

format

PISMO ARTYSTYCZNE

84



Postmodernizm – malarstwo
Bielska Jesień
Fotofestiwal
Festiwal Szkl

Cena 16,00 zł (z 10% VAT)



JĘZYK OBRAZOWY

Rzeczywistość jest pełna **obiektów**.

Te obiekty to ludzie, zwierzęta, rośliny i przedmioty.

Sfotografowane obiekty odrywają się od rzeczywistości, stając się samodzielnymi bytami.

Obiekty na zdjęciach zapisywane są wraz ze swoim otoczeniem.

Obiekty zapisane na zdjęciach mogą znajdować się w różnych **fazach ruchu**.

Rodzaj ruchu może wywoływać powstanie **zjawiska** np. śmiech.

Człowiek rozpoznaje obiekty na zdjęciach i w rzeczywistości dzięki temu, że posiada ich **wzorce** w swoim umyśle.

Zdjęcia obiektów, jak i obrazy w umyśle człowieka są ze sobą porównywalne.

Umysł człowieka oraz zdjęcia operują **kodem rzeczywistości wizualnej**.

We wczesnym dzieciństwie człowiek komunikuje się z otoczeniem głównie obrazami.

Gdyby nie fotografia, człowiek byłby tylko odbiorcą obrazów, które rejestruje jego umysł.

Dzięki fotografii człowiek jest w stanie wypowiadać się obrazami.

Każdy obiekt na zdjęciu jest nośnikiem określonego **znaczenia**.

Określone obiekty i ich znaczenia, wchodzą w **kontekst** z innymi obiektami i ich znaczeniami.

W zdjęciach można odczytać mniej lub bardziej wyraźne **emocje** autora, podczas wykonywania zdjęć.

Te 3 cechy obrazów fotograficznych: – **znaczenie** – **kontekst znaczeń** – **emocje autora zdjęć**, sprawiają, że mamy do czynienia z językiem, z **językiem obrazowym**.

Na zdjęciach obserwujemy nie ludzi, przedmioty, lecz ich obrazy – znaki – **FOTEMY**.

Fotem to podstawowa jednostka języka obrazowego.

Fotem, to też obraz obiektu, posiadający do tego stopnia stabilność formy i treści, że jest rozpoznawalny również na kolejnych zdjęciach, jako ten sam.

Najpopularniejsze fotemy to obrazy ludzi, obrazy zwierząt, roślin i przedmiotów.

Fotemy tworzą **kompozycje obrazowe**.

Fotograf dokonuje wyboru obiektów z rzeczywistości tworząc kompozycje obrazowe.

Kompozycja(e) fotemów w jednym obrazie.

Kompozycja(e) fotemów w realizacji wieloobrazowej.

Zestawy obrazów tworzą najwyższe jednostki tego języka – **wystawy, projekcje, albumy**.

Ludzie kontaktują się między sobą i rzeczywistością językiem obrazowym.

Umysł człowieka i fotografia są właścicielami tego samego języka. ■



1



2

1-4. Portret Noblistki
Olgi Tokarczuk,
fot. Bolesław Stachow

Definiowanie fotografii

Wokół nas krajobraz pełen przedmiotów,
są bliższe, dalsze, większe, mniejsze, wzajemnie
przystaniające się, widziane tylko fragmenty,
stanowiące tło dla innych, są w różnym
stanie zużycia, stare, nowe, zadbane, zniszczone
lub uznane za zabytkowe. Na jednych skupiamy
uwagę, innych nie zauważamy.

Wokół nas ludzie, którzy wykonują różne czynności, gestykują, mimiką wyrażają emocje.

Wokół nas przyroda pełna zjawisk związanych

z porami roku, ukształtowaniem terenu, frontami atmosferycznymi, stanami skupienia wody.

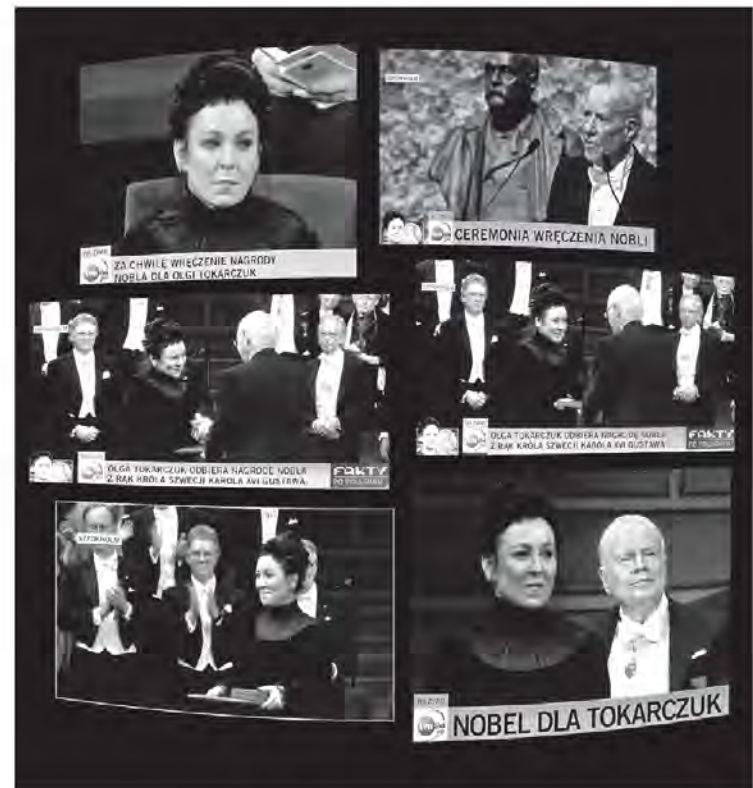
Rośliny rozwijają się, zwierzęta walczą o przetrwanie.

Ta rzeczywistość trwa, rozgrywa się równocześnie, symultanicznie. Ona jest tworzywem dla fotografii.

Wszystkie dyscypliny nauki, techniki, sztuki, które stworzył człowiek, korzystają z fotografii jako medium do

przenoszenia swoich informacji, ale ona posiada również, jako dyscyplina sztuki własne suwerenne utwory.

Daje to podstawę zdefiniowania fotografii jako sztuki:
Fotografia jest medium tylko dla dyscyplin pozafotograficznych, ale dla siebie jest językiem. Język ten
pobiera materiał (obiekty, zjawiska) ze świata realnego i z niego tworzy własne utwory obrazowe. Tymi
utworami są opowiadania lub poezja obrazowa. ■



3



4



Robert Haertl, *Albrecht Dürer i uczeń*, 1882, brąz. Pomnik usytuowany przed Muzeum Narodowym we Wrocławiu.
50-lecie twórczości Andrzeja Dudka-Dürera (publikacja planowana)



Wydawnictwa Ośrodka Kultury i Sztuki we Wrocławiu

Pod patronatem Pisma Artystycznego Format



Drodzy Czytelnicy!



Proponujemy Wam kolejny zeszyt „Formatu” przygotowywany w czasach trudnych dla wszystkich, ale też szykowany z wiarą, że kontakt ze sztuką może „wzmocnić” naszą psychiczną odporność na „wirusy” zła, brzydoty, hejtu i komunikacyjnych manipulacji. Sztuka jest „niewinna” (choć może być użyta jako groźne narzędzie propagandy); a więc z takim przekonaniem pragniemy przywołać te współczesne dokonania artystyczne, które – w czasach postmodernizmu – swobodnie sięgają i do wartości tradycyjnych dla sztuki (uwypuklając jej walory warsztatowe i formalne), ale też celnie odpowiadają zapotrzebowaniu na treści aktualne; kształtujące współczesną świadomość odbiorczą i towarzyszącą jej refleksję poznawczą, przy czym wpływają również na rozbudowanie doznań sensualnych (estetycznych) i prospołecznej empatii. Sztuka jest niewinna, ale nie obojętna wobec tego, co dzieje się w rzeczywistości; daje szansę na poszerzenie predyspozycji twórczych i rozwija zdolności percepcyjne odbiorców. Szczególnie w jej optyce postmodernistycznej, wobec nowych wyznań i nowych możliwości medialnych – jej ranga i oddziaływanie nie jest obojętne dla kultury i dla jej uposażenia (media publiczne, rynek sztuki, presja mody i reklamy itp. globalizacyjne wyzwania).

W każdym razie, współczesność wyznacza twórczości artystycznej wiele nowych zadań i określa zintensyfikowane sposoby ich realizacji. To stawia tradycyjne media (malarstwo, rzeźbę) w odmiennej perspektywie, w sytuacji gdy niejako „wyczerpują się” ich konwencjonalne techniki odtwarzania i kreowania rzeczywistości (niektórzy teoretycy mówili tu wręcz o „końcu sztuki”), zaś wspomaganie się nowymi technologiami (nowe media: wideo, fotografia cyfrowa, instalacje wielomedialne, performance itd.) rozszerzyło w zasadzie płaszczyznę narracji (i towarzyszące jej formy) do granic dotąd nieprzekraczalnych: sztuka utożsamia się z kulturą, w tym z kulturą popularną, a artyści swobodnie odnoszą się do reklamy, do cytowania dzieł poprzedników, do zdystansowanego ich interpretowania, do ironii, pastiszu itd. Nawiązania w malarstwie do technik i treści obrazów z kręgu tzw. „starych mistrzów” są tego najbardziej oczywistym dowodem.

Tak więc w dominującą, w bieżącym zeszycie, tematykę sztuki o proveniencjach właśnie postmodernistycznych wprowadzają teksty teoretyczne (por. B. Jasiński, T. Złotorzycki i G. Sztabiński), natomiast dowodów praktycznych dostarczają głównie omówienia z cyklu „Postaw” i „Wydarzeń” (tu teksty o twórczości m.in. Aleksiuina, Urbanowicza, Stanowskiego, Dudka-Dürera i Pukocza) oraz relacje z wystaw i konkursów malarskich np. z Galerii Miejskiej we Wrocławiu, Bielskiej Jesieni czy „Promocji” w Legnicy. Treść bieżącego numeru wzbogacają także relacje z Foto-Art Festiwalu w Bielsku-Białej oraz Europejskiego Festiwalu Szkła. Zapraszamy do lektury – być może wyjątkowo przydatnej w czasach zagrożenia. ■

Andrzej Saj

Dear Readers!

This issue of „Format” has been prepared in difficult times that affect all of us, but we hope that contact with art will have a supporting and saving effect. The dominant topic of this issue is postmodernism, both in terms of theoretical texts, as well as art reviews and relations from exhibitions and other artistic events. ■

Enjoy your reading!
Andrzej Saj

W numerze

BOLESŁAW STACHOW. *JĘZYK OBRAZOWY, Definiowanie fotografii*

IEMALBY

- 4. **BOGUSŁAW JASIŃSKI.** ... ponieważ mówię, że mówię
- 8. **TADEUSZ ZŁOTORZYCKI.** Czy można zrozumieć postmodernizm?
- 10. **GRZEGORZ SZTABIŃSKI.** Źródłowość, przyswojenie, intertekstualność

POSTAWY

- 15. **DOROTA KOCZANOWICZ.** *Hołd i parodia. Wokół wystawy „Hołd dla dawnych mistrzów”*
- 18. **PIOTR GŁOWACKI.** *Dyskurs z przeszłością*
- 22. **JAN TRZYNADŁOWSKI.** *KAPEAŃSKI – MALARSKI REALISTA*
- 25. **PIOTR GŁOWACKI.** *Eklektyczna rewitalizacja albo pamięć przodków*
- 28. **MONIKA BRAUN.** *Świąty alternatywne Jana Jaromira Aleksiuina*
- 31. **KATARZYNA JELEŃ.** *Byłem – jestem – będę. 50-lecie twórczości Andrzeja Dudka-Dürera*
- 34. **PATRYCJA SIKORA.** *Więcej niż 1000 słów – parę uwag o najnowszej wystawie Wojciecha Pukocza w Muzeum Współczesnym Wrocław*
- 38. **ANDRZEJ SAJ.** *Partytura pamięci*
- 41. **PIOTR JAKUB FEREAŃSKI.** *Toysy Natalya O*

- 1. **Bogusław Lustyk,** *Wyścig dla pokrzepienia serca*
- 2. **Nika Grzymska,** *Przestrzenie i struktury IX*, fot. D. Kawczyński
- 3. **Michael Willmann,** *Orfeusz grający zwierzętom*, ok. 1670, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, fot. dzięki uprzejmości Muzeum Narodowego we Wrocławiu

AKADEMIA SZTUK PIĘKNYCH
IM. EUGENIUSZA GEPPERTA
WE WROCŁAWIUMinisterstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego.

Wrocław miasto spotkań

REDAKTOR NACZELNY / EDITOR-IN-CHIEF:

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

ADRES REDAKCJI / CONTACT:

Plac Polski 3/4, 50-156 Wrocław
tel. 71 34 380 31 w. 209 i 239
e-mail: format@asp.wroc.pl

REDAKTOR ARTYSTYCZNY, LAYOUT / ART EDITOR, LAYOUT:

Tomasz Pietrek, www.tomaszpietrek.com

WSPÓŁPRACOWNICY KRAJOWI / POLISH ASSOCIATES:

Andrzej P. Bator, Manfred Bator, Monika Braun, Eulalia Domanowska, Grzegorz Dziamski, Piotr J. Fereński, Piotr Głowacki, Krzysztof Jurecki, Anna Kania, Dorota Koczanowicz, Piotr Komorowski, Andrzej Kostołowski, Bożena Kowalska, Paweł Lewandowski-Palle, Elżbieta Łubowicz, Mateusz Palka, Mirosław Rajkowski, Adam Sobota, Krzysztof Stanisławski, Grzegorz Sztabiński, Marek Śnieciński, Lena Wicherkiewicz, Andrzej Więckowski, Katarzyna Zahorska

WSPÓŁPRACOWNICY ZAGRANIENI / FOREIGN ASSOCIATES:

Renata Głowacka (Paryż), Alexandra Hołownia (Berlin), Andrzej Mazur (Westfalia), Jacek Piechucki (Hamburg), Wojciech A. Sobczynski (Londyn)

KOREKTA / PROOFREADING:

Natalia Karnecka

REDAKCJA EDYTORSKO-TECHNICZNA / TECHNICAL EDITING:

Artpunkt

FOTOGRAFIA / PHOTO:

Czesław Chwiczczuk,

Krzysztof Saj, Michał Pietrzak, Grzegorz Stadnik, i inni

DRUK / PRINT:

ZAPOL Sobczyk Sp.J., Szczecin

TLUMACZENIE NA JĘZYK ANGLIJSKI / ENGLISH SUMMARIES:

Justyna Rodzińska-Nair

PROJEKT OKŁADKI / DESIGN COVER:

Tomasz Pietrek, *Polska walcząca*, technika mieszana

ŁAMANIE I PRZYGOTOWANIE DO DRUKU / PAGE

MAKEUP AND PRINTOUT PREPARATION:

Artpunkt

WYDAWCA / PUBLISHER:

Akademia Sztuk Pięknych
im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu

WARUNKI PRENUMERATY / TERMS & CONDITIONS

OF SUBSCRIPTION:

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

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

Akademia Sztuk Pięknych, ING Bank Śląski O/Wrocław

93 1050 1575 1000 0005 0269 6594

Jednocześnie na blankiecie wpłaty, zaznaczając –

prenumerata „Formatu”. Zamówione egzemplarze

wysyłamy na nasz koszt. Oferujemy także, za

zaliczeniem pocztowym, wysyłkę archiwalnych

numerów pisma. W prenumeracie zagranicznej cena

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

NUMER SFINANSONOWANY ZE ŚRODKÓW /

THIS ISSUE SPONSORED BY:

Dofinansowano ze środków

Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

Za finansowe wsparcie serdecznie dziękujemy.

Nakład: 1260 egz (dcj)

Copyright © 2020 by Redakcja „Format”

CENA 16,00 ZŁ / PRICE 16 PLN:

(w tym 8% VAT) / (including 8% VAT)

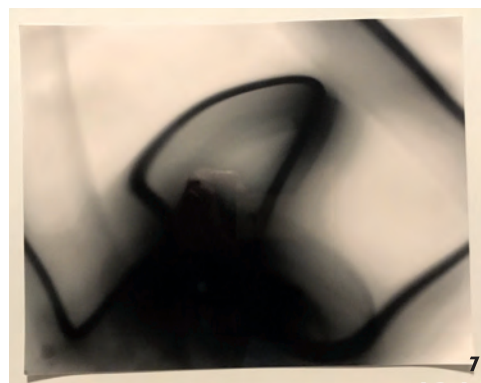
Numer jest indeksowany w bazie BazHum (<http://bazhum.pl>).

Część drukowanych materiałów jest recenzowana.

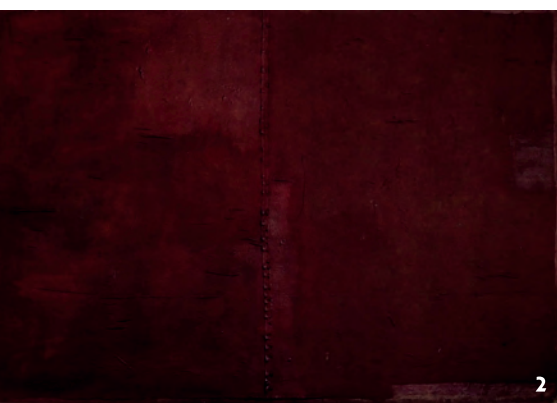


38

4. **Andrzej Urbanowicz**, *Listy do Eris – Kabalista puszcza w obieg Sefiroty*, 2010, obraz na płótnie, fot. Barbara Kubska, dzięki uprzejmości BWA Katowice
5. **Asana Fujikawa&David Hockney**, *Postacie płynącego świata*, widok wystawy, fot. Małgorzata Kujda
6. **THESEUS**, wystawa „ARS AURO PRIOR”, 2019, fot. Jacenty Dędek
7. **Dora Maar**, 1980, fotografia bez kamery



121



46

WYDARZENIA

43. **PIOTR GŁOWACKI**. *Nawiązania do tradycji*
46. **JUSTYNA TEODORCZYK**. *Plastikowa apoteoza?*
48. **PAULINA SZTABIŃSKA-KAŁOWSKA**. *Rzeczy, znaki i cytowanie*
51. **LENA WICHERKIEWICZ**. *Fracja z warkoczami*
55. **GRZEGORZ SZTABIŃSKI**. *Kolekcja i dialogowość twórczości*
58. **MONIKA BRAUN**. *Trzeba rozpętać bestię i zobaczyć, co ona zrobi...*
62. **MONIKA NOWAKOWSKA**. *Granice i dialogi na 16. Międzynarodowym Triennale Tkaniny w Łodzi*



68

REMINISCENCE

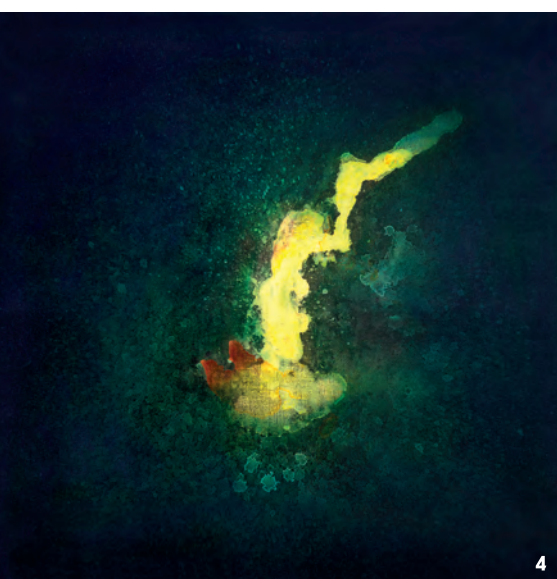
65. **ŁUKASZ HUCULAK**. *Baselitz – da Vinci. Kilka rocznic i urodzin*
68. **MAGDALENA BARBARUK**. *OMG!!! Willmannowskie afekty i efekty*
70. **URSZULA M. BENKA**. *Pani Lalka i cytaty*
72. **PIOTR CYNIAK**. *WENUS Z JABŁONIA*. Na marginesie wystawy „August Zamoyski: Myśleć w kamieniu”

KONTAKTY

74. **PIOTR JAKUB FERĘŃSKI**. *Płynące światy OP ENHEIM*
76. **DAWID PAWEŁ LEWANDOWSKI**. *La dolce Arte!*
78. **RENATA GŁOWACKA**. *Christian Boltanski w Centrum Pompidou (13.11.2019 – 16.03.2020)*
80. **ALEXANDRA HOŁOWNIA**. *Pejzaż szwajcarskich muzeów sztuki współczesnej – MAMCO Genewa*
82. **KRZYSZTOF STANISŁAWSKI**. *Ksenomorficzni Radziwiłłowie oraz inne malarские hybrydy*
Alexandra Nekrashevicha
85. **ROGER PIASKOWSKI**. *Wielka sztuka w małej formie. Podglądanie Pavla Hlavatego*
86. **ZYTA MISZTAŁ V. BLECHINGER**. *„A Leaf – Shaped Animal Draws The Hand”*
89. **MIROŚLAW RAJKOWSKI**. *POSTCITY Ars Electronica 2019*

MOTYWY/FOTOSFERA

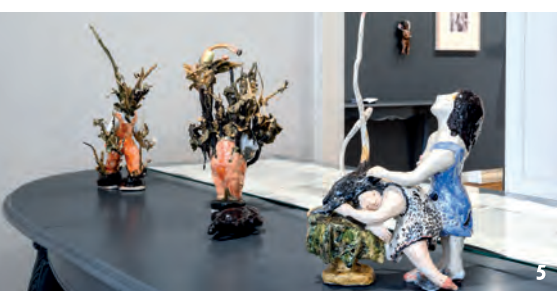
92. **MAGDA PODSIADŁY**. *Zwolnij! To fotografia*
93. **MAGDA PODSIADŁY**. *Rozmowa z Inez Baturó*
96. **OLIWIA JAROSZEWICZ ROZMAWIA Z EWĄ MARTYNISZYN**. *Opowieści spoza obrazu*
99. **ANNA KANIA SAJ**. *Kadry odkrywane na nowo*
102. **ADAM SOBOTA**. *Ciągłość linii*



70

INTERPRETACJE

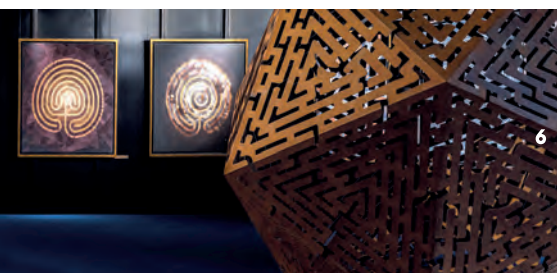
104. **BOŻENA KOWALSKA**. *Projekt Spectra Art Space*
106. **RYSZARD KLUCZYŃSKI**. *Festiwal PERMUTACJE*
108. **PIOTR GŁOWACKI**. *W labiryncie Theseusa*
110. **ANNA POZNAŃSKA**. *Krajobraz pamięci Lva Sterna*
112. **MARTA DZIEDZINIEWICZ**. *„Między nami” Darii Pietryki*
114. **MIECZYŚLAW SZEWCZUK**. *Małgorzaty Strzelec rozmowy z kamieniami*
116. **JUSTYNA ARTYM**. *Intensywny minimalizm*
118. **MIECZYŚLAW SZEWCZUK**. *Niepokojący świat malarstwa Mirosława Siary*
120. **TADEUSZ ŻŁOTORZYCKI**. *Mentor z Ostrzeszowa*
121. **WOJCIECH ANTONI SOB CZYŃSKI**. *List znad Tamizy*



74

RECENZJE/NOTY

124. **ALICJA JODKO**. *KONGRES DUCHAMPOLOGICZNY*
126. **ANDRZEJ SAJ**. *Pamiętając o malarzu*
127. **ANNA MARKOWSKA**. *Przesłanie Romualda Kutery*
128. **MAREK ŚNIECIŃSKI**. *Wędrowki Moniki Braun w kosmosie Jana Jaromira Aleksiana*
- ANDRZEJ KOSTOŁOWSKI**. *RZECZ W TYM, ŻE... (z cyklu: Rozważania psychopredmiotowe)*



108

... ponieważ mówię, że mówię

Trudno ustalić jednoznaczne rozumienie terminu „postmodernizm”. Jak się wydaje, wszelkie możliwe definicje można by sprowadzić do dwóch podstawowych znaczeń: pierwsze – sięgające raczej niejasnych źródeł filozoficznych – polegałyby na krytyce całej racjonalistycznej filozofii określanej mianem „modernistycznej” oraz drugie – odwołujące się do tradycji li tylko estetycznej – dotyczyłyby możliwości tworzenia sztuki, dla której inspiracją, a nawet tematem, byłaby sztuka dotychczasowa. W obu jednak przypadkach istotą takiej postawy jest po prostu szczególna samoświadomość – bądź „teoretyczna” (filozofia na temat innej filozofii), bądź też „artystyczna” (tworzę, bo wiem jak tworzyli inni). I na tym wątku skupmy się w poniższej refleksji...

A więc cali jesteśmy w tym słówku „post”... Czy rzeczywiście nikt wcześniej go nie znał? Czy to w ogóle jest coś nowego? Jeśli dostatecznie wnikliwie drążymy owo „post”, to dochodzimy w gruncie rzeczy do niezwykle prostego zagadnienia, a mianowicie kwestii metajęzyka – mówiąc nieco filozoficznie. Innymi słowy chodzi o to, że nie tylko „wiem, że wiem”, ale i „mówię, bo mówię” – czyli posiadam świadomość mojej wiedzy i języka, przy pomocy którego się wypowiadam. I właśnie tu szukać trzeba praźródeł postmodernistycznego myślenia. Jeśli zatem tak dokładnie sformułujemy „problem” postmodernizmu, to wówczas okazuje się, że nie jest on ani tak bardzo nowy, jakby chcieli go widzieć sami postmoderniści, ani też specjalnie odkrywczy, bo bynajmniej nie definiuje wszelkiej awangardy. Spróbujmy w poniższym tekście przyjrzeć mu się zarówno z punktu widzenia samej filozofii, jak i sztuki. Ale jednocześnie – co zastrzegam – nie będziemy rekonstruować niegdysiejszych sporów i definicji, lecz – na odwrót – spoglądać do przodu, czyli badać możliwość konstruowania nowej wizji zarówno filozofii, jak i sztuki, wychodzących od świadomości owej „samoświadomości teoretycznej”, a mówiąc prosto – odpowiadać na pytanie: co naprawdę wynika z tego, że nie tylko „wiem, że wiem”, ale i „mówię, bo mówię”.

FILOZOFIA PO FILOZOFII

1. To, że samo powstanie filozofii związane jest z osiągnięciem owej samoświadomości myślenia przez człowieka jest raczej sprawą oczywistą. Natomiast nieoczywiste jest to, dlaczego przede wszystkim tą właśnie drogą potoczył się cały jej dalszy rozwój. Możemy wręcz powiedzieć, że owa samoświadomość teoretyczna stała się wręcz paradygmatycznym wzorcem dla tej dyscypliny naukowej.

Od kilku lat próbuję budować nieco inny paradygmat myślenia, który nazywałem *ethosofią* – taką właśnie swoistą filozofią po filozofii.^[1] W dużej mierze powodzenie tego projektu teoretycznego zależy właśnie od porzucenia owej samoświadomości filozoficznej, czyli na budowaniu swobodnego „post”... I w tym sensie musimy tutaj wejść w spór właśnie z postmodernizmem. Niech to będzie okazją do ponownego przyjrzenia się tej – wydawać by się mogło – zapomnianej koncepcji filozoficznej.

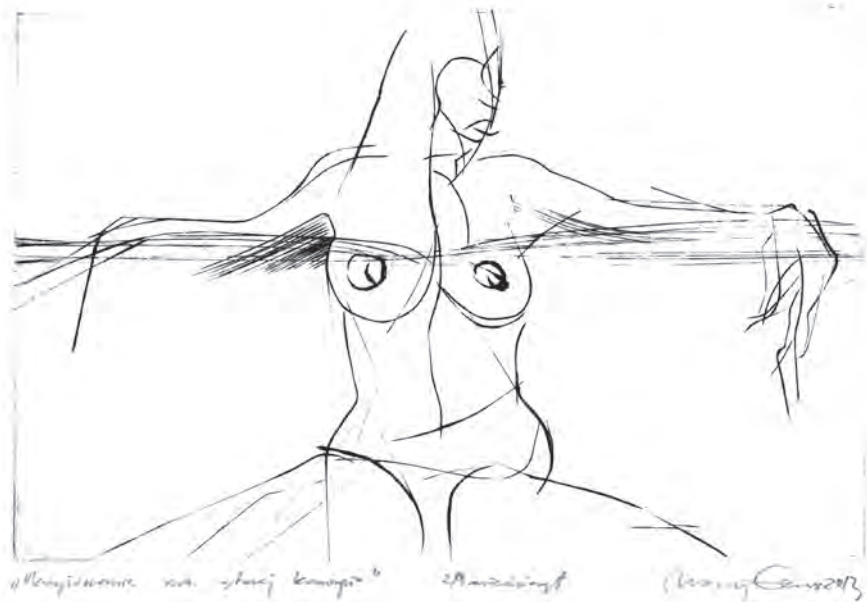
Swoistą zamkniętość i samowystarczalność filozofii potwierdzają — przykładowo — analizy H. G. Gadamera, który uważa, że przez filozofię należy rozumieć właśnie mówienie i rozmowę. Filozofia w takim ujęciu „pracuje” całkowicie na poziomie natury zreprodukowanej nie wykraczając poza niego. *Ethosofia* tymczasem próbuje porzucić ten poziom i dlatego zrywa z filozofią. Doświadczenie, do którego odwołuje się filozofia, jest w przeważającej mierze przez nią kreowane, w o wiele zaś mniejszym stopniu tylko jest. O ile zatem filozofia niemal w całości (wyłączając z niej tylko nurt – nazwijmy to – ontologiczny: od Heraklita po Heideggera) oparta jest o owo „wiem, że wiem” (czyli samoświadomość), o tyle *ethosofia* nie tylko bada ten paradygmat, pytając o to, jakie są jego źródła i jak działa, ale również wychodzi poza niego, wyprowadzając sądy konieczne z doświadczenia samego istnienia.

W tym miejscu należy także uwzględnić — jako typowe dla samoświadomości filozoficznej — propozycje teoretyczne J. Lacana, w których to widać ów proces zdobywania samoświadomości przez filozofię współczesną. Przykładowo, uświadomienie jednostki rozumie on jako jej partycypację w symbolicznym języku kultury. Struktury owego języka zaczynają z czasem kształtować osobowość i psychikę jednostki. Na tej podstawie twierdzi on, iż człowiek jest całkowicie pisany przez alfabet języka kultury. Ów język zniekształca, rzecz oczywista, przedmiot swej wypowiedzi (a także wypowiedź samą). Margines zaś owego zniekształcenia powinna badać właśnie filozofia poprzez odsłanianie sfery podświadomej. Podświadomość bowiem — według Lacana — utrudnia bezkonfliktową komunikację społeczną, ponieważ wprowadza element przypadku i chaosu z punktu widzenia racjonalizowanej struktury społecznej. Podświadomość ma jednak — jak dalej dowodzi — podobną strukturę jak język. Dlatego Lacan wprowadza tu pojęcie „przeniesienia” i „kondensacji”. Historia podmiotu zatem — w ujęciu Lacana — staje się historią szczególnego poszukiwania siebie – czyli, powracając do naszej głównej kategorii, historią kolejnych „samoświadomości”, rozmaicie tylko wyrażanych.

2. Systemy idealizmu transcendentального (podobnie zresztą, jak i filozofia w ogóle) są z punktu widzenia gatunkowego rozwoju człowieka skrajnym i najwyższym wyrazem nie tylko świadomości filozoficznej, ale i... pychy ludzkiej. Są one dla sfery ducha tym samym, czym utworzenie natury zreprodukowanej w sferze ontologii. Idealizm transcendentálny jest najbardziej wysublimowanym wyrazem mitu człowieka-zdobywcy. Tu rozum ludzki przekroczył kolejne granice i zawładnął kolejnymi obszarami. Zauważmy: wszelkie tezy o bycie w idealizmie transcendentálnym formułuje się z punktu widzenia... wiedzy o bycie, czy też raczej z punktu widzenia samoświadomości tej wiedzy. Można rzec, iż filozoficzna zdolność poznawania przekracza tu próg filozofii tradycyjnej. Systemy te — widziane w perspektywie natury zreprodukowanej — stają się wyrazem ogólnej ekspansji cywilizacyjnej gatunku ludzkiego. Są niejako drugą stroną (rewersem) triumfu nowych technologii opanowujących naturę. W ostatecznym rachunku mamy do czynienia z jednym i tym samym. Wszędzie człowiek odnajduje samego siebie, swoje własne i wszechogarniające JA — ono stwarza świat i ono mówi o świecie. Człowiek stał się przedmiotem dla siebie. *Ethosofia* ma odsłaniać te mechanizmy i ukazywać monadyczność istnienia życiowego, wraz ze wszelkimi konsekwencjami, jakie z niej wypływają.

3. Czy historia naszego świata jest w takim razie rzeczywiście tożsama z osiągnięciem wysokiego stopnia samoświadomości przez gatunek ludzki? Niewątpliwie te kolejne etapy zdobywania coraz większej samoświadomości

1 Bogusław Jasiński *Tezy o ethosofii/Theses on ethosofy*, Warszawa 1997 (także wydanie amerykańskie: Illinois 2018) oraz *Sztuka? - Tylko wtedy, kiedy jestem. Szkice o tajemnicy istnienia, twórczości i kulturze czynnej*, Warszawa 2010, *Miłość*, Warszawa 2015, a także liczne rozprawy, m.in. w: „Studia Filozoficzne” (1987), „Świdnickie Studia Teologiczne” (2014), „Transformations” (*Theses on ethosofy. Art and Aesthetics*), 2017, „Sztuka i Dokumentacja”, „dyskurs”. Por. także obszerne studium historyczno-filozoficzne: *Dwie fenomenologie - Husserl i Heidegger* (Warszawa 1997), gdzie samą ideę *ethosofii* wyprowadzałem z ontologii Heideggera. A wcześniej studium: *Myślenie Heideggerem*, Warszawa 1995. O mojej *ethosofii* pisał m.in. prof. Bogdan Suchodolski oraz prof. Paul Ricouer (ŚST 2014, nr 1, tamże tłumaczenie tekstu Ricouera). O „filozofii po filozofii” mówiłem także w swoich wystąpieniach (także artystycznych) w galeriach: „Entropia” we Wrocławiu, „XX1” w Warszawie, „Galeria Sztuki Najnowszej” w Gorzowie. Obszerną bibliografię tekstów o *ethosofii* zgromadził i stale ją uzupełnia Maciej Lercher (patrz: lercher.jg24.pl).



1



2

przez człowieka są zarazem kolejnymi etapami rozwoju naszej cywilizacji. Z tego punktu widzenia dzieje rodzaju ludzkiego jawią się jako stopniowe odrywanie się od owej, tak plastycznie opisanej w Biblii, rajskiej pra-jedni o minimalnym stopniu samoświadomości gatunkowej. Takie właśnie odczytanie owego podania o Raju w Starym Testamencie patronowało przecież myśli Plotyna, Eriugeny, Eckharta, Cusanusa, Boehmego oraz — przede wszystkim (co jest ważne dla dziejów filozofii nowożytnej) — Hegla. W tekstach wymienionych myślicieli obecny jest jeden niezmienny paradygmat myślenia. Oto z jednej strony opisują oni sferę bliżej nieokreślonego (albowiem nie pozwala na to ułomność naszego języka pojęciowego) Absolutu, Prajedni, Bytu Wiecznego i Niezróżnicowanego, gdzie ginie podział na podmiot i przedmiot, a więc bytu wiecznego, poza czasem i poza przestrzenią, z drugiej wszak strony wymienieni wyżej myśliciele opisują wyłanianie się z Absolutu bytu nie-absolutnego, przypadkowego, ułomnego i złego w swej istocie. Ale oto w toku dalszej ewolucji duchowej doczesnego świata, której ukoronowaniem jest samoświadomy byt człowieczy, Absolut niejako wraca do siebie samego. Jest to wizja rozwoju świata po spirali. Tkwi w niej perspektywa nadziei na wieczną szczęśliwość. Człowiek, od kiedy zdobył odpowiednio rozwiniętą samoświadomość, poczuł się nieszczęśliwy i zagubiony, poszukując dróg wyjścia z tego podstawowego dylematu egzystencjalnego, który nakazywał wierzyć, że istnienie nie pokrywa się z jego istotą. Podstawowym rysem tej samoświadomości było usankcjonowanie podziału podmiotowo-przedmiotowego. Zawarto w nim cały sens myślenia o świecie dookolnym, negując jednocześnie możliwość istnienia poza ową dychotomią. Dualizm ten stał się przesłanką wszelkiego myślenia teoretycznego. Od tej też chwili człowiekowi zaczęło „wydawać się”, że jego myślenie nie tylko jest różne od istnienia, ale i to, że jego przedmiotem może być ono samo. Tak zostały położone fundamenty pod istnienie metasfery istnienia. Życie człowieka zaś zamknęło się w istnieniu życiowym. *Ethosofia* będzie wobec tego oparta na innym typie samoświadomości. W przeciwieństwie do wyżej przedstawionego (zdobywczego, niepokornego i agresywnego) można by go nazwać typem samoświadomości nieantagonistycznej (pokornej wobec istnienia). W jego granicach nie mówi się już o władaniu światem dookolnym, ani też o jakiegokolwiek formie dominacji, lecz przede wszystkim o partycypowaniu w istnieniu. Człowiek zdobywa tu nie tylko świadomość siebie, ale także świadomość *ethosu* istnienia. Jego myślenie staje się bezpośrednim przejawem istnienia pełnego, nieprzypadkowego i absolutnego. W *ethosofii* zatem nie unicestwia się myślenia, ale — na odwrót — czyni je realnym. Myślenie to, na drodze eliminacji metasfery istnienia, prowadzi do doświadczenia oczywistości istnienia. Obie te strategie życia samoświadomego nie należą wyłącznie do sfery wyborów indywidualnych, lecz są również efektem określonych wizji ładu społecznego.

Maciej Lercher

1. *Ukrzyżowana na starej kanapie*, miedzioryt, 12 × 8 cm
2. *Miał kolor jak on*, miedzioryt, 12 × 8 cm

4. Samoświadomość ethosoficzna zatem jest realna. Jest spotęgowaniem istnienia. Nie jest czymś zewnętrznym wobec istnienia, lecz wypływa z jego immanentnego i organicznego rozwoju. Każda czynność zatem może być przeświecona *ethosem* istnienia i jako taka powinna być afirmacją i wolą istnienia. Nade wszystko istnieć — oto pęd istnienia, jakże często przesłonięty świadomością pozorną.

5. *Ethosofia* nie jest „teorią” jak filozofia, lecz swoistą mądrością — mądrością *ethosu*. Nie jest to *logos*, lecz *sofia*. U Arystotelesa jak wiadomo spotykamy rozróżnienie: mądrość (*phronesis*) — od szczegółu do ogółu oraz wiedza (*episteme*) — od ogółu do szczegółu. W ramach wiedzy uczeni usiłują znaleźć w życiu praktycznym to, co wcześniej wymyślili, mądrość zaś poprzez doświadczenie praktyczne dochodzi do prawd ogólnych. Można więc rzec, że *ethosofia* wychodzi od *phronesis*. Pamiętać jednakowoż musimy, iż samo to rozróżnienie zostało wymyślone na gruncie filozofii i jeśli nawet opowiadamy się tu po jednej stronie tego przeciwstawienia, to należy to traktować li tylko jako drogowskaz w pejzażu, który narysowała sama filozofia. Bo tak naprawdę należałoby badać same źródła i tego podziału, czyli brać go w nawias.

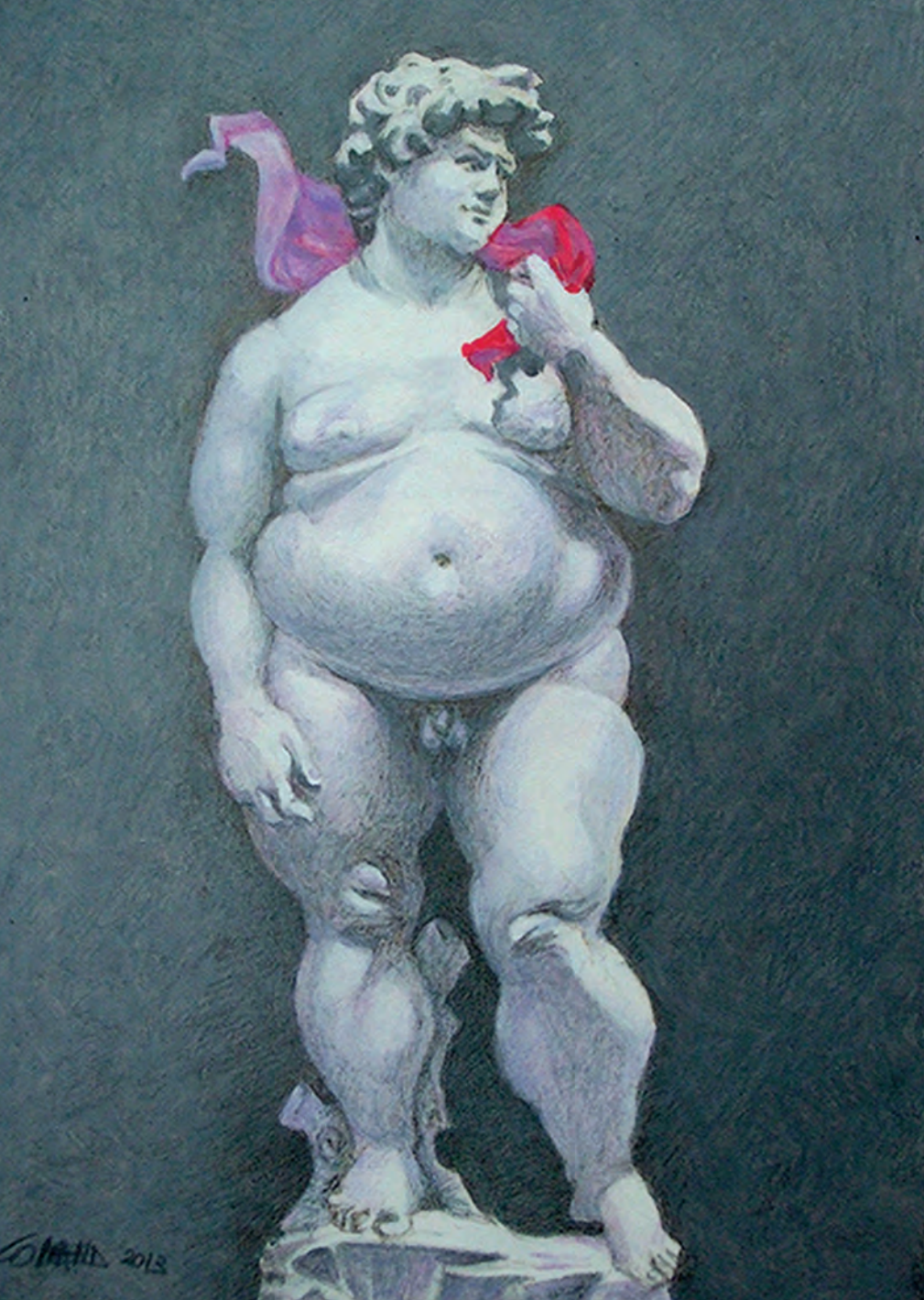
ESTETYKA PO ESTETYCE^[2]

Wskazane wyżej problemy związane z pojęciem samoświadomości filozoficznej (resp. teoretycznej) bezpośrednio przekładają się na kwestie sztuki i estetyki. Możemy wręcz powiedzieć, że i jedna, i druga nie mogą wręcz istnieć bez owej samowiedzy. Są bowiem wręcz jej wyrazem. Jestem zatem w pełni artystą o tyle, o ile świadom jestem pojęcia sztuki i jej środków wyrazu.

1. Tymczasem ethosoficzne urzeczywistnienie estetyki i sztuki polegać ma na przekroczeniu estetyki oraz sztuki ku samemu istnieniu. Znika wówczas pojęcie sztuki i pojęcie estetyki. Motorem napędowym tak pojmowanej sfery estetyczności jest negacja negacji — ciągle przekraczanie raz zakreślonych granic. Ma to umożliwić powrót człowieka do samego siebie.

A. Dziełem sztuki nie jest to, co jest, lecz to, co się staje. Badać dzieło sztuki, to przede wszystkim badać, jak ono nam się zjawia, w jakim jest stosunku do nas — a nie badać wyłącznie to, co jest statyczne. Jest to usytuowanie obserwatora i przedmiotu obserwowanego w tym samym planie istnienia. Pytanie o sztukę staje się tu sposobem tworzenia sztuki przez tego, kto pyta. Przekraczanie bytu >

2. Nawiasem mówiąc tak właśnie zatytułowałem swoją książkę *Estetyka po estetyce. Prolegomena do ontologii procesu twórczego* (Warszawa 2008), w której usiłowałem stworzyć nowy paradygmat estetyki oparty nie na przedmiotowym rozumieniu dzieła sztuki, lecz procesualnym, nawiązując jednocześnie do tradycji hermeneutycznej. Wydawało mi się wówczas, że dzięki temu możliwe będzie „teoretyczne” opisanie i analiza zjawisk sztuki efemerycznej, m.in. takich, jak performance.



1. **Patrizia Comand**, *Dawid... dzisiaj*, 2013, akryl na płótnie, 22 × 16 cm
2. **Zdeněk Janda**, *Skalny Anioł*, 2016, technika mieszana, 195 × 130 cm
Fot. czytaj str. 15-17

poza-estetycznych wymiarach bytu. Tymczasem estetyka tradycyjna podstawy te niejako pomija, dlatego chodzi jej tylko o sztukę i to rozumianą jako wytwarzanie przedmiotów. Estetyka tradycyjna była jedynie teorią poznawania i wyjaśniania przedmiotów artystycznych (tego, co wyróżnia się jako artystyczne). Tymczasem metoda ethosoficzna wyprowadzając wartości z istnienia, stać się może próbą wyjaśniania tego poznawania. Wzięcie w cudzysłów sfery estetyczności pokazuje, że w owej estetyce zorientowanej przedmiotowo zakłada się istnienie przedmiotów artystycznych *naprzeciw* teorii. W ostatecznym jednak rachunku zarówno istnienie tak pomyślanej estetyki, jak i przedmiotowo rozumianej sztuki jest uwarunkowane tym samym: odniesieniem, stopniem otwarcia na samo istnienie. Estetyka ethosoficzna ma być doświadczeniem, które przekracza tradycyjną estetykę i sztukę przedmiotową. Ma być jednocześnie samoświadomością tej estetyki i tej sztuki, lecz sama nie występuje wobec siebie jak o estetyka ethosoficzna — tzn. jest pozbawiona własnej samoświadomości. Estetyka ta „tęskni” do tej samoświadomości i jej pożąda; i choć do niej nieustannie dąży, nigdy jej w pełni nie osiąga. Jest ruchem i zmianą. „Myślenie” nie poprzedza tu działania, lecz odbywa się w ramach tego działania i poprzez to działanie. Podobnie sztuka ethosoficzna ma docierać do ludzi nie za pomocą refleksyjnych mniemań o sztuce, lecz przez praktyczne odsłanianie istnienia.

3. Prawdzie spekulacji estetyka ethosoficzna przeciwstawiać ma prawdę konkretną. Potrzebie tzw. czystego poznania — tęsknotę za życiem w *ethosie*. Uniwersalizmowi filozoficznych prawd — wewnętrzny akt czynienia. Estetyka ethosoficzna z jednej strony dowartościowuje rzeczywistość, z drugiej — urzeczywistnia estetykę. Otwiera się na istnienie. Tylko wtórna abstrakcja odróżnić może część „teoretyczną” tej estetyki, od jej części „praktycznej”. Estetyka ethosoficzna nie jest czymś danym, lecz musi być ciągle uobecnianą na nowo w procesie tworzenia. Dlatego nie można tej estetyki uzasadnić „teoretycznie” — ją trzeba urzeczywistnić. Nie jest ona „wiedzą o czymś”, lecz raczej pewnym wyzwaniem, pytaniem o istnienie. Poznawanie nie jest tu odgraniczone od działania — jest ono aspektem działania. Estetyka ethosoficzna ma być wyrazem tego, co istnieje — uwrażliwieniem na *ethos* istnienia. Estetyka i sztuka ethosoficzna mają być pedagogiką wrażliwości istnienia.

4. W geście, słowie i dźwięku *ethosofia* postuluje restytucję samego istnienia. Poprzez artystyczną eliminację metasfery istnienia sztuka może odkrywać przed człowiekiem *ethos* istnienia. Sztuka przedmiotowa była pewną wyspecjalizowaną (w określonym sensie) umiejętnością, zupełnie niezależną od refleksji nad istnieniem jako całością.

A. O ile w folklorze mamy do czynienia z poziomem pre-refleksyjnym uprawiania sztuki, o tyle w przypadku sztuki ethosoficznej należałoby mówić o poziomie post-prerefleksyjnym. Folklor jest bowiem dla nas snem, który już nigdy nie stanie się jawą. Dlatego musimy sobie pomóc — poprzez świadome odzyskanie utraconej jedności między życiem a kulturą, człowiekiem a społeczeństwem, bytem a powinnością, podmiotem a przedmiotem. Tę jedność odnajdujemy w *ethosie* istnienia. Przedmioty sztuki mogą stać się faktami poprzez wyrażenie tego *ethosu*.

sztuki ku byciu sztuką jest ethosoficznym programem estetycznym. Analiza sztuki w sytuacji estetycznej wypływała dotąd z samej sztuki — teraz chodzi nam o to, aby odnosiła się do samego istnienia.

B. Założeniem estetyki ethosoficznej jest nie tylko rezygnacja z analiz metasfery działania artystycznego i uczestnictwo w samym procesie twórczym, ale także reprezentacja istnienia. Oznacza to ciągłą demaskację form artystycznych właśnie *jako* artystycznych i mówienie poza językiem artystycznym.

C. Dzieło sztuki wtedy jest dziełem ethosoficznym, kiedy nie „rzuca się w oczy”, gdy nie jest tematem „estetycznego” zainteresowania. Im bardziej dzieło jest dziełem, im bardziej funkcjonuje jako dzieło, tym bardziej wymyka się jego istotny sens i misja, którą ma do spełnienia — tj. odkrywanie samego istnienia. I w tym sensie — paradoksalnie — im bardziej dzieło jest dziełem, czyli im bardziej jest widoczne jako przejaw sztuki, tym mniej je widać — w jego funkcji, którą winno spełniać w sposób istotny. Dlatego, przykładowo, w sztuce ludowej lub w sztuce ludów prymitywnych przez to, że dzieło sztuki nie widać, są one naprawdę — bo wynikają z istnienia. Chodzi teraz o to, aby przywrócić — na nowym poziomie — ten naturalny porządek funkcjonowania sztuki, a to z kolei związane jest ze stanem całego społeczeństwa.

2. W *ethosofii* chodzi o rzeczywiste (a więc nie-filozoficzne) zakorzenienie estetyki w istnieniu wraz z całą właściwą jej sferą podmiotowo-przedmiotową: zakorzenienie jej w pierwotnych, a więc poza-świadomych, poza-teoretycznych,

B. Nie świadomość bycia artystą, lecz bycie artystą — to jest etnologiczne otwarcie ku istnieniu. W *ethosofii* jednostka, która tworzy nie doświadcza rozdarcia, gdyż jej stosunek do określonej sytuacji tworzenia nie jest zapośredniczony przez refleksję. Sztuka ta będzie wówczas afirmować istnienie i uczyć życia w samo-tożsamości.

C. Artyści mogą się stać rzemieślnikami. Trzeba tylko nadać inne znaczenie słowu „rzemieślnik”. Dla artysty-rzemieślnika przedmiot artystyczny nie jest czymś zewnętrznym wobec przestrzeni jego istnienia (tzn. nie jest idealny), lecz jest elementem bytu. Tu możemy zanalizować sposób wytwarzania przez anonimowych artystów-rzemieślników średniowiecza „pięknych” przedmiotów. Podobnie jest — choć w innym układzie wartości — z genialnymi, lecz nieznanymi malarzami ikon staroruskich. Mechanizm „produkcji artystycznej” jest tu dokładnie ten sam i opiera się na całkowitym nieistnieniu świadomości bycia artystą. To z kolei związane jest ze światem wartości społecznych.

ANI STARE, ANI NOWE, CZYLI ZA

Z powyższych uwag – nieco skrótowych, a więc ogólnych — wynikają jednak całkiem konkretne wnioski. Niechaj stanowią one rodzaj podsumowania naszych analiz.

Widać więc gołym okiem, że tak zdefiniowana kwestia postmodernizmu nie jest ani nowa, ani też nie jest czymś samodzielnym w całej kulturze. Wprost przeciwnie: jest wyrazem z jednej strony pewnej samowiedzy człowieka (resp. filozofii i nauki), z drugiej zaś po prostu nową nazwą starego problemu. A da się go zinterpretować właśnie w języku filozofii, czego daliśmy wyżej wyraz. Jeśli zaś tak rzeczywiście jest, to w takim razie wyprowadzić z niego możemy nowe propozycje teoretyczne, w tym wypadku ideę *ethosofii*.

Zupełnie też konkretnie i całkiem wyraźnie widzimy także kwestię postmodernizmu w dziejach sztuki i kultury. Czymże innym jak nie postmodernistyczną manifestacją była technika malowania, zwana *pentimento*, w której to na jeden obraz nakładano inny (by, z oszczędności, nie gruntować po raz kolejny samego płótna)? Rezultaty zaś były zgoła zaskakujące: oto po pewnym czasie, tam gdzie rozpościerał się całkiem odsonięty pejzaż, niespodziewanie wyrastał budynek, a w pustej ręce portretowanego mężczyzny pojawiał się kapelusz, etc., etc. Jeden obraz ujawniał inny obraz, a całość nabierała nowych znaczeń – więcej: znaczone stawała się znaczącym. Cóż za rozkosz dla wnikliwego badacza semiologa!

Podobne motywy widzimy także w sztukach narracyjnych, przede wszystkim zaś w nowożytnej powieści. Wynikają one nie tylko z wmontowania w samą strukturę opowiadania wątków autotematycznych, ale przede wszystkim z nowej samoświadomości samego piszącego. Po prostu twórca zaczyna być świadom języka, którym się posługuje. Przykładem modelowym jest w tym wypadku oczywiście Stendhal – bez wątpienia twórca powieści nowożytnej, w której narrator niczego innego nie czyni, jak tylko podciąga kurtyne, za którą skrył się cały świat przedstawiony powieści. Dokonuje się tu znamienne przejście od *telling* do *showing* – dokładnie tak właśnie rodzi się nowoczesna powieść. Wreszcie Flaubert może wykrzyknąć: *pani Bovary to ja!*

Wątki autotematyczne w powieści związane były nie tylko z ewolucją pojęcia narratora, ale także samej narracji. Przykładów można by w tym miejscu aż nadto mnożyć, ale dla polskiego czytelnika wspomnijmy w tym miejscu nieco zapomnianą twórczość Wilhelma Macha i jego *Góry nad Czarnym Morzem*, gdzie właśnie kwestia autotematyzmu i tej szczególnej samoświadomości pisania wyeksponowana była wręcz sztandarowo.



2

Jednym słowem, *pentimento*, autotematyzm i wreszcie metajęzyk artystyczny – oto kolejne stadia krystalizowania się samej idei postmodernistycznej. A im wszystkim patronuje filozofia, która powtarza za Adamem wygnanym z raju – „wiem, że wiem”. Bo to Adam właśnie był zapewne pierwszym postmodernistą. Ale o ile ze wstydu skrył się za krzakiem, bo oto zauważył, że jest nagi, o tyle współcześni postmoderniści wychodzą na proscenium i w pełnym blasku reflektorów deklarują, że są awangardą naszego czasu.

Tymczasem przedstawiona wyżej propozycja *ethosofii* jest próbą mowy poza tym językiem. Tam, gdzie jest ZA – bo może wtedy usłyszymy wołanie samego bytu. Jeszcze sprzed języka. Poza metaforą i symbolem, przedstawieniem i wyrazem, poza techniką i formą – co jest poza tym wszystkim? – Właśnie ZA, a nie „post” – milczenie i tajemnica dla świata życia. ■

... because I say that I speak

The author reflects on postmodernism from the point of view of philosophy and art. However instead of analyzing old definitions and arguments, he focuses on future possibilities of constructing a new vision. He introduces a term of ethosofy – a philosophy after philosophy – and views issues of aesthetics and art through this prism. In the history of art there had already been techniques like *pentimento*, self-references and artistic metalanguage which eventually led to the postmodernist idea. ■

Czy można zrozumieć postmodernizm?

Pytanie zawarte w tytule jest uszczegółowioną albo rozszerzoną wersją znanej od starożytności kwestii: czy i jak można rozumieć sztukę, piękno, dzieło i twórczość artysty, jak od tego odróżnić kicz i ludzkie upodobania związane ze zmiennością stylistyk oraz mód, oraz co to wszystko może znaczyć. Jeden ze znanych mi profesorów (professus = wtajemniczony) twierdzi, że nie ma sztuki - gdyż jest to pojęcie nazbyt szerokie i bezdesygnatowe - natomiast istnieją przedmioty, które mogą posiadać znamiona dzieła sztuki, takie jak wzniosłość, doskonałość, nowość czy piękno. W dawnym malarstwie realistycznym, dodane elementy miały znaczenie symboliczne lub alegoryczne, które znawca mógł odczytać. Ale na tamtych obrazach czasem widać mistrzostwo w oddaniu przykładowo tła, fałd tkanin i draperii, lub krajobrazu. Tutaj mamy już nie zrozumienie, lecz podziw, czyli odbiór bezpośredni. Mniemam, że dzieła sztuki, w mniejszej lub większej części, wymykają się ścisłej analizie. Mogąc być asemantyczne - jak muzyka absolutna, sztuka neutralna, op-art lub abstrakcja - pobudzają percepcję form, wyobraźnię i kojarzenie. Łatwiej jest za to zrozumieć - choć też nie zawsze - ową towarzyszącą sztuce myśl, czyli teorie artystek i wypowiedzi krytyczek (używam feministycznych form wzorując się na wypowiedzi Rorty'ego *Postmodernistyczny liberalizm mieszczański*, celem formalnego zbliżenia mego tekstu do opisywanego tematu).

Sto lat temu w sztukach pięknych, a szczególnie w architekturze, malarstwie i literaturze, zapanował modernizm stopniowo wypierając neoromantyzm. Dużo wcześniej romantyzm przeciwstawił skrajny emocjonalizm racjonalistycznie umiarkowanym koncepcjom klasycyzmu. Ale nawet Wieszczy najpierw wzywający abyśmy byli *rozumni szaleem* przyznał, opisując salon, że w obliczu rzeczywistości *trzeba mieć bystry wzrok naturalisty / aby zobaczyć wijące się w kale glisty*. Modernizm jako tendencja porządkująca i antyromantyczna przejawiał się na rozmaite sposoby. Wytworzył mesjanistyczne ustroje totalitarne obiecujące metafizyczny socjalizm. Język uporządkowano ortograficznie zaś psychoanaliza obnażyła ludzkie pożądania. Geometria zdominowała estetykę, natomiast prostolinijnie funkcjonalna architektura unikała kontaktu z przeszłością, choć w budynkach niszczących na Praczach Odrzańskich Max Berg wyjątkowo umieścił spolia - detale architektoniczne ze starszych obiektów. Tylko w modernistycznej literaturze anglojęzycznej widać mnogość odwołań kulturowych, różnorodność cytacji oraz budowanie odmiennych sposobów narracji.

Jak każdy prąd, tak i też modernizm po ponad półwieczu stracił na żywotności, stał się zbiorem okazji muzealnych i jako zjawisko tonące w przeszłości, modernistyczny ład uległ korozji. Z pewnością można uznać rok 1968 jako



moment krytyczny, gdyż nieposłuszeństwo obywatelskie, bunty i zamieszki pojawiły się wówczas w wielu krajach, choć te zdarzenia nie mając większego znaczenia dla sztuki pobudzały publiczność. Oczywiście sprzeciw wobec modernizmu narastał wcześniej, jak działania *Galerii pod Moną Lizą*, książka o architekturze Venturi'ego, rzeźby Jerzego Beresia, czy pojawienie się fotorealizmu, a następnie konceptualizmu, który wyjątkowo rozkwitł na gruncie wrocławskim. Ale chyba żadna uczestniczka *Symposium Wrocław 70*, w marcu tegoż roku nawet nie śniła, że już jest postmodernistką.

Natomiast niedostateczna znajomość angielskiego spowodowała wiele nieporozumień na gruncie estetyki polskiej. Tytuł wystąpienia Josepha Kosutha z roku 1969 należy zgodnie z każdym słownikiem tłumaczyć jako *Sztuka wedle filozofii* i znaczenie jest oczywiste. Konceptualizm okazał się ślepią uliczką, nie udało się stworzyć niematerialnego dzieła; recepty Johna Cage'a na utwory muzyczne lub projekty możliwych i niemożliwych przedmiotów Jerzego Rosołowicza, stały się obiektami muzealnymi w formie zapisanych kartek.

Terminologię tworzą krytyczki i teoretyczki sztuki, próbując *ex post* opisywać formy działań i efekty, poszufladkować artystki oraz przypisywać istotne znaczenia ich koncepcjom. Rzecz trudna i niepewna, bo przypominająca zabawę w głuchy telefon, krytyczka ma przekazać nieznanemu odbiorcy coś to artystka musiała mieć na myśli i dlaczego właśnie to, a nie coś innego. Im termin szerszy, tym więcej problemów interpretacyjnych, a postmodernistki odrzucają interpretacje oraz dociekania naukowe. Podstawą filozoficzną postmodernizmu początkowo był egzystencjalizm, a następnie nieortodoksyjny marksizm Lukács'a oraz Szkoły frankfurckiej. Lyotard w swojej *Odpowiedzi na pytanie co to jest postmodernizm* napisał: *Jest z pewnością częścią modernizmu. Cokolwiek odziedziczono (...) należy to zakwestionować. (...) Ze zdumiewającym przyspieszeniem „pokolenia” wpadają na siebie. Dzieło może być modernistyczne, o ile wcześniej było postmodernistyczne. Tak rozumiany postmodernizm nie jest modernizmem u swego kresu, lecz w momencie narodzin, który wciąż się powtarza. (...) Postmodernistyczne więc będzie to, co (...) wyrzeka się pocieszenia przez poprawne formy, odrzuca zgodę na smak (...) poszukuje nowych przedstawień (...) by odczuć istnienie nieprzedstawialnego. (...) Postmodernizm powinien być rozumiany zgodnie z paradoksem czasu przyszłego dokonanego.*

Tu docieramy do swoistej osobliwości; żyjąc w epoce postmodernistycznej utknęliśmy w czasie przyszłym, czyli nigdzie, więc żadna awangarda nie jest możliwa, bo nie potrafimy określić i zrozumieć przyszłości, a tym bardziej jakiejś przed-przyszłości, do której należałoby zmierzać, więc zostaje tylko błędzenie. Postmodernizm jest przyszłością modernizmu, który jak feniks wciąż

1. **Pavel Žáček**, *Hold Umberto Eco*, 2016, olej na płótnie, 195 × 130 cm
 2. **Siegfried Zademack**, *Fantazje Mistrza*, 2014, olej na płótnie, 100 × 80 cm
 3. **Jake Baddeley**, *Lekcja malarstwa*, 2013, olej na płótnie, 130 × 195 cm
- Fot. czytaj str. 15-17

się odradza. Totalitaryzmy zostały zakwestionowane i zamiast drutów kolczastych wszystko nadzorują dyskretne sieci. W miejsce przykrej psychoanalizy weszła ważąca emocje analiza transakcyjna, feminizm i otwarta akceptacja wszelkiego seksualizmu. Dzieło sztuki stało się tymczasowością i dokumentacja stała się ważniejsza od zdarzenia. Geometrię wykłęto, podobnie jak szlachetne materiały w budownictwie czy ostrość w fotografii. Dominuje miękkość, rozmycie i poruszenie obrazu, niejasność i niedopowiedzenie czy sugestia jakiejś tajemnicy.

Od pewnego czasu można zauważyć powroty do przeszłości w formie cytatów - w muzyce Luciano Berio i Zbigniew Bargielski - a w malarstwie po latach neoekspresjonizmu pojawia się wskrzeszenie dawnych technik - jak choćby słynna wystawa „Nowi Dawni Mistrzowie” Donalda Kuspita, który głosi koniec sztuki. Mniemam nieco inaczej, że to właśnie postmodernizm zestarzał się, ulegając dewaluacji oraz rozproszeniu, więc raczej jesteśmy świadkami jego końca. Natomiast artystki szukają i będą szukać sposobów wypowiedzi, mniej interesując się tym co piszą krytyczki. A co zastąpi postmodernizm, tego nie wiemy, bo przyszłość jest niewiadoma i nieodgadniona, a na dodatek nowa terminologia jeszcze nie została ukuta. Obserwując rozprzestrzenianie się pojęcia postmodernizmu, widzę podobieństwo do wrocławskiego epifenomenu jakim był sensybilizm, który ponoć już w roku 1956 ogłosił, że *nie neguje istnienia innych kierunków w sztuce, sensybilizm je wchłania, twórczo przekształca i uszlachetnia*. No cóż, Wrocław to nie Nowy York, więc w efekcie od lat wielu wszyscy jesteśmy postmodernistkami. ■

Can we understand postmodernism?

The question in the title is another version of the question know from the antiquity: is it possible to understand art, beauty, piece of art and artist's creation, and how to distinguish them from cheap and temporary trends. The author analyzes various theories on postmodernism, giving various examples from the history of architecture, visual arts, literature and music, until the year 1968. Currently though we seem to be stuck and lost in the future tense or nowhere, as we are not able to define and understand the future. ■



2

3



Źródłowość, przyswojenie, intertekstualność

Zagadnienie źródłowości w sztuce może być rozważane w dwojakim ujęciu. Nie są one sprzeczne czy przeciwstawne, a oparte na różnicy zakresu branych pod uwagę odniesień. Pierwsze podejście do niego polega na zaakcentowaniu, jako punktu odniesienia dla ukazywanej w dziele widzialnej sceny czy motywu, fragmentu widzialnej rzeczywistości. Twórczość artystyczna staje się wówczas wciąż ponawianym aktem indagowania świata. Krytyczne pytanie, jakie tu się pojawia, zakłada rozważenie, czy przy tych aktach indagowania nie poddajemy się konwencjom lub stereotypom i nie przyjmujemy jako źródła czegoś, co zostało kulturowo ukształtowane, stając się zbiorowo uznane, a więc jesteśmy skłonni uznać to za oczywistą daną. Drugi rodzaj odniesień sztuki do źródeł ma charakter szerszy i polega na podjęciu zagadnienia zasad naszego uformowania kulturowego. Chodzi o rozważenie, czy kultura oddala nas od źródeł naszej tożsamości, czy przeciwnie, stanowi niezbędny składnik jej ukształtowania. Kwestionowanie tak pojmowanej roli kultury dla sztuki podejmowane było głównie w działaniach awangardy pierwszej połowy XX wieku. Pojawiły się wówczas pytania o pierwotne podstawy działań artystycznych, które łączone były z zagadnieniem wpływu współczesnej cywilizacji na tożsamość zarówno artystów, jak odbiorców.

Jednym z najtrwalszych przekonań dotyczących sztuki, rozumianej zgodnie ze wspomnianym pierwszym sposobem pojmowania jej źródłowego charakteru, jest założenie, że wywodzi się ona ze sposobu zmysłowego doświadczania rzeczywistości przez artystę. Ernst H. Gombrich zaznaczał, że nie zawsze problem ten był podejmowany wprost. Na przykład w „dawnym świecie” ewolucja sztuki ujmowana była w związku z postępowaniem technicznym, rozwojem umiejętności opracowania materiału. Jednak zasada *mimesis* wskazywała, co jest podstawą i celem działań artystycznych. Podobnie było w okresie renesansu, gdy, jak pisze angielski autor, Giorgio Vasari zakładał, iż zarysowując ewolucję wiarygodnego oddawania natury, opisuje się drogę malarstwa do doskonałości. *Proces podboju rzeczywistości przez sztukę* – twierdził Gombrich uogólniając problem – *trwał, w różnym tempie, przynajmniej do dziewiętnastego wieku, a bitwy toczone przez impresjonistów były walkami związanymi z tą kwestią – problemem wizualnych odkryć*^[1].

Gombrich pozostawał w opozycji wobec poglądu Johna Ruskina i jego kontynuatorów, zgodnie z którym *malarz powinien wracać do niezafałszowanej prawdy naturalnego widzenia*^[2]. Podkreślał iż *przedstawienie „wszystkiego, co istnieje w naturze” zawsze się będzie wiązało z przedstawieniami, jakie przekazywali mu nauczyciele*^[3]. W związku z tym obok czynników związanych z wizualnym źródłem sztuki pojawia się zagadnienie „potrzeby wzorów”. Wzory te zwykle związane były ze sposobami malarskiego opracowania materiału wizualnego przyjmowanymi przez innych artystów. Obok „wertykalnego” odniesienia do źródła wizualnego wystąpiło więc tutaj zagadnienie „horyzontalnego” wyboru określonej możliwości przedstawienia danego motywu. Gombrich, powołując się na badania psychologiczne z zakresu psychologii percepcji wskazuje, że kwestie te występują już podczas elementarnej organizacji danych zmysłowych. Nie ma więc „czystego widzenia”, o jakim marzył Claude Monet mówiąc, że chciałby urodzić się ślepy, a następnie odzyskać wzrok, by móc zacząć malować bez uprzedniej wiedzy o sposobach wizualnego ujmowania przedmiotów, bez obciążeń związanych z kulturą. Gombrich kwestionował też przekonanie,

iż w sztuce najpierw pojawia się wrażenie zmysłowe, a potem dopiero następuje jego przeobrażenie, zniekształcenie uogólnienie. Dlatego oddzielanie źródłowego ujmowania natury od „idealizacji” czy „abstrakcji” jest nieuzasadnione. Artystom – pisze Gombrich – „potrzebny jest styl odpowiedni do zadań”, potrzebny jest „słownik” pozwalający pokazywać rzeczywistość. *Malarstwo jest działaniem, toteż artysta raczej widzi to, co maluje, niż maluje to, co widzi*^[4] – a dokładniej to, co zobaczył uprzednio wobec własnej malarskiej akcji. Dlatego zdaniem angielskiego autora, wszelka sztuka jest „konceptualna”, gdyż niezależnie od deklarowanych przez artystów pragnień, nie ujawnia tylko swego źródła w rzeczywistości, a zawsze zawiera także składniki przekazane przez nauczycieli, tradycję, czy w inny sposób przejęte przez twórcę. *Wszelka sztuka – zdaniem Gombricha – rodzi się w ludzkim umyśle, wyraża raczej doświadczenie świata niż sam świat widzialny i właśnie dlatego jest <konceptualna>, że przedstawia obrazowe zawsze rozpoznać można po stylu*^[5].

Czy „potrzeba wzorów”, jak dowodzi Gombrich niezbędna w twórczości, jest rezultatem świadomego przejścia środków i metod? Angielski autor reprezentuje pod tym względem stanowisko umiarkowane. Z jednej strony podkreśla, że nawet malarstwo naturalistyczne stanowi „manipulację słownikiem”, z drugiej jednak stwierdza, iż przy istniejących zapożyczeniach, *tylko bardziej podziwiamy owych niezwykłych ludzi, których stać było na przewzięcie tego odruchu i przekroczenie zakłętę kręgu, by utworzyć drogę następcom*^[6]. Wskazuje to na fakt, że stopień odniesienia do wzorców jest stopniowalny i że pragnienie odwołania się do źródeł nie jest rezultatem błędu myślowego, czy wyłącznie utopijnego rozumowania. Świadczy też, że problem ten, zarówno w odniesieniu do sztuki dawnej jak nowoczesnej, nie utracił znaczenia, choć przybiera różny kształt. W sztuce nowoczesnej na przykład, zamiast dążenia do stworzenia obrazu maksymalnie zbliżonego do cech widzianej rzeczywistości, pojawiło się dążenie do aktywizowania u odbiorców aktów pamięci, które stawały się niezbędnym składnikiem pozwalającym zrozumieć obraz. Miejsce krów, pisał angielski autor, pokazywanych w obrazach Paulusa Pottera, zajęły krowy malowane przez Jeana Dubuffeta, których widoczne cechy wymagały konfrontacji z zapamiętanymi wizerunkami tych zwierząt i ustalania występujących podobieństw i różnic. Takie „przerafinowane (*over-sophisticated*) obrazy” wymagały odwołania się w szerszym zakresie, niż w przypadku sztuki siedemnastowiecznej do źródła, jakim jest wygląd rzeczywistości. Nie można było po prostu stwierdzić, że to, co pokazane na obrazie jest zgodne z naszym potocznym doświadczeniem, a należało konfrontować oba te obszary wiedzy. Tendencja ta zdaniem Gombricha ulegała różnym modyfikacjom w czasie XX wieku prowadząc – w przypadku malarstwa abstrakcyjnego – do odwrócenia sytuacji odniesienia do źródła. Zamiast „rozpoznawać rzeczywistość w malarstwie” należało rozpoznawać „malarstwo w rzeczywistości”^[7]. Pisząc o tym zagadnieniu Gombrich miał na myśli takie obrazy, które nie powstają na zasadzie mimetycznego odtworzenia fragmentu widzialnego świata, a powstają jako rezultat niezależnego od zasady *mimesis* opracowania zasadniczo nieprzedstawiającej kompozycji malarskiej, która jednak w zastanawiający sposób wykazuje cechy wspólne z pewnymi fragmentami rzeczywistości oglądanej w skali makro (np. widoki kosmosu) lub mikro (jako powiększenia pod mikroskopem). W obu przypadkach jednak odniesienie do źródła zewnętrznego okazuje się konieczne.

1 E. H. Gombrich, *The Image and the Eye. Further Studies in the Psychology of Pictorial Representation*, Phaidon, Oxford 1982, s. 11.

2 E. H. Gombrich, *Sztuka i złudzenie. O psychologii przedstawiania obrazowego*, przeł. J. Zaráński, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1981, s. 24.

3 Ibidem, s. 32.

4 Ibidem, s. 86-87.

5 Ibidem, s. 90.

6 Ibidem, s. 32.

7 E. H. Gombrich, *The Image and the Eye*, op. cit., s. 32.



Michał Chudzicki, *Jakie miasto taki Bruegel 2*, 2018, olej na płótnie, 121 × 181 cm, fot. czytaj str. 43 (44. Biennale Malarstwa Bielska Jesień 2019), fot. Krzysztof Morcinek

Koncentrując się w swych rozważaniach dotyczących psychologii przedstawiania obrazowego na zagadnieniu percepcji wizualnej, Gombrich pomijał zakres dokonywanych przez sztukę odkryć odnoszących się do źródeł niezwiązanych z rzeczywistością wewnętrzną. Wymieniał wprawdzie w swych rozważaniach ptaki, gigantyczne monstra i delikatne drobiazgi pojawiające się w ludzkich marzeniach sennych i nocnych zmorach w różnych kulturach i różnych obszarach geograficznych, pisząc, że one również mogą być rozpatrywane w kategoriach tego, co źródłowe w sztukach plastycznych, jednak nie poświęcał im osobnej uwagi. Tymczasem od drugiej połowy XIX wieku to, co wcześniej wydawało się zjawiskiem marginesowym, zaczęło uzyskiwać coraz większe znaczenie, aby wreszcie dzięki koncepcjom psychologicznym Freuda i Junga doprowadzić do zmiany sposobu pojmowania tego, co źródłowe. Źródła, także sztuki, zaczęło poszukiwać nie w bezpośrednim zmysłowym doświadczeniu, a w złożonych relacjach między widzeniem i wizją lub marzeniem sennym. Jako istotne podstawy dzieł sztuki zaczęły być traktowane ukryte procesy psychiczne. Jednocześnie zaczęto wykazywać nieufność wobec tego, co wydaje się źródłem pozornym. Pojawiły się wątpliwości, czy pozostając w kręgu kultury europejskiej jesteśmy jeszcze w stanie dotrzeć do rzeczywistej genezy tego, co stanowi źródło ludzkiej tożsamości.

Problematyce dotyczącej różnych sposobów odwoływania się do źródeł w sztuce końca XIX i XX wieku poświęcił książkę *Prosthetic Gods* Hal Foster. Omawia on w niej twórczość artystów zafascynowanych „fikcją źródłowości”. Uwzględnia więc poszukiwanie tego, co pierwotne, wyrażające się opuszczaniem cywilizacji europejskiej (Paul Gauguin) i/lub znajdowaniem inspiracji w sztuce prymitywnej (Picasso, ekspresjoniści, surrealiści). Pisze, że oczekiwano, iż kontakt z tym, co źródłowe umożliwi przejście do <dzikiego> życia^[8] i pozwoli na ponowne narodziny w wymiarze ludzkim i twórczości artystycznej. *U Freuda* – twierdzi amerykański autor – *podstawowe fantazje dotyczące genezy tożsamości, seksualności i seksualnej różnicy mieszają się często w naszym życiu psychicznym i wyrażają się w podobny sposób w pierwotnych*

scenach [...] ^[9]. Artyści z końca XIX i początku XX wieku zakładali, że poprzez odniesienie do nich, do stosowanych przez plemiennych twórców form i metod postępowania, możliwe będzie odnalezienie źródłowej podmiotowości. Drugi wątek odkrywania źródłowości w XX wieku związany był, według Fostera, nie z tym, co prymitywne, a z tym, co przyszłościowe i technologiczne. Naturalności ciała przeciwstawiano „ciało postnaturalne”, w różny sposób reintegrowane poprzez odniesienie do technologicznych podstaw. W Bauhausie, futuryzmie, konstruktywizmie, wortycyzmie pojawiała się „podwójna logika protezy” stanowiąca projekcję głębokich pragnień człowieka. Na przykład, dla futurystów śmierć stanowiła konieczny etap do następującego potem „*odrodzenia jako podmiotu technologicznego*: [...] *wyłonienia się <o pierwszym świecie> jako nowoczesny <centaur>, pół człowiek, pół mechanizm* ^[10]”.

Artyści awangardowi szukali drogi do tego, co źródłowe poprzez nowe rodzaje doświadczeń, dla których należało znaleźć swoiste środki wyrazu. Odrzucali przyjmowanie istniejących języków sztuki. Zakwestionowanie tych dążeń nastąpiło z nadejściem postmodernizmu. Miało ono również charakter praktyczny i polegało na upowszechnieniu się artystycznego zabiegu „przywłaszczenia”. Douglas Crimp w artykule z 1982 roku określił tak metodę działania, której występowanie – jak pisał – *rozciąga się na prawie każdy aspekt naszej kultury, od najbardziej cynicznie wykalkulowanych produktów mody i przemysłu rozrywkowego do najbardziej zaangażowanych krytycznie działań artystów* ^[11]. Zwracał jednak przy tym uwagę, że stosowanie tego zabiegu może podlegać wartościowaniu. Odróżniał w związku z tym jego odmianę bardziej zachowawczą (np. budynki Michaela Gravesa, fotografie Roberta Mapplethorpa, malarstwo Davida Salle) i progresywną (architektura Franka Gehry, prace Sherrie Levine). Zakres występowania „przywłaszczenia” uznał więc za tak szeroki, że nie wiązał go z określoną opcją artystyczną, stylem czy kierunkiem. >

9 Ibidem, s. 5.

10 Ibidem, s. 118.

11 D. Crimp, *Appropriating Appropriation*, [w:] idem, *On the Museum's Ruins*, The MIT Press, Cambridge Massachusetts 1995, s. 126.

8 H. Foster, *Prosthetic Gods*, The MIT Press, Cambridge Massachusetts, 2006, s. 21.



Michał Chudziński, *Mleko zsiadło się na progu*, 2017, olej na płótnie, 100 × 130 cm, fot. czytaj str. 43 (44. Biennale Malarstwa Bielska Jesień 2019), fot. Krzysztof Morcinek

Poszukiwanie źródłowości znikać miało z pola widzenia, natomiast podstaw dla odróżnienia tego, co wartościowe, albo eskapistyczne lub reakcyjne szukać należało poprzez rozróżnienie sposobów tego, co i jak jest przywłaszczane.

Rozważając podejmowane zagadnienie Crimp nie uwzględniał szerzej kwestii teoretycznych. Posługiwał się przykładami. Samo pojęcie „przywłaszczenia” określał jako „regresywno/progresywne”. Przywłaszczenie regresywne to zarówno pastisz jak eklektyzm, czyli takie wybierane przez artystów drogi postępowania twórczego, w przypadku których „potrzeba wzorów” traktowana jest jako sposób umożliwiający realizację zakładanego celu. Przejmowane są więc z przeszłości sztuki składniki odpowiednie do podejmowanego działania. Zabieg taki jest świadomy, oparty na posiadanej wiedzy. Jako przykład Crimp wskazywał budynki Michaela Gravesa, stanowiące *mieszankę przeszłych architektonicznych stylów wyprowadzonych ogólnie z orbity klasycyzmu*^[12].

Przywłaszczenia składników stylów historycznych miały miejsce wielokrotnie od czasów manieryzmu, gdy dostrzegając wiele różnych odmian wartości w sztuce wcześniejszej malarze postanowili, jak pisał Luciano Faberio, *skumulować doskonałość wielu*^[13]. Cechy stylistyczne przestały tu być ujmowane jako elementy składowe procesu percepcji i przedstawiania, a stały się sprawą związaną z realizacją doskonałego dzieła jako celem nadrzędnym, ze względu na który można korzystać nawet ze środków należących do innego artysty. Przywłaszczenie uzasadniane więc było ze względu na doniosłość celu. Wskazywano jednak również, zwłaszcza w XIX wieku, że jest ono wyrazem bezradności twórczej, niemożności wynalezienia nowych środków wyrazu odpowiednich dla danej epoki. *Podejście Gravesa do architektury* – pisze Crimp

– *związane jest z powrotem do premodernistycznego rozumienia sztuki jako twórczej kombinacji elementów wywodzącej się z historycznie danego słownika (można powiedzieć, że te elementy wywodzą się z natury, ale natury rozumianej tak, jak w dziewiętnastym wieku)*^[14]. Odniesienie do natury następuje więc tutaj nie poprzez bezpośrednie doświadczenie, a pośrednio, na drodze świadomego uwzględnienia wcześniejszej koncepcji związku z nią. Zachowane zostają też w jego budynkach różne cechy tradycyjnie rozumianego dzieła sztuki. Elementy anektowane sugerują z jednej strony, że artysta korzysta z „historycznego słownika”, jednocześnie zaś chce dać poczucie, że prezentuje dzieło współczesne. Zdaje się wierzyć, że stosując przywłaszczenie stworzy indywidualne dzieło, podobnie jak dawni twórcy. Crimp podkreśla, że *nie może być złudzenia, iż elementy stylu są autorstwa architekta, występuje jednak bardzo silne poczucie całości celu produktu i jego twórczego wkładu w nieprzerwaną biegnącą tradycję architektury. Eklektyzm Gravesa zachowuje w ten sposób integralność, zamknięcie w sobie historii architektonicznego stylu i pseudohistoryczną odporność na problematyczne wtręty realnego rozwoju historii (do których należy nowoczesna architektura, jeśli rozważać ją jako coś więcej, niż tylko inny styl)*^[15].

Inną odmianę przywłaszczenia Crimp charakteryzuje na przykładzie twórczości Gehry’ego. Podkreśla w tym przypadku odniesienia nie do dawnej historii architektury, a do nowoczesności i branie pod uwagę nie tyle stylu, co materiałów. *W swej praktyce Gehry [...] – pisze – zachowuje historyczną lekcję modernizmu, nawet jeśli krytykuje właściwy dla niego idealistyczny wymiar z postmodernistycznej perspektywy*^[16]. W przypadku operacji przywłaszczenia inspirowanej taką koncepcją mieszanie elementów stylów nie wchodziło w grę.

12 Ibidem, s. 127.

13 W. Tatariewicz, *Historia estetyki*, tom III, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2009, s. 365.

14 D. Crimp, op. cit., s. 127.

15 Ibidem, s. 127-128.

16 Ibidem, s. 128.

Zakres tego, co anektowane odnosić się miał natomiast do rodzaju stosowanych materiałów i form przy jednoczesnej polemice z charakterem i rolą, jak była im przypisywana we wcześniejszych zastosowaniach. W przypadku budynków Gehry'ego współczesne, szorstkie materiały, sprawiające wrażenie niewykończenia, proste, geometryczne kształty, znane z budynków modernistycznych użyte zostały nie do stworzenia architektury uniwersalistycznej, odpowiedniej dla każdego miejsca i każdego człowieka, której rolę podkreślał np. Le Corbusier, a w odpowiedzi na potrzeby konkretnego kontekstu. Jednocześnie użytkownik mógł poszukiwać z nimi relacji, zasad trafnego użytkowania dla swoich potrzeb. *Dom Gehry'ego* – pisze Crimp – *jest odpowiedzią na specyficzny architektoniczny program; nie może on być bezkrytycznie zastosowany powtórnie w innym kontekście*^[17]. I właśnie pod tym względem przywłaszczenie formy rozmija się z pierwotną funkcją, wbrew modernistycznej zasadzie ich zgodności. Innym, omawianym przykładem tego rodzaju przywłaszczenia są prace Sherrie Levine stanowiące rodzaj skrzyżowania form, materiałów i znaczeń. Na przykład odlana z brązu *Fontanna* łączy cechy *ready made* Marcela Duchampa ze sposobem obróbki, opływowością kształtu i wypolerowaniem, właściwymi dla rzeźb Constantina Brancusiego. Tego rodzaju krytyczne dekonstrukcje Crimp uważał za zjawiska eksperymentalne, odkrywające powiązania między różnymi praktykami.

Zabiegi przywłaszczenia i cytowania, występujące w różnych okresach rozwoju sztuki, traktowane były zwykle jako metody działania uwarunkowane celami estetycznymi bądź ogólną sytuacją historyczną (np. wyczerpaniem kulturowym). W koncepcji intertekstualności przyjęte jest szersze założenie. Zaakcentowanie roli odniesień między dziełami sztuki nie jest czymś lokalnym lub uwarunkowanym czasowo, a stanowi zasadę działania twórczego. Nie tylko w każdym dziele sztuki występują odniesienia do innych, a również relacje między nimi stanowią zarówno podstawę twórczości, jak odbioru. Każdy utwór sytuuje się nie w relacji do źródła (uważanego za zmitologizowane), a w polu innych realizacji artystycznych. Zjawisko to jest najlepiej opisane w przypadku literatury. Teksty słowne pozostają nie tyle w stosunku do źródeł pozatekstowych (na zasadzie mimetycznej lub ekspresyjnej), a w polu innych tekstów naśladowanych, przekształcanych, kontynuowanych, odrzucanych, unieważnianych itp. Przywłaszczenie i cytowanie nie jest więc szczególnym zabiegiem twórczym, a istotą twórczości. Jeśli twierdzenie takie pojmiemy radykalnie, doprowadzi ono do zmiany sposobu pojmowania ról autora i odbiorcy. Pisarz (a także malarz, filmowiec itp.) stanie się przede wszystkim czytelnikiem/odbiorcą tego, co zostało już stworzone. Jego podstawowym punktem odniesienia będzie nie to, co określiłem tu jako źródłowość, a kontekst innych utworów literackich, obrazów itd. „*W wielorakim pisaniu – według Rolanda Barthesa – wszystko można s p l q t a ć, niczego jednak nie można r o z s z y f r o w a ć; struktura może być ciągłą, <wielowątkowa> (jak mówimy o tkaninie, która splata się z wielu wątków) na wielu poziomach i w każdym punkcie, nie może mieć jednak głębi; przestrzeń pisania można przemierzyć wzdłuż i w szerz, ale nie można jej przebić na wylot; pisanie ustanawia wciąż sens, czyni to jednak po to, by on natychmiast wyparował*^[18]. Zmianie ulega też rola odbiorcy. Przestaje on być tym, kto koncentruje się na pojedynczym utworze, stanowiącym przedmiot recepcji i stara się dokonać jego jak najpełniejszego odczytania (zadając ewentualnie pytania o genezę, źródła), a zaczyna uwzględniać sieć odniesień, z których utkany został tekst literacki lub obraz malarski czy filmowy. Takie podejście zakłada nie bierność, receptywność aktów odbioru, a aktywność, poszukiwanie odniesień, stałe tworzenie tego, co jest przedmiotem uwagi na nowo, poprzez brane pod uwagę relacje różnych jego składników. W związku z tym twórczość przybiera cechy tradycyjnie kojarzone z odbiorem, a odbiór z kreatywnością.

Barthes zwracał uwagę, że wspomniane cechy właściwe są w szczególnym stopniu dla pewnych rodzajów utworów. Biorąc pod uwagę teksty literackie określał je jako *scriptible* (skłaniające do aktywności odbiorczej, *czyniące z czytelnika, nie konsumenta, a wytwórcę tekstu*^[19]) oraz *lisible* (stwarzające podstawę do biernego odbioru, podczas którego *pozostaje w udziale tylko uboga swoboda przyjęcia lub odrzucenia tekstu*^[20]). Pierwszy model czytania łączy twórcę i odbiorcę jako wykonujących to samo zadanie, drugi wprowadza

bezlitosny podział między nimi. Pierwszy zakłada koncepcję „produktywną”, drugi „reprezentatywną”. Przy pierwszym pojawia się „obraz triumfującej mnogości” dlatego, że następuje nie przeskok ku znaczeniu, a koncentracja na elementach znaczących (*signifiants*). To one mogą rodzić nieskończone sensory, o ile zaakceptujemy wielość tego, co znaczone, ale wówczas musimy zrezygnować z tego, co *prawdziwe, prawdopodobne, czy nawet możliwe*^[21] – a więc także z pytania o źródła.

Zarówno czytanie/oglądanie jak pisanie/malowanie to rodzaj pracy. Metodę jej Barthes określa jako topologiczną: *nie jestem schowany w tekście, moim zadaniem jest poruszać się, translokować systemy, których prospekt nie zatrzymuje się ani w tekście, ani we <mnie>: operacyjnie, sensory, które znajdują się sprawdzane nie przeze <mnie> czy innych, a przez ich piętno systematyczne*^[22]. Celem nie jest więc „zatrzymanie łańcucha systemów”, ich unieruchomienie, ustanowienie prawdziwej interpretacji, albo stworzenie dzieła, które stanie się wciele niem określonego wzorca. Przeciwnie, liczy się to, co przechodzi, przekracza, artykułuje.

Konsekwencją przedstawionej sytuacji jest konieczność rezygnacji z koncepcji „dzieła”. *Dzieło* – pisał Barthes – *to przedmiot skończony, wymierzalny, który może wypełniać pewną przestrzeń fizyczną (na przykład zajmować miejsce na półce biblioteki)*^[23]. Jednak „wymierzalność” dzieła (także plastycznego) nie dotyczy tylko strony fizycznej. Dzieło jest rezultatem czyjejś koncepcji, zamiaru, a także umiejętności, jakimi dysponuje autor – zdolności do znalezienia odpowiednich środków dla wyrażenia idei itp. Dlatego, biorąc pod uwagę proponowane w ramach teorii intertekstualnej zmiany, wprowadzane jest pojęcie „tekstu” zamiast pojęcia „dzieła”. Tekst kojarzy się przede wszystkim z literaturą, jednak słowo to stosowane jest również w odniesieniu do realizacji plastycznych, filmowych itp. Tekst to nie inny przedmiot, gdyż jak pisze Barthes jego obecność *jest wyczuwalna tylko w pracy, w produkcji – przez sensoproduktywność*^[24]. Tekst nie pokrywa się więc dokładnie z jednostkami wyodrębnianymi w tradycyjnych badaniach nad różnymi dziedzinami sztuki. Dążąc do wskazania zasadniczej różnicy między dziełem a tekstem Barthes pisze: *krytyka dąży na ogół do odnalezienia sensu dzieła, sensu mniej czy bardziej ukrytego, który w zależności od kierunku krytyki, wiązany jest z różnymi poziomami dzieła; analiza tekstualna podważa ideę **signifié** ostatecznego: dzieło ani nie zatrzymuje się, ani nie zamyka; teraz chodzi już nie tyle o jego wytłumaczenie czy nawet opisanie, co o włączenie się do gry **signifiants**: być może chodzi o ich wyliczenie (jeśli tekst na to pozwala), ale bez hierarchizowania; analiza tekstualna jest pluralistyczna*^[25].

Jedną z głównych cech dzieła sztuki, podkreślaną w dziejach myśli estetycznej jest hierarchizacja elementów. Dzieło stanowi „jedność w mnogości”, czy w innym sformułowaniu „jedność organiczną”, w ramach której wszystkie składniki są konieczne i poddane hierarchizacji. Uchwycenie tej jedności przez odbiorcę stanowi podstawowy warunek odbioru sztuki. Wszelkie jej zakłócenie, to zniszczenie zamysłu twórcy. Tymczasem koncepcja intertekstu polega na śledzeniu włączania się innych tekstów. Barthes pisze, że *inne teksty są w nim obecne na różnych jego poziomach, w formach dających się łatwiej bądź trudniej rozpoznać: teksty należące do dawnej lub współczesnej mu kultury; Każdy tekst jest nową tkaniną złożoną ze starych cytatów*^[26]. Cytaty te jednak nie są wyłącznie rezultatem intencjonalnego, celowego przywłaszczenia. One są budulcem tekstu umożliwiającym jego funkcjonowanie i jego „rozwieżdżanie się” w czasie lektury^[27]. Przejście od myślenia o sztuce w kategoriach dzieł do myślenia w kategoriach tekstów stanowi otwarcie się na inną perspektywę.

Czy rezultatem powszechności stosowanego obecnie zabiegu przywłaszczenia będzie konieczność przebudowania sposobu myślenia o sztuce? Zwolennicy teorii intertekstualności nie pozostawiają w tym zakresie miejsca na złudzenia. Uważają oni, że z fałszywej świadomości koncepcji dzieła jako wyrazu sensów pełnych, źródłowo zakorzenionych, należy zrezygnować, bo koncepcja ta była

17 Ibidem, s. 128.

18 R. Barthes, *Śmierć autora*, przeł. M. P. Markowski, „Teksty Drugie” 1999, nr ½, s. 250-251.

19 R. Barthes, *S/Z*, Éditions du Seuil, Paris 1970, s. 10.

20 Ibidem, s. 10.

21 Ibidem, s. 12.

22 Ibidem, s. 17.

23 R. Barthes, *Teoria tekstu*, przeł. A. Milecki, w: *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, red. H. Markiewicz, t. IV, cz. 2, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1996, s. 200.

24 Ibidem, s. 200.

25 Ibidem, s. 205. W innym artykule Barthes pisze, że tekst „daje się odczytać bez inskrypcji Ojca” (*Od dzieła do tekstu*, przeł. M. P. Markowski, „Teksty drugie”, 1998, nr 6, s. 192).

26 Ibidem, s. 199.

27 Por. R. Barthes, *S/Z*, op. cit., s. 20.



Paweł Baśnik,
Erzulie, 2018,
 olej na desce, 50 × 35 cm,
 fot. czytaj str. 43
 (44. Biennale Malarstwa
 Bielska Jesień 2019)
 Fot. Krzysztof Morcinek

zmitologizowanym ujęciem sztuki. Praca z tym związana *nie jest antyhistoryczna (przynajmniej w zamiarach), lecz zawsze, uparcie antygenetyczna, gdyż Źródło to szkoldliwa figura Natury (Physis) [...] ^[28]*. Zarówno artysta, jak odbiorca nie powinni jej ulegać pytając o to, skąd dzieło wywodzi się i co ono odsłania. Trzeba też zrezygnować z koncepcji tworzenia, w której przechodzi się od *przypadkowości zapisków do transcendencji jednolitego, świętego tworu ^[29]*. Pozostaje tylko pisanie/ malowanie/ filmowanie, w którym proces lektury tego, co zostało stworzone przeplata się z własnymi zapisami. Jeśli natomiast chcemy docierać do „dzieła” ulegamy, jak twierdzi Barthes, wymaganiom merkantylnego społeczeństwa, gdzie *konstruować, to znaczy wykańczać towar ^[30]*. ■

28 R. Barthes, *Roland Barthes*, przeł. T. Swoboda, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011, s. 151.

29 Ibidem, s. 148.

30 Ibidem, s. 148.

Originality, assimilation, intertextuality

The author analyzes the three notions, referring to work of different researchers and philosophers. He describes ideas of Ernst H. Gombrich, Hal Foster, Douglas Crimp or Roland Barthes who referred their theories among others to creation in the domains of painting, sculpture or architecture. The use of originality and assimilation have been changing over the centuries, until they got a totally new meaning and function in the view of intertextuality, becoming a creative method and aim as such. ■

Hołd i parodia.

Wokół wystawy „Hołd dla dawnych mistrzów”



1



2

Historia sztuki to historia nieustającego dialogu. W zgiełku przeszłości wyrazy uznania dla poprzedników mieszają się z poczuciem kryzysu i postulatami radykalnej zmiany. Najtrudniejszy jest wariant pośredni, kiedy świadomość wyczerpania idzie w parze z poczuciem obcowania z doskonałością, a nie idzie w parze z wyraźnym pomysłem na nowe. To przypadek sztuki manierystycznej. Jej przedstawiciele żyli w cieniu geniusza Leonarda, Michała Anioła, Rafaela i Tycjana. Czuli potrzebę dorównania pomysłowości oraz wielkości swoich idoli i szukali drogi poprzez spiętrzenie znaczeń lub wyszukane formy. Uczucie przytłoczenia i obsesyjne próby dorównania poprzednikom E.H. Gombrich ocenia jako sytuację niezdrową, która często wiodła do prac

1. **Andrzej Malinowski**,
Kobieta witruiwiańska, 2015,
olej na płótnie, 130 × 81 cm

2. **Lukáš Kándl**,
Lüksus, spokój i rozkosz, 2013,
olej na płótnie, 195 × 130 cm

dziwacznych. Mimo to, konkluduje tak: *W pewnym sensie jednak te gorączkowe wysiłki były największym hołdem, jaki młodzi mogli złożyć starszym twórcom.*

Wystawa „Hołd dla dawnych mistrzów”, którą można było oglądać latem i wczesną jesienią 2019 roku w Galerii Miejskiej była wyrazem kolejnej fali fascynacji cudem renesansu, jaka zmaterializowała się w postaci obrazów, w których nie czuć jednak napięcia wspomnianego przez Gombricha. W większości przypadków to trawestacje czy parodie, w których ważną dominantą jest humor.

W 2004 małżeństwo Françoise i Lukáš Kándl zainicjowało działanie fundacji Libellule. Renaissance Contemporaine. Od tamtego czasu grupa, składająca się z 30 artystów pochodzących z 20 krajów, wystawiała razem >



1



2



3

1. **Carlos Antonio Sablón Pérez**, *General w swym labiryncie*, 2015, akryl na płótnie, 195 × 130 cm
2. **Raffaele De Rosa**, *Porwanie Prozerpiny*, 2015, akryl na płótnie, 120 × 80 cm
3. **Tomasz Alen Kopera**, *TR3*, 2017, olej na płótnie, 195 × 130
4. **Patrizia Comand**, *Księżę i Księżna lombardu*, 2015, akryl na płótnie, 60 × 80 cm

już ponad 40 razy. Wspólnym mianownikiem ich stylu jest realizm magiczny, który pierwotnie był reakcją na sztukę nieprzedstawiającą.

Siłą realizmu magicznego jest trudne do uchwycenia napięcie, często o charakterze satyrycznym. Powróciły do sztuki osoby i rzeczy, ale ich relacje pozostawały niejasne. Grupa skupia artystów między innymi z Francji, Włoch, Czech, Niemiec, Polski, ale również z Meksyku, Kuby i Chile, którzy dystansują się wobec współczesnych, awangardowych form sztuki, ponieważ czują się spadkobiercami tradycji sztuk pięknych. Pragną, jak za dawnych czasów, doskonalić swój warsztat kopiując rozwiązania najlepszych.

Prezentacje Libellule. Renaissance Contemporaine ogniskują się często wokół wiodącego tematu, którym mogą być na przykład znaki zodiaku lub czerń i biel. W 2016 tematem organizującym wystawę był hołd dla dawnych mistrzów. Ten sam temat został powtórzony we Wrocławiu. Głównym punktem odniesienia był dla tej wystawy renesans, który wyróżniony jest w nazwie grupy, ale Kándlowie pozwolili samodzielnie zdefiniować figurę mistrza i dlatego na obrazach znajdowaliśmy nawiązania również do wielkich artystów barokowych, klasycystycznych, romantycznych, secesyjnych czy nawet, blisko spokrewnionych z magicznym realizmem, surrealistów.



4

Parodia, jak pisał Craig Brandist, *ustanawia styl jako przedmiot studiów*. Przeglądając się uważnie dziełu, jednocześnie podkopuje autorytet tradycji i daje szansę na krytyczne podejście do historii. Czy parodia może być hołdem? Może, ale wtedy, gdy uznamy, że prawdziwy hołd to nie bezmyślny i często podszyty snobizmem podziw, ale wskazanie, że wielkie dzieła przeszłości warto są tego, by wejść z nimi w krytyczny dialog, który polega na tym, że jesteśmy w stanie przyswoić sobie postawę naszego interlokutora i wykorzystać ją do naszych celów. Jak mówił Michaił Bachtin, parodia jest zawsze cytatem, który włączamy w obręb nowej, stworzonej przez nas, całości.

Paweł Muratow w *Obrazach Włoch* umieszcza może zaskakujący, ale zdecydowany sąd: *Patrząc na „Ostatnią wieczerzę” nie odczuwamy ani radości, ani wzruszenia, tylko pełną szacunku obojętność*. Jednocześnie wspomina o „namiętym zainteresowaniu” artysty swoją pracą oraz to, że sam Leonardo uważał to malowidło za „najdoskonalsze ze wszystkich osiągnięć artystycznych”. Wyjaśnieniem wypalenia emocji jest przepaść historii: *Były kiedyś serca, które wzruszały się ową doskonałą harmonią utworu artystycznego, i umysły, które rozkoszowały się odczytywaniem raz na zawsze utrwalonej tu wiedzy o duszy ludzkiej*. Jeżeli nawet Muratow przesadza, to i tak jest pewne, że pełne obcowanie z wielką sztuką z przeszłości jest dostępne dla wąskiej grupy ekspertów. Parodia zbliża do intencji autorów niejako „na skrót”, bezceremonialnie wtłaczając przeszłość we współczesne odniesienia. Śmiech stwarza okazję przewyciężenia obojętności i wejścia w relację emocjonalną. Virginia Woolf uważała, że śmiech *to nóż, który zarazem przycina i kształtuje, przydaje symetrii i szczerości naszym działaniom i słowom....* Być może najlepszą możliwością bezpośredniego dostępu do przeszłości daje właśnie śmiech. Skorzystali z tego artyści prezentowani w Galerii Miejskiej.

Wędrowiec nad morzem mgły rodem z Friedricha na obrazie Kopera tak długo wpatruje się w przepaść, że jego buty i nogawki spodni pokrywa już zielony mech, a laskę i płaszcz oplatają liście pnączy (Tomasz Alen Kopera, *TR3*, 2017). U Patrizii Comand Angela Merkel, wymieniła się ze zmarłą żoną z podwójnego portretu Pierro della Franceski (Patrizia Comand, *Książę i Księżna lombardu*, 2015). Otyłe nimfy w wyszukanych pozach zaludniły płótno wzorowane na Narodzinach Wenus (Patrizia Comand, *Ale skąd ona pochodzi?*, 2013). David w wersji Patrizii Comand (*David... dzisiaj*, 2013) jest, podobnie, zwalistym młodzieńcem z dużą nadwagą. *Lekcję anatomii doktora Tulpa* odnajdujemy w *Lekcji malarstwa* Jake'a Baddeleya, dzięki zbliżonej kolorystyce i elementom strojów „studentów”.

Ironiczny ton, który pobrzmiwa w wielu miejscach wystawy, to jedyna szansa na przywrócenie do życia obrosłej estymą formy. Hołd, aby nie zamienił się w nostalgiczną, rozpaczliwą, zawsze skazaną na niepowodzenie, próbę powrotu do przeszłości potrzebuje ironii i autoironii. Jednokierunkowość nostalgii, dzięki parodii, zmienia się w wielokierunkowość przekazu, który tłumaczy współczesność i „ożywia mumię”. ■

Tribute and parody. **On the exhibition „Tribute to old masters”**

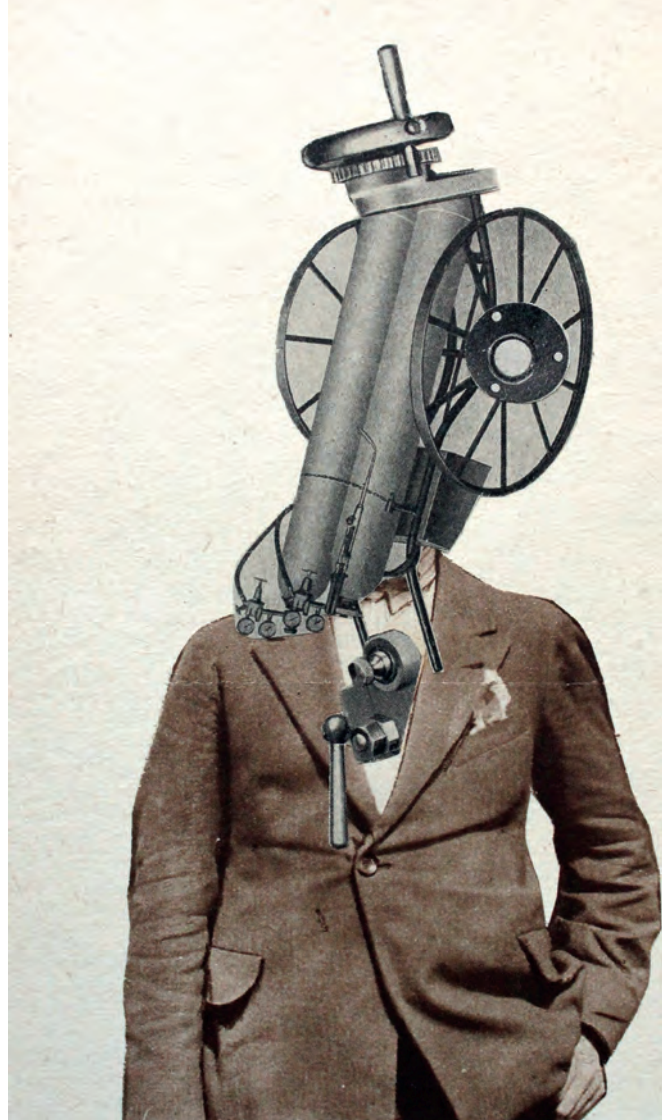
The exhibition at the Wrocław City Gallery presents works of artists gathered at the Libellule. Renaissance Contemporaine foundation started by Françoise and Lukáš Kándl in 2004. The paintings refer to the famous masterpieces by old masters of Renaissance, Baroque or even Surrealism, however almost all of them are full of humour and irony. This method allows a critical dialogue to happen which makes the piece of art live again. ■

Dyskurs z przeszłością

(Bielska Jesień, wyróżnienia Pisma Artystycznego „Format”)

Laureatami nagrody *ex aequo* Pisma Artystycznego „Format” na 44. *Bielskiej Jesieni* zostali: Michał Chudzicki i Bartosz Czarnecki. Obaj malarze są absolwentami krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych.

Michał Chudzicki dostał również wyróżnienie od Artinfo.pl, co potwierdza wzajemną słusność obu werdyktów. Malarz ten po wcześniej dominującej tematyce, dokonał pełnego powrotu do realistycznego mistrzostwa, powołując się przy tym otwarcie na Bruegla, co zaznacza w tytułach: *Jakie miasto taki Bruegel*. Jego obrazy są przepełnione po brzegi scenami rodzajowymi, kipią od zdarzeń, których bohaterami są najczęściej dzieci. Mnogość zobrazowanych sytuacji i zabaw pozbawia nas praktycznie możliwości dokładnego opisu, a oko wciąż błądzi w labiryncie coraz to nowo zauważanych bodźców. Trudno uwierzyć, że często dyskredytowane przez wielu malarstwo naśladowujące zmyło



1

całą tą niesławną infamię i oto po prostu ulegamy fascynacji nim, a artyści wchodzą w dyskurs z dokonaniem dawnych mistrzów, zresztą takie tendencje były obecne już w pierwszych latach XXI wieku (por. „Format” nr 51).

Jak odbieramy prace Chudzickiego? Ciemną gamę z dominacją brązu, ożywiają żółcienie. Czas cofnął się, widać to po ubraniach, przedmiotach i zabawkach. Cofnął się także w wymiarze nieznanego dziś gwaru rodzajowej krotchwilii, w której kotłują się zajęcia do żywego przeżywaną chwilą bohaterowie przedstawiani w obrazach. Ale w pozorną oczywistość rozpoznawalności wkraczają także wysoce zagadkowe maski i tajemnicze figury, hybrydowe i jakby martwo-żywe. Czasami w tłumie ktoś wręcz tłamsi obywatela, a dojmujące, uczucie samotności. Obok zabawy i pracy spostrzegamy bójki, objawy egzystencjalnego upodlenia lub dziwacznej metamorfozy. Nie brak znanych nam codziennych widoków wypróżniających się publicznie i bezceremonialnie psów.

Chudzicki snuje wielką liryczną i metaforyczną opowieść o życiu, które odeszło w swej przedmiejskiej, ale nie tylko, gwarności i autentyczności, to, co dzisiaj z nim dzielimy to nieprzemijająca enigmatyczność podszyta dreszczem przerażenia. Obserwowana, a będąca wyrazem wspólnoty, z jej wszelkimi cechami, gromadność dzisiaj już bezpowrotnie wyparowała, podobnie jak sama chociażby podstawowa więź wspólnotowa. Dzięki autorowi odnajdujemy nostalgię za sztuką żyjącą naszymi sprawami, do której chętnie powracamy. To w istocie wyraz czasu przeszłego współcześnie dokonanego.

2



3

W uzasadnieniu przyznania nagrody „Formatu” czytamy, iż została ona przyznana: *za obrazy wyraźnie nawiązujące swą tematyką do malarstwa starych mistrzów renesansu. Postawy artystów celnie wpisują się - w utrzymanie w duchu postmodernistycznym - realizacje i poszukiwania innego, nowego widzenia malarskiego.* >

Michał Chudzicki

1. *Bruno Larek 1901-1936*, 2012, kolaż, 21 × 15 cm
2. *Bruno Larek 1901-1936*, 2012, kolaż, 45 × 30 cm
3. *Portret Dr George'a Cayley'a*, 2010, olej na płótnie, 39 × 28 cm



1

Bartosz Czarnecki z kolei wydaje się być zainteresowany operacjami skupionymi na przekazującym medium, za podstawę tego ikonicznego sposobu obrał prace Breugla (także) i Boscha. I to wyróżnienie ma podwójny charakter, gdyż autor otrzymał także za swoje obrazy wyróżnienie regulaminowe.

Sens tych artefaktów leży w samej ich powierzchni, jej rozmazaniu i niewyraźności. Mówi ona o ograniczeniu percepcji, o oddaleniu czasowym obranych pierwowzorów, jak i naszego – kulturowo uzasadnianego – stosunku wobec nich. Zbieżne ze sztuką Michała Chudzikiego jest obecne również u niego

zerwanie w przedstawieniach z chronologią i jej jednowymiarowością. Może ono świadczyć o efekcie swoistej niepoznawalności i niemożności percepcyjnego indywidualnego przyswojenia arcydzieł - i w ogóle - przeszłości. Zdaje się wskazywać nieważność historii i miejsca jej zobrazowania w diachronii



2

Czarnecki Bartosz

1. Hieronim Bosch – *Ukrzyżowanie*, 2018, olej na płótnie, 70 × 60 cm

2. *Reprodukcja Bruegela 2-3 – Upadek Aniołów*, 2018, olej na płótnie, 160 × 180 cm

Fot. 1-2 Krzysztof Morcinek

sztuki. Zatem jest to moment współczesnej synchronii, przesuniętej osi czasu. W ten sposób oryginał umyka ze swoją treścią i pierwotnym znaczeniem. Stosowana kryształiczna (ekranowa) powierzchnia ma jakąś grubą przezroczystą warstwę z iskrzącymi tęczowymi pryzmatycznymi bruzdami. Zdaje się wzbogacać pierwowzór, ale nieuchronnie od niego oddala. Cała intryga tkwi tutaj w perwersyjnym skupieniu na zapośredniczeniu (reprodukcja) i pośredniczeniu (medium powierzchni). Ontologia jest jednocześnie aksjologią. Ta podwójność jest obecna także w opisie techniki wykonania, artysta podaje, iż obraz jest reprodukcją dzieła mistrza i jednocześnie wykonany farbą olejną. Są to jednak, co frapuje, obrazy olejne. Pozostaje pytanie, co jest reprodukcyjną kopią, a co oryginalną transpozycją. Zachęcałbym w obrazach do dialogu autora z mistrzami, swobodnej i osobistej kombinacji ich motywów i zmiany znaczeń. Dałoby to jeszcze ciekawsze konteksty ikonologiczne.

Wracamy do przeszłości, ona jest bowiem naszym wieloaspektowym domem i glebą, skarbnicą wiedzy, pożywieniem dla ciągle nowych refleksji, zapleczem twórczej inspiracji. ■

Discourse with the past (Bielska Jesień, award of the Artistic Magazine Format)

Michał Chudzicki and Bartosz Czarnecki received *ex aequo* award of the Artistic Magazine Format during the 44th Bielska Jesień festival. Chudzicki's paintings, openly referring to Bruegel and often nostalgic in some way, are full of life depicted in multiple daily situations and events that take place on the streets. Czarnecki, on the other hand, focuses mainly on the artistic medium with which he enters into dialogue with old masters of painting, and questions tradition, history and original meaning of their art. ■

KAPŁAŃSKI – MALARSKI REALISTA

Na początku swojej artystycznej edukacji Jerzy Kapłański będąc nadzwyczajnie uzdolnionym uczniem Państwowego Liceum Sztuk Plastycznych we Wrocławiu, miał już w wysokim stopniu opanowany warsztat malarski. Wówczas duży wpływ na niego miał malarz Stanisław Kukła, uprawiający malarstwo w oparciu o żywe jeszcze w sztuce kierunki postimpresjonistyczne. Moment świadczący o osiągnięciu przez Kapłańskiego zaawansowanego wtajemniczenia malarskiego nastąpił w 1965 r. – wtedy w wieku szesnastu lat namalował olejny *Portret ojca*. Przedstawiał on postać mężczyzny o zmęczonej twarzy, siedzącego w fotelu, jakby zaraz po zakończeniu ciężkiej pracy fizycznej. Obraz zdradza nie tylko dojrzałość oraz niepospolite umiejętności plastyczne młodego ucznia w zakresie tworzenia kompozycji i przestrzeni, ale zdolność uchwycenia charakteru modela. Następnym przykładem jest obraz *Dzieci pijaka* z 1966 r. o przygaszonych czernią barwach lokalnych, oddających w półmroku nastrój nędzy i beznadziei. Wówczas w całej pełni ujawnił się malarski instynkt Kapłańskiego, dla którego już nie istniały ograniczenia w tworzeniu wiarygodnych wzorów olejnych. Następnym etapem w rozwoju artystycznym malarza była Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych we Wrocławiu. Tutaj mistrzem dla niego był profesor Zbigniew Karpiński. W 1974 r. powstał obraz *Ciche konanie – rodzice*, dzieło w swej wymowie wstrząsające i dla Kapłańskiego zupełnie nietypowe malarsko, w monochromatycznej tonacji brązowo-ugrowej z czerwonymi akcentami, gdzie przedstawione postacie ledwie są czytelnym wskutek przedstawienia ich w technice szkicowej potęgującej nastrój tragizmu odchodzenia. Także wyróżniającym się przykładem jest *Portret profesora Karpińskiego*, którego Kapłański uwiecznił w pozycji siedząco-kontemplacyjnej na dużym portrecie. Obraz odznacza się intensywnością ekspresji spętowanej mnogością migotliwych plam, śmiało naniesionych w partii mocno osadzonej postaci starszego mężczyzny, ze splecionymi przed sobą dłońmi i w jasnym żółtawo-ugrowym tle. W przeciwieństwie do wcześniejszych kompozycji, kolor sprowadzony głównie do dwóch wiodących barw w znacznym stopniu jest żywszy, jaśniejszy i czystszy, z próbą nawiązania do późniejszego okresu malarstwa van Gogha.

Wydawać by się mogło w tym okresie, że malarz powinien konsekwentnie pójść dalej w rozwoju swojego stylu, lecz po chwilowym przeblasku występuje w tej twórczości zauważalne zjawisko regresu spowodowanego niepewnością i oglądaniem się wstecz na dokonania tzw. „dawnych mistrzów”. Wtedy nastąpiła zmiana powodująca, że ekspresyjna i szorstka faktura impastowa wielu obrazów stawała się gładszą, aż do efektu swoistego „wylizania”. Mocny realizm oparty o konkret zawarty w pozowaniu, przejawia się w ujęciu portretowym *Księżę pszeniczny* (1977) przedstawiający całą postać siedzącego starszego mężczyzny – w ciemnym kożuchu i kapeluszu. Obraz namalowany



1

z wyczuwalnym respektem jest stylowo zachowawczy, zawierający analizę postaci doprowadzoną aż do skrajności, gdzie zredukowana kolorystyka miała podkreślać głębię psychologiczną modela. W następnej dekadzie w portretach ukazujących ludzi w zaawansowanym wieku, dało o sobie znać postrzeganie „rembrandtowskie” utrzymane w ciemnej tonacji, refleksyjne, gdzie w półmroku pobłyskuje punktowo oświetlona twarz i złączone ze sobą dłonie. Przykładem takiego potraktowania jest m.in. portret *Matka artysty* (1988).

Kapłański maluje przeważnie w dużych formatach dostosowanych do naturalnej wielkości przedstawionej postaci. Grupa kobiet i mężczyzn wypoczywających na łonie natury w cieniu drzew na obrazie z 1985 r. ogólnie w wymiarze ideowym kojarzy się ze słynnym dziełem Eduarda Maneta *Śniadanie na trawie*. Nie ma on jednak bezpośrednich odniesień. U Kapłańskiego widać więcej postaci umieszczonych w idyllicznej scenarii, a całość namalowana jest impresyjnie i świeżo, z zastosowaniem jasnych barw. W latach 1984–1985 powstało kilka spokojnych i jednocześnie zmysłowych w swoim charakterze kreacji nagiej kobiety w pozycji leżącej, pokrewnych dawnym typom przedstawieniowym występującym w malarstwie nowożytnym. Inną grupę stanowią studia aktów zawierające spory ładunek dynamiki ruchu, namalowane w pozycjach „latających” lub „spadających”. Wyróżniającym się przykładem jest malowidło o wymowie symbolicznej *Błędne koło* (1986), w którym ruch wyrażony

jest przez unoszące się i opadające jak zjawy postacie kobiet i mężczyzn, wokół tytułowego koła. W warstwie kolorystycznej jest tutaj wyraźne odejście od monochromatyzmu na rzecz subtelnej wielobarwności, nie tylko w modelunku ciała, ale i w tle potęgującym zawirowanie. Obraz zdaje się nawiązywać do atmosfery dzieł Malczewskiego.

Ważnym nurtem przedstawieniowym w dokonaniach malarskich Kapłańskiego są treści religijne, pojawiające się m.in. w latach 1993, 1998 i 2003. Wśród najbardziej okazałych dzieł sakralnych Kapłańskiego, przeznaczonych do wnętrza kościelnych, na pierwszy plan wysuwa się *Zdjęcie z krzyża* (1993), obraz monumentalny i pod względem rozmiarów (5 x 3 m) chyba największy w jego dorobku. Tutaj malarz inspirował się dziełem Rubensa z katedry w Antwerpii. Jednak w przeciwieństwie do dynamicznej w swym dramatyzmie sceny ukazanej przez flamandzkiego malarza epoki baroku, jest on zupełnie inny w swym wyrazie, bo pełen teatralnego patosu i nadmiaru szczegółów.

Temat portretu zdominował malarstwo Kapłańskiego, które w tym punkcie charakteryzuje się wyraźnym zróżnicowaniem pod względem opracowania stylowego. Dwa przeciwstawne czynniki miały na to wpływ, do których z jednej strony należy zaliczyć wolność wyboru przy portretach malowanych dla



2



3

Jerzy Kapłański

1. *Pajęczyna*, 1988, olej na płótnie

2. Z cyklu *spadanie*, 2003/2004, olej na płótnie

siebie, z drugiej – ograniczenie wynikające z oczekiwań i wymagań zleceńodawcy. Przykładem podejścia z wyboru jest *Ogrodniczka* z 1993 r. portret ukazujący młodą dziewczynę w pozycji siedzącej na tle rozkwitającego otoczenia wiosennego. Bogactwo koloru, form, modelunku i faktury wskazuje na akt twórczy pozbawiony jakiegokolwiek nacisku zewnętrznego. Podobnie jest w wielobarwnym portrecie *Wieśniak* (1995) namalowanym bardzo ekspresyjnie, z zastosowaniem kontrastów i refleksów kolorystycznych oddanych dynamicznymi kreskami. W przypadku portretów powstałych na zamówienie malarz wydaje się być skrupowany, tworzy wtedy konwencjonalnie, poddając się samokontroli znamiennej dla usługodawcy. Kolor jest wtedy mocno zredukowany i pozbawiony siły, utrzymany „bezpiecznie” w brązowo-ugrowej lub oliwkowo-szarej gamie, zwłaszcza w wizerunkach męskich. Detale rysów twarzy i stroju są dopracowane niemal do przesady, a na przetartym tle odbija się tylko cień modela. Cechy idealizacji przedstawionych postaci sprawiają, że konterfekty te noszą znamiona oficjalności. *Portret Franciszka Oborskiego* (1993) to przykład wyjątkowy. Trafnie tu została oddana fizyczna i psychologiczna charakterystyka postaci ukazanej w smokingu,



4

3. *Akt kobiety spadającej*, 1985, olej na płótnie

4. Jerzy Kapłański, fot. Krzysztof Saj

z jednocześnie narzuconym na ramiona siermiężnym kożuchem baranym, przełamując tym swoistym kontrastem stroju dystans. W 2000 r. powstała seria portretów osobistości wrocławskich. W portrecie profesora Jana Miodka Kapłański zawarł koncepcję postaci uczonego w pozie skupienia i powagi. Z tej sztywnej konwencji portretu oficjalnego wyłamuje się zdecydowanie wizerunek grafika Eugeniusza Geta-Stankiewicza, ukazanego tutaj w pozie prowokacyjnej, gdzie wyjątkową rolę odgrywa jego częściowo nagi tors. Trafnie oddaje charakter postaci *Portret Zbigniewa Horbowego*, rektora ASP ukazanego w nasyconej czerwieni stroju ceremonialnego.

Większa swoboda widzenia i potraktowania tematu przejawia się w licznych autoportretach malarza, tworzących jakby osobną galerię, powstałych w różnych okresach. Dwa z nich z 1986 r. wydają się zupełnie inne od pozostałych, formalnie konwencjonalnych. Pierwszy, ujęty w poziomie, zdaje się odwoływać do znanego autoportretu Wyspiańskiego. Wyróżnia go potraktowanie szkicowe szerokim pędzlem. Drugi zaś w kompozycji po przekątnej ukazuje młodego wówczas malarza w charakterystycznym przebraniu kłowna i zawiera >

Jerzy Kapłański

1. *Reszta życia-Studium głowy 5*, 2014, olej na płótnie
2. *Reszta życia-Studium głowy 1*, 2014, olej na płótnie

spory ładunek dynamiki. *Autoportret w turbanie* (1991) sprawnie namalowany szybkimi pociągnięciami pędzla, to w miarę udany przykład i tylko w sensie umownym może być on zbieżny z portretem Jana van Eycka.

W 2014 r. w malarstwie Kapłańskiego nastąpił zdecydowany przełom w zakresie tematyki i opracowania stylowego. Inspiracją stała się sztuka Francisco Goyi. W ramach cyklu dużych kompozycji figuralnych „Okrucieństwa wojny”, nastąpiła metaforyczna próba uaktualnienia treści m.in. w przypadku tytułu *Getto*, w którym malarz prowokacyjnie posłużył się dziełem Goyi *Pielgrzymka do źródła świętego Izydora*. Namalowany w manierze szkicowej obraz w układzie poziomym w mocno przyciemnionych barwach przedstawia orszak ludzi. Mimo podpowiedzi przy pomocy tytułu odwołującego się do Holocaustu, takie ujęcie nie wytrzymuje jednak porównania z sugestywną wizją zawartą w mrocznych dziełach malarza hiszpańskiego. Pochodzące z tego samego roku portrety namalowane żywiołowo szerokim śladem pędzla, z impastową fakturą, w przeciwieństwie do poprzednich dokonań odznaczają się intensywną kolorystyką nasyconych barw w swej niemal czystej postaci, w zestawach z udziałem jasnej czerwieni cynobrowej, zieleni, żółci, ugrów i błękitu turkusowego. W opracowaniu twarzy malarz porzucił tradycyjny modelunek światłocieniowy na rzecz kolorystycznego, bardziej wyrazistego.

Jak każdy twórca Kapłański miał okresy, kiedy malował niezbyt ambitne artystycznie kompozycje martwych natur,



1



2

bukietów kwiatowych i pejzaży przeznaczone do wystroju wnętrz. W martwych naturach z lat 2004–2012, przedstawionych najczęściej w wersji konwencjonalnej, występują cząstkowe analogie z wczesnymi pracami van Gogha i dlatego w takim ujęciu są one malarsko wtórne. Tutaj gama barw jest ograniczona do kolorów lokalnych. Kompozycje kwiatowe ograniczają się do bukietów w wazonach, wśród nich występują słoneczniki w tonacji ugrów i brązów.

Analizując dorobek malarski Kapłańskiego, ma się odczucie niedosytu, zwłaszcza, że początki były bardzo obiecujące, a niektóre jego prace z wczesnego okresu twórczości zasługują nawet na wysokie uznanie. Jednak mając tak duży potencjał warsztatowy, nie zawsze wychodził poza utarte już szlaki malarstwa tradycyjnego, do którego odczuwa wielki sentyment. Jego przywiązanie do realizmu opartego na wnikliwej obserwacji empirycznej było i jest na tyle silne, że się mu w pewnym sensie bez reszty oddał. Stosował jego różne interpretacje z odległych już okresów stylowych do tego stopnia, że we własnych wizjach świata zatracił pierwiastek autentycznego nowatorstwa. ■

Kapłański – realist painter

Jerzy Kapłański revealed his painting talent already as a teenager and later developed it during studies at the Academy of Fine Arts in Wrocław. His most important topics include self-portraits where his artistic freedom is most visible, both in style and approach; portraits – although sometimes conventional to meet expectations of the client; as well as sacral art. His style was based mainly on traditional realism, with only few experimental episodes. ■

Eklektyczna rewitalizacja albo pamięć przodków



Percepcja malarstwa Mariusza Stanowskiego uświadamia nam jego wielowarstwowość. Z jednej strony wydaje się ono komunikować nam świat obliczony na zaakceptowane wartości przewrotnej modernistycznej estetyki, z drugiej natomiast ulegamy uwikłaniu w złożoności warstwy morfologicznej i przekazu ikonograficznego. Stajemy się uczestnikami z ducha postmodernistycznej gry, którą cechuje dadaistyczny, natrętny, irracjonalny nerw negacji i ironii.

Stanowski jest też teoretykiem malarstwa i oznajmia: *To, co robię w malarstwie najtrafniej mógłbym określić jako budowanie, konstruowanie. Budując staram się, aby to było jak najbardziej widoczne. I jednocześnie dodaje: Im bardziej nieporównywalne, odległe elementy zestawimy, tym lepiej*^[1].

Wszystko wskazuje, że malarz konstruuje zaskakującą zestawieniem odległych zdarzeń^[2] formę otwartą. Pojęcie to, obok gry i niepokornego dadaizmu, otwiera schemat Hassana zestawiający

Mariusz Stanowski
Opłakiwanie, 1987,
akryl, tusz na płótnie,
100 × 80 cm

dychotomiczny wobec modernizmu charakter postmodernizmu. Otwartość to także pewna równorzędność jakości wizualnych i tym samym równowartość użytych elementów obrazowych, czy to materiałowych, czy też ikonologicznych, parafrazujących motywy z dzieł innych wybitnych malarzy. Wrażliwość na materiał i jego możliwości kombinatorycznych zastosowań ma futurystyczny rodowód. Stanowski włącza w obrazy rysunek oraz elementy kartonowe i fotograficzne.

Akrylowy obraz *Siedzące kobiety* z 1987 roku ma wklejoną gazetę z widocznym dużym polskim tytułem *Podkop pod wieżę Babel*, gazeta ta stanowi jednocześnie pół postaci jednej z dwóch przysadzistych kobiet zatonionych w interaktywnej psychicznej relacji. Cała intryga polega jednak na tym, że oglądamy wprost obraz z typową dla Picassa stylistyką lat 20. XX wieku, określaną jako okres archaiczny (lub klasyczny) z charakterystycznymi ciężkimi kobiecymi aparycjami. Wysmakowane gamy szarości i błękitu o melancholijnym wydźwięku i jakby teatralna monumentalność person, sprawiają wrażenie siły trwania, co niepokojąco podważają partie niedokończone czy wypełnione krzykliwą, rozgadaną materią gazety. >

1 Mariusz Stanowski, *Co robię w malarstwie*, Magazyn Artystyczny, kwiecień/maj 1989

2 Owa legendarna teza Lautremonta, a zanim surrealistów o spotkanie parasola z maszyną do szycia na stole operacyjnym.



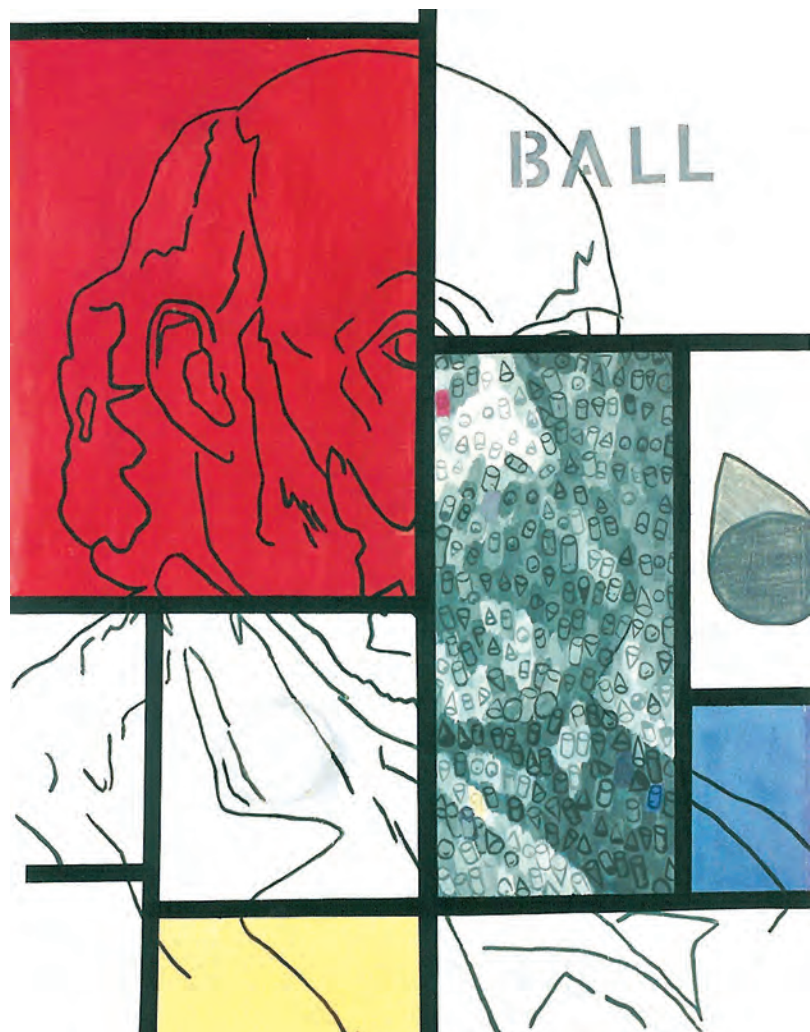
1

Niejednoznaczna kompilacja i ontologia samego obrazu z jego dyskusyjną wieloautentycznością stają się alegorią heteronomicznej egzystencji ludzkiej, wspólnej jej tak wspaniałości, jak przypadkowej chwilowości.

Trudno mówić, że mamy jeszcze do czynienia z pełnym szacunku cytatem z innego malarza, raczej możemy stwierdzić, iż jest to ironiczny pastisz niweczący prawa autorskie, wykonany zapewne w imię wspólnego nam uniwersum kultury, w którym liczy się indywidualizujące przyswojenie osiągnięć i dokonań innych. Jak kiedyś w XVII wieku studenci akademii sztuki kopiowali rysunki mistrza. Negatywna wersja takiego zachowania przejawiała się w odruchu Rauschenberga wymazującego rysunek De Kooninga i podpisaniu go następująco: *Wytarty rysunek de Kooninga. Robert Rauschenberg 1953*^[3].

W takiej zawilej perspektywie wypełnionej dowolnością interpretacji i przetwarzania rozpoznawalnych ikonicznych znaków dawnych mistrzów pojawili się jako jedna z możliwych postaw metakreacyjnych włoscy cytacjoniści. Stanowski przywołuje dwuznaczną praktykę Mike'a Bidlo, który kopiuje mistrzów modernizmu także rekonstruując ich zachowania i działalność, traktując to jako własne autorskie dokonania. Budzi tym wykluczające się opinie, od odrzucenia po doszukiwanie się w jego aktywności ryzykownej redefinicji geniuszu i wyjątkowości. Na pewno jednak przekracza granicę stosownego zapożyczenia, na jego usprawiedliwienie w epoce współczesnej działa szalona nadprodukcja obrazów i w o wiele jeszcze większym stopniu ich reprodukcja, co siłą sprzężenia między nimi i powszechną dostępnością reprodukcji (i reprintów) zaciera różnicę między nimi.

Mariusz Stanowski często przywołuje typy picassowskich kobiet. Są one pełne smutku i zadumy, a przysadzistość krępej budowy może stanowić wyraz niepokojącego obciążenia problemami egzystencjalnymi. Dokonuje arbitralnej interwencji w słynne płótno z 1924 roku *Biegnące kobiety* (2002), zastępując twarz oryginału zdjęciem głowy eleganckiej kobiety, znalezionym w popularnym kobiecym magazynie. W tym obrazie chyba po raz pierwszy Picasso przełamuje statykę



2

3 Maria Poprzęcka, *W szczelinie między sztuką a życiem*, <http://www.atlsssztuki.pl/pdf/Rauschenberg3.pdf>

Mariusz Stanowski

1. *Biegące kobiety*, 2002, akryl, fotografia, 116 × 89 cm

2. *Cztery definicje* (Cezanne'a, Mondriana, Kosutha i Stanowskiego), 1994, akryl, karton na płótnie, 180 × 140 cm

3. *Siedzące kobiety*, 1987, akryl, gazeta na płótnie, 90 × 80 cm

na rzecz porywającego oszałamiającego tańca. Podobnie znany wizerunek płaczącej kobiecej twarzy Picassa z dezynwolturą łączy w pracy *Oplakiwanie* z 1987 roku, wykorzystującej postać leżącego Chrystusa z *Oplakiwania* Giotta.

Przedmiotem artystycznych operacji rozbijających estetyczno-formalną spójność i ikonologiczne przesłanie pierwowzoru są także dzieła Canovy, Leonarda, Giorgione, Arcimboldo i Maneta.

Szczególnie wyrafinowane wartości wizualne osiąga malarz w trawestacji *Trzech gracji* (2002) Canovy. Na płótnie spotyka się akryl, węgiel i fotografia, podobnie jak odległe od źródłowych gracji obejmujące się trzy kobiety. W jednym ironiczny i zabawny wariant Stanowskiego jest prawie identyczny z przywoływaną rzeźbą, jest to układ postaci. Tylko jedna z nich zachowuje kształt głowy i rysy twarzy zgodne z rzeźbą. O ile gracje Canovy są nagie z przesłaniającym miejsca intymne cienkim szalem, to u Stanowskiego cechy płciowe są albo przesłonięte trykotem albo zatuszowane odrealniającym zamgleniem przedstawienia. Jedynie kobieta czarnoskóra, ale też nie całkiem, zachowuje najbardziej feministyczne cechy, jest jednak odwrócona do nas plecami... nie ma jednolitej karnacji. Erotyzm postmodernistycznej niezobowiązującej wariacji jest jednak bardziej pruderyjny i komiczno-groteskowy. Jakby tak powszechnie głoszona wolność obyczajowa była jedynie bladym, acz jaskrawo kolorowym odbłaskiem na wspak dawnego nudyżmu. Ponadto widoczne są pewne cechy hybrydyczności, jak w przypadku męskiej umięśnionej ręki jednej z gracji. Wymakowane zestawienia kolorystyczne i dość przyjemna, mimo zamierzonych wyważonych dysonansów, estetyka, zdają się podporządkowane pustce płynnych tożsamości, w istocie niepokojących kulturowym chaosem postnowoczesnego świata. Na innym planie gracje są poniekąd uosobieniem równości i globalnego braterstwa czy może... siostrzeństwa.

W *Drodze do malarstwa* Mariusz Stanowski wspomina o uwadze na temat jego sztuki wypowiedzianej przez Andę Rottenberg, która „uznała, że to, co robi jest, kwestionowaniem malarstwa a to już było”^[4]. Pewnie artysta ten istotnie tak czyni, jednak jednocześnie tworzy obrazy o dyskursie historycznych malarskich możliwości, a że wszystko już było, bo nawet i śmierć sztuki i malarstwa, to też duch wyczerpania wydaje się przenikać takie i podobne działania artystyczne. Wypływają one jednak z determinacji i przekonania o trwaniu uniwersum sztuki i wartości tego typu zdystansowanej i dość dekadencjonalnej narracji. Mimo wszystko, co jest najcenniejsze, dokonywanej w opozycji do myśli jednoznacznie pesymistycznej. Stąd uznanie dla form równorzędnych (parataksa), a nawet hybrydowych.

Skupię się jeszcze na jednym przykładzie, jest nim obraz zawierający najbardziej rozszerzoną formę dyskusji, jaką prowadzi Stanowski ze swymi ideowymi i duchowymi antenatami. Chodzi o *Cztery definicje* (Cezanne'a, Mondriana, Kosutha i Stanowskiego) z 1994 roku. Tym razem jest to akrylowy obraz, który łączy



3

tytułowych artystów; Mondriana z Cezanne'm poprzez nałożenie rysów twarzy tego drugiego na obraz pierwszego, Stanowski odpowiada tutaj za koncept i wykonanie dodając związane z Cezanne'm wykresy figur geometrycznych, z kolei domyślam się, że słowo Ball odnosi się poza mistrzem z Aix do tautologii i definicji czy może bardziej konstatacji Kosutha. Zbieżne, choć w pełni żartobliwe, myślenie dotyczące ciężenia nad nami osiągnięć mistrzów nowoczesności i awangardy znajdziemy także w prostych, głównie literowych obrazach Pawła Susida.

Dobrym zamknięciem mojego szkicu są przywołane przez Stanowskiego, jako bliskie mu, słowa Jan Verwoerta z 2013 roku o *potrzebie konceptualizacji malarstwa w głąb samego malarstwa, jego języka, struktury formalnej i historii w odróżnieniu od obecnej konceptualizacji, która jedynie pozycjonuje malarstwo jako jedno z dostępnych mediów*^[5].

Sztuka jest nieśmiertelna w swych nieskończonych możliwościach nawet rewalizujących hity i standardy przeszłości... a czy ma się lepiej niż kiedykolwiek w przeszłości?

A poza tym: oby wszelkie rewolty pozostawały tylko i wyłącznie w ramach sztuki. ■

Eclectic revitalisation or memory of ancestors

The author writes about painting style of Mariusz Stanowski, comparing it to a postmodernist play characterized by dadaistic, obtrusive and irrational nerve of negation and irony. Apart from use of paints, the artist constructs his images with elements of sketches, cardboard and photographs. His works often feature figures of Picasso-type women, as well as quotations or references to other great painters, creating a creative and challenging dialogue. ■

4 Mariusz Stanowski, *Droga do malarstwa*, 2018

5 Mariusz Stanowski, *Droga do malarstwa*, 2018



1

 MONIKA BRAUN

Światy alternatywne Jana Jaromira Aleksiuana

– Dlaczego zrezygnowałeś z form płaskich na rzecz obiektów przestrzennych? – pytam Jana Jaromira Aleksiuana.

– *Bo mogę je obrócić i obejrzeć ze wszystkich stron. Bo inne są połączenia ręki i wyobraźni z formą trójwymiarową niż te, które tworzą się, gdy mam przed sobą kartkę albo płótno.*

– To trochę wbrew i na przekór tradycji prostokątnych form – obrazów, plakatów – dla i do których cię kształtowano, które uprawiałeś całe życie – prawda? – *Lubię to robić...*

Nożyczki, śrubokręt, piła, kleje, farby, pędzelki, itp. Wymyślanie, projektowanie, dopasowywanie, łączenie, wykańczanie. Obserwowanie, jak koncept przystacza się w materialny świat – przestrzeni, istot i przedmiotów, które go zapełniają. Proces podsztywny pewną dozą niepewności i zaciekawienia samego twórcy, bo nigdy do końca nie wiadomo, co wyłoni się w finale tej dłubaniny. A jednak warto. Aleksiuan wie, że rzeczy bywają *wehikułami pozwalającymi wyruszyć*

na odkrywanie przeszłości niosącej ze sobą także możliwą przyszłość^[1].

Jeden z najznamienitszych polskich grafików drugiej połowy XX wieku (właśnie obchodzimy jego 80-lecie i 50 rocznicę pracy na Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu, na temat których to jubileuszowych zdarzeń, artysta – człowiek cichy i nieśmiały – zapewne najchętniej zrobiłby kolejny obiekt niż w nich uczestniczył), współtwórca Polskiej Szkoły Plakatu, po latach pracy twórczej zaniechał tworzenia światów z tempery, cyzelowanych w długotrwałym i wynalezionym przez siebie procesie, zbliżających się do fotografii, oscylujących ku fotorealizmowi, sprawiających wrażenie, że *stojąc przed [graficznymi] pracami Aleksiuana, doświadczamy sugestywnego zaburzenia przestrzeni – jej rozproszenia oraz pogłębienia barwnych plam, powierzchni i struktur*^[2]. Zajął się natomiast przedmiotami zwykłymi, z pozoru banalnymi, szpargałami zalegającymi rzadko sprzątaną szafę, rzeczami ze sklepu z artykułami po 5 złotych

1 R. Bodei, *O życiu rzeczy*, tłum. A. Bielak, Łódź 2016, s. 81.

2 D. Miłkowska, *Jan Jaromir Aleksiuan*, Wrocław 2008, s. 29.



1-4. Wystawa z okazji 80 urodzin prof. Jana Jaromira Aleksiuana i 50 rocznicy jego pracy na ASP we Wrocławiu, Galeria Neon, fot. Sylwia Bukowicka

– nagle zauważonymi w innym świetle, połączonymi przezeń w nieoczekiwane konstelacje, ułożonymi w galaktyki nowych znaczeń i przekształconymi w *fikcję światów alternatywnych, zapobiegających twardnieniu projektów w klatki i kostnieniu struktur w skamieniałe szkielety*^[3].

Już nie jesteśmy więc wsysani w rzeczywistości obrazów i plakatów Aleksiuana, pomiędzy postaci i przedmioty – „jak żywe”, choć przecież w naturze niemożliwe, w jego krajobrazy pulsujące biologią obcych planet, w panoptikum istnień, choć niewiarygodnych, to jednak prawdziwszych od *realu*. Teraz Jan Jaromir zadaje nam zagadki i każe rozszyfrowywać kalambury wykonane ze styropianu, kapy i plastikowych figurek, za ich pomocą chce z nami badać i objaśniać rzeczywistość, zamieniać ją w intrygującą grę. Frapującą najwyraźniej dla niego samego, dla jego studentów, których próbuje w nią wciągnąć, w końcu – dla wszystkich odbiorców tych dzieł, trochę nieoczekiwanych, niepoddających się jasnej klasyfikacji ani jako obiekty sztuki, ani jako pomoce dydaktyczne.

Dzieło, przeniesione w formę i poetykę zabawki, urzędzenia, konstrukcji, pozwala na więcej, jest nie serio, wzięte w cudzysłów żartu, dalekie od dostojęstwa muzeów i galerii, a zarazem serio jeszcze bardziej, sprawiające wrażenie,

że jest jednak tym, czym jest, co widać, co można z tym czymś zrobić – dotykając, wkładając w nie palce, zmieniając perspektywę obserwacji, a nie tylko patrząc na wizerunki rzeczywistości „przedstawione” na płaszczyźnie, w pewnym sensie niedostępne, robiące wyłącznie aluzję do czasoprzestrzennej egzystencji ich modeli. W świat 3D można „wejść”, nawet jeżeli ograniczeniem jest skala, a możliwe rozwiązania tego przedostawania się do wnętrza Aleksiuanowych obiektów trzeba czerpać między innymi z wędrówki Guliwera do krainy Liliputów, co zresztą usłużył w jednym z obiektów podpowiada sam autor.

Te dziwne „podróże do wielu odległych światów”^[4], z których każdy można wsadzić w pudełko, pudełeczko, skrzyneczkę (także zaprojektowane i wykonane przez autora na miarę każdego obiektu/tajemnicy), pomyślane pierwotnie jako lekcje *projektowania graficznego*, zaprzeczają edukacyjnej tradycji, w której informacje i umiejętności, stabilne i wyraźnie zdefiniowane, przypisane są wyraźnie wyodrębnionym działom nauczania, nie ukazując przy tym jedności, a zarazem zmienności zjawisk, i – co istotne – nie budząc zaciekawienia. A tu? Proszę, możesz zerknąć do niewielkiego opakowania, a w nim – uniwersum, >

3 Z. Bauman, *Prawda nauki, prawda sztuki* [w:] tegoż, *Ponowoczesność jako źródło cierpienia*, Warszawa 2000, s. 211.

4 W książce *Podróże do wielu odległych światów, czyli lekcje projektowania graficznego według Jana Jaromira Aleksiuana* opisałam znacznie szerzej twórczość i koncepcje projektowania graficznego artysty; Wrocław 2019.





Wystawa z okazji 80 urodzin prof. Jana Jaromira Aleksiana i 50 rocznicy jego pracy na ASP we Wrocławiu, Galeria Neon, fot. Sylwia Bukowicka

cała struktura, *matrix* rzeczywistości, dramat, fragment dziejów. Spotykasz tu Syzyfa i Ryszarda Lwie Serce, chodzisz po Nowym Jorku i przedwojennej Warszawie, natrafiasz na byty możliwe i niemożliwe, balansujesz na granicy iluzji i rzeczywistości. Jeśli chcesz, możesz wyjąć ten świat z pudełka i zagrać z nim w grę o nazwie „Co to takiego?“, a potem zapakować z powrotem.

Projektowanie graficzne według Aleksiana, to coś na styku słowa i obrazu, gra pomiędzy tym, co symboliczne, abstrakcyjne, a tym, co wizualne, dające się bezpośrednio objąć zmysłami. To *continuum* zjawisk między płaczem a śmiechem, poważne i całkiem niepoważne peregrynacje po dziwności świata, zamkniętego w intelektualnych i materialnych układach znaczeń, kompozycjach, z których każda jest zgaduj-zgadulą. To ekwilibrystyka twórcza polegająca na „pożyczaniu” znaków i tworzyw, iterująca je

Już wiele lat temu John Cage zauważył, że *zdarzenia nie składają się osobno z faktów i osobno z obserwatorów; raczej jedno i drugie łączy się w obserwacji*^[5], a ta jest twórczą uwagą skierowaną na postrzegany obiekt, specyficznym rodzajem nieustannego przepływu pomiędzy percepcją a kreacją, pomiędzy myślą a jej upostaciowieniem. Szczególnym rodzajem działania. W przypadku obiektów Aleksiana – zarówno dla twórcy, jak i dla odbiorców. Poprzez niezliczone pytania, który pojawiają się, gdy staramy się przypisać im sens, zarówno jako koncepcjom, ucieleśnionym poglądom i sposobom postrzegania rzeczywistości, jak i jako technicznym rozwiązaniom. W znacznym stopniu także dzięki niemożności dokonania ich jednoznacznej interpretacji. *Twórca postmodernistycznych działań obrazowych* – powiada Anna Jamroziak – *to raczej animator lub performer niż kreator... Autorstwo polega przede wszystkim na wprawianiu w ruch procesu, który nie zmierza do jakiegoś zobiektywizowania w urzeczowionej formie, lecz przebiega w sposób swobodny, nieprzewidywalny, wielowątkowo, pozostając niekompletny i otwarty*^[6].

Więc Aleksian „wprawia w ruch proces”. Podziela zapewne przekonanie antropolożki, Kirsten Hastrup, że *większość wiedzy kulturowej magazynuje się raczej w działaniach niż w słowach* i opiera się dyskursywnej analizie. Trzeba zatem porzucić „chłodne spojrzenie” i próbować zrozumieć „ucieleśnione wzory doświadczenia”^[7]. Rzec by więc można, że w praktyce zamierzenie artysty miało charakter performatywny, jeśli przyjmiemy za Marvinem Carlsonem, że „performans kojarzy się nie tylko z *robieniem*, ale również z *prze-robieniem*”^[8]. Jest grą z cytatem, a cytować to także – jak wyjaśnia Samuel Bogumił

Linde – „pozwać, zapozwać”^[9], czyli nie tylko replikować, ale dyskursywnie analizować to, co przywołane. Wyzwać na pojedynek znaczenia.

Obiekty Aleksiana – ich przestrzenie, sytuacje, bohaterowie – są czymś znacznie więcej niż tylko fizycznymi przedmiotami o określonych parametrach. Nie li tylko dziełami sztuki, eksponatami pomocnymi w nauczaniu, ale dynamicznymi istnieniami, owymi „ucieleśnionymi wzorami doświadczenia”, o których mówi Hastrup. Są lekcjami *projektowania graficznego* w wersji „zrób i wymyśl to sam”, kulturoznawstwem i historią sztuki w formie interaktywnej zabawy, ujętym w przestrzennej konstrukcji światem skojarzeniowym z pogranicza kultury wysokiej i kultury pop, wreszcie – kpiarskim historiozoficznym i geopolitycznym komentarzem. *W nowoczesnym ujęciu zabawa, rzeczywistość i kultura należą do zmiennego układu wzajemnie się warunkujących pojęć i praktyk*^[10]. Przecież wszyscy ludzie bardziej lubią móc z przedmiotem coś zrobić niż tylko go oglądać, zarówno zabawa dziecięca, jak i dorosła zawierają *elementy badania, uczenia się i ryzyka z wyjątkiem przyjemnego uczucia przepływu lub całkowitego, bezinteresownego pogrążenia się w działaniu*^[11]. Działanie, szczególnie to mające rys angażującej zabawy, jest uczeniem *per se*, nie zapośredniczonym, cudownym. Bo *sensem ponowoczesnej sztuki, powiedzieć możemy, jest pobudzenie procesu sensotwórstwa i zapobieganie groźbie jego zahamowania; uwrażliwienie na przyrodzoną polifonię i demaskowanie zawilosci wszelkich, prostych na pozór wykładni. [...] Zamiast utwierdzania rzeczywistości w jej ponurej funkcji cmentarzyska niespełnionych szans, sztuka nowoczesna wydobywa na powierzchnię fakt wiecznego niedokonania znaczeń, a więc ukazuje także zasadniczą niewyczerpalność otchłani tego, co możliwe*^[12]. ■

Alternative worlds of Jan Jaromir Aleksian

One of the most remarkable Polish graphics and co-creator of Polish School of Poster celebrates his 80th birthday and 50th anniversary of work at the Academy of Fine Arts in Wrocław. He turns now his interest from paintings and posters towards three-dimensional objects of art that resemble toys or strange constructions, and invites audience to interact and co-create an artistic performance and experience. ■

5 J. Cage, cyt. za, M. Carlson, *Performans*, Warszawa 2007, s. 156.

6 A. Jamroziak, *Obraz i metanarracja: szkice o postmodernistycznym obrazowaniu*, Warszawa 1990, s. 50.

7 M. Carlson, *Performująca antropologia* [w:] tegoż, *Performans*, tłum. E. Kubikowska, Warszawa 2007, s. 57-58.

8 Tamże, *Przedmowa*, s. 20.

9 S.B. Linde, *Słownik Języka Polskiego* t. I, Warszawa 1807, s. 339.

10 M. Carlson, *Wyrotowa zabawa* [w:] *Performans*, dz. cyt., s. 53.

11 R. Schechner, *Zabawa* [w:] tegoż, *Performatyka: Wstęp*, tłum. T. Kubikowski, Wrocław 2006, s. 112.

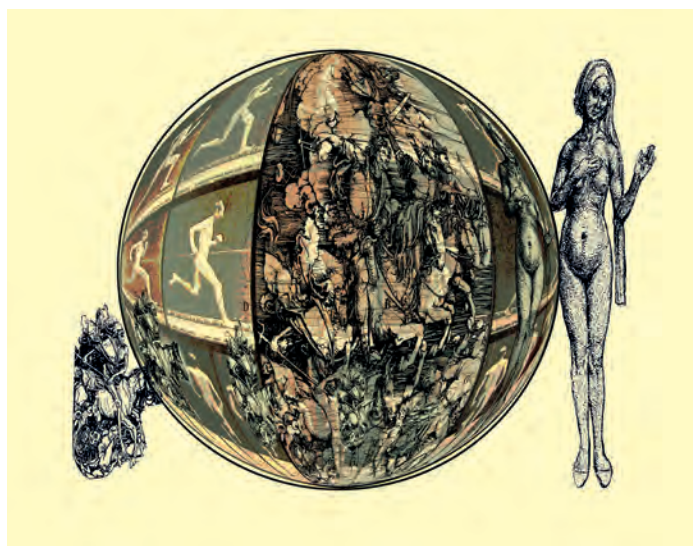
12 Z. Bauman, *O znaczeniu sztuki i sztuce znaczenia myśli parę* [w:] tegoż, dz. cyt., s. 171.

Byłem – jestem – będę.

50-lecie twórczości Andrzeja Dudka-Dürera



1



2

W roku 2019 wrocławski artysta Andrzej Dudek-Dürer obchodzi 50-lecie swojej działalności artystycznej. To właśnie w 1969 roku twórca zaczyna kreować swoją drogę artystyczną, która będzie niezmienna aż do czasów obecnych. Realizuje swój *life performans*, czyli słynną Żywą Rzeźbę składającą się ze Sztuki Butów, Spodni, Włosów oraz ciała i duszy artysty.

Bliższy namysł nad twórczością i życiem Andrzeja Dudka-Dürera pozwala zauważyć inspiracje pochodzące z etyki i filozofii Wschodu. Artysta nie zamyka się w jednym przedziale moralnym, w swoim życiu czerpie z buddyzmu, szintoizmu, a nawet filozofii chińskiej. Zafascynowany książkami Śri Ramana Maharishiego, zaczął coraz bardziej interesować się religijnością tego obszaru. W swoich poszukiwaniach nowej drogi spotykał się z publikacjami wielu mistrzów. Jak mówi sam twórca: *W latach 60. i 70. bardzo popularny był w Polsce buddyzm zen Philipa Kapleau. Ciągle ocierałem się o ludzi z tego kręgu, ale nigdy nie identyfikowałem się z takim wejściem i sformalizowaniem mojej obecności*^[1]. Fascynacja artysty tą kulturą rozpoczęła się od poznania wschodniej muzyki, i dzieł takich twórców jak George Harrison. Później dopiero pojawiła się filozofia i książki o tej tematyce, które w latach 60. i 70. były trudno dostępne w formie nawet marnych kserokopii. Jednym z zasad, jakimi zaczął się kierować, są z pewnością moralność, medytacja, wegetarianizm czy joga. Jednak jednym z kluczowych wątków twórczości Andrzeja Dudka-Dürera jest zjawisko reinkarnacji. *Narodziny nie są początkiem; śmierć nie jest końcem* – cytat chińskiego myśliciela i pisarza Zhuangziego może być tajemniczym wprowadzeniem do wielowcieleniowej i wielowątkowej sztuki Andrzeja Dudka-Dürera.

REINKARNACJA

Jest to jeden z najważniejszych elementów, który spaja i krystalizuje całą twórczość artysty. Wszakże tak właśnie narodziło się jego nowe postrzeganie samego siebie: jako reinkarnacja i odkrycie w sobie świadomości Albrechta Dürera. Inaczej jest nazywana wędrówką duszy, której zasady zgłębiali już

Andrzej Dudek-Dürer

1. *Nosorożec... Ja... Śmierć...*, s. 1984, technika mieszana, serigrafia, rysunek, gnieciecie, 50 × 60 cm

2. *Apokaliptyczna Trans Siła II*, 2004, technika mieszana, inkografia, rysunek, 70 × 50 cm

pitagorejczycy, a nawet sam Platon. Najpełniej rozwinęła się jednak w wedyzmie, skąd przetransponowana została do buddyzmu czy dżinizmu. *Doświadczenie reinkarnacji zmieniło moją świadomość przeszłości. Odniesienie do przeszłości przez pryzmat reinkarnacji ma związek duchowy z Albrechtem Dürerem, z innymi świadomościami, które pojawiły się pomiędzy Dürerem a Dudkiem... Moja twórczość ujawnia się przez wielowątkowość i wielopłaszczyznowość, przez synkretyzm duchowy, artystyczny i medialny. Patrząc na mnie i na moją twórczość przez pryzmat reinkarnacji, można zauważyć określone odniesienia, z którymi moja świadomość obcowała w przeszłości...*^[2]. Jak sam artysta podkreśla, nie jest on odwzorowaniem osoby Albrechta Dürera. Nie tworzy sztuki takiej samej jak on, nie posiada osobowości i tożsamości jak renesansowy artysta. Jest niczym innym jak jego świadomością. Jak pisze amerykański psychiatra Douglas Burns: *Odrodzenie się jest raczej kontynuacją procesu niż przeniesieniem substancji*^[3] czy Sangharakszita, były angielski mnich buddyjski: *Buddyzm, jak wszędzie zresztą, kroczy ścieżką środkową nauczając, że «istota» z jednego żywota nie jest dokładnie ani taka sama, ani też zupełnie odmienna od «istoty» z żywota kolejnego*^[4]. Nie inaczej sytuacja przedstawia się w przypadku Andrzeja Dudka i Albrechta Dürera. Warto podkreślić, że artysta posiada świadomości siedmiu indywidualnych osób. Nie wszystkie jeszcze zostały przez niego odkryte, gdyż wymaga to ogromnego wysiłku i mocno rozwiniętej samoświadomości. Odnalezienie w sobie siedmiu wcieleń jest też znaczące, jeśli chodzi o kierunek sztuki, jaki wybrał artysta. Nie interesuje się tylko jednym medium, ale wieloma, jak fotografia, muzyka, malarstwo, performans czy wideo. Reinkarnacja dla artysty była też pewnym rodzajem kompromisu, kompromisu młodego człowieka stojącego u progu załamania, próbującego popełnić samobójstwo. Reinkarnacja była złotym środkiem, pozwalającym nie tylko uporać się z duchami przeszłości, ale i otworzyć nowe możliwości twórczej ekspresji. >

2 Adam Fuss (w rozmowie z Andrzejem Dudkiem-Dürerem), 30.04.2008, Gdańsk, s. 3, [dostępny w wersji elektronicznej: https://ziladoc.com/download/pobierz-pdf-756_pdf, dostęp: 15.12.2019]

3 *Koło życia i śmierci*, pod red. P. Kapleau, Warszawa 1986, s. 53.

4 Ibidem, s. 56.

1 J. Ł. Kaczmarek, *Duchowa podróż*, „Jest już jutro” 1993, nr 6/19, 7/20, s. 74.



1

Andrzej Dudek-Dürer

1. *Możesz Dokonać Wyboru II*, 1990, technika mieszana, fotografia, laserografia, 30 × 40 cm
2. *Apokalipsa... Pęknięcie... IV*, 1980, technika mieszana, serigrafia, rysunek, gneczenie, 52 × 36,5 cm
3. *Meta... Podróż V ver. 3*, 1987, technika mieszana, inkografia, rysunek; zapis linii podróży do Niemiec, Anglii, 70 × 50 cm

BUTY, SPODNIĘ, WŁOSY I SITAR – OBIEKTY REINKARNACJI

Buty są jednym z charakterystycznych elementów sztuki Andrzeja Dudka-Dürera. Oczywiście jak każda materialna rzecz ulegają degradacji i zniszczeniu, przez co podlegają częstym modyfikacjom i naprawom. Są niejako symbolem reinkarnacji, gdyż reperując je, dajemy im nowe życie. Jak mówi sam artysta: *Buty są z reguły tym czymś, co się zużywa i po zużyciu przeznaczone jest do wyrzucenia. Ja postanowiłem swoje buty reperować, naprawiać. Są dla mnie manifestacją nawiązującą do reinkarnacji*^[5]. Zabiegi konserwatorskie butów rozpoczęły się w 1970 roku, miały one charakter doraźny. Gruntowną naprawę artysta przeprowadził w roku 1989, kiedy wymienił podeszwy, a podczas całego zabiegu odnowy nie wychodził z domu.

Analogicznie do butów, także i spodnie definiują transformację materii, symboliczny proces odrodzenia, są dokumentacją pewnych wydarzeń oraz są przedstawiane na fotografiach, wideo oraz performansach w galeriach, ale też i na zwykłej ulicy wraz z artystą.

Podobnie jest z jego materią. Często artysta używa swych włosów, które wypadły podczas ich mycia czy czesania, jako elementu instalacji. Mimo że przestały być częścią twórcy, dalej istnieją jako dzieło sztuki ukazując też symbolicznie główne przekonanie artysty, który odrodzi się w nowej, jeszcze niewiadomej postaci. „Organika” przestaje mieć status materii, która kiedyś przemienie, a staje się nieśmiertelna. W końcu również i włos odrodzi się na nowo i „odrośnie”.

Oprócz Albrechta Dürera jedną ze świadomości, jaką artysta „wchłonał” jest świadomość hinduskiego lutnika i muzyka. W roku 1974, myśląc o swoim tragicznie zmarłym bracie, stworzył własny instrument sitar, nastroił go, a potem bez problemu zaczął na nim grać. Warto podkreślić, że nigdy wcześniej tego nie robił. Konstruowanie instrumentu trwało miesiąc, a pomocne przy tworzeniu okazały się być nieliczne nagrania Shankara oraz parę przykładowych zdjęć sitar. Podobnego objawienia doznał w roku 1985 po odwiedzinach swojej koleżanki i jej męża. Małżeństwo przywiozło z Berlina koto, które zostało u artysty przez jakiś czas. Gdy orientalny, japoński instrument się rozregulował, Andrzej Dudek-Dürer, mimo że nie miał doświadczenia, nastroił go, a także umiał na nim zagrać.

ALBRECHT DÜRER = ANDRZEJ DUDEK-DÜRER?

Wiele z performansów i działań artysty nawiązuje do reinkarnacji - swoistego procesu transformacji. Tak jak świeca, która pali się pośrodku, jest niczym innym jak symbolem przejścia. Tak jak feniks będący pod koniec swojej wędrówki, staje w płomieniach, by na nowo się odrodzić. Pojawia się również destrukcja, niszczenie: artysta pali napis ze swoim podpisem, targa foliowe i papierowe „zasłony”. Ruchy performerki i rytm przemieszczania się wokół kręgu medytacyjnego to symbol wędrówki, podróży życia, fizycznej i metafizycznej zarazem.

Transformacja, a jednocześnie reinkarnacja, są procesami przemiany, procesami kreacji. W odkryciu w sobie świadomości Albrechta Dürera nie chodzi o całkowite „odwzorowanie” jego postaci, ale o swoistą świadomość jego jaźni bytującej w „materii” artysty.

5 A. Ołędzka, *Przekraczanie potoczności, czyli o co chodzi Andrzejowi Dudkowi-Dürerowi*, „Wegetariański Świat” 1999 nr 6, s. 27.

Twórca w swoich działaniach, oprócz przyjęcia nazwiska niemieckiego renesansowego grafika, często czerpie inspirację z jego twórczości. Sztuka wizualna, czy sam nawet wygląd obu twórców, nawiązuje do ich działalności artystycznej. Jednym z motywów występujących w twórczości obu postaci jest autoportret. Od lat 60. Dudek-Dürer zaczął interesować się portretem samym w sobie. Zapraszał osoby, które miały mu pozować, jednak nie zawsze zjawiały się na czas. Wtedy też uznał, że zacznie skupiać się na swoim wizerunku. Podczas tworzenia autoportretu, jest się jednocześnie podmiotem i przedmiotem. Identyczna sytuacja ma miejsce w performansie Andrzeja Dudka-Dürera. Jest psychologicznym podejściem do portretowanego, przedstawia więcej niż tylko twarz i fizyczność. Wydobywa na zewnątrz osobowość i emocje.

Jednym z charakterystycznych elementów związanych z Albrechtem Dürerem jest podpis Copyright by AD, którym Dudek-Dürer sygnuje swoje dzieła. Napis ten, oprócz funkcji identyfikacyjnej, często pojawia się w jego performansach lub instalacjach, tworząc osobne dzieło sztuki. Warto podkreślić, że sygnatura AD, przypomina koreański zapis słowa „koniec”. Obaj twórcy posiadają takie same inicjały, a monogram Dürera został przejęty przez wrocławskiego performerera, jako kolejny zapis jego świadomości.

Innym nawiązaniem do twórczości renesansowego artysty mogą być jego grafiki, w większym lub mniejszym stopniu modyfikowane. Mogą przy tym tworzyć pojedynczą pracę, która skompilowana jest z różnych dzieł artysty. Z drugiej strony wiele grafik o podobnej tematyce może przybrać obraz jednego, całościowego i spójnego cyklu. A.D-D za pomocą takiego zabiegu dodaje do świadomości Dürera, świadomość Dudka. Takiej przemianie zostały poddane grafiki *Czterej Jeźdźcy Apokalipsy* Dürera z roku 1497-1498 czy *Nosorożec* z 1515.

Andrzej Dudek-Dürer jest performerem wielowątkowym. Stworzył nową jakość dla zagadnienia performatywności oraz przeniósł do polskiej sztuki nowe wschodnie wartości. Reinkarnacja, odrodzenie, świadomościowy związek z innym artystą – w tym wypadku niemieckim Dürerem, daje nam prawie pełny obraz artysty Dudka-Dürera. Minęło 50 lat. Kto wie, co się stanie za kolejne? ■

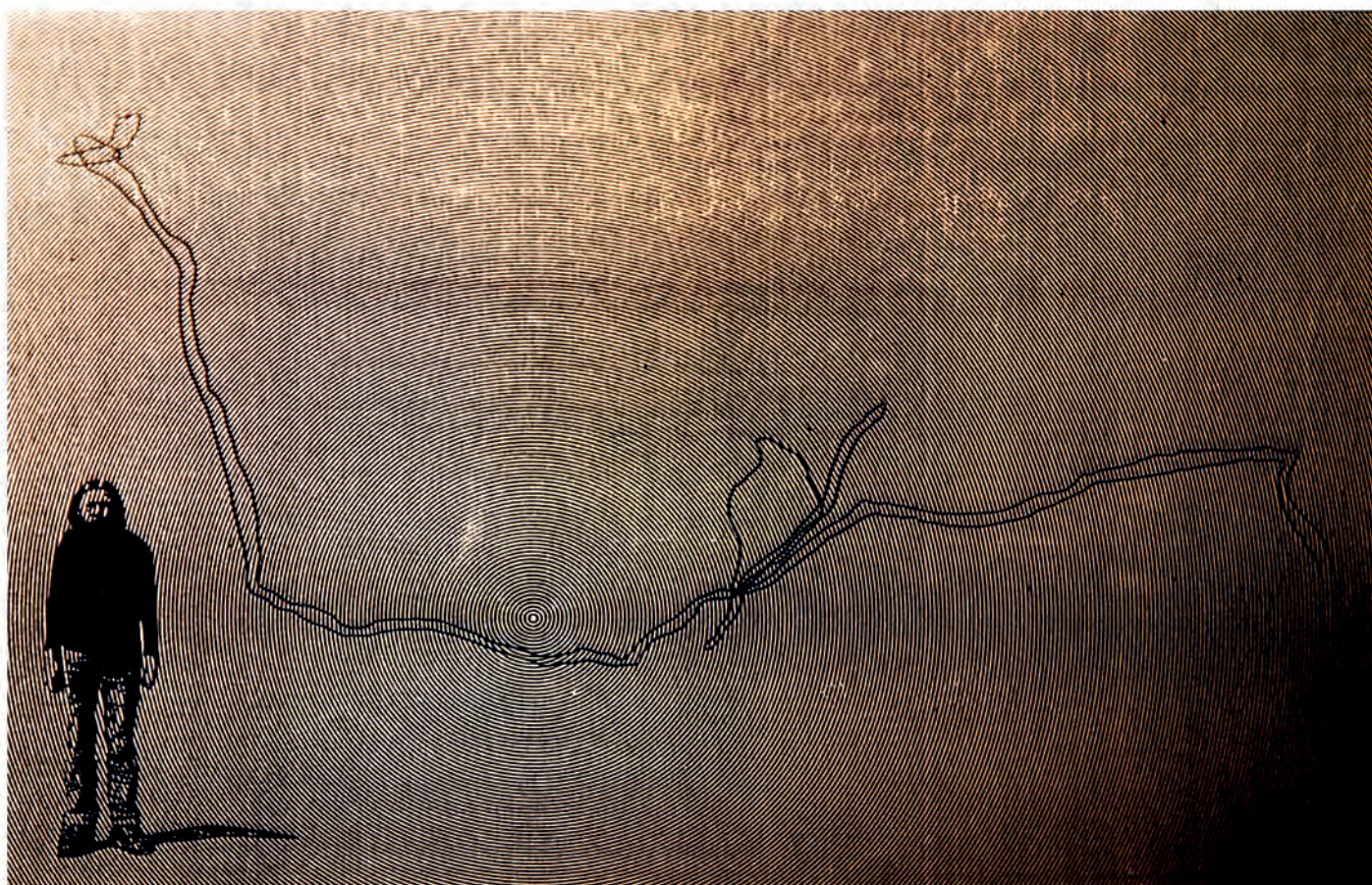


2

I have been – I am – I will be. ***50th anniversary of Andrzej Dudek-Dürer's artistic work***

A ndrzej Dudek-Dürer started his artistic path in 1969, along with his life-performance „Art of Shoes – Art of Trousers – Art of Andrzej Dudek-Dürer” (Living Sculpture), dedicating his entire life to art. He drew his spiritual and artistic inspirations from Eastern

philosophy and ethics, especially the idea of rebirth and reincarnation which he used many times in his performances and artistic actions (like including the name of Albrecht Dürer in his surname). ■



3

Więcej niż 1000 słów – parę uwag o najnowszej wystawie Wojciecha Pukocza w Muzeum Współczesnym Wrocław

Jaki jest status obrazu dzisiaj? Jakie klisze rządzą naszą wyobraźnią? W jaki sposób uruchamia się ciąg skojarzeń ożywiający, pod naporem spojrzenia, dzieło sztuki? Z udziałem jakich fantazji? Wreszcie, jaka jest rola instytucji kultury w wyborze i syntezy treści oraz ich przekształceniu w społeczne komunikaty?

34 Wszystkie te pytania, choć brzmią już bardzo klasycznie i wydają się dotyczyć tematów przedyskutowanych w chyba każdą możliwą stronę, zostały ponownie postawione na jednej z wystaw prezentowanych w Muzeum Współczesnym Wrocław na przełomie roku 2019 i 2020. I dodajmy od razu – w sposób ciekawy. Dlaczego? Ponieważ „Więcej niż 1000 słów” to jedna z niewielu w historii MWW wystaw, a wśród prezentacji indywidualnych chyba jedyna, wyraźnie wpisująca się w nurt krytyki instytucjonalnej¹. Pokaz Wojciecha Pukocza, wrocławskiego malarza, autora multimedialnych wystąpień na żywo, dydaktyka i dziekana Wydziału Malarstwa i Rzeźby wrocławskiej ASP, kuratorowany przez Joannę Kobyłt trudno było w zasadzie nazwać wystawą w klasycznym ujęciu. Może dlatego, że już od samego wejścia widz został skonfrontowany nie z tradycyjną w formie ekspozycją, ale sytuacją stworzoną dzięki sporych rozmiarów environmentowi, symulującemu

instytucjonalne zaplecze. Jego widok wzbudził w wernisażowej publiczności konsternację, gdzieś tam dało się słyszeć parsknięcia tłumionego śmiechu, zwłaszcza, że przez otwarciem drzwi na wystawę artysta z dumą oznajmił, iż udało mu się – jak miał nadzieję – w sposób optymalny zaprezentować ponad dwieście obrazów. Jednak po otwarciu drzwi prowadzących zaledwie do trzech niewielkich sal wystawowych pierwsze, co można było zobaczyć, to pograżone w mroku sterty poustawianych pod ścianami obrazów i obiektów oraz częściowo pootwieranych skrzyń transportowych i opakowań. A także projekcję przedstawiającą panią z obsługi siedzącą na krześle, pilnującą spadającego co jakiś czas ze ściany obrazu. Zresztą była to jedyna osoba z obsługi „obecna” na tej swoistej antywystawie. Całość przypominała jakiś magazyn, sytuację remanentu, przygotowania do transportu albo moment, w którym prace czekają na selekcję w instytucjonalnym czyścisku – celem wyboru do ostatecznej, porządnej, dobrze oświetlonej, opisanej i pilnowanej ekspozycji. I może dlatego publiczność – upewniwszy się, że nikt nie pilnuje naprawdę – nie omieszkała dyskretnie pomyszkować w opartych o ścianę pracach, komentując po cichu kolejne znaleziska.

Na pytanie o status dzieła sztuki Pukocz odpowiedział, spoglądając nie tylko na własny, liczący ponad dwie dekady dorobek krytycznym okiem, ale także na mechanizmy stojące za budową pokazów współczesnej sztuki i kryteria ich oceny w takich placówkach jak muzeum sztuki. Tandem artysta-kurator skorzystał przy tym ze strategii krytyki instytucjonalnej o długiej

1 W krótkiej, sięgającej roku 2011 historii MWW do wydarzeń wpisujących się w krytykę instytucjonalną można zaliczyć wystawę pt. „Najlepsze wystawy, które nie miały miejsca” (2012), projekt społeczny oparty o uprzedni audyt i raport pn. „Muzeum współczesne. Maureen Connor, Noah Fischer, Oleksiy Radynski, Zofia Waślicka i Artur Żmijewski” (2016) czy wystawę „Praktyka okupacji dzieła” w ramach TIFF Festiwal 2018 // Współpraca (2018).



Wojciech Pukocz

1. *Więcej niż 1000 słów*, fot. Małgorzata Kujda, © Muzeum Współczesne Wrocław, 2019
2-3. *Bez tytułu*, 2019, wideo HD, 7'56 min



2

już tradycji, wszak namysł nad statusem dzieła i nadprodukcją sztuki są doskonale znane z dzieł takich klasyków tego nurtu, jak choćby Michael Asher, który w 1974 roku w Clair Copley Gallery w Los Angeles postanowił wyburzyć ścianę między salą ekspozycyjną a zapleczem, ukazując widzom właśnie przestrzeń magazynową, z podobnymi stertami popakowanych, oczekujących na swój moment obrazów^[2]. O wiele wcześniej jeszcze w nowojorskiej Whitelaw Reid Mansion Marcel Duchamp stworzył słynne *Sixteen Miles of String* (1942), dzięki rozpostartemu sznurkowi uniemożliwiając swobodne poruszanie się między wyeksponowanymi obrazami. Potem Yves Klein wystawił jako dzieło sztuki pustą przestrzeń paryskiej Iris Clert Gallery (*Le Vide / The Void*, 1958) a chwilę później Arman doprowadził sytuację do absurdu, tworząc w tym samym

miejscu wystawę z zagraconej do granic możliwości przestrzeni, uniemożliwiającej w ogóle wejście do środka galerii (*Le plein / The Full*, 1960). Wspólnym mianownikiem wszystkich tych działań – w tym opisywanej wystawy Pukocza – było odwrócenie uwagi od samej kontemplacji pracy artystycznej rozumianej jako obiekt przeznaczony do konsumpcji zgodnie z kapitalistyczną logiką przemysłu kulturalnego i przeniesienie jej na aspekt kontekstu, w którym dzieło jest prezentowane. I znaczeń, które ów kontekst buduje. Na wystawie Pukocza uwaga skierowana została na szwy instytucji. Nie tylko na samo muzeum, będące przede wszystkim miejscem magazynowania, umuzealniania, a nawet, jak niektórzy twierdzą, uśmiercenia dzieł, ale także takich kwestii społecznych jak klasowość. Oko kamery skupione zostało na zwykle niewidzialnych pracownikach obsługi, którzy – dzięki pani na krześle – stali się nagle widoczni, pierwszoplanowi. Przypomnijmy, że podobny zabieg zastosował w swych działaniach jakiś czas temu Tino Sehgal, angażując personel strzegący wystawy w Pawilonie >

² *Institutional Critique. An Anthology of Artists' Writings*, red. Alexander Alberro, Blake Stimson, MIT Press, Cambridge, MA 2009, s. 150-155. Patrycja Sikora, *Krytyka instytucjonalna w Polsce w latach 2000-2010*, BWA Wrocław, Wrocław 2015, s. 28-29.



3



1

Niemieckim na Biennale w Wenecji w 2005 do akcji performanskich. Zresztą liczne akcje Sehgała śmiało można łączyć nie tylko z krytyką instytucjonalną, ale i z głośno dyskutowaną na zachodzie estetyką relacyjną, opisaną jeszcze w latach 90. przez Nicolasa Bourriauda^[3]. I w takim też kontekście pośrednio dało się odczytać wystawę w MWW.

Dalej zwiedzanie wystawy Pukocza odbywało się według klucza związanego z figurą ducha, ale nie pozbawionego ambiwalencji. Wspomniałam, że w pierwszej sali można było zobaczyć w „klasycznym sensie” niewiele, ale to nie znaczy, że zupełnie nic. Jedynym w tej przestrzeni, powiedzmy, że tradycyjnie wyeksponowanym obrazem, bo powieszonym na ścianie z oddechem i podświetlonym, był skromnych rozmiarów akryl przedstawiający postać nakrytą tkaniną – niby-ducha, ale też może jednocześnie kobiety w burce? Trudno było jednoznacznie rozstrzygnąć. Czytało się ją niejako jednocześnie w obu porządkach. I ta postać w trzech wariantach kolorystycznych (czarnym, białym i niebieskim) – niczym wirus – pojawiała się wszędzie. Obecna była we wspomnianych już obrazach tajemniczo odpadających od ściany, które jakby pod naporem niewidzialnej, nadprzyrodzonej siły (może właśnie spojrzenia widza? a może za sprawą ducha nawiedzającego muzeum?), z łoskotem co jakiś czas lądowały na posadzce, i które cierpliwie wymieniane były na nowe przez wirtualną panią z muzealnej obsługi.

W rzeczywistości odpadające obrazy były kadrami z filmu pokazywanego w sali obok, gdzie na dużym ekranie poza figurą niby-ducha pojawiały się także inne postaci na tle zmieniających się pejzaży – rajskich brzegów Zanzibaru, plaż Morza Martwego i Morza Śródziemnego, brzegów Okinawy... miejsc



2

przypominających katalog pożądanego wakacyjnych destynacji dla przedstawicieli klasy średniej z zachodniego świata. Jednym z bohaterów filmu był młody, piękny Masaj, ubogi i dumny, prawdziwy egzotyczny obcy, Inny obserwowany oczyma białego turysty stojącego za obiektywem. W kolorowym stroju, na tle lazurowej wody, cierpliwie pozujący za pieniężny ekwiwalent. Wątki kolonialne tym mocniej wybrzmiały, że w kolejnych ujęciach pojawiła się kobieta stojąca do widza tyłem na zimnej bałtyckiej plaży. Podobnie jak Masaj wpatrzona w dal trwała bez ruchu. Oboje na coś czekali i obojgu co jakiś czas towarzyszyła figura przykryta tkaniną, która pozostała niewidocznym, niemyim świadkiem, surreálną, zapożyczoną z innego porządku obecno-

strzec tylko gość muzeum. Jednocześnie dało się wyraźnie odczuć w powietrzu obecność innego jeszcze ducha, z gruntu romantycznego – a to dzięki specyficznemu kadrowaniu postaci – samotnej jednostki ujętej na tle naturalnego pejzażu, ukazanej zwykle tyłem do patrzącego. Dzięki temu zabiegowi formalnemu Pukocz zacytował klasyka malarstwa niemieckiego romantyzmu Caspara Davida Friedricha, do twórczości którego już zresztą wcześniej się odwoływał^[4].

3 Nicolas Bourriaud, *Estetyka relacyjna*, przeł. Łukasz Białkowski, Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie, Kraków 2012.

4 Odwołanie to pojawia się w pracy wideo pt. *Do gór...* (2018) prezentowanej na wystawie zbiorowej „Widmo Brockenu” w 2018 roku w galerii Awangarda BWA Wrocław. *Widmo Brockenu / Brocken Spectre*, kat. wyst., red. Alicja Klimczak-Dobrzaniecka, Patrycja Sikora, BWA Wrocław, Wrocław 2018, s. 30.



1-3. **Wojciech Pukocz**, *Więcej niż 1000 słów*, fot. Małgorzata Kujda, © Muzeum Współczesne Wrocław, 2019

W ostatniej sali fotograficzny tryptyk z naturalnych rozmiarów figurą niby-ducha podziiała, dzięki oprawie za szkłem, niczym lustro i to w taki sposób, że w każdej zakrytej postaci można było zobaczyć nie tylko otoczenie, ale może przede wszystkim własne odbicie. Naprzeciw tryptyku Wojciech Pukocz pokazał jeszcze kilka niewielkich formatem prac – spotworniałych ludzkich hybryd namalowanych delikatną akwarelą na pomiętym papierze. W strukturze zgniecionego papieru zamrożona została przemoc twórcy wobec własnych dzieł, ale też gwałtowność ludzkiej natury – wątek, który silnie ujawnił się już wcześniej w licznych pracach, prezentowanych na największej dotąd indywidualnej wystawie tego artysty w galerii Awangarda BWA Wrocław na przełomie 2014 i 2015 roku [5]. Złowrogi

akcent, odniesienie do ukrytych ludzkich namiętności i emocji domykał tym samym wystawę w MWW. Jej ostateczną klamrą była znów figura niby-ducha, którego projekcja wymykała się dyskretnie własnym, namalowanym na ścianie konturom, zdawała się ciągle uciekać swemu kształtowi i definicji.

Przyznam, że wybierając się na wernisaż do MWW spodziewałam się szacownego, przekrojowego i klasycznego pod każdym względem pokazu, tymczasem czekało mnie zaskoczenie. Wojciech Pukocz, przygotowując pierwszą w swej karierze indywidualną wystawę w muzeum, zdecydował się na wypowiedź krytyczną i odsyłającą widza w bardzo różne rejony – od krytyki instytucji, po wątki kolonialne i romantyczne klisze. Otrzymaliśmy wieloznaczny, opierający się o ciągi skojarzeń, nawiązujący do onirycznej sfery duchowości, ale też figury ducha-prześladowcy, pokaz. Artysta przeniósł widza do strefy intuicji, niepewnej, nieostrej, związanej

z oczekiwaniem i wewnętrznym czuciem. Do sfery, w której wyobraźnią rządzi obraz, mający większą siłę oddziaływania i pole rażenia od jakichkolwiek słów. ■

More than 1000 words – a few notes on the recent exhibition of Wojciech Pukocz in the Wrocław Contemporary Museum

More than 1000 words” was the first individual exhibition of Wojciech Pukocz – a painter, multimedia artist and academic teacher. Together with the curator Joanna Kobyłt, in three museum rooms he confronted audience with questions on different topics such as criticism of museum as institution or colonial and romantic clichés, challenging expectations of spectators and engaging their intuition and imagination in a new way. ■

5 *Wojciech Pukocz. Obraz to za mało*, red. Patrycja Sikora, kat. wyst., ASP Wrocław, BWA Wrocław, 2014. Prace Wojciecha Pukocza w tym duchu prezentowane były też na wystawie zbiorowej „Nieuzasadniona przemoc i inne przypadłości współczesnego świata” w MWW w 2019 roku.

Partytury pamięci



1

Wielowątkowa twórczość artystyczna Bogusława Lustyka nie daje się wprost sprowadzić do jednoznacznej idei, a taka pokusa zawsze towarzyszy interpretacjom krytyki. Zamiar ujęcia w jednym, spójnym „obrazie” całej twórczości danego artysty, przy wyraźnym uwypukleniu jej charakterystycznych cech czy wyjątkowej postawy – stanowi zadanie atrakcyjne i dla podmiotu tej oceny, i dla oceniających oraz wartościujących zbiorów prac poddany temu oglądowi i interpretacji. Co nie znaczy, że z pokusy takiej należy rezygnować, wręcz odwrotnie – trzeba próbować (co jest sensem każdej krytyki) wytyczać tropy prowadzące ku trafnemu odczytaniu danej twórczości.

Lustyk wypowiada się z pomocą różnych mediów: rysuje, maluje, rzeźbi, buduje instalacje... Jest więc artystą wszechstronnym warsztatowo, a przy tym otwartym na różne, czasami wydawałoby się rozbieżne tematy. No bo co w istocie zajmuje uwagę i twórczy zamysł autora licznych prac wizualnych – od estetycznych grafik, plakatów itp. malarskich przedstawień po formy przestrzenne, rzeźbiarsko kształtowane zestawy prac o wybitnie ekspresyjnej (wręcz publicystycznej) treści? Są one niewątpliwie (choć brzmi to nader oczywiście) zarówno wyrazem poczucia upływającego czasu, jak też konsekwencji tegoż w naszym życiu; konsekwencji przefiltrowanych przez indywidualną pamięć artysty. A więc to „materia pamięci” faktycznie stanowi owo tworzywo, w którym i za pomocą którego Lustyk reinterpretuje swój stosunek do rzeczywistości i do jej zmian. Tę rzeczywistość (czas dany w przeszłości i bieżący aktualnie) przywołuje pamięć; to będą te „zapisane” w pamięci (a bywa, że skryte w niepamięci) zdarzenia i przeżycia, które dzięki mimowolnym impulsom (czym nota bene żywi się twórczość) odtwarzają się w pracach artysty.

On je ujawnia, w swoiście zamierzonych wizualnych zapisach (jeśli czyni to artysta wypowiadający się w takim medium) bądź w innych formach twórczej ekspresji (w literaturze, muzyce, tańcu itd.). Będą to więc niejako „partytury pamięci” – wskazówki dla jej odtworzenia, dla „odegrania” tego, co zdarzyło się kiedyś, a co w śpięciu twórczych intencji nie zawsze uświadomionych impulsów (natchnienia ?) daje się wyrazić, zapisać w formie dzieła. Te „partytury” mogą odsyłać do wspomnień i przeżyć najgłębszych (dzieciństwa), ale będą też współbrzmieć z tym, co czas przynosi tu i teraz. Twórczość zawsze korzysta i z tego, co było (przeszłość) i sięga w przyszłość; to jej przywilej. Czas zawsze jest sprzężony z pamięcią, bez tego nie byłoby świadomości jego upływu, zmian jakie wnosi, właśnie zarówno tych traumatycznych, jak i tych, które oddają radość przeżyć i wartości nowych doświadczeń.

W pracach Lustyka, w jego „partyturach” (a to określenie ma szczególne uzasadnienie w odniesieniu do części jego wytworów), znaleźć można swoiste instrukcje do odtwarzania ruchu (funkcja czasu), wyrażenia bólu (wobec traumy przeżyć z przeszłości) czy właśnie prób przełożenia (zapisu) muzyki i tańca na formy wizualne. Tu artysta nawiązuje do obecnej w twórczości, już od czasów romantyzmu, idei korespondencji sztuk, idei która w postmodernistycznym krajobrazie współczesnej artystycznej aktywności nabrała nowego znaczenia i rangi. Dawne pojęcie *gesamtkunstwerk* (wywiedzione z oper wagnerowskich i sztuk tzw. użytkowych) jest dzisiaj interpretowane pod postaciami dzieł intermedialnych czy wielomedialnych (m.in. w formie instalacji i przedstawień). Związki i przekłady dzieła np. literackiego na obraz malarski lub zapis werbalny dzieła wizualnego (ekfrazy), itd. omawiane są szeroko w literaturze



2



3

Bogusław Lustyk

1. *Duktor Korczak - Ostatnia droga*, 2018, instalacja, technika crushart, 2 × 15 × 3 m
2. *Piruet*, 2002, pastel, 150 × 80 cm
3. *„Zniewolenie”*, 2003, pastel, 150 × 80 cm

tropiącej synestyzyjne porównania i korespondencje między różnymi mediami. Czy prace Bogusława Lustyka można sytuować w tej kategorii realizacji łączących w sobie różne inspiracje warsztatowo-medialne? Może nie wszystkie, jednak ta idea, przenikania się i dopełniania w obrazie (jednym medium) różnych odniesień, sugerowanych przez inne media, może być traktowana całkiem sensownie.

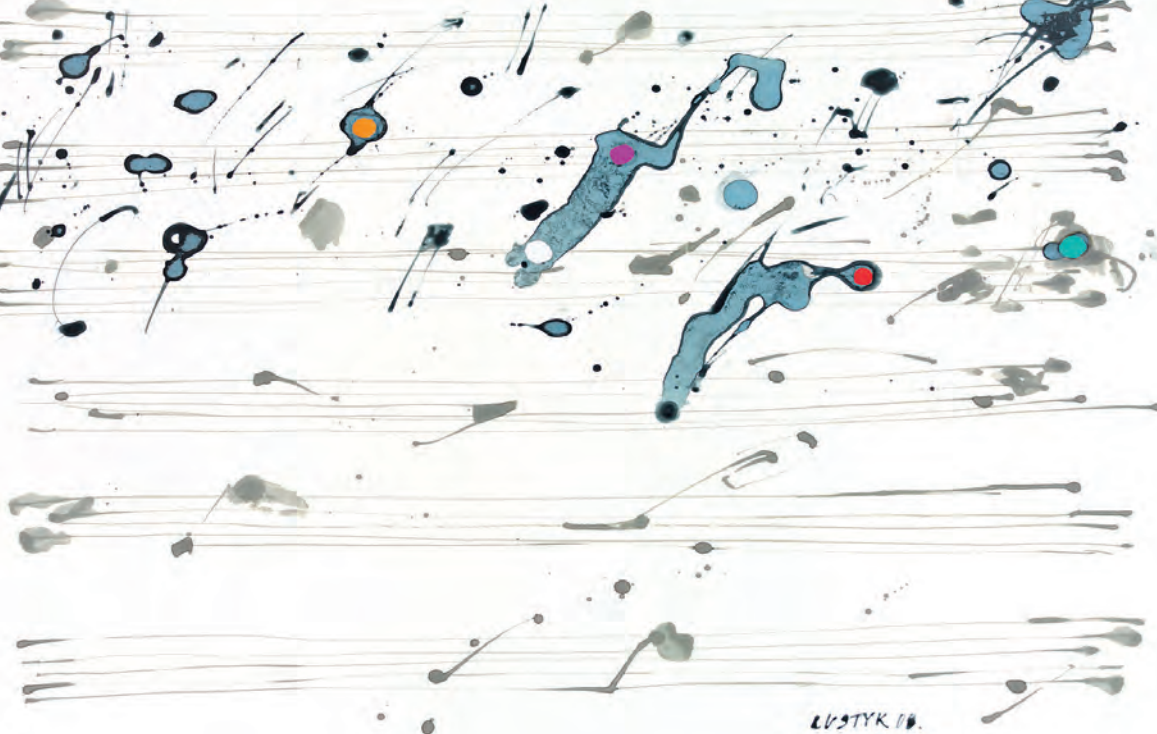
Twórczość Lustyka biegnie zasadniczo dwoma różnymi tropami: szlakiem zapisów pasji i fascynacji pięknem ruchu i dźwięków oraz tropem traumatycznych przeżyć z dzieciństwa utrwalonych w jego pamięci indywidualnej, ale też wzmocnionych przez pamięć zbiorową; doświadczeń czasów Powstania Warszawskiego, cierpienia i ucieczki ludności w efekcie działań wojennych itp. doznań, które znalazły swoje ujście (ekspiację) w formie rzeźbiarskich instalacji, budowanych okolicznościowo w obecnym czasie. Ramy tego pierwszego tropu kształtowała w wypadku tego artysty jego nieustająca afirmacja dla piękna natury (w przedstawieniach konia, ruchu, sportowej rywalizacji), ale też tego, co jest efektem kultury (wizualizacja piękna tańca, biegu lub wprost muzyki i teatru oraz abstrakcyjnych form). Drugiego – jak wspomniano – efektu presji pamięci, nie pozwalającej na wymazanie z niej traumatycznych przeżyć z dzieciństwa. W tak widzianym „rozpięciu” można by streścić niemal całą twórczość Lustyka, i dlatego gdy pokazał on na swej ostatniej retrospektywnej wystawie wybór prac z niemal całego okresu artystycznej aktywności – to zatytułował ją „Rytm życia”, co oddaje sens jego dokonań w funkcji czasu i pamięci. (Miejska Galeria Sztuki w Częstochowie – 2019 r.).

Czas aktywności artystycznej B. Lustyka charakteryzują w zasadzie trzy fazy: pierwsza – po ukończeniu w 1965 r. malarstwa w warszawskiej akademii – w kraju; druga – od wyjazdu w 1994 r. do Stanów Zjednoczonych do powrotu w 2012 r. i trzecia – obecna, po powrocie do kraju urodzenia i szczególnego ćwiczenia pamięci... Na aktualnym etapie przywracania pamięci wydarzeń

odnoszących się do czasu przeżyć z dalekiej przeszłości, a stąd swoistym przepracowywaniu traumy z dzieciństwa i bólu współuczestników tamtego tragicznego okresu – artysta zareagował „wynalazkiem” odrębnej techniki wypowiedzi, nazywanej przez niego Crush-Art, techniki użycia, adekwatnie do przeżyć, stosownego materiału (tektura,

blacha, przedmioty gotowe), który artysta kształtuje w sposób ekspresyjny – zapisując tak znaki, gesty bólu i przerażenia ludzi poddanych eksterminacji, w panice ucieczki (exodusie ludności). Te „zgniatane” intencją artysty formy człekoidalne, o gwałtownych gestach, są emblematyczne dla wszelkich gestów rozpacz i bezradności wobec przemocy. One krzyczą bezgłośnie. Lustyk znalazł tu adekwatny materiał i sposób (gięcie, łamanie, jego destrukcja w nowe formy) by oddać tragedię ludzi idących na śmierć, ujranych w tragicznej sytuacji, jednak ujętych przez artystę w formalnym „skrótce”; te anonimowe (jednokolorowe) sylwety są z jednej strony nader symboliczne (niektóre odsyłają do obrazów Wróblewskiego – „Rozstrzelań”), z drugiej wyrażają cierpienia i w swych statycznie ukształtowanych pozach oddają jednak ogromny ładunek ekspresji i dynamizmu. Są artystycznym wyzwaniem dla naszej empatii. Ta „zgniatana” (przez czas?) pamięć w jego odnalezionych formach, dotyka, drażni i ostrzega przed powtórzeniem; zgrzyt niszczenia materii przekazuje dzisiaj ból tamtych osób (tragicznych modeli) i porusza nas obecnych świadków tego faktu. Instalacje Lustyka apelują o niezapomnienie; forma ekspresyjna odnosi się do indywidualnych odczuć, drażni wrażliwość i nie pozostawia obojętnym. Ten „odłożony” (jak w fotografii) przez czas obraz cierpienia, zostaje tu niejako „wgnieciony” w naszą pamięć, będzie w niej zapisany śladami obrazów trwałych i nie pozwalających na ich zapomnienie. Jako *signum* tamtego czasu.

Kwestia czasu, jego „natura”, a więc nieuchronny wpływ i tego, co w nim (w jego sekwencjach) dzieje się, wydaje się być centralnym motywem twórczości Lustyka. Nie inaczej należy odbierać jego bogate tematycznie zestawy obrazów >



Bogusław Lustyk

1. *Painting music - Etiuda*, 2009,

technika własna, 90 × 120 cm

2. *Painting music - Nokturn* 2, 2013,

technika własna 90 × 120 cm

ale i zbiorowej (kulturowej) pamięci; być może jest przede wszystkim funkcją pamięci (stanowiącej o sumie przeżyć, doświadczeń, wiedzy, i indywidualnych umiejętności oraz predyspozycji), ale jest też pochodną wyobraźni i świadomościowych aspiracji, dążeń i pragnienia obecności w świecie, który interpretuje i dopełnia swymi wytworami (artefaktami). Tę oczywistą konkluzję warto przypomnieć dzisiaj, gdy indywidualna ambitna twórczość artystyczna bywa zagłuszana zgiełkiem pop-kulturowej aktywności, tyleż banalnej, co poddanej presji rynku komercyjnego i efektem powszechnej dostępności do nowych mediów. I choć kultura postmodernistyczna akceptuje to wszystko, to nie wszystko warte jest w niej zapamiętania. Właśnie dlatego twórczość Bo-

1

przedstawiających; od rysunku, poprzez grafikę, do malarstwa włącznie. Zapisy ruchu (to też są pewnego rodzaju partytury ruchu) galopującego konia, ewolucja tancerzy czy pozy sportowca wyrażone zaledwie kilkoma znakowymi śladami z użyciem barwnej plamy, zarysu linii itp. – to są mistrzowskie wręcz skrót, ujętych w dynamice sylwetek zwierzęcych lub ludzkich ciał. Artysta potrafił zaobserwować i umiejętnie przełożyć efekt tej obserwacji na płaski obraz, rejestrując te fazy ruchu, które poddane twórczej syntezie i zapisane niemal w abstrakcyjnej formie, oddają jego sens i dynamikę. To są niemal migawkowe (jak w chronofotografii Muybridge'a) zapisy wybranych faz ruchu, które w intencji artysty dają wrażenie pędu, postępu w funkcji czasu; to rejestry pewnych sekwencji czasowych galopującego konia lub tancerza w trakcie jego ewolucji. Statyczne zapisy (partytury?) służące dynamicznemu odczytaniu pędu – zatracenia się w wyścigu, w tańcu... To jest jakby malarski „stroboskopowy” wgląd w istotę ruchu.

Lustyk tę zasadę skrótu wizualnego (mniej śladów dla podkreślenia więcej ekspresji) stosuje również w pewnej mierze w obrazach odniesionych wprost do muzyki; w swym zamiarze synestezji pragnie wizualnie zapisać melodie; wyraża to w formie niemal abstrakcyjnej partytury, która przecież zawiera zapis wykonania (czasowego) kolejnych dźwięków. Ale jego partytury niemal dosłownie wyrażają kolorystycznie i wizualnie melodie, są tak sugestywne, że próbowano je odtworzyć z użyciem instrumentów muzycznych. Można się domyślać, że były to dość swobodne interpretacje, ale jednak inspirujące zawodowych muzyków – to właśnie przykład możliwości kreowania płaszczyzny dla korespondencji sztuki. Takie zabiegi znane są z historii sztuki, jak pisze M. Rzepińska (w *Historii koloru*): *Paralele przeprowadzone między sztuką dźwięków a sztuką koloru pojawiają się we wszystkich niemal teoriach malarzy XIX i XX wieku (Whistler, Redon, Signac, Gauguin, Matisse, Kandinsky, Klee)*. Dodajmy: graficzno-nutowe zapisy eksperymentalnych utworów muzycznych bywają obecnie przedmiotem wystaw sztuki^[1] (np. partytury Pendereckiego).

Zamiary korespondencji i synestezji różnych mediów są ciągle atrakcyjne dla twórców współczesnych; idąc tym tropem również Lustyk oferuje intrygujące abstrakcyjne obrazy, tyleż odzwierciadlające odczucia i intencje ich autora, co skłaniające odbiorcę do ich „słuchania oczami”. Szukanie we wspomnieniach inspiracji dla twórczej aktywności jest czymś (w sztuce, literaturze) tak „naturalnym” (jako że jest to aktywność wpisana w ludzki genotyp), że nie wypada wręcz faktu tego podkreślać. Sztuka zawsze żerowała na indywidualnej,

gusław Lustyka można widzieć jako pewną próbę ćwiczenia się w indywidualnym procesie oświecenia i swoistego „zbawienia” w tej mierze. Przytoczmy na koniec myśl ze wstępu do *Wyboru poezji* T.S. Eliota. Jej komentatorzy (K. Boczkowski i W. Rulewicz) pisali: *Pamięć i chęć widzenia rzeczy przeszłych, ich powtórne doświadczanie, stają się rodzajem katharsis, dzięki której oczyszczamy się z próżnych nadziei i akceptujemy rzeczywistość, choć oznaczać może ona śmierć. Poprzez ruch w czasie możemy jednak również uchwycić fragmenty wieczności.*



2

Twórczość Lustyka jest tegoż przykładem; prezentuje czas, a pamięć o nim uwidacznia w serii prac oddających zmienność (przemijanie), ale też trwałość jego dowodów... *Ars longa, vita brevis.* ■

Scores of memory

Bogusław Lustyk is an artist who uses various means of creative expression such as sketching, painting, sculpture or installation to speak about various topics recalled from his memory, but also to resonate with the contemporaneity. Fascination with music and movement presented in his works in the form of perfect visual graphics is intertwined with the war trauma experienced by the author. Time and its nature seem to be the key motive of Lustyk's creative work. ■

1 Wystawy partytur „graficznych”, m.in. B. Schaeffera (Warszawska Jesień) bądź wizualnych partytur kompozycji Johna Cage'a, W. Lutosławskiego, K. Pendereckiego czy K. Stockhausena miały swoje prezentacje w kilku ostatnich latach (m.in. w Krakowie i Wrocławiu). Również podejmowano próby muzycznego odczytywania zapisów rysunków Wacława Szpakowskiego, a także właśnie „partytur” B. Lustyka.

Toysy NatalyaO

Popeye, znany też jako marynarz Kubuś, to główna postać serii krótkometrażowych filmów animowanych produkowanych w Stanach Zjednoczonych od końca lat 20. ubiegłego stulecia. Od roku 2009 stał się on w Europie tzw. *public domain*, co oznacza, iż jego „wizerunek” może być wykorzystywany twórczo w sposób nieograniczony przez prawa autorskie. Popeye kojarzony jest przede wszystkim z charakterystyczną białą czapką, fajką, tatuażami na mocno rozbudowanych przedramionach oraz z niezwykłą siłą, której nabywa po połknięciu zawartości puszkę ze szpinakiem. Marynarz stale rywalizuje z niejakim Blutem o dziewczynę Olive Oyl czyli Oliwkę Olejek. Kubuś ma jeszcze jedną wyróżniającą go cechę. Otóż mówi z „południowoamerykańskim” akcentem, nieco bełkotliwie, często przekręcając przy tym wyrazy (jego głos przypomina ten wydobywający się z dzioba Disneyowskiego Kaczora Donalda). Właśnie Popeye i Olive są bohaterami odznaczającego się nie tylko doskonałą kompozycją i kolorystyką, ale też intrygującym (dość przewrotnym) komentarzem słownym, obrazu *The box* autorstwa Natalii Okoń-Rudnickiej, – podpisującej swoje prace jako NatalyaO. Praca należy do bardzo interesującego cyklu malarskiego „Toys’Voice”, pokazanego w styczniu 2020 roku w Mia Art Gallery we Wrocławiu. Wzorowane na postaciach z komiksów i kreskówek zabawki – które podlegają wstępnej obróbce komputerowej, po to by finalnie, za sprawą niezwyklej malarskiej precyzji, znaleźć się na wielkoformatowych płótnach – na przemian mówią i milczą za/w imieniu artystki.

Natalia Okoń-Rudnicka definiuje samą siebie jako zbieraczkę rozmaitych artefaktów: poczynając od różnego typu obiektów wizualnych, przez wyzbyte ze swej pierwotnej funkcji przedmioty, starocie i metalowe zabawki, na wycinkach z gazet oraz cytatach z literatury pięknej kończąc. Obecnie, szczególnie



Natalia Okoń-Rudnicka

1. Mickey, TOYS'VOICE
2. UWAGA TO PROJEKT, TOYS'VOICE

zajmuje ją zbieranie i przetwarzanie elementów rzeczywistości cyfrowej. Jak podkreśla, czynność ta posiada coś z prowadzenia dziennika czy bloga. Autorka nie porzuca jednak całkowicie analogowego uniwersum. Stale wraca do starych fotografii, do kadrów czy dialogów filmowych. Wychowała się na „Przekroju”, Monty Pythonie, *Pulp fiction*, stąd też zapewne zamiłowanie do ironii, absurdu, groteski, różnego rodzaju aberracji. Bliski wydaje się jej surrealistyczny, prześmiewczy duch Salvadora Dalí. W pracach Okoń-Rudnickiej jest miejsce zarówno dla pierwiastków nie-świadomości, jak i racjonalno-krytycznego spojrzenia ma zjawiska kultury współczesnej, na zachodzące dziś procesy społeczne oraz bieżącą sytuację polityczną. Można zatem powiedzieć, że cyfrowe kolaże, które zmieniają się w obrazy malarskie, są z jednej strony manifestacją stanów jaźni autorki (swoistym „portretem wewnętrznym”), z drugiej zaś znajdującą satyryczny wyraz refleksją nad otaczającym nas światem. Wielkoformatowy *The box* to biała – sprawiająca wrażenie nieograniczonej – przestrzeń, dwie postaci, kartonowe pudełko i komiksowy dymek. Teksty są nieodłączną składową przedstawień tworzonych przez Natalię, stanowią jedność z warstwą wizualną.

Na zorganizowanej dekadę temu we wrocławskim Ratuszu wystawie Okoń-Rudnickiej pokazywane były jej wielobarwne prace z okresu studiów, a także autoportrety. Następnie powstała seria z córką – osobisty, intymny macierzyński cykl, „Przypadki Karolinki R.”, utrzymany w nastroju „romantycznym”. Po nim przyszedł czas na „oczyszczanie” obrazów, polegające na odchodzeniu od nasyconych kolorów oraz wzorami przedstawień i zwróceniu się ku bardziej graficznym rozwiązaniom. Chodziło o prymat form, >





1

o zwiększenie wyrazistości obrazowania za sprawą zmniejszenia ilości elementów. Kluczowa stała się przy tym kompozycja. Jednocześnie większe niż dotychczas znaczenie w procesie twórczym zyskały media cyfrowe. Photoshop pozostał jednak wyłącznie narzędziem. Prace zaprezentowane w ramach „Toys’Voice” nie mają nic wspólnego z metodą „kopiuj-wklej” i wydrukami.

Już w ramach „Freak Show”, czyli ekspozycji, która pokazana została w Mia w roku 2016 pojawiły się dzieła bazujące na zasobach sieci komputerowej, przede wszystkim na treściach zamieszczanych na portalach społecznościowych – od Pinerest po Polonę. Dla NatalyaO stało się oczywiste, że korzystając twórczo ze zdjęć pochodzących z XIX i XX wieku można dobitnie wyrazić stan własnego ducha i skomentować to, co dzieje się we współczesnym świecie. Ostatnio uwagę artystki zwróciły metalowe, nakręcane zabawki (produkowane zarówno w Stanach Zjednoczonych, jak i na terenie byłego ZSRR). Wzorowane na komiksowych oraz filmowych postaciach władających – jak np. Superman – masową wyobraźnią zabawki, niewątpliwie posiadają wielką siłę wyrazu. Zarazem świetnie nadają się do komentowania więzi międzyludzkich czy społecznych oraz stosunków władzy. Jako szczególnie istotne rysują się tu relacje damsko-męskie. Napisy pojawiające się na obrazach Okoń-Rudnicka tworzy sama. Jest w nich zarówno coś z prozy poetyckiej, jak i ze strategii narracyjnych obecnych w komiksach. Te dialogi powstają w trakcie budowania kompozycji. Między bohaterami przedstawień wywiązuje się swoisty dialog – komunikują się oni ze sobą. W owych dialogach wyraźnie dostrzegalny jest komponent humorystyczny. Nie o śmiech jednak idzie artystce. Jej zabawki tracą niewinność. Treści pojawiające się w „chmurkach” wprawdzie wywołują początkowo u odbiorców uśmiech, po chwili jednak zaczynają budzić konsternację, zmuszając do poważnej refleksji. Wprowadzana w ramy obrazów proza literacka nie jest oczywista, stanowi rodzaj semantycznej gry. To wizualno-literacka krytyka rzeczywistości, który prowadzi nas do namysłu nad własnymi postawami.

Białe tło, wyraziste kontury, mocne kolory, praca ma coś z pop-artu i hiperrealizmu. Olive Oyl wychodzi na przeciw wracającemu skądś Popey’owi. „Metalowy” marynarz w zębach ściska fajkę, w prawej ręce trzyma zaś klatkę z papugą. Na powitalne słowa dziewczyny-zabawki: „HELLO DARLING! what a beautiful d...” (zapis oryginalny), Kubaś odpowiada: „GO BACK TO THE BOX BITCH!”. Na pudełku od zabawki widnieje wizerunek Oliwki i napis: „MECHANICAL OLIVEOYL WITH UP AND DOWN HEAD ACTION”. Brzmi jak „Go Home, Bitch!”. „Męskość” twardego marynarza czy może seksizm lub mizoginizm? Służące zabawie, śmiechowi nakręcane figurki czy dorosłość, która w rzeczywistości wcale nie jest zabawna? Nieświadome uprzedmiotawianie kobiety czy też powszechny wzorzec kulturowy? – pyta odbiorców sztuką obrazem *The box* NatalyaO. ■

Natalia Okoń-Rudnicka

1. *The Duck element animalny*,

FREAK SHOW

2. *Its Complicated*, FREAK SHOW

Toys by NatalyaO

Natalia Okoń-Rudnicka or NatalyaO. is an author of the painting exhibition *Toys’ Voice* presented at the Mia Art Gallery in Wrocław. Her works feature cartoon and animated movies based characters, and combine her own artistic visions with critical and rational comment on culture, society and politics. In this visual and literary game, seemingly funny toys enter into dialogues that reveal another – much more serious – level of meanings, making audience revise their own points of view. ■

2



Nawiązania do tradycji



Widok ogólny ekspozycji, fot. Krzysztof Morcinek



Mowa o 44. Biennale Malarstwa Bielska Jesień 2019. Jej organizacją zajmuje się Galeria Bielska BWA pod kierownictwem Agaty Smalcerz. Z ponad sześciuset tegorocznych zgłoszeń jurorzy zdecydowali się pokazać na wystawie pięćdziesięciu czterech artystów i sto piętnaście obrazów. Wystawę laureatów otwarto przy tłumnie zgromadzonej publiczności 8 listopada 2019 roku, wypełniającej szalenie sporej wielkości salon wystawienniczy. Podobnie było nazajutrz w trakcie kuratorskiego oprowadzenia i panelu dyskusyjnego; liczebność publiczności nie zmalała, jeżeli się nie zwiększyła.

Komisję jurorską pod przewodnictwem Piotra Rypsona tworzyli historycy i krytycy sztuki, malarze i kuratorzy. W czasach trudnych, łączonych z po-modernistycznym kryzysem malarstwa, komisja podkreśliła wartość powrotu do poszukiwań w obszarze sprawdzonych, niejako obiektywnych, walorów tradycji mimetycznej, a nawet klasycyzującej, co można odczytać jako próbę swoistego powstrzymania nowatorskiego, li tylko formalnie, pędu. W wypowiedzi z katalogu jurorka Beata Ewa Białecka omawiając obecność abstrakcji organicznej o surrealistycznej ironizującej aurze, podkreśliła: *obrazy, nawiasem mówiąc świetne, ale w idiomie nadmiernie obecnym wśród nadestanych propozycji*. Można stąd odnieść wrażenie, że wspomniany nadmiar tej reprezentacji przytłacza pewną otwartością konstrukcji ikonicznej w tym zakresie.

W ekspozycji widoczny jest też nurt obrazowania o charakterze minimalistycznym, ta skrajna oszczędność w opowiadaniu wizualnym, jeżeli spotykamy ją w znacznej dawce, zastanawia, czy nie jest to ucieczka od podejmowania trudniejszych tematów, od bardziej komunikatywnych fraz ikonograficznych i wyrafinowania estetycznego? Nadal więc obecna niechęć do „wielkich narracji” zdaje się tu dominować, co wręcz skutkuje wyraźnym dystansem do gry estetycznej. Piotr Rypson zaznacza: *stylistyki się powtarzają, symboliczne kody tracą swą wyjątkowość, indywidualność rozmywa się w nieuchronnych repetycjach*.

Tym bardziej cenne są pełne narracje wizualizacje, jakie możemy oglądać wśród prac nagrodzonych i wyróżnionych. W trakcie dyskusji po wernisżu ferowano opinię o podjęciu przez artystów problemu polskiej prowincjonalności i powiązaniem z tą tematyką konserwatywnym światopoglądowym i społecznym, a w domyśle opresyjnym.

Paweł Baśnik (III nagroda) i Daria Bidzińska (wyróżnienie) podejmują tematykę uroszczeń narodowych. Trzy portrety Bidzińskiej o wymownych tytułach składają się na hasło „Bóg Honor Ojczyzna”; jednak poza sprawnie oddanymi wizerunkami młodych mężczyzn trudno z nich odczytać – jak portretowani formułują swoje przekonania? Krytyczna wypowiedź w notce biograficznej autorki w katalogu sugeruje ich przynależność do grup wykluczonych, w których dominuje wrogość nie tylko wobec innych. Kultura dresu i stadionu jest tutaj czytelna, jednak wartość tych wizerunków można odnaleźć w pełnych realizmu twarzach, wyrażających młodzieńczą dumę, choć oddanych z pewną dozą nieśmiałości i niepewności. Tu rodzą się wątpliwości co do możliwości ikonograficznych przedstawień, które nie zawsze mogą wyrazić pełnię intencji autorskich. W obrazach tych podziwiamy po prostu świetnie ujęte charaktery osób, których wyraz twarzy jest wzmocniony kontrastowo zarysowanym tłem syntetycznie wyrażonych sylwet. Podobnie trafne, choć mniej wzbogacone psychologicznie, są portrety Agnieszki Łapki. Te dwie postawy sytuują się w bezpiecznej przestrzeni malarstwa, dążącego i do pełni prostoty, i do satysfakcji estetyczno-wizualnej.

W przypadku obrazów Pawła Baśnika rodzi się także pytanie o możliwość trafnego przekazu właściwych dla nich konkretnych kontekstów historycznych i kulturowych. Baśnik to świetny malarz umiejętnie grający z realizmem przedstawień, świadomie wikłający wybrane artefakty w rodzaj jakiejś enigmatycznej meta-historyczności, tak by strona wizualna sugerowała pewne odległe czasowo i zagadkowe inspiracje dla tego medium. Ambitne >



1



2

1. **Karol Palczak**, *Ogień*, 2019, olej na aluminium, 40 × 25 cm
 2. **Karol Palczak**, *Stanął w ogniu nasz wielki dom, dom dla psychicznie i nerwowo chorych*, 2019, olej na płótnie, 150 × 110 cm
 3. **Karol Palczak**, *Dym*, 2019, olej na aluminium, 60 × 45 cm
 4. **Tomasz Kulka**, *Idolatria*, 2017, tempera na sklejce, szlagmetal, 55 × 104 × 7 cm
 5. **Tomasz Kulka**, *Idolatria*, 2017, tempera na sklejce, szlagmetal, 70 × 110 × 7,5 cm
 6. **Tomasz Kulka**, *Idolatria*, 2017, tempera na sklejce, szlagmetal, 51 × 63 × 7 cm
- Fot. 1-6 Krzysztof Morcinek



3

zadanie rewizji *represyjności* etnicznej obrazuje on wizerunkiem grobu Bema i poprzez niezwykły portret Generała Jabłonowskiego. Jego zasługą jest to, że w atrakcyjny sposób przypomina o tych polskich bohaterach, którym odmawiano jednak pełni uczestnictwa we wspólnocie narodowej. Dokonująca się w ten sposób rehabilitacja tych wybitnych wojskowych postaci nie może, mimo to, przekazać obrazem całej treści, jaka zajmowała malarza podczas ich wykonywania. Niemniej efekty tych ujęć portretowych mogą zastanawiać siłą swej duchowej mocy i precyzji przedstawienia. Pomaga w tym, w kreacji portretowej, bogata gama nostalgicznych żalobnych szarości i odwołania się do estetyki zniszczenia.

Wątki krytyczne podejmuje również laureat II nagrody Tomasz Kulka. Jego *Idolatrie*, wykonane w temperowej technologii na sklejce i wykorzystujące szlagmetal, nawiązują do odległych wieków mediewistycznych, lecz ironizująco – poprzez zastosowaną stylistykę estetyczną i wybraną tematykę. Tajemnicze obrzędy funeralne mieszają się z rytuałami inicjacyjnymi i seksualnymi. Osoby duchowe w sakralnych wnętrzach umieszczone obok nagich postaci każą zastanawiać się nad relacjami między porządkiem *sacrum* i *profanum*, jakby stanowiąc przy tym diabolicznie sarkastyczną antytezę Sądu Ostatecznego. A wszystko zdaje się być atrakcyjną wypowiedzią malarską podjętą w ramach fali

krytyki wynaturzeń w Kościele. To kolejna ciekawa propozycja Bielskiej Jesieni.

Główna nagroda konkursu przypadła Karolowi Palczakowi. Jego obrazy poświęcone dymiącym ogniskom (*nomen omen*), wyraźnie odwołują się do niegdysiejszego, historycznego malarstwa, „posądzanego” o proste naśladownictwo wobec świata. Odnajduję w nich sporo sentymentu wobec wielowymiarowego, nie tylko fizycznego, piękna sztuki i osobistego związku z przeszłością malarstwa polskiego (głównie Chełmoński: *Jesień. Dym*) i czuję podobną radość jak ta, którą mają bohaterowie owych wizji, tańczący wokół ognisk, otoczeni srebro-perłowym i odurzającym zapachem dymu. Pierwotna radość ognia i malarstwa spotkały się tu w totalnym zespoleniu. Trudno tutaj powoływać się na oczywistą kulturową symbolikę i realne znaczenie ognia. Dramaturgia przedstawień jest tak żywa i zmienna, że nie sposób odmówić racji interpretacjom odnajdującym w tym odkryciu odwiecznych malarskich wartości, także tropów katastroficznych. Ta propozycja może być wyrazem aktualnego zwrotu ekologicznego czy neopogańskiego, powrotem do instynktów i pierwotnych religii naturalnych. Warto zauważyć, że Palczak stosuje w swych pracach aluminiowe podłoże.

Są też, co niejako zrozumiały przez ich natarczywą obecność w debacie, obrazy inspirowane

gender i preferencjami seksualnymi. Najlepszym do nich komentarzem będzie stwierdzenie, że skoro realizm nigdy nie miał łatwego zadania wizualnej artykulacji najróżniejszych zagadnień, to tym bardziej jest to utrudnione w próbach stawiających na specyficzną tematykę światopoglądową. Uważam, że sztuka nigdy nie udźwignie w pełni prób zaangażowania w urealnianie doktryn, obojętnie jakich (dowód: malarstwo socrealizmu). Zawsze mści się tu brak refleksji, bo doktryny nie szanują siebie nawzajem, ba wręcz dążą do eliminacji wszystkich innych. Czy sztuka nie ma innego posłannictwa?

Relacja z tegorocznej Bielskiej Jesieni sytuuje się więc między podkreśleniem indywidualnych, ciekawych i udanych prób znalezienia wyjścia z impasu malarstwa, poprzez sięgnięcie do jego klasycznych źródeł a stwierdzeniem (jednego z jurorów), że na tej wystawie nie ma złych obrazów. To obszar rozpięty między komunikatywnością i dbałością o jej formę a dwuznaczną dowolnością.

Już tradycyjnie na Bielskiej Jesieni osobne wyróżnienia autorom prac przyznawane są przez patronackie pisma artystyczne. „Format” swą nagrodę w postaci indywidualnej publikacji na łamach czasopisma przyznał tym razem Michałowi Chudzickiemu i Bartoszowi Czarneckiemu, o czym informujemy czytelników w odrębnym artykule. ■

Reference to tradition

During the 44th Painting Biennale Bielsko Autumn 2019 organised by the BWA Bielska Gallery, 115 paintings of 54 artists were presented. Most of these works referred to minimalism and mimetic painting rooted in classicism rather than abstraction. The jury awarded several artists who in their paintings combined high esthetical level with important social, cultural and historical topics. ■



45

4



5



6

Plastikowa apoteoza?

Krótką refleksja po 29 Ogólnopolskim Przeglądzie Malarstwa Młodych PROMOCJE

46

Retoryczne pytanie, które posłużyło za nagłówek tego tekstu to tytuł jednego z obrazów, które trafiły (przeszły pozytywną selekcję) na pokonkursową wystawę zeszłorocznego Ogólnopolskiego Przeglądu Malarstwa Młodych Promocje. W listopadzie 2019 r. odbył się on w legnickiej Galerii Sztuki już po raz dwudziesty dziewiąty. Druga i bardziej interesująca część dyptyku to ogromne płótno, na którym sugestywny kobaltowy błękit przeziiera zza nierównomiernie kładzionego mleczno-silikonowego, zeszywniałego laserunku. Autorka Zuzanna Grochowska, absolwentka ASP w Warszawie, otrzymała za niego Srebrną ostrogę – nagrodę Galerii Sztuki w Legnicy, przyznawaną za *twórczą odwagę* i bezkompromisowość, nowatorstwo lub *dowcip wypowiedzi twórczej*. O charakterze dzieła odpowiadającym przytoczonemu opisowi zdecydowała nie tylko odważna i unikatowa technika własna, nowatorski efekt końcowy, ale również intrygująca i wywołująca ambiwalentne konotacje nazwa pracy: *Plastikowy ser*. Plastikowe czasy? Silikonowy żart? Sztuczny efekt? Przewrotna wariacja na temat natury (prawie) martwej? O psychicznych, społecznych i socjokulturowych konsekwencjach życia w betonowych dżunglach, azbestowych klatkach, cyberświatach, w syntetycznej odzieży i na syntetycznych nutridrinkach, grzmią nie tylko ekolodzy, ale i badacze kultury. Nam pozostaje dywagować chyba nad brakiem natury w świadomości twórczej, w zauroczeniach i na płótnach nowych pokoleń artystów. Ów antytrend nie umknął uwadze i (nie-wesołej) refleksji jurorów, którzy skomentowali go również w swoich tekstach zamieszczonych w katalogu wystawy.

29. Ogólnopolski Przegląd Malarstwa Młodych Promocje, jak zwykle i zgodnie ze swoim drugoplanowym założeniem (po głównym – promocji i inicjacji sztuki najnowszej), stał się pretekstem do refleksji, dyskusji, hipotez i opinii na temat młodej sztuki, sztuki w ogóle, statusu artysty i krytyki artystycznej, a także rodzimego rynku sztuki. Przy okazji, warto tu anegdotycznie i na marginesie dodać, że jedną z jurerek była Karolina Staszak, redaktor naczelna Arteonu, magazynu o sztuce, który z początkiem roku przeszedł do historii po niemal dwudziestoletniej obecności na rynku wydawniczym. Obecność w komisji nie tylko krytyków, teoretyków, organizatorów (Andrzej Saj, Karolina Staszak, Justyna Teodorczyk), ale i artystów (Beata Ewa Białecka, Telemach Pilitsidis) jak zawsze sprzyjała polaryzacji stanowisk i poglądów, wzbogacając jurorską refleksję o perspektywę twórców, a same obrady o większą amplitudę emocjonalną. Jednak decyzja o nieprzyznaniu Grand Prix, a zamiast tego dwóch równorzędnych nagród pierwszych (Przemysławowi Garczyńskiemu – ASP w Gdańsku i Julii Świtaj – ASP w Katowicach), była jednogłośnie. Potwierdziła słyszalną co roku puentę o braku rewolucji, zaskoczeń i odkryć w malarstwie. Odnosi się to zarówno do świata przedstawionego, jak i twórczych postaw. Jednym słowem, artyści w nowej pokoleniowej odsłonie coraz częściej porzucają role charyzmatycznych demonstrantów, którzy tworząc „krzyczą” i robią to po coś i dla kogoś. Pędzle i farby to już nie race, z którymi biegnie się na barykady.

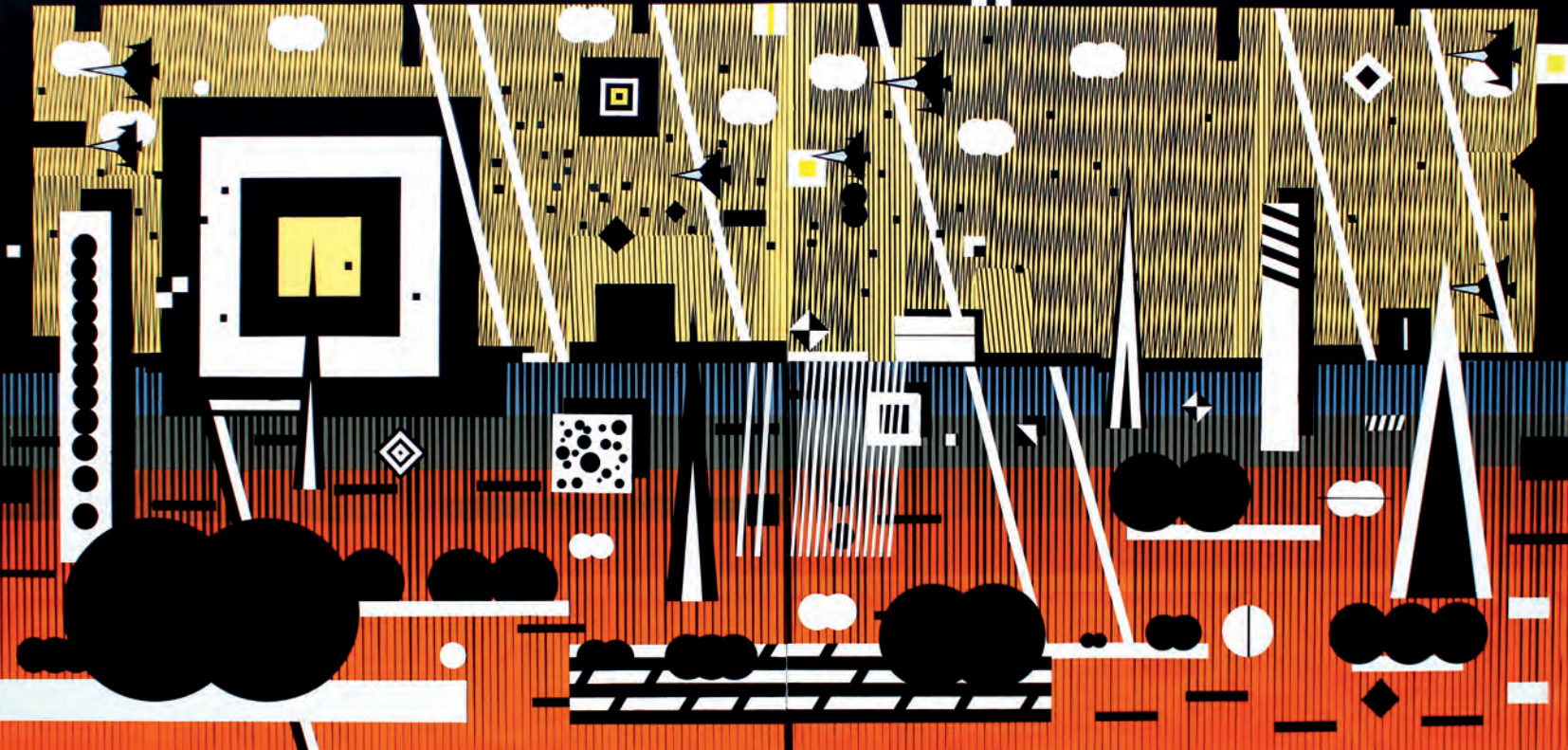


1

Blejętramy, bardziej niż do podnoszących obywatelski alarm billboardów, porównać można do ekranów smartfonów, tabletów, w których sam na sam ze sobą przegląda się, kreuje i tonie wyalienowana z prawdziwego i zbiorowego życia jednostka. Tak, jakby młodzi ludzie, czując instynktownie generacyjną pokusę obalenia systemu poprzedników, spóźnili się na rewoltę, zagapiając nad cyber-zabawkami. Rodzi się pytanie, czy ich osobista, artystyczna rewolucja odbędzie się z opóźnieniem (tak, jak odbywa się dziś start w dorosłość), czy jest już po prostu o wiele za późno. Czy przebudzi się w nich artysta-demonstrant, czy może na zawsze będą tworzyć do szuflady i wyłącznie dla siebie, które to zresztą określenie zdaje się nabierać nowego wymiaru znaczeniowego w dzisiejszych czasach, gdzie człowiek dzieli się ze społecznością medialną nawet zdjęciem samotnie konsumowanego śniadania.



2



3

1. Julia Świtaj, *Kopie*
 2. Zuzanna Malinowska, *Bez tytułu*
 3. Przemysław Garczyński, *Wojna czyli Piekło*
 4. Zuzanna Grochowska, *Plastikowy ser*
- Fot. 1-4 D. Kawczyński

Abstrahując od generalizacji, wystawa pokonkursowa prezentowana w Galerii Sztuki w Legnicy zgromadziła, jak co roku, zestaw ponad pięćdziesięciu prac malarskich dwudziestu pięciu artystów, które – obiektywnie i statystycznie rzecz biorąc – stanowią wycinek sztuki najmłodszej oraz reprezentację dziewięciu rodzimych uczelni artystycznych. Na ekspozycji przeważały swobodne i abstrakcyjne wypowiedzi twórcze ze zdecydowaną przewagą malarstwa niefiguratywnego, ale i bardzo ciekawymi, zresztą w obu przypadkach dostrzeżonymi i docenionymi wyjątkami (Barbara Wójcik – ASP w Katowicach, Nagroda Prezydenta Miasta Legnicy; Dominika Stręciwillk – UMCS w Lublinie, nagroda Formatu). Panteon laureatów uzupełniają wyróżnienia honorowe: ekspresyjne połączenie barw i formy cyklicznej w tryptyku Zuzanny Malinowskiej (ASP w Łodzi – wyróżnienie dyrektorki Galerii Sztuki w Legnicy) oraz dyskusyjne z punktu widzenia struktury obrazu płótna Niki Grzymiskiej (UMK w Toruniu) – wyróżnienie jury. Nieregularną formę wizualną Urszuli Madery z wrocławskiej ASP wyróżnił z kolei Magazyn Artoon.

Za puentę niech posłuży poetycki cytat zamieszczonego w katalogu fragmentu komentarza jurorskiego malarza i poety Telemacha Pilitsidisa na temat przekrojowej oceny prac konkursowych: *Nie widać świtu nowej sztuki z blaskiem boskiej Irys, istnieją tylko zmierzchy z przebłyskami utraconej przeszłości*^[1]. A także nadzieje, że jutro będzie lepiej. ■

¹ Katalog wystawy 29. OPMM Promocje, wyd. Galeria Sztuki w Legnicy, 2019, s. 6.

Plastic apotheosis? A short reflection after the 29th All-Poland Youth Painting Review PROMOCJE

The Art Gallery in Legnica organised an exhibition of paintings selected in the Review. As usual, this artistic event was a pretext for reflections, discussions and opinions on (young) art, status of an artist and art, as well as on Polish art market. Two 1st prizes were granted but no Grand Prix as in the opinion of the jury there were no revolutionary means or solutions used by the artists, nor did their works carry such message. ■



4



 PAULINA SZTABIŃSKA-KAŁOWSKA

Rzeczy, znaki i cytowanie

Wystawa „Kiedy rzecz staje znakiem, kiedy znak staje się rzeczą”, na której pokazane zostały w Galerii Sztuki BWA w Olsztynie wybrane realizacje pracowników łódzkiej ASP, z założenia miała charakter problemowy. Jej celem nie była jednak prezentacja prac grupy osób współdziałających wcześniej w celu wypracowania wspólnych założeń. Kurator pokazu, prof. Tomasz Chojnacki zaprosił do niej kilku profesorów i adiunktów, kierując się przede wszystkim poziomem wykonywanych przez nich prac, nie zaś analogiami tematycznymi czy podobieństwem techniczno-formalnym. Trudne zadanie napisania eseju do katalogu, który miałby stanowić próbę odpowiedzi na postawiony problem powierzył prof. Grzegorzowi Sztabińskiemu. Autor tekstu za cechę łączącą uczestników wystawy uznał oscylowanie między dziełem sztuki traktowanym jako rzecz, a nadaniem mu charakteru znaku. W ramach tej problematyki nie wziął jednak pod uwagę ważnego obecnie zagadnienia operowania cytatami. Tymczasem w przypadku współczesnej twórczości plastycznej zabieg ten nie tylko występuje bardzo często, a co chyba jeszcze ważniejsze, przenika się z różnymi zagadnieniami artystycznymi. W odróżnieniu od przełomu lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX wieku, gdy na fali postmodernizmu kwestie pastiszu i eklektyzmu stały się przedmiotem gorących dyskusji, w czasie których wielokrotnie uzasadniane było, że cytowanie jest najbardziej rozsądną strategią współczesnego artysty, dziś nie próbuje się wykazywać wyższości tej strategii twórczej nad innymi, a po prostu włącza właściwe dla niej zabiegi do podejmowanych działań. Dlatego, oglądając olsztyńską wystawę, zastanawiałam się przede wszystkim, jak i w jakim celu pojawia się w ramach wskazywanej w jej tytule problematyki, lub nie pojawia, zabieg cytatu.

We wstępnym eseju Sztabiński wyszedł od koncepcji Herberta Read, który powstanie sztuki i świadomości estetycznej łączył z przejściem od świadomości praktycznej roli przedmiotów do wzięcia pod uwagę ich formy. Dlaczego – pytał

– z układu patyków i kamieni znajdujących się pod ręką, wyłoniło się poczucie roli ich układu, które stopniowo stało się ważniejsze od użytkowego celu? Pytanie takie (choć zwykle nie zwerbalizowane) zadawali sobie w różnych czasach artyści organizujący materiał w swych dziełach i dostrzegający w sposobie jego zorganizowania sens swej pracy. Jakie cechy ulegają wówczas przekształceniu? Jednym z ważnych zagadnień stawało się wówczas odkrycie lub nadanie sensu wykorzystywanym materiałom, uczynienie ich nośnikami znaczeń. Na wystawie, o której piszę, problematyka ta najbardziej klarownie pojawiała się w pracach Witolda Kalińskiego i Andrzeja Grendy. Pierwszy z nich skoncentrował się na procesie przejścia od wizerunku przedmiotu w obrazie czy grafice do uzyskania przez niego bogatszych funkcji znaczeniowych, co czasami łączy się z częściową utratą bezpośredniej, mimetycznej rozpoznawalności. Prezentowane prace Kalińskiego to druki cyfrowe nawiązujące do jego wcześniejszych prac malarskich i linorytów. W przypadku nowej techniki nie występuje już potrzeba pracochłonnego kształtowania materiału i dlatego przejście od rzeczy przedstawianej do formy przybiera tu nowy aspekt. Również w obrazach Grendy istota procesu twórczego rozgrywa się między śladem pędzla na płótnie, a kształtowaniem się potencjału semantycznego powstającego znaku. Tytuły prac (np. *Znak czy abstract*) sugerują chęć wyjścia poza rzeczowy charakter malarstwa ku temu, co pojęciowe. U obu wymienionych wyżej artystów nie pojawia się problematyka cytowania. Odnosimy wrażenie, że znaki to nie elementy powtarzane, a kształtowane czy wyłaniane każdorazowo od nowa.

Zbliżona, ale zarazem inna sytuacja występuje w złożonych pod względem technicznym realizacjach Andrzeja Fydrycha stanowiących cykl „Audioformy”. Tytuł ten sugeruje związek między tym, co widzialne, plastyczne i stroną akustyczną. Artysta wyjaśnia, że „audioformy”, czyli obrazy słyszalne, to rezultat stopienia w całość efektów malarskich (kształtów i barw), które ulegają zmianom w czasie oglądania i muzyki skomponowanej przez artystę. Kształtowanie

formy ma więc w tym przypadku dwojaki charakter i dotyczy dwóch rodzajów materii. Właśnie w miejscu ich spotkania, czy przecięcia, kształtować się mają niematerialne przestrzenie wrażeniowe. Nie mają one swego źródła w świecie zewnętrznym, a stać się mają, jak mówi artysta, emanacją *relacji i sytuacji formalnych, które wirują w wyobraźni*.

Trzej wymienieni wcześniej artyści starają się działać poza sferą cytowania. Problematyka ich prac kształtuje się na styku rzeczy i znaku, obserwacji tego, jak każdorazowo z tego zetknięcia rodzi się sens. Przeciwna sytuacja pojawia się w realizacjach Marka Wagnera. W ich przypadku konieczne staje się wzięcie pod uwagę kontekstu kulturowo-artystycznego, który stanowi jeden ze składników dzieła. Jego zacytowanie i w konsekwencji dostrzeżenie go przez widza uruchamia proces emanacji znaczeń. Wagner to artysta o bogatym dorobku, który ostatnio wykonuje niewielkie prace przypominające zabawki dla dzieci. Kojarzą się one z wózkami, gdyż każdy z obiektów zaopatrzony jest w koła umożliwiające przesuwanie go. Jednak tym, co nadaje im sens, są różnego rodzaju odniesienia do motywów znanych z twórczością artystów modernistycznych uprawiających sztukę geometryczną, np. Malewicza, Mondriana itd. Użyte cytaty plastyczne zmieniają charakter prostych asambliży uruchamiając grę skojarzeń. Jednak to użycie cytatów w ramach relacji zachodzącej między rzeczą a znakiem nie sprowadza się do prostych przytoczeń czy konstatacji. Artysta przypisuje istotną rolę grze zachodzącej między składnikami jego prac, powodującej sytuacje niejednoznaczności i wprawiającej widzów w stan niepewności.

Niepewność osiągnięta dzięki wprowadzeniu cytatu, wydaje się też być efektem ważnym dla dwóch kolejnych autorów wystawy. Jakub Łączny jako efekt finalny swej pracy traktuje malarstwo, jednak droga do powstania obrazu prowadzi poprzez zdjęcia pojedynczych postaci ludzkich lub widok tłumy. W czasie tych działań fotograficznych zabiegi cyfrowe nakładane są na materiał analogowy, stosowane są powiększenia prowadzące do wydobycia ziarna, kolory ulegają modyfikacji itp. Cytowane w obrazach widoki zostają więc przetworzone tak, że zanika ich oczywisty sens, a pojawiają się znaczenia będące wypadkową interakcji obu stosowanych środków. W inny sposób efekt niepewności osiąga Tomasz Matczak. Jego grafiki nie polegają na przywłaszczaniu obrazów cytowanych, a na dochodzeniu do nich dzięki stosowanym zabiegom technicznym. Stosując nowe procedury związane z tworzeniem druku płaskiego (np. płyty poliestrowe, blachy żelazne w technice ferrografii), uzyskuje obrazy graficzne przypominające do złudzenia widoki natury malowane przez artystów z kręgu impresjonizmu. Nie są one intencjonalnie planowane, jednak uwzględnienie skojarzeń z nimi, zacytowanie ich w pamięci przez widza pozwala nadać znaczący wymiar skutkom eksperymentów techniczno-materiałowych. Artysta wzmacnia ten efekt nadając swym pracom tytuły takie jak *Dnienie*, *Koniec lata* itd.

W swoisty, złożony intelektualnie sposób wprowadza rolę cytatów do swych prac Tomasz Matczak. Jednym ze stosowanych przez niego zabiegów jest symulacja. Na ścianie olsztyńskiej galerii oglądamy więc duży kawałek tektury, sprawiający wrażenie rozłożonego opakowania. Praca ta, zatytułowana *Trash* (śmieci) jest jednak rezultatem precyzyjnego



2

odtworzenia w drewnie tego, co skłonni jesteśmy traktować jako odpad. Gdy rzeźby dotkniemy lub popukamy w nią ze zdumieniem stwierdzamy, jak wiernie „zacytowana” została rzeczywistość. Inny przykład to praca *Wszystkie moje marzenia*. Stanowi ona wykonane ze skóry zwierzęcej imitującej ludzką popiersie, na którym wykonane zostały tatuaże ujawniające sferę męskich marzeń. W tym przypadku również cytowana rzeczywista sytuacja przekształca rzecz w znak.

Od wielu lat intrygującą grę odwołującą się do cytatów prowadzi Tomasz Chojnacki. Jej punktem wyjścia była realizacja fotograficzna *Epitafium* ukazująca dużą ilość zdjęć modelki leżących na stole w przypadkowym porządku. Ten ślad sesji fotograficznej stał się motywem do wykonania cykli graficznych i malarskich interpretujących zaistniały przypadkowy układ w różnych technikach (druk cyfrowy na płótnie, druk wypukły, rysunek ołówkiem kredką, ołówkiem itp.). Powstawały w ten sposób cytaty z wcześniejszej realizacji ujawniające zawarte w niej potencje formalne (np. układ *all over*) >

1. **Andrzej Fydrych**, *Audioforma*, 2016
 2. **Andrzej Grenda**, obrazy; **Marek Wagner**, *Zabawki modernistyczne*, 2019
 3. **Grzegorz Sztabiński**, *Kwadrat życia i śmierci*, instalacja, 1993-2019
- Fot. 1-3 Jakub Łączny



3



1

i znaczeniowe. Na wystawie w Olsztynie Chojnacki skoncentrował się na malarskich interpretacjach swych cytatów. Pokazał duże obrazy wykorzystujące bogactwo dodanych malarskich efektów kolorystycznych (wyjściowe fotografie były czarno-białe), a także efektów fakturowych. Prezentowane są obrazy o silnym działaniu estetycznym, a jednocześnie intrygującej, zmiennej ekspresji. Jednocześnie zaś widz ma świadomość, że pochodzą one z cytowania, są eksploracją zawartych w nim możliwości.

Grzegorz Sztabiński od przełomu lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych zajmuje się problematyką „autocytatów”. Określił tak wówczas realizacje będące powtórzeniami motywów stosowanych we wcześniej wykonanych obrazach i rysunkach, które uzyskiwać miały odmienne znaczenia przy zachowaniu wcześniejszej formy. W ostatnim okresie skoncentrował się jednak na cytowaniu bardziej dosłownym. Montuje nowe instalacje lub całe wystawy wykorzystując w inny sposób wcześniej stworzone prace i dołączając do nich nowe składniki. Istotną rolę pełni tu charakter wnętrza, w jakim pokaz ma miejsce. Może on całkowicie zmienić sens prezentowanych dzieł, ujawniając ich nowe możliwości formalno-znaczeniowe.

Pisząc o wystawie „Kiedy rzecz staje się znakiem, kiedy znak staje się rzeczą” wzięłam pod uwagę (można powiedzieć, że „zacytowałam”) przedstawione w katalogu propozycje interpretacyjne. Uzupełniłam je jednak o odniesienie do zagadnienia cytatu, pojawiające się w mniejszym lub większym stopniu w omawianych pracach plastycznych. Uważam, że w rezultacie nastąpiło pewne przesunięcie znaczeniowe sensu wystawy. Poza tym ujawnił się fakt, że cytowanie nie jest operacją bierną czy neutralną, a zawiera złożone możliwości zarówno dla artysty, jak krytyka sztuki. ■

1. Tomasz Chojnacki, *I*, 20192. Jakub Łączny, *Tłum*, 2009

Fot. 1-2 Jakub Łączny

Objects, signs and quotations

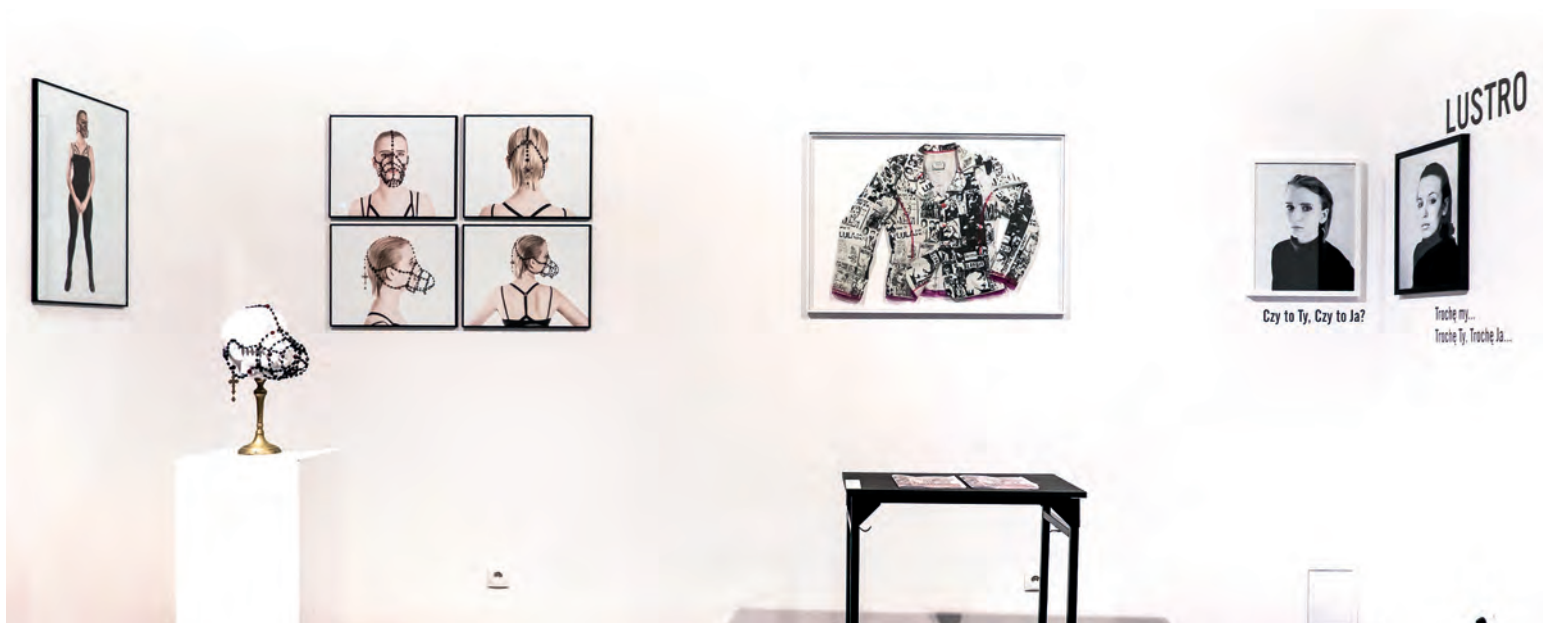
The exhibition *When an object becomes a sign, and a sign becomes an object* in the BWA Art Gallery in Olsztyn presents selected works of artists from the Lodz Academy of Fine Arts (i.a. W. Kaliński, A. Grenda, A. Fydrych, M. Wagner, T. Matuszak). The title emphasizes different approaches to art – from an object to a sign – but it lacks the idea of quoting which has been very important to modern art and which is necessary in order to enter into dialogue with some of the works presented in the exhibition due to their cultural and artistic context. ■



2

Frakcja z warkoczami

O wystawie „Plexus” grupy artystek Frakcja z przyjaciółmi w galerii Imaginarium w Łodzi



Grupa „Plexus”, widok ekspozycji, Galeria Imaginarium w Łodzi

Frakcja, grupa artystek i teoretyczek sztuki, istnieje od 2016 roku. Została założona w Łodzi i jej członkinie, reprezentujące różne pokolenia, związane są z tym miastem. Zawsze podkreślają, że nie tworzą grupy artystycznej. Intencją ich działania jest realizowanie postawy kobiecej solidarności w przestrzeni sztuki: wspieranie własnych poszukiwań twórczych, a także – wspólne wystąpienia w postaci wystaw, działań, performance’ów, akcji, aktywności naukowych i dokumentacyjnych. Grupa funkcjonuje na zasadach w pełni demokratycznych, decyzje podejmowane są przy poparciu wszystkich, żadna z członkiń nie pełni funkcji liderki i nie ma zdania decydującego. Artystki odwołują się do ideałów feministycznych, wspierają działania innych kobiet w przestrzeni sztuki i angażują się w dokumentowanie sztuki kobiet. Są między innymi inicjatorkami stworzenia, wspólnie z Muzeum Sztuki w Łodzi, Archiwum Sztuki Kobiet. Skład grupy nie jest stały, grupa jest otwarta na przyjęcie nowych członkiń, o ile postawa i etyczne cele są zbieżne, a także – na odejście dotychczasowych, jeśli zajdzie taka konieczność.

Idea założenia grupy narodziła się podczas międzynarodowego spotkania artystek *Koffer auspacken/Rozpakować walizki*, zorganizowanego przez grupę niemieckich artystek Endomoräne we Frankfurcie nad Odrą w 2015 roku. W spotkaniu uczestniczyły „matki-założycielki” Frakcji – Jolanta Wagner i Aurelia Mandziuk-Zajązkowska. Pierwszym wspólnym wystąpieniem Frakcji była wystawa „Kobiety, które siedzą w Łodzi. Manifest Obecności”, prezentowana w łódzkiej galerii Manhattan Transfer w marcu i kwietniu 2017 roku. Wspólne wystawy są ważne, ale przyglądając się sposobowi funkcjonowania grupy, można zauważyć, że istotną część praktyki Frakcjonistek stanowi artystyczny akcjonizm. W 2018 roku w Łodzi brały udział w akcji *8 marca/Tylko jeden dzień* w Domu Mody Limanka, we wrześniu tego samego roku w działaniach site-specific na Dworcu Łódź Fabryczna Łącz(e/ę). Należy dodać, że dla artystek ważny jest kontekst miejsca, miasta, z którego pochodzą. Artystyczna i społeczna historia Łodzi, a przede wszystkim dziedzictwo artystycznej awangardy. To punkt odniesienia i cel do przekroczenia.

Wystawa w galerii Imaginarium Łódzkiego Domu Kultury jest piątym łódzkim wystąpieniem Frakcjonistek i ich czwartą wspólną wystawą. Wspólną, lecz poszerzoną, ponieważ do udziału w niej zaprosiły także inne artystki i innych artystów. Koncepcją prezentacji, której nadały tytuł „Plexus” (od łacińskiego splot, splecenie, warkocz) jest szukanie powiązań. Ideą wystawy jest otwarcie na nowe, podkreślenie wartości, jaką niesie wspieranie, łącznie, niezamykanie się we własnych pomysłach, we własnej sztuce. Każda z Frakcjonistek zaprosiła artystkę lub artystę tworząc przestrzeń, w której jest miejsce na wspólność, ale w której także pozostaje się indywidualnością. Wybory nie ograniczone kryterium płci pozwoliły artystkom Frakcji nie zamykać się dziedzinie sztuki kobiet, a raczej jeszcze wyraźniej wydobły istotną dla Frakcjonistek ideę kobiecego, otwartego na wspólnotowość, działania. Pojawienie się nowych artystek i nowych artystów w orbicie frakcyjnych działań, stworzyło nowe napięcia, nowe konteksty, różnorodność, wielogłos, dodając jeszcze więcej różnorodności i tak już niejednorodnym praktykom łódzkiej formacji. Praktyki wspólnego działania mają różny charakter. Niektóre z Frakcjonistek pracowały w duecie – Iza Maciejewska z Piotrem Michnikowskim. Beata Marcinkowska i Maciej Bogdanowicz – wybrali drogę komentarza, wzajemnego artystycznego dialogu. Niektóre duety miały bardzo osobisty charakter – Ewy Bloom Kwiatkowskiej i Luli Kosmyńki czy Oli Kozioł i Suavasa Levy’ego. Inne – były dopełnieniem artystycznych poszukiwań – Marty Ostajewskiej i Aleksandry Chciuk. Moniki Czarskiej i Dariusza Fodczuka czy Roksany Kularskiej-Król i Justyny Stopnickiej.

Wystawa zaprezentowana została na przełomie października i listopada 2019 roku w galerii Imaginarium Łódzkiego Domu Kultury. Wzięły w niej udział Ewa Bloom Kwiatkowska, Monika Czarska, Ola Kozioł, Alicja Kujawska, Roksana Kularska-Król, Anka Leśniak, Izabela Maciejewska, Aurelia Mandziuk, Beata Marcinkowska, Marta Ostajewska. Wszystkie Frakcjonistki wystąpiły w niej zarówno jako uczestniczki, jak i kuratorki.

Wystawa nie miała spójnego tematu, nie była prezentacją realizacji rozwijających pewną ideę. Miała raczej formę przeglądu, wspólnego pokazu, realizującego potrzebę rozwijania artystycznych więzi. Trudno jest >



1

ją rozpatrywać w kategorii tematycznej całości. Znaczenie ciekawiej było przypatrywać się „portretom podwójnym”, relacjom, które nawiązały się podczas pracy nad wystawą lub patrzeć jak na zróżnicowany artystyczny pejzaż, sumę indywidualnych opowieści, forum, które scala czas i miejsce prezentacji.

Wystawę otwierała realizacja *Sklep bławatny* Aurelii Mandziuk-Zajączkowskiej, a właściwie symboliczne – miejsce odwołujące się do jej wcześniejszego działania, do wykonanej przez nią rekonstrukcji zabawki-królika, uszytej dla przyszłej artystki, Moniki Krygier, przez Katarzynę Kobro. Swego rodzaju wspomnieniem tej realizacji zostały kupony materiału z nadrukowaną sylwetką zabawki. Na wystawie artystka umieściła także informację o możliwości zgłoszenia się do niej po kawałek takiego nadrukowanego płótna. Nawiązanie do tytułowego *plexusu* ujawniło się w postaci podtrzymywania artystycznej ciągłości, pielęgnowania przekazu. Zabawka przekazana przez artystkę przyszłej artystce, odratowana przez kolejną artystkę, upowszechniającą symbolicznie jej wizerunek i dziedziczkę nie tylko idei artystycznej, ale też strażniczkę pamięci i kobiecej solidarności, jest namacalnym i jednocześnie symbolicznym odwołaniem do kobiecej więzi, splotu, przekazywania idei. Artystyczny gest Aurelii Mandziuk-Zajączkowskiej wydaje się bardzo dobrym przekazem na początek wystawy. Artystka zaprosiła do udziału w projekcie Mariusza Sołtysika. Geograficznie ich drogi się rozeszły – oboje przez lata związani z łódzką akademią, teraz – pracują na przeciwległych krańcach Polski, ona – w Szczecinie, on – w Krakowie. Mariusz Sołtysik zaprezentował realizację *Mutanty komunikacyjne antropocenu*, odwołującą się do splotu słonecznego. Instalacja składa się z dwóch obiektów o organicznych formach, wspartych urządzeniami elektronicznymi. Zdaniem artysty, dla współczesności charakterystyczne jest przenikanie się biologii i technologii. Realizacją podejmuje refleksję nad zmianami środowiskowymi dokonany przez człowieka i krytycznie wypowiada się o braku współpracy i zrozumienia dla przyrody, wykorzystywaniu i marnowaniu jej zasobów.



2

Do udziału w wystawie *Fracjonistki* wspólnie zaprosiły Jolantę Wagner, jedną ze współzałożycielek grupy. Choć nie jest już jej członkinią, pozostaje ważną dla wszystkich *Fracjonistek*. Na wystawie udzielono jej szczególnej przestrzeni – w centrum, blisko początku wystawy. Jolanta Wagner zaprezentowała na wystawie jeden ze swoich ostatnich rysunków-objektów *Koniec Epoki Rozumu*, z realizowanych przez nią od lat inwentaryzacji. W cyklu tych prac podejmuje syzyfowy, benedyktyński, niemal medytacyjny, wysiłek uporządkowania rzeczywistości, znalezienia właściwych miejsc składającym się na nią kolekcjom rzeczy. Tym razem na starej desce kreślarskiej pokrytej pszczelim woskiem pieczołowicie narysowała formy architektoniczne i wykaligrafowała zaprzeczenia znanych filozoficznych pojęć – *no optimism, no empirism, no natura-*

lism, w symboliczny sposób ukazując także daremność intelektualnych prób uporządkowania świata.

Roksana Kularska-Król wystąpiła w duecie z Justyną Stopnicką (June), twórczynią muzyki elektronicznej. Podczas wernisażu wspólnie wykonały performance *Nienawiść*. Do muzyki Justyny Stopnickiej, przy wideo z obrazem jarzącego się słońca, Roksana Kularska-Król wykonała działanie polegające na „gotowaniu” przepelnionych nienawiścią tekstów związanych z sytuacją polityczną. Ten artystyczny gest był formą „zaklinalnia rzeczywistości”, symbolicznym działaniem w celu jej przemienienia. Po działaniu, na wystawowym stole pozostały resztki zmieszanej masy, użyte narzędzia oraz towarzysząca im w tle projekcja czerwono-pomarańczowej tarczy słonecznej.

Ewa Bloom Kwiatkowska wystąpiła na wystawie wspólnie z córką, Lulą Kosmynką. Obu artystkom





3

1-3. Grupa „Plexus”, widok ekspozycji, Galeria Imaginarium w Łodzi

udało się z jednej strony pozostać indywidualnościami, z drugiej – pracować wspólnie i opowiedzieć o łączącej je rodzinnej i uczuciowej więzi oraz poszukiwaniach artystycznych. Ewa Bloom Kwiatkowska pokazała obiekt biżuteryjny, „kaganiec z różańca” (wykonanie Michalina Owczarek z Katedry Biżuterii Akademii Sztuk Pięknych w Łodzi) oraz cykl fotografii z tym obiektem, do których w charakterze modeli wystąpiła Lula. Ona z kolei poddała refleksji swoją relację z matką. Wykonała dwie prace – obiekt, do stworzenia którego użyła ślubnej marynarki swojej mamy, którą zadrukowała w idoli muzyki punkowej lat 80. oraz instalację fotograficzną *Lustro, czy to ty, czy to ja... trochę my, trochę Ty, trochę Ja*. Do wykonania tej drugiej realizacji wykorzystała fotografię portretową matki oraz wykonała też swój portret, w którym starała się podkreślić swoje do niej podobieństwo. Podsumowaniem wspólnej pracy było przygotowanie artystycznej gazety, która także została zaprezentowana na wystawie. Ewa Bloom Kwiatkowska i Lula Kosmynka to jedna z bardziej intrygujących par na wystawie. Ich realizacje ujawniły wyjątkową więź na poziomie emocjonalnym i artystycznym, a jednocześnie podkreśliły ich silne indywidualności. Widać łączący je obszar poszukiwań scenograficznych, eksplorowanie podobnych stylów – punk, a jednocześnie – wyraźnie ukazują się jako świadome, autonomiczne. Poruszająca jest dla mnie szczególnie Lula, która w wyrazisty, a jednocześnie subtelny i czuły sposób analizuje swoją relację z matką-artystką. By o niej opowiedzieć, wybiera

bliskie jej przedmioty – ślubną marynarkę, ulubioną fotografię, odwołuje się do wypracowanego przez nią języka artystycznego. Pozostaje w tym sobą: krytyczna, samodzielna, empatyczna. Wie, że jej pierwszym zadaniem na początku drogi artystycznej jest łagodne oddzielenie się od matki – artystki i opiekunki, i ułożenie nowej relacji – więzi dwóch dorosłych kobiet.

Na wystawie jest też druga plexusowa, rodzinna para – Frakcjonistka Ola Koziół i jej życiowy partner – Suavas Lewy. A właściwe są we troje – z małą córką. W trakcie przygotowań do wystawy parze urodziła się córka, więc Ola Koziół postanowiła wykonać pracę na temat tego najważniejszego życiowego i artystycznego połączenia. Na filmie, który zrealizowała razem ze Suavaszem widać ich jako artystów i rodziców, albo raczej – jako rodziców i artystów: noszą córkę, śpiewają jej, grają, pokazują jej swoje życie. Pozostają artystami będąc rodzicami, włączają w przestrzeń sztuki swoje życie osobiste. Wszystko toczy się naturalnie, ze spokojem, *Efektywne zagospodarowanie czynności pielęgnacyjnych* wideo z 2019 roku, wskazuje na potrzebę odpowiedniego wykorzystywania i gospodarowania własną energią w obliczu nowych wyzwań rodzinnych. Ten *family performance* tematycznie przywołuje działania duetu KwieKulik z Dobromierzem, ale u Oli i Suavasa czujemy rodzinne emocje, bliskość, widzimy, że podstawą jest więź rodzinna, nie cel artystyczny.

Wspólną realizację, lecz o zupełnie innym charakterze, przygotowali na wystawę Iza Maciejewska

i Piotr Michnikowski. Instalacja, w formie makiety, jest komentarzem do *destrukcyjnych, lecz wciąż aktualnych, patriarchalnych (narodowo-militarnych) wzorców kulturowych*. Cykl scen o tematyce militarnej, „zabawa w wojnę”, której bohaterami są zamiast figurek dorosłych żołnierzy są postaci nienarodzonych, krytycznie i prześmiewczo odwołuje się do nadal dominujących w polskim społeczeństwie poglądów na temat tradycyjnego podziału ról życiowych kobiet i mężczyzn oraz przygotowywania do ich pełnienia poprzez wychowanie.

Martę Ostajewską i Aleksandrę Chciuk połączył jako temat twórczości obszar pracy z ciałem i przestrzenią oraz medium wideo. By podkreślić plexusowe połączenie, na wystawie ich realizacje zaprezentowane zostały naprzeciw siebie. Praca Marty, *Kolumny*, to część wideoperformance *MI/ GRA/CJA* z 2017 roku zrealizowanego w opuszczonej fabryce na Księżym Młynie w Łodzi. Treścią wideo jest rejestracja własnego działania wobec przestrzeni i nawiązanie do natury – ciało oplata fabryczne kolumny niczym huba, organiczna narośli i w ten sposób jednoczy się z przestrzenią. Poetyckie wideo Aleksandry Chciuk *Chamber of Nature* dotyczy relacji dźwięków, wspomnień i obrazów. Nawiązuje do wspomnień z czasów nauki w Akademii Muzycznej w Łodzi i przechodzenia przez bramę szkoły, momentu, w którym dźwięki miasta zanikały, przechodząc w przestrzeń muzyki. Artystka próbuje odtworzyć do wizualno-audialne doświadczenie w różnych przestrzeniach, w pałacach Karola >



Grupa „Plexus”, widok ekspozycji, Galeria Imaginarium w Łodzi

Poznańskiego w Łodzi, Palazzo Giustinian Lolin w Wenecji i w pałacu w Radziejowicach. Choć środki wyrazu są inne, to poetyckość obrazu Aleksandry Chciuk przywołuje filmy Mai Deren.

Fracjonistka Anka Leśniak zaprosiła do udziału w wystawie mieszkającą na stałe w Wiedniu Ewę Kaję. Ich znajomość rozpoczęła się w 2016 roku, kiedy Anka Leśniak w ramach artystycznej rezydencji w stolicy Austrii zrealizowała projekt *Viennese Art Scene*, dotyczący mieszkających tam artystów imigrantów. Ewa Kaja była stałą się bohaterką części powstałego wówczas materiału filmowego filmu, a także przewodniczką Anki po artystycznej scenie miasta. Na wystawie Anka Leśniak pokazała powstały wówczas materiał w postaci czteroekranowej instalacji wideo, podzielonej na grupy tematyczne: Życie w Wiedniu, sztuka i świat sztuki, kobiety i kobiety artystki oraz tożsamość. Ewa Kaja natomiast pokazała na wystawie dwie realizacje, które w sposób krytyczny odnoszą się do statusu zwierząt. Cykl fotografii Świnie, to zestaw realistycznych portretów zwierząt, natomiast towarzysząca im realizacja wideo w sposób symboliczny opowiada o instrumentalnym, przedmiotowym traktowaniu tych zwierząt.

Monikę Czarską i Dariusza Fodczuka połączyła biel. Fracjonistka zaprezentowała dwa białe, tekstowe obrazy z 2019 roku *Plexus* i *Now* oraz dokumentację performance'u *Inequality*, zrealizowanego w ramach wystawy „MatriachART” w Galerii Kobra w 2018 roku w Łodzi. Zaproszony przez Monikę Dariusz Fodczuk podjął dialog z jej realizacjami. Instalacją *N.I.C.* odniósł się do performance'u Moniki, podczas którego próbowała zamalować wyświetlany na ścianie napis *inequality*. Podsumowując wspólną pracę w ramach wystawy napisał: *Plexus – robimy różne rzeczy, które chwilami wydają się być podobne. Szukamy wspólnych wątków, cech, analogii... Czasem wszystko samo się spleta.* Współpraca Moniki Czarskiej i Dariusza Fodczuka to jeden z ciekawszych artystycznych dialogów na wystawie.

Realizacje Beaty Marcinkowskiej i Macieja Bohdanowicza cechuje zmysłowość, ludyczność, dopełniający się „dialog na poziomie formy i treści”. Jak sami zadeklarowali – postanowili zbudować swoją parę na przedstawieniu *kobiecości i męskości na zasadzie kontrastu form*. Maciej Bogdanowicz zaprezentował cykl kolaży *Ogrody rozkoszy*, zaś Beata Marcinkowska – cykl poświęcony sylwetce Wenus z Willendorfu, której sylwetkę przeniósł do współczesności. Marcinkowska i Bohdanowicz to najbardziej lekki, wdzięczny, sensualny *plexus*. Ujawnił przede wszystkim powinowactwo w sferze podobnej reakcji

na rzeczywistość i odkrywania jej zmysłowych stron, czerpania przyjemności z natury i sztuki, kształtów, kolorów, smaków.

Na drugim biegunie sytuuje się artystyczna postawa Alicji Kujawskiej i Kima Albrechta. Ich propozycje odwołują się do procesów intelektualnych, do potrzeby porządkowania wiedzy. Kim Albrecht w instalacji *Distinction Machine* poddaje analizie relacje ludzi i technologii cyfrowej, bada granice wiedzy wizualnej w erze post cyfrowej. Jego cyfrowe diagramy są próbą ilustracji „procesu myślenia” komputera w przestrzeni wirtualnej. Natomiast obiekt Alicji Kujawskiej *The Bood of Heroes* stanowi komentarz do historii i archiwum sztuki kobiet.

Fracja to wyjątkowa na polskiej scenie artystycznej formacja. Nie jest ugrupowaniem artystycznym z wyraźnie sformułowanym programem. Nie jest także nieformalnym kręgiem towarzyskim. Fracja proponuje kolektywnego działania na rzecz celu wykraczającego poza własne artystyczne ambicje i cele. Te ostatnie, zdaniem artystek można realizować indywidualnie. Poczucie więzi i grupowej przynależności pozwala realizować to, co ponadindywidualne – wspierać na polu relacji z instytucjami sztuki, inspirować intelektualnie, a także – co w przypadku kobiecej grupy jest niezwykle istotne – działać na rzecz porządkowania i popularyzacji wiedzy o sztuce kobiet. Fracja proponuje kobiecy model działania i egzystencji – oparty o wspólnotowość, demokratyczny, akceptujący, pozbawiony rywalizacji i dominacji. Gorąco kibicuję Fracjonistkom! ■

Fracja „Plexus”, Galeria Imaginarium Łódzkiego Domu Kultury 25 października – 9 listopada 2019 roku.

Uczestniczki i uczestnicy: Ewa Bloom Kwiatkowska – Lula Kosmynka, Monika Czarska – Dariusz Fodczuk, Ola Kozioł – Suavas Lewy, Alicja Kujawska – Kim Albrecht, Roksana Kularska-Król – Justyna Stopnicka, Anka Leśniak – Ewa Kaja, Izabela Maciejewska – Piotr Michnikowski, Aurelia Mandziuk – Mariusz Sołtysik, Beata Marcinkowska – Maciej Bohdanowicz, Marta Ostajewska – Aleksandra Chciuk

Fracja with plaits

On exhibition *Plexus* by a group of female artists *Fracja* and their friends at *Łódź Imaginarium*

The democratic group of female artists and art critics was started in 2016 in Łódź in order to support such artistic activities of women as exhibitions, actions, performances, as well as scientific and documentary activities. *Plexus* (Lat. *plexus*, *plait*) is their fourth common exhibition to which they invited also other female artists, emphasizing both individual styles of each of them and common solidarity. ■

Kolekcja i dialogowość twórczości



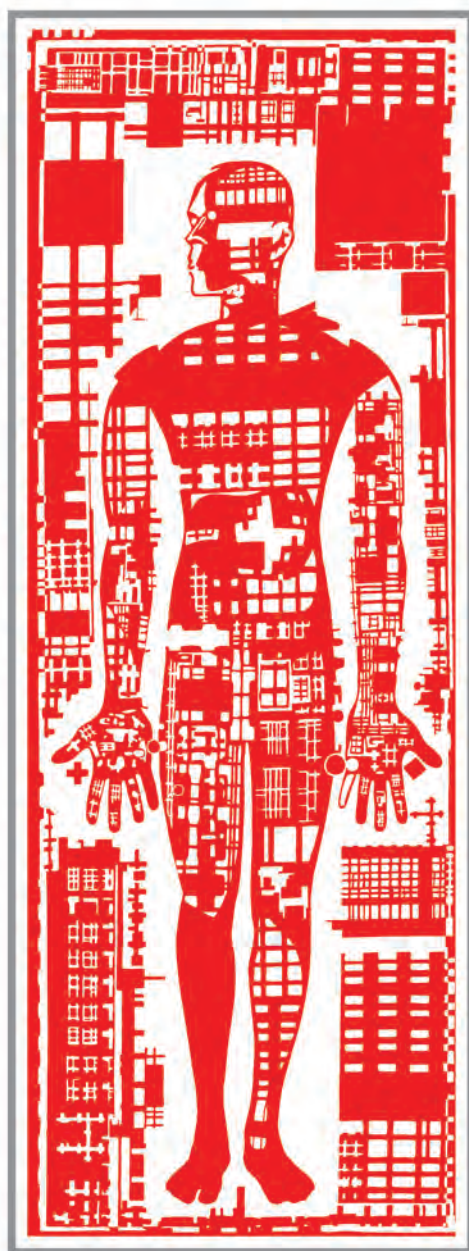
Wystawa *M – jak Mistrzowie*, Muzeum Narodowe w Poznaniu, fragment ekspozycji

Z inspiracji pracami Michaiła Bachtina powstał nurt badań intertekstualnych, w którym przyjmuje się, że dzieła sztuki istnieją w sferze powiązań i odniesień międzytekstowych. Problematyka ta w ostatnich latach odnoszona jest także do zagadnień historii sztuki prowadząc do interesujących analiz, w których znaki-obrazy rozważane są na zasadzie przypominania innych, znajdujących się w innych dziełach sztuki. Nie chodzi tu jednak o tradycyjne zagadnienia genezy, wpływów lub filiacji. *Tak pojęta czytelność znaku – pisze Stanisław Czekański w książce Intertekstualność i malastwo. Problemy badań nad związkami międzyobrazowymi (Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2006, s. 9) – realizuje się w dialogu pomiędzy jego zapisem a rozpoznającym go w świetle podobnych zapisów czytelnikiem, który to dialog przebiega poza kontrolą autora, niezależnie od procesu generowania zapisu przez jego zamysł.* Powodem podkreślenia przez autora tego opracowania faktu, że procesy relacji intertekstualnych zachodzą poza „kontrolą autora” są założenia myśli poststrukturalistycznej, a także fakt, że koncentrował się on na materiale historycznym (np. twórczości Matejki). Można jednak zadać pytanie, czy w przypadku współczesnych artystów – czytelników prac Rolanda Barthesa, Jacquesa Derridy, Julii Kristevy – sytuacja ta jest podobna? Czy nie mamy dziś do czynienia ze zmianami, na jakie zwracał uwagę Leslie A. Fiedler w odniesieniu do koncepcji Carla Gustava Junga? Amerykański badacz proponował rozróżnienie „dzieł archetypicznych” i „dzieł o archetypach”. Do drugiej kategorii zaliczał np. *Uliksesa Joyce’a czy Doktora Faustusa* Tomasza Manna, gdzie widoczna jest wiedza pisarza o koncepcji archetypów i świadome odnoszenie się do nich. Można więc mówić o intertekstualności zamierzonej.

Powyższa uwaga nasunęła mi się w związku z wystawą „M – jak Mistrzowie”. Prezentowana jest na niej kolekcja dzieł sztuki zgromadzona przez Irenę Hochman i Tadeusza Mysłowskiego. W Muzeum Narodowym w Poznaniu pokazany został zbiór prac gromadzonych przez polsko-amerykańskiego artystę, który później został wydatnie wzbogacony o dzieła zdobyte przez jego żonę, prowadzącą od wielu lat galerię w Nowym Jorku. Z kolekcją tą skonfrontowane

zostały pochodzące z różnych lat własne dokonania artystyczne Mysłowskiego. Dlaczego koncepcję tej wystawy, przygotowanej przez Agnieszkę Salamon-Radecką z Muzeum Narodowego w Poznaniu i Annę Hałatę z Muzeum Lubelskiego w Lublinie uważam za tak interesującą? Sądzę, że poznański pokaz może być rozważony jako przykład działalności współczesnego twórcy, który świadomie działa w polu intertekstualnym. Zabieg zapożyczania jest stosowany przez wielu współczesnych artystów. Jednak dialog z pracami innych twórców najczęściej polega na stosowaniu chwytów stylizacyjnych właściwych np. dla parodii lub pastiszu. W przypadku Mysłowskiego nie ma prób stworzenia tego rodzaju relacji. Nie nawiązuje on do jakiegoś dającego się rozpoznać sposobu stylizacji artystycznej w celu jej wykpienia, ani nie naśladuje ostantacyjnie charakteru czyjejs wypowiedzi plastycznej poprzez przeniesienie jej w inny kontekst znaczeniowy. Dialog polsko-amerykańskiego artysty z wybranymi twórcami dwudziestowiecznymi zawiera w sobie właściwy dla kolekcjonera szacunek i zainteresowanie tym, co inny artysta proponuje. Jednak nie prowadzi to do rezygnacji z ujawnienia swojego stanowiska. W związku z tym dochodzi do połączenia dwóch głosów. „Cudza mowa”, jak to określał Bachtin, współistnieje z tym, co chce się powiedzieć samemu.

Dobitnym, wczesnym przykładem takiej postawy Mysłowskiego, rodzajem manifestu, jest jego działanie z roku 1975 odnoszące się do litografii Jaspiera Johnsa *Target* z 1970 roku. Prace z motywem tarczy strzelniczej amerykański artysta realizował od połowy lat pięćdziesiątych XX wieku. W przypadku wspomnianej litografii tarcza taka wykonana została w górnej części płaszczyzny papieru, natomiast poniżej umieszczone zostały trzy akwarelowe farbki (czerwona, żółta i niebieska), a pod nimi pędzelek. Salamon-Radecka pisze w katalogu wystawy, że *Mysłowski podjął wyzwanie i w roku 1975 czarną akwarelą (czyli [barwą] spoza zestawu) naniósł na pracę Johnsa regularną kratownicę z zamalowanym kształtem czarnego greckiego krzyża w prawym dolnym rogu, definiując w ten sposób własny cel – abstrakcję geometryczną.* >



traktowana jest wówczas wyłącznie jako osobiste hobby.

Wystawa w Muzeum Narodowym w Poznaniu bardzo dobrze ujawnia zasadę dialogiczności. Anna Hałata zanotowała ważną uwagę Mysłowskiego: *Mój zbiór to swoisty pamiętnik, estetyczna rozmowa z samym sobą. Osobisty, prywatny dokument artystycznej egzystencji i wartościowania szerokiej możliwości impulsów twórczych*. Na poznańskiej wystawie śledzimy więc „projekcje międzyobrazowe”, a z kompetentnym komentarzem do nich możemy zapoznać się czytając świetnie opracowany katalog. Nie będę powtarzał tutaj rozważań kuratorek pokazu, a zatrzymam się tylko przy kilku przykładach, które pozwolą dokładniej scharakteryzować zasadę dialogiczności właściwą dla dzieł Mysłowskiego.

Zacznę od wczesnej pracy z końca lat siedemdziesiątych *Avenue of the Americas*. Tytuł to nazwa ulicy na Manhattanie. Mysłowski zobaczył najpierw Nowy Jork z samolotu i zwrócił uwagę na siatkę krzyżujących się linii. Później to wczesne, źródłowe doświadczenie uzupełniał o dostępne dalsze informacje, takie jak mapy, fotografie wykonywane z lotu ptaka itp. Projekcją artystyczną, jaka w związku z tym pojawiała się, były amerykańskie obrazy Pieta Mondriana z 1944 roku, takie jak *Broadway Boogie Woogie*, czy *Victory Boogie Woogie*. Mysłowski nie poszedł jednak drogą uwzględnienia w swych pracach występujących w nich efektów barwno-rytmicznych, lecz biorąc pod uwagę ogólną postawę artystyczną holenderskiego mistrza (a także innych przedstawicieli abstrakcji geometrycznej, np. Kazimierza Malewicza), wprowadził do swej realizacji ogólne pytanie o rolę i charakter geometrii w sztuce. W nawiązaniu do wspomnianych prac z lat siedemdziesiątych powstał obszerny cykl fotografii wydrukowanych na papierze offseto-

1

Uważam, że działanie to można porównać z *Wytartym rysunkiem De Kooninga* Roberta Rauschenberga z 1953 roku. O ile jednak Rauschenberg unicestwił pracę przedstawiciela action painting, uczynił ją niewidoczną, nierozpoznawalną, Mysłowski podjął dialog z Johnsem. Z jego wypowiedzią zestawiał własną, ujawnił swój punkt widzenia, przedstawił własne preferencje artystyczne. Regularna kratownica wykonana została za pomocą stempla, a więc techniki nawiązującej do zasad grafiki, którą studiował w krakowskiej ASP, natomiast grecki krzyż uzyskany został poprzez wycięcie szablonu i wprowadzenie farby własnym kciukiem tak, że z bliska widoczne są ślady linii papilarnych. „Konceptualizmowi” Rauschenberga przeciwstawił więc to, co z jednej strony geometryczne, a z drugiej najbardziej osobiste i manualne.

Uważam, że takie podejście do dzieł innych artystów cechuje całą drogę twórczą Mysłowskiego. Prowadzony z nimi dialog angażuje w szerokim zakresie sferę jego doświadczeń. Dlatego nie dokonuje on przywłaszczeń kierując się zasadą gry artystycznej, nie parodiuje, nie dokonuje pastiszu. Podchodzi do przywoływanych artystów z respektem (o czym świadczy także tytuł poznańskiej wystawy: „M – jak Mistrzowie”), ale jednocześnie prezentując własne doświadczenia. Dlatego dialogiczny charakter prac Mysłowskiego może czasami pozostawać nie zauważany. Zamiast bezpośrednio cytować fragmenty dzieł innych twórców, ogranicza się on często do aluzyjnego przywołania ich „wypowiedzi”. Dlatego niektórzy odbiorcy mogą nie dostrzegać występującego w jego pracach dialogu i odczytywać jego prace monologicznie. Działalność kolekcjonerska, która stanowi istotną część takiego dialogicznego podejścia,

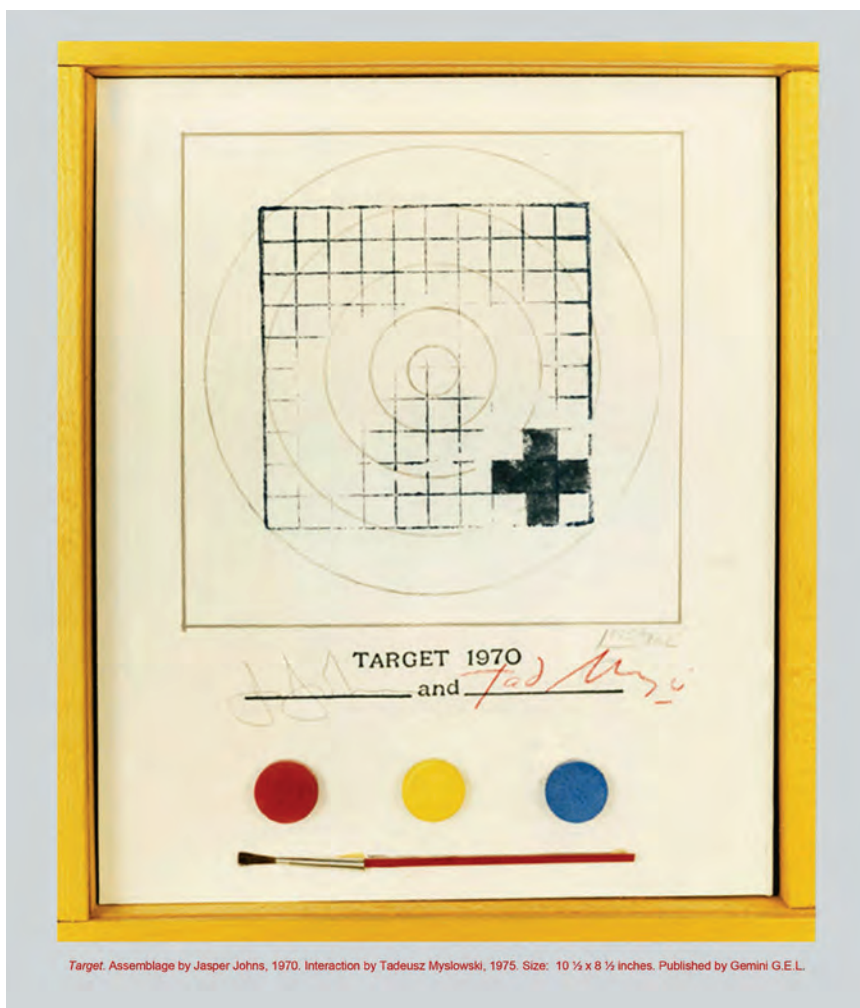
wym *Towards Organic Geometry* (1972-1994). Rozpoczyna go Malewiczowski czarny kwadrat, a następnie, poprzez formy zbliżone początkowo do obrazów Mondriana, następuje przejście do kształtów organicznych oraz czarnego koła na białym tle i białego na czarnym. Cykl ten przypomina wizualny „wykład” Malewicza zrealizowany w postaci litograficznego cyklu „Suprematyzm. 34 rysunki” (1920). Znacznie obszerniejszy cykl Mysłowskiego nie jest jednak linearnym rozwijanym wykładem, a zawiera wiele międzyobrazowych odniesień. Opublikowany został on jako album przez Irena Hochman Fine Art Ltd. w 1994 roku.

Innym przykładem dialogu z artystami, których dzieła znajdują się w kolekcji Hochman i Mysłowskiego, są dwie duże prace graficzne zatytułowane *On i Ona. Odnowa* (2009). Czynnikiem biologicznym przybiera tu postać przedstawień kobiety i mężczyzny, których wewnętrzne zarysy, a także otaczające fragmenty tła są wypełnione fragmentami układów kształtów wywodzących się ze wspomnianego cyklu poświęconego geometrii organicznej. Pokazana w nim droga przekształceń form przybrała tym razem postać współistnienia i przenikania się. Możemy dostrzec jednocześnie ich odniesienia do reprezentantów naszej grafiki wchodzących w skład kolekcji Hochman i Mysłowskiego – Mieczysława Wejmana, Stanisława Wójtowicza, Mariana Maliny, Jerzego Panka, Józefa Gielniaka. Wielu z nich to nauczyciele lub mistrzowie Mysłowskiego z okresu studiów w krakowskiej ASP, a później przyjaciele. W różny sposób przechodzili oni w swej twórczości drogę od sztuki przedstawiającej ku abstrakcji. Mysłowski pokazuje inną możliwość – obrazuje w swych wielkoformatowych

grafikach przenikanie się geometrii organicznej z elementami stosowanymi przez polskich grafików. Ważne jest też, że prace swoje wykonał w technice drzeworytu, bardzo lubianej przez przywoływanych mistrzów grafiki.

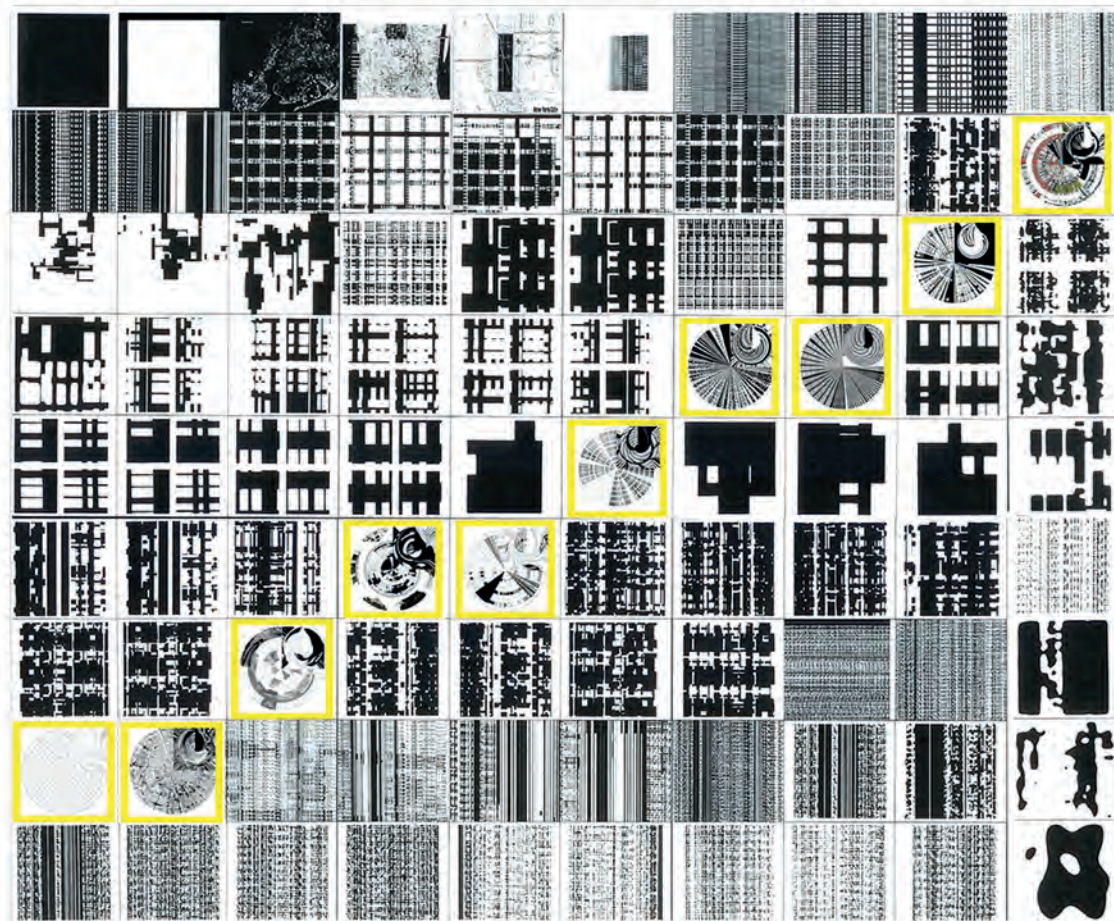
Wśród odniesień artystycznych w kolekcji Hochman i Mysłowskiego pojawiają się dzieła przedstawiające, np. Modiglianego, Chagalla, Matisse'a, Picassa, Warhola, jednak głównymi „rozmówcami” jego prac pozostają prace Kandinsky'ego, Malewicza, Mondriana, Strzemińskiego, Kobro, Stażewskiego, Szpakowskiego. Im właśnie zadedykowane zostały *KrzesełTrony*. Salamon-Radecka pisze: *Dla Mysłowskiego krzesło jest symbolem artysty, a forma mebla metaforą jego dzieł. Łączy w sobie ideę tronu, symbolu władzy i prestiżu, ze sztuką użytkową*. Poszukując genezy sądzi ona, że w pracach tych można dostrzec dalekie reminiscencje Malewiczowskich architektonów. Mam wątpliwości odnośnie tej genealogii. Sądzę, że *KrzesełTrony* to raczej takie wypowiedzi plastyczne, w których stapia się w nierozdzielną całość to, co cytowane za mistrzem z wypowiedzią własną Mysłowskiego. Można próbować doszukiwać się w tych trójwymiarowych, drewnianych formach śladów „wypowiedzi mistrza” (np. w prototypie *KrzesełTronu* dla Mondriana, czy prototypie poświęconym Rietveldowi), jednak uważam, że takie wydzielenie składników jest obce naczelną w tym przypadku koncepcji międzyobrazowego złączenia.

Wystawa w Muzeum Narodowym w Poznaniu stanowi podsumowanie oryginalnej drogi twórczej Tadeusza Mysłowskiego, a jednocześnie jest bardzo ciekawą propozycją dla interpretatorów. Mamy na niej też do czynienia, co należy podkreślić, z przykładem takiej inwencji kuratorek, która nie wpisuje prezentowanych dzieł w arbitralnie wybrane ramy, a stanowi przykład inspirującego, twórczego uwzględnienia różnych składników działalności artysty. ■



Target. Assemblage by Jasper Johns, 1970. Interaction by Tadeusz Mysłowski, 1975. Size: 10 1/4 x 8 1/2 inches. Published by Gemini G.E.L.

2



3

1. Tadeusz Mysłowski, *On i Ona. Odnowa*, 2009
 2. Jasper Johns, Tadeusz Mysłowski, *Tarcza*, 1970-1975
 3. Tadeusz Mysłowski, *Ku geometrii organicznej*, 1972-1994
- Fot. 1-3 Dzięki uprzejmości właścicieli kolekcji Ireny Hochman i Tadeusza Mysłowskiego

Collection and dialogism of creation

An exhibition *M – for Masters* in the National Museum in Poznan presents both art pieces collected by Irena Hochman and Tadeusz Mysłowski, as well as paintings by Mysłowski himself. This interesting idea provokes an intertextual dialogue, not in a stylistic aspect though as a parody, but rather in the form of respectful and authentic response. Mysłowski often enters into this kind of creative dialogue with works of Kandinsky, Malewicz, Mondrian or Kobro. ■



1

MONIKA BRAUN

Trzeba rozpętać bestię i zobaczyć, co ona robi...^[1]

Czyli *Piękny i jego Bestia* na Europejskim Festiwalu Szkła^[2]

Piękny i jego bestia to nie tylko ironiczna zabawa ze znaną baśnią, ani gendrowa narracja z wymuszoną przez *political correctness* zamianą ról, nie tylko stara jak świat gra w przebieranki, praktykowana w karnawale, teatrze, dziecięcych pokojach i zakazanych barach, bez której nie byłoby Szekspira, Karla Lagerfelda ani Amandy Lear, ale otwierający nową perspektywę klucz do tegorocznej edycji Europejskiego Festiwalu Szkła. *Motywy baśniowe odnoszą się w równej mierze do obu płci*^[3], tak samo często mężczyzna zaklęty w zwierzę wybawiony bywa dzięki miłości kobiety, jak i odwrotnie. W cenionej przez Bruno Bettelheima baśni *Piękna i Bestia* miłość księżniczki przemienia brzydotę w *piękno*. Jej historia, wywiedziona z francuskich ludowych podań i przetworzona literacko w XVIII wieku przez Madame Leprince de Beaumont mówi nam, że pod budzącą lęk, obcą nam powłoką, przenikliwe oko, dane tylko silnemu uczuciu, może wypatrzeć olśniewającą treść.

I coś z tego wydaje się być obecne w relacji twórca – tworzywo, w której on, znawca norm swojej sztuki, nagle dostrzega *możliwość* w chaotycznym świecie piasku, węglanów,

tlenków, pigmentów, i wydobywa z niego *kształt* w burzliwym procesie, kiedy to amalgamat podobny pierwotnej, kosmicznej materii staje się szkłem, a potem rzeźbą lub naczyniem, zyskuje kolor, poddany zostaje wyrafinowanej obróbce, przenoszącej substancję z natury do kultury. Baśniowa analogia uwydatnia ideę wprowadzania porządku w chaos, wydobywania istoty rzeczy ukrytej w dziwnej, a nawet odstręczającej postaci dzięki transformującej mocy uczucia, które przenika poprzez cechy powierzchniowe a mylące do esencji istnienia.

Od dawna obecna jest w kulturze koncepcja, że w akcie kreacji człowiek – artysta, konstruktor, magik – naśladuje boski akt stworzenia świata, który, jak mówi nam *Księga Rodzaju* był procesem wydobywania formy z nieuporządkowanych odmętów, nadawania kształtu przedwiecznej mieszaninie, będącej tylko potencją bytów. Wizja artysty, przez którego przejawiają się *nieodgadnione moce równe boskim, kształtującego ze swojej natchnionej wiedzy swój nieskazitelny mikro-kosmos*^[4], pielęgnowana szczególnie przez romantyzm, wyznaczająca kierunki w sztuce XX wieku, wiodąca twórców ku odkryciom

1 S. I. Witkiewicz, *Nowe formy w malarstwie* [w:] *Nowe formy w malarstwie i inne pisma estetyczne*, Warszawa 1959, s. 238.

2 Autorami projektu Play with Glass — European Glass Festival są Anita Bialic i prof. Kazimierz Pawlak. Festiwal organizowany jest przez Fundację Fly with Art i Galerię BB, we współpracy z Akademią Sztuk Pięknych im. E. Gepperta we Wrocławiu, Gminą Wrocław, Związkiem Polskich Artystów Plastyków – Okręg Wrocławski oraz Polskimi Kolejami Państwowymi S.A.

3 B. Bettelheim, *Cudowne i pożyteczne. O znaczeniach i wartościach baśni*, t. 2, tłum. D. Danek, Warszawa 1985, s. 210.

4 S. Morawski, *Sztuka jako forma samoświadomości* [w:] *Na zakręcie; od sztuki do po-sztuki*, Kraków 1985, s. 231.



2

1. Marzena Krzemińska-Baluch, *Emocje*, 2019
2. Nataliya Vladychko, *Might I*, 2018
3. Tamás Ábel, *Millennial – Demonstrator*, 2019

i ekscesom, sprowadzona do prostych metafor przypomina baśń właśnie, sytuację księcia i żaby, z której jego pocałunek czyni królową. Wedle tej samej zasady Orfeusz swym śpiewem dzikie *bestie* ugłaskał, Pigmalion z kamienia wyciosał żywą kochankę, a Piękna uwolniła młodzieńca z Bestii.

Bo istotnym, a rzadko analizowanym elementem baśni, jest różnica między miłością a przyjaźnią. Piękna dziewczyna oferuje bestii tę pierwszą, mówiąc równocześnie: *Nie mogę być z tobą w przyjaźni*. Związek pomiędzy pierwotnym żywiołem, a kielznającym ją porządkiem, jest zawsze pełen napięć, siły w nim grające czynią go raczej domeną szalonego romanisu niż bardziej racjonalnej przyjaźni. Twórczości nie da się uprawiać grzecznie. *Nic, bestia, nie pojmuje! A gdzie twoja ambicja stworzenia sonaty Belzebuba, która pobije światowy rekord potworności?*^[5] Mówi Beleastadar do Istvana, rozglądając się po piekle, w dramacie Witkacego. Wie, że scenografią aktu tworzenia, szczególnie dzieł poruszających do głębi, jest raczej ono niż salon (co akurat w przypadku artystów szkła – wytwarzanego w infernalnych, niemal dosłownie, warunkach, i poddawanego dramatycznym

interwencjom w procesie kształtowania – jest opisem stanu faktycznego, a nie porównaniem).

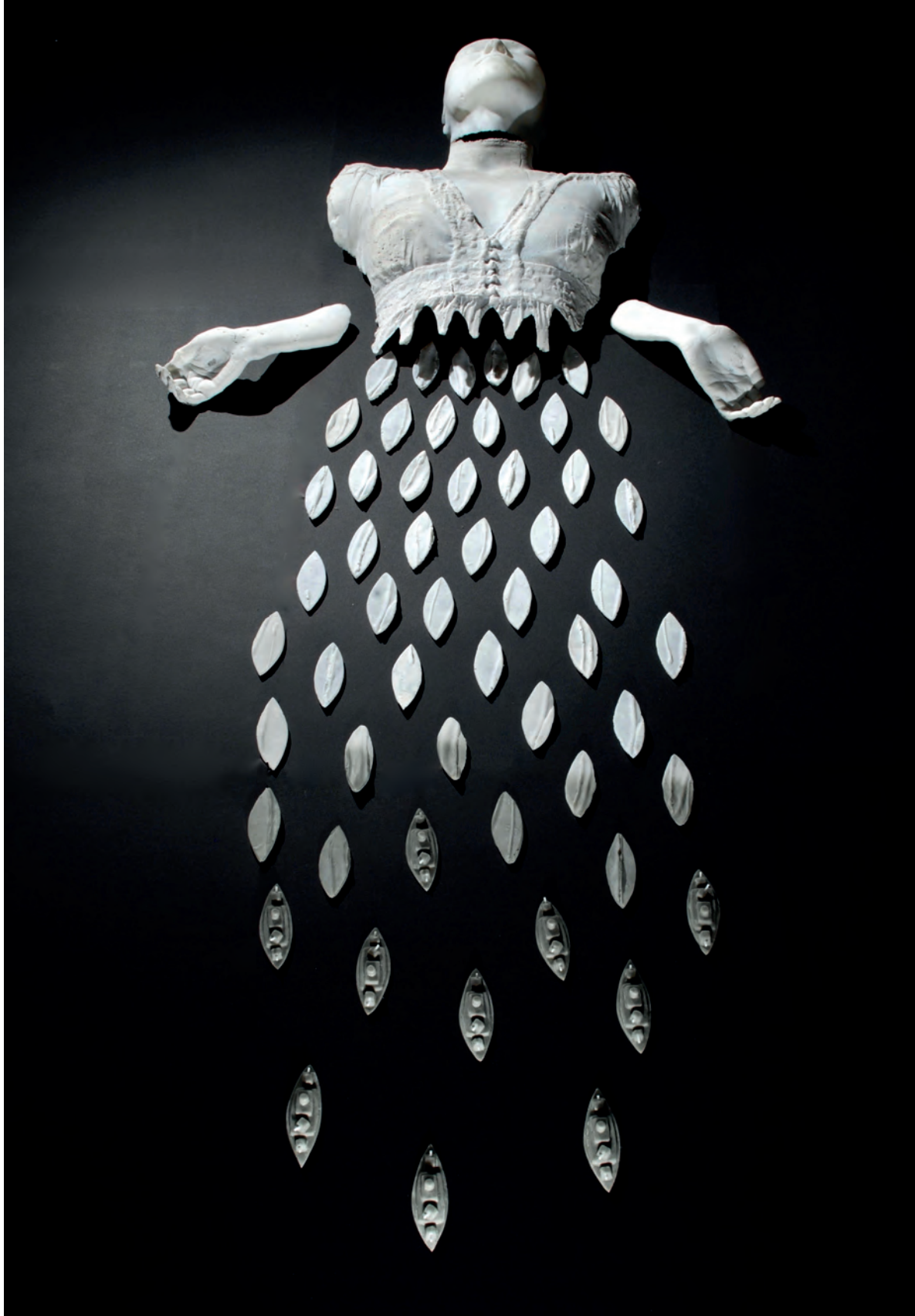
Dokądkolwiek jednak nie prowadzi nas baśniowa figura, jasnym się zdaje wzajemne uwikłanie jej bohaterów. I może wcale nie chodzi o ujarzmienie, jej przez niego, ile o *rozpętywanie*, jak tego chce przywołany na początku tego tekstu Witkiewicz (a zważmy, że jego *bestia* właśnie żeńskiego jest rodzaju), a więc, ściśle eksplikując, uwalnianie z pęt, ale także wyswobodzenie nieobłąskawionych mocy, przedtem będących na uwięzi. Wzajemne, jak sądzę, a nie jednostronne *rozpętywanie*. Jej, bestii – z więzujących ją strasznych, acz banalnych powłok potwora, z anarchii kształtów, formalnego rozgardiaszu. I jego, pięknego – z nadmiaru apriorycznych przekonań o tym, co jest kształtem właściwym, pochoptnej wiary, że tylko raz ustalony porządek rzeczy prowadzi do szczęśliwego finału. A w obu przypadkach chodzi o uwalnianie ku twórczej omnipotencji, temu oszałamiającemu miłosnemu stanowi, w którym wszystko jest możliwe.

...A wtedy masz w zasięgu ręki pejzaż, który na podobieństwo wybuchu supernowej kształtuje Tamás Ábel, wznoszony ku górze przez *Millennial – Demonstrator*, w wyraziście różowej dresiarzkiej bluzie (gestem triumfu, a może absolutnej rezygnacji?); otwór bluzy wypełnia nie twarz, a onyksowo-kobaltowy wir. >



3

5 S. I. Witkiewicz, *Sonata Belzebuba* [w:] *Dramaty*, t. 2, oprac. K. Puzyna, Warszawa 1972, s. 478,



1

Możesz niemal dotknąć, finezyjniejszego od brabanckich koronek *Estetycznego napięcia*, bonsai, które Simone Crestani zawiesiła w ramce na jedwabnym, złocistym sznureczku, podobnym do wijących się ku sufitowi kolumnom Sali Secesyjnej na Dworcu Głównym we Wrocławiu. Światło padające przez neogotyckie, ogromnie okna sali pozwala śledzić rozprzestrzeniający się jak fraktale interakcyjny zamęt Joanny Manousis: trzy karafki z odlewanego szkła – osobne a nierozzerwalne – *The Thread*, wspólny wątek mówi artystka. W *Knotted Thread* widoczny jest jedynie wówczas, gdy karafki ustawione są w jednej linii, co sprawia, że oddziałują one niczym wspólny pejzaż odbitych w nich szczegółów^[6].

6 J. Manousis [w:] *Beauty and his Bist* (kat. wyst.), Wrocław 2019.

Znajdziesz tu też *pendant* do sztuki życia domowego i rozstań, przyjaźni i samotności, ujęte w tafle o barwie cyjanu i grynspanu, obsydianu i agatu, a niekiedy wody w górskim strumieniu, tworzone przez Merle Kannus. Jej realistyczne obrazy ze szkła „bierze w cudzysłów” woal mgieł, rozmazanych sylwetek, cieni – niedopowiedzeń zmiękczających kontury tego pejzażu życia. I możesz penetrować powierzchnie, o których myślisz, że oddychają, falują, że wieje przez nie wiatr, które wyszły z rąk Marzeny Krzemińskiej-Baluch; jej opalizujące materie to szklany oksymoron: martwe, a jednak żywe. Są tu też, ukryte w starej szafce stroje, w których ślady ciała zatrzymała Alison Lowry, powołująca się na Ewangelię wg św. Marka: *Nie ma bowiem nic ukrytego, co by nie miało być ujawnione i nic nie pozostało utajone, co by nie wyszło na jaw*. Badawcze oko i uważne ręce Alison uczestniczą w procesie ujawniania rzeczy ukrytych.



2

1. Yoshiko Okada,
Transition, 2019
2. Iwona Demko,
Upijają się. Ona przyznaje się, że kiedyś go zdradziła, bo czuła się bardzo samotna, 2019
3. Lars Widenfalk,
The Beauty and his Beast, 2019

61

Ażurowe etiudy Natalii Vladychko opowiadają tu sagę o naturze i kulturze, jej splatających się w materii ożywionej i nieożywionej wątkach. Wzory na tkaninach i arabeski ciał ludzkich, a właściwie ciałek – przeziernych, ślepych laleczek, girlandy ciemnych ptaków, ich dziobów, skrzydeł, ogonów – są jak magiczna zawartość gabinetu czarnoksiężnika, z którego za chwilę wyłoni się nowa postać bytu. *Might I, Might III* – moc, możliwość, może omnipotencja sztuki i zawłaszczona przez nią materii? Z kolei Lars Widenfalk rozszyfrowuje tu szkłem tajemnice ludzkich i zwierzęcych sylwetek; jego zamyślane twarze, uformowane z brył atramentowej substancji, dostojne jak posągi z Wyspy Wielkanocnej, przymkniętymi powiekami raczej ujawniają wnętrze, zamiast je ukrywać.

W tym świecie właściwe jest też zadawanie pytań o cywilizację i relacje kobieta – mężczyzna, zapisanych w odcieniach fuksji przez Iwonę Demko; *W afekcie*, czyli co nami włada – pyta artystka: impulsy, emocje, kultura? Blask dni i wieczorów na różne sposoby ujawnia też *Drapieżców* Dąbrówki Idy Huk. Są jak embriony maszkar zamknięte w podługowatych macicach: postaci przerysowane, charakterystyczne, jakby wyjęte z teatralnych kulis. Wkraczamy tu też w koszmarny senne Antoniny Joszczuk, zrobione ze szkła i innych przeziernych materiałów,

przez które można być wciągającym jeszcze dalej, w niepokojące fantazje artystki. *Infectin I – fragmenty kompozycji* to wylegarnia miazmatów bólu i przerażenia, tego balastu istot żywych, zamkniętych przez artystkę w garbach dźwiganych przez malutkie niedźwiedzie i czarne świnki.

Czeka tu również wyprawa w inne, możliwe i niemożliwe rzeczywistości, na wskroś bajkowych obiektów Aleny Matějki, zamykającej zwierzęta i ptaki w kulach, przypominających te cuda, w których w dzieciństwie wypatrywaliśmy mikroświatów: domów, okrętów, zamieci śnieżnych. Są tu również zanurzone w kobaltowej, grafitowej i złocistej powadze misy i wazy, które stwarza Artis Nimanis, i jego ciemne naczynie przypominające łódź, z połyskiem w środku. *We, My* – mówi artysta w tytule pracy. Czyli: tworzywo i ja,



3

ja i ten, kto na to patrzy, może my, którzy możemy pożeglować szklaną pirogą ku nowym sposobom patrzenia na sztukę?

I jeszcze lekcja o tym, czym może być naczynie, wśród cieni, arabesek i *plié* tańczonych przez żądliwie żółte formy Richarda Meitnera. I transparentne, obłe formy Tanji Pak, przywodzące na myśl zimę – dziecięce kule śnieżne, skutą lodem rzekę, jaja prehistorycznych gadów, cierpliwie czekające na właściwy czas. A na razie: *Silence* – zdaje się mówić artystka... I w końcu pełne antynomii szklane bloki Yoshiko Okada, pomiedzy ciężarem materii a ulotnością treści, jak zastygły, barwny eliksir; jej nawiązująca do Ofelii jasna postać, u góry jeszcze niby jednorodna, solidna, a potem rozbiegająca się w niebyt coraz drobniejszymi cząstkami szkła, przypominającymi skarabeusze, pytająca po hamletowsku: *Być, czy nie być*. Artystka odpowiada: *Transitin* – wszystko ulega przeistoczeniu, dąży z jednego stanu w inny, jest na granicy bytów.

Tak, tu możesz zobaczyć, co robi *rozpęta*na przez artystów, szklana bestia. ■

We must unleash the slumbering beast and see what it can do...

Or "Beauty" and "His Beast" on the European Glass Festival

The reference to the famous French fairy tale was used by the organisers of the project *Play with Glass* during the Wrocław glass festival in order to show the relation between a creator and material, as well as the transformation of the chaotic world of nature into a sophisticated form and shape of a piece of art. However, it is a mutual relation as also the material unleashes artist's creative potential. The festival's main exhibition included a great variety of works by international artists. ■



MONIKA NOWAKOWSKA

Granice i dialogi na 16. Międzynarodowym Triennale Tkaniny w Łodzi

Organizowane przez Centralne Muzeum Włókiennictwa w Łodzi Triennale doczekało się 16. edycji, której efekty można było oglądać od 5 października 2019 do 15 marca 2020 roku w siedzibie muzeum – XIX-wiecznej Białej Fabryce Ludwika Geyera. Specyficzny klimat (a nawet zapach) tego zabytkowego miejsca, tak znaczącego dla rozwoju przemysłu włókienniczego na ziemiach polskich (produkcja trwała tu od lat 30. XIX do początku XXI wieku) to idealne lokum do promowania tkaniny unikatowej. Odbywające się od 1972 roku łódzkie Triennale, od drugiej edycji międzynarodowe, miało zatem ambicje być wydarzeniem znaczącym i opiniotwórczym, rodzajem przeglądu współczesnej sztuki włókna pokazującym różnorodność kultur i tradycji tkackich w kontekście osiągnięć warsztatowych artystów z całego świata. To bowiem poziom warsztatowy ręcznie wykonanych prac – zarówno tych tradycyjnych, dwuwymiarowych, jak i przestrzennych obiektów czy tzw. miękkich rzeźb – decydował o randze Triennale, a ich autorów typowali międzynarodowi konsultanci współpracujący z muzeum. Formuła przeglądu zakładała początkowo „medium włókna i przeplotu”, rozszerzoną na „medium włókna lub przeplotu” przez dyrektora CMW Norberta Zawiszę oraz dowolność tematu (poza 3. edycją z 1978 roku z hasłem przewodnim: Tkanina – idea – człowiek), zaś od obecnej edycji prace powinny „odnosić się do tkaniny w warstwie znaczeniowej lub formalnej” – jak

zapowiada we wstępie do katalogu dyrektor Aneta Dalbiak. Tym, co różniło 16. MTT od poprzednich odsłon była także otwarta formuła naboru – artyści mogli zgłaszać prace sami, co dało szansę debiutantom i twórcom spoza środowisk akademickich czy instytucjonalnych – oraz powrót do idei przewodniego tematu, jakim było przekraczanie granic. Na to hasło odpowiedziało ponad sześćset artystów, z ich propozycji jurorzy wybrali 55 dzieł zaaranżowanych na trzech kondygnacjach skrzydła D Białej Fabryki. Aranżacja, autorstwa Kosmos Project, była jedną z najmocniejszych stron tej edycji Triennale – prace nie były słożone, a obiekty, zwłaszcza te podwieszane, można było oglądać z kilku stron, nie wszystkie zostały natomiast odpowiednio oświetlone. Mniej trafionym pomysłem okazało się natomiast pogrupowanie prac według haseł-tematów, odnoszących się do takich problemów współczesności jak migracje ludności, tożsamość płciowa, konsumpcjonizm człowieka czy degradacja natury. Jak bowiem ma się do nich czy do wiodącego przekraczania granic nagrodzona Złotym Medalem tkanina Dobrosławy Kowalewskiej metaforycznie zatytułowana *List do Heleny* – bardzo osobisty i nastrojowy haft o subtelnej kolorystyce? Dodajmy, że autorka po raz drugi



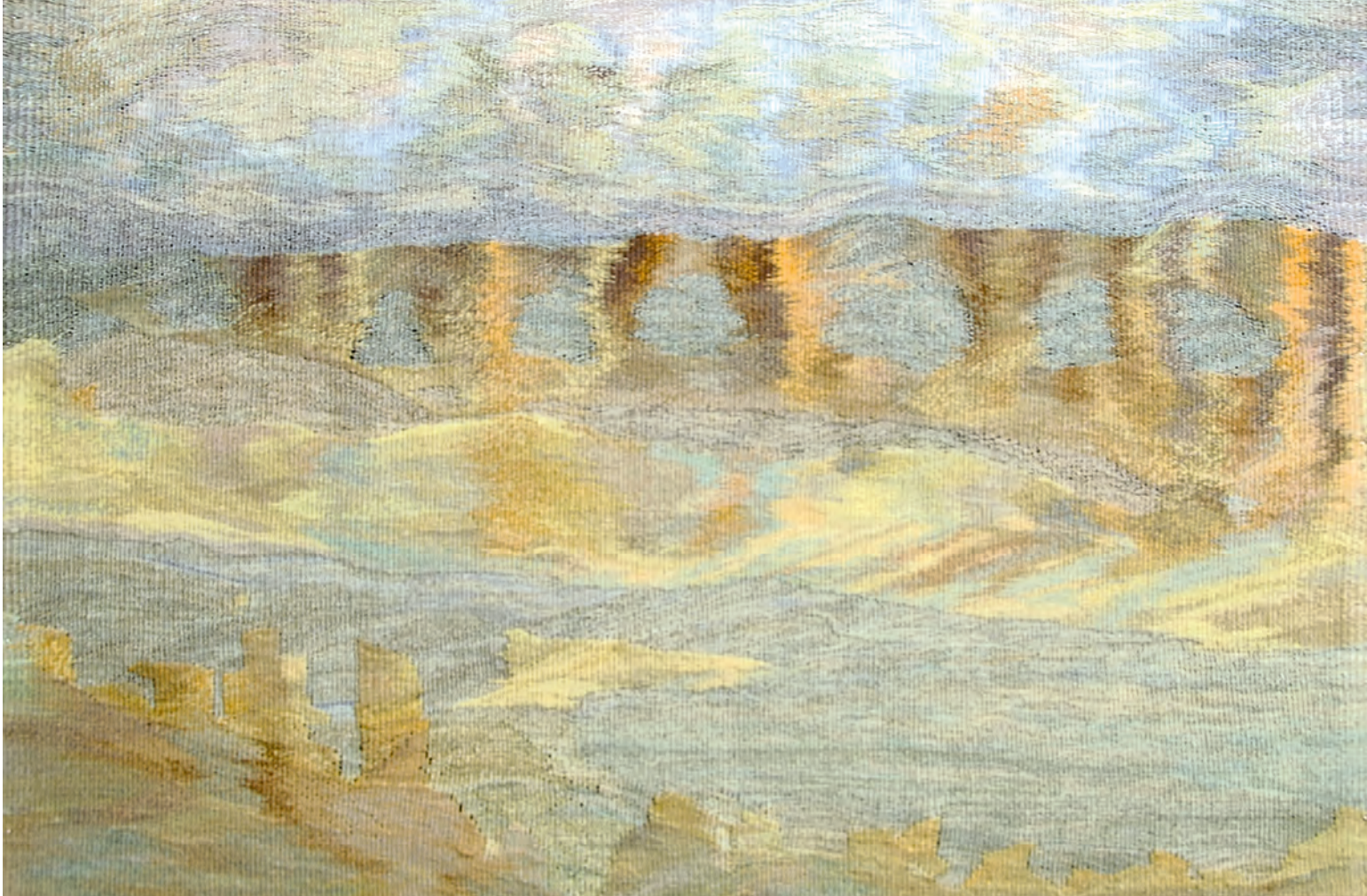


- 1-2. **Caroline Achaintre**, *Birdsssss*, 2013, ręcznie tuftowana wełna, 500 × 390 cm, własność Arcade, London | Brussels and Art: Concept, Paris, fot. Marta Kowalewska
3. **Alex Younger**, *Solidarity*, 2017, ręczne tkanie, monoprint – wywab dwutlenkiem tiomocznika, ręcznie barwiona przędza bambusowa 254 × 300 × 18 cm, fot. Alex Younger, własność artystki

zdobyła ten laur (pierwszy raz w 1988 roku na 6. MTT), potwierdzając swoją pozycję nestorki polskiej tkaniny artystycznej. Jednak nagrodą finansową, ufundowaną przez łódzką firmę odzieżową MONNARI, artystka musiała podzielić się ze zdobywczynią drugiego Złotego Medalu – Amerykanką Alex Younger. Jej interaktywny monoprint *Solidarity* powstał na bazie jednej osnowy, której nici zwisają luźno w części środkowej. Po rozciągnięciu boków pracy widoczny jest podobno napis: *Community is made through the collaboration of those invested in each other's fight* (Wspólnota powstała dzięki współpracy tych, którzy zainwestowali we wzajemną walkę). Zapewne to nietypowe rozwiązanie urzekło jurorów, szkoda jednakże, że nie można było zobaczyć tkaniny rozciągniętej – widz o zamiśle autorki mógł dowiedzieć się tylko z opisu. Do tytułowego przekraczania granic metaforycznie odnosić się miał assemblaż Auréli Jaubert z Francji – zdobywczyni Srebrnego Medalu. Za pomocą aplikacji i zszywania artystka zestawiała wątki i sceny powszechnie znane z historii, sztuki i pop-kultury, łącząc sacrum z profanum, a kicz z tzw. sztuką wysoką, co ma być komentarzem do otaczającego widza chaosu informacyjnego. Autorce być może nie należy odmówić poczucia humoru, czy jednakże mamy tu do czynienia z przekraczaniem granic warsztatowych? Ciekawszą pod tym względem propozycją był cykl tkanin Litwinki Ievy Augaitytė, wykonanych techniką gobelinową z użyciem

m.in. świecącej taśmy LED i włókna mlecznego, dzięki czemu poszczególne fragmenty kompozycji świecą, przypominając impresyjne krajobrazy. Dodatkowego znaczenia nadawał im kontekst inspiracji muzyką Mikalajusa Konstantinasa Čiurlionisa oraz fakt, że autorka nie słyszy – jej praca jest zatem dosłownym przekraczaniem własnych ograniczeń oraz przykładem ciekawego eksperymentowania z materią tkacką.

Na wystawie nie brakowało dzieł efektownych, zaskakujących widza formą i prowokujących do zastanowienia się np. nad rolą granic w aktualnej sytuacji społeczno-politycznej na świecie. Wątek ten pojawił się w instalacji Alicji Gaskon z USA, która obok sitodruku na tkaninie, odnoszącego się do granic globalnych, wykonała rodzaj rzeźby-węża z pogiętego drutu, obwiedzonego białoczerwoną materią, będącą dosłownym odwołaniem do polskiej flagi i granic – zdaniem autorki mało otwartych dla cudzoziemców. Za ciekawy przykład inspiracji polskim folklorem wzięłam *Kaszubskie kwiaty* Niemki Lisy Palm – rodzaj podwieszanej instalacji z dwóch ręcznie tkanych z wełny i bawełny prac, przy czym drugą ogląda się przez szczelinę pierwszej. Jak przeczytałam w opisie – tradycyjny kwiatowy wzór haftu odwołuje się tu do kształtu wagi, symbolu kobiecej siły i determinacji, a jego wykonanie to hołd artystki dla ciężkiej pracy łódzkich włóknienek... Równie zbijający z tropu okazał się opis instalacji >



1

1. **Ieva Augaitytė**, *The Touch. Echoes of Silence*, 2018, technika gobelinowa, wełna, żyłka wędkarska, juta, wiskoza, len, włókno mleczone, taśma LED, płyta arduino, druty, ramy drewniane, każda 90 × 68 cm, fot. Vadim Buslovich, własność artystki

2. **Dobrosława Kowalewska**, *List do Heleny*, 2018, haft, malowanie, włókna syntetyczne i naturalne, farby akrylowe, tkanina żakardowa, 180 × 150 × 3 cm, fot. Tymoteusz Lekler, własność artystki

Splinter Group Dunki Hanne G. (pseudonim?) – pięć zwisających obiektów z białego moheru, wataliny i poliestru, wykonanych techniką szydełkowania, pięknie korespondujących z postindustrialną przestrzenią to „mała grupa, która oderwała się od większej” – obraz alienacji i samotności, ale też wyraz niezależności i wolności. Niepokój i pesymizm naznaczył również wymowę prac polskich autorów np. *Falę Bożeny Kaługi* czy *Świętych Oli Kozioł*. Konrad Zych, laureat Złotego Medalu 11. MTT, Brązowego Medalu 13. MTT oraz nagrody za najlepszą pracę 11. Ogólnopolskiej Wystawy Miniatury Tkackiej w 2016 roku (która zapewniła mu udział w 16. MTT) zaprezentował dzieło intrygujące formą i formatem o niepokojącym, wieloznacznym tytule *Początek końca*. Ten niekwestionowany mistrz haftu po raz kolejny pokazał, że to perfekcyjny warsztat tkacki i znajomość materiału są najlepszym punktem wyjścia do eksperymentowania, a więc przekraczania granic. Z innych wartych uwagi propozycji 16. MTT (nie zawsze stricte tkackich) warto wymienić *The World in Fire* Adriany Antidin z Argentyny, *Błąd* Emilii Biernackiej, *Bed Cover* Kristiny Daukintytė Aas z Norwegii, *Layers* Piroski Gyetvai z Węgier czy *Superorganizm* Elwiry Sztetner. Słabo wypadła Japonia, zabrakło przedstawicieli Chin, Rosji i tkalniny afrykańskiej. Poszukiwania i eksperymenty bardziej niż warsztatu tkackiego dotyczyły materiałów, często zaskakujących, jak koc termiczny, folia bąbelkowa czy... kurz. Mam wątpliwości, czy na wystawie powinny być takie prace jak obraz *Historie łóżkowe* Agaty Borowej. Żałuję, że nie było dzieła o takim ładunku ekspresji jak *Birdsssss* (obiekt z ręcznie tuftowanej wełny o wymiarach 500 na 390 cm) Caroline Achaintre, zawieszony między II a III piętrem. To praca tak wieloznaczna, pełna odniesień do różnych kultur i tradycji, że wymykała się jednej interpretacji, przekraczając wiele granic. *Birdsssss* był zaproszeniem do obejrzenia wystawy „Dialogi – poza granicami. Goście specjali” towarzyszącej Triennale, także w skrzydle D Białej Fabryki. ■

Borders and dialogues at the 16th International Triennial of Tapestry in Łódź

The triennial was organised in the 19th century Ludwik Geyer White Factory which is the seat of the Central Museum of Textiles. Its primary aim was to present variety of weaving cultures and traditions in the context of artistic mastery, but this year's formula opened up also to forms and subjects referring to textiles in a more liberal way. Out of 600 works the jury selected 55 which were presented in the museum. The author mentions also artists awarded in the event. ■



2

Baselitz – da Vinci. Kilka rocznic i urodzin



Widok wystawy „Time. Baselitz” Taddaus Ropac Gallery, Paris Pantin, 15.09.2019-08.02.2020

Wszystko ma „swoj czas”, jak powiadają. Niektóre rzeczy dojrzewają z wiekiem, inne swój powab tracą zbyt szybko. Na początku lutego nad Wisłę zawitała głowa francuskiego państwa. Nad Sekwaną mają mniej i *Damy z łasiczką* w tym roku nie zobaczą. Dwa miliony zwiedzających, którzy uczcili pięćsetlecie śmierci Leonarda da Vinci wykupując przed końcem ubiegłego roku wszystkie bilety na trwającą w Luwrze do końca lutego wystawę, nie zobaczy także *Salvatora Mundi*, a tylko nieliczni *Człowieka Witruwiańskiego*, który już w listopadzie wrócił do Wenecji.

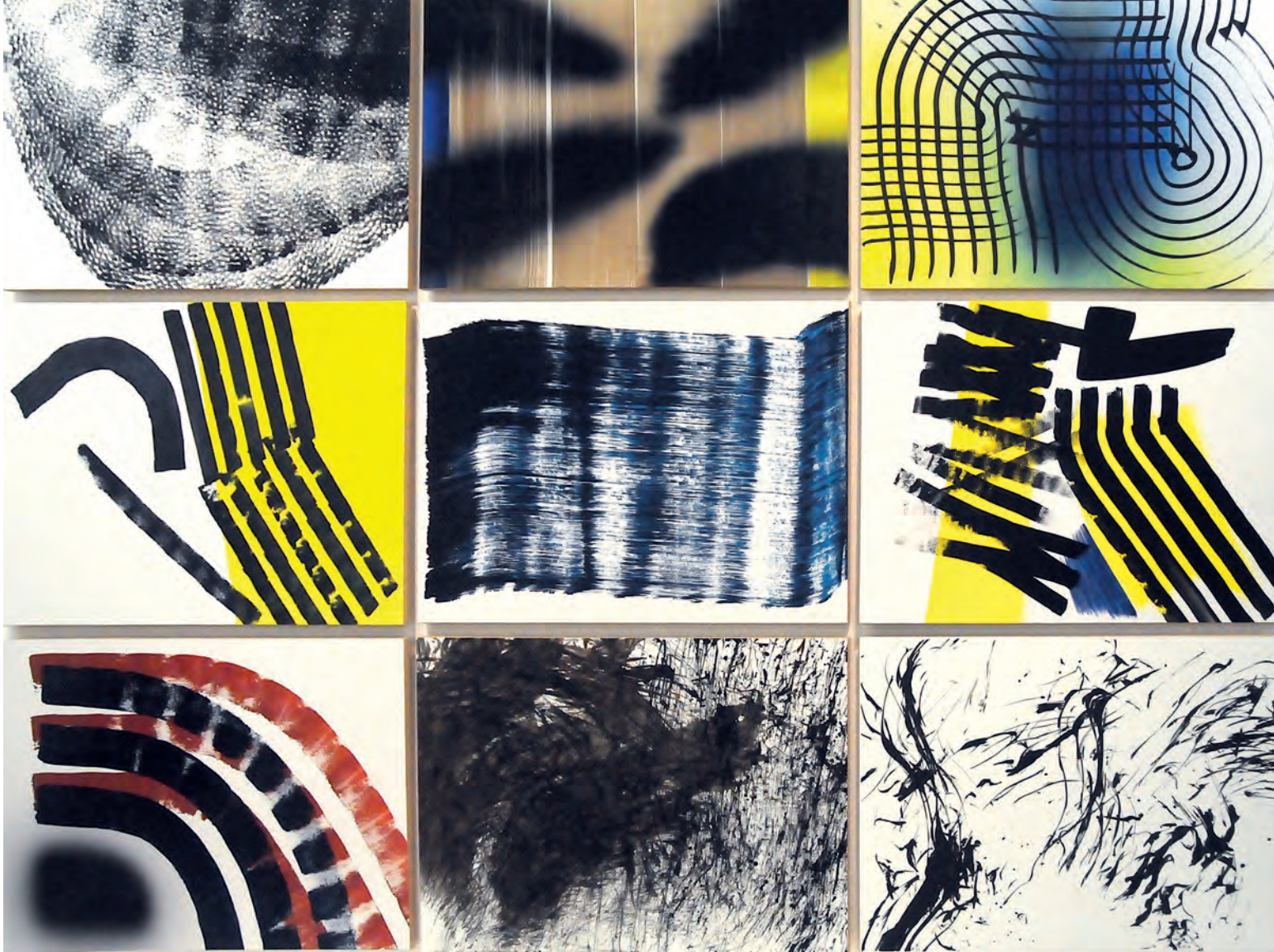
Warto jednak niezmiennie dać się podeptać tłumom garnącym się do rzadko pokazywanych studiów draperii (wypożyczone m.in. z Rennes, Londynu i kolekcji włoskich), wielkoformatowych arcydzieł (*Św. Anny Samotrzcę, św. Jan Chrzyciel, Madonna w Grocie*) i licznych szkiców botanicznych, anatomicznych, schematów naukowych obrazujących szerokość zainteresowań geniusza. Choć znają go wszyscy, drugiej okazji, aby przekonać się tak dobitnie o jego wizualnym i badawczym pionierstwie, szybko nie będzie. W świetle zamieszczonych w katalogu tekstów, zgodnie zresztą z ustaleniami badaczy zaangażowanych w nowojorski projekt *Unfinished*, swobodna, niekiedy manifestacyjnie szkicowa maniera Leonarda zyskuje status już nie tyle zamierzonej nonszalancji, co wystudiowanej premedytacji, opartej podobnie jak *sfumato* na wysokiej świadomości mechanizmów percepcyjnych.

Penię ekspresji zyskuje ona w praktyce twórców dwudziestowiecznych. Prace jednego z nich podziwiać można w bezpośrednim sąsiedztwie *Giocondy* na fetującej stulecie urodzin wystawie „Soulages au Louvre”. Najszerzej znany francuski taszysta tylko pozornie nie ma z Leonardem nic wspólnego. Wystarczy odwiedzić paryskie Muzeum Gustava Moreau, aby przekonać się, jak krótki dystans dzieli intensywność późnych obrazów symbolisty od w pełni świadomych leonardowskich *non finito* w rodzaju *św. Hieronima* (z jednej strony) i śmiałych impastów francuskiego taszysty (z drugiej).

Francuski taszysta nie był wcale kalką amerykańskiego informelu, czego dowodzi inna paryska wystawa prezentowana w *Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris*. Posiadał własne, dadaistyczne korzenie (*Święty Picabii*), dalekowschodnie konteksty i racjonalistyczne zaplecze metodologiczne, podszyte kartezjańskim jansenizmem Port Royal. Retrospektywa „Hans Hartung. Fabryka gestu” przywraca artyście należne w panteonie malarstwa nowoczesności miejsce. Dziś

„fabrykacja” przypadku to jeden z najpopularniejszych w praktyce artystycznej zabiegów, od *Rotation Paintings* Damiena Hirsta, przez obrazy Bujnowskiego, po abstrakcyjne kompozycje Gerharda Richtera. W oczach kuratorów wyjątkowość Hartunga polega jednak na bezlitosnej niemal kalkulacji wpisanej w pozorną spontaniczność jego ekspresyjnych płócien. Nie pomijając niemieckich korzeni autora, kuratorzy podkreślają, jak bardzo zoptymalizowany był proces tworzenia jego monumentalnych powierzchni, efektywnie wypełniających wnętrza kontrolowaną euforią skupiającą wybuch energii w precyzyjnie wyznaczonym przez autora punkcie. Wszystkie swoje narzędzia, a były to pędzle w ostatnim rzędzie – raczej kije, grabie i agregaty natryskowe, Hartung katalogował i numerował, podobnie jak układy kompozycyjne, w sposób umożliwiający pokrewną „taśmnie produkcyjną” pracę zespołową. Jego praktyka dowodzi stałej zdolności malarstwa do odświeżania przez zawłaszczanie wszystkiego, co pozornie estetyce mogłoby szkodzić, również użytej w porządku tworzenia destrukcji: niezgrabnych narzędzi (miotły), niszczących procedur (*grattages* – skrobanie), które poddane analizie i planowaniu chronologii rozkładają energię przypadku z wykalkulowaną nieprzewidywalnością. W świetle tej wystawy Hartung wydaje się godnym następcą Paula Kleea.

Inna rocznicowa wystawa: „Georg Baselitz. Time”. Celebując 80. urodziny artysta nawiązuje do czasu bezpośrednio. Prezentowane w galerii Ropac Pantin obrazy (30) i rysunki (20) uderzają monumentalizmem. Prostota okazuje się szlachetnością, groteska elegancją, deformacje manierystyczną dezynwolturą. Mamy do czynienia z artystą dojrzałym, który może sobie pozwolić na pozornie banalne tytuły i surowość środków, blichtr złota zamieniając w metafizyczne światło. Wystawa, odbywająca się po prezentacji w weneckiej Gallerie dell'Accademia, zapowiada przyszłoroczny pokaz w Centre Pompidou, który potwierdza świetną kondycję niemieckiego malarstwa, a pośrednio także kolekcjonerstwa. Kuratorzy, wskazując na związki dryfujących w niezdefiniowanej przestrzeni figur Baselitz z Cranachem czy Dixem, mogliby też wspomnieć o Grunewaldzie, a zwłaszcza skąpanych w mistycznym świetle obrazach El Greco, czy postaciach wijących się na pompejańskich tryptykach Bacona, które goszczą w tym samym czasie w sąsiednich paryskich salonach. >



1

Wielka wystawa Domenico Theotokopulosa odbywa się wraz z pokazem Toulouse-Lautreca w Grand Palais. Jego biografia, desperacka peregrynacja z jednego końca Europy na drugi, pokazuje, jak migrują malarskie konwencje. Wykształcony w bizantyjskiej Candii (Heraklion), wzgardzony w Wenecji, odrzucony w Rzymie, swój prekursorski styl rozwinął w Toledo. Wystawa pokazuje go jako pokrewnego Leonardowi erudyte i intelektualiste, w pełni zasługującego na status fundatora malarskiej nowoczesności. Śmiało deformacje, dynamizujące strukturę obrazu „rozmazania”, malarskie „czarne dziury”, puste otchłanie obok precyzyjnie ukazanych detali. Zapewne można mianować go protoekspresjonistą, jak chcieli moderniści, trudno jednak nie zauważyć, jak wiele zawdzięcza mu Picasso i jego współczesna inkarnacja, Gerhard Richter. Dziś ikona uduchowionego mistycyzmu, w istocie był El Greco uczonym. Na wystawie zobaczyć można tomy Witruwiusza z jego odręcznymi notatkami. Jeśli jest więc patronem nowoczesności, to nie tylko intuicyjnej ekspresji, ale także malarstwa conceptualnego, którego wizualność często zespolona jest z autorefleksją na temat mechanizmów percepcji. Gamy ocierające się o wzornik luminescencji, dynamiczne kompozycje przypominające efekty komputerowych zniekształceń – trudno uwierzyć, że jest formuła wypracowana w zderzeniu prawosławnych kanonów, weneckiego *colorito* i hiszpańskiego mistycyzmu. Widać wyraźnie, kiedy podpatruje Belliniego i Tycjana, ale jego przestrzena wyobraźnia zdaje się zapowiadać kubizm. Płaszczyzny falują, to wyostrzają się, to mięknią, przybliżają i oddalają, gasnąc i rozbłyskując. Zderzenie El Greca pod jednym, szklanym dachem Grand Palais, z zafascynowanym roziskrzonym malarstwem Van Gogha Toulouse-Lautrekiem nie jest aż tak egzotyczne, jak mogłoby się wydawać. Ów karłowaty dandys uwielbiany przez kobiety, mieszkawiec burdeli i wielbiciel *cross dressingu*, Caravaggio XIX wieku, w czasach wielkiej popularności *Gry o tron*, redefinicji relacji kultury z naturą i indywidualum ze zbiorowością, płci rozważanej w kontekście społecznym, zdaje się wołać:

udawać – to misja moich bohaterów. Kiedy oglądamy jego obrazy, intymne, ahistoryczne, jakby zrobione wczoraj, świat zbiorowych urojeń umykający przed problemami w zmysłowość doznań, trudno nie zobaczyć w postimpresjonizmie *bon vivanta* z hrabiowskim tytułem naturalizmu przekraczającego ambicje komunarda Gustawa Courbet.

Celebrując dwustulecie urodzin autora *Kamieniarzy* i *Stworzenia świata* kilka paryskich muzeów zderza jego prace z obrazami Yai Pei-Minga, wyraźnie zafascynowanego bezkompromisowymi realizmem i surowością Francuza. W Petit Palais sąsiadują bezpośrednio z obrazami Courbeta. W Musee d'Orsay zobaczyć można za to gigantyczne płótna Chińczyka nawiązujące do *Pogrzebu w Ornans*. Konkurujący na frekwencję jedynie z pałacowym Luwrem dworzec kolejowy prezentuje dla uczczenia 350-lecia fundacji paryskiej opery wystawę „Degas w operze”. Oprócz znanych wszystkim baletnic prezentowane są jego wczesne obrazy, dowodzące akademickich ambicji, w tym kopia *Ukrzyżowania* Mantegna z Grande Galerie. Choć wystawiał z impresjonistami, impresjonistyczny w jego postawie był głównie styl kadrowania: zamiłowanie do dynamicznego punktu widzenia. Cała reszta: rysunek i warsztat i ideały – ściśle klasyczne. Nad grobem kazał o sobie powiedzieć tylko jedno – „kochalem rysunek”, a ten zawsze był w przeciwieństwie do koloru domeną akademizmu. Wystawa Degasa dowodzi jednak także jego technicznej inwencji. Monotypia, rodzaj jednorazowej i swoiście nieprecyzyjnej odbitki zapewniającej kompozycji oryginalną dynamikę, stosowana przez niego nie tylko w szkicach, ale też we wstępnych podmalówkach obrazów, wprowadza do jego dzieł ożywczy przypadek, znaną z pasteli płynną nieostrość kształtów, w późnych pracach przywołującą wręcz ekspresję Francisca Bacona. Rozmach paryskich wystaw pozwala odkryć nieoczywiste pokrewieństwa. Hieratyzm kompozycji El Greco nawiązujących do *Sacra Conversazione* przenika zwisające figury Baselitza

1. Widok wystawy:
„HANS HARTUNG. LA FABRIQUE DU GESTE”, Musée d'Art Moderne DE LA VILLE DE PARIS,
11.10.2019-01.03.2020
2. Widok wystawy: „Bacon en toutes lettres”, Centre Pompidou, Paryż, 11.09.2019-20.01.2020
3. Widok wystawy:
„Christian Boltanski. Faire son temps”, Centre Pompidou, Paris
13.11.2019-16.03.2020



2

i monumentalne, „ołtarzowe” tryptyki Bacona, rezonując bezpośrednio w wielopiętrowych zestawieniach widowni, orkiestry i scen zatłoczonych tancerkami u Degasa. Oślepiające światło scenicznych reflektorów, walorowe kontrasty i chromatyczne ekstrawagancje, rozmazania i deformacje, wydłużenia, gwałtowne skręty, wyrazisty modelunek i szorstkie faktury. Niemiecki anarchista, grecki ikonopis tworzący dla katolickich zleceniodawców, konserwatywny impresjonista - antydreyfusista z akademickim zacięciem i zauroczony greckim dramatem piewca przemocy, czterech malarzy tak różnych, a tak pokrewne formuły wyrażające fascynację ludzkim ciałem, światłem i kolorem, dramatyzm życia i dynamikę malarskiego gestu.

To rzecz jasna nie wszystko. Tłumy nie mniejsze niż na wystawie katolickich świętych i półnagich baletnic, zobaczyć można na towarzyszącej pesymistycznej wystawie Bacona zupełnie już depresyjnie spektakularnej wystawie Christina Boltanski w Centre Pompidou. Holokaust intymnie uwznioślony i teatralnie zniewalający migotaniem tysięcy drobnych żarówek towarzyszących ściszonej ekspresji zdjęć i obiektów. W Musée Marmottan „Mondrian figuratif”, ukazujący papieża neoplastycyzmu jako stylistycznego żonglera, niemal tak swobodnego jak Gerhard Richter. Kolejny bardzo ciekawy projekt badawczy w Musée des Beaux-Arts de Lyon. W ramach wystawy „DRAPÉ. Degas, Christo, Michel-Ange, Rodin, Man Ray, Dürer...” obok wymienionych zobaczyć można renesansowe rzeźby, akademickie studia, transgresyjne video i realizacje Beysa, a także odlewy Bolesława Biegasa, zebrane pod tytułowym hasłem „draperia” w konwencji, która akcentuje raczej wizualne pokrewieństwa niż historyczne różnice.

Polskich akcentów ogółem jest jednak nie wiele: Matejko i Chełmoński obrazują „polskiego ducha” w Louvre Lens, w stolicy zaś zamiast Cecylii Gallerani prace Janka Simona, Agnieszki Polskiej i duetu Slavs and Tatars.

Pokazywana w centrum kulturalnym La Colonie wystawa, choć nie porywa wizualnie, zręcznie uzupełnia bogoojczyźniany program obchodów odzyskania niepodległości, odślaniając nieoczywiste tęsknoty kolonialne odrodzonego państwa. Pojęcie dla Francuza absolutnie oswojone, nam przez długi czas wydawało się obojętne. Epizod funkcjonującej w międzywojniu jako twór biurokratyczny Ligii Kolonialnej, kompensującej aspiracje stłumione skutecznie nie tyle słabszym dostępem do szlaków morskich, co brakiem własnej polityki zagranicznej, przypomina Janek Simon. Wykonane na podstawie szkiców Oskara Hansena z paryskiego Musée de l'Homme „cyber - etnograficzne” wydruki 3D ukazują podskórną fascynację egzotykiem, niedostępnym w jednorodnym, homogenicznym społeczeństwie. Bardzo ciekawy wątek odślaniają skromne zdjęcia Emmy Wlukau-Wanambwa, przypominającej historię afrykańskiego obozu dla polskich uchodźców wojennych, który funkcjonował w Ugandzie (Koja nad jeziorem Viktorii) w latach 1941-52 pod brytyjskim protektorem. Wystawa zrealizowana we współpracy z Zamkiem Ujazdowskim jest łąbędzimą śpiewem ustępującego kierownictwa. Zapewne oznacza to, że w najbliższym czasie wystaw rocznicowych przybędzie... ■

Baselitz - da Vinci. Several anniversaries and birthdays

The author mentions several exhibitions organised in various museums and galleries in Paris on occasions of anniversaries of birthday or death of artists such as Leonardo da Vinci (Louvre), Georg Baselitz (Ropac Pantin Gallery), Domenico Theotokopoulos and Henri Toulouse-Lautrec (Grand Palais), Yai Pei-Ming (Musée d'Orsay), or Christin Boltanski (Centre Pompidou) but mentions also other big exhibitions located in the same city. ■

3



OMG!!! Willmannowskie afekty i efekty



1

W efektownym zaproszeniu na wystawę „Willmann. Opus Magnum”, jej kurator, Piotr Oszczanowski pisał z przekonaniem: *Spełniamy marzenia wielu pokoleń historyków sztuki, muzealników i konserwatorów; publiczności dajemy okazję do niezwykłych przeżyć; wierzymy, że jest to wystawa, która pozwoli lepiej zrozumieć malarski geniusz Michaela Willmanna*. Dlaczego jednak pisać o Willmannie w czasopiśmie poświęconym sztuce współczesnej?

Wystarczyłoby może powiedzieć to, że na przełomie roku 2019/2020, kiedy udostępniono zwiedzającym „Opus magnum”, o żadnej wystawie nie rozmawiało się na wrocławskich salonach tak często, jak właśnie o tej. Willmann zawisł nad Wrocławiem jako potrojony wykrzyknik i znak zażywania. Wydaje się, że malarstwo barokowe „zblądziło pod strzechy”, tak jak - zauważa Dariusz Czaja w *Kwintesencjach. Pasażach barokowych* - 30 lat temu stało się z pochodzącą z tej epoki muzyką. Spór o „muzykę dawną” (o instrumenty, repertuar, wykonawstwo etc), sprawił, że stała się ona częścią kultury współczesnej. Dyskusje o pokazanym we Wrocławiu pierwszy raz od 75 lat „Opus magnum” (czy nie jesteśmy znieczuleni na taką „porno-grafię” przemocy, czy psychologia postaci jest wiarygodna, jaka jest relacja katolickiej tematyki obrazów do wiary malarza-konwertyty, czy to katolicka propaganda czy zaangażowanie, czy obrazy są atrakcyjne formalnie?) mogą mieć równie znaczący, choć oczywiście bardziej lokalny, wpływ.

Choć „popularyzacja” sztuki Willmanna to bodaj najważniejszy z celów Piotra Oszczanowskiego, do myślenia daje też jego wypowiedź dla Programu 2 Polskiego Radia: *nieważne, czy sztuka jest stara, czy nowa i nowoczesna, ważne czy jest dobra*. Dałoby się to mocne i proste niczym kij zdanie włożyć w niejedno historycznosztuczne mrowisko. Jego sprzymierzeńca można widzieć np. w tezie Erwina Panofskiego mówiącej, że *dzieło sztuki jest dziełem sztuki, a nie przedmiotem historycznym*, które znalazło się wśród mott książki *Przed obrazem* Georgesa Didi-Hubermana. O ile za wiedzę pewną, tj. zgodną z pozytywistycznym ideałem nauki, trzeba uznać to, co opisał w monografii historyk sztuki Andrzej Kozieł (*Michael Willmann i jego malarska pracownia*, Wrocław 2013), o tyle ekspozycja miała własne zadania,

które akcentowały zwłaszcza kulturową heteronomię sztuki. Wystawieniczny eksperyment kuratora dotyczył interpretacji, a zatem widza wraz z jego współczesnością. Wymieńmy jego kilka filarów.

Po pierwsze, umieszczenie barokowego dzieła w nowoczesnych, sterylnych, przestrzeniach Pawilonu Czterech Kopuł. Zostawmy na boku kwestię, czy było to jedyne rozwiązanie z powodów logistycznych związanych z wielkością fresków z cyklu „Męczeństwo Apostołów”. Słusznie zdecydowano eksponować je koło siebie, także z tego powodu, że powstał w ten sposób rewers kościoła Wniebowzięcia NMP z Lubiąży, wizualnie „zdematerializowano” to, co tam jedynie się ostało: mury. Sam kurator mówi, że ważne było dla niego wywołanie efektu zaskoczenia, granie przewrotnością. Udało się to na kilku poziomach.

Wielu komentatorów wystawy mówiło, że dzieła Willmanna działałyby znacznie mocniej, gdyby pokazywać je w ich historycznym kontekście. Nie chcę z tym polemizować, w końcu to naczelną hermeneutyczną zasadą rozumienia. Pamiętam jednak, jak odświeżające było zobaczenie w 2014 roku asamblaży i sztandarów Władysława Hasióra na białych ścianach krakowskiego MOCAKU, mimo że Galeria Sztuki w Zakopanem prezentuje go w sposób niezrównany, „z kontekstem”. W Krakowie była to pierwsza od czterdziestu lat tak duża wystawa prac Hasióra (sto prac). Willmannów również pokazano prawie sto (z ok. 600 namalowanych dzieł) i w chirurgicznej bieli ścian muzeum z tychże kawałków, przez prawie pół roku, odbywało się składanie umęczonego wojenną zawieruchą „ciała” Willmanna. Jacek Dehnel pisał w katalogu wystawy: *Wielki cykl wyrwany ze swojego miejsca, półwariatowany, rozrzucony, sam wydaje się ofiarą jakiejś okrutnej zbrodni*. Zbrodnią wydaje się też oglądanie Willmanna w kościołach parafialnych, tj. w kontekście współczesnej sakralnej estetyki, w której arcydzieło bywa przesłonięte kiczem albo makatką o nierzadko politycznym zabarwieniu. Kontrastowa biel ścian, właściwe oświetlenie, wykonane prace konserwatorskie sprawiły, że Willmanna można było wreszcie zobaczyć. Wydobyto go więc nie tyle z kościelnego (czy historycznego) kontekstu, co tła.



2

Po drugie, z koniecznością rozmaitego „scalania” dzieł śląskiego malarza związany jest wymóg specyficznej etyczno-poznawczej aktywności widzów. Wystawa i zawarte w katalogu komentarze uwyraźniły, jaka jest natura współczesnej kultury, a zatem i sztuki, co dzieje się, gdy patrzymy na obraz. Otóż autonomiczny podmiot nie stoi przed „zamkniętym”, gotowym dziełem sztuki. Pod pewnymi względami dotyczy to każdej sztuki i spotkania z nią. Przypadek Willmanna jest jednak szczególnie z uwagi na performatywność i afektywność omawianego fenomenu. Powiedzieć można, że w procesie obcowania z jego obrazami odbywa się swoista, obustronna, suplementacja. Willmann wymaga afekcji^[1] jako pewnego sposobu kultury, tzn. pielęgnacji, „uprawy”, troski, bo tylko wtedy - w odbiorczym dopemieniu, które często jest zachwytem, przejęciem, zainteresowaniem, wzburzeniem, niepokojem - potencjalność jego dzieła zostaje urzeczywistniona. To, że sztuka odsłania się zgodnie z naszymi możliwościami czy potrzebami egzystencjalnymi, duchowymi, estetycznymi, artystycznymi, nie oznacza przyzwolenia na zawładnięcie dziełem czy subiektywizację wartości uobecnionych w dziele sztuki, lecz inny, nieautonomiczny, niedualistyczny, sposób „dziania się” kultury (i podmiotu). Jest to zarazem szansą na spotkania się z coraz to nowymi Willmannami.

Mieszkających w Warszawie autorów tekstów do katalogu wystawy Willmann zmusił do chodzenia po kościołach, do ostrzenia wzroku w ciemnościach, do łączenia i konfigurowania pokawałkowanej artystycznej spuścizny. Powstawała w ten sposób nowa, willmannowska usieciowiona, mapa stolicy. Wspominając swe dzieciństwo, autorzy piszą o tym, jak w warszawskim Muzeum Narodowym trzeba było się wspinać wysoko po schodach do wielkiego *Stworzenia świata* (P. Rypson), jak silnym i promieniującym wstrząsem było zobaczenie obrazu męczeństwa św. Apolonii w Muzeum Narodowym we Wrocławiu (A. Saraczyńska). Katalog jest zapisem współczesnego performowania dzieł Willmanna, które bynajmniej nie są statyczne, chcą od nas czegoś, żądają zajęcia stanowiska etycznego, a nawet politycznego (problem powrotu dzieł do Lubiąża). Współczesne koncepcje kultury i sztuki fenomenalnie rymują się z istotą barokowego dzieła, gdzie ekstaza, perswazja, inscenizacja, teatr śmierci (nie sama śmierć czy ból) odgrywają tak ważną rolę. Nie wystarczy zobaczyć jeden, choćby najświetniejszy, obraz Willmanna by dostrzec tę synergię czy konwergencję rozmaitych środków, afektów i sprawczości. Ilość w tym przypadku przechodzi w jakość.

1 Zob. R. Nycz, *Kultura jako czasownik. Sondowanie nowej humanistyki*, Kraków 2017.



3

Michael Willmann

1. Wystawa „Willmann. Opus Magnum”, fot. Magdalena Wylupek
 2. *Męczeństwo św. Tomasz*, 1662, Kościół Wszystkich Świętych w Warszawie na Grzybowie
 3. *Ukrzyżowanie św. Andrzeja*, 1662, Kościół św. Andrzeja Apostoła w Warszawie na Mirowie
- Fot. 1-3 Dzięki uprzejmości Muzeum Narodowego we Wrocławiu

Trudno przywyknąć do myśli, że „Willmann. Opus magnum” było wystawą czasową (22.12.2019-26.04.2020), zwłaszcza gdy żyło się z obrazami podczas częstych wizyt. Pewne jest, że pozostanie po niej piękny katalog, o którego eksperymentalnym sposobie powstania warto krótko powiedzieć. Jego historia zaczęła się wraz z rozesłaniem do setki osób dużych kopert z reprodukcjami Willmanna, kilkoma pytaniami o jego aktualność i listą osób do których skierowano zaproszenia. Wśród nich byli również celebryci, osoby publiczne, wybitni przedstawiciele wielu zawodów i wiadomo było, że większość z nich tekstu nie napisze. Willmannowska sieć została jednak zarzucona i jako autorka jednej z impresji muszę przyznać się, że ta prowokacja - oprócz zaskoczenia - dawała do myślenia. Oszczanowskiemu i jego zespołowi udało się uczynić z Willmanna skierowane do współczesnych pytanie, nie obiekt westchnień (choć i tych nie brakowało), lecz problem. O reszcie afektów i efektów tej wystawy dowiemy się w swoim czasie. W końcu najmocniejszym, egzystencjalnym, wymiarem interpretacji jest decyzja o czynie. ■

OMG!!! Willmann's affections and effects

Almost 100 paintings of a Baroque artist Michael Willmann were presented on an exhibition entitled „Willmann. Opus Magnum” in the Four Domes Pavilion in Wrocław. The contrast between the style of the paintings and the white, plain walls of the location of the exhibition was one of the most commented topics and a point of departure for many discussions on history, culture, interpretations and esthetics which followed the event. ■

Pani Lalka i cytaty

Zaryzykuję tezę, że kultura popularna, będąca kulturą naruszeń, pastiszu, krzywych luster, jest w swojej istocie mistyczna. Jeśli, jak dziś, poddaje się bezwstydnym manipulacjom reklamy i prawom rynku, i potrafi zaszkokować głupotą, to ten bezwstyd, śmigający po bandzie prawa i bezprawia, oznacza swoiste wykielznanie się z rygorów obu skrajnie zmanipulowanych instancji kontrolnych, mianowicie intelektu oraz etyki. Obydwie kształtowały się instytucjonalnie i w rezultacie biurokratycznie, torując działania już prawie wyłącznie rutynowe. Żadna z nich też nie zaczerpywała mocy, aby rozwijać się inaczej jak za cenę profanacji – po prostu w odniesieniu do intelektu mówiliśmy o aksjomatach, a w wypadku etyki o dogmatach. Cytat był w nich dowodem racji albo objawienia.

Ambicją kultury nowożytnej stało się narzucenie owych aksjomatów i dogmatów wszystkiemu i wszystkim. Utworzono nawet nowy rodzaj szlachectwa, mający je nobilitować, a nas rozdzielić na opiniotwórców i opiniokontrolerów – oraz opinioborców. Było nim wykształcenie, identyfikowane z kompetencją. Udało się zburzyć kulturę sprzed nowoczesności. Nie podołano jednak z wdrożeniem standardów myślenia, uczenia się, moralnych wyborów. Bowiem ich nie rozumiano. Chodzi o poczucie prawa do buntu, do obalania wstępnych założeń, do poszukiwania odpowiedzi poza wyznaczoną pułą, do nowych pytań w kategoriach dopiero odkrywanych, osłupiających.

Urbanowicza grę cytatami cechuje połączenie postawy sadyzycznej i dzog czen. Ta druga, znana w Tybecie, ogranicza się do jednego prawie niewykonalnego zalecenia: rób co chcesz, i nie rób, czego nie chcesz. Ona wręcz wykoleja z rutyny. Donatien de Sade z kolei uważa anomalie za uwolnienie od Boga; Boga zdefiniował sobie jako prawo. Istotnie, takie jest pierwotne znaczenie wyrazu „bóg” w językach Europy i Orientu. Urbanowicz uważał bezprawie za stan przywracający *sacrum*: znowu trafienie w sedno z punktu widzenia ezoteryki polityki i prawa starożytnych. Te konstatacje mogą brzmieć horrendalnie, ale karmi się nimi cała kultura popularna. Kultura ta podważa w rozumieniu pozytywistycznym. Zaprzecza ewolucji, szczepionkom, zmianom klimatu, prawom fizyki, złorzeczy fiskusowi, woła o pacyfizm albo o wojnę taką, która wreszcie zrobi porządek, złorzeczy elitom, powątpiewa w Kościoły jako gremia eksperckie w kwestii duszy ludzkiej – i chce zmian. Co ma się zmienić? Wszystko! Kiedy? Zaraz! To zjawisko stworzyło bardzo silne napięcie a zarazem stan marazmu.

Bez uwag powyższych postawa artystyczna Urbanowicza zmętnieje w chaosie neurotycznego szokowania nas przez twórców sztuki. W swoim znakomitym szkicu Marek Meschnik zauważył już lata temu, że *Urbanowicz nie jest związany z tą tradycją sztuki nowoczesnej, którą określa się mianem poszukiwań formalnych (...) Chce, by obraz zapisał się w wyobraźni jako coś o wiele głębszego niż zespół takich czy innych form, o takiej a nie innej kompozycji, aby malarstwo nie sprowadzało swojego znaczenia do „zewnątrznej powierzchni”, a dalece bardziej wyrażało rozmaite stany duchowo-emocjonalne, wyrażało różne idee*^[1]. Dodam: i aby nie sprowadzało się do malarstwa. Obraz zawsze towarzyszył pewnym działaniom, był zagadnieniem bardziej kontekstu niż sztuki. Aby wybrzmiało to jaśniej, przypomnę, iż wczesne penetracje malarskie Urbanowicz realizował nie tyle pędzlem i farbami, co teksturami tła oraz ogniem. Obraz był budowany mianowicie z przypalanych tkanin i grubo kładzionych mazi, miał powierzchnie lite i ażurowe, odpowiednio do stosowanych tworzyw, a kolorystykę na ogół czarną i ziemistą, rdzawą, piaskową. Oddawał „ducha spaleniźny”, „ducha rozdarcia”. Oto wnioski ogólniejsze, nieco uboczne^[2], Henryka Wańka z 1971: *Dzieło jest teleskopem skierowanym w samo centrum kosmiczne; centrum to jest identyczne z dziełem; twórczość jako operacja kategoriami przestaje mieć sens*. Urbanowicz powróci do „ognia” pod koniec pobytu w Nowym Jorku: tworząc wielkie kolaże zdjęć przypalanych, a przedstawiających wszechobecność

anomalii. W świecie zwierząt, polityki, natury, wyznań „wielkich” i „plastikowych” (u zarania lat 90. zacierała się różnica między nimi; narastały fundamentalizmy nade wszystko finansowe). Urbanowicza „niebezpieczne związki” dawały koncert podtekstów nie branych na ogół pod uwagę; jednym z takich związków były nadruki ksero scen z komiksu erotycznego na reprodukcjach grafik Hiroshige oraz – warstwowo – malarzy XIX-wiecznych. Konstrukcja szkatułki w szkatułce – cytatów. Rozkwitającego krzewu – cytatów. Och, album na okładce tych grafik przedstawia zagadkowo uśmiechniętą twarz starożytnej porcelanowej lalki, jako bazę psychologiczną. Osobnym dziełem był ręcznie już dopracowywany na przestrzeni lat cykl z wpisywanymi sentencjami bądź hasłami, bądź zaklęciami w różnych językach, literami stylizowanymi na japońskie, koreańskie i chińskie, z aluzjami do alchemii: biegly one taśmami, układały się w znaki krzyży, genitaliów i zachodzących na siebie pentagramów.

Kontekst kulturowy twórczości Urbanowicza przed emigracją określała ucieczka od socrealizmu i nijakości do idei zachodnich. A że prym wiodła abstrakcja, z początku kwalifikowano jego sztukę materii jako odnogę abstrakcjonizmu i powitano ze zdumieniem „nowy okres”, kiedy obrazy nagle rozbłysły figurami erotyki i narkotycznymi kolorami, on sam zaś animował w Katowicach krąg ezoteryczno-buddyjski. To od tej chwili tworzy istną Wieżę Babel cytatów. Z Magów, herezjarchów, mistyków, mędrców Wschodu; na Czarnych Kartach ujawnia aforyzmy – jedne w tłumaczeniu na polski, inne w ich macierzystych językach bądź alfabetach, zresztą także z odstępstwami od oryginałów pod ciśnieniem jakiejś dyskursywnej idei, z jaką on sam bądź cytowany się zmagał. Cytaty traciły dosłowność jakby po to, aby skandować jakiś przekaz – wybuchając nim, bo miał w sobie właściwości mowy dosadnej potocznej. Rysunki nawiązywały wprost do znaków tajemnych, do Tarota, później często do mitologii.

W tle jego działań alternatywy socjalizmu kształtował kapitalizm-kościół. Urbanowicz, jeśli wolno mi tak rzec, osunął się w kościół głębokiego średniowiecza, w starożytność przedantyczną, w buddyzm „poprawny” tylko z uwagi na uprawianie go w sandze. I nieugaszoną ciekawość. Lecz fasynował go buddyzm *Ningma* – najdawniejszy, tybetański stop religii bon z lamaizmem, jako generator stanów Huxleyowskich. Czyli raczej nieoficjalny. Cytowany ludycznie, własnowolnie, dyletancko. Co musiało wieść do konfliktów. Był to pierwszy zresztą ośrodek w Polsce konwertytów na buddyzm, możliwe też, że najbardziej sumienny ośrodek kontestatorski wolny od ciężenia ku politycznemu erztatowi wolności. Urbanowicz szukał jej w sobie. W psychice.

Miał Urbanowicz swoich akolitów tak w sztuce, jak w zen. Aranżował sakropodobne sytuacje, rytuały, misteria, jakie w latach 90. przerodziły się w ezoteryczny teatr Oneiron. Ten sam spektakl w Katowicach, Warszawie, Częstochowie, Bielsku Białej i Wrocławiu, był modyfikowany jakby oglądający miał na oczach inne szkła. Spektakl był cytatem poprzedniego – niedosłownym. Obrazy psychodeliczne drugiej generacji, nowojorskie i katowickie po powrocie, były też cytatami – przerysowanych komiksów Johna Willie. Łączyły przedwieczność Erosa, słońca, Spirali, nocną symbolikę z fantasmagorią rozpaczy.

Cytaty? Choćby kolekcje amuletów, w tym publikacji bezdebitowych, książkowych albo powielanych towarzysko w 2-4 egzemplarzach. W nieformalnej grupie fanerskiej wszyscy obdarzali się cytatami. Cytatami zachowań także: happeningów, skandalizacji, samej choćby terminologii. Wolności Urbanowicz szukał wielce wadliwie i nierzetelnie zdaniem Henryka Wańka, egocentrycznie, dyletancko. I w tym rzecz. Bo Urbanowicz nie był twórcą apollinijskim. Był dionizyjski. Przestrzeń Apollina ewokuje dzieła. Przestrzeń Dionizosa ewokuje tragikomiczność. Poprzez teatr, poprzez grę masek, ba – groteskowe naruszanie proporcji. Apollin nadawał proporcje, lecz Dionizos je kłał, zbestwiał, zezwierzęcał (kroczy zresztą w orszaku satyrów i faunów, a jakby tego było mało, rozwydrzonych, pijanych kobiet w terrorze szaleństwa., które Orfeuszów rwą na strzępy jak źle napisany poemat).

1 M. Meschnik, *Przed wszystkim był Chaos...* [w:] Andrzej Urbanowicz, „*Splendor Solis*” 1999-2000, BWA Katowice, s. 20.

2 H. Waniek, [w:] *Katowicki underground artystyczny po 1953 roku*, BWA Katowice 2004, s. 95.



1



2

Andrzej Urbanowicz

1. *Herold*, 1962, technika własna

2. *Kolekcja 11 (Łyżki)*, 2005–2006, obiekt, technika własna

Fot. 1-2 Barbara Kubska, dzięki uprzejmości BWA Katowice

To oznacza sadyzną ciekawość sfer zakazanych. Sfer cieniowych, ziemistych, tellurycznych, tym świętszych im obrzydliwszych. Rygor etyczny buddyjski temperował dawkowanie tej energii, tak jak w malarstwie materii temperatura palnika stosowała się do tworzywa, poprzestając na zeszkleniu, na przydymieniu. Rygor ten odbiegał od oklepanych norm; przyjęcie nowej sakralnej perspektywy zawsze obnaża słabości systematów, jakie właśnie zarzuciliśmy, zwłaszcza, że pobudzony jest głównie nerw krytyczny intelektualny, to natomiast, co łączy z dzieciństwem bezwiednego przeżycia – stłumione. Wtedy łatwo o okrucieństwo, o smakowanie *nie ma zmiłuj się*. Bo tak pracuje umysł. Tym wyraziściej dostrzegamy jednak współzależności ignorowane w otoczeniu, mianowicie symbiozę idei wolności z ideologią PZPR, potulnością wobec pogardy. I, że zasady instrumentalnej racjonalności każą postrzegać społeczeństwo i siebie w nim jako przedmiot działań odgórných, które wolno urzędowi utrzymywać w zaplanowanym kształcie. W jakiej mierze buddyzm oczyszczał, nie mniej osądzać. Podejrzewam, iż wielu buddystów nawracało się nie na czucie, a na teorie. Nie odstawali od otoczenia traktowaniem outsiderów z niechęcią.

Nazwę biurokrację dziś renesansem feudalizmu. Feudalizm to dyktat cytatów, autorytetów i stosowania się do cudzych decyzji: w sztuce, w religijności, w filozofii, nawet w agnostycyzmie i kontestacji. I w seksie, naturalną koleją rzeczy. Tutaj cytat króluje poprzez edukację z kącika porad w prasie kolorowej

(wtedy wyłącznie dla panów). Seksualność zacytowana cechuje się brutalną dosłownością i krzykiem na cały głos, kolorystycznie jest obowiązkowo „psychodelic”. Bez półcieni. Jej półcień pochodzi z galimatiasu dionizyjskości. Zapewne wie ona podświadomie, że jest tylko zapożyczeniem, i dlatego tak szydź z onieśmielenia, z bezbrzeżnej nudy seksu. Tutaj jako cytat wiodący wkracza Lalka Hansa Bellmera. U Urbanowicza – lalka Kosmiczna. Lalka wspak. ■

Ms. Doll and quotations

Artistic works of Urbanowicz include mainly paintings, which he used to create also using fire and textiles, as well as theatrical happenings and various experimental projects. He would combine different styles, esthetics and topics, crossing their boundaries to allow full, powerful and liberal artistic expression. Such artistic revolt is much more than just a formal search as it involves also a spiritual and emotional journey. ■

WENUS Z JABŁONIA.

Na marginesie wystawy „August Zamoyski: Myśleć w kamieniu”



1



2

Nieskazitelną biel ścian i minimalistycznych postumentów. Na ich tle żywotne, dumnie rozparte słowiańskie boginie. Rzędy granitowych popiersi. Niemożliwie brzydka, choć fascynująca głowa Antoniego Słonimskiego zakłeta w niemal niezniszczalną, jajowatą bryłę diorytu. Piękne ciało kobiece wylaniające się z nieobrobionego bloku karraryjskiego marmuru. Fascynująca wapienna Madonna trzymająca przed sobą Dzieciątka Jezus ujęte w pozie znanej ze scen Ukrzyżowania. Splecione „w rozkoszy stanu modlitewnego” dłonie kardynała Adama Sapiehy. Wreszcie uśmiechnięta twarz półnagi Gucia-atlety i wielkie, powiększone do monumentalnych rozmiarów fotograficzne reprodukcje jego dłoni. Takie obrazy przychodzą mi do głowy, gdy myślę o wystawie „August Zamoyski. Myśleć w kamieniu”, zorganizowanej przez stołeczne Muzeum Literatury. Ta znakomita, monograficzna ekspozycja rzeźb i archiwum artysty stanowi doskonałą okazję do zapoznania się z preferowanymi przezeń kanonami piękna.

Pierwszy uchwytny obiekt zachwyty Zamoyskiego nad pięknem kobiecego ciała to klasyczna, nieskazitelną twarz tancerki Rity Sacchetto. To pierwszy przystanek, który jeszcze nie zwiastuje przyszłej drogi artysty. Przyglądając się formistycznej twórczości portretowej Zamoyskiego, nie sposób dociec, jakie ideały kobiecego piękna wówczas preferował. Czy wolał gibkie salonowe piękności? Czy surowe, pełne wyrazu twarze chłopce? Stopień deformacji kubizowanych bądź biomorficznych kształtów twarzy w formistycznych portretach autorstwa Gucia całkowicie uniemożliwia odpowiedź na tak postawione pytania. Cele, jakie wówczas stawiał przed sobą młody, ambitny August sytuowały się na biegunie tradycyjnie pojętych sposobów rozumienia naśladowania natury. Powrót do wytrwałych studiów modela przyniosła w jego twórczości dopiero druga połowa lat 20. Począwszy od subtelnej, pełnego elegancji portretu siostry – Elżbiety Wielopolskiej – artysta rozpoczął żmudne i wytrwałe poszukiwania własnych sposobów na wyrażenie ekspresji ludzkiej twarzy. Począwszy od tej – tak bliskiej twórczości Henryka Kuny – rewelacyjnej podobizny, Zamoyski pragnął jak najgłębiej przeniknąć tajemnicę, jaką skrywali portretowani przezeń ludzie. Rysunek przygotowawczy stał się dla niego

środkiem do „życia się z modelem”, „rozkoszowania się formami natury” oraz ćwiczenia kultury oka. Jego zdaniem spojrzenie twórcy powinno być odkrywczym i wyjątkowym. Jak mawiał Zamoyski [...] *naturę można różnie «zobaczyć», wachlarz widzenia jest niewyczerpany, ale wszystko zależy od tego, kto patrzy i jaka jest czułość jego kultury życia wewnętrznego – dzieło jest przecież owocem tej kultury*^[1]. W istocie nie sposób przecenić czułości i przenikliwości, z jaką Zamoyski „lustrował” swoje modelki. Zarówno słynna *Wierka*, jak i portrety Diny Wierny z lat 40., stanowią modelowe przykłady nie tylko błyskotliwego uwypuklenia najbardziej charakterystycznych cech modela, ale również przeniknięcia przez rzeźbiarza niejako „do wnętrza” portretowanego. Głowa Wierny stanowi doskonałą ilustrację żywionego przez Zamoyskiego przekonania, że *trzeba patrzeć na naturę jak Grecy, ale nie widzieć dziś natury jak Grecy, bo będzie to «pastiche»*^[2]. Rzeczywiście, portret urodzonej w Kiszyniowie, mołdawskiej muzy Aristide’a Maillola tchnie nie tylko świeżością spojrzenia, ale i archaiczną, pierwotną energią. Siłą plastycznego wyrazu nie ustępuje on arcydziełom rzeźby antycznej. W jaki sposób Zamoyski osiągał w rzeźbie tak spektakularne efekty? Aby stworzyć tak przenikliwe portrety psychologiczne jak podobizny Diny i Wierki potrzeba było nie tylko niezwykłego talentu, ale i wielkiej pracowitości. Zamoyski dokładnie opisywał swoją oryginalną metodę obcowania z modelem: *w modela trzeba się kolosalnie wżyć; aby uchwycić kuszącą dłuto postawę, trzeba wielu «obojętnych» godzin, dni bez pozowania i bez ograniczeń czasu. Koniecznie boso [obcasy zniekształcają kroki, chód i pion nóg], pozostawić zupełną swobodę ruchów przy normalnych czynnościach; dać jej na przykład sprzątnąć pracownię, cerować skarpetki, prać bieliznę, gotować lub wziąć prysznic; przy czym modelka nie powinna czuć, że jest goła, że się ją obserwuje, bo zaraz zaczynię pozować na «Wenus», na «macierzyństwo» lub na potępioną itp., a chodzi o to, żeby będąc gołą poruszała się jak ubrana. Na to trzeba czasu, by przywykła żyć gołą, gołą naturalnie. Toteż podczas zajęć domowych modelki udają, że czytają lub piszą, a tymczasem rysuję. Modelkę brałem na plażę, do lasu*

1 A. Zamoyski, *Jak i dlaczego wyrosłem z Formimu?*, „Poezja” 1968, nt 1, s. 42.

2 Idem, *O rzeźbieniu*, „Nike” 1937, nr 1, s. 145–161.



3

goło na rydze i tu się uczyłem patrzeć^[3]. Podkreślał także, że starannie wybierał modelki, aby móc osiągnąć sytuację, w której portretowana kobieta jest w stanie całkowite – i to na wiele lat – zawładnąć jego wyobraźnią. Wielokrotnie wyrażał także przekonanie, że drobne, eteryczne piękności nie nadają się jako modele do bezpośredniego kucia w kamieniu. Dobitym świadectwem takich upodobań są monumentalne rzeźby, tworzone przez Zamojskiego w latach 30. i 40. Prace te ukazują pozbawione erotyzmu, słowiańskie boginie płodności o masywnych udach, dużych piersiach i chłopskich twarzach. Jakże dalekie są one od wiotkich, ujętych w eleganckich pozach postaci kobiecych Henryka Kuny. Niewielkie piersi kobiet rzeźbionych przez ostatniego z wymienionych są przeciwieństwem pełnych kobiecych kształtów, jakie określają wyraz artystyczny pełnych witalności rzeźb Zamojskiego. Artysta celowo wybierał dziewczyny pochodzące „z ludu” bądź obdarzone – jak Dina Vierny - wschodnimi rysami twarzy. To w nich odnajdywał esencję nieszablono- nowo rozumianej swojskości, związku z ziemią i zdrowej witalności, których tak poszukiwał w otaczającej go rzeczywistości. Największym natchnieniem była dla niego Franka. Kim była ta z pozoru anonimowa wiejska dziewczyna? Naprawdę nazywała się Franciszka Kusiuk i pracowała w rodzinnym majątku artysty położonym w lubelskim Jabłoniu. To tam, w cieniu monumentalnego tudorowsko-elżbietańskiego pałacu, pełniła ona po 1935 roku rolę nieoficjalnej pani domu. Zanim awansowała do tej zaszczytnej roli, była początkowo szeregową pracownicą arystokratycznego majątku. Zamojski dokładnie zapamiętał moment, kiedy spotkał ją po raz pierwszy: *odkryłem ją w polu, kopła kartofle, nacyloną [...]. Ujrzałem odsonięte nogi kobiecie jak rząd kolumn [...]. Myślałem o tych nogach, o tym, jak wygląda twarz tej dziewczyny. Potem – spotkałem ją ponownie – rozpoznałem ją po nogach, silnych, strzelistych. W tej twarzy było coś, co mnie tak wzięło, że tę twarz rzeźbiłem bez końca, latami. Była w niej owa wewnętrzna harmonia z otoczeniem natury^[4]*. Była jego największym natchnieniem i najgłębszą artystyczną fascynacją. To z nią jesienią 1939 roku wrócił do Polski z Paryża, aby wkrótce zatopić w parkowym stawie część swoich rzeźb. Artysta z wielką pasją opisywał znaczenia Franki dla jego drogi twórczej: *Franka miała najpiękniejsze ciało rzeźbiarskie, jakie spotkałem – to była polska Ewa, nasza Wenus, piękno zdrowia i wigoru – Flora – Przodownica żniw, właściwie powinienem był jej żytni wianek zrobić, na głowie, ale bałem się tego symbolu, może zbyt folklorystycznego. Typowe nasze wiejskie założenie ramion, stoi na obydwu*

1-3. Fragment ekspozycji „August Zamojski - Myśleć w kamieniu”, Muzeum Literatury w Warszawie, fot. Maciek Bociański, Muzeum Literatury

nogach, ledwo w biodrach zachwiana [...] to przeze mnie odnaleziony kanon z obserwacji tysięcy naszych dziewczek, wiejskich Kasiok, Helenek, Olesiek^[5]. Najpiękniejszym wyrazem tej fascynacji jest *Rhea*. Artysta wyrzeźbił ją już w Brazylii, gdzie tak dotkliwie doskwierał mu niedobór modelek o słowiańskiej urodzie. Ten monumentalny, kobiecy odpowiednik *Myśliciela*

Auguste'a Rodina należy do najciekawszych rzeźb w twórczości artysty, emanując wewnętrznym, podskórnym napięciem. Podczas pracy nad tym posągami Zamojski słuchał dzieł Ryszarda Wagnera. Po latach odkrył w *Rhei* ten sam rodzaj wewnętrznego napięcia, co w utworach autora Lohengrina.

Zarówno *Rhea*, jak i wspomniana wcześniej *Wierka* w intencji rzeźbiarza miały stać się nie tylko przenikliwymi portretami jednostek, ale również subiektywnymi syntezami charakteru polskiego ludu. Posągi te wydają się bardziej „słowiańskie” i „polskie” niż tak liczne w XX stuleciu dzieła rzeźbiarskie o programowo narodowym charakterze. Świadczą o wielkości talentu i oryginalności Augusta Zamojskiego. Potrafił on zakłąć w kamieniu nieszablono- wą, autor- ską wizję kobiecego piękna. Antycznym *Wenus* przeciwstawił pozbawiony zmysłowości, zupełnie nieoczywisty ideał witalnej siły i sugestywnej mocy. Rzeźbiarskie wizerunki *Wierki*, *Diny Vierny* i *Franki* – owej jedynej w swoim rodzaju „*Wenus z Jabłonia*” – w pełni zasługują na wprowadzenie ich na parnas polskiej sztuki. Właśnie one – a nie tylko słynne kompozycje Zamojskiego z cyklu *Ich dwoje* – powinny należeć do ścisłego kanonu rzeźby światowej XX wieku. Do spopularyzowania tych mniej znanych aspektów twórczości rzeźbiarza z pewnością walenie przyczyniła się znakomita wystawa, którą mieliśmy przyjemność oglądać w warszawskim Muzeum Literatury. ■

Venus from Jabłoń. On the margins of the exhibition “August Zamojski: Thoughts carved in stone”

August Jabłoński is an author of stone sculptures of human figures. His style was evolving over the years in search for best means of expression of human figure and face. He was famous for long and careful observation of his models before carving them in stone. His models often were simple Slavic village girls who symbolized powerful connection with earth and nature. ■

3 Idem, *Jak i dlaczego wyrosłem...*, s. 41.

4 Cytat za: E. Ziemińska, *Idole kobiecości: o portretowaniu kobiet przez Augusta Zamojskiego*, [w:] *August Zamojski. Myśleć w kamieniu*, kat. wyst., Warszawa 2019, s. 312.

5 A. Zamojski, *Dziennik*, AAZ ML, Rkps., sygn. 2190, t. 1, wpis z 6 IX 1940, s. 74.



1

 PIOTR JAKUB FERĘŃSKI

Płynące światy OP ENHEIM

Już w okresie nauki w College of Art David Hockney rozumiał, że oryginalna twórczość malarska czy graficzna nie polega na naśladowaniu otaczającego artystę świata, lecz na dogłębnych studiach nad sposobami widzenia i myślenia człowieka. Zatem – przykładowo – idea naturalizmu nie oznaczała dla niego „malowania z natury”, lecz przenikliwą obserwację rzeczywistości i uwydatnianie jej istoty. Od początków swej działalności eksperymentował, poszukując nowych postaci ekspresji wizualnej. Szybko znalazł uznanie w londyńskim środowisku artystycznym i zaczął być rozpoznawalny poza granicami Wielkiej Brytanii. W trakcie podróży do Stanów Zjednoczonych poznał Andy Warhola oraz Dennisa Hoppera i zachwycił się ówczesnym malarstwem kalifornijskim, na które to składały się portrety dobrze zbudowanych i ładnie opalonych surferów na tle kolorowej architektury. Wkrótce zaczął tworzyć realistyczne, nasycone barwami prace w stylistyce zbliżonej do tej, jaką odkrył w Ameryce. Niemniej, nie ograniczał się on wyłącznie do owych form wyrazu artystycznego (czy też plastycznych realizacji pragnień estetyczno-seksualnych). Po nawiązaniu bliższej relacji z Peterem Schlesingerem przez pewien czas Hockney podróżował z młodym fotografem po Europie. Swe wcześniejsze zainteresowania poszerzył na tej drodze o obrazy tworzone mechanicznie za pomocą obiektywu. Fascynowało go w szczególności uchwycone na zdjęciach światło. Jeśli chodzi o wychodzenie poza malarstwo, to jeszcze podczas studiów Hockney poszukiwał inspiracji w dziedzinie grafiki. W roku 1954 powstała matryca *Autoportret*. Dekadę później drukarnia Gemini G.E.L. zaproponowała mu stworzenie cyklu litografii nawiązujących do jego doświadczeń ze światem sztuki w Kalifornii.

W roku 1969 David Hockney wykonał natomiast serię 39 rycin, stanowiących ilustrację do sześciu utworów braci Grimm. Prace nad nimi miały pochłonąć go tak bardzo, że niewiele czasu poświęcał wówczas malarstwu. Po prezentacji dzieł w postaci ekspozycji i książki, Nigel Gosling pisał w „The Observer”, że są to przedstawienia wysoce osobliwe („dziwaczne”), ale zarazem niezwykle wzruszające.

Publikacja z ilustracjami Hockney’a sprzedała się w ponad 150 tysiącach egzemplarzy. Jak wyjaśniał sam twórca, zobrazone przez niego baśnie Grimmów są *fascynującymi krótkimi historiami, opowanymi prosto i bezpośrednio, w przystępnym stylu i języku*. To właśnie rzeczona prostota, a zarazem głębia narracji pociągały go najbardziej. Baśnie *obejmują dość dziwny zakres doświadczeń, od magicznego po moralny. Na wybór części opowiadań wpłynęło myślenie o tym, w jaki sposób mogą je ukazać*. Przykładowo w książce zamieszczona została opowieść *Stary Rinkrank*. Historia zaczyna się od zdania *«Król zbudował szklaną górę»*. *Fascynowała mnie koncepcja tego, jak narysować szklaną górę; to było pewne graficzne wyzwanie. Inne historie zostały włączone do cyklu z kolei dlatego, że były dziwne – dopowiadał Hockney. Jego wyobraźnię, a zatem i powstałe na jej gruncie wizualizacje, względem opowieści braci Grimm cechuje pewna autonomia. Korzystając zarówno z estetyki bliskiej Bruegłom, jak i René Magritte’owi czy Maxowi Ernstowi – nie porzucając ludowej magii – artysta prowadził wnikliwe studia nad psychologiczną konstrukcją poszczególnych postaci oraz motywami działań, jakie one podejmują. Jako istotna rysuje się przy tym kwestia tożsamości, metamorfoz, iluzji.*



1-2. Asana Fujikawa & David Hockney, *Postacie pływającego świata*, widok wystawy, fot. Małgorzata Kujda

Rzeczony, dziwaczny charakter rycin brytyjskiego artysty zafascynował mieszkającą w Niemczech Japonkę, Asanę Fujikawę. Postanowiła ona „dopełnić” pochodzący sprzed pół wieku cykl swoimi rzeźbami. Powstała w ten sposób – kuratorowana przez Matildę Felix – wystawa „Postacie pływającego świata”. Jej pierwsza odsłona miała miejsce w Georg Kolbe Museum w Berlinie, druga w styczniu 2020 roku we wrocławskim OP ENHEIM. Tytuł ekspozycji stanowi nawiązanie do japońskiej tradycji *ukiyo-e*. To tworzone od połowy XVII wieku obrazy malarskie i drzeworyty, których tematem jest ciągłe przemijanie świata (do szerzej rozpoznawalnych dzieł gatunku należy z pewnością *Wielka fala u wybrzeża Kanagawy* autorstwa Hokusai Katsushika z roku 1833). Na sztukę tą składają się głównie przedstawienia postaci i krajobrazów. Codziennosc spleta się tu z porządkiem baśniowym czy mitycznym. Co ciekawe, w epoce Edo centralny dla buddyzmu koncept przejściowej natury wszelkich istnień, został w ramach *ukiyo-e* połączony z postawą hedonistyczną, tj. afirmacją życia w owym nieprzerwanie płynącym uniwersum bytów (było to być może związane z wyjątkowym rozwojem kultury mieszczańskiej w mieście Edo).

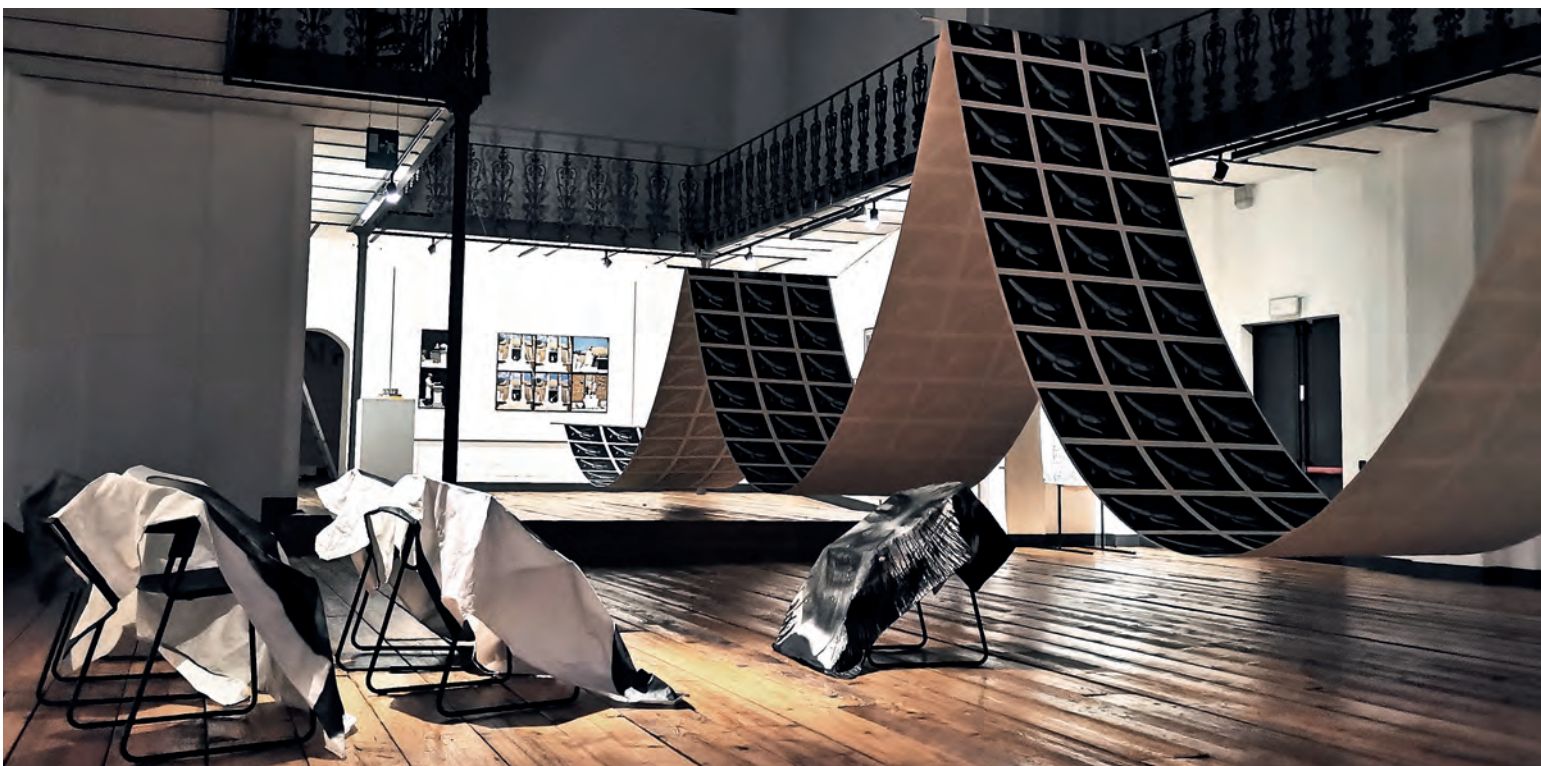
Przyznam, iż zarówno jako krytyk sztuki, jak i jej konsument, z coraz mniejszą ochotą odwiedzam wystawy, których celem jest przypomnienie dorobku określonego artysty (pomijam tu kwestię prezentacji zupełnie nowych cykli) czy też ekspozycje zbiorowe, którym patronuje wyłącznie wspólne hasło. Otóż wobec ogromnej konkurencji pomiędzy instytucjami kultury prezentującymi sztuki wizualne, potrzeba nam oryginalnych konceptów stawiających przed twórcami, jak i odbiorcami wyzwania, nie dających gotowych odpowiedzi, ale zmuszających do refleksji i poszukiwań. Jeśli kuratorzy wybierają i łączą ze sobą prace artystów, to oczekuję, że będą to robić w nieschematyczny, wciągający, bardziej wyrafinowany sposób. Ekspozycją, która takie oczekiwania spełniała były z pewnością *po/wy/miary*, pokazane jesienią 2019 roku we wrocławskim Pawilonie Czterech Kopuł (zob. tekst L. Koczanowicza w „FORMAT. Pismo artystyczne”, nr 82-83, 2019), a na początku bieżącego roku właśnie „Asana Fujikawa & David Hockney. Postacie pływającego świata”.

Japonka akwaforty Davida Hockney’a po raz pierwszy ujrzała w trakcie studiów w Hamburgu. Wydały się jej one niezwykle bliskie. Choć Fujikawa korzysta z innego medium, to podobnie jak brytyjski artysta poprzez swe prace snuje opowieści. Różnica polega na tym, że nie bazuje na zastanych narracjach, tylko buduje je sama. To także świat baśni, choć skierowany raczej wyłącznie do dorosłego odbiorcy. Zwierają więcej niż w przypadku Grimmów i Hockney’a *gewalt* a więc władzy, panowania, ale też siły, przymusu, przemocy, brutalności. Artystka stara się umieszczać w swych opowieściach rzeczy najważniejsze dla naszego życia. Nie ma w nich ani szczęśliwych zakończeń, a nawet zakończeń w ogóle. Wierna jest podstawowym ideom *ukiyo-e*, ale trudno powiedzieć by łączyła je z postawą hedonistyczną. Jej ceramiczne figury z grafikami Hockney’a łączy mroczność. Na światy przedstawiane przez Fujikawę składają się historie mówione (zarejestrowane i gotowe do odsłuchania); prace graficzne, w ramach których opowieści te są zwizualizowane oraz figurki ceramiczne, pozwalające na kontynuację narracji. Są one fragmentami duszy, dla których nigdy nie ma happy endu. Nie ma go ani dla nas, ani dla przyrody zamienianej systematycznie w zasoby. To jednak nie ekologizm – w myśleniu Japonki dominuje buddyjska u podstaw myśl o ciągłym przemijaniu świata i cierpieniu z tym związanym. ■

Floating worlds OP ENHEIM

David Hockney understood naturalism as deep observation of reality and expression of its essence. His art includes paintings, photographs and graphics (i.a. book illustrations). His mysterious style that combines aesthetics of Bruegel, Magritte or Ernst, with folk magic, inspired a Japanese artist Asana Fujikawa to create a cycle of sculptures which were presented on exhibition „Figures of the Floating Worlds” in January 2020 in the Wrocław OP ENHEIM gallery. ■

La dolce Arte!



1

O wystawie „The Touch of History” Natalii LL i Guglielmo Achille Cavelliniego

Budynek C.AR.M.E w Brescii to miejsce niezwykle. Galeria sztuki współczesnej mieści się w głównej nawie XIV-wiecznego kościoła, przebudowanego do celów wystawienniczych. Tu ściany w stylu white cube'u wieńczone są sztukateriami, inne przechodzą w zdobione kolumny. Wysokość głównej sali to ok. 15 metrów, co daje niezwykle szansę prezentacji wielkoformatowych instalacji. Gdy pierwszy raz gościłem w tej przestrzeni, urzekło mnie światło przebijające się przez ozdobne kilkumetrowe okna, nadające niesamowicie sakralny ton. W tym miejscu hasło muzeum jako „świątyni sztuki” nabiera dosłownego znaczenia.

Dotknięcie historii – praca tytułowa z 1979 roku, nie mogła znaleźć się w innym miejscu jak dawny ołtarz. To właśnie tutaj podświadomie kieruje się wzrok odwiedzającego w pierwszej chwili. Co zauważa? Zestaw fotografii – przedstawienia kobiety i mężczyzny, którzy wyglądają jakby odprawiali magiczny rytuał. A może to rzymscy bogowie powrócili we współczesnych ubraniach i objawili się poddanym? On, Jupiter – najważniejsze bóstwo nieba – i Ona, Junona – opiekunka kobiet i życia seksualnego lub Minerva – patronka sztuki i nauki. Oboje w centrum miasta w jego rzymskim okresie, na Forum Romanum, zbudowanym w Brescii w 73 roku n.e. na polecenie Cesarza Wespazjana, dedykowanego właśnie ich czci.

W swoim performatywnym działaniu artyści – Guglielmo Achille Cavellini i Natalia LL dosłownie dotykają ruin architektonicznego arcydzieła. Na jednej z fotografii trzymają ręce nad zabytkowym pulpitem, niczym nad tablicą w spirytystycznym rytuale, tak, jakby w ten sposób próbowali dosłownie skontaktować się z dawnymi czasami. Artyści chcą nie tylko posmakować historii, ale przede wszystkim stać się jej częścią, wejść w narrację z obiektem poprzez przybieranie posagowych póz.

„To my” – zdają się mówić. – „To my, najwybitniejsi tych czasów, łączymy się z wami – najwybitniejszymi artystami czasów rzymskich”.

Analizując resztę sztuki Cavelliniego, teoria ta ma sens. GAC (jak zwykły się podpisywał) poświęcił swoje działania artystycznego kreowaniu „autohistoryzmu”. Stworzył m.in. encyklopedię, w której opisywał siebie jako pierwszego płaza, który wyszedł na ląd, żyjącego w epoce elżbietańskiej przyjaciela Szekspira, który inspirował go do pisania, czy ulubionego włoskiego artystę Andy’ego Warhola. Tego ostatniego, co prawda, nie da się całkowicie wykluczyć, jednak portrety Guglielmo wykonane w stylu prekursora pop-artu to jednocześnie za mało, żeby dać pełne potwierdzenie tej teorii. W części ołtarzowej wystawy, w otoczeniu głównej pracy, znajdziemy inne dzieła Cavelliniego, takie jak części garderoby z ręcznie zapisanymi manifestami czy znaczki pocztowe i kostki z wizerunkiem artysty.

Rok 2019 jest czterdziestą rocznicą tego niezwykle artystycznego spotkania. Niestety, w galerii nie są w stanie spotkać się już artyści osobiście – Cavellini zmarł w 1990 roku. Choć dla niego Brescia jest miastem rodzinnym, to wydaje się, że jego udział w tej wystawie jest zaledwie gościnny. Przestrzeń C.AR.M.E. zdecydowanie zdominowana jest przez sztukę polskiej twórczyni, witanej po latach z honorami.

Mimo swojej wszechobecności w budynku C.AR.M.E., sztuka Natalii LL zdecydowanie odcina się od pewnego rodzaju megalomanii Cavelliniego. Tak, jak jego możemy uznać za prowokatora *Dotknięcia historii*, tak to Natalia jest tutaj czarodziejką, czy też mistyczką. Już pierwsza praca, jaką zobaczymy przy wejściu na wystawę, zatytułowana *W przyrodzie* (1970) zdaje się to podkreślać. Blondwłosa kobieta, ubrana typowo dla tzw. dzieci kwiatów tamtego okresu, w wielkich okrągłych okularach zasłaniających jej twarz (co wiele lat później stanie się symbolem stylu Natalii LL) stoi na wprost aparatu, za nią widnieje czyste zielone pole. Artystka wykonuje proste gesty rękoma z jednej strony podkreślając swoją obecność w tym miejscu, z drugiej zaklinając je w magiczny sposób, niczym słowiańska wiedźma z ludowych legend.

Mistyczne zainteresowania artystki podkreślają także prace z lat 90., którym zostały poświęcone dwie „kaplice” w C.A.R.M.E. *Formy platońskie* (1990) to bardzo bezpośrednie odwołanie do *Ucztę Platona*, gdzie przedstawiony zostaje mit o tym, że pierwotny człowiek był zlepkiem dwóch ludzi dzisiejszych – z dwiema głowami, czterema rękoma, czterema nogami i narządami intymnymi obu płci. To Zeus zdecydował się ich porozdzielać, przez co teraz każdy z nas szuka w świecie swojego towarzysza, od którego został odcięty. Poprzez serię fotograficznych autoportretów na płótnach z malarskimi interwencjami Natalia LL odtwarza ten mit. Momentami ciężko określić, czy jej twarz wykrzywia się przy tym w rozkoszy wynikającej z ponownego połączenia, czy też z niewyobrażalnego bólu momentu rozdzielenia.

W swojej formie podobną pracą jest *Sfera paniczna* (1991) – zestaw płócien z naświetlonymi wizerunkami artystki, nabierający formy instalacji przestrzennej poprzez rozwieszenie ich na krzesłach. Wcześniej, jeszcze na negatywach, Natalia dokonywała autodestrukcyjnych zabiegów – tnąc je, szarpiąc czy spalając. Można zauważyć tutaj pewne podobieństwo do powstałej sto lat wcześniej powieści Oscara Wilde’a zatytułowanej *Portret Doriana Greya*. Tak jak malarskie przedstawienie młodzieńca starzało się zamiast niego i w magiczny sposób przejmowało jego rany i choroby, tak Natalia LL niejako rytualnie przekazywała ból swoim portretom, jednocześnie niszcząc wizerunek siebie słabej. Motyw ten zauważamy także w pracy *Żartoczne koty* (1994). W kilkuminutowym filmie Natalia karmi swoich ukochanych towarzyszy surowym mięsem, a oni dosłownie je pochłaniają. Jest prawie naga, ubrana jedynie w czarny półprzezroczysty woal, co sprawia wrażenie, że mięso rzucone kotom jest częścią jej własnego ciała.

Rok 2019 można określić jako gorzko-słodki dla Natalii LL. Z jednej strony jej ikoniczna dla sztuki europejskiej praca *Sztuka konsumpcyjna* (1972-1975) została zdjęta ze stałej ekspozycji Muzeum Narodowego w Warszawie ze względu na (jak to określił ówczesny dyrektor) „gorszący charakter”, z drugiej strony stało się to pretekstem do wielkiej społecznej akcji potępiającej cenzurę w sztuce, a ona sama została tego symbolem. Nie tylko pod samym Muzeum zbierały się tłumy ludzi jedzących banany, ale akcja „bananowego protestu” rozeszła się na całą Polskę, co jednocześnie bardzo mocno przybliżyło sztukę Natalii LL młodym pokoleniom, podkreślając jej aktualność po blisko 50 latach od powstania. Jak początkowo konsumpcja przez młode dziewczyny banana, niedostępnego w Polsce w okresie komunistycznym, była niejako krytyką ustroju, tak teraz banan w rękach i ustach tysięcy osób stał się orężem walki z cenzurą kulturową.

Sztuka nie może być cenzurowana to główne hasło, które przyświecało włoskim organizatorom wystawy. Można zauważyć tu odniesienie do manifestu Natalii LL zatytułowanego *Sztuka i wolność* (1987) – jak sama pisała:

Sztuka jest poszukiwaniem wolności. Wolność jest celem samym w sobie, sztuka zaś cel ten realizuje. Wolność i sztuka nie może realizować się w sytuacji zależności, podległości...^[1]

Z tego względu główną nawę wypełniła rolka stworzona przez artystkę w latach 90., przedstawiająca zmultiplikowany wizerunek banana, zawieszona na wysokości 12 metrów nad ziemią, przechodząca aż pod ołtarz. W jednej z nisz przedstawiona została także sama *Sztuka konsumpcyjna* jako seria fotografii dokumentujących spożywanie przez młodą modelkę oraz film. Każdy z gości wernisażu zamiast tradycyjnego poczęstunku winem, także otrzymał banana.

Zwieńczeniem artystycznego wyzwolenia staje się jednak „zakrystia”. W oddzielnym, wyciemnionym pokoju znajduje się jedna z odważniejszych prac artystki, zatytułowana *Natalia ist sex* (1974). Ta wielkoformatowa instalacja fotograficzna wykonana została z kadrów przedstawiających artystkę w czasie zbliżenia z mężem. Jest przy tym dosłowną rejestracją – bez zbędnej estetyzacji czy wzniosłości. Artystka przedstawia seks w jego najzwyczajniejszej postaci, jednocześnie sama siebie seksem nazywając. Daje w ten sposób swoisty manifest kobiecości. To tutaj w pełni deklaruje się



2

jako przywoływana na początku tekstu Junona – bogini seksualności i ogniska domowego.

Natalia LL, w kontekście nie tyle włoskiej wystawy, co całości swojej sztuki, wyłania się właśnie w tych trzech kategoriach: Czarodziejki czy Bogini (tutaj najważniejsze będą jej późne prace, jak *Czarownica* czy *Transfiguracja Odyna*, gdzie już bezpośrednio wciela się w Walkirię), Artystki i – przede wszystkim – Kobiety – spełnionej, świadomej swojej mocy i swojej pozycji w świecie sztuki. ■

1. Natalia LL, *Sztuka i wolność*, 25 maja 1987, Wrocław.

La dolce Arte!

On exhibition *The Touch of History*
by Natalia LL and Guglielmo Achille Cavellini

The gallery of modern art in Brescia, where the exhibition is presented, is located in a former 14th century church. Its majestic interior perfectly corresponds with subjects of the art works by Natalia LL and Guglielmo A. Cavellini – photos, installations, videos and paintings – dedicated to history, mythology, mysticism, art, human condition and womanhood. ■

3





 RENATA GŁOWACKA

Christian Boltanski w Centrum Pompidou (13.11.2019 – 16.03.2020)

3 5 lat po retrospektywie w Beaubourgu wystawiono po raz drugi dzieła malarza, fotografa, rzeźbiarza, a przede wszystkim twórcy instalacji – Christiana Boltanskiego.

Salę muzeum, w których znajdują się prace Boltanskiego, nie mają okien. Nie jest ciemno. Jest ponuro. Jest smutno. Tylko jedno pomieszczenie oświetlone jest światłem dziennym, wieńczy je duże okno. Ciemne sale wystawowe i korytarze rozjaśnione są żarówkami – na długich czarnych kablach, nieosłonięte, wiszą nieco ponad głowami zwiedzających.

Fotografie anonimowych twarzy to powracający, najczęstszy motyw tej wystawy. Zdjęcia na papierze, zdjęcia na cienkich tkaninach, tworzących swoisty labirynt na drodze wizytujących wystawę, ale też na białych sznurkach, przylegających do siebie, tworząc wejście do jednej z sal. Żeby wejść, trzeba poruszyć uwieczniony portret.

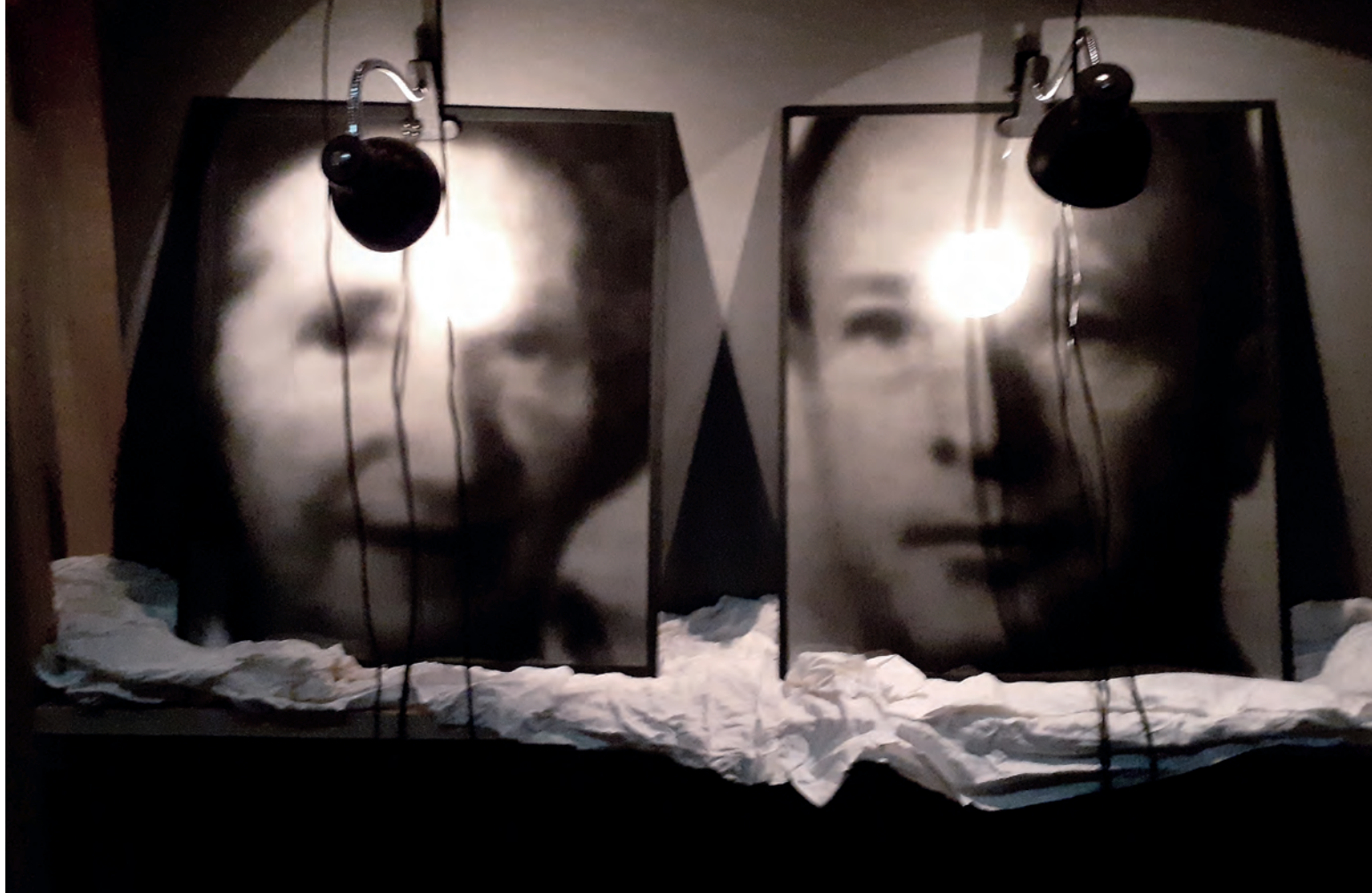
Czarno-białe portrety – najczęściej anonimowe zdjęcia mężczyzn, kobiet, dzieci, natrętnie przylegające do siebie, wywołują wrażenie zarejestrowanego odrębnie tłumu. Ale to twarze, a nie sylwetki, co indywidualizuje przedstawione postaci. Każde zdjęcie przypomina konkretną osobę.

Lecz Boltanski zatrzymuje też bezimienne ślady po człowieku – ślady tłumu, którego już nie ma to np. zbiór zużytych ubrań (dziesiątki tysięcy, tony, zgromadził w 2010 r., na wystawie w Grand Palais), umieszczone w szklanych gablotach listy, bilety, papierowe drobiazgi z kieszeni i szuflad.

Ślady po ludziach zawarte są przede wszystkim w portretach, a w sfotografowanych twarzach najważniejsze są oczy. Tych ludzi już nie ma. Oni patrzyli, oni widzieli. Boltanski nie nawiązuje do legend, dopowiada historię. Nie są to tylko ilustracje, są to metafory. Następuje przetwarzanie historii w sztukę, która żyje własnym życiem, wywołuje nowe interpretacje.

Zgromadzone czarno-białe portrety, stopy przedmiotów należących do nieobecnych, w pierwszym odruchu przywołują patrzącemu skojarzenie z zawartością Muzeum Auschwitz, wnętrza kopuły w Centrum Pamięci Holocaustu w Yad Vashem. Tam są portrety, tam są ślady po nieobecnych, tam zapisana jest tragedia.

W Centrum Pompidou widać wyraźnie – artysta chce zachować pamięć o jednostce, także o śmierci anonimowej ofiary. W jednej z sal – instalacja: zbiór symbolicznych trumien, ustawionych na metalowych prętach różnej wysokości.



2

1-2. Ogólny widok ekspozycji

Tu portrety na ścianach przykryte są czarnymi tkaninami. Wentylacja porusza woale, uchyla obraz. Widz dowiadyuje się, co przedstawiają zdjęcia. Nikt nie chce patrzeć, bo na tych fotografiach są twarze zmarłych.

Trauma Boltanskiego, zawarta w jego pracach wywodzi się z dzieciństwa, otarcia o Shoah: słuchał opowieści przyjaciół rodziców, którzy przeżyli zagładę. To był punkt wyjścia do stawianych sobie później pytań – o Boga, o strach przed śmiercią.

Jakby w obliczu zagłady milionów ludzi, powalonych przez Shoah, gdzie zostali pozbawieni tożsamości, stopieni w jednolitą masę, artysta chce wyodrębnić pojedynczą twarz.

Zgromadzone zostały też metalowe skrzynki, niewielkie pudełka zaopatrzone w małych rozmiarów portrety. Szczątki? Dobytek? Pusty schowek? Skoro fotografia, to też zachowany ślad po kimś. Ku pamięci. Jako dowód cudzego istnienia.

Boltanski nie zawsze prezentuje portrety „w masie” – większe, oddzielone od siebie, z umieszczoną tuż przed nimi żarówką, oświetla sfotografowaną twarz, ale też ją oślepia.

Żarówka to powracający motyw na tej wystawie – granice zwiedzania, napisy: „Départ” – Arrivé”, „Odjazd” – „Przybycie”, wykonane są ze świecących żarówek, teraz w kolorze. Ale zawartość między jednym a drugim symbolizuje przede wszystkim drogę, którą przebył artysta w ciągu 75 lat swojego życia. Kolejne wystawione prace, głównie instalacje, tworzą całość, której się nie zwiedza, tylko zanurza w niej.

Niektórym instalacjom towarzyszy dźwięk – w powszechnym zapomnieniu, artysta przywraca im życie.

Tytuł wystawy – „Faire son temps” (Nie spiesz się) – Boltanski komentuje: „uczyn swoje istnienie”. Ale czy człowiek jest w stanie pokierować własnym losem? Ponad połowa wystawianych prac pochodzi z ostatniego dziesięciolecia życia artysty. Większość z nich nigdy nie była pokazywana we Francji.

Obecnie, równolegle do wystaw, artysta organizuje spektakle (np. łączenie sztuki z muzyką), inspirowane sztuką japońską. Pracuje i tworzy w najdalszych

częściach świata (Japonia, Seul, Buenos Aires, pustynia Atacama w Chile – gdzie zrodziła się zamykająca paryską wystawę videoprojektja *Animatas*). Szuka przestrzeni mistycznych, w których odnajduje inspiracje kontaktu z nieskończonością. Fascynują go odległe miejsca, trudno dostępne dla człowieka. Umieszczone tam dzieła dla żyjących w zabudowanym i zaludnionym świecie pozostają tylko mitem. W Patagonii ustawił trzy ogromne rury w kształcie trąb – wiatr wywołuje dźwięk – przypominający krzyk wędrujących wielorybów.

Boltanski sprzedał widok własnego, toczącego się w jego pracowni życia. Kolekcjoner i hazardzista, wygrawszy fortunę, zapragnął posiąść jakieś dzieło Boltanskiego. W 2010 r. artysta zaproponował mu przekazanie obrazu, rejestrowanego przez kamerę video, własnego atelier i tego, co się w nim dzieje, do końca życia artysty. Obraz jest transmitowany do Tasmanii, gdzie znajduje się posiadłość „właściciela” dzieła i wyświetlany na ścianie jego prywatnego muzeum. Życie artysty jest rejestrowane – jako dokument i jako dzieło sztuki. Tysiące godzin zarejestrowane na DVD może zostać udostępnione widzom dopiero po śmierci artysty. To dzieło zostanie zamknięte śmiercią, ale przeżyje swojego twórcę. Artysta powtarza, że mity są ważniejsze niż dzieła – te, wcześniej czy później – przepadną.

Czy rzeczywiście to już „Arrivé”? Czy Boltanski przebył swoją drogę? ■

Christian Boltanski in Centre Pompidou (13.11.2019-16.03.2020)

Most of the art works presented in an exhibition „Faire son temps” (Do not hurry) of Christian Boltanski – a 75-year-old painter, photographer, sculptor and author of installations – have been created in the last 10 years and most of them have not been shown in France yet. Photographs and installations, creating dark and heavy atmosphere, often refer to the Holocaust and speak about human condition, memory, time and death, provoking questions about human influence on life and fate. ■

ALEXANDRA HOŁOWNIA

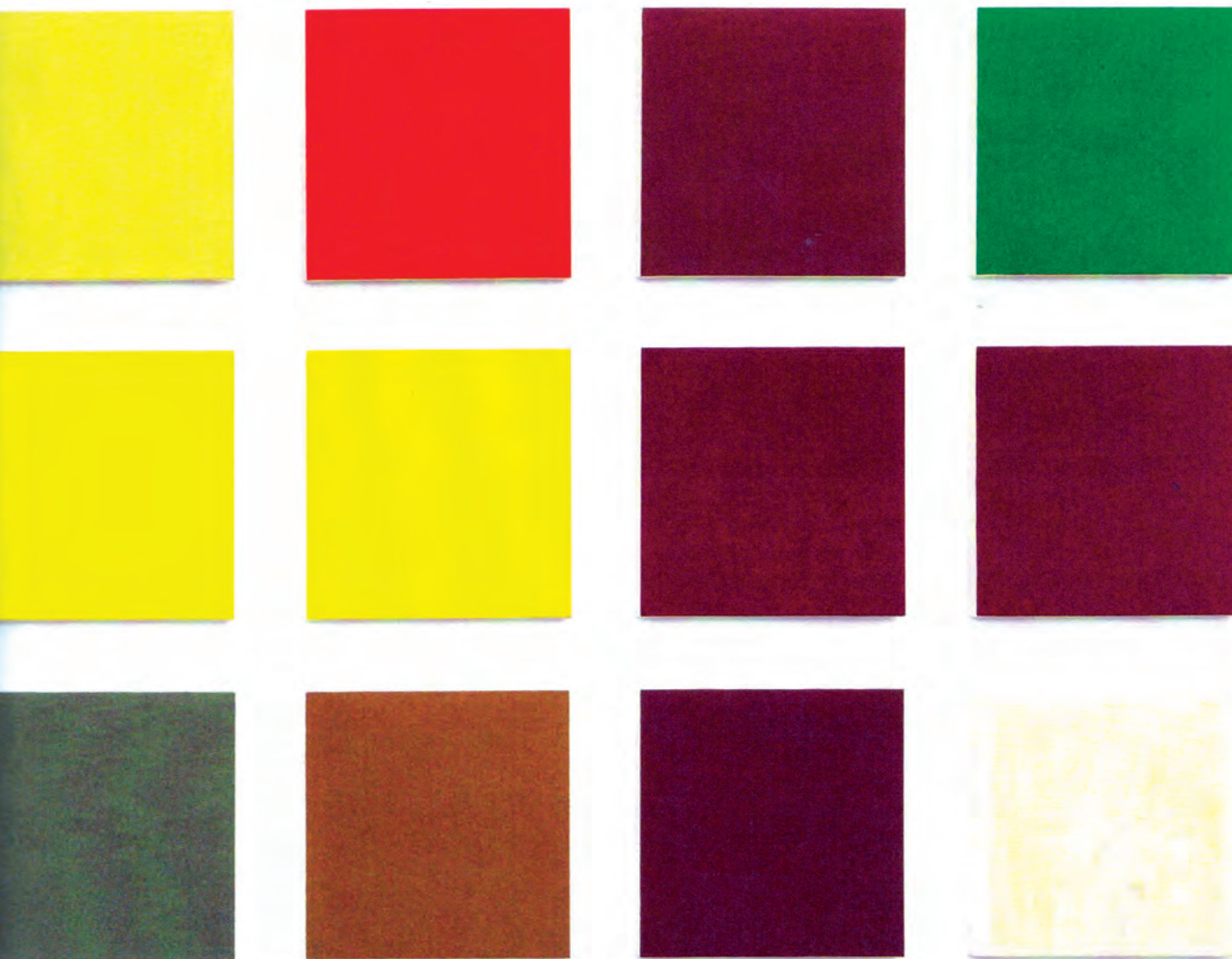
Pejzaż szwajcarskich muzeów sztuki współczesnej – MAMCO Genewa

W latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych Genewa stanowiła centrum sztuki współczesnej. Przyciągała artystów z całego świata i była bardziej progresywna niż Zurych. W latach osiemdziesiątych zainteresowanie sceną artystyczną Genewy znacznie spadło. Zaniepokojeni genewscy miłośnicy sztuki postanowili zatrzymać zanikający blask miasta. Bogatą Genewę nie interesowały jednak inwestycje związane ze sztuką. Zimny wiatr, skierowany w stronę instytucji kulturalnych powodował, że politycy udaremnili wiele cennych incjatyw. Dopiero po dwudziestu latach wszelkich próśb władze miasta uznały potrzebę posiadania własnego muzeum sztuki nowoczesnej. Na ten cel przeznaczono gmach dawnej fabryki SIP. W 1994 powstało w Genewie MAMCO (Musée d'art moderne et contemporain). Za utrzymanie muzeum płacili prywatni patroni. Obecnie budżet czterech i pół miliona franków w jednej trzeciej został sfinansowany przez miasto. Resztę podzielono pomiędzy kanton i sponsorów. MAMCO posiada trzy tysiące metrów kwadratowych powierzchni wystawienniczej i należy do największych oraz najbardziej nowoczesnych w Szwajcarii. Dysponuje też najokazalszą kolekcją sztuki konceptualnej i minimalnej lat sześćdziesiątych w Europie. Wystawy

zmiennają się trzy razy w roku. Dominują retrospektywy współczesnych mistrzów minimalizmu, co powoduje, że MAMCO stało się obowiązkowym miejscem edukacyjnym dla studentów, koneserów, jak i wszelkich fanów sztuki. Miejsce to odwiedza czterdzieści pięć tysięcy osób rocznie. W pierwszą niedzielę każdego miesiąca oferowany jest bezpłatny wstęp i bezpłatne oprowadzanie. Od 1994 do 2015 roku funkcję dyrektora pełnił Christian Bernard. Walczył on z instytucjonalnym kryzysem. Rygorystycznie zrzekł się wszelkich prezentacji historycznych. Muzeum potraktował jako obszar dokumentacji powstającej sztuki. Preferował pokazy monograficzne i tematyczne. W 2016 dyrekcję objął historyk sztuki Lionel Bovier. W przeciwieństwie do swego poprzednika Bovier postawił na historię. *Jestem tradycjonalistą. Dla mnie muzeum to nie galeria sztuki...*, mówił. Zdecydował też o przebudowaniu i uatrakcyjnieniu MAMCO. Udoskonalił instytucjonalne logo. Opublikował wspinał książkę o historii przejętego przez muzeum budynku fabryki SIP. Przede wszystkim jednak odszedł od faworyzowanej przez swego poprzednika ścisłej współpracy z Francją. Rozwinął kooperację z londyńską galerią Serpentine oraz ze Stedelijk Museum w Amsterdamie. Nawiązał kontakty

z kolekcjonerami w Zurychu, Bazylei, Bernie. Dzięki prywatnym patronom powiększył zbiory o cztery sta kolejnych dzieł. Bovier pielęgnuje dobre układy ze szwajcarskimi bankami. Te właśnie wsparły finansowo renowację budynku. *Jesteśmy jedynym muzeum w Europie, które nie ma klimatyzacji. A ja chciałbym rozszerzyć „narrację” kolekcji na współczesność. Jednak bez klimatyzacji każda oferta zakupu, a nawet prośba o pożyczkę dzieł bywa złudna.* - skarżył się Bovier. Zaciekała mnie jego idea całkowitej percepcji obrazów odbieranych nie tylko w kategoriach przedmiotowości, ale również w odniesieniu do relacji ze społeczeństwem. *Długo kierowaliśmy się rozpatrywaniem twórczości artystów pod względem techniki. Musimy jednak zrozumieć, że medium to coś więcej niż sama technika oraz materiał. Chodzi również o zawarte w nim przesłanie, o wartości oraz o cały zespół praktyk przygotowujących publiczność do konsumpcji wykreowanej sztuki. Oglądając szkice, malarstwo, rzeźbę, fotografię należy także wziąć pod uwagę studio, galerię, muzeum, rynek sztuki, krytyków. Ewolucyjną koncepcję pracy artystycznej trzeba pojmować jako całość...*

Rzeczywiście ekspozycje minimal artu w MAMCO bywają fascynujące. Gigantyczne obrazy znakomicie korespondują z przestrzenią olbrzymich białych sal.



1. **Olivier Mosset**,
Sans titre, 1989,
courtesy MAMCO
2. **Marcia Hafif**,
Table of Pigments, 1991,
courtesy MAMCO
3. **Olivier Mosset**,
Wagner, Black Squer
oraz *Red Cross*, 1990,
wystawa w MAMCO
2019, courtesy MAMCO
Fot. autorki tekstu

2

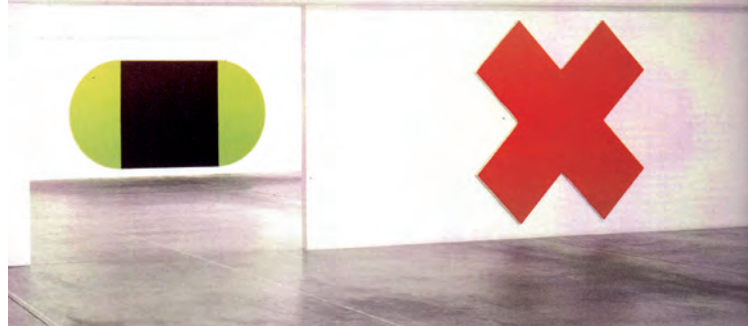
Przede wszystkim przybliżani są mało znani twórcy. Do piątego maja 2019 trwała wystawa abstrakcji geometrycznej Amerykanki Marcii Hafif (1929-2018). Natomiast do 21 czerwca 2020 można obejrzeć wystawę monochromatycznych i geometrycznych obrazów Szwajcara Olivera Mosseta. Zakochany w sztuce konceptualnej i minimal arcie Bovier przyznał, że ta dziedzina sztuki jest zdominowana przez mężczyzn. Natomiast on sam nigdy nie zapomniał o artystkach. Dlatego w zainicjowanych przez niego zbiorach znajduje się pokaźna liczba prac międzynarodowych minimalistek, które zaczynały swą karierę w latach sześćdziesiątych, jak między innymi: Węgierki Klary Kuchty, zamieszkałej w Mediolanie Niemki Arny Blank, czy mojej ulubionej minimalistki, Amerykanki Rosemarie Castoro (1939-2015). Myślę, że każde muzeum sztuki nowoczesnej potrzebuje pasjonatów potrafiących zawalczyć o finanse. Zapaleńców umiejących zgromadzić kolekcje, jak i poprowadzić research dotyczący wartościowych twórców. Do takich osób z pewnością należy Lionel Bovier. ■

Szwajcarski kurator Lionel Bovier urodził się w 1970 roku. W styczniu 2016 roku został dyrektorem Muzeum Sztuki Współczesnej (MAMCO) w Genewie. Wcześniej pisał o sztuce. Był współtwórcą wydawnictwa Ringier JRP. Jako wolny kurator współpracował między innymi z Muzeum Sztuki w Grenoble. Wykłada również historię sztuki w Wyższej Szkole Sztuki w Lozannie.

Przypisy: MAMCO Journal nr 4, 2019, <http://www.mamco.ch>

Landscape of Swiss museums of modern art – MAMCO Geneva

MAMCO, or Musée d'art moderne et contemporain, is one the biggest and most modern Swiss museums. It is located in an old factory and covers 3000 sq.m. It has the biggest collection of conceptual and minimal art of 1960s in Europe. Since 2016 it is directed by Lionel Bovier, a historian of art who passionately and effectively develops the museum in terms of location, collections and collaborations – both local and international. ■



3

Ksenomorficzni Radziwiłłowie

oraz inne malarskie hybrydy Alexandra Nekrashevicha



1

Alexander Nekrashevich

1. *Bitwa pod Grunwaldem*
2. *Якаб Генрых Флемінг*

Gdy w końcu dojeżdżamy rozklekotaną windą na ostatnie piętro wysokiego postsowieckiego bloku niedaleko centrum w Mińsku, gdzie ma pracownię

Alexander Nekrashevich, przydzieloną mu przez związek artystów do spółki z drugim malarzem, jest południe. Przez duże okna widać wierchołki drzew, do pomieszczenia wlewa się jaskrawe słońce. Patrzymy z wysoka, w idyllicznym oświetleniu, na stolicę kraju Aleksandra Łukaszenki, prezydenta wszystkich Białorusinów.

Alexander (przez x, choć ma polskie korzenie i mógłby być po prostu Aleksandrem), raczej drobny, szczupły, krótko ostrzyżony, w modnej koszuli w stylu techno i designerskich okularach, uprzejmy i chętny do zaprezentowania swoich obrazów, które następnego dnia mają wyjechać na jego indywidualną wystawę do Kijowa, gdzie najczęściej sprzedaje z dużym powodzeniem swoje dzieła. Także w Moskwie, gdzie dorobił się już kolekcjonerów, czekających na jego nowe obrazy. Artysta sukcesu, choć, jak na razie, głównie na Wschodzie, co nie oznacza, że prowincjonalny czy zaściankowy, bo moskiewski Garaż (dziś nie tylko galeria, ale także nowo wybudowane muzeum sztuki nowoczesnej) multimilionera Abramowicza i jego partnerki czy kijowski Arsenal Viktora Kuczmy to placówki pierwszoligowe w skali Europy i bez porównania z polskimi.

Ale wracajmy do pracowni w mińskim bloku. Zanim rozpoczęliśmy przegląd prac, moją uwagę przyciągnęła ustawiona pod ścianą kopia XVII-wiecznego portretu polsko-litewskiego arystokraty, jeszcze mokra, niedokończona. „No cóż, trzeba z czegoś żyć, młody malarz kopiuje stare obrazy na sprzedaż...” - pomyślałem sobie i od razu usprawiedliwiłem artystę. Jednak po chwili dostrzegłem, że nie chodzi o typowy sarmacki portret czy jego kopię, z zaskoczeniem rozpoznałem motyw z... *Obcego, ósmego pasażera Nostromo* Ridleya Scotta (słynnego brytyjskiego reżysera) i Hansa Rudolfa Giger (nie mniej sławnego szwajcarskiego

malarza, projektanta głównych projektów scenograficznych i efektów specjalnych tego filmu). Tak, to był motyw ksenomorfa^[1], doskonale wkomponowany w tradycyjny

strój i pozę księcia Rzeczypospolitej Obojga Narodów.

Styl Nekrashevicha (Niekraszewicza) charakteryzuje połączenie wirtuozerskiej techniki malarskiej, dzięki której swobodnie może naśladować dzieła starych mistrzów, z efektami najnowocześniejszych narzędzi cyfrowej obróbki obrazu. Sławę przyniosły mu cykle: „Tuning” (2008) oraz „Bogowie i bohaterowie” (2010-11). Wtedy zaistniał w artworldzie Mińska i zainteresowała się nim najważniejsza niezależna galeria „Y” oraz kolekcjonerzy krajowi i zagraniczni.

Zwłaszcza prace z serii „Bogowie i bohaterowie” przyniosły mu duże uznanie i poklask. Mają one niezwykłą formę – zostały namalowane na blasze aluminiowej o przedziwnym kształcie, przy użyciu natryskiwanych lakierów samochodowych, przez co nabrały cech wytworów przemysłowych, a nie dzieł malarskich, jakimi przecież pozostają, pomijając szczegóły technologiczne.

Artysta połączył w nich ikony dawnej sztuki z ikonami popkultury: *Wenus (z Narodzin Wenus)* Sandro Botticellego przenikająca się z twarzą rosyjskiej gwiazdy telewizyjnej, portret Mony Lisy Leonarda da Vinci z fotką Ciccioliny oraz maskę Agamemnona z... amerykańską maską przeciwgazową. >

1 Ksenomorf (gr. *kseanos* + *morphe* - obcy kształt) - humanoidalna postać kosmiczna występująca w wielu filmach, komiksach, książkach oraz grach z serii „Obcy”, stworzona przez szwajcarskiego malarza Hansa Rudolfa Giger (cyt. za: <http://pl.wikipedia.org/wiki/Ksenomorf>). Artysta, używający skróconej wersji imion: H. R. Giger, zdobył w 1979 Oscara za efekty wizualne w filmie Ridleya Scotta, rozpoczynającym serię „Obcych”. Oprócz pierwszego filmu pt. *Obcy – ósmy pasażer Nostromo*, 1979, powstało jeszcze 5 innych obrazów odnoszących się do tego tematu i wykorzystujących motyw ksenomorfów. Powstało też kilkanaście książek, kilkadziesiąt komiksów, gier komputerowych. Można śmiało stwierdzić, że ksenomorf jest jednym ze znaczących i charakterystycznych bohaterów kultury masowej.





Alexander Nekrashevich

1. ВЕНЕРА, 2010, алюминий, нитроэмаль, 106 × 200 см
2. ТЭКЛЯ РУЖА РАДЗИВИЛ

Najwyżej przeze mnie oceniany cykl obrazów Nekrashevicha pt. „Чужие” (Obcy) to klasyczne prace olejne na płótnie, odnoszące się do historii Rzeczypospolitej, jednak w bardzo specyficzny sposób. Artysta pieczołowicie oddaje każdy szczegół dawnych portretów, również popełniania werniksu i ubytki materii malarskiej. Oglądał je, więcej – studiował i kopiował w mińskim Muzeum Narodowym, gdzie wiszą, przypominając o niegdysiejszym blasku Rzeczypospolitej i jej bohaterów (nie zawsze pozytywnych, co artysta podkreśla).

Z drugiej jednak strony, z tą samą drobiazgowością oddaje szczegóły dosłownych cytatów, niemal stopklatek ze współczesnych filmów z serii „Obcych”.

Janusz Radziwiłł jest przedstawiony jako jeszcze jeden dodatkowy pasażer kosmicznego statku Nostromo, Jakub Fleming, jeszcze jeden, także Tekla Róża Radziwiłłowa zdaje się grać u Scotta, u boku Ellen L. Ripley (Sigourney Weaver), podobnie jak Elżbieta, córka Mikołaja Krzysztofa Radziwiłła, występująca w kosmicznym skafandrze, jako dama z ksenomorfem nie na ramieniu, lecz na twarzy.

To tylko kilka malarskich hybryd Niekraszewicza z cyklu „Obcy”, który wciąż jest rozwijany. Wygląda to strasznie swojsko, ale i obco.

Aleksander Niekraszewicz jest także autorem niezwyklej trawestacji *Bitwy pod Grunwaldem* Jana Matejki. O chęci namalowania własnej wersji mówił mi wielokrotnie podczas kolejnych spotkań w Mińsku. Prze kilka lat stały w jego pracowni przygotowane płótna. Chciałem pokazać ten obraz na wystawie „Biało-czerwono-biali”, przygotowanej przeze mnie dla CSW w Toruniu w 2017, jednak artysta nie ukończył na czas ogromnego płótna. Pokazał w Toruniu starsze prace z serii „Bogowie i bohaterowie”. Matejkowska *Bitwa* powstała rok później i jest z pewnością dziełem wybitnym, nawiązującym do „Obcych”, bo walczą pod Grunwaldem ksenomorfy odziane w zbroje i płaszcze z czarnymi krzyżami oraz Witold i jego ksenomorficzni rycerze. Na szczęście niezmiennie wygrywamy. ■

Xenomorph Radziwiłł and other hybrids of Alexander Nekrashevich

Nekrashevich is a young Belarusian painter of Polish origin living in Minsk. His style combines a perfect painting technique and effects of the best tools of digital image processing. His famous series of paintings include „Tuning” and „Gods and heroes”. The series „Aliens” consists of classical oil and canva paintings which mix scences from the history of Republic of Poland with images from the film series „Alien”. ■



Wielka sztuka w małej formie. Podglądanie Pavla Hlavatego

Czego możemy się spodziewać, kiedy zaprosi nas Pavel Hlavaty? Garść wspomnień o Praskiej Wiośnie 1968, o prześladowaniach ze strony czeskiej bezpieki i zakazanej twórczości przeciwko radzieckim czołgom i polityce komunistów wraz ze sporą dawką satyry, która poprawia nastrój i buduje przestrzeń dla wolności.

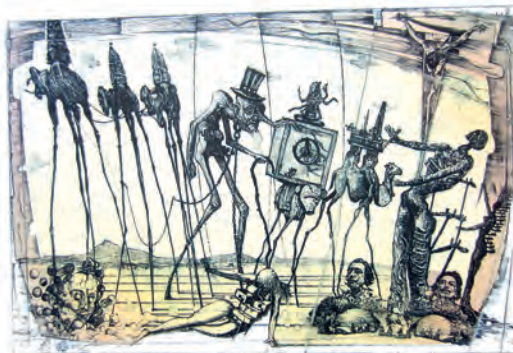
Hlavaty opowiada i marzy, ułatwia ucieczkę od rzeczywistości do ogrodów europejskiej kultury, zwłaszcza tej wizualnej. To mały, intymny świat graficznych scen na papierze, do którego zaglądamy, jak przez otwór w drzwiach z instalacji Marcela Duchampa *Dane są...* i nie możemy oderwać wzroku.

Iluzja jako cel jest osiągana perfekcyjnie w duchu rycin i ilustracji z książek i magazynów fin de siècle, ale przyprawionych teorią psychoanalizy Sigmunda Freuda. Hlavaty organizuje seanse terapii za pomocą historii malarstwa. Robi to z przyjemnością i łatwością bywalca w pracowniach największych: od Leonarda da Vinci, Albrechta Dürera, Michała Anioła Buonarottiego, Sandra Botticellego, Pietera Bruegla Starszego, Giuseppe Arcimbolda po Jacka Malczewskiego, Salvadora Dali i Renę Magritte'a oraz innych, dawnych i nowszych luminarzy sztuki. Wymienia się z nimi konceptami i dowcipami, oferuje ex librys, ilustracje i portrety, jak przystało na świetnego rysownika i karykaturzystę, groźnego dla czechosłowackiego reżimu, a witanego z otwartymi ramionami na legnickim Satyrykonie. To świetny towarzysz podróży, erudyta i humorysta, który zaskakuje portretem Wacława Havla i The Beatles, a szekspirowski *Sen nocy letniej* ilustruje z wdziękiem Alfonsa Muchy, zwłaszcza kiedy zachwyca się kobiecą cielesnością.

Hlavaty z energią wodzireja zaprasza do tanecznego korowodu. Robi przy tym oko i szykuje niespodzianki rodem z onirycznej logiki. Jego graficzna maniera czerpie wigor z tekstów europejskiego dziedzictwa wizualnego, dotykając także fenomenu architektury i wyglądu miast - z Wrocławiem na czele. Trzeba pogratulować artyście energii i pomysłowości godnej wielkich muralistów z Diego Riverą i Banksym na czele, którzy mogliby małe formy Hlavatego zamienić na wielką sztukę ulicy. Eklektyczna inteligencja jego stylu pracy rozwija się na mistrzowskim warsztacie grafika, preferującego klasyczne techniki z akwafortą i suchą igłą na czele.

Maniera, rozumiana jako rozpoznawalny, oryginalny styl obrazowania, włącza rozmyślanie o sztuce Pavla Hlavatego do historii sztuki czechosłowackiej, zwłaszcza fenomenu grafiki czechosłowackiej z końca XX wieku, kiedy zabłysła gwiazda Albina Brunowskiego: słowackiej dumy i sławy z Bratysławy, pokazanego na pamiętnej wystawie w Muzeum Narodowym we Wrocławiu. Brunowski i Hlavaty to poetyckie wizje świata, opartego na zachwytach i marzeniach o sztuce dawnych mistrzów. Brunowski poszedł dalej poza erudycję i eklektyzm, w stronę osobnego piękna nadrealnej, nadzwyczaj wciągającej poetyki.

Wystawa, którą Pavel Hlavaty pokazał w Galerii Sztuki w Legnicy, przypomina o wieloletniej przyjaźni artysty z Legnicą, gdzie od czasów „małej Moskwy”, wystawiał i sprzedawał prace na Satyrykonie, w Muzeum



1



2

1-2. Pavel Hlavaty, Z cyklu „Obrazy Snów i Rzeczywistości”, Galeria Sztuki w Legnicy

Miedzi, w Galerii „Czarny Kot” i w salonach, kiedyś BWA, dziś Galerii Sztuki, stając się artystą przyciągającym do czeskiej kultury z jej „nieznośną lekkością bytu”.

Hlavaty prowokuje widza, mówiąc: no, przyjacielu, spróbuj, zagraj ze mną w zgaduj-zgadule, a ja cię zapewniam, że nie będziesz się nudził. Oto przykład, jak czaruje mistrz Pavel. Patrzy na nas Albrecht Dürer ze słynnego autoportretu „chrystusowego”, mając w tle wielkiego nosorożca, którym Dürer zachwyca i zadziwia od stuleci. Dalej jest jeszcze ciekawiej, bawimy się, idąc od obrazu do obrazu, od ramy do ramy z historią sztuki się potykamy. Oto autoportret Leonarda da Vinci w towarzystwie światowych div malarstwa: Mona Liżą i Cecylią Gallerani, czyli naszą Damą z Gronostajem plus Człowiek Witruwiański i studia anatomiczne. Bezceremonialnie bierze na widelec autora *Płonącej żyrafy* ze sterzącymi wąsikami, którego głowy wyrastają na pustyni obok orszaku słoni i wielbłądów na pajęcznych nogach, w kompozycji „pożyczonej” z obrazu Dalego *Kuszenie świętego Antoniego*. Jest biblijna Wieża Babel z obrazu Pietera Bruegela z idącymi ślepcami tegoż malarza, i jego autoportretem. Hlavaty „wyjmuje” Venus z obrazu

Botticellego i wstawia ją do *Primavery* z trzema Gracjami, a *Statek Głupców* Hieronima Boscha wygląda, jakby wyszedł spod igły niderlandzkiego mistrza. Hlavaty zestawia pomniejszone graficznie wzorce, tworząc nową, jemu właściwą jakość obrazową, dysponując talentem *pro publico bono*, pokazuje, że jest za sztuką kontynuacji tradycyjnych idei estetycznych i warsztatowych z pięknem na czele. To przeciwieństwo postawy, na przykład Picassa, który patrząc na obraz Velázquezego *Las meninas*, malował własne emocje, deformując oryginalną kompozycję, poddając ją brutalnej, lecz odkrywczej, nowoczesnej eksploatacji.

W finale myśli o wystawie wraca czas rzeczywisty z artystą jako świadkiem komentującym kolaże ze zdjęciami z ulicy w Pradze 1968 roku, z tłumem protestujących i rosyjskimi czołgami. Wraca historia czeskiego narodu, której świadkiem jest Pavel Hlavaty. ■

**Great art in small form.
Watching Pavel Hlavaty**

An exhibition of works by Pavel Hlavaty presented in the Art Gallery in Legnica brings the most characteristic features of the artist's work: some memories of the Prague Spring 1968, conspiratory artistic activities under threat of persecution by the Czech secret police, along with a big dose of uplifting and liberating satire and humour. This remarkable illustrator and cartoonist creates vigorous worlds drawing from the best European cultural, social and artistic traditions. ■



1

ZYTA MISZTAŁ V. BLECHINGER

„A Leaf – Shaped Animal Draws The Hand”

Daniel Steegmann Mangrané

Z cyklu „A Leaf – Shaped Animal Draws The Hand”, Pirelli HangarBicocca, Milano

1. *Rotating Table/ Speculative Device*, 2018
2. *Holograma 1 (Estrutura e galho)*, 2013
3. *Phasmides*, 2018



2

Społeczeństwo ponowoczesne przesycone nadmiarem informacji i znieczulone ilością bodźców, z tą samą emocją przyjmuje wiadomość o zmianie fryzury celebryty i o nadchodzącej katastrofie klimatycznej. Już Heidegger zaobserwował niepokojące zjawisko, w którym to ludzkość sprowadza świat (jako przestrzeń życiową) do uniwersum narzędzi. Na las patrzymy jak na drewno, na górę jak na kamieniołom. Sami, niejako w społecznym kontekście trwamy bez żadnego pojęcia o świecie, bez refleksji nad głębią bycia i bez poczucia „bycia w świecie”. Tak wiele straciliśmy z oczu, że w pewnych sytuacjach nawet brak nam słów na określenie własnej kondycji^[1]. Współczesnym artystom, są jak relikw z innej epoki. Wiedzieć i czuć więcej. Pokazywać prawdę. Komu? Sztukę tworzy się dla ludzi, bez odbiorcy sztuka nie istnieje, ale jak wyrwać odbiorcę z nawyku niepostrzegania? Wielkie wyzwanie stoi przed artystą, który nie tworzy przecież w próżni. A może to właśnie ona - pustka - stała się środowiskiem pracy dla współczesnych twórców?

1 Kenneth White, „An Outline of Geopoetics”

Hangar Bicocca. Mediolan. Industrialna przestrzeń choć imponująca, wydaje się być eteryczna. Pustka stała się lżejsza, szersza i geometryczna. Otworzono okna i świetliki, aby umożliwić obserwację zmian pogody i ruch słońca. Naturalne światło połączyło wnętrze z zewnątrz. Muzeum na czas wystawy przestało być miejscem odizolowanym od otoczenia, stało się przestrzenią, w której można negocjować i rekonfigurować relacje z rzeczywistością. Ponad dwadzieścia instalacji artystycznych, stworzonych od 1998 r. przez Daniela Steegmanna Mangrané^[2] angażuje zwiedzających w poszukiwania estetyczne poświęcone tematyce złożoności ekologicznej. Jedną z nich jest transparentna

2 Daniel Steegmann Mangrané - studia plastyczne EINA, szkoła fotografii GrisArt w Barcelonie; mieszka i tworzy w Rio de Janeiro, pozostając pod wpływem brazylijskiego NeoConcretismo, ruchu z lat 60., w którym dzieło sztuki pobudza zmysły i jest powiązane z przedmiotem partycypacyjnym, ciałem widza. Bada teorie opierające się na koncepcji kosmologii indiańskiej, gdzie aspektem jednoczącym wszystkie żyjące istoty jest ludzkość. W pracach wykorzystuje rysunek, instalację, fotografię, rzeźbę, film, wideo, hologramy i rzeczywistość wirtualną w celu stworzenia precyzyjnych założeń stymulujących określoną atmosferę.

konstrukcja. Sufit i ściany to folia, na którą nałożono fotograficzny filtr w kolorze pomarańczowym. Wewnątrz jest miejsce do siedzenia i stół. Na nim szklanki, nóż, wyciskarka oraz świeże pomarańcze. Zapach owoców jest intensywny. Praca zaprasza do przygotowania soku i wypicia go w atmosferze nasyconego kolorem. Doznania są przyjemnie wyraziste. Jednak opuszczając środowisko czuję się wyobcowana. Redukcja spektrum kolorów zakłóciła moje widzenie, przyzwyczajona do wszechobecności barwy pomarańczowej postrzegam teraz przestrzeń zewnętrzną obco, jakby była chłodnym błękitem. Praca *Orange Oranges, 2001* demaskuje moją nieudolność w postrzeganiu rzeczywistości. Jednak jako bezpośrednie doświadczenie zmysłowe jest darem. Oto zetknęłam się z naturą, zdając sobie sprawę, jak wielką stratą dla sfery cielesnej może być utrata kontaktu z jej przejawami. Dziś mogę doświadczać smaku soku pomarańczy, ale czy moje jeszcze nienarodzone wnuki, również będą miały tę możliwość?

Daniela Steegmanna fascynuje różnorodność świata biologicznego. Wędrował od wybrzeża Atlantyku w Brazylii aż do Paragwaju. W czasie podróży filmował naturalną sferę lasów deszczowych. W oderwaniu od ich romantycznej wizji badał relacje między rozpadem i przynależnością, które są nieodłącznie związane z tym ekosystemem. Szczególnie upodobał sobie owady patyczakowate i liściowe, zwierzęta należące do największej rodziny *Phasmatodea lub Phasmid*. Wzięły swą nazwę od greckiego słowa *phasma* (duch). Są jednocześnie częścią dwóch różnych królestw - ożywionego i nieożywionego. Przysiadam przed olbrzymim terrarium *A Transparent Leaf Instead of the Mouth 2016-2017* i wraz z innymi zwiedzającymi wypatruję zjaw. Nie zatraciłam jeszcze umiejętności kontemplacji, więc obserwuję uważnie ten zaprojektowany przez artystę habitat i dostrzegam w nim istoty, które stają się obiektem i przedmiotem, postacią i tłem, ale także elementem, który ingeruje w moją teraźniejszość. Ze swoją ambiwalentną obecnością wydają się rozpląwać w otoczeniu, ale też nasycać je własnym życiem. Podejrzewam, że każda gałązka lub liść może być teraz kimś innym.

Podglądanie egzystencji patyczaków przywołuje skojarzenie głośnej pracy *Symbiotyczność tworzenia 2012*^[3] naszego rodzimego artysty Elvina Flamingo, który budował systemy szklanych korytarzy i inkubatorów, tworząc

kompleks warunków dla hodowli egzotycznych mrówek. Jeden z gatunków, z którymi pracował Flamingo (farmerki) biolodzy nazwali superorganizmem. Zbiorowość ta dysponuje skomplikowanym systemem komunikacji, wypracowała system kastowy, zakłada milionowe kolonie i buduje klimatyzowane architektury podziemnych ogrodów, w których hoduje grzyby. Trudno nazwać tylko „ciekawostką przyrodniczą” stwierdzenie, że odwrotnie do tego, co dzieje się w tłumie ludzkim, u owadów żyjących społecznie inteligencja zbiorowiska wzrasta proporcjonalnie do wzrostu ilości jednostek, które je tworzą^[4].

Dygresja jest niezbędna, jeśli mamy uzmysłwić sobie, że dwoje artystów z różnych stron globu ma dla nas, odbiorców to samo przesłanie. Daniel Steegmann Mangrané wypowiada je wprost :

We are nature. I don't think nature as external to us or like a background for human activities. We need to urgently overcome this traditional and ontological division that modern thought has created.

Kontynuuję zwiedzanie wystawy koncentrując się na jej szczegółach. Formy geometryczne i abstrakcyjne współistnieją z elementami naturalnymi. Powracają motywy liści, drzew i owadów, wywołując refleksję nad rzeczywistością, w której nic nie wskazuje na to, abyśmy byli wybrani i by inne gatunki miały być podporządkowane naszej wyjątkowości. Uporczywie podtrzymywane tego złudzenia przesłania nam tylko prawdę o naszym prawdziwym statusie – wyprostowanego i mnożącego się niczym chwast dwunoga^[5].

Jeśli jesteśmy przy iluzji. Praca *Phantom (Kingdom of all the animals and all the beasts is my name) 2015 r.* zaprasza, by włożyć *Oculus Rift* i przenieść się do wirtualnej rzeczywistości środowiska tropikalnych lasów Brazylii Mata Atlântica. Jednak trójwymiarowy obraz został zapisany monochromatycznie, co niweczy realistyczne postrzeganie przestrzenne. To raczej naukowa baza danych, rodzaj „cyfrowej ochrony”. Czyżby artysta postanowił ratować lasy przed ich postępującą degradacją, zapisując pamięć o nich na komputerowym dysku? Moje doznania są pełne niepokoju. Zakładając wirtualne gogle straciłam orientację wobec tego, co dzieje się wokół mnie. Znajdując się w wirtualnym świecie, doświadczam zaledwie namiastki, mogę co prawda podziwiać szczegóły roślin, ale spoglądając w dół nie widzę własnych stóp. Jakby mnie usunięto >

3 Elvin Flamingo, *Symbiotyczność tworzenia*; 4 części projektu: *Rekonstrukcja nie-ludzkiej kultury, Królestwo współcodzienności, Po człowieku. Biokorporacje, Walka podziemna*; przedmiotem pierwszej dysertacji doktorskiej z Bio-Artu w Polsce (2014); prezentowana na Biennale Sztuki Mediów WRO, Test Exposure 2015 we Wrocławiu - nagroda krytyków, prezentowana między innymi na Konferencji TEDx „Między gatunkami” w Gdyni; Konferencji Biotech Solutions for Health and Environment (Wydział Biotechnologii UG); Exhibition Research Lab, John Moores University, Liverpool, UK.

4 Maurice Maeterlinck, *Życie mrówek*, Wydawnictwo Alfa, Warszawa 1992, s. 28.

5 Lynn Margulis, *Symbiotyczna planeta*, Wydawnictwo CiS, Warszawa, 2000 s. 169.





1

Daniel Steegmann Mangrané

Z cyklu „A Leaf – Shaped Animal Draws The Hand”, Pirelli HangarBicocca, Milano
1. *Elegancia y Renuncia*, 2011

z obrazu, zdematerializowano. Jestem też ograniczana w przestrzeni, mogę dojść Aż dotąd, nie dalej! Tu zaporą dla twych nadętych fal ^[6]. Zrozumiałam przekaz artysty. Mata Atlántica jest zagrożona, ludzkości natomiast grozi utrata w doznawaniu przejawów natury (w jej realnym doświadczeniu), co może wiązać się z całkowitym wyobcowaniem.

Wracam na wystawę tęskniąc za prawdziwym lasem. Kontakt z drzewami zawsze był istotnym elementem naszej codzienności. Ponad sto tysięcy pokoleń spędziło trzy miliony lat zanurzone w naturze. Mamy wrodzoną miłość do naturalnych krajobrazów, podlegamy biofilii ^[7]. W pewnym momencie zdaję sobie sprawę, że oto jestem uwikłana w tysiące relacji. Dopiero teraz „dostrzegam całość” w jednym widoku. Swoje odczucia mogę opisać cytując *Martina Heideggera* ^[8]: Ta poetycka notatka jest jak dialektyka człowieka i natury, a może raczej ziemi i świata?

*Ziemia
chroń początki
świata
nasłuchuj brzmień
świata
bądź wdzięczny ziemi
ziemia
pozdrawiaj świat.*

6 Stary Testament, Księga Hioba, 38.11.

7 Edward O. Wilson, biolog z Uniwersytetu Harvarda i entomolog, ukuł termin „biofilia”, by opisać hipotezę, że ludzie mają zapis w genach, który instynktownie łączy nas z naturą i organizmami żywymi, z którymi dzielimy naszą planetę.

8 Martin Heidegger nazwą „ontologia fundamentalna” określał swoje badania dotyczące sensu bycia i bytu ludzkiego (*Dasein*).



2

2. *A Transparent Leaf Instead of the Mouth*, 2016-17
3. *Orange Oranges*, 2001



3

W kontekstach ideologicznych niedostateczny mentalny dystans, czy też zbyt bliska perspektywa, nie pozwalają nam dostrzec całości. Zapominamy, że tak jak nie ma umysłu bez ciała, nie ma też kultury bez natury. Świat to miejsce, przestrzeń, którą się uprawia. Aby dorosnąć do zadania, jakim jest uprawa świata, trzeba też kultywować siebie samego. Jesteśmy istotą warunkowaną biologicznie i potrzebujemy do życia określonego, niezdegradowanego poprzez nadmierną

eksploatację, środowiska. Nasz dzisiejszy obraz natury jest po części obrazem nas samych ^[9]. To zatruty i bardzo smutny obraz, pełen niezrozumienia i samotności.

Nie tylko filozofów i artystów trapi niepokój o przyszłość. Wyrazem tej troski może być wystawa w Mediolanie. Wystawa, która znosi granice i nakazuje dokonać globalnej rewizji pojmowania świata, gdzie natura - jako coś całkowicie od człowieka niezależnego - nie istnieje. Naszą przyszłość możemy zacząć tworzyć jedynie poprzez inteligentny, świadomy i czuły kontakt istoty ludzkiej z kosmosem, który reprezentuje Ziemia w swej pełnej różnorodności. ■

„A Leaf-Shaped Animal Draws The Hand”

An exhibition of works of Daniel Steegmann Mangrané presented in Milan reminds us of essential contact and relation between culture and nature. Installations, VR-art and images provoke questions about respect and help to natural environment which people should take into account. Information and digital chaos is making them dangerously indifferent to the question of ecology, and a total revision of this attitude is essential to save the planet. ■

9 T. Gifford, *The social construction of nature*, [w:] *The green studies reader*, s. 174 - 176.

POSTCITY Ars Electronica 2019

Paul Veronese, *Labor*, fot. M. Rajkowski

Ars Electronica to jeden z największych na świecie festiwali przedstawiających twórczość i innowacyjność w domenie mediów cyfrowych. Tym razem do udziału zgłoszono 3 256 prac z 82 krajów. Zauważalnym i znaczącym wydarzeniem była transmisja sieciowa z Poznania, zrealizowana przez PCSS. Pokaz odbył się w przestrzeniach Deep Space 8K. Dzięki wykorzystaniu autorskiego oprogramowania do kodowania HEVC oraz strumienia RTP/SRT, możliwe było pokazanie technologicznego performansu pt. *Receive* w wykonaniu akordeonisty Przemysława Degórskiego i tancerki Anny Kamińskiej przetwarzającej dźwięk na żywo za pomocą opasek Myo. Bardzo niskie opóźnienie transmisji live 8K pomiędzy Poznaniem i Linzem pozwoliło podczas przedstawienia wykorzystać zwrotny kanał interakcji - wizualizacją w poznańskim studio zdalnie sterował Jan Skorupa (PCSS), obserwując show wraz z widzami w austriackim Deep Space. Całość została zarejestrowana i zmontowana na żywo w technologii 8K z czterech kamer SONY 8K przy użyciu systemu przełączania SONY IP LIVE. Była to jedna z pierwszych tego rodzaju realizacji 8K na żywo na świecie.

W każdej kategorii międzynarodowe jury przyznaje nagrodę główną Golden Nica i dwanaście wyróżnień. A oto główne nagrody i niektóre wyróżnienia:

Digital Music and Sound Art

Nagrodę główną, Golden Nica, otrzymał Austriak Peter Kutin za kinetyczną, rotacyjną rzeźbę kwadrofoniczną *TORSO*, która eksploruje sposób, w jaki ruch i przyspieszenie źródła dźwięku może zostać wykorzystane z perspektywy muzycznej i kompozytorskiej. Inspirując się myślą Paulo

Virillo o dromologii z *Aesthetic of Disappearance*, mówiącej, że *przyspieszenie wypacza iluzoryczny linearny porządek normalnej percepcji, porządek przybywania informacji. To, co mogłoby wydawać się równoczesne, zostaje zróżnicowane i zdekomponowane*. Obserwowanie cyrkulacyjnego ruchu głośników, umieszczonych na końcach 2,5 m osi, podczas słuchowej percepcji, a także nieustannych zmian kompozycji dźwiękowej i sposobu jej rozwoju w czasie, wiąże się ze stworzeniem całkiem nowego, niezdeterminowanego wyobraźnią lub doświadczeniem słyszenia.

Podawany na głośniki dźwięk jest nagraniem śpiewu sopranistki. Artysta umieścił 2 mikrofony na okręgu ruchu głośników, tworząc w ten sposób zamknięty system sprzężenia zwrotnego dźwięku. Sonorystyczna charakterystyka (np. wysokość) emitowanego z głośników kompleksowego sprzężenia zwrotnego jest bezpośrednio zmieniana i modulowana przez ich prędkość obrotu. Strukturalnie powstała forma dźwiękowa ma wyraźnie charakter pulsująco-repetatywny, a to przede wszystkim ze względu na cykliczny ruch głośników względem nieruchomych mikrofonów.

Wyróżnienie przypadło artystycznemu kolektywowi PanGenerator z Polski, który zainspirował się schedą po warszawskim Studiu Eksperymentalnym Polskiego Radia oraz wizualnym językiem symboli notacji muzycznej Bogusława Schaffera i stworzył rodzaj maszyny *ad hoc* komponującej, wykonującej i drukującej partyturę powstałej kompozycji - *APARATTUM*. Elektroakustyczne, analogowe generatory i filtry zostały zaaranżowane w sposób modularny, do tego dołączono dwa typy samplerów: dwa: dwuścieżkowe >



1

pętle i trzy one-shot linearne samplery taśmowe. Aby otrzymać hałas i tony bazowe, użyto czysto analogowych, optycznych generatorów opartych o wirujące dyski ze wzorami graficznymi. Obsługujący ten obiekt może stworzyć krótką kompozycję, a na końcu wydrukować jej partyturę.

Inne ciekawe dzieło, które otrzymało wyróżnienie to praca nawiązująca i rozwijająca doświadczenia i praktykę poezji fonetycznej i eksperymentów wokalnych. Tomomi Adachi (JP), Andreas Dzialocha (DE), Marcello Lusana (IT) w pracy *Voices from AI in Experimental Improvisation*, stworzyli system, w którym wokalista improwizuje i wchodzi bezpośrednio w interakcję z programem komputerowym, który uczy się głosu performerów i zachowań muzycznych, a następnie współgra z jego akcją wokalną, tworząc wielowymiarowe zdarzenie akustyczne.

Minerały są fizycznymi składnikami, na których świat wirtualny i naturalny wibruje. Piasek stał się niezwykle istotnym materiałem w naszym życiu. Wysokiej czystości cząsteczki dwutlenku krzemu są podstawowym surowcem, z którego tworzymy m.in. beton, szkło, procesory. *SMART.ing Bodies* Evelyny Rajcy (PI) to multisensoryczna instalacja dźwiękowa; rodzaj organów szklanych, posiadających dwa „szklankowate” rezonatory, silniki i algorytmiczną kompozycję stworzoną w części przez Sztuczną Inteligencję w procesie uczenia się. Rajca stworzyła specyficzny rodzaj szkła i wykonanych z niego naczyń, które determinują spektrum częstotliwości, które mogą być wzbudzone podczas gry na nich. Te szklane naczynia rezonujące wirują wokół własnych osi, sterowane programem algorytmicznym, podczas gdy młoteczki z sensorami uderzają w nie, wywołując drgania. Wtedy jest wzbudzany mały ładunek elektryczny, który monitorowany i przetwarzany w programie algorytmicznym konsekwentnie moduluje wzajemną bezczynność. Podczas rezonacji dwu szklanych naczyń czyste tony są transformowane w szum i fale stojące. Aby uniknąć „destrukcji rezonansowej” (uszkodzeń szklanych naczyń i silników), program algorytmiczny, który kieruje przyrządami i innymi aplikacjami musi nauczyć się kierowania wysokimi częstotliwościami. Te rezonujące i wykrywające instrumenty są zmienione w samoregulujące się urządzenia, próbujące zapobiec zniszczeniu rezonansowemu przez kontrowanie destrukcyjnych sił m.in. gwałtownemu oscylowaniu - przyspieszaniu.

COMPUTER ANIMATION

W tej kategorii Golden Nica została przyznana pracy *MANIC VR*, która jest dokumentem, wypowiedzianym językiem obrazowania przynależnym gatunkowi grafiki 3D i wirtualnej rzeczywistości, wprowadzającym użytkowników w złożony świat depresji maniakalnej rodzeństwa autorki tej pracy, Kariny Bertin.

Cała architektura tego dzieła jest zainspirowana cyklem zmian przebiegu depresji maniakalnej typu 1 (ten rodzaj depresji stwierdzono u obojga narratorów - Felicji i Francois Bertinów). Zostało stworzonych sześć przestrzeni graficznych, aby stanowić i działać jako punkty kluczowe badanej choroby. Te środowiska zostały osadzone na tym samym szablonie graficznym - strukturze sypialni Felicji i Francois - zakotwicząc je w rzeczywistości wirtualnej, która buduje, transformuje i rozpada się na oczach użytkownika podczas penetracji zasobów tego dzieła. Narracja jest prowadzona przez głosy żeński - Felicji i męski - Francois, którzy przez ostatnie trzy lata używali poczty głosowej swojej siostry Kariny, jako dziennika zapisującego ich myśli i opisy stanów wewnętrznych. Widz wyrusza w interaktywną, wirtualną podróż odszyfrowującą wiry cykli manii, psychozy i depresji, odkrywając destabilizujące momenty tej choroby.

Wyróżnienie przyznano m.in. dwu animacjom. *DOUBLE LIFE*, która jest filmem z gatunku czarnej komedii o mężu i żonie, których odmienne idee o istocie płci, rolach, czynności prowadzą do nieoczekiwanych, zabawnych konfrontacji. Inspiracją do powstania filmu były programy telewizji holenderskiej na temat tożsamości płci. Autorzy filmu: Studio Job chcieli w ten humorystyczny sposób sprowokować do refleksji nad istotnymi cechami społecznych ról kobiety i mężczyzny we współczesnym społeczeństwie. Drugi film *ACID RAIN*, autorstwa Tomka Popakula (PI) to kreskówka, która powstała z fascynacji ikonografią i subkulturą techno. Młoda dziewczyna ucieka w podróż bez celu. Spotyka chłopaka. Rozwijają się między nimi specyficzna relacja. Spolaryzowane uczucia, idee naiwnej duchowości i demoralizacja, natura i cywilizacja budują napięcia opowiadania, które nastraja optymistycznie, choć nie brak w nim krytycznych momentów.

THE GREAT INDECISION COUNCIL jest instalacją pomyślaną jako nonkonformistyczny autoportret społeczeństwa, przez ujawnienie w czasie bezpośrednim najczęściej wyszukiwanych pojęć w Google i Google News w postaci wizualnych i dźwiękowych sygnałów w przestrzeni publicznej. Te słowa stają się impulsami, które są widzialne i słyszalne w obu obszarach - wewnątrz i na zewnątrz

1. Patric Tresset, *La Classe*
 2. PanGenerator, *APPARATUM*
 3. Evelina Rajca, *Smart.ing Bodies*
- Fot. 1-3 M. Rajkowski

kręgu zbudowanego z 20 wyświetlaczy. Dzieło ma charakter mesmeryzującej i hipnotycznej instalacji świetlno-dźwiękowej, w której widzowie są otoczeni przez krąg światła (słów lub form geometrycznych zbudowanych ze świetlówek na 20 stanowiskach), 12-kanalowy dźwięk i komputerowo generowany, mistyczny śpiew. Romain Tardy (F) tworzy zazwyczaj instalacje IRL, w trybie nie zalogowania do sieci, ponieważ prostokąt ekranu nie jest dla niego wyznacznikiem projekcji. Jego dzieła służą wzbudzania i badania doświadczeń sensorycznych przy użyciu obu rodzajów narzędzi: digitalnych (wideo mapping, dźwięk i światło), jak również urządzeń analogowych. W efekcie kwestionują rozwój technologiczny i jego wpływ na społeczeństwo. Ujawniając intymność naszych przeszukiwań Internetu, artysta pokazuje nas takimi, jakimi jesteśmy, a nie jakimi chcielibyśmy być.

W realizacjach „Ork Series” Theo Trientafylidis (Gr) fantazując przekształca w przestrzeń wystawienniczą własne studio wirtualne. Wciela się w awatara Orka, który używa digitalnych narzędzi do kreowania form 3D, które są potem manifestowane fizycznie jako duże skali rzeźby drewniane. Ten proces zostaje nagrany przez DIY Motion Capture i wyświetlony na mobilnym wyświetlaczu w galerii. Zwiedzający mogą widzieć rzeźbę, a równocześnie doświadczać cyfrowego performansu jej tworzenia. Praca *NIKE* może być rozumiana jako re-interpretacja wizji *Nike z Samotraki*, prestiżowo wystawionej w Luwrze. Używając rupieci ze studia, muskularna postać Orka-artysty próbuje odtworzyć formę pomnika z pamięci. Sens grozy, walki, przeznaczenia i boskiej chwały hellenistycznej rzeźby są aktorsko niezrozumiałe i przeplecione z symbolami sportowymi ze kampanii reklamowych.

ARTIFICIAL INTELLIGENCE

Czy „wyzysk kapitalistyczny” ma zapach? Dzieło Paula Vanouse (USA) *LABOR* jest dynamiczną, samoregulującą się instalacją, która odtwarza zapach ludzi, którzy spocili się w sytuacji stresującej. Nie ma tu jednakże obecnych ludzi, aby tworzyli zapach - jest on tu tworzony przez bakterie z materiału rozmnożeniowego znajdującego się w trzech bioreaktorach.

Jedno z Honorowych Wyróżnień otrzymał Eduardo Reck Miranda z Brazylii za utwór muzyczny *Biocomputer Rhythms* skomponowany przy użyciu PhyBox - innowacyjnego biokomputera zbudowanego z elektronicznych komponentów wyrosłych z biologicznego materiału. Artysta badał wykorzystanie biologicznych organizmów, w tworzeniu komponentów architektury dla nowego rodzaju kreatywnej sztucznej inteligencji. W efekcie otrzymał bioprocesor



3



2

zrobiony z żyjącej tkanki organizmu znanego jako *Physarum polycephalum* (gatunek śluzowca). Jego międzykomórkowa aktywność produkuje zmienne poziomy elektryczności, które mogą być przesyłane przez jego ciało, które wykazuje właściwości memrezystora-rezystora z pamięcią. *Biocomputer Rhythms* toutwór na pianino z elektromagnesami i perkusją. Elektromagnes zostały wstawione do pianina, aby rozwibrowywały struny. Inne elektromagnes rozwibrowywały instrumenty perkusyjne. Pianino preparowane elektromagnesowymi łądęgami uzyskało podwójną tożsamość: z jednej strony scharakteryzowaną przez standardowy odgłos, produkowany przez młoteczki uderzające w struny, a z drugiej przez dźwięk produkowany przez biocomputer.

Patric Tresset (Fr) jest artystą, który rozwija instalacje z robotami jako aktorami. Te prace działają jako obserwacje ludzkiego zachowania w aktach rysowania, znaków, postrzegania przez nas dzieł sztuki oraz naszych związków z maszynami. Tresset używa robotów i autonomicznych systemów komputerowych do badania istoty aktu rysowania i malowania. Instalacja *HUMAN STUDY #4, La Classe* to performatywna instalacja, zaaranżowana jako klasa z 21 robotów typu RPN, zachowujących się jak gromada uczniów i nauczyciel, aranżacja zawiera także ławki i tablicę. Seria komputerowo wykreślanych rysunków bazuje na podręczniku do matematyki. *La Classe* jest robotycznym spektaklem, który wziął swoją inspirację ze wspomnień dzieciństwa Jacquesa Tai, Theodora Adorno i Michaela Foucaulta. Aktorzy wyrażają siebie w zniekształconym kodzie Morse'a, uczą się przekazywać i zapisywać czas kreskami w trybie zabijania nudy. 15 minutowy performance rozpoczyna się głośnym hałasem uczniowskich rozmów, które uciszają się po tym jak nauczyciel wypowiada głośno niezrozumiałą sentencję. Rozpoczyna się proces uczniowskiego notowania, nauczyciel wywołuje po kolei każdego ucznia, znacząc czerwoną linią w jego zeszytce, okazjonalnie upomina tego, który był rozproszony. Sama lekcja ma trzy części: praktykowanie pisania linii poziomych, linii diagonalnej ich skreślenia i ostatnią częścią lekcji jest rysowanie znaków. W pewnym momencie uczniowie-roboty buntują się na parę minut, ale szybko potem wracają do kreślenia znaczników. Podczas performance dźwięki motorów, tarcie długopisów o papier i głosy robotów tworzą charakterystyczną ścieżkę dźwiękową. *La Classe* jest czwartą z serii sześciu instalacji.

Podsumowując - Festiwal jak co roku był niezwykle interesującym spotkaniem z najnowszymi technologiami w sztuce. ■

POSTCITY Ars Electronica 2019

During 2019 edition of Ars Electronica, one of the biggest world festivals of art and innovations in digital media, 3256 works from 82 countries were presented in Linz, Austria, including a live broadcast of a technological performance in 8K technology from Poznan by PCSS. The article mentions grand prix, or Golden Nica, as well as some awards of distinction in various categories such as Digital Music and Sound Art, Computer Animation, Artificial Intelligence. ■



MAGDA PODSIADŁY

Zwolnij! To fotografia

Międzynarodowe biennale FotoArtFestival w Bielsku-Białej istnieje od 2005 roku. Założyła je para znanych fotografów Andrzej i Inez Baturo. Ósma edycja trwała od 11 do 27 października 2019 roku. Pojechałam tam po raz pierwszy.

W liczbach to dwadzieścia wystaw fotografów z całego świata i, co jest niezwykle zaletą owego przeglądu, także dwadzieścia spotkań na żywo z większością autorów owych wystaw. To cykliczna impreza festiwalu nazwana Maratonem Autorskim, która przyciąga i zawodowców, i zwykłych widzów.

Zachwycił mnie ten pomysł. Maraton trwa dwa dni i tak naprawdę to dwa najważniejsze dni festiwalu. Gwiazdą ostatniej edycji był niewątpliwie utytułowany Norweg Espen Rasmussen.

Nie był jednak gwiazdą jedyną. Fotografowie znani i mniej znani opowiadali zajmująco o swojej pracy, o prezentowanych zdjęciach, o myśleniu o fotografii, o jej roli w dzisiejszym świecie. Odpowiadali na pytania z sali pełnej widzów. To są spotkania na żywo silnie inspirujące nie tylko w dziedzinie sztuki fotografii, ale w ogóle w życiu. Nie zapomnę wystąpienia lirycznego Francuza Vincenta Descotilsa, autora zdjęć podobnych wierszom, urokliwej i szczerzej Włoszki Stephanie Gengotti, która opowiadała o swoim doświadczeniu przy pracy nad magicznym wręcz reportażem o miłości w nomadycznym życiu dzisiejszych cyrkowców czy dowcipnego, empatycznego Czecha Michaela Hanke, późnego debiutanta w fotografii, realizującego pełen emocji i ciepła reportaż o zwykłych czeskich ludziach.

Atrakcyjna jest też wędrowka po wystawach, do różnych, choć nieodległych od siebie miejsc w przestrzeni tkanki miejskiej Bielska-Białej, które dobrane są często tak, by współgrać z tematem czy nastrojem wystaw.

FotoArtFestival to przegląd nazwisk i zjawisk przede wszystkim z najnowszej historii fotografii (ale nie tylko, bo jest i pośmiertna wystawa znanej

1. **Katrina Kepule** (Łotwa), *Siedź cicho 2*
2. **Vee Speers** (Australia), *Dystopia*
3. **Stephanie Gengotti** (Włochy), *Miłość w cyrku 2*

Brytyjki Tish Murthy), z różnych stron świata, prezentujących gatunki od reportażu po portret czy eksperyment artystyczny. Festiwalowi towarzyszą takie działania jak warsztaty i pokazy multimedialne fotografii dla każdego, kto chce się sprawdzić jako fotograf.

Dziwi mnie trochę, że podkreślana w Internecie prestiżowość festiwalu nie przekłada się na krytyczne pisanie o nim, jakby nie był jednym z kilku najciekawszych dużych imprez

fotograficznych w Polsce. Słyszę głosy: kiedyś przyjeżdżali Bazan czy Kratochvíl... Ależ świat idzie do przodu! Są za to Niemka Julie Fullerton-Batten, Grek Vassillis Tangoulis, dokumentalistka z Łotwy Katrina Kepule czy wszechstronna artystka z Holandii Juul Kraijer. Czyli zgodnie z mottem przewodnim festiwalu: „Zwolnij! – to festiwal dla ludzi i o ludziach”. Więc przyjrzyj się, jaka jest dzisiejsza fotografia światowa.

Międzynarodowe biennale fotografii FotoArtFestiva, 11-27 października 2019, Bielsko Białe. Organizator: Fundacja Centrum Fotografii i Gmina Bielsko-Białe. Patronem artystycznym imprezy jest między innymi wrocławskie pismo artystyczne Format. ■

Slow down! It's photography

Biennial international FotoArtFestival in Bielsko-Biala was started in 2005 by Andrzej and Inez Baturo, a well-known photographic couple. In October 2019 there was the 9th edition which included 20 exhibitions and also – which is a great advantage of the festival – 20 live artist talks with most of the photographers who talked not only about art of photography but also life itself. Artists such as Espen Rasmussen, Vincent Descotils, Stephanie Gengotti or Michael Hanke were guests of the festival. ■

Rozmowa z Inez Baturo

Dzieło sztuki chwyta za gardło

- Każde przejście z wystawy na wystawę winno być zaskoczeniem, odkryciem, zachwytem, zatrzymaniem oddechu - mówi Inez Baturo, polska fotografka i dyrektorka programowa FotoArt-Festivalu w Bielsku Białej.

Magda Podsiadły: Miasto Bielsko-Biała słynie z animacji i teatru lalek. A jak jest z fotografią od czasu, gdy przed kilkunastu laty powołaliście do życia wraz mężem, znanym fotografem - Andrzejem Baturo, FotoArtFestival?

Inez Baturo: Bielsko-Biała kojarzy się już z fotografią. W roku 1992 uruchomiliśmy Galerię Fotografii B&B i ona jako pierwsza wrosła w ogólnopolski pejzaż fotograficzny miasta. Festiwal był jej pochodną, a pierwsza edycja odbyła się w 2005 roku.

Dlaczego uznaliście, że działalność galerii nie jest wystarczająca?

Chcieliśmy, by ludzie bardziej zainteresowali się fotografią, by do nas przyjeżdżali i z Polski, i z zagranicy. Festiwal jest silnym magnesem. To miało być przedłużenie naszej galeryjnej działalności, ale wiedzieliśmy, że musi to być fotografia światowa, z najwyższej półki

Ale Galeria B&B to zawsze była fotografia polska?

Głównie, ale nie tylko. FotoArtFestival wyrósł z galeryjnej idei „Co miesiąc nowa wystawa”. Uświadomiliśmy sobie, jak by to było, gdyby tak w jednym miesiącu zrobić nie jedną, a wiele wystaw? Od początku byliśmy przekonani z Andrzejem, że to ma



być impreza międzynarodowa i na tak szerokim tle fotografia polska pokaże także swoje oblicze. Pytamy o jej kondycję wobec fotografii światowej, ich wzajemną relację. Przesuwamy suwak tam, gdzie ta nasza fotografia naprawdę się znajduje. **W galerii pojawiają się często objawienia i debiuty z FotoArtFestivalu.**

Nowe nazwiska wyławiamy na cyklicznych festiwalowych konkursach - FotoOpen i DiasShow. Droga do dobrego festiwalu nie była jednak łatwa, bo nie

jest sztuką zaprosić iluś tam znanych artystów ze świata. To nie implikuje od razu sukcesu. Musi być ciekawie, każde przejście z galerii do galerii, z wystawy na wystawę winno być zaskoczeniem, odkryciem, zachwytem, zatrzymaniem oddechu. **Jak szuka pani autorów, by trafić na rzeczy naprawdę wyjątkowe?**

Nie za dużo podróżuję po festiwalach ze względu na skromny budżet FotoArtFestivalu. Ale jest sporo ważnych personalnych kontaktów, research w Internecie, albumy fotograficzne. Artyści sami też wysyłają oferty. Nie zawsze są to prace najnowsze, pokazujemy też dzieła historyczne. Priorytetem jest jednak, by były u nas premiery polskie, światowe i debiuty.

Nie zauważyłam, byście zadawali temat dla konkretnej edycji.

Nie interesuje nas wariacja na jeden temat. Chcieliśmy, by wędrowka po festiwalu z ekspozycji na ekspozycję była propozycją za każdym razem czegoś innego, oryginalnego, by festiwal spełniał oczekiwania różnych odbiorców. A przede wszystkim zależało nam na pokazaniu, jak fascynująca w swojej różnorodności jest sztuka fotografii. Andrzej, mój mąż i współautor przedsięwzięcia, miał preferencje fotoreporterskie, jako fotograf tym się zajmujący przede wszystkim. Ja także wysoko cenię fotoreportaż, niemniej uważam, że artystą można być niezależnie od gatunku, jaki się uprawia. Czy to ryzykując życie na wojnie, czy portretując ludzi w atelier, czy też odkrywając niezwykle >





1

zalety przyrody albo fotografując martwą naturę. Bo nie temat i gatunek decydują o wielkości sztuki, a to kim, jako twórcy i ludzie jesteście, co mamy do powiedzenia o świecie, w którym żyjemy. Gdy artysta zabiera się za fotografowanie, to wszystko jedno, czy fotografuje firankę w oknie, czy głodnego człowieka w Afryce. Rezultatem jego pracy zawsze będzie dzieło sztuki, chwytające widza za gardło. Fotografia winna nam mówić coś od siebie o kondycji naszej współczesności. Na naszym festiwalu nie ma kuratorów.

Wcześniej było jednak dwóch kuratorów o odmiennych spojrzeniach na sztukę: Andrzej Baturó i Inez Baturó?

Tak, do siódmego biennale zaczynaliśmy razem, ale w czerwcu 2017 roku Andrzej zmarł, więc kończyłam sama, bo festiwal odbywa się w październiku. Od pierwszej edycji zajmowałam się programem, gdyż jako anglistka łatwiej mogłam komunikować się z autorami ze świata. Andrzej zajmował się stroną organizacyjną, sponsorami, ale jego charyzma i wielki wpływ na kształt festiwalu były bezsporne. Świetnie znałam jego preferencje i myślenie o fotografii. To on mnie nauczył, jak fotografować. Nasza linia myślenia o fotografii zbiegała się.

Andrzej traktował fotografię jako narzędzie do rozwiązywania problemów. Wyłapywał absurdalność egzystencji w czasach komuny, bo wtedy zaczął pracować jako reporter. Pokazywał, jak się ludzie zezwierzęcają, zmieniają pod wpływem warunków, w jakich żyją, jak tracą godność, i jak starają się ją mimo wszystko zachować. Uzupełnialiśmy się. Andrzej mnie „uziemiał”, nie pozwalał mi za daleko odfrunąć, a ja z kolei wносиłam rodzaj lekkości.

Zdecydowanie jednak zawsze najlepiej czułam się w pejzażu, odpoczywam przy takiej fotografii. Długo za to miałam problemy z fotografowaniem ludzi, wstydziałam się, ale w końcu to przełamalam. Jednak fotografia reportażowa, bycie wśród ludzi, z ich problemami, bardzo mnie wyczerpuje psychicznie. Pejzaż to maksymalne skupienie, moja medytacja, moje harmonijne bycie, metafizyczne istnienie w świecie przyrody. Porzucam wtedy wszelką myśl o zewnętrznych problemach, które na chwilę zostawiam samym sobie. Fotografia pejzażowa to cudowna ucieczka przed rzeczywistością. **Daleko podróżuje pani po pejzażach? Wyglądają czasem bardzo egzotycznie.**

Skądże, wiele zdjęć powstaje w ogrodzie, w okolicach mojego domu. To jest to, co dzieje się w moim życiu bardzo blisko, wcześniej rano lub pod wieczór, w tzw. „brzydką pogodę”, bo wtedy światło jest niezwykle i nieprzewidywalne. Jednak świat natury, tak harmonijny, jest dziś zagrożony przez człowieka. To kładzie niepokojący cień na moją pracę.

Programując edycję dobiera pani twórców prezentujących fotografię na wystawach pod kątem odmienności ich spojrzeń na rzeczywistość?

Zawsze najpierw są zdjęcia. Nie CV. Ale byli u nas tacy wielcy, jak choćby Sarah Moon, Michael Kenna, Erwin Olaf, Eikoh Hosoe, Sarah Saudek, Eberhard Grames, Ragnar Axelsson, Sandra Eleta, Francesco Zizola, Ruud van Empel, Shobha Battaglia, Manuel Alvarez Bravo, Joyce Tenneson, Naomi Rosenblum, Luis Gonzales Palma, Rafael Navarro, Ami Vitale, Charlie Waite, Inge Morath, Stefan Moses, Mario Giacomelli, Pedro Luis Raota, Oleg Duryagin, Stefan Bremer, Franco Fontana, Malik Sidibe, Christer



Stromholm, Jacob Sobol, Joan Fontcuberta, Antonin Kratochvil, Jens Juul i wielu, wielu innych - większość osobiście, a wszyscy z wystawami, które nigdy wcześniej w Polsce nie były prezentowane. Ale też są nazwiska mało nośne, które okazują się objawieniem, jak Włoszka Gengotti. Pilnuję, by były poruszane różne problemy, by widz, wędrując od galerii do galerii czuł, że oglądana przez niego fotografia dotyka jego różnych strun wewnętrznych. Na przykład w BWA na piętrze pokazaliśmy podwójny reportaż społeczny Węgrów ojca i syna Tamása i Adáma Urbánów, opowiadający o trudnej młodzieży z poprawczaka na przestrzeni dwóch generacji. A na parterze bardzo liryczny, kameralny, intymny projekt fotografii artystycznej Francuza Vincenta Descotilsa. Ważny jest rytm zwiedzania, zagłębiania się w fotografię. Descotilsa sprawia, że zatrzymujemy



2

się, zwalniamy tempo, musimy zbliżyć się fizycznie do jego malutkich zdjęć, podobnych koronkom, wierszom, by je zrozumieć, by poczuć miłosny oniryzm, człowieczą samotność. Potem ruszamy do Fabryki i obezwładniają nas wielkie formaty – ekspresywne, w stylu rembrandtowskiego malarstwa, Belgijki - Danielle Van Zadelhoff, wywołujące kompletnie odmienne emocje. A potem wędrujemy w nowe miejsce wystawowe, gdzie lekki i dowcipny Czech, Michael Hanke, komentuje codzienną rzeczywistość, zauroczywszy nas bliskością i uśmiechem.

Kładę nacisk, by każda propozycja była odmienna tematycznie, emocjonalnie i stylistycznie. Jeszcze jedna ważna zasada - jeden autor (autorzy) jednego projektu z jednego kraju. Tak jest od początku, od 2005 roku, co pozwala pokazać wielokulturowość, wielość spojrzeń oraz różnice dzielące



3

1. Vincent Descotils (Francja), *Czarna droga*
2. Andrzej Kielbowicz (Kanada), *Pielgrzym biegnący do Nowego Targu, 1079.*
3. Vincent Descotils (Francja), *Czarna droga 2*

artystę z Chin od artysty z Hiszpanii na przykład. W sumie wszyscy jednak zajmujemy się w sztuce tym samym: człowiekiem, jego emocjami, jego doświadczeniem samotności, radości, życia, śmierci.

A jakie są te różnice?

Amerykanie na przykład patrzą dynamicznie, bardzo fotograficznie, dokumentalnie, z reguły odziewając się od malarstwa. Takie jest na przykład street photo. I zawsze próbują rozwiązać postawiony problem. Francuzi, którzy także mają tradycję fotografii ulicznej, dokumentalnej, skierowani są jednak silnie w stronę eksperymentowania, bardziej duchowości, poezji niż fizycznej rzeczywistości. Fotograficy pochodzący z północy Europy, jak Holendrzy czy Skandynawowie nawiązują do swojej wybitnej tradycji malarskiej, skupiają się więc na portrecie, martwej naturze, grze światłem. Japończyków pociąga zagadnienie erotyki, wątki kobiece, jak choćby tradycja gejsz. Inaczej też artyści czują kolor w Ameryce latynoskiej, a inaczej w Norwegii. To wszystko decyduje o stylu w fotografii.

Po co nam fotografia?

Ma dwie misje - zewnętrzną i wewnętrzną. Jedna to ta, o której mówił Andrzej - pokazywać świat takim, jakim jest i ewentualnie za sprawą fotografii

próbować go zmienić na lepszy. A druga - pokazywać, co w nas drzemie, nasze emocje i też ewentualnie je zmieniać na lepsze. Obie drogi są słuszne. Siła sztuki zawiera się w patrzeniu, dostrzeganiu i interpretowaniu aspektów rzeczywistości oraz w przekazie emocji. To czyni fotografię magiczną. ■

Rozmawiała Magda Podsiadły

Interview with Inez Baturo

A piece of art should leave you with a lump in your throat – Whatever exhibition you enter, you should be surprised, amazed and speechless, says Inez Baturo, a Polish photographer and programme director of the FotoArtFestival in Bielsko-Biała. An interview with Inez Baturo who speaks about the photo gallery she and her husband started in 1992, about origins of the FotoArtFestival, as well as about various photographers and differences in styles of their art. According to her and her husband (who died in 2017), photography should always speak about human condition by showing both the outer world, as well as emotions and sensitivity. ■

Ewa Martyniszyn

1,2. Monidła wykonane przez artystę fotografika,
którego tożsamość została ukryta na prośbę córki
3. Dokumentacja wystawy pt. „Opowieści spoza
obrazów w Muzeum Etnograficznym we Wrocławiu”,
4.10.2019-5.01.2020



1



2

Opowieści spoza obrazu (Olivia Jaroszewicz rozmawia z Ewą Martyniszyn)

OLIWIA JAROSZEWICZ: Od czego zaczęła się Pani przygoda z monidłami?

EWA MARTYNISZYN: Moja przygoda z monidłami rozpoczęła się, gdy na rodzinnym strychu domu, w którym mieszkali rodzice mojego męża, odnalazłam tajemniczą reklamówkę z obrazkami. Zaczęłam je wyciągać z tej torby kolejno, jeden po drugim. W tamtej chwili nastąpiła pewnego rodzaju epifania – olśnienie. Akurat był to moment kiedy studiowałam fotografię na ostatnim roku w Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu i zdałam sobie sprawę, że znalazłam temat dla swojej pracy magisterskiej. To był okres, w którym go poszukiwałam, aż tu nagle natrafiłam, w tych obrazach, na swoje dwa zainteresowania – dwa różne media – malarstwo i fotografię.

O.J.: Czy traktuje Pani swoje prace jak powrót do korzeni? Cofanie się w czasie za pomocą autonomicznych technik wizualnych i próbę odtwarzania tego, co było – minęło?

E.M.: Spotkanie z oryginalnymi monidłami, które były dość karykaturalne, niedomalowane, niedoskonałe – w końcu wykonywane często ręką amatorską – wzbudziło we mnie zachwyt ich prostotą. Później stworzyłam 10 prac, za pomocą których, bazując na starej formie, pokazałam, współczesnych wtedy ludzi, bo to był 2002 rok. Odzwierciedliłam w tych swoich pracach ich zachowania

i sam stosunek do fotografa, który się zmienił. Teraz zmienił się jeszcze bardziej, natomiast wtedy ten proces dopiero się rozpoczynał. Na przykład osoby na moich fotografiach – monidłach nie zwracają uwagi na fotografa. Kiedyś akt fotografowania był świętem, ceremonią, a sam fotograf był wręcz kapłanem, który przenosił ludzi do innego świata, zatrzymywał czas. Później te fotografie towarzyszyły im całe życie i były pamiątką dla potomnych.

W swoich pracach powracam do pewnej stylistyki jednak nie odtwarzam obrazów – odnoszę się do nich. W starej formie monideł osadzam nowe treści.

Ta moja przygoda trwa do dzisiaj, natomiast ta ostatnia wystawa pt. „Opowieści spoza obrazów”, to taki mój powrót do tego tematu. Chciałam zakończyć pewien etap twórczych poszukiwań. Jednak nie tak do końca, bo równolegle realizuję jeszcze inny projekt związany z tą tematyką.

O.J.: Czyli jest to dla Pani zakończeniem pewnego etapu?

E.M.: Pewnego etapu, tak. Właściwie jeszcze krok wstecz, bo ten etap dawno się rozpoczął, są nowe prace. Natomiast tą wystawą chciałam podsumować wszystkie swoje zamierzenia i domknąć dwa lata pracy twórczej.

O.J.: Można rzec, że jest Pani stwórcą, lub bardziej przywracającą do życia? Czy sam proces tworzenia monideł można nazywać przywracaniem z martwych?

E.M.: Raczej nie przywracaniem z martwych. To zależy od tego, z jakiej perspektywy patrzymy na monidła. Proces tworzenia monideł wspólnie nie przywraca ich bohaterów do życia, ponieważ tworzy się je dla ludzi żyjących. Podobnie było w przypadku oryginalnych portretów. Jednak gdy patrzymy na taki obraz, który został wykonany 50 czy 60 lat temu, przechodzą nas ciarki i mamy świadomość tego, że spoglądamy w oczy osób, których dzisiaj już wśród nas nie ma. W monidłach można zaobserwować, że twarze portretowanych przypominają pośmiertne maski podobnie jak na fotografii nagrobkowej.

Jeśli spojrzeć na działania, które podjęłam, odtwarzające technikę wykonywania monideł, czy próby zwrócenia uwagi na zepchnięte na margines obrazu, to można nazwać je przywracaniem do życia, czy raczej przywracaniem godności obrazom monidłowym. Jestem odtwórcą techniki, ale twórcą obrazów o nowych treściach, uzyskanych poprzez zestawienie ich ze starą techniką.

O.J.: Czy Pani twórczość jest w pewnym stopniu powrotem – odrodzeniem kiczu?

E.M.: Pomimo trudności, z sentymentem powracamy do czasów PRL-u, w który wpisują się także monidła. Mamy też sentyment do kiczu mimo wszystko. Nie ma wielu osób, które się tym zajmują. Jeśli chodzi o same monidła, bywały działania odnoszące się do tej tematyki, ale było ich niewiele. Jerzy Piątek, z którym brałam udział w wystawie pt. „Monidła - kolejna próba rehabilitacji”, w prezentowanych w Ostrowcu Świętokrzyskim pracach odwoływał się do tego rodzaju estetyki, pokazując współczesne obrazy.

Kiedy artysta w sposób świadomy nawiązuje do estetyki kiczu, to jest w tym konkretny przekaz, inaczej niż tylko w taniej przyjemności dla oczu. W mojej twórczości nie chodzi o odrodzenie kiczu, ale o skierowanie uwagi na wartości ponadczasowe w niedocenionych często obrazach monidłowych.

O.J.: Czy według Pani monidła są dobrym i rzetelnym źródłem informacji o wartości syntezy sztuk – fotografii i malarstwa? Czy synteza tych sztuk wzmacnia siłę przekazu?

E.M.: Połączenie w jednym obrazie fotografii i malarstwa niekoniecznie wzmacnia siłę jego przekazu, powiedziałabym, że te dwa media uzupełniają się. Man Ray powiedział: *Fotografuję to, czego nie mam zamiaru namalować i maluję to, czego sfotografować nie mogę*. Monidła powstawały w wyniku pewnych potrzeb – potrzeb ludzi, których nie było stać w tamtym okresie na wykonanie fotografii pamiątkowej. Ich warunki ekonomiczne nie pozwalały na to, żeby sobie zrobić zdjęcie, bo po wojnie byli tak ubodzy, że w jedynych strojach, które posiadali i mieli na sobie, pobierali się. Więc nie było tutaj mowy o fotografii, też nie zawsze była ona dostępna. To wynikało też z różnych innych potrzeb późniejszej fotografii – barwnej, która w Polsce, w latach 70. była niedoskonała i dlatego ją podkolorowywano. Korzystanie z tej techniki wynikało z chęci uwiecznienia ważnych momentów w życiu, takich jak na przykład ślub. Monidła powstawały z dwóch osobnych fotografii i z szablonu kwiatów, który był kopiowany na kartkę papieru fotograficznego i do tego ktoś musiał tu jeszcze domalować ślubne stroje. Teraz można zastąpić tą tradycyjną technikę techniką cyfrową. Tak to wyglądało. Jest też taka wartość tego – podam jako przykład Marka Kucharskiego, który stworzył jako pierwszy taką wystawę monideł, ale takich oryginalnych monideł. Pokazał też stroje ślubne i podobno wystawa we Wrocławiu cieszyła się tak wielkim powodzeniem, że tłumy przychodziły ją odwiedzać. Także dotarłam do tego Pana, rozmawiałam z nimi gdzieś w jakimś wywiadzie dotyczącym jego wystawy, widziałam, że niektórzy tak bardzo uwierzyli w ten obraz taki, który tak naprawdę nigdy nie zaistniał, że nie wyobrażają sobie, że rzeczywistość mogła wyglądać inaczej. To tak jakby obraz zastąpił sytuację, która gdzieś zaistniała w przeszłości, ale na zdjęciu jej nie było.

Bo nie mogło. Podkolorowywane portrety tworzą nową jakość, a ich wartość jest w iluzji, którą tworzą.

O.J.: Czy kiedyś posiadanie monidła było wyznacznikiem zamożności rodziny? Jak jest dziś? Czy zainteresowanie monidłami jest spore?

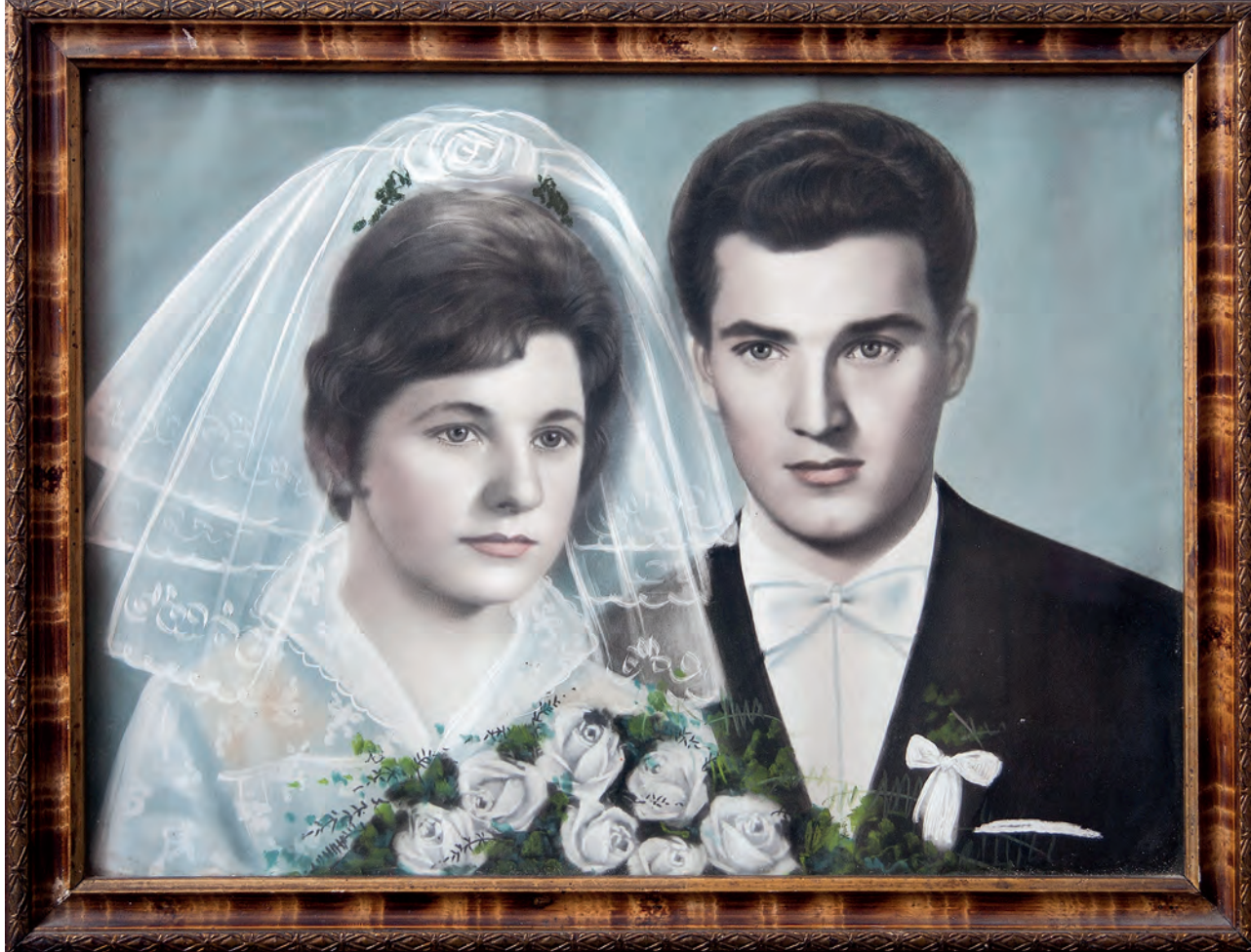
E.M.: Udało mi się dotrzeć do osób, które wykonywały monidła. Nawet do pana – 90-latką, który właśnie realizował tego typu zamówienia. Jednak gdy dotarłam do innych fotografów, odnosili się do tworzenia tego rodzaju obrazów z pogardą, mówiąc, że absolutnie nigdy się tym nie zajmowali. Te obrazy powstawały głównie w latach 50., 60., do 70. To była taka moda na obszarach wiejskich, jest to raczej klimat kiczu i sztuki niskiej. Trudno powiedzieć, czy posiadanie tego typu portretu było wyrazem zamożności, czasami ludzie musieli zdobywać na nie pieniądze, ale myślę, że to bardziej chęć posiadania pamiątki rodzinnej i moda, inni przecież też takowe posiadali.

W tej chwili zamawianie monideł jest niszową sprawą, ale zainteresowanie nie maleje. Raczej jest to *constant* nawet z tendencją zwykłą. Poszukujemy oryginalności, zwłaszcza w momencie kiedy ludzie osiągnęli pewien status ekonomiczny. Obecnie zamawiający sięgają po podkolorowane portrety chcąc obdarować kogoś bliskiego. Wykonuję monidła na zamówienie i takie osoby wciąż się do mnie zwracają. Widzę, jak zmienia się rzeczywistość i odbija się w tych obrazach. Oczywiście technikę zmodyfikowałam, nikt by nie chciał tyle czekać, by realizować je metodą tradycyjną, więc sięgam oczywiście do nowych technik. Zostałam jednak przy ręcznym kolorowaniu. To aspekt oryginalności, staram się, aby każdy tworzony obraz był niepowtarzalny.

O.J.: W swojej wystawie postanowiła Pani postawić także na syntezę dźwięku z obrazem. Dokładając dialogi do przedstawionych na zdjęciach osób, kieruje nas Pani w stronę konkretnej interpretacji – nostalgicznych wspomnień starszych ludzi. Czy takie było Pani zamierzenie?

E.M.: Absolutnie, taka była koncepcja i zamierzenie >





Ewa Martyniszyn
1. Zofia i Kazimierz
Hatlaś, Budzów, woj.
dolnośląskie, 2005
2. Pelagia Rojowska,
Krzywizna, woj.
opolskie, 2005

1

od samego początku. Chyba nawet jeszcze nie miałam wtedy takiej wiedzy, że Zofia Rydet, – która podobne obrazy realizowała w swoim *Zapise Socjologicznym* – podjęła się próby nagrywania tych historii. Mówiła o tym, że te historie są bardzo ważne i że dla niej, każdy człowiek jest piękny. Podobnie dla mnie, człowiek z jego historią jest w centrum wystawy pt. „Opowieści spoza obrazów”. Jednak punktem wyjściowym projektu była ochrona monideł od destrukcji, przywrócenie im godności. Tutaj mogłabym przytoczyć słowa Susan Sontag, która pisze o tym, że również obrazom należy się ekologia. Uznałam, że te obrazy niszczeją i należałoby coś z tym zrobić. Zaczęłam od zmiany świadomości ludzi i rzeczywiście mogę powiedzieć że projekt się powiódł, ponieważ Pani kurator, pracownik Muzeum Etnograficznego, podczas oprowadzania po wystawie, powiedziała, że jeśli ktoś chciałby przekazać taki obraz do muzeum, to oni są tym bardzo zainteresowani. To był mój cel, żeby monidła nie niszczały gdzieś na strychach, a jeśli ktoś ich nie chce, żeby znalazły się w odpowiednim, bezpiecznym dla nich miejscu. Więc powiódł się ten plan. Ale oprócz tego, że chciałam uchronić te obrazy przed zniszczeniem, chodziło mi także o to, żeby zatrzymać pamięć o każdej przedstawionej na fotografii osobie. Czasami – w ujęciu „archeologii fotografii” Jerzego Lewczyńskiego – zdjęcie czy nagrana historia może być jedynym wspomnieniem, jedynym zdjęciem, pamiątką, poświadczeniem istnienia jakiejś konkretnej ludzkiej jednostki. Za chwilę może już jej nie być. Rzeczywiście wielu osób, które są częścią wystawy, już z nami nie ma. Siedzą nawet trzy osoby przy stole; dziś już wszyscy na cmentarzu. Więc jest to taka próba zatrzymania czasu, czy też wyrwania ludzkich historii od zapomnienia i destrukcyjnego działania upływającego czasu.

Pomimo, że punktem wyjściowym była ekologia obrazów monidłowych, to nie jest to wystawa tylko o tego typu podkolorowywanych portretach. Te historie są tutaj bardzo ważne. Uzupełniają wiedzę o ludziach, których poświadczeniem egzystencji jest twór nie będący ani obrazem malarskim, ani samą tylko fotografią, a jednak zostajemy nim omamieni, wierząc w zaistnienie przedstawianej sytuacji. ■

Olivia Jaroszewicz in conversation with Ewa Martyniszyn

An interview with an author of wedding portraits based on photographs. In her work, she combines two areas of art that interest her most: painting and photography. She creatively transforms both the traditional function, form and technique of these portraits, filling them in with new meanings and saving from oblivion. The artist talks also about the functions and history of the portraits in the past. Exhibitions of her works met great interest of audience. ■



2

Kadry odkrywane na nowo



Barbara Wojcik, Bez tytułu, 2017, akryl, płótno, 100 × 140 cm

Wyóżnienia „Formatu” w 29 konkursie malarstwa „PROMOCJE 2019” przypadły dwóm artystkom: Barbarze Wójcik z Akademii Sztuk Pięknych w Katowicach i Dominice Stręciwilk, absolwentce kierunku malarstwa na UMSC w Lublinie.

Obrazy Barbary Wójcik wydają się być usytuowane niejako na pograniczu abstrakcji i realizmu. Ich „fotograficzne” kadrowanie i minimalistyczną stylistykę podkreślono szczególnie intensywnym światłem, które przebija się na pierwszy plan. Dopiero wówczas w pełni ujawnia się ich narracja, którą artystka chce nam przekazać. Chodzi tu o treści nie bezpośrednio przekazywane, ale zmuszające oglądających do dłuższego zastanowienia się nad nimi i potrzebą ich dociekania. Sama artystka przyznaje, że nie ucieka od realizmu, ponieważ zależy jej na szerszym dotarciu do odbiorcy. Chce, żeby widz zatrzymał się przed pracą i skłonił do refleksji; jakby wszedł w ten proponowany przez obraz świat. Jest to jej świadome działanie.

Twórczość Wójcik opiera się na fotograficznym reportażu, którym zajmuje się także w ramach odrębnej aktywności, jednak realizowanej równolegle z malarstwem i grafiką. To właśnie tematy ujęć reportażowych są źródłem w budowaniu treści i formy jej obrazów malarskich. Szczególnie w swym cyklu dyplomowym zawarła efekty obserwacji życia codziennego salezjanek (sióstr oraz postulantek) Zgromadzenia Córek Maryi Wspomożycielki w Dzierżoniowie, które zgodziły się, by uwieczniła je fotograficznie podczas ich codziennych czynności, takich jak gotowanie, haftowanie czy modlitwa. Mogła być dzięki temu świadkiem życia w zakonie, do którego normalnie nie ma dostępu, i zobaczyć, jak rzeczywiście funkcjonują jego mieszkanki i czym się zwykle zajmują. Wyróżnione przez „Format” prace, prezentowane na wystawie laureatów legnickiego konkursu, to dwa przedstawienia o tytułach: *Haft* i *Organistka*. Tytułowa organistka – zakonnica – początkowo nie absorbuje widza swoją osobą, gdyż dominującym motywem jest tutaj światło, które oświetlając pierwszy >



1

plan, usuwa jej postać w cień. Jest to symboliczne ukazanie sióstr żyjących niejako „w cieniu” naszego świata. Drugi obraz przedstawia już tylko narzędzie do pracy ustawione na krzesłach, bez obecności jej realizatorki. Pozostawione tak miejsce, z „niedbale” powieszonym na ścianie wizerunkiem Chrystusa, wystarczająco wyjaśnia, w jakim pomieszczeniu znajdowała się autorka obrazu. W omawianej serii, dokumentującej życie salezjanek, znajdują się również przedstawienia bardziej dosłowne i realistyczne, jak sama artystka przyznaje, mylone często z fotografią. Tutaj również, jak w fotografii, ogromną rolę odgrywa światło, ale mają one już inny wyraz, powstały bowiem w reminiscencji do obrazów, które namalował Jan Vermeer van Delft. Prace Wójcik przedstawiają kobiety, ujęte przy codziennych czynnościach, w ciemnych pomieszczeniach. Artystka umiejętnie operując światłem, niewątpliwie zainspirowana sztuką Holendra, celnie uwypukla zamierzone ich walory. Obrazy te nie przyciągają uwagi kolorem, który jest tutaj subtelnie przygaszony, odsunięty jakby na dalszy plan, co również ma symbolicznie podkreślać rolę, jaką siostry zakonne odgrywają w hierarchii kościelnej. (O ile fotografie jej są typowo reporterskie, ukazują świat zakonu bez manipulacji, to już w obrazach malarskich nie jest to takie oczywiste. Drugi plan obrazu staje się tu często ważniejszy; w efekcie świadomego zabiegu pokazania, że najważniejsze rzeczy mogą dziać się jakby poza główną sceną życia.)

Nie mniej interesującym projektem malarskim, również zainspirowanym fotografią, jest cykl pt. „Archiwum” Dominiki Stręciwilk. Mamy tu do czynienia z bardziej bezpośrednim, wyraźnym już na pierwszy rzut oka nawiązaniem do tego medium. Jej prace pt. Ślub i Pogrzeb należą do cyklu kilkudziesięciu realizacji. Każda z nich jest swego rodzaju bezpośrednim przeniesieniem fotografii na płótno; począwszy od formatu, po oddanie nawet połysku fotograficznej odbitki. Źródłem powstania

trzech małych obrazów, prezentowanych w legnickiej galerii, (również pozostałych z 35 sztuk, które złożyły się na jej artystyczny dyplom) był rodzinny album ze starymi zdjęciami, przekazany jej przez babcię. Ponieważ album znajdował się „w rozsypce”, a część z fotografii uległa poważnym uszkodzeniom, artystka zajęła się ratowaniem ich, by móc zachować wspomnienia o rodzinie. Nie skończyło się jednak na wklejeniu zdjęć na swoje miejsce, lecz niezbędne okazało się uzupełnianie w nich wielu szczegółów. Tym samym zaczęła ona malować je na nowo, między innymi poprzez odtwarzanie brakujących fragmentów. Czasochłonne prace



2

1. **Dominika Stręciwilk**, *Archiwum 25*, 2018, olej na płótnie, 9 × 13,5 cm
2. **Barbara Wójcik**, *Obraz*, haft, 120 × 100 cm
3. **Dominika Stręciwilk**, *Archiwum 38*, 2019, olej na płótnie, 9 × 12,5 cm



objęły nie tylko skrupulatne odtwarzanie wizerunków rodziny, ale także potrzebę zachowania techniki ich wykonania. Prace te są wielkości bezpośrednio przeniesionej z poszczególnych zdjęć, co spowodowało problem z zakupem odpowiedniego formatu płócien. Autorka tworzyła je więc od podstaw, włącznie z samodzielną konstrukcją podobrazia. Prace są malowane warstwami, laserunkowo, pokrywane podwójnym werniksem w celu uzyskania gładkiej powierzchni, imitującej błysk powierzchni zdjęcia. Ponieważ fotografie jako takie kojarzą się artystce przede wszystkim z czernią i bielą, przemalowuje również te, które pierwotnie były zrobione w kolorze. W czarno-białych pracach można dostrzec więcej, niż tylko odtwórczo ocalone archiwum po babci. Oto bowiem tak wyraża się własna interpretacja rodzinnej historii, widzianej oczami malarki. Osoby znajdujące się na zdjęciach, anonimowe dla widza, oddają jednak pewien autorski zamysł: odgrywają przypisane im jakieś role. Poprzez dodanie subtelnych, niedostrzegalnych w pierwszej chwili koloru, czy też silniejszemu podkreśleniu pewnych

postaci, wiadomo, kto w tej rodzinie był jej szczególnie bliski. Można też dostrzec innego rodzaju ingerencje wprowadzone do tych prac. Jak komentuje swój cykl artystka: ... *osobiście puściłam oczko widzom i umieściłam się w beciku podczas chrzcin 1 stycznia 1994 roku na obrazie* Archiwum 25.

Twórczość Stręciwilk od początku związana była z rodziną, o czym świadczy powstały na trzecim roku studiów cykl kolorowych portretów pt. „Wspomnienie”, zupełnie innych w wyrazie niż obecnie malowane monochromatyczne małe obrazy. Temat rodziny poruszony został jeszcze w stworzonych przez nią trzech witrażach, zbliżonych kompozycyjnie do wspomnianych obrazów, będących kontynuacją owego cyklu, na których znalazły się wizerunki samej artystki oraz jej brata. Końcowy efekt „zabawy ze szkłem”, jak sama artystka opisała te prace, uzyskany został poprzez poddanie ich technice topnienia w piecu oraz piaskowania. O ciekawych jej poszukiwaniach artystycznych świadczą również wystawiane podczas studiów efemeryczne portrety z cyklu pt. „Ciało...”, przedstawiające

znanych aktorów wykonane z surowego mięsa, które będąc wcześniej zamrożone, mogły przetrwać tylko przez dwie godziny.

Zasygnalizowane tu dwie postawy artystyczne swoje inspiracje twórcze czerpały z innego medium (w tym wypadku – fotografii), co tylko dowodzi, jak współcześnie zmieniają się tradycje obrazowania: powstają prace intermedialne, adekwatne do dzisiejszej złożonej rzeczywistości. ■

Images rediscovered

In the 29th painting competition PROMOCJE 2019, two awards of distinction were granted by „Format” to Barbara Wójcik from the Academy of Fine Arts in Katowice and Dominika Stręciwilk from Maria Skłodowska-Curie University in Lublin. In two different ways, both artists refer in their paintings to photography: Wójcik by minimal style and specific cropping, while Stręciwilk by direct use of old damaged family photos which she repaints. ■



1

ADAM SOBOTA

Ciągłość linii



2

Proste w swojej formie dzieła inspirowane obserwacją naturalnych zjawisk mają często wielką siłę oddziaływania, jako że zdolne są pobudzać wyobraźnię i nasuwać liczne skojarzenia. Z takiego faktu interesujący użytkownik robi Patryk Lewkowicz, który dla swojej twórczości czerpie inspirację z banalnych zjawisk w materii rzeczywistości, takich jak erozja czy nieużytkowy byt przedmiotów. Nawiązując do generowanych przez takie zjawiska form, wykreśla spontanicznymi gestami swoje malarskie znaki. Takie postępowanie nie jest czymś niezwykłym, gdyż można by się powołać na podobnego typu przykłady z kręgu minimal artu, sztuki ziemi czy performansów. Takie realizacje mogą być zarówno dowodami konceptualnego wyrafinowania artystów, jak i odwoływać się do estetycznej wrażliwości na zjawiska natury, którą posiada zdecydowana większość ludzi.

Na kreatywne efekty takich doznań zwracali uwagę teoretycy sztuki już w czasach, kiedy dopiero zaczynał dawać znać o sobie kult natury jako siły oczyszczającej drogi rozwoju ludzkiego ducha. Przykładowo Joseph Addison około 1700 r. w eseju *O rozkoszach wyobraźni* wychwalał doznania estetyczne przy obcowaniu z naturą, sądząc że ta, dzięki różnorodności swoich ekspresyjnych przejawów, może nawet przewyższyć sztukę w zdolności pobudzenia wyobraźni. A jeżeli – dodawał Addison – widok natury przypomina dzieło sztuki, to przyjemność jest podwójna. Od połowy XIX wieku można było zauważyć, że z takiego mechanizmu skojarzeń korzystają autorzy fotografii, którzy rejestrują zjawiska natury i nadają im szczególne walory poprzez wybór tematów, kompozycję i opracowanie walorów tonalnych, stosownie do wymogów tradycji sztuki. Nieco inaczej ta praktyka realizuje się dzisiaj, ponieważ artystyczne tradycje stały się tak swobodne i różnorodne, że ta podwójna przyjemność w postrzeganiu natury może się wydawać czymś jednorodnym. Jednak nie eliminuje to kontrowersji co do pochodzenia reguł estetycznych; o ile jedni sądzą, że wywodzą się one z natury, to inni uważali, że są jakością specyficzną dla ludzkiego umysłu, projektowaną tylko na zjawiska natury.



3

Patryk Lewkowicz

1-2. *Paryż linia nieskończoności*, 2002, technika analogowa, ingerencja malarska na papierze (nałożenie warstw fakturowo-laserunkowych-kolor), 34,5 × 23 cm
3-4. *Paryż linia nieskończoności-Idąc dalej*, 2007, technika analogowa, 22 × 17 cm



4

Ponieważ Patryk Lewkowicz korzysta zarówno z fotografii, przy pomocy której dokumentuje inspirujące go sytuacje w otoczeniu, jak też ze środków malarskich, dla finalnego opracowania dzieła, można by postawić pytanie: które medium jest mu bliższe dla zrealizowania swojej koncepcji? Odpowiedź – mimo jego praktyki malarskiej – raczej nie mogłaby być jednoznaczna i nie jest to w istocie najważniejsze. Jego autorski gest, polegający na poprowadzeniu krętej linii tworzącej mniej lub bardziej zawile meandry, aby w końcu zamknąć jej obieg, łącząc go z początkiem, jest niewątpliwie malarski. Wykorzystuje przy tym typowe malarskie odniesienia, chociaż pozornie jego działania mogą się wydawać przypadkowe i chaotyczne. Jego karykaturalne wręcz figury, zaznaczone konturowo kapryśną linią, poprzez domknięcie jej biegu, nawiązują do figury koła, które jest dobitnie uwidocznione na wielu jego fotografiach w postaci metalowych obręczy zamocowanych w ścianie nabrzeża Sekwany, które kiedyś służyły do cumowania łodzi i barek. Wielokrotne pobyty w Paryżu sprawiły, że to właśnie w kamiennym obramowaniu przepływającej przez miasto rzeki Patryk Lewkowicz dostrzegł formy stanowiące ekwiwalent dla potrzeb jego własnej ekspresji. Chociaż elementy tej budowli są inżynierskim dziełem ludzi, jednak spękania powierzchni kamienia, erozja metalu na obręczach i pojawiające się ślady działań innych osób stanowią równie obiektywne uwarunkowanie dla miejskiego wędrowca jak środowisko natury. Na fotografiach fragmentów nabrzeża wyróżniają się koła metalowych pierścieni (choć późniejsze fotografie to pomijają) i siatka regularnych połączeń kamiennych bloków, co może się kojarzyć z klasycznymi zasadami podziału przestrzeni malarskiej przy pomocy

idealnych geometrycznych figur dla rozplanowania zamierzonych przedstawień. W tę regularność wpisują się ślady spękań i zagłębień będące dowodem upływu czasu i oddziaływania sił zewnętrznych. Artysta wpasowuje w te miejsca kawałki kartonu i wykreśla na nich linie, które w pewnej mierze powtarzają zastany wzór, ale ostatecznie są wyrazem jego wewnętrznej ekspresji. Przypomina to nieco rysunki kreślone na wpół świadomie przez ludzi w sytuacjach, kiedy ich uwaga zaprzętnięta jest czymś innym, ale wewnętrzne napięcie domaga się jakiegoś ujścia. Podświadomość potrafi ukazać wtedy więcej niż mogłoby to zrobić racjonalne wyjaśnienie. Efekty takich działań są fotografowane, a kartony z rysunkami artysta zabiera ze sobą. Następnie – już od około dwóch dekad – stara się je wpasować w plany wystawiennicze różnych galerii, a także w enigmatyczny system różnych osądów. Podobnie jak na nabrzeżu Sekwany, zarazem łączy się z tym otoczeniem, jak i od niego oddziela, przedłużając tym emanację linii generowanej z wnętrza swojej osobowości. ■

Continuity of a line

Patryk Lewkowicz is an artist who expresses his esthetic sensitivity and draws inspirations for his painting work from observation of natural phenomena. He combines painting with photography, and the characteristic of his style is a winding line which at the end meets its beginning, creating a closed circuit. One of his important inspirations were metal rings used for mooring boats on Seine in Paris, as well as stone quay which are a place where forces of nature are combined with human activity. ■

Projekt Spectra Art Space

W salach ekspozycyjnych budynku Spectra – pałacu ze szkła i betonu rodziny Staraków przy ulicy Bobrowieckiej w Warszawie – otwarto w grudniu 2019 r. wystawę prac Marii Jaremy i Andrzeja Wróblewskiego. Dla koneserów sztuki była tym ciekawsza, że nie objęła tym razem sztandarowych, więc dobrze już znanych obrazów autora *Rozstrzelań*, ale jego mniej spopularyzowane płótna i gwasze na papierze. Natomiast monotypie Jaremi z lat pięćdziesiątych pochodziły m.in. ze słynnych jej cyklów „Wyrazy”, „Penetracje”, „Figury” i „Rytmy”. Niezależnie od intencji i celów, jakimi kierowali się jej organizatorzy, była to przede wszystkim prezentacja twórczości dwojga współczesnych sobie artystów, którzy różnymi drogami od przedstawieniowości dochodzili do klasycznej abstrakcji. Każde z nich pojmowało ją inaczej i każdemu z nich potrzebna była dla innych doznań i celów. W sumie to zestawienie tak odmiennych osobowości było niezwykle trafne, bo atrakcyjne i inspirujące.

Takie unikalne zdarzenia, mające wyjątkową moc przyciągania, odbywają się tu, na Bobrowieckiej od lat, a bliżej precyzując od 2013 r., kiedy w salach ekspozycyjnych gmachu Spectra otwarto wystawę prac Tadeusza Kantora, w rok później słynnych pozycji z dorobku Andrzeja Wróblewskiego, a w następnych, kolejnych latach: Wojciecha Fangora, Romana Opałki, Ryszarda Winiarskiego, Henryka Stażewskiego i Stanisława Fijałkowskiego. W ten sposób niemal cała czołówka najwybitniejszych naszych artystów udostępniona i przypomniana została zainteresowanej publiczności. Docenić wypada, że to niecodzienna praktyka: jedyna w swoim rodzaju unifikacja bezinteresownej galerii sztuki z salą muzeum współczesnej twórczości. Każda z tych wystaw przygotowana była profesjonalnie pod kątem ilości i wyboru obiektów, z bezbłędnie rozwiązaną ekspozycją i ustawieniem światła, z pietyzmem należnym wyjątkowej randze eksponowanych dzieł.

Cenna i ambitna działalność wystawiennicza Jerzego Staraka stanowi tylko część jego aktywności w zakresie zajmowania się sztuką i jej propagowania. Obok inicjowania i finansowania badań naukowych głównie z dziedziny farmacji i medycyny w ramach powołanej do życia w 2001 r. Fundacji Polopharmy, Starak kolekcjonuje dzieła sztuki. I nie jest to, jak znakomita większość prywatnych i muzealnych kolekcji, zbiór prac przeciętnych i dobrych, wśród których rozbłyskują gwiazdorsko rzadkie pozycje arcydzieł. Tu mamy tylko do czynienia z wyborem najwybitniejszych polskich twórców, a w ramach ich twórczości – wyborem prac nie tylko reprezentatywnych, ale o najwyższym poziomie (podobne wymogi i dezyderaty stawiają swoim kolekcjom jedynie jeszcze Grzegorz Jangilevitsch i Andrzej Starmach). Prócz dzieł artystów już wyżej wymienionych, których wystawy odbyły się w ciągu ostatnich siedmiu lat na parterze w budynku Spectra, w zbiorach Staraków znajdują się m.in. jedna z „Brzemienych” Xawerego Dunikowskiego, *Portret Marcoussisa* i *Tango* Augusta Zamoyskiego, *Postacie kroczące* Magdaleny Abakanowicz i asemblages Władysława Hasióra oraz obrazy Stefana Gierowskiego, Jana Lebestaina (sprzed wyjazdu do Francji), Jerzego Nowosielskiego, Henryka Stażewskiego, Kajetana Sosnowskiego i Jana Tarasina, kompozycje „elektryczne” Jerzego Tchórzewskiego, reliefy Jana Ziemskiego, a także *Interwencje* Edwarda Krasińskiego.

Program Spectra Art Space obejmuje też zainteresowaniem i pomocą najmłodsze pokolenie artystów urodzonych po 1980 r. Kilkudziesięciu z nich, każdy przez miesiąc, w latach 2013 – 2018 prezentowało swoją twórczość w budynku Spectra. Konceptcje artystyczne trzynastu wybranych spośród nich przedstawione zostały w ramach wystawy „Force Field Emerging Polish Artists” w Wenecji w 2019 r.



1. **Maria Jarema**, *Wyrazy*, 1956, Starak Collection, prawa autorskie do reprodukcji obrazów Marii Jaremy © Spadkobiercy artystki
2. **Andrzej Wróblewski**, *Autobus*, Starak Collection, prawa autorskie do reprodukcji obrazów Andrzeja Wróblewskiego © Fundacja Andrzeja Wróblewskiego
Fot. 1-2 wystawa „Realizm istotny” w Spectra Art Space, dzięki uprzejmości Fundacji Rodziny Staraków

Od 25 lat – powiada Starak w wywiadzie – w ramach realizowania strategii społecznej odpowiedzialności, światowy biznes w znaczący sposób uzupełnia działania instytucji państwowych i pozarządowych organizacji, tworząc grupę nowego mecenatu. (...) Silne finansowo korporacje zapewniają stabilny rozwój w postaci własnych instytucji kultury z regularnym programem wystawienniczym i edukacyjnym.

Moją ambicją jest kreatywne połączenie obu tych form: prywatna kolekcja stanowiąca punkt wyjścia do działań w obszarze korporacji. (...) Działamy dynamicznie i mam nadzieję, że za kilka lat będziemy rozpoznawalnym i chętnie odwiedzanym miejscem na kulturalnej mapie Polski.¹

Jest już dziś w Polsce co najmniej kilkanaście prywatnych, liczących się poziomem kolekcji sztuki współczesnej. Ich twórcy – posiadacze różne wyznaczają im role. Niektórzy uważają, że jest to cenny dorobek ich życia, który ma cieszyć wyłącznie posiadacza, więc strzegą go zazdrośnie, nieledwie ukrywając. Są też, niestety, tacy, którzy traktują swoje zbiory jako lokatę kapitału. Ale są także zbieracze, dla których ich kolekcja stanowi dumę i radość, i którzy ją chętnie pokazują i nią się szczycą. Niektórzy, jak Andrzej Starmach w Krakowie, Wojciech Fibak w Warszawie czy Cezary Pieczyński w Poznaniu lub Waldemar Andzelm w Lublinie, niezależnie od osobistej, nietykalnej kolekcji, prowadzą sprzedażne galerie sztuki. Są wreszcie tacy jak Grzegorz Jangilevitch, (z nikim nieporównywalny w bogactwie swoich zbiorów) i Andrzej Starmach, choć także bracia Bieńkowscy czy Jacek Łozowski, którzy w części lub w całości swoje kolekcje udostępniają odbiorcom, jako wystawy czasowe w otwartych dla publiczności galeriach, a niekiedy poszczególne dzieła ze swych kolekcji wypożyczają muzeom i innym instytucjom dla uzupełnienia organizowanych przez nie prezentacji sztuki.

Chlubny wyjątek wśród wszystkich kolekcjonerów stanowi Grażyna Kulczyk, która zbudowała dla swoich zbiorów znakomity architektonicznie budynek muzeum, udostępniając je publiczności. Niestety, choć o to długo i z uporem zabiegała, nie we własnym kraju, ale w Szwajcarii. Jak się zdaje, takie sytuacje bezmyślnej utraty są w Polsce nagminne. Żeby przypomnieć choćby historię przeznaczzonego dla Warszawy i odrzuconego przez Polskę *Pomnika dla zburzonego miasta* Ossipa Zadkina, czy niedawne dzieje proponowanego przez Owena Gehrego i także odrzuconego, bezpłatnego zaprojektowania gmachu Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie.

Jednym z wielu problemów edukacyjnych w społeczeństwie polskim jest mizerne przygotowanie do odbioru sztuk wizualnych. Problem to nie nowy. Sztuka nigdy na szerszą skalę nie znajdowała u nas prawdziwego upodobania i rozumienia. Zwłaszcza współczesna. Nawet w odległych stuleciach, kiedy powstawały pierwsze w naszym kraju magnackie kolekcje kultury materialnej i sztuki, obejmowały one niemal wyłącznie relikty przeszłości. Dopiero w XIX w. wśród mieszczańskich zbieraczy odnotowuje się wyjątki – ludzie uwrażliwionych na sztukę, doceniających współczesną im działalność artystyczną (jak kolekcjoner malarstwa Julian Leopold Kronenberg czy admirator grafiki Henryk Karol Grohman. Brak u nas kultury i potrzeby odbioru sztuki w szerszych kręgach społeczeństwa. Niewielka, niszowa jedynie jego część poświęca tej problematyce czas i zainteresowanie.



2

O edukację w zakresie odbioru i rozumienia sztuki dziś już nikt prawie nie zabiega. O wiele z tym aktualnie gorzej niż w czasach Peerelu. Wystarczy na dowód porównać ówczesnie i obecnie wydawane czasopisma. Naówczas każde z nich, nawet codzienne gazety, mogło się chwalić osobnym działem poświęconym tej tematyce, albo krytykiem sztuki na stałe z nimi związanym, publikującym recenzje z bieżących wystaw i felietony o sztuce jak przykładowo Ignacy Witz w „Życiu Warszawy”, a Ewa Garztecka w „Trybunie Ludu”. Dziś się to zdarza jedynie w tygodnikach kulturalnych, a i to nie zawsze. Kiedyś czasopisma artystyczne, jak „Projekt” czy „Sztuka”, działały dzięki mecenatowi państwa, podobnie jak plenery czy inne spotkania twórców. Dziś dla każdego podobnego działania, dla każdej inicjatywy społecznej w dziedzinie sztuki szukać trzeba przychylnych sponsorów.

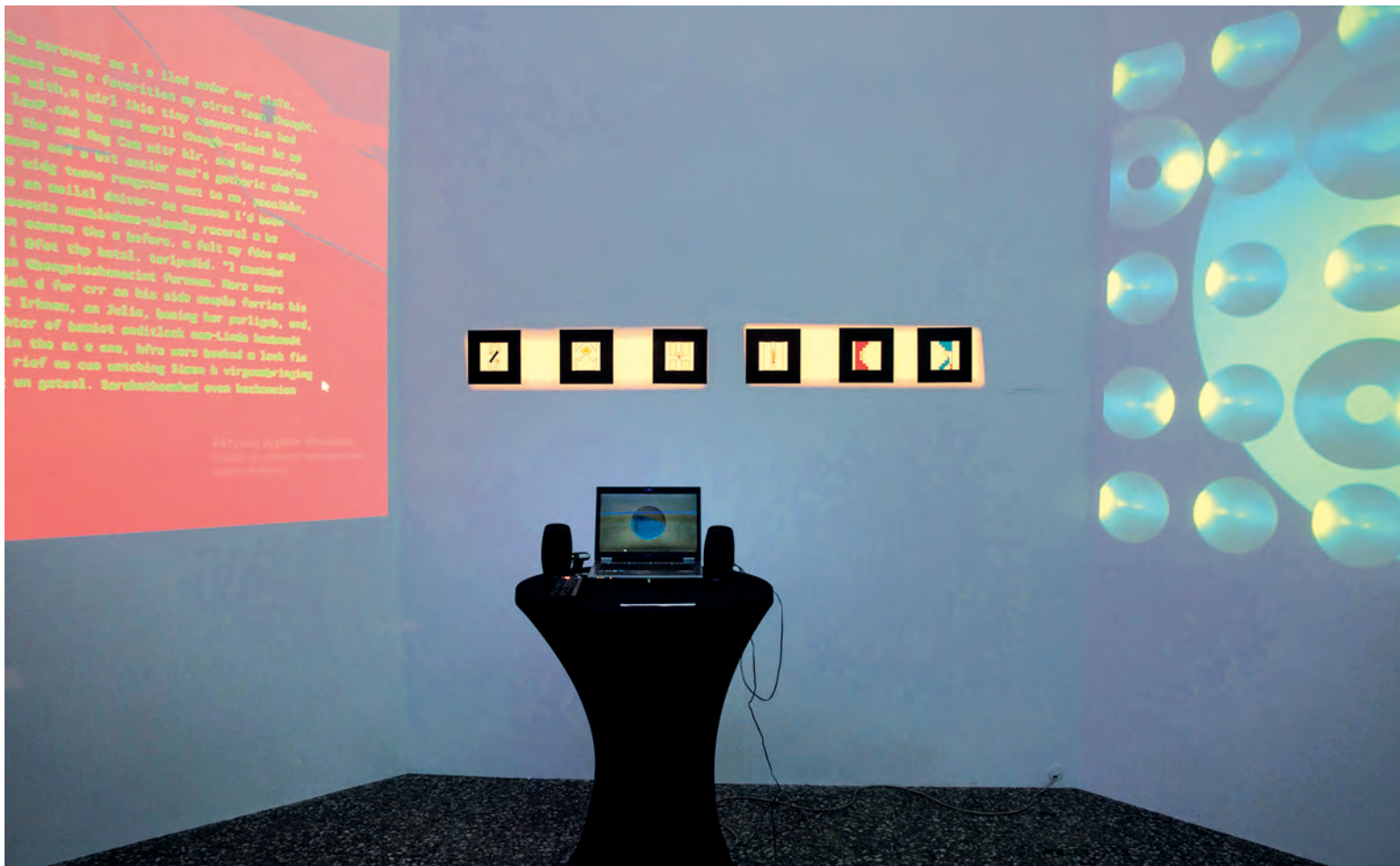
Dlatego tak cenić wypada wyjątkową i godną uznania pozycję, jaką pomiędzy naszymi kolekcjonerami zajmuje Jerzy Starak. Bowiem ze swą działalnością mecenasa i popularyzatora sztuk pięknych jest pośród nich jedyny. Wzorce dla niego znaleźć by można tylko we wspomnianej przeszłości: u ambitnej magnaterii XVIII czy XIX w., która za przykładem Stanisława Augusta gromadziła dzieła kultury materialnej, jak rody Czartoryskich, Lubomirskich, Potockich czy Rzewuskich. Z takich, z zamiłowania lub ze snobizmu gromadzonych zbiorów powstawały z biegiem czasu wszystkie muzea. Tamtym zbieraczom – w odróżnieniu od bezbłędnego profesjonalizmu zbiorów w Spectra – brakło najczęściej orientacji i znawstwa w dziedzinie sztuki, ale nie brakło dobrej woli w szerzeniu szacunku dla niej. Zaslugą niektórych z tych kolekcjonerów przeszłości było bezcenne edukacyjnie udostępnianie swoich zbiorów dla zwiedzających, we własnych, pałacowych siedzibach. Tak dziś postępuje Rodzina Staraków. I chwala im za to. ■

1 *Rozmowa z Jerzym Starakiem* [w:] Kolekcja Jerzego Staraka. Budynek Spectra, Warszawa, Bobrowiecka 6. Wyd. Fundacja Rodziny Staraków, Warszawa 2013.

Spectra Art Space Project

In December 2019, an exhibition of works of Maria Jarema and Andrzej Wróblewski was opened in the modern Spectra exhibition space that belongs to the Starak family. The idea was to present works of two artists living in the same time, and their different artistic paths that eventually led them both to classical abstract art. It was one of important exhibitions organised at the Spectra center which is an example of an artistic and educational initiative of a private art collector and passionate. ■

Festiwal PERMUTACJE



1

Od paru lat w BWA Wieża Ciśnień w Koninie odbywa się niezwykle festiwal PERMUTACJE, którego dyrektorem artystycznym jest znakomity poznański artysta dr Roman Bromboszcz. „Permutacje”, termin z analizy matematycznej, odnosi się w tym przypadku do wariacyjnego i repetatywnego aspektu twórczości artystycznej, technik popularnych w sztuce postmodernistycznej. Jednakże festiwal nastawiony jest na prezentację sztuki nowych mediów cyfrowych, a zwłaszcza dzieł spod znaku Sztucznej Inteligencji. W owalnej, niedużej sali galerii zostało zaprezentowanych pięciu fenomenalnych artystów.

Mirosław Rajkowski to artysta, który zajmuje się sztukami audiowizualnymi, działając w trzech obszarach: słowa, obrazu i dźwięku, które naprzemiennie jedno dla drugiego jest tłem i zarazem ekwiwalentem strukturalnym. Naturalistyczna rejestracja zmysłowej rzeczywistości jest punktem wyjścia do twórczej, komputerowej deformacji zarejestrowanego surowca po to, by zbliżyć się do idei abstrakcyjnego obrazu i jego aleatorycznych mutacji. Artysta zaprezentował trzy filmy: *Natura abhorret vacuum* (11'), który jest metafizycznym pastiszem filmu przyrodniczego, pokazującym jak przekaz medialny zniekształca istotę natury. *Luminale* (4') to z kolei nienarracyjne, migawki filmowe miejskiego oświetlenia przepuszczone przez efekty wizualne komputera, które w efekcie tworzą ruchome obrazy nawiązujące do idei sztuki permutacyjnej. *Cosmic shape* (3') to eksploracja, w środowisku grafiki 3D i efektów specjalnych oraz przy użyciu atrybutów videoartu, relacji pomiędzy świadomością i zmysłami. Dodatkowo pokazano kilkanaście grafik 3D, w bidermajerowskich ramkach, przedstawiających kluczowe słowa w szeroko pojmowanej duchowości człowieka

jako reprezentatywne dla idei perspektywy zbieżnej formy przestrzenne. Ponad to artysta wykonał na wernisażu kilkuminutowy performance *Oda do Pierwszego Alikwotu* używając śpiewu alikwotowego, instrumentu z tableta oraz tybetańskich czyneli.

Przemysław Sanecki jest artystą tworzącym w wielu dyscyplinach, a jego prace z ostatnich lat zostały zrealizowane prawie całkowicie w medium sztucznej inteligencji. Na festiwalu pokazał projekcję tekstów pornograficznych generatywnie zmodyfikowanych w abstrakcyjne kombinacje niezrozumiałych zlepków liter. Cyfrowy model inteligencji powstał, kiedy kartezjańskie osamotnienie napotkało *logos* obliczeń. Kognicja będąca wynikiem fuzji tych samych w sobie potężnych idei jest utrwalana obecnie w dominujący obraz ludzkiej „natury” poprzez siły technologicznego postępu. W tym ideologicznym kontekście technokratycznej pruderii, *Nieosiągalne Ciała* problematyzują nieobecność seksualności w technologii. Posługując się językiem, który rozbudza w nas uśpione żywioły nadające kształt naszym codziennym zachowaniom, praca tworzy krótkie erotyki w regularnych odstępach czasu. *Nieosiągalne Ciała* emancypują seksualność jako życiową siłę, będącą nieodłącznym składnikiem ludzkiej inteligencji.

Robert B. Lisek to artysta, naukowiec, matematyk i kompozytor, który koncentruje się na systemach, sieciach i procesach, opierając się na sztuce postkonceptualnej, sztuce oprogramowania i meta-mediach. Zaprezentowany przez artystę performance testował reakcję zmysłów widzów na bodźce ekstremalne i semantycznie nierozpoznawalne: ogłuszająca, hałasowa muzyka na tle czarnobiałego, zaszumiałego, śnieżącego ekranu. Artysta



107

2

1. Widok ogólny wystawy, od lewej: *Video-Impossible Bodies* Przemysława Saneckiego; Grafiki 2D-midi_wrinkle i cybernetyczny ul Romana Bromboszcza; *Video-Luminale* Mirosława Rajkowskiego

2. Mirosław Rajkowski, seria grafik 3D-*Verbum*
3. Robert Lisek, *Virus D. N. A.*

połączył w sposób rekurencyjny miksery wideo i generatory, otrzymując w ten sposób narzędzie do stworzenia nieprzewidywalnego zdarzenia audiowizualnego. Przedstawił również pracę *Przejdźcie*, czyli site-specific instalację, która proponuje nowe opowieści i formy audiowizualne poprzez użycie sztucznej inteligencji, w której, aby osiągnąć zamierzone cele, artysta „zainfekował” swoje DNA m.in. wirusem Ebola.

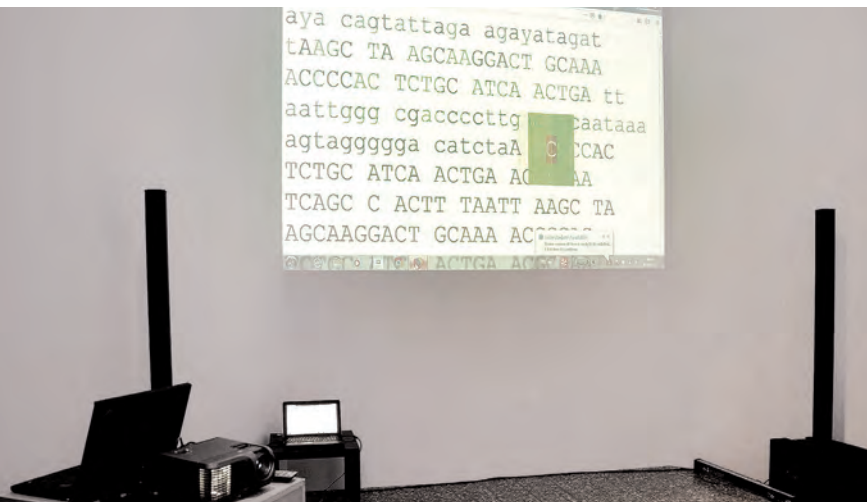
Martyna Chojnacka, zawodowo pracująca jako programistka, zaprezentowała rzeźbę *Blob*, która jest audioreaktywnym, stereometrycznym tworem, zaprogramowanym, by oddychać i wizualizować. Zmienia swój kształt pod wpływem dźwięków, fizycznie je reprezentując. Ruch nadaje formie organiczności, zaprasza do interpretacji i uważnej obserwacji. *Blob* jest wizualizacją przeniesioną z ekranu do świata fizycznego, gra główną rolę w spektaklu audiowizualnym, który odgrywa się w faktycznych trzech wymiarach. Połączenie dźwięków, kształtów i ruchu za pomocą technologii, zajmuje zmysły, nawołuje do skupienia, eksploracji i bycia w sytuacji tu i teraz.

Roman Bromboszcz zajmuje się działalnością na pograniczu sztuk wizualnych, muzyki elektronicznej, literatury, programowania. W twórczości podejmuje tematy z zakresu automatyzacji, cybernetyzacji, przemian społecznych w XXI w. pod wpływem rozrastania się sieci informacyjnych. Jego obiekt interaktywny *Midi Wrinkle* to instrument audiowizualny, w którym zasadniczą rolę odgrywa sterownik midi Pad, za pomocą którego można zmieniać w czasie natychmiastowym jakości obrazu i dźwięku z kamery i obserwować je na ekranie. Praca prezentuje obraz wideo pobierany przez kamerę internetową, w którym przegląda się widz. Obraz jest zakłócony, można nim sterować za pomocą przycisków i pokręteł. Kontrolowane są: wysokość fali sinusoidalnej oraz ziarnistość i kolorystyka kadru. Artysta pokazał także *Cybernetyczny_UI* będący cyklem grafik, gdzie na każdej z plansz znajdują się pojedyncze znaki ASCII zaczerpnięte z klawiatury komputerowej. Cykl nawiązuje do paginacji, jaką można odnaleźć w książce autora *Ludzie^Pszczoly*.

Dzieła sztuki zawsze pobudzają emocje, ilustrują jakąś myśl lub światopogląd. W XXI radykalnie zmieniamy nasze koncepcje ciała i umysłu. I to nie tylko z powodu nauk medycznych, ale głównie za sprawą transformacji świadomości. Zaznajamiamy się z nowym rozumieniem terminu ludzkiej obecności istniejącej jednocześnie w miejscu realnym i wirtualnym, percepując naturę i symulakry. Zaprezentowane na festiwalu prace otwierały widzów na nowe sposoby rozumienia i odczuwania siebie oraz otoczenia. ■

PERMUTATIONS Festival

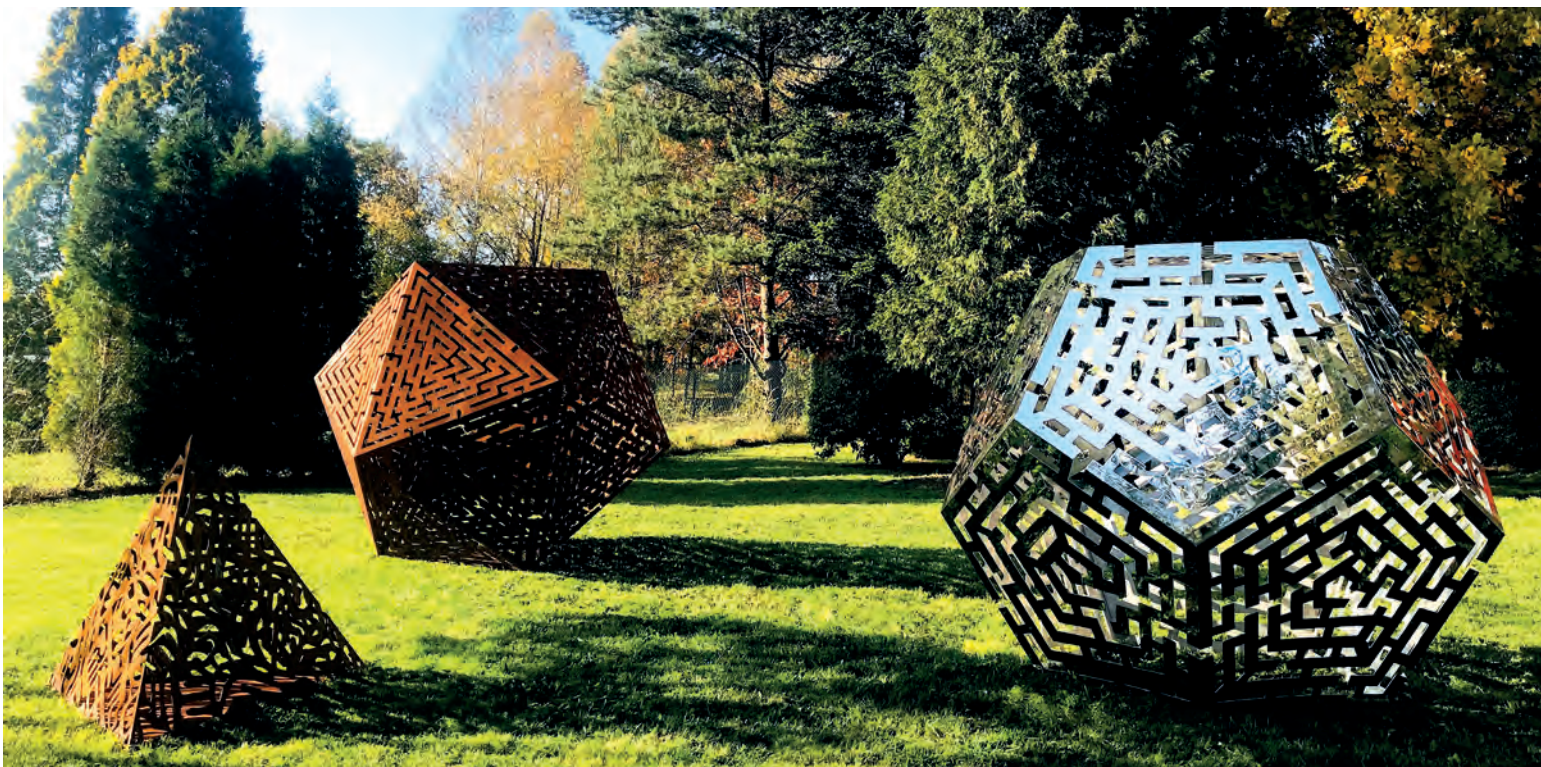
A yearly festival PERMUTACJE directed by Roman Bromboszcz in the art gallery Wieża Ciśnień (Water Tower) in Konin is aimed at presentation of new digital media art. The author describes five outstanding artists – Mirosław Rajkowski, Przemysław Sanecki, Robert B. Lisek, Martyna Chojnacka and Roman Bromboszcz – and their works which were presented at the festival and which used various means of expression to open the audience to new ways of perception and understanding. ■



3

W labiryncie Theseusa

(O artystycznym projekcie Aleksandry Cupiał i Szymona Parafiniaka)



Labirynt to znak, który jest centralną figurą, wokół której rozwija swoją aktywność artystyczną tandem Theseus.

Co ciekawe, wśród wielu odmian tej meandrycznej figury, znajdujemy obok, między innymi realizacji na posadzkach francuskich gotyckich katedr lub w układzie żywopłotów, także te symboliczne, kreślone czy malowane. Innymi słowy, w przypadku tych artefaktów mamy do czynienia nie tylko z ich reprezentacją, ale równocześnie z ich przedstawieniem realnym. Znaczone i znaczące stają się tutaj identyczne i tożsame. To określa siłę oddziaływania tych wizualnych konstrukcji.

Labirynt to jeden z podstawowych symboli i archetypów naszej kultury. Zalicza się on do rodziny znaków solarnych, czyli zapewniających szczęście, powodzenie i ochronę. Pokrewne prostokątnemu labiryntowi są także kolisty koncentryczne formy labiryntu (w hinduizmie *jantry*). Jak wyjaśnia w swej książce Paul de Saint Hilaire, *pielgrzym wiedzy buduje mozolnie w ciągu życia spiralę by przejść z kwadratowej ciemności jednego labiryntu do jaśniejszych kół drugiego, aby dotrzeć do końcowego oświecenia*^[1].

W najnowszych realizacjach artyści Theseusa wykorzystują wynikające z ducha czasów możliwości, jakie daje zestawianie wielu mediów, także cyfrowych. Jedną z prac, instalacja pt. *Droga do przebudzenia* obejmuje dwa duże formatowo obrazy i projekcję digitalną na dwóch ekranach. Przy czym obrazy przedstawiają odpowiednio labirynt prostokątny i spiralny, spokrewniony ze znaną w malarstwie formą tonda. Ten uzupełniający się rozdział dotyczył także projekcji digitalnej.

Tym, co decyduje o udanym koncepcie twórczym w obrębie sztuk wizualnych jest zapewne zgodność przekazu treści z użytą formą. Do tej zasady aspirują prace zespołu. Ich obrazowanie jest silnie osadzone w powtarzanych,

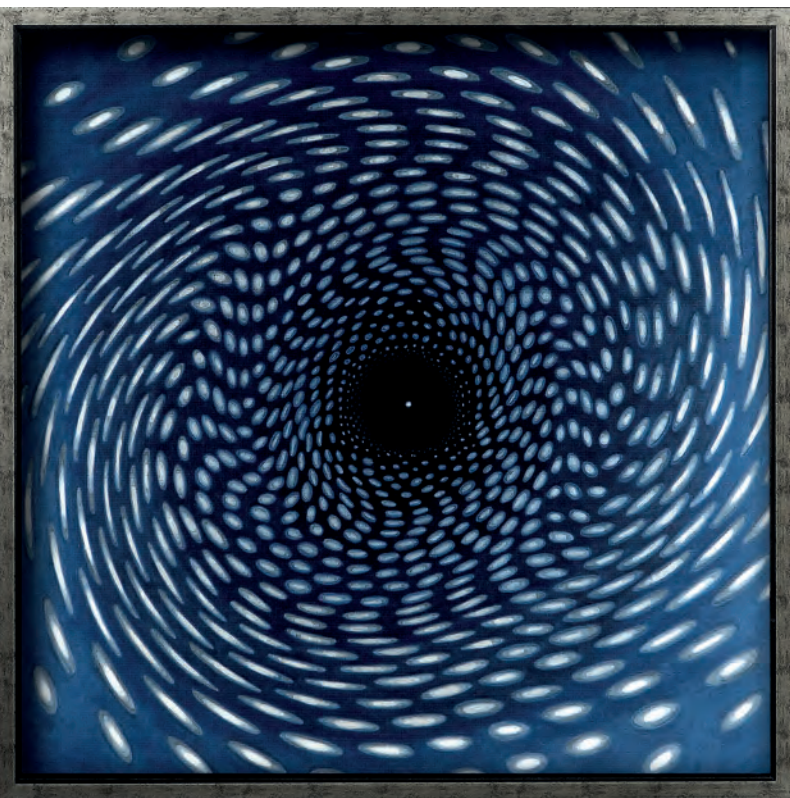
niczym mantra, elementach budujących labirynt. Można powiedzieć, iż jest to porządek wzoru, wokół którego rozrasta się geometryczna sieć. Jej fraktalem jest meandryczny moduł. To bardzo mocny wizualnie i estetycznie, poprzez swoją rytmiczność i kompozycyjną otwartość, znak, tym bardziej, że artyści używają jedynie skali monochromatycznej, co jeszcze wzmacnia jego percepcyjne oddziaływanie, podobnie jak to ma miejsce w sztuce optycznej (op art). W realizacjach tej pary artystów znaczną rolę gra przestrzeń fakturowa (morfologiczna), bowiem obok struktur idealnie dopracowanych są też takie, które stwarzają wrażenie niedokończonych. Można to czytać także jako antynomię doskonałości i zniszczenia, alegoryzującą przemianę losu, w których niemal wszystko nie ma szansy trwać w stanie nienaruszonym. Prowadzi to nas do rozważań o konceptualnej naturze tej sztuki.

Meander na planie symbolicznym odzwierciedla wysiłek wchodzenia, zagłębiania się w temat, jakoby zderzenia z wirami wodnymi (Meander to w końcu nazwa rzeki). Uzmysławia to ciągle - egzegetyczne - powracanie do głównego wątku rozważań, jest efektem swoistej dialektyki wynikającej z rozróżnień między tak i nie, jasnym i ciemnym odcieniem, mrokiem i światłem. Prowadzi to nas do szukania ezoterycznego światła duchowego, mającego moc rozpraszania mroku splamień jaźni, tak jak słońce po nocy zapewnia nam życie w jego złocistym królestwie. Jest to zatem aluzja drogi do „nowego świata”, do meta-fizycznego i gnostycznego złotego brzasku. Ma religijne odniesienia w mistycznych przekazach o nowym niebie i nowej ziemi, niebieskiej Jerozolimie.

Jeśli dostrzegamy literacką i filozoficzną nośność figury meandra, to też nie możemy pominąć jego wartości dekoracyjnej. I wiedzieli tym samym tropem zwracamy stale i po raz kolejny do ikonografii Hellady.

Tak jak wędrujemy w labiryncie, tak też czynimy i w życiu, naszej ziemskiej pełnej zawiłości drodze. A że przywodzi on na myśl uwięzienie i pułapkę z jej barierami i przeszkodami, więc podejmujemy wysiłek zmagania z trudnościami, by nie trwać jedynie biologicznie. Artyści to wiedzą, służy temu ich sztuka.

¹ Paul de Saint Hilaire, *Tajemny świat labiryntów*, Wydawnictwo „Czakra” 1994, s. 62. Korzystam z tego opracowania jeszcze w kilku miejscach.

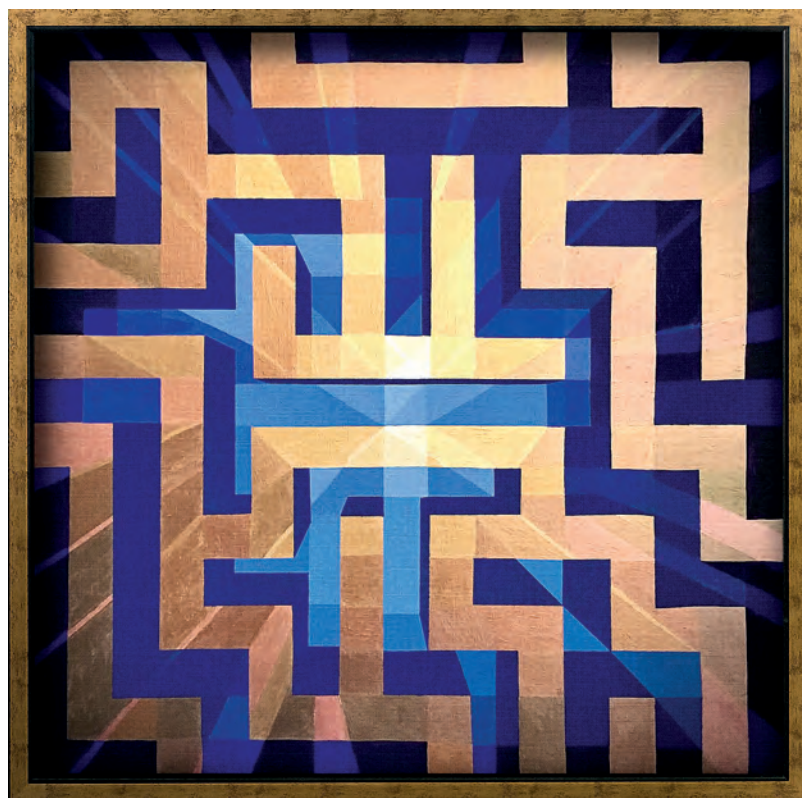


2

Rola labiryntów i ich sens symboliczny jest powszechnie znany i obecny w kulturze na całym świecie. Ale także znany ich sens użytkowy, praktyczny, tj. np. ich zdolności ochronne, albo jako miejsca przechowywania tajemnic lub strzegące skarbów, ale też odbywania kary. Te złożone problemy doświadczonych z naszej historii, Theseus wzbogacił także o problemy współczesnej sieci – Internetu, aspirując tym samym do roli alter-nowoczesnego semionauty. Powodzenie w tej misji zapewnia mu imię bohatera, który zabił potwora strachu i rozwiązał zagadkę spletanego losu, jak kiedyś w inny sposób nierozzerwalny węzeł rozciął Aleksander. Theseus nie dokonałby tego bez pomocy Ariadny, dzięki której binaryzm pierwiastków męskiego i żeńskiego znalazł zwycięskie jednoczące przezwyciężenie. W ten sposób zniszczenie struktury ludzkiej i świata, nie jest nigdy możliwe całkowicie, ponieważ odwzorowuje się ona według wpisanego w nią kodu – matrycy trwania, niszczenia i odradzania się. Tkwi ona w hardości meandrycznej molekule. Dającej szansę na to, że nie zgubimy się w płątaniu ścieżek losu i nie ulegniemy błędnym drogom, trzymając w dłoni pomocną nić Ariadny, symbol mądrości i wytrwałości.

Zainteresowanie przestrzenią doprowadziło ostatnio Theseusa do realizacji trójwymiarowych. Obok znaku labiryntu pojawiały się też formy organiczne. Są to zastanawiające rygorystycznym struktury z pozoru minimalistyczne, jednak budowane w oparciu o powtarzalność figur geometrycznych, które wyrażają wiedzę o prawach kreacji świata i jego elementarnej egzystencji, co tutaj znaczy także żywiołowej (od łaćnińskiego elementa). Inspiracją duetu są idee platońskie i pitagorejskie. Na planie estetycznym powierzchnie rzeźb-objektów charakteryzują się albo wyniosłością i blaskiem srebrnej patyny lub też przypominają procesy korozyjne. W ten sposób oddają one przeczuwany wymiar absolutu, w którego ramy wpisana jest też cykliczność odradzających przesileni.

Theseus budując swoje labirynty, jednocześnie podaje odbiorcy tę „nić”, ułatwiającą zrozumienie i rozwikłanie drogi wyjścia ku... Ku czemu? A to też jedna z tajemnic wpisana w tę propozycję. ■



3

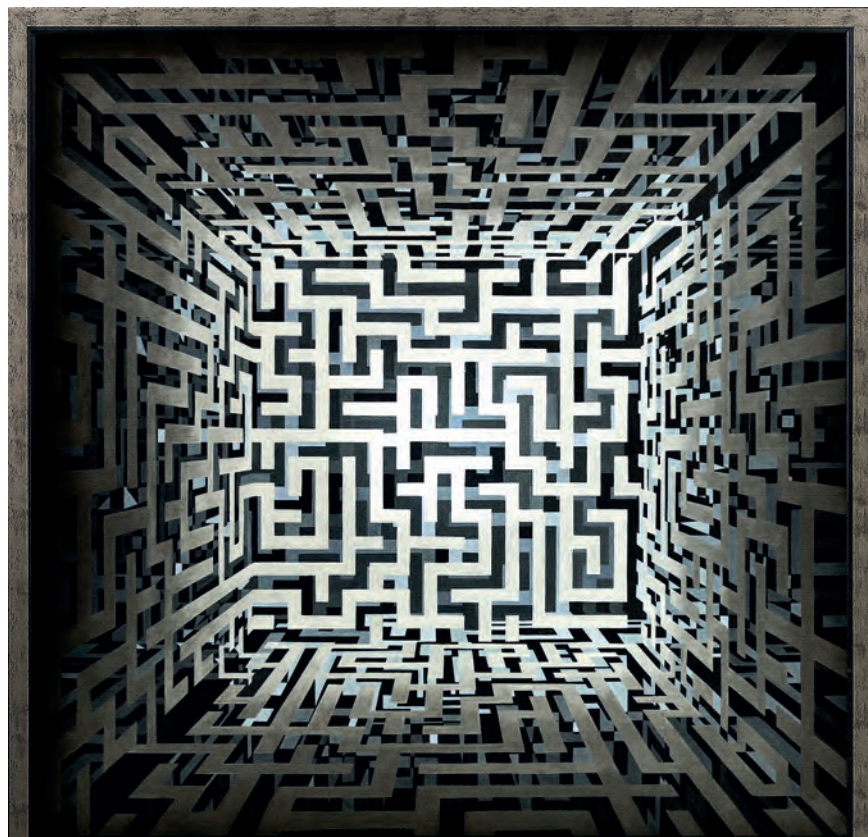
THESEUS

1. Rzeźby z cyklu „Elementa”, 2019, stal nierdzewna, cor-ten
2. *Hipnotyk*, 2016, akryl, mika, na płótnie, 140 × 140 cm
3. *Obraz VIII* z cyklu „Elementa”, 2019, akryl, mika, na płótnie, 140 × 140 cm
4. *Klatka*, 2017, akryl, mika, na płótnie, 140 × 140 cm

In a labyrinth of Theseus – on artistic project of Aleksandra Cupiał and Szymon Parafiniak

Labyrinth is one of fundamental symbols and archetypes of our culture, and it is also a central figure for the artistic duo Theseus. In their recent works they combine different media in order to express a literary and philosophic message hidden behind the serpentine and various optical structures. Creating their labyrinths, Theseus also provide a spectator with a thread to find a safe way out. ■

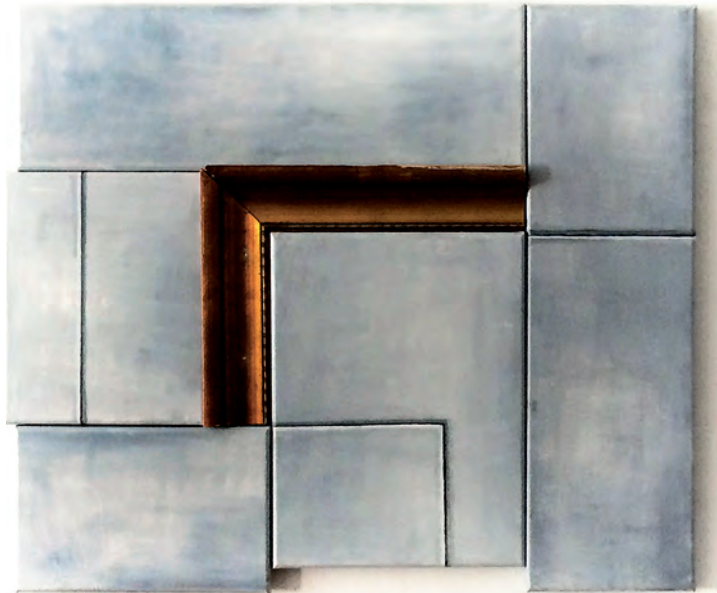
4



Krajobraz pamięci Lva Sterna



1

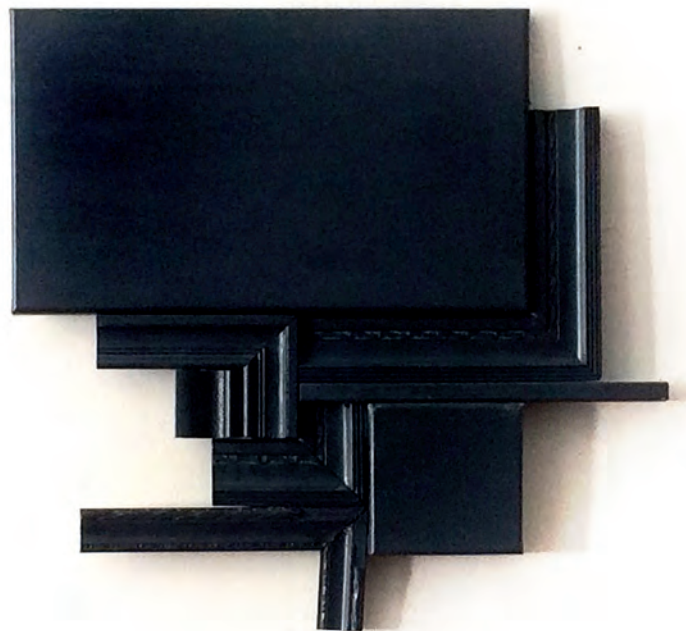


2

Współczesne abstrakcyjne malarstwo ma różne oblicza, prace Lva Sterna sytuować można w okolicy popularnego w latach 50. malarstwa materii, w którym istotną była sama substancja malarstwa, jej faktura i proces tworzenia jej struktur. Stern, architekt z wykształcenia, celebrytuje proces twórczy, materię wykorzystuje do tworzenia z niej swoistych konstrukcji o charakterystycznej estetyce; rytmach, barwach, kompozycjach. Pracom stricte malarskim towarzyszą kompozycje malarsko-architektoniczne. Pretekstu do takiej interpretacji dostarczyła ostatnia wystawa prac artysty we wrocławskiej Mia Art. Gallery, pt. „Wyjechać i wrócić. Przypadek Lva”.

Wystawa zaaranżowana została z takim zamysłem, jakby prace stricte malarskie miały polemizować z owymi kompozycjami malarsko-architektonicznymi, a czas był tematem tych rozmów. Z jednej więc strony mamy cykl obrazów zbliżonych w wyrazie, harmonii, rytmach, fakturze, utworzonych z rozbielonych, czy, jak kto woli, przydymionych barw o bogatej strukturze, a także kilku prac utrzymanych w ostrzejszej kolorystyce: czerni, żółci, czerwieni – wszystkie jednak są jednakowo rozbielone, jakby przyprószone nalotem „niepamięci”, a następnie pokryte warstwami krzyżujących się splątanych linii. Z drugiej strony, na przeciwległej płaszczyźnie ekspozycyjnej umieszczono kompozycje architektoniczno-malarskie, które dobitnie, bo wprost mówią, jak ważny dla autora jest czas i dawny Wrocław. Twórca połączył bowiem obrazy ze starannie przyciętymi kawałkami autentycznych starych ram i one razem tworzą obiekty, które odsyłają do przeszłości. Obrazy te łączą wyobrażenia rzeczy z ich desygnatami, fragmentami dawnych pejzaży. Kompozycje są różne; wielobarwne, szare, graficzne. Oto kawałki ram połączone z blejtramami, na których naciągnięte są płótna, a całość pokryta jedną, szarą barwą. Tuż obok obrazy skonstruowane z samych starych ram.

Lev Stern chce w ten sposób dotknąć przeszłości, używając do tego autentycznych kawałków starych obiektów, skupuje więc na wrocławskich targach staroci ramy pochodzące z czasu jego dzieciństwa, gdy przed wyjazdem do



3

Jerozolimy (w roku 1959) mieszkał we Wrocławiu. Chce mieć absolutną pewność, że to te artefakty tworzyły tamtą rzeczywistość, z którą on wciąż rozmawia. Łączy więc rozsypane fragmenty tamtej rzeczywistości. Powstają harmonijne, architektoniczne konstrukcje, jasne, czytelne w swym przesłaniu o upływającym czasie i zmieniających się pejzażach. Po powrocie do Wrocławia w 1987 r. Lev Stern wędrował po mieście szukając miejsc, które wciąż miał w swej pamięci. Czy da się jeszcze je odnaleźć? W poszukiwaniu

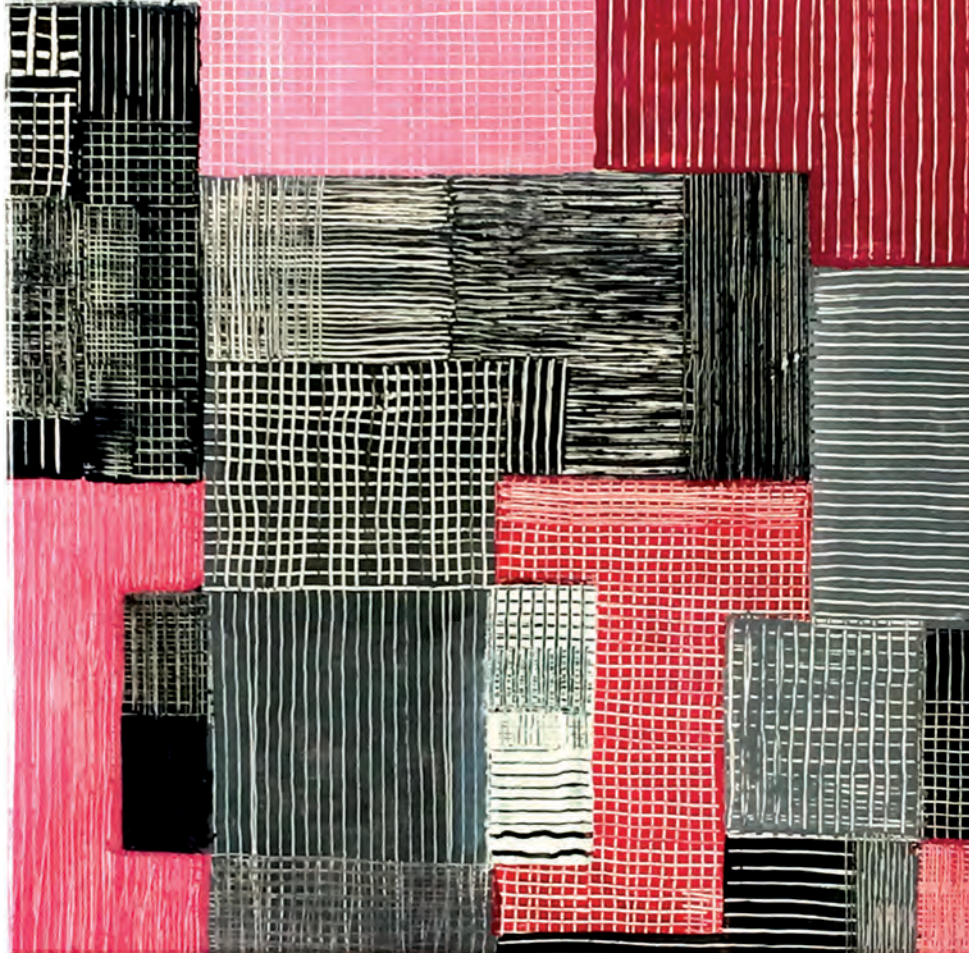
Lev Stern

1. *B-W*, 2018, olej, emalia na płótnie, drewno, 50 × 65 × 4 cm
2. *Doskonałość 5919*, 2019, olej na płótnie, drewno, 70 × 82 × 4 cm
3. *Pamięć miasta 5619*, 2019, emalia na płótnie, drewno, 63 × 61 × 4 cm
4. *Osmosis 1561*, 2015, olej na płótnie, 45 × 45 cm
5. *Osmosis 1522*, 2015, olej na płótnie, 65 × 65 cm
6. *Osmosis 1619*, 2016, olej na płótnie, 75 × 65 cm

odpowiedzi kilka razy dziennie przechodził przez Most Grunwaldzki, patrząc na wartki nurt Odry, jakby sprawdzał, czy możliwe, że woda jest tą samą, jaką widział niegdyś. Konfrontował w pamięci wspomnienia z dzieciństwa z tym, co go aktualnie spotykało.

Jego rzeźby (bo Lev Stern jest także rzeźbiarzem), jak i malarstwo oraz charakterystyczne dla jego twórczości kompozycje rzeźbiarsko-malarskie odsyłają do biografii artysty, którego wrażliwość utkana została właśnie z pamięci o obrazach rzeczywistości dawnej i obecnej. Lev Stern – to „wędrowiec przez życie”, w swej plastycznej, różnorodnej twórczości stara się to uwyraźnić. Również kolor służy do podkreślenia twórczego zamysłu. Jest on dla niego rodzajem „materii”, z której buduje światy o charakterystycznych rytmach, ekspresji i harmonii. Stosuje on przydymione lub zatarte barwy, pokryte krzyżującą się wielowarstwową płataniną linii, gubiących swe początki i końce, jakby chciał dowieść istnienia tajemnych nici łączących te światy, które chce utrwalić i znaleźć ich sens dla siebie. Barwy, których artysta używa są niekiedy szare, graficzne, innym razem uwodzą subtelnymi, odcieniami pastelów. Pojawiają się tu także ekspresyjne formy i konstrukcje, również odsyłające do mijającego czasu i upraszczającej wszystko pamięci, która oddala nas od detali, zdarzeń i rzeczy.

Zwykle zadajemy sobie pytanie, jak interpretować twórczość danego artysty? Czy abstrahować od kontekstu powstawania jego dzieł, czy przeciwnie – uwzględniać okoliczności ich powstawania? „Przypadek Lva” dowodzi, że kontekst zasygnalizowany w tytule jego wystawy sprawia, iż odbiorca ma szansę podjąć dialog z pracami, które mimo osobistych odniesień twórcy, mogą prowadzić do empatycznego ich odbioru i rozumienia. ■



4

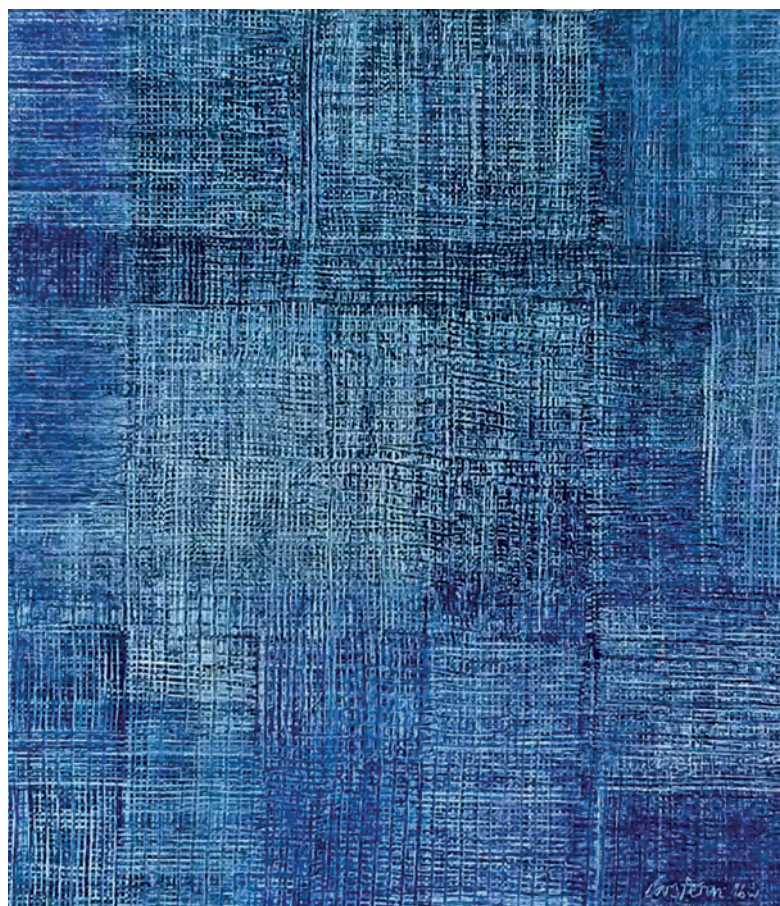
Lev Stern's landscape of memory

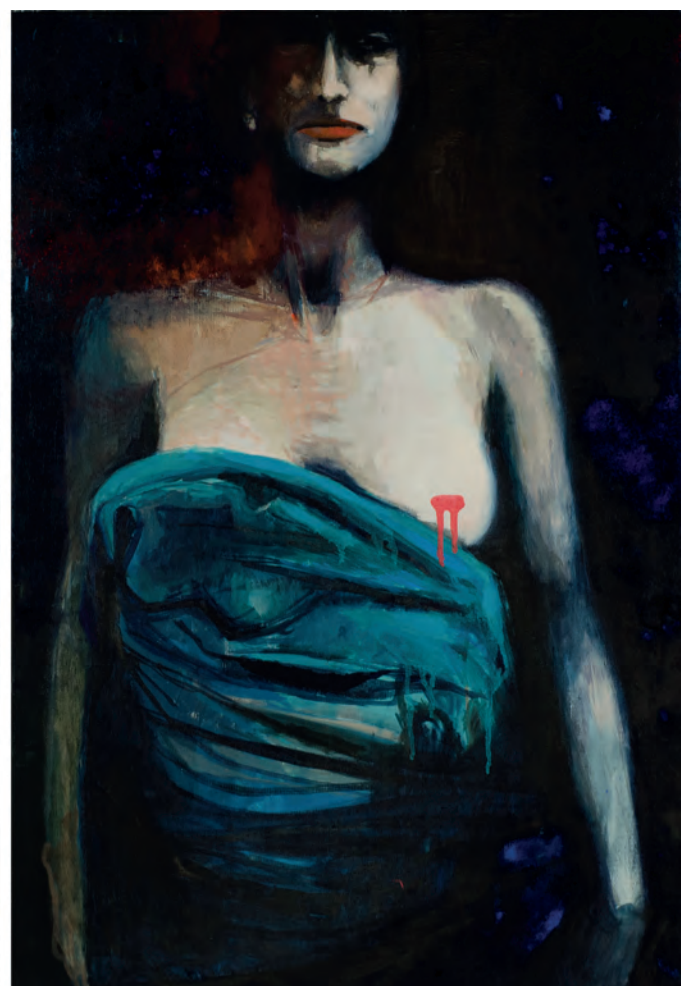
The Mia Art Gallery in Wrocław presented an exhibition of Lev Stern's works entitled „To leave and come back. The case of Lev”. This abstract painter was an architect by profession, and in some of his works he combines painting with architectonic structures. Researching different means and styles of artistic expression, he often refers to the past and memories. Smoked colours, specific harmonies and rhythms create special atmosphere of his art. ■

5



6





1

MARTA DZIEDZINIEWICZ

„Między nami” Darii Pietryki

„Między Nami” to najnowszy projekt artystyczny Darii Pietryki, urodzonej w 1983 roku wrocławskiej malarki, architektki, projektantki wnętrz i scenografki. Tematem wystawy jest człowiek w relacjach społecznych, a więc uwikłany w sieć mikro i makro zależności – ze sobą, z innymi, z otaczającym światem. Sama relacja jest tu traktowana jako proces, ponieważ nasze związki są dynamiczne, zmieniają się, ewoluują, wymagają pracy, poświęceń i uwagi, zaniedbane komplikują się lub obumierają. Pietryka uważnie obserwuje siebie w świecie, zbiera doświadczenia, notuje spostrzeżenia, pytania i problemy, bada towarzyszące im emocje. To już wtedy zaczynają w jej wyobraźni powstawać obrazy. Zaczyna się to od przeżycia, obserwacji i uczucia, potem przychodzi czas na refleksję i szkice projektu. Same obrazy powstają długo, artystka wielokrotnie je zmienia, nakłada kolejne warstwy farby, ingeruje w płótno nicią, piaskiem, kolorem, buduje wielowarstwową strukturę. Kolejnym bohaterem wystawy jest zatem samo malarstwo, zarówno w kontekście warsztatu, rzemiosła, jak i formy złożonej narracji.

Malarstwo jest dla Darii rodzajem medytacji, podróżą w głąb siebie oraz w stronę innego człowieka. Maluje to, czego nie potrafi przekazać słowami. Inspiruje ją życie, doświadczenia, miejsca, podróże, książki, proza życia, której wcale nie uważa za szarą czy monotonną. Malowanie jest jej sposobem przepracowywania emocji i rozpracowywania otaczającego ją świata. Jest ściśle sprzężone z procesami myślowymi artystki, która w jednym z wywiadów stwierdziła, że musiałaby przestać myśleć, żeby przestać malować. Stwierdziła: *Fascynują mnie niejednoznaczności. Dążę do tego, aby moje malarstwo*

było wielowarstwowe, zarówno w sensie metaforycznym jak i formalnym. Myślę, że jest to klucz do równowagi pomiędzy formą a treścią, której poszukuję. Historie, które zawierają się w mojej twórczości czerpane są z rzeczywistości – napotkanych sytuacji, ludzi czy natury. Malując, przekładam je na metafory, które ubieram w kolory, kształty, faktury, cienie, półcienie. Uważam że sztuka powinna skłaniać do myślenia, toteż cieszy mnie gdy odbiorca „przekłada” obrazy na język bliski sobie. Wówczas to, co jest dla mnie osobiste, staje się poprzez malarstwo niejako ogólnodostępne, a moja praca nabiera warstw i nowych znaczeń. Zaczyna żyć.

Spójność intelektualnych i malarskich poszukiwań możemy odnaleźć w całej dotychczasowej twórczości artystki. Cykle obrazów zatytułowane „Brudy” i „Projekt Mała Destrukcja” są pełne egzystencjalnej symboliki. Pietryka przedstawia na nich blade, chłodne postaci, których ciała przypominają rzeźby wyciosane z kamienia, często są niekompletne, kruszą się i rozpadają. Są to melancholijne i mroczne opowieści o tym, czego doświadczamy i co nas w świecie spotyka. Warte uwagi są też prace zainspirowane podróżami do Japonii i Chin (cykle „Na styku” i „China China”), które badają koegzystencję natury i architektury. Płótna zapełniają się gęszczem budynków i ulic połączonych zapętlonymi kablami elektrycznymi – te miejskie pejzaże momentalnie przywodzą na myśl azjatycką estetykę i typową dla niej zwartą tkankę urbanistyczną, jaskrawą paletę barw, zaskakującą w tej gęstwinie lekkość. W tych pracach Daria przygląda się relacjom natury i wszechobecnych, rozprzestrzeniających się miast – ludzkich habitatów; zastanawia się, czy istnieje jeszcze równowaga między tym, co naturalne, a tym, co wytworzyliśmy my – ludzie.



Daria Pietryka

1. *My*, 2019, olej na płótnie, 80 × 80 cm oraz 55 × 80 cm

2. *Między nami (wiosna)*, 2018, olej na płótnie, 100 × 140 cm

W serii „Między Nami”, Daria powraca do obserwacji siebie samej i nas oraz rozwija te rozważania eksplorując temat szeroko pojętych relacji. „Między Nami” nie jest wystawą autobiograficzną, ale naturalnie czerpie z codziennego życia, a na to składa się niesłychana ilość wątków: bycie osobą w świecie, w społeczności, w rodzinie, w macierzyństwie, w związku, w przyjaźni i z samą sobą, to w końcu bycie kobietą. Subtelnie pojawia się także wątek relacji z naturą, której częścią jesteśmy, i z którą kontaktu potrzebujemy, a uwikłani w nowoczesność często o tym zapominamy.

Znajdujemy tu dużo opowieści o miłości dwojga ludzi, w których uderza trzeźwość spojrzenia i pewna dojrzałość. Artystka rezygnuje z wyidealizowanych wizji na rzecz uczciwej i podpartej realnymi doświadczeniami celebracji miłości jako sztuki wyboru, kompromisu, pracy nad sobą i ze sobą nawzajem, akceptacji własnych i kogoś wad czy ograniczeń.

Zatracanie się w relacjach i odzyskiwanie siebie samej to wątek obecny także w obrazach poruszających temat macierzyństwa, w których Pietryka konsekwentnie unika gloryfikacji. Jej madonny tracą głowy, ciała i własną tożsamość na rzecz wyższego dobra, jakim jest nowe życie, nowy człowiek. Ten bardzo bolesny aspekt poświęcenia kobiet, o którym się nie rozmawia lub który uznaje się za naturalną kolej rzeczy, tu wybrzmiewa donośnie.

Wehikułem tych mikro i makro historii, przeżyć i emocji jest ciało. Ciało jest tym, co mamy i co jest nam znajome i bliskie, jest naszym codziennym towarzyszem i osobistym terytorium, choć kobiece staje się często terytorium walki całych społeczności. Ciała bohaterów obrazów są dla artystki terenem poszukiwań

malarskich rozwiązań, znana z jej wcześniejszych obrazów blada, kamienna i matowa skóra tu nabiera życia i barw. Niedopowiedziane twarze podkreślają uniwersalność postaci i doświadczeń obecnych na obrazach.

Niedopowiedzenie odgrywa istotną rolę w projekcie „Między Nami”, będącym owocem wnikliwych obserwacji i rozważań, a także eksperymentów malarskich. Pietryce nie zależy na wydawaniu opinii czy komentowaniu rzeczywistości w określony sposób. Obrazy traktuje bardziej jako zaproszenie widza do dowolnej, indywidualnej interpretacji, jako ucztę dla wyobraźni; są więc one skonstruowane tak, aby nas zatrzymać. Elementem tej strategii jest kompozycja mająca na celu wzbudzenie napięcia czy niepokoju, zastosowane kolory i ich kontrasty, wielowymiarowa struktura obrazu, gdzie widoczna jest praca farbą i liczne ingerencje w płótno, elementy kolażu. Między nami jest – malarstwo. ■

Daria Pietryka's "Between us"

Between us is a recent project of Daria Pietryka, a Wrocław based painter, architect, interior and set designer. The topic of the exhibition is a human being in processual net of dependencies with oneself, with other people and the environment. Using contrasting colours, visual suspense and open compositions, Pietryka invites audience to reflect upon many different roles people play in their own life, and the struggle everyone experiences in the attempt of finding balance between them. ■

Małgorzaty Strzelec rozmowy z kamieniami

Małgorzata Strzelec, urodzona w 1952 r. w Radomiu, studiowała na Wydziale Malarstwa Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych w Gdańsku (teraz ASP) w latach 1972-1977; w pracowniach malarstwa profesorów Jacka Żuławskiego, potem Jerzego Usarewicza i Kazimierza Ostrowskiego oraz tkaninę w pracowni Józefy Wnukowej i ceramikę w pracowni Hanny Żuławskiej. Teraz ona ma tytuł profesora, pracuje jako pedagog na Wydziale Sztuki Uniwersytetu Techniczno-Humanistycznego w Radomiu.

Pedagodzy gdańskiej uczelni zaliczani są – upraszczając – do kontynuatorów szkoły sopockiej, a więc – znów upraszczając – kolorystów. Zdumiewająca jest konsekwencja Małgorzaty Strzelec, z jaką malarka przez wiele lat maluje ten sam temat. Jest wierna wybranemu kiedyś tematowi obrazów olejnych i akwarel. Od lat oglądamy jej prace przedstawiające materię świata,

malowane z niezwykłą precyzją, nie gestem, a punktowymi dotknięciami pędzla, także wtedy gdy obrazy mają duże powierzchnie. Co pozwala jej na uzyskanie efektów odbicia światła nawet na małych powierzchniach. A więc inaczej niż profesorowie, którzy często malowali swobodnym gestem, nie precyzując konturów formy. To, co łączy Małgorzatę Strzelec ze szkołą sopocką, to przekonanie, że malarstwo powinno ukazywać wybrane fragmenty, obrazy świata natury.

Jej obrazy tworzone w ostatniej dekadzie to dzieła dojrzałe, mistrzowskie technicznie. Tak malowane są kamienie pokazane na obrazach olejnych na omawianej teraz wystawie, a na najnowszych akwarelach przedstawiła meteoryty w przestrzeni białego tła. Jej wybór pozwala nam sięgać wzrokiem, dostrzec na ziemi ślady istnienia świata poza Ziemią, meteoryty pochodzą z Kosmosu.





2

Artystka swój pisze w tekście zamieszczonym w katalogu: *Wieloletnia obserwacja skał i kamieni, które spotykam w otaczających mnie realnych przestrzeniach – to ważny temat w moim malarstwie, z motywem podziwu dla różnorodności istnienia świata. Kamień, mała cząstka wieczności, skupia jak gdyby początek i koniec upływającego czasu. Od paru lat cierpliwie odkrywam skomplikowaną naturę kamieni, które interesują mnie od dawna, zachwycają barwą i formą. Kamień – trwały, solidny, był zawsze oznaką siły, stabilności, tego, co niezniszczalne, w każdej kulturze (...).* ■

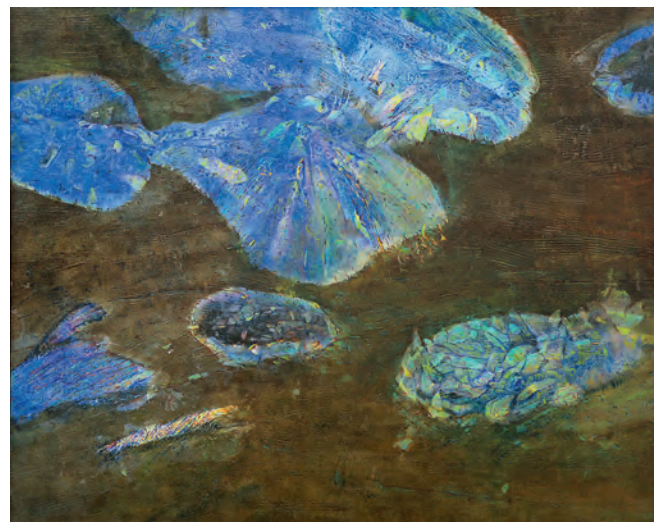
„Małgorzata Strzelec. Rozmowy z kamieniami”. Olej, akwarela. Radom, Radomski Klub Środowisk Twórczych i Galeria, 29.11.2019-17.01.2020.

Talks with stone of Małgorzata Strzelec

Małgorzata Strzelec, born in 1952, graduated from the Gdańsk Academy of Fine Arts which strongly influenced her painting style. The artist has painted the same topic over many years with oil and watercolors. As the artist says, a stone for her is a small particle of eternity, combining the beginning and the end. Structure, colours and solidity of stones have always been her great inspiration. ■

Małgorzata Strzelec

1. *Kamienie II*, 2011, olej, płótno, 97 × 120 cm
2. *Wyspy dalekie, wyspy nieznane I*, 2012/13, tempera jajowa, olej, płyta pilśniowa, 48 × 54,5 cm
3. *Kamienie niebieskie*, 2009, olej, płótno, 100 × 120 cm



3

Intensywny minimalizm



1

Malarstwo Jarka Puczela uderza od pierwszego spojrzenia. Czyste, precyzyjne kompozycje. Dzieło wewnętrznej dyscypliny, skupionej pracy, która odejmuje to, co niepotrzebne, by sama istota mogła ukazać się mocna i czysta, bez zakłóceń i ozdobników.

Co zatem zostaje po tej redukcji? To, co naprawdę ma znaczenie. Świat zewnętrzny jest zaznaczony subtelnie, umownie, często nieobecny. Powtarzający się motyw iluzji, przenikania się różnych poziomów rzeczywistości – bańki mydlane, projekcje filmowe, cienie, wizje, lustrzane odbicia – każe nam się zastanowić, co jest prawdziwą rzeczywistością. Co istnieje naprawdę? Ostatecznie – podmiot poznający. Ten, kto patrzy, odczuwa, przeżywa: człowiek i jego świat wewnętrzny oraz połączenia z innymi. I na podmiocie właśnie koncentruje się malarstwo Puczela.

Zanurzeni w zagęszczonym, przepełnionym bodźcami świecie – tutaj mamy okazję zaczerpnąć oddechu. Z hałasu życia na powierzchni wchodzimy w wielką, głęboką, wszechogarniającą ciszę. Świadomość twórcy, maksymalnie skoncentrowana na procesach dziejących się we wnętrzu, prowadzi nas do chłodnej, spokojnej, rozległej wody życia psychicznego.

Puczela jest mistrzem w ukazywaniu relacji – często trudnych, pełnych wewnętrznej napięcia, odczuwalnego tym bardziej, im bardziej postacie zastygły są w pozornym bezruchu. Intensywna gra ukrytych, podskórnych emocji, stany zawieszenia, czasem momenty trudnych decyzji, wędrówki i poszukiwań – wszystkie te procesy oddane są z porażającą siłą szczerości, wobec której trudno pozostać obojętnym. Z drugiej strony, wciąż obecna jest tu prawda o mistycznym połączeniu ludzi między sobą. Widzimy czułość i bliskość tak głęboką, że postacie zlewają się ze sobą, płynnie i bez granic przechodząc jedna w drugą.

Prawda ta rozszerza się w obrazach, w których postacie ludzkie wtapiają się w krajobraz, są przez niego przenikane, prześwietlone. Wspólna przestrzeń kochanków czy przyjaciół ewoluuje we wspólną przestrzeń z całym kosmosem. To przejście od koncentracji na intymnych emocjach do czegoś większego: jesteśmy połączeni nie tylko jedni z drugimi, nie tylko jako bliskie sobie istoty, ale pozostajemy w miłości i jedności z całym wszechświatem, umiejscowieni w kontekście szerszych, większych przestrzeni.

Można odnieść wrażenie, jakby te poszukujące postacie nareszcie odnalazły swój spokój w połączeniu z wyższą rzeczywistością. Są



2

Jarek Puczel

1. *Córka Caspara*, 2018, olej na płótnie, 100 × 120 cm
2. *Ukochany*, 2014, olej i akryl na płótnie, 60 × 70 cm
3. *Idol*, 2019, akryl na płótnie, 120 × 140 cm

scalone, zwycięskie, pełne mocy. Energia, którą emanują te obrazy – harmonii, równowagi, nieprzeniknionej i zarazem nieporuszonej głębi - tworzy uzdrawiający dzieło, które można kontemplować niczym ikonę, wciąż odnajdując nowe sensy.

Tak ja to widzę – teraz wasza kolej. Niech każdy z was zobaczy siebie i swoje w tych przejrzystych, kryształicznie czystych zwierciadłach. Zostawiam was sam na sam z Tajemnicą. ■

Intense minimal style

Jarek Puczel's striking painting style include clear, precise compositions, without ornaments or noise. The essence of his paintings are relations between people: both emotional suspension, solitude and hard moments of making decisions, as well as warmth, tenderness and intimacy. Often human figures are melted with landscapes, emphasizing oneness between humans, nature and the whole universe, and radiating with harmony and powerful energy. ■



3

Niepokojący świat malarstwa Mirosława Siary



1

Ta wystawa jest wydarzeniem. Mirosław Siara (ur. 1955) ukończył studia na Wydziale Malarstwa warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych w 1980 r. Malarstwo studiował najpierw u Jana Tarasina, potem Krystyny Łady-Studnickiej, dyplom otrzymał w pracowni Ludwika Maciąga, ale te nazwiska profesorów nie zapowiadały wystawy, którą mogliśmy obejrzeć w grudniu i styczniu (2019/2020) w Muzeum im Jacka Malczewskiego w Radomiu. Artystamieszka w Radomiu. Jest malarzem, ale dotąd – czyli przez blisko 40 lat – nie miał indywidualnej wystawy. Nie uczestniczył też w wystawach zbiorowych. Jego wczesne prace, obrazy i grafiki, które trafiły kiedyś do kolekcji muzeum w Radomiu, czasami można zobaczyć na wystawach prezentujących historię radomskiego środowiska plastycznego.

Na tej wystawie, pierwszej indywidualnej, widzimy prace artysty powstałe w ostatnich latach, a więc ponad 30 lat od otrzymania dyplomu. Czy to znaczy, że przez ten okres Mirosław Siara w ogóle nie malował? Tylko w poziomie prezentowanych prac możemy szukać odpowiedzi na to pytanie. Jedno wydaje się pewne: dopiero teraz artysta uznał, że świat, który ukazuje w swoich obrazach, jest na tyle spójny, że mógł go przedstawić. To oczekiwanie, aby warsztatowa biegłość łączyła się z dopracowaną wizją przekazu, wydaje się cechą szczególną tej twórczości.

Kiedy zaczynamy analizować malarstwo Mirosława Siary, dostrzegamy, jak ważny jest dla niego symboliczny język barw. Kolorystyka obrazów nie przypomina nam niczego, co powstaje dziś i co znamy z historii. Mamy wrażenie, że te obrazy powstały w jakiejś odległej przeszłości. Że patrzymy na świat, który na wielu obrazach zmatowiał, zbladł, zbiałał, a jednak porusza nas subtelność

odcieni, harmonia kolorów. W tajemniczym świecie jego obrazów jest wiele postaci – a może bardziej figur?; robią one wrażenie ludzkich fantomów. Większość ma opuszczone powieki lub oczy pozbawione źrenic. Niektóre są nagie, inne mają fantazyjne, niemal teatralne kostiumy. To raczej ludzie-znaki, byty stworzone przez wyobraźnię artysty. Kojarzą się z tymi, które widzieliśmy już kiedyś w dziełach sztuki. A jednak niełatwo będzie współczesnemu badaczowi odczytać sens obrazów. Jeśli będziemy szukać światów podobnych i artystów, którzy podobnie postępowali, to wskażemy światy symboliczne. Wystawa o tak wysokim, wyrównanym poziomie w muzeum sąsiadowała z wielką wystawą Jacka Malczewskiego. Ale nawet wśród symbolistów trudno wskazać takiego, którego wyobraźnia stworzyła wizje podobne i tak różnorodne. Ta kreacja wyobraźni utrwała zapewne to, co duchowe. Jedne obrazy mogą kojarzyć się – swą atmosferą – z nieznanym malarstwem sakralnym; inne są zapewne metaforycznym przedstawieniem różnych okresów życia człowieka, po prostu losu ludzi, narodzin, dzieciństwa, życia wśród innych, wiele ukazuje ludzi samotnych, zmęczonych, wewnętrznie wypalonych, jakby zostali wyrzuceni z wody na brzeg, ale wciąż żyją. Kolejne być może są metaforami związków człowieka ze światem natury. Źródłem inspiracji artysty, tworzącego przedstawione sceny, mogą być kulturowe archetypy, albo po prostu ludzkie emocje, zwykle ukryte pod powierzchnią codzienności. Nic nie jest tu jednoznaczne, coś, co przez chwilę wydaje się oczywiste, ujawnia swój głębszy sens. Autor nie tytułuje swoich obrazów, więc niczego nam nie ułatwia. Błądzimy wśród znaków zapytania.

Sztuka Mirosława Siary to zjawisko wyjątkowe. Tradycyjna forma, jak w sztuce dawnych mistrzów – pozornie klasyczna i niemodna (żadnej



2

Mirosław Siara

1. *Bez tytułu*, 2019, technika olejno-żywiczna, płyta swisscdf, 65 × 81 cm
2. *Bez tytułu*, 2019, technika olejno-żywiczna, płyta swisscdf, 81 × 65 cm

swobody nowoczesności] – jest ściśle związana z intelektualną refleksją. Tak malowali artyści przez stulecia: wieloznaczna narracja nadaje tu, jak kiedyś, sens formie. Wszystko wspiera się wzajemnie, aby w ostateczności dać nam niepokojący obraz jakiegoś świata, którego nie sposób zrozumieć, kiedy próbujemy ogarnąć go jednym spojrzeniem. Obrazy – o co dziś tak trudno – zachęcają do kontemplacji. Artysta zadbał o to, aby mimo tak różnych wizji na poszczególnych płótnach; zawsze był to ten sam świat, którego nie pomylimy z jakimkolwiek innym. ■

Mirosław Siara. Malarstwo. Muzeum im Jacka Malczewskiego, Radom, 23.11.2019- 26.01.2020.

Unobvious world of Mirosław Siara's paintings

Mirosław Siara, born 1955, graduated from the Warsaw Academy of Fine Arts in 1980. Although being a painter since then, he has never had an individual exhibition until the one in December 2019 in the Jacek Malczewski Museum in Radom. His paintings are full of subtle, symbolic colours, often featuring mysterious figures; they invite to a deeper reflection and offer various possibilities of interpretation. ■

Mentor z Ostrzeszowa

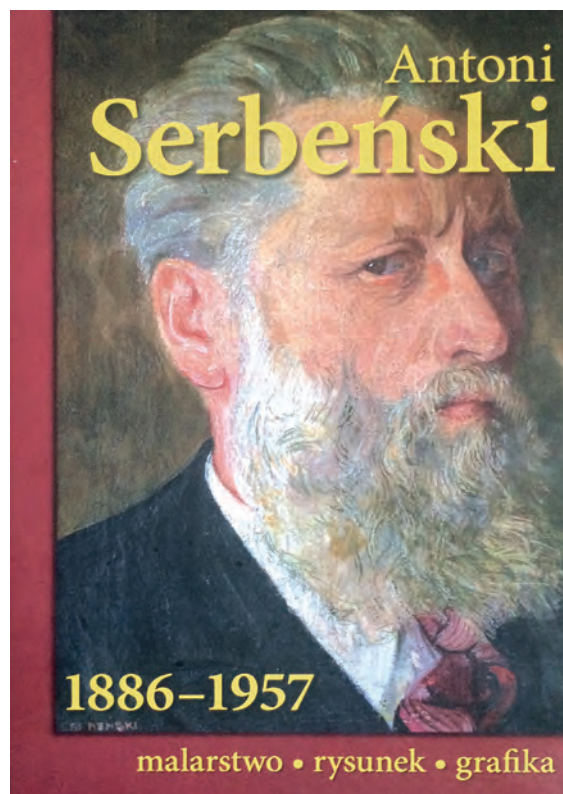
Na południowym krańcu Wielkopolski, pomiędzy już odległym Wrocławiem a bliżej Kalisza, w ponad stukilometrowym oddaleniu od wielkomięjskich centrów kultury, znajduje się małe, choć już od średniowiecza posadowione na niewielkim wzniesieniu miasteczko - Ostrzeszów. Ale miejsce to nie było i nie jest opuszczone przez Muzy. Działa tam grupa miejscowych zapaleńców utrwalających znaczenie i pamięć wybitnych postaci. Z tamtejszych stron pochodzą prozaik nurtu chłopskiego Marian Pilot oraz Stanisław Czernik, poeta i teoretyk autentyczny, znawca polskiej poezji magicznej, a także wydawca w latach 1935 - 1939 miesięcznika *Okolica Poetów*. W miasteczku dzieciństwo spędziła pisarka Jadwiga Żylińska, lecz postacią dziś najbardziej cenioną jest artysta Antoni Serbeński, który tworzył w coraz nam bardziej zaprzeszlym czasie i w akademickiej stylistyce sprzed stulecia.

Urodzony na Polesiu, we wsi Potok Złoty w roku 1886, studiował na krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, podczas gdy rektorem był Jacek Malczewski, u profesorów Leona Wyczółkowskiego i Teodora Axentowicza, znał też obrazy Kossaka i Antoniego Fałata. W roku 1931 przeprowadza się do Ostrzeszowa. Tam wędrując ze sztalugą dał się poznać nie tylko jako artysta, ale też jako mędrzec i łagodny nauczyciel, gdyż jego praktyką życiową była joga.

Wśród obrazów olejnych wyróżniają się: *Autoportret* z 1929 roku z płonącym tłem, kolorystyczny *Młyn wodny* z 1940 roku czy akademickie portrety małżeństwa Grubowskich. Pozostałe portrety i obrazy z widokami miasteczka i okolic są malowane starannie, z dużym wyczuciem koloru. Ale prawdziwe mistrzostwo w operowaniu barwą i światłem widać w jego akwarelach ukazujących gotyckie zabytki oraz małomiasteczkową architekturę Ostrzeszowa, a także piękno pobliskich okolic. Rysunki, a szczególnie pastele, świadczą o talencie i rzetelności artysty. Świetne są też grafiki, choć niektóre drzeworyty nieco przypominają twórczość Władysława Skoczylasa.

Na pewno nie był awangardystą czy nowatorem, owszem, korzystał z nauk swoich wybitnych, młodopolskich mistrzów, ale konsekwentnie wypełniał etos artysty pracującego dla wyższych wartości i rozwoju duchowego. Był zwolennikiem wolności bezgranicznej, niezbędnej dla twórczości artystycznej. Niestety, romantyczna postawa oparta na uczciwości, prawdomówności oraz jednostkowej integralności, według Isaiaha Berlina jest szlachetna lecz głupia i dopuszczalna tylko u artystów, gdyż normalnie w otaczającej rzeczywistości wolność stanowi zagrożenie dla życia. A wolny człowiek to dla zwierzchności wróg publiczny i zły przykład dla ludu. Tak więc Antoni Serbeński został przez władców miasteczka wyrzucony z mieszkania i zmarł w marcu 1957 roku w nędznym pokoiku na poddaszu, w którym aby zimą nie zamarznąć musiał spalać swoje klocki drzeworytnicze.

Uznanie przychodzi wiele lat po śmierci artysty. W roku 2017 instytucje kulturalne w Ostrzeszowie wspólnym wysiłkiem wydały wspaniały album z reprodukcjami obrazów, rysunków i grafik Antoniego Serbeńskiego. Z tego albumu przytoczymy fragment wprowadzenia autorstwa Katarzyny Bielawskiej. Stwierdziła ona: *Antoni Serbeński wniósł w skostniałe, przesiąknięte pruskim porządkiem środowisko wielkopolskie galicyjski koloryt i nonszalancje młodopolską, często niezrozumiałą i nieakceptowaną przez drobnomieszczańską społeczność. Jego twórczość docenili jednak nie tylko znawcy, ale i zwykli mieszkańcy Ostrzeszowa czy Ostrawa, dla których po latach stał się postacią legendarną i nietuzinkową. Dała temu wyraz pisarka związana z Ostrzeszowem i Ostrowem Jadwiga*



Żylińska w zbiorze opowiadań „Dom, którego nie ma”. Wspomina w nim spotkanie w 1954 roku profesora Serbeńskiego z jej młodszą siostrą Maliną Michalską, późniejszą twórczynią pierwszej w Polsce szkoły Hatha-Jogi. To właśnie w trakcie pozowania do portretu Serbeńskiemu zainspirowała ją filozofia hinduska i czytana przez niego książka Jogi Rama-Czaraki. Ziarenko padło na podatny grunt i zaowocowało powstaniem ruchu Hatha-Jogi w Polsce. Okazuje się po latach, że pojawienie się takiej osobowości jak Antoni Serbeński miało ogromny wpływ nie tylko na artystyczny czy estetyczny rozwój środowiska. (Dziś w Ostrowie Wielkopolskim od 30 lat odbywa się Międzynarodowe Biennale Małych Form Graficznych i Ekslibrisu, w którym biorą udział graficy z całego świata). Był również autorytetem intelektualnym, myślicielem, filozofem, który intrygował i inspirował swoimi pasjami kolejne pokolenia. ■

A mentor from Ostrzeszów

Ostrzeszów, although small, is a home town of various artists. Among them was Antoni Serbeński – a painter born in 1886. He graduated from the Cracow Academy of Fine Arts while its dean was Jacek Malczewski. In 1931 he moved to Ostrzeszów where he lived and worked until death in 1957. This author of paintings, sketches and graphics, as well as philosopher and intellectual authority was much underestimated during his lifetime, and got recognition only many years after his death. ■

List znad Tamizy



121

Pisząc te słowa patrzę na zegar. Na nim widać dwie minuty do 23j. W krajach europejskich dochodzi północ. Za chwilę UK przestanie być składową częścią zjednoczonej Europy.

Akt politycznego samogwałtu brzemienny w konsekwencje, których rozmiar nie można nawet określić w przybliżeniu. Dla nas, Europejczyków osiadłych na Wyspach Brytyjskich jest to swoisty cios psychologiczny, odbierający poczucie przynależności na warunkach równości. Ja wiem, że za dwie minuty będę znowu obcokrajowcem.

Ekonomia, bankowość, przemysł, służba zdrowia, współpraca naukowo-badawcza, szkolnictwo wyższe, to tylko parę przykładów z dziedzin, które już odczuwają poważne skutki brytyjskiego skoku w nieznaną. Świat sztuki przywykł do otwartych granic w Europie. Wystawy, konkursy, rezydencje - nie obciążały ich żadne biurokratyczne przeszkody.

Jeszcze nie wybiła ostatnia minuta, a już posiadamy dane statystyczne, że londyńskie międzynarodowe domy aukcyjne osiągnęły tylko jedną trzecią dochodów w końcu 2019 roku w porównaniu z ubiegłorocznymi statystykami. Handel sztuką jest swoistym barometrem ekonomicznym. Muzea cierpią na cięcia budżetowe ze skarbu państwa, a prywatni kolekcjonerzy czekają na lepsze czasy, zastanawiając się, w co inwestować, czy nie odłożyć na później kolekcjonerskich przyjemności.

Sztuka dawniejszych epok z małymi wyjątkami straciła koniunkturę na rzecz współczesności z ostatnich 50-ciu lat. Do wyjątku należą jak zwykle impresjoniści oraz starzy mistrzowie najwyższego kalibru z *Salvatorem Mundi* Leonarda da Vinci na pierwszym miejscu z ceną 450 milionów dolarów. Z żyjących artystów Dawid Hockney uzyskał niedawno najwyższą cenę przeszło 90 milionów. Są to tak zawrotne sumy, że pojawiają się zrozumiałe pytania: co się dzieje?

Czasy są niepewne. Ekonomiczne utarczki wielkich mocarstw wywołują niepokój, ale nie aż taki, którym można by było tłumaczyć ucieczkę od dewaluującej się waluty na rzecz stałych i niepodważalnych wartości dzieł sztuki.

Alina Szapocznikow,
Forma II - terracruda,
1964/1965, 15 × 28 × 17 cm

Komplikującym elementem tak prostej analizy jest pojawienie się na arenie handlu nowych graczy. Wśród nich są znane instytucje, jak Luwr, Abu Dhabi oraz cała plejada nowo powstających kolekcji w Chinach. Do grona konkurentów zaliczyć należy także nowych milionerów epoki po-sowieckiej zarówno w Rosji, jak i w dawnych krajach satelitarnych, przenosząc punkt ciężkości rynku na wschód. Hegemonia państw atlantyckich należy do przeszłości.

Wielki rynek sztuki nie idzie w parze z życiem i potrzebami ogromnej rzeszy młodych adeptów cierpliwie szukających swojej szansy, która przysłowiowo pojawia się nadal często, ale dopiero pośmiertnie. Handlarze sztuką nazywają ten sektor „drugorzędnym”, podpisując ekskluzywne kontrakty ze spadkobiercami, zarabiając wielkie pieniądze w pasożytniczym procederze. Trafnym przykładem jest piękna wystawa Aliny Szapocznikow otwarta w ubiegłym tygodniu w prestiżowej galerii Hauser&Wirth. Wystawa jest przepiękna i zachwyca liczną zebraną publiczność obiektami o wzruszającej prostocie. Są tam jej usta, są kształtne uda i piersi, oraz cały leksykon intymności. Jakże inaczej potoczyłoby się życie Szapocznikow, gdyby przetrwała do naszych czasów, w których wartość artysty-kobiety postrzegana jest bez dawnych barier. Twórczość Szapocznikow zakończyła przedwczesna śmierć w wieku tylko 47 lat, a obecna wystawa skupia swoją uwagę na ostatnich dziesięciu latach artystki, napiętnowanych złowrogim werdyktem choroby nowotworowej.

Paradoksalnie, szereg obiektów wystawy zawiera mniej lub więcej zakodowaną tematykę choroby, których kulminacyjnym momentem jest kilka prac z 1970 roku zatytułowanych *Tumeur* (Nowotwór). Ich biologiczna groza, a jednocześnie prostota swoistego piękna przykuwa uwagę widza w solidtarnej konfrontacji z kobietą przekształcającą swoje przeżycia w ponadczasowy zapis myśli twórczej. Angielski tytuł wystawy „To Exalt the Ephemeral” oddaje doskonale intencje Szapocznikow. Potwierdza to kilka dokumentów zaczerpniętych z doskonałego archiwum artystki. Wśród nich znajduje się list bez adresata, w którym Szapocznikow określa swoje artystyczne credo i jego ewolucję. >



1

Odrzuca ustalone kanony rzeźby na rzecz „Afirmacji Efemeryczności” w świetle osobistego dialogu nad sensem sztuki i jej miejsca w kończącym się życiu. <https://artmuseum.pl/en/archiwum/archiwum-aliny-szapocznikow/104/24254>)

Podobnym egzystencjalnym pytaniem kończy się niedawno otwarta wystawa w Royal Academy pod tytułem „Picasso and paper”. Na środku ostatniej ściany, tuż przy wyjściu, kiedy utrudzony widz zaczyna dopiero absorbować kalejdoskopowe przeżycie 80-ciu lat twórczości artysty, wisi jeden samotny autoportret. Uderzający prostotą, wykonany w ołówku na przypadkowym skrawku papieru, z którego patrzy na nas sam artysta. Oczy są puste jak u ślepego. Zęby przypominają uśmiech kostuchy. Autoportret czy też kamień nagrobny Picasso wykonał na rok przed śmiercią. Świadomy zbliżającego się nieuniknionego kresu życia narysował czaszkę, w której istnieje jednak iskra dawnej witalności, echo szkicowych prac przygotowawczych do cyklów rzeźb poświęconych Marie-Therese lub Dorry Maar, jego muzy, kochanki oraz partnerki będącej źródłem owocnej współpracy. Widziałem już wiele wystaw tego mistrza sztuki XX wieku, a jednak za każdym razem pogłębia się mój podziw, znajdując coraz to nowe aspekty jego nieokiełznanej inwencji.

Wystawa zaaranżowana jest chronologicznie, podejmując tematy powszechnie uznanych okresów jego rozwoju – okres błękitny i różowy, przygotowawcze szkice do *Panienek z Avignonu*, szkice oparte o rzeźby afrykańskie wprowadzające widza w okres kubistyczny, dalej nawrót do figuratywności i okres surrealistyczny. Osobnym etapem jest ogrom prac związanych z hiszpańską wojną domową z kulminacyjnym powstawaniem *Guerniki*. Istotnym dodatkiem są komiksowe rysunki wyszydające Franco, lidera faszystów, inspirowane niewątpliwie cyklem „Okropności wojny” ręki Francisco Goyi. Powstaje cykl zatytułowany „Kobieta płacząca”, wstrząsająca dystylacja dramatu i dehumanizacji tamtych czasów. Konflikt iberyjski, jak wiemy, był tylko prekursorem dalszych okropności II wojny



2

1. **Dora Maar**, 1934, fotografia, kolaż

2. **Dora Maar**, *Akt*, 1930, fotografia

3. **Pablo Picasso**, *Portret Dory Maar*, 1937, olej na płótnie

4. **Pablo Picasso**, *Kobieta siedząca (Dora)*, 1938, tusz, gwasz, kredki, papier

światowej. Picasso przeżywa ten okres w okupowanym Paryżu nie przerywając pracy, nabierającej coraz to posępniejszy charakter z pojawiającym się motywem czaszki, masakry zwierząt, ludzi wzywających o pomstę do bezsilnych niebios.

Wyzwolony Paryż nie przynosi ulgi artyście, którego zaangażowanie w sprawy świata pozostają zawsze w mieszane w życie osobiste i twórcze. Jak postawić kreskę pod ponurym rachunkiem minionego okresu? Bombardowanie niewinnych Guerniki udało się artyście przekształcić w dramat wizualny, ale jak przedstawić dramat Hiroszimy? W charakterystyczny sposób Picasso dokonuje zwrot plastyczny i intelektualny – lekarstwem na piętno minionej wojny jest projekt *Gołąbka pokoju*, który znajduje natychmiastowy oddźwięk i aprobatę na całym świecie z Organizacją Narodów Zjednoczonych na czele. Z prawdziwą lekkością improwizacyjnego ducha Picasso tnie papier, składa, komponuje, pojawiają się rzeźbiarskie szkice przypominające prace Henry’ego Moora, z którym Picasso nawiązał trwały kontakt owocujący we wzajemne wpływy w nurcie powojennego modernizmu. Łączą ich też wspólne poglądy polityczne, podbudowane opozycją do przemocy i poszanowaniem praw człowieka.

Picasso angażuje się jako ilustrator we wspólny projekt pióra Pierre Reverdy’ego, publikując *Les Chant des Morts* (Pieśń zmarłych), będący litograficznym zestawem luźnych stron tekstu i niesłychanie oszczędnych znaków plastycznych o fragmentarycznej ikonografii.

Kim był ten człowiek?, nasuwa się pozornie naiwne pytanie. Powiedzieć, że geniuszem jest uproszczeniem. O pracowitości potwierdza jego monumentalny dorobek. O świadomości artystycznej i wirtuozerii twórczej świadczy różnorodność medialna – malarz, rysownik, ilustrator, rzeźbiarz, ceramik, twórca kolaży i asamblaży, człowiek będący odbiciem swojej epoki. Jak dalece ważnym człowiekiem był Pablo Picasso określić można oczywiście poprzez wpływy,

jakie wywierał na współczesnych artystach, zarówno z bezpośredniego grona Paryżan, jak i w szerszym świecie. Prasowe reprodukcje jego obrazów docierały do odległych zakątków świata wywołując konsternację jednych, a podziw innych. Znam artystów z dalekiej Japonii czy Indii, którzy odkrywali tą drogą zagadkowe kubistyczne portrety lamentujących kobiet. Przypominam sobie jako nastolatek obrazy Picassa publikowane na łamach "Przekroju" wywołujące debaty dorosłych, których centralnym pytaniem było „czy to jeszcze są sztuki piękne” czy też produkt wyobraźni szarlata. Nawet Jerzy Andrzejewski w swej książce zatytułowanej *Idzie skacząc po górach* przymierzał się do rozstrzygnięcia tego ówczesnego dylematu.

Takiego dylematu nie musiała rozwiązywać Dora Maar (1907 – 97), której pierwszą retrospektywną wystawę zaprezentowała Tate Modern w ramach programu, kładącego nacisk na zwiększoną reprezentację sztuki kobiet. Nowa dyrekcja Tate podjęła to zadanie z całym szeregiem propozycji w feministycznym duchu XXI wieku.

Dora Maar była jednym z artystycznych filarów Paryskiej awangardy. W 1930 roku otworzyła studio fotograficzne, porzucając wcześniejsze ambicje malarskie na rzecz łatwiejszego chleba w kryzysowych latach. Studio stało się szybko sukcesem. Artystyczna cyganeria zaprzyjaźniona z Dorą Maar przyciągała świat mody, zamożnych sfer ściągających do Paryża z różnych stron świata.

W takich okolicznościach Dora Maar napotkała młodego Pablo, którego rozgłos szedł w parze z kluczowymi osiągnięciami w jego artystycznym rozwoju. Picasso podziwiał fotograficzne umiejętności Dory wychodzące poza konwencje kompetentnych zdjęć. Dora wołała obróbkę negatywów, cięcia kolażowe i wszelkie eksperymenty na powierzchni negatywu lub odbitki. Picasso podziwiał też wybór tematyki zdjęć Dory. Sukces artystyczny obojga nie znieczulił ich świadomości społecznej. Lata depresji to lata głodnych twarzy uchwyconych na ulicach Paryża, Barcelony czy Londynu.

W tym samym czasie kiedy uwaga Pablo skupiona jest nad *Guerniką* (1937), Dora tworzy kronikę jego przygotowawczych prac komponowanych w ostateczną całość, stając się w ten sposób cennym źródłem historyczno-badawczym. W późniejszym życiu Dora Maar odwraca uwagę od dokumentalnej fotografii, kierując się w stronę eksperymentów ze światłoczułym papierem bez użycia kamery. Powstają w ten sposób prace foto-expressionistyczne, potwierdzające zasłużoną rangę jej indywidualności.



4



3

W ramach feministycznego programu Tate Modern otwarta będzie w tym roku retrospektywna wystawa Magdaleny Abakanowicz, kolejnego asa polskiej sztuki. Czekam na otwarcie. Tymczasem jednak do wielkiej hali turbinowej, gdzie odbywają się specjalne wystawy artystów pracujących w wymiarach monumentalnych i trudnych do pomieszczenia gdzie indziej, dyrekcja Tate zaprosiła kolejną artystkę Karę Walker. *Fons Americanus* to pozornie konwencjonalny projekt oparty w wielu aspektach na pomniku Królowej Victorii, zdobiącym plac na przeciw londyńskiej siedziby królewskiej - Buckingham Palace. Po bliższym zapoznaniu nie jest to jednak konwencjonalna fontanna, a 13-metrowa narracja na temat splecionej historii Afryki, Europy i Ameryki związanej nierozłącznie historią niewolnictwa. Rachunki nie tak dawnej historii są dalekie od wyrównania, a społeczna polaryzacja wywołana powrotem do populizmu światowej polityki ostatnich lat pogłębia raczej niż niweluje zaistniałe bolączki. Niewolnicy Kary Walker są rozbitkami. Czyhają na nich wzburzone oceany, rekiny, karne łańcuchy i przemoc handlarzy. Pomnik zwieńczony jest figurą afrykańskiej kobiety, parafrazując zwycięską Nike obok pałacu królewskiego. Jej obnażone piersi i otwarte usta tryskają życiodajną wodą opadającą w parabolicznych łukach. Narracyjne wątki dominują tą pracą, apelując o zrozumienie problemu, który trwa w psychice amerykańskich Afrykańczyków z niezmienną intensywnością od wielu pokoleń.

Następną kluczową wystawą w Tate Modern będzie Andy Warhol, artysta, którego ikonografia gwiazd filmu i pop-kultury rywalizują zwycięsko z dziełami dawnych mistrzów. Wystawa ma potrwać od 12 marca do 6 września. Warto przyjechać podczas wakacji nie zwracając uwagi na brexitowskie nastroje Brytyjczyków. ■

A letter from upon Thames

Author reflects upon the relation between the art market and global economy in the moment of Brexit. The division has already affected art auctions and condition of some museums. The art market features more competition now, and includes also Arabic countries, Russia and China. Moreover it favours only selected old masters and certain art streams, ignoring young artists who often gain recognition only after their death. An exhibition of Alina Szapocznikow presented in Hauser&Wirth gallery is such example. ■

KONGRES DUCHAMPOLOGICZNY

Zawsze znajdzie się ktoś, kto zwraca uwagę tylko na aspekt techniczny. Ci ludzie najczęściej zadają pytanie „jak”, podczas gdy tacy, których cechuje ciekawość świata pytają „dlaczego”. Osobiście wolę inspirację od informacji.

Man Ray

Na Kongres duchampologiczny (18-27.02.2020) w Galerii Entropia składały się trzy wydarzenia: promocja książki prof. Anny Markowskiej *Dlaczego Duchamp nie czesał się z przedziałkiem?*, wystawa wybitnych polskich duchampologów – Adama Rzepeckiego (debiut w Entropii!) i Jerzego Kosałki oraz sesja końcowa Kongresu gromadząca w formule *open call* rozmaite ślady, aktywności i artefakty zainspirowane lub powiązane z postacią i twórczością Marcela Duchampa.

Entropia nie była przypadkowym miejscem dla odbycia tego Kongresu. Wielokrotnie pojawiały się tutaj akcenty duchampologiczne na wystawach czasowych i – co bardziej istotne – stała kolekcja Galerii znajdująca się w ustronnym pomieszczeniu zawiera wspaniałe duchampiana. Kolekcja ta nosi nazwę WC MAM (czytaj: WC Modern Art Museum) i stale się powiększa, m.in. o artefakty, których spora część jednoznacznie nawiązuje do Duchampa.

Najnowsza książka prof. Anny Markowskiej o artyście, o którym – zdawało by się – napisano już wszystko, stanowiła najważniejszy impuls do powołania Kongresu, a wraz z jego pozostałymi składowymi i energią miejsca zdarzenia wywołała fascynujący efekt synergiczny.

Lekki i jakby zbyt blący – jak na pracę bądź co bądź naukową – tytuł książki stanowi doskonałą zapowiedź metody i stylu prowadzenia wywodu przez autorkę, dla której zamknięte definicje są czymś nieadekwatnym i nieprzydatnym, zwłaszcza do interpretacji Duchampa. Warto nie przeoczyć obecnego w tytule słówka „dlaczego”, by z samą tylko pseudo rewelacją na temat przedziałka nie pozostać w tym samym punkcie – niewiedzy, niezrozumienia i – co gorsze – braku chęci dowiedzenia się i zrozumienia. Ponawiając pytanie: „dlaczego?” autorka opowiada się za koncepcją włączenia irracjonalności do badań nad awangardą, a – w przypadku Duchampa – także zabiegów analogicznych do działań artystycznych i ucieczek w domenę niesprofesjonalizowanej codzienności. *Krytyka akademickiej epistemofili wiąże się z przekonaniem, iż eksperymentowanie i doświadczanie sztuki staje się nieopresyjnym sposobem na zdobywanie wiedzy, zamiast jej apriorycznej konceptualizacji i reprezentacji. (...) Stąd hybrydyczny, naukowo-artystyczny – „nie-ekspercki” melanz całości niniejszej książki.**

Wraz z pokazną listą indeksu nazwisk książka liczy ponad 500 stron. Kolejne intrygująco zatytułowane rozdziały tego „melanzu” pulsują bogactwem odniesień i skojarzeń, zaskakują kierunkami tematycznych wycieczek i ucieczek. Dzięki lotnej, nieskrępowanej i niekłępującej erudycji autorki odkrywają gąszcz powiązań i odniesień do postaci, postawy i dzieł Duchampa. Przy tym, na co warto zwrócić uwagę zwłaszcza w odniesieniu do Kongresu duchampologicznego, wszystkie ilustracje tej książki pochodzą z „zasobów” krajowych, a tylko jedna z nich prezentuje pracę głównego bohatera, mianowicie *Suszarkę do butelek*, 1914/1964 z kolekcji Elżbiety Grabskiej w Warszawie. Pozostałe przedstawiają prace polskich artystów: Adama Rzepeckiego, Łodzi Kaliskiej, Jerzego Kosałki, Maurycego Gomulickiego i Kamila Kuskowskiego. Zabieg ten, jakkolwiek podyktowany względami ekonomicznymi, z jednej strony zjawiskowo poszerza historyczno-geopolityczne pole recepcji Duchampa, a z drugiej – dzięki obszernym podpisom pod ilustracjami odnoszącymi je do właściwych rozdziałów książki – kontekstualnie doświetla prace rodzimych duchampologów.

Kilka prac Jerzego Kosałki i Adama Rzepeckiego występujących na ilustracjach w książce Anny Markowskiej pojawiło się w postaci obiektów i zdjęć na kongresowej wystawie. Promocja książki odbyła się zatem w najbardziej właściwym z możliwych otoczeniu, a przebiegła w dadaistycznej atmosferze, także dzięki żywo reagującej publiczności licznie zgromadzonej w Entropii.

Sesja wieńcząca Kongres była ucieleśnieniem *nieopresyjnego sposobu*



1

zdobywania wiedzy. Rozpoczęła się od zagadki i nagrody dla uważnego czytelnika przygotowanej przez Adama Rzepeckiego: *Jak zjeść sztukę, aby nie został tylko papierem.* Nagrodą był ready-made: batonik ze spreparowaną nazwą „MAR'S”, a zagadką znaczenie i pochodzenie tego słowa. (Zagadkę rozwiązała i nagrodę zgarnęła autorka książki!) Dalszy ciąg tego zdarzenia w duchu *Cabaret Voltaire* przybrał formę rewii autorskich wystąpień i prezentacji prac przetykanej komentarzami ekspertów-duchampologów i publiczności. Prace sukcesywnie dołączano do wystawy stawiając je na postumentach lub wieszając na ścianie za pomocą młotka i gwoździ. Zdecydowana większość prac była obiektami ready-made, przy czym często miały one „rodzimy”, nieprzemysłowy charakter. Część z nich spontanicznie uformowała cykl związany z tematem toalety i została usytuowana nieopodal *Fontanny* (1995) z cyklu „Pardon, Marcel” Jerzego Kosałki. Co ciekawe, utworzył się też cykl kilku ready-mades wykorzystujących słoiki twist-off. Do grupowej wystawy dołączyły także rasowe prace autorskie nieposiadające charakteru „gotowców” oraz kilka prac filmowych. Ponadto zaprezentowane zostały unikalne duchampiana i archiwalia filmowe. Niektóre wystąpienia miały formę performance, jak np. ostatni brawurowy popis dotyczący zawłaszczenia (*appropriation art*) pod znamienym tytułem *PRZETWORZY 2020*.

Cóż... *Dada's Daddy* nie bronił się przed interpretacjami własnych dzieł. Na Kongresie duchampologicznym znalazłby ich pod dostatkiem. Szkoda, że ramy tego tekstu nie pozwalają na szerszy opis prac i archiwaliów biorących udział w tym zdarzeniu... Swoją drogą było ono jak *Rose jednej nocy... C'est la Vie...*

W Sesji 27.02.2020 wzięło udział 27 osób – artystek i artystów, nie-artystek i nie-artystów oraz tzw. „innych”: Mira Boczniowicz, Andrzej Dakszewicz, Andrzej Ficowski (prezentacja: Kasia Piss), Matěj Frank, Bożena Grzyb-Jarodzka, Marcin Harlender, Paweł Jarodzki (aktywny brak udziału), Alicja Jodko, Mariusz Jodko, Tomasz Kałuża, Małgorzata Kazimierczak, Piotr Krajewski (prezentacja: Viola Kutlubasis-Krajewska), Halina Krawczyk i Jan Pawelski, Łukasz Kujawski (przekaz od Wacława Szpakowskiego), Witold Liszkowski, Marcin Mierzicki, Ola Opalińska, Tytus Presiński, Mirosław Rajkowski, Andrzej Rerak, Tomasz Sikorski, Jarek Słomski, Piotr-Marcin Stapiński, Urszula Śliz, Małgorzata Tyc-Klekot (udział na zasadzie zgłoszenia udziału), Krzysztof Wałaszek. Role ekspertów-duchampologów podczas sesji pełnili autorzy wystawy otwierającej Kongres: Adam Rzepecki i Jerzy Kosałka. Sytuację moderowała Alicja Jodko. ■

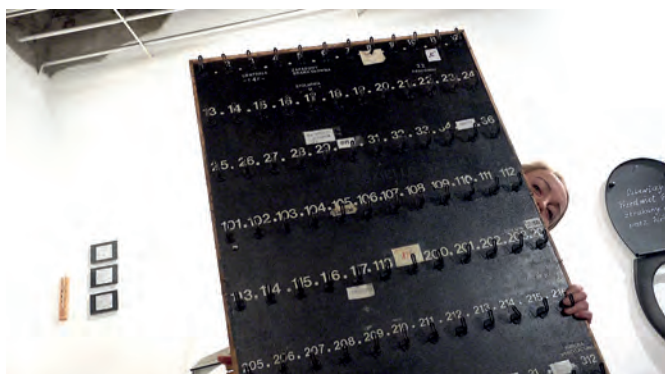
* / ze Wstępu do: Anna Markowska, *Dlaczego Duchamp nie czesał się z przedziałkiem?*, TaiWPN UNIwersitas, Kraków 2019, s. 11-12.



2



3



4

1-4. KONGRES DUCHAMPOLOGICZNY, Galeria Entropia, Wrocław

1. Sesja **Mariusz Jodko**, animacja found footage

3. Sesja, praca **Witolda Liszkowskiego**

4. Sesja **Anna Markowska**

5. Sesja **Mira Boczniewicz**

Fot. 1-4 Mariusz Jodko

Congress in Duchampology

The congress organised between 18-27.02.2020 at the Entropia Gallery in Wrocław consisted of three events: launch of prof. Anna Markowska's book on Duchamp, exhibition of two Polish duchampologists: Adam Rzepecki and Jerzy Kosałka and the final open call based session which collected various traces, activities and artefacts inspired or connected with Marcel Duchamp and his work, and was carried out together by artists and audience. ■

Sprostowanie

W nr 82/83 w tekście M. Braun pt. „Dotknij, performuj...”. Pod zdjęciem autorstwa Adama Abła – na str. 114 – zamieszczono błędny podpis. Powinno być: Adam Abel, *ANANKE* z cyklu *Loops*, 2018, masa z dodatkiem szamotu, techniki mieszane, druk 3D, projektowane algorytmicznie, 70 × 45 × 44 cm
Redakcja



Jerzy Grzegorz Zyndwalewicz (1939-2020)

Malarz, prof. ASP, wychowawca młodzieży artystycznej. Żegnaj Grzesiu...
Przyjaciele z Akademii

Painter, professor of Academy of Fine Arts, art teacher. Farewell, Grzesiu...
Friends from the Academy

Krzysztof E. Penderecki (1933-2020)

Żegnamy wybitnego kompozytora, dyrygenta i pedagoga muzycznego. Odszedł wielki Polak i chluba współczesnej muzyki światowej. Jego twórczość na zawsze pozostanie z nami.

Spółeczność Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu



Fot. Janusz Leśniak

Krzysztof E. Penderecki (1933–2020)

We say farewell to the eminent composer, conductor and music teacher. A great Pole and internationally appreciated master of contemporary music. His art will always remain with us. ■

Community of the Academy of Fine Arts in Wrocław

Pamiętając o malarzu (1949-2020)

Całe swoje dorosłe życie był związany z wrocławską szkołą artystyczną: od studenta (lata 70.) do funkcji rektora tej uczelni (1990-93), a także od asystenta w 1971 r. u E. Gepperta do stanowiska profesora akademickiego - docenianego za jego dydaktyczny talent. Był bowiem Andrzej Klimczak-Dobrzaniecki znakomitym nauczycielem wielu pokoleń malarzy, zresztą nie tylko w ramach rodzimej uczelni. No i niewątpliwie zaliczał się do grona wiodących w środowisku artystów jako współuczestnik i współtwórca swoistej wrocławskiej „szkoły” malarstwa, gdzie do dominującego początkowo w wydaniu prekursorów koloryzmu, dołączyły (już za sprawą jej absolwentów) nowe koncepcje przedstawieniowe związane m.in. z tzw. strukturalizmem. Tak więc „szkołę” tę można rozumieć i jako instytucjonalnie funkcjonującą we Wrocławiu wyższą uczelnią artystyczną, i jako ideę koncepcyjnie uzasadniającą dokonania twórców; co de facto było sankcjonowane działalnością artystów w ramach tzw. „Wrocławskiej grupy”. Tworzyli ją – pod patronatem E. Gepperta – zarówno kontynuatorzy koloryzmu (m.in. E. Krcha, Z. Karpiński, S. Kortyka), jak i zwolennicy, rozwijanych w latach 50. i 60. XX w., poszukiwań nowych form, sięgający i do tradycji abstrakcji oraz malarstwa materii, (np. A. Mazurkiewicz, J. Hałas czy K. Jarodzki), a od połowy lat 60. nadto zwolennicy opcji konceptualnej (tzw. sztuki pojęciowej, reprezentowanej m.in. przez W. Gołkowską, L. Kaćmę oraz J. Rosołowicza czy Z. Jurkiewicza).

Edukacja i wczesna twórczość Andrzeja Klimczaka-Dobrzanieckiego sytuowała się więc na styku tych dopełniających się tendencji stylistycznych: emocjonalnie traktowanego koloryzmu i intelektualnego rygoru i poszukiwań nowych znaczeń w przetworzonych tematach, w tym abstrakcyjnych i właśnie - w strukturalizmie; pewnego rodzaju „specjalności” wrocławskiej wyrosłej na związkach malarstwa z architekturą i przedstawieniowym redukcjonizmem. Już później (od końca lat 80.) jego twórczość owocowała własną, dopracowaną koncepcją realizacyjną, w której poszanowanie dla tradycyjnych wartości warsztatowych malarstwa szło w parze z odwagą podejmowania śmiałych tematów (np. nawiązania do po-kultury), przy rozwiniętej podbudowie intelektualnej realizowanych prac: był on bowiem świadomym uczestnikiem współczesnej kultury, z jej literaturą (jako znawca literatury, w tym czeskiej) i filozoficzno-estetycznymi koncepcjami, odnoszonymi do współczesnej sztuki.

Klimczak-Dobrzaniecki był nade wszystko zdecydowanym malarzem, o wyrazistym, własnym programie. Proponował w swych obrazach swój osobny świat; można by powiedzieć, że był to jego „świato-obraz”, na tyle jednak „otwarty” wobec odbiorców, że – my widzowie – byliśmy do niego wprowadzani bliską nam tematyką dzieł, którą artysta czerpał z codziennego życia, odwołując się do znanych powszechnie jego atrybutów. Przedstawiał otaczającą nas rzeczywistość z intencją docierania do jej jawnych, ale też „skrytych” znaczeń; zatem tyleż w nich było realizmu, odwzorowań i nawiązania do istniejących w naszym otoczeniu przedmiotów, co i sygnalizowania tropów ku sensom niejawnym, dostępnym już na głębszym poziomie docieklowości intelektualnej, ale zawsze też twórczości pobudzanej uczuciem, indywidualną wrażliwością artysty, i, z pewnością, także odczuciami odbiorcy. Był więc Klimczak-Dobrzaniecki twórcą jednocześnie osadzonym w podstawach tradycyjnego warsztatu, jego solidności i biegłości, ale też artystą wyraźnie nowoczesnym tj. rozumnie i aktywnie analizującym współczesność w jej wydaniu kulturowym i świadomościowym oraz przenoszącym efekty takiego poznania na grunt sztuki; wnosił do niej swój oryginalny wkład: sposób widzenia i budowy znaczeń.

„Czyste” w sensie medialnym malarstwo Klimczaka-Dobrzanieckiego okazało się być jednym ze sztandarowych, wręcz emblematycznych, dowodów specyfiki tzw. „szkoły” wrocławskiego malarstwa, ukształtowanego głównie w pracowniach Akademii Sztuk Pięknych (wcześniej PWSSP), ale także przez jej absolwentów pracujących poza uczelnią. Ten nurt artystycznych dokonań malarza – początkowo wywodzących się z nauk mistrza Gepperta, prac A. Mazurkiewicza czy M. Zdanowicza – był w jego przypadku, w twórczym rozwoju, na tyle wyraźny, że znamionujący całą jego aktywność. Artysta przetwarzał tę „naukę” już na swój oryginalny sposób, dając obrazy nie tyle nawiązujące do swych



Andrzej Klimczak-Dobrzaniecki, fot. Krzysztof Saj

nauczycieli, co prowadzące z nimi swoisty dyskurs artystyczny; Klimczak-Dobrzaniecki wprowadzał bowiem do wrocławskiej sztuki nowe motywy, nową narracyjność, własną perswazyjność konstruowanych znaczeń (multiplikacje), ale też dowodził poszanowania dla szczegółu, dla przedmiotu i jego metaforycznych odniesień. Charakterystyczne dla jego prac było częste odwoływanie się do wręcz banalnych tematów; oto przedmioty codziennego użytku, kolekcje malowanych sprzętów i ornamentacji stylizowanych zapisów, sentymentalne przedmioty pamięci (np. serwetki, puchary, meble, itp.) – a wszystko to podane w jakby „naiwnej” stylistyce, budowało atmosferę bliskości, intymności, zaś poprzez świadome zastosowanie koloru i formy odsyłało do sfery tyleż mentalnej, co uczuciowej. Jest to więc świat własnej malarskiej fascynacji – do którego artysta zaprasza prostym, otwartym przekazem. Te obrazy łączą w sobie dobrą tradycję z intrygującą nowoczesnością; bo potwierdzają wiarę w sztukę, w jej trwałe wartości. Był artystą urzeczonym rzeczami... i sztuką przedstawiania istoty rzeczy. Tak będziemy go zawsze pamiętać. ■

PS. O twórczości Andrzeja Klimczaka-Dobrzanieckiego pisaliśmy szerzej m.in. w nr. 38/39 i 70 „Formatu”.

Remembering a painter

Andrzej Klimczak-Dobrzaniecki was connected with the Wrocław Academy of Fine Arts all his life. He was a remarkable teacher of painting for many generations of artists, as well as a co-creator of the Wrocław school of painting that combined among others colourist style with structuralism. The world of his fascinating art often included simple topics of daily life through which he expressed atmosphere of intimacy and respect for tradition, along with new motives and narrativeness. ■

Przesłanie Romualda Kutery

Odszedł Romuald Kutera (1949-2020) – konceptualista, fotograf, twórca sztuki video, mail-artu oraz działań kontekstualnych, performer i kurator. Był artystą o ambicjach międzynarodowych, ale silnie związany z Wrocławiem i lokalną sceną artystyczną, która na początku lat 70. przeżywała swój zryw tożsamościowy. Ze zrujnowanego Festung Breslau o niepewnej przynależności państwowej miasto – dzięki porozumieniu RFN-PRL, podpisanemu ze strony niemieckiej przez Willy’ego Brandta (1970) – zyskało w czasie jego młodości podstawy do normalizacji, jaką było uznanie granicy na Odrze i Nysie. Zniknęło poczucie tymczasowości, można było zapuścić korzenie. Kutera należał do pokolenia, które radykalnie zmieniło polską sztukę, a współtworząc scenę artystyczną stolicy Dolnego Śląska przyczyniło się do zmiany prowincjonalnego miasta na dorobku w silny ośrodek nowej sztuki. Ta niewiarygodna przemiana polegała na samoorganizacji i wzięciu spraw we własne ręce oraz na umiejętności bycia tu i teraz: Gdy na przykład nie podobały się Kuterze miejskie galerie, założył w swym mieszkaniu własną, korespondencyjną – i od razu międzynarodową (1973). Wkrótce potem współtworzył legendarną dziś Galerię Sztuki Najnowszej (GSN, 1975-1979), w Akademickim Centrum Sztuki Pałac przy Kościuszki. A ponieważ nie podobały mu się wyświechtane tematy „artystyczne”, stworzył koncepcję tropu artu (1970-1974) – tropienia sytuacji i przestrzeni nie spenetrowanych dotąd przez artystów. To wówczas zainteresował się kosmosem i nawiązał korespondencję z NASA, amerykańską agencją kosmiczną (1976). Mobilność i podróże – to był jego żywioł. „TU” (jeden z cykli jego fotografii), wytyczone we Wrocławiu, nie było punktem stałym.

Nie upatrywał swego artystycznego celu w znalezieniu się w muzeum; przeciwnie – umykał przed jakimkolwiek ostatecznym celem, gdyż wartością była twórcza zmiana, poszukiwanie, ciągle nienasycone. Był właściwie cudownym dzieckiem, gdyż od najmłodszych lat znał swoje artystyczne powołanie, wzbudzając swoim talentem rysunkowym i malarskim zachwyty zarówno pań nauczycielek, jak koleżanek i kolegów, co poskutkowało wyborem liceum plastycznego. Na serio wszystko zaczęło się jednak w PWSSP, w pracowni Alfonsa Mazurkiewicza, pozwalającego studentom na radykalne eksperymenty artystyczne (ku rozpaczy władz uczelni) i w akademiku na Henryka Pobożnego, gdzie starszy kolega – Zdzisław Sosnowski – prowadził wraz z grupką przyjaciół Galerię Sztuki Aktualnej. Profesor Mazurkiewicz w czasie studiów Kutery wybrał się do swojego rodzinnego Düsseldorfu i spotkał się tam z Josephem Beuyssem; jego opowieści po powrocie tylko utwierdziły studentów, że są częścią wielkiej awangardowej sieci i żadne polityczne żelazne kurtyny tego nie zmienią. Po studiach został asystentem „Mońka” (jak piśmienniczo studenci nazywali swojego profesora).

Ponieważ nie miał poczucia, że tradycyjne media – malarstwo, rzeźba i grafika – w jakikolwiek sposób wspierają jego zamysły artystyczne, miał odwagę – jak wielu jego koleżanek i kolegów artystów – rzucić wyzwanie światu dawnych form i wymyślać sztukę na nowo. Chodziło nie tylko o jej nową formę, związaną z nowymi mediami, ale także o jej relacje z otaczającym światem, zarówno tym profesjonalnym-instytucjonalnym, jak i środowiskiem niezawodowym i amatorskim. Swoją rolę jako artysty widział różnie w różnych okresach życia. Kultuwując swoją pojedynczą sprawczość i potrzebę zmian ogłosił się *projektantem kultury* (1977), odpowiedzialnym za praktyki projektujące zmiany. Z kolei jako konceptualista miał ambicje analityczne – demaskowania i obnażania mechanizmów kulturowych, podejrzewając, że sztuka to jedynie obszar tautologii (*Publikacja*, 1973; *Ściana*, 1973), a jednocześnie cenił przestrzeń sztuki jako miejsce małych afirmacji egzystencjalnych (*Wdech-wydech*, 1973). Natomiast jako kontekstualista – współpracujący z Janem Świdzińskim od czasu wystawy „Contextual Art” (1976) w szwedzkim Lund, m.in. w ramach akcji *Działania na Kurpiach* – wierzył w działania grupowe i kreowanie dzięki sztuce przestrzeni życiowej. Nie wahał się jako artysta schodzić z pomnika (*Zejście z cokołu*, 1973), by zatopić się w codzienności, nawet tej dosadnej i mało artystowskiej (*Zamiatanie ulicy*, 1973). Jako projektant kultury zmienił swój status z tradycyjnego twórcy (*maker*) na dizajnera, a jako zwolennik działań grupowych stworzył Instytut Racjonalizacji Kultury, gdzie podejmował próby ulepszenia i zmian najróżniejszych grupowych praktyk, np. gry w brydża. Skoro bowiem dawno temu gra w szachy uznana została za działanie artystyczne, należało – jak zapewne rozumował – przyrzeć się także strategiom innych gier. W rezultacie artysta przeanalizował także sposoby oglądania filmów i tak już w latach 80. powstały strukturalne „filmy czytane” w formie plansz z ułożonymi taśmami filmowymi, a więc nie potrzebujące sali kinowej.

Najbujniejszy okres twórczy artysty przypada na czasy Galerii Sztuki Najnowszej. Działał tam w kolektywie przyjaciół – z Lechem Mroźkiem, Piotrem Olszańskim, duetem Antosz&Andzia (Stanisław Antosz i Katarzyna Chierowska) oraz żoną – Anną Kutera.



Ostateczną cezurą współpracy okazał się stan wojenny, który boleśnie przeorał pole sztuki. Dla debiutujących wówczas w alternatywnym obiegu młodych artystów konceptualizm wydawał się językiem zbyt hermetycznym. Niegdyś buntownicy z GSN-u potrafili walczyć z artystycznym establishmentem, ale z młodszymi od siebie „nowymi dzikimi” buntownikami – niekoniecznie. Mimo zawirowań (od 1985 przestał pracować na uczelni), Kutera nie przestał jednak tworzyć, od 1994 skupiając się na fenomenie wody, przepływu, fal, odbłasków świetlnych, a od 2008 roku prowadził Galerię Sztuki Najnowszej w Gorzowie Wielkopolskim, gdzie powrócił do swych dawnych fascynacji, wystawiając i promując jednak nie tylko artystów swojej generacji, ale także wielu młodych twórców.

Jego bardzo różnorodna twórczość od początku objawiała się poprzez swoistą lekkość, polegającą na umiejętności dostrzegania drobiazgów, robienia czegoś z niczego, często bez pieniędzy, ale z fantazją i wycuciem piękna. Bowiem choć zrezygnował z malarstwa, bynajmniej nie zrezygnował z piękna jako tajemniczego daru. Wiedział, że można nim manipulować – był wszak konceptualistą, ale wiedział też, że można nim mimochodem sprawić radość i właśnie w ten drugi, lekki i jakby mimowolny sposób przemycił afirmację świata. Wynikała ona z radości życia, umiejętności zapominania tego, co złe, umiejętności zachwyty i podsycań w sobie pozytywnych aspektów wszystkiego, co go spotyka. Urodzony tuż po strasnej wojnie, nie chciał dać się zamknąć w tragizmie istnienia. Świat go frapował i pragnął iść za swym zdziwieniem, a gdy spotkało go coś zaskakującego, dzielił się tym szczodrze i cieszył się, gdy wzbudzał uśmiech. Miał subtelne i łobuzerskie poczucie humoru (*Czytam gazetę nad Odrą*, 1972; *Kontemplatorium – wysyłanie obrazów*, 1973). Jako świetny rzemieślnik potrafił kontestować swoją warsztatową nieomyślność i eksponować błędy (*Nieostre*, 1973; film *Korekta*, 1975) albo stosować zapis w formie diagramów. Potrafił być radykalnym racjonalistą i transcendentalistą, łącząc sprzeczne postawy w luminiźmie, wykorzystującym światło słoneczne oraz instrumenty optyczne (*Lusterko*, *Lusterko I*, *Lusterko II*). Zmagał się ze sposobami wizualizacji jako aktualnym językiem perswazji i manipulacji, ale jednocześnie lubił opowiadać i tworzył z kilku zdjęć foto-narracje (dziś powiedziałibyśmy może: foto-eseje) i performanse dokamerowe; obok analizy języka filmu i fotografii fascynowała go też duchowość Wschodu (...).

Siódma z 10 definicji sztuki (1977) stworzonych przez autora brzmiała wszak: *Sztuka jest ciągłą reinterpretacją świadomości artystycznej*. Można oczywiście uznać, że ten etos wynikał ze specyfiki braku rynku w PRL-u, jednak nie wydaje się to trafna konstatacja. Kutera robił sztukę, ale nie robił produktów. Wymieniał energię z kolegami artystami i z publicznością (*Kontakt*, 1975), nie wahał się przed akcjami efemerycznymi. Nawiązując relacje otwierał się na przypadek i niespodziankę; tak było w przypadku wspólnych działań podczas wizyty w Polsce kanadyjskiego artysty Michaela Snowa (1978), którego osobiście sprowadził do kraju. Także kontekstualizm artysta rozumiał jako zerwanie z tworzeniem autonomicznych dzieł. Niestety, gdy artysta tworzył swoje relacyjne dzieła, odpowiedni termin jeszcze nie istniał, gdyż jego twórca Nicolas Bourriaud miał dopiero kilka lat, a przecież i tak rozpozna później pod terminem „sztuki relacyjnej” praktyki lat 90., a nie 70. Retrospektywę Kutery zorganizowała w 2014 roku wraz z wystawą Galerii Sztuki Najnowszej dyrektorka Muzeum Współczesnego Wrocław, Dorota Monkiewicz (*Awangarda nie biła braw*). Katalog, jaki z tej okazji został opublikowany, był pierwszą próbą całościowego przyjrzenia się twórczości artysty. Publikacja może być jednak dziś traktowana za ledwie wstęp, gdyż barwna, wieloaspektowa, inteligentna i niejednokrotnie zabawna sztuka Kutery ciągle czeka na interpretację. Mnie osobiście marzy się na początek, by jego pogodne i sowizdrzalskie foto-narracje wisiły w polskich domach, gdyż – gdy chodzi o artystów i dzieła sztuki – zdecydowanie przedkładam obecność nad interpretację. Kutera i jego koledzy-artyści chcieli być obecni w naszej codzienności, gdyż odbiór sztuki – wedle ich zamysłu – nie miał być dyscyplinowany przez eksperckie instytucje. To dlatego artyści wyswabadzali się z kontroli systemu pośrednictwa, narzucającym im granice. To dobry czas, by to przesłanie Romualda Kutery przypomnieć. ■

Romuald Kutera's message

Romuald Kutera (1949–2020) was a conceptual artists, photographer, visual artist, performer and curator who always searched for new means of artistic expression, as well as of its presentation in order to make art a visible and audible voice in a cultural and social dialogue with the contemporaneity. ■

Wędrówki Moniki Braun w kosmosie Jana Jaromira Aleksiu

Książka Moniki Braun *Podróże do wielu odległych światów, czyli lekcje projektowania graficznego według Jana Jaromira Aleksiu* wydana pod koniec 2019 roku przez Akademię Sztuk Pięknych we Wrocławiu z okazji 80. urodzin J.J. Aleksiu i 50-lecia Jego pracy twórczej jest dziełem wyjątkowej urody. Punkt wyjścia stanowią tu prace Aleksiu należące do cyklu „madeinja”, czyli cały szereg niewielkich rozmiarami obiektów, pieczołowicie konstruowanych przez artystę z rozmaitych przedmiotów i znajdujących tworzyw, przy pomocy których twórca zrealizował rozgrywającą się na wielu poziomach grę z *cytatami, znakami i symbolami, zabawną, ironiczną, niekiedy dramatyczną, która jest mieszanką śmiechu kwestionującego patos i dosadności, często wypychając śmiech z powrotem do gardła*. [s.13] Obiekty te w swej warstwie materialnej na pozór proste, sprawiające wrażenie konstruktów pozostałych po dziecięcej zabawie, są w istocie wyrafinowanymi intelektualnie, wieloznacznymi zagadkami czy kalamburami, wobec których typowe metody krytyczno-artystycznej analizy nie zdają egzaminu. Tym większe zatem uznanie należy się autorce książki, która znakomicie poradziła sobie z owymi problemami, potraktowała bowiem obiekty z cyklu „madeinja” jak swego rodzaju wehikuły dla wyobraźni i napisała książkę, która jest bardzo osobistą, czasem wręcz intymną relacją z długiej czasowo i przestrzennie intelektualnej oraz emocjonalnej podróży.

Monika Braun prowadzi rozmowy z obiektami Aleksiu. Z jednej strony, to ona zadaje im pytania, lecz z drugiej – bardzo szybko dostrzega, że tak naprawdę to one ją odpytują. To one zmuszają ją do peregrynacji po rozmaitych obszarach sztuki i kultury, po antycznych mitach, po literaturze, to one każą jej zaglądać na rozmaite kulturowe „podwórka”, obok tych kojarzonych z tzw. kulturą wysoką także na te związane ze światem reklam i mody, ze sferą dziecięcych gier i zabawek, z atmosferą i stylistyką jarmarcznych spektakli i wesołych miasteczek. Dzieła J.J. Aleksiu to zagadki, których nie da się jednoznacznie rozwiązać, można jedynie – jak pisze autorka – *dać się wciągnąć w nieskończony ciąg asocjacji i potencjalnych odpowiedzi, bawić się z mieszkańcami dziecięcego pokoju, w którym miś mógł być niegdyś rycerzem, synkiem albo lekarzem, lalka – wiedźmą, damą lub sierotką, a ołowiany żołnierzyk – powiedzmy psem, gdy zaszła taka potrzeba*. [s.42] W grach i zabawach dzieci zacierają się i ulegają unieważnieniu granice między materialną rzeczywistością rzeczy, ich zwykłych funkcji, sensu i przeznaczeń, a tym, co dzieje się tylko w wyobraźni.

Monika Braun nie tyle próbuje znaleźć odpowiedź na pytanie, czym są i o czym są prace Aleksiu, lecz raczej zdaje relację ze swego bycia z nimi, ze spotkań z tymi obiektami, podczas których nie narzucała swemu myśleniu i odczuwaniu żadnych ograniczeń, żadnych przyjmowanych wstępnie założeń, nie wyznaczała też sobie żadnego, dającego się zdefiniować celu. I taki właśnie punkt wyjścia, przyjęcie takiej postawy, okazało się strzałem w dziesiątkę. Monika Braun – jak bohaterka jakiejś baśni – wyruszyła w podróż, wyruszyła w nieznaną, gotowa przyjąć rozmaite wyzwania, z którymi po drodze przyjdzie jej się zmierzyć. Trzeba przy tym podkreślić, że prace z cyklu „madeinja” w równie mierze składają się z konkretnej materii (w dużym stopniu z przedmiotów znalezionych), jak i z twórczych wyobraźni i wspomnień artysty (przy czym ten „mentalny” składnik jest swego rodzaju spoiwem). Obcowanie z tymi dziełami jest zatem doświadczeniem, w którym oba te wymiary stopniowo ujawniają swoją tożsamość. Autorka zauważa, że *na początku było bezpośrednie doświadczenie rzeczy – jej kształtu i koloru, elementów, proporcji – moja busola. Potem jakieś niejasne wspomnienia przez rzecz wywołane*. [s. 8] A dopiero później przychodziło rozpoznanie sensów, uświadamianie sobie rozmaitych koincydencji, odkrywanie kulturowych tropów.



Podróże do wielu odległych światów, czyli lekcje projektowania graficznego według Jana Jaromira Aleksiu, proj. graf. Joanna Skrzypiec-Zuchowska

Książka ta pokazuje, jak ogromna erudycja (tak Jana Jaromira Aleksiu, jak i Moniki Braun) połączona z dziecięcym, pierwotnym i źródłowym talentem do łączenia ze sobą na pozór nieprzystających do siebie fragmentów, przedmiotów, opowieści czy znaków, owocuje dziełem wyjątkowym. Trzeba bowiem podkreślić, że w przypadku owej relacji ze spotkaniem dwóch pokrewnych pod pewnymi względami, choć przecież równocześnie tak bardzo odmiennych temperamentów i wrażliwości, mamy tutaj do czynienia ze znakomitą literaturą. A na dodatek, co również niezwykle istotne, książka owa sama w sobie jest interesującym obiektem artystycznym (nawiązującym zresztą stylistyką do dzieł Aleksiu), zaprojektowanym przez Joannę Skrzypiec. Zanurzenie się w owe „Podróże do wielu odległych światów, czyli lekcje projektowania graficznego według Jana Jaromira Aleksiu” przeistacza się w fascynującą, wielowątkową odkrywczą wyprawę, która wciąga w swą czasoprzestrzeń widza-czytelnika. I – jak bywa to z wieloma baśniowymi wędrówkami – jest to wyprawa, która trwale odciska się na tożsamości jej uczestników. ■

Monika Braun's journeys into the world of Jan Jaromir Aleksiu

A review of the book *Podróże do wielu odległych światów, czyli lekcje projektowania graficznego według Jana Jaromira Aleksiu* („A Journey to Many Distant Worlds or Lessons in Graphic Design by Jan Jaromir Aleksiu”) written by Monika Braun about art of Jan Jaromir Aleksiu on the occasion of his 80th birthday and 50th anniversary of his artistic work. The point of departure for the book is a series of small objects constructed by the artist which invite audience – including the author of the book – to decipher quotations, signs and symbols and create a dialogue with their new meanings. ■

RZECZ W TYM, ŻE...

Deklarując: „do rzeczy”, „w gruncie rzeczy...”, „w rzeczy samej” „rzecz w tym, że...” czy „ad rem”, niby to odnosimy się do przedmiotów, ale chodzi nam bardziej o tzw. uściślenie myśli czy też w ogóle o trzymanie się konkretów. Jest tu z jednej strony dążenie do oparcia się o to, co zmysłowo dostępne. Jednakże z drugiej strony chodziłoby o postulat epistemologiczny. Gdyby rozumieć wyraźnie operowanie tym, co zmysłami dostępne, to w sztuce mielibyśmy olbrzymie pole odniesień iluzyjnych czy werystycznych, w których są całe piętra operowania imitacjami tego, co rzeczowo rozpoznawalne czy wręcz organoleptyczne. Natomiast myśląc o dziełach sztuki pod kątem realizmu rozumianego filozoficznie, nie tyle przywoływalibyśmy Gustave Courbetta czy Józefa Chełmońskiego, co odnosilibyśmy się bardziej do Nauma Gabo i Antoine Pevsnera z ich *Manifestem realistycznym* (1920) czy też do myślenia konkretystycznego jak u Maxa Billa albo Lygii Clark.

Jest też inna linia tradycji operowania rzeczami. Chodzi o to, co wydobywa idea *objet trouvé*, w obrębie której przedmioty naturalne lub będące wytworem pracy człowieka prawie zawsze użyte są tak jakby „mediowały” wobec kontekstów czy też dookreślały się poprzez stosunek do tego, z czym je zestawiono (szczególnie w obrębie asamblaży). Z manieryzmu mamy wzory eksplorowania całych zestawów obiektów sztuki (np. małych rzeźb czy obrazów) i przedmiotów naturalnych (takich jak egzotyczne muszle, ułamki kolorowych skał itd.) jako amalgamaty będące gabinetami osobliwości. Przełom XIX i XX wieku obdarzył nas m.in. bajkowym *Pałacem idealnym* przez 33 lata formowanym z użyciem tysięcy małych i większych kamieni zbieranych po drogach i bezdrożach przez listonosza Ferdinanda Chevala w Hauterives we Francji. Pałac ten jest moim zdaniem jakby skondensowaniem wielu zrywów i złudzeń XIX wieku. Dadaizm (patrz np. kolekcja baronowej Elsy Freytag von Loringhoven, *ready mades* Marcela Duchampa czy *Merzbildern* Kurta Schwittersa) nadał przedmiotom niezależny status dzieł, uruchamiając nimi niejednokrotnie mocną ironię, paradoksalnie nie pozbawioną motywów bardzo racjonalnych, np. tych, które dobitnie „tłumaczą” czym był XX wieczny splot prawdy i humbugu. Potem jeszcze w grze z pozorowaną nielogicznością, w surrealizmie rola rzeczy bywała niebagatelna. Odnosiła się do tego, co André Breton opisywał jako „obiektywizację” pragnienia i marzenia sennego poprzez p r z e d m i o t y niosące „światło” obrazu poetyckiego. W oglądzie surrealistycznych obiektów miał rację Walter Benjamin, widząc w nich fascynujące tropy, a szczególnie porywającą żywotność nie jakichś patetycznie wytartych symboli, lecz szoku odkryć tego, co mogą nieść sobą rzeczy najzwyczajniejsze, czasem porzucone czy tak powtarzane, że „wbijają się” niejako w naszą podświadomość, choć bez zbyt oczywistych aluzji. To tak jak ze zmianami, jakie niosły często dramatyczne meandry życia w XX wieku.

W jakiś sposób, od drugiej połowy XX w. aż do dzisiejszych dystopii sztuki postmedialnej, mamy wśród artystów kilka renesansów spojrzeń na przedmioty w nieskończonych niemal odrzutowaniach co do możliwości ich interpretacji. Od 1963 roku u francuskiego artysty z wykształceniem ogrodniczym Jean-Pierre Raynaua, pojawiło się znamienne podniesienie motywów określanych przez twórcę jako *psycho-objects* (psycho-przedmioty). Przy rygorystycznym wykorzystaniu ograniczonych elementów, materiałów i kolorów artysta ten, jak przystało komuś kto podsumowywał modernizm w momencie jego końca, prezentował tego modernizmu okrucy jako leksykon fragmentów. Rekonfigurował i multiplikował kilka motywów ze szczególnym podkreśleniem np. ogrodniczej donicy Raynaud



Klamka

Instalacja Stanisława Drózdza z 1999 bez tytułu (klamki) przedstawia niepokojąco wypreparowane, białe i higieniczne wnętrza z ogromną ilością drzwi umieszczonych na różnych wysokościach. W drzwiach tych tkwią czarne klamki, a ich nagromadzenie sugeruje architekturę z koszmaru Franza Kafki. Trudno o bardziej drapieżne i złowieszcze klamki-nictoperze niż te z instalacji Drózdza, zrealizowanej we Wrocławiu ostatnio w 2009 roku w Muzeum Narodowym, z okazji wystawy monograficznej artysty.

W czasie epidemii ospy we Wrocławiu klamki „wyglądały jak ciężko chore, bo owijano je bandażem nasączonym środkiem dezynfekcyjnym”⁷⁶⁴.



Kłapa od bagażnika

Paweł Jarodzki miał pewnej zimy wypadek – hak ciężarówki wbił się w jego samochód i przebił bagażnik niczym samurajskim mieczem. By auto naprawić, artysta potrzebował 2,5 tys. zł. Postanowił zarobić na sztuce, a właściwie dzięki szamańskiej zamianie przedmiotu użytkowego w dzieło artystyczne. Na białej kłapie z auta odbił za pomocą szablonu dekoracyjny, czarny napis: „nie hój się” i wystawił całość na sprzedaż. Czary się nie powiodły, kłapa nie chciała zmienić się w dzieło. Pozostała kłapą [patrz: COA (czyt. si-ol-ej)].

Fragm. książki A. Markowskiej, *Sztuka podręczna Wrocławia*, rysunki P. Jarodzkiego, 2018, s. 176

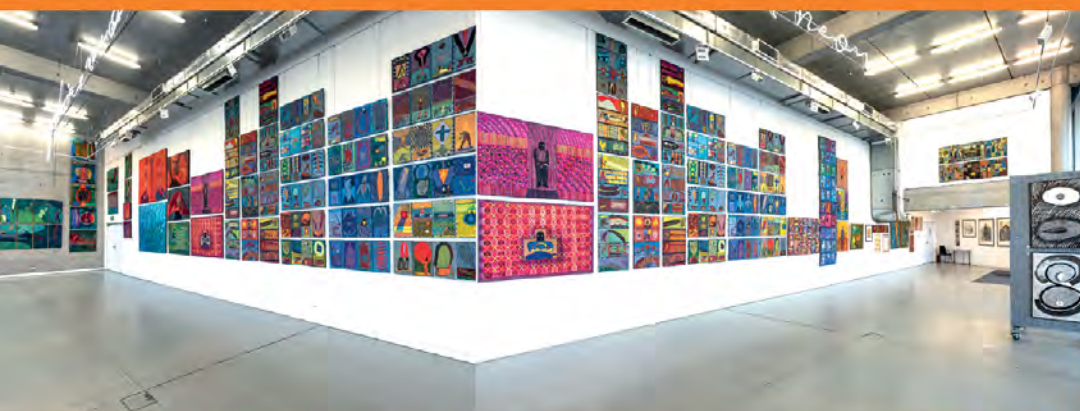
(nazywanych „przedstawieniami”) wysunął po roku 2000 cykl zatytułowany *Trzymaj poziom*. W nawiązaniu do napinania lub rozluźniania sznura podtrzymywanego w różnych miejscach, wykazuje artysta podwójność znaczenia p o z i o m u tj. zarówno tego w kontekście sztuki, jak i w bezpośrednim działaniu wyznaczającym równą linię horyzontalną. Ma tu jakby w domyśle zawołanie typu „trzymaj poziom!” znane skądinąd w świecie murarskim, gdy pod linijkę kładzione są cegły na zaprawie. Tu, w odniesieniu do studentów/studentek czy w ogóle artystów/artystek jest metaforyczna wskazówka, aby nie schodzić poniżej rangi dzieł trafnych czy udanych.

Z punktu widzenia relacji sztuki z różnego typu przedmiotami, dostaliśmy niedawno do czytania niezwykle erudycyjną i bogatą informacyjnie encyklopedię Anny Markowskiej *Sztuka podręczna Wrocławia. Od rzeczy do wydarzenia* (2018). Zgodnie z tytułem, autorka w przykładach wielopiętrowych w skali wartości i bardzo rozbudowanych co do detali not, pokazuje nie bez pewnego chochlika to, jak wielka ilość różnorodnych przedmiotów odegrała (i wciąż odgrywa) mediującą rolę w stolicy Dolnego Śląska. W tym ścisku rzeczy starych i świeżych, porozwalanych i całych, w zbierającym się wciąż na nowo mieście, po fazie ruin, szabru i blichtru jest też zdumiewające wyrafinowanie i wynalazczość, biegnie sobie historia... Chciałoby się podkreślić, iż te wszystkie wspomniane powyżej działania i obiekty, choć czasem denerwujące czy zabawne, są „do rzeczy” i naprawdę wciąż do nas coś „mówią”. ■

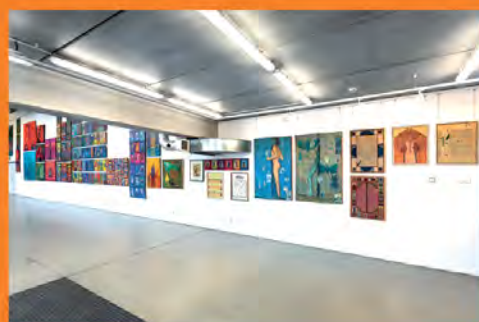
The thing is that...

(Series: Psycho-objective deliberations)

The author speaks about different points of view on objects, not only meaning their material shape, but also their philosophical meaning. He mentions various „objective” traditions, as well as specific thinkers, including Jean-Pierre Raynaud who in 1963 introduced the term of psycho-objects, or Zbigniew Makarewicz, a Wrocław-based artist active in conceptual art. ■



Widok ekspozycji: **Eugeniusz Józefowski, Na marginesie**, 21.02-11.03.2020, Galeria Neon, fot. Michał Pietrzak



Galeria NEON

Galeria NEON to główna, największa i najbardziej prestiżowa przestrzeń wystawiennicza działająca na terenie Akademii Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu. Galeria mieści się na parterze Centrum Sztuk Użytkowych. Centrum Innowacyjności przy ul. Traugutta 19 we Wrocławiu. W tej nowoczesnej i imponującej pod względem wielkości przestrzeni (ponad 140m² powierzchni i ponad 6m wysokości) co roku prezentowanych jest ponad 20 wystaw artystów związanych z wrocławską uczelnią a także uznanych artystów z kraju i zagranicy. Galeria NEON. Akademia Sztuk Pięknych im. E. Gepperta we Wrocławiu, Centrum Sztuk Użytkowych. Centrum Innowacyjności
Ul. Traugutta 19, Wrocław ■

Kontakt: promocja@asp.wroc.pl
Kontakt: kpachurka@asp.wroc.pl

N EON Gallery is the main, largest and most prestigious exhibition space of the Eugeniusz Geppert Academy of Art and Design in Wrocław. The gallery is located on the ground floor of the Centre for Applied Arts. Innovation Centre at 19 Traugutta Street in Wrocław. In this modern and impressive space (more than 140m² of space and more than 6m in height) over 20 exhibitions of artists associated with the Wrocław Academy as well as recognized artists from Poland and abroad are presented every year. The Eugeniusz Geppert Academy of Art and Design in Wrocław, Centre for Applied Arts. Innovation Centre.
Ul. Traugutta 19, Wrocław ■

www.asp.wroc.pl

