



Przemijalność wpisana w życie, wyrażana w sztuce. Ten „prześwitujący” motyw jest obecny w całym niniejszym zeszycie pisma. Poczucie przemijalności doświadczane jest w warstwie świadomościowej i w realu, bo oto łączy się z nieuchronnością upływu czasu, ale zostawia ślady w historii, jest także zapisywane i uchwytnie w materii artystycznych dokonań. Między kruchością i skończonością ludzkiego życia a determinacją, z jaką artyści usiłują się owej ulotności przeciwstawić — sycąc swe twórcze intencje niezłomną wolą kreacji nowego — istnieje pewna paralelność. W efekcie ujawniają się owe „wymiar pamięci” w przekazach artystycznych, w postaci dzieł — bywa — o nieprzemijalnej trwałości. Wiemy bowiem nie od dziś: *Ars longa, vita brevis*.

W tekstach wprowadzających w problematykę zeszytu (Tematy) i w wielu jej „rozwinięciach”, relacjonujących wybrane postawy artystyczne i wydarzenia, pojawiają się przykłady obrazujące rodzaj dysonansu między zmiennością a trwaniem. Między nieuchronnością postępu, efektami twórczej ewolucji a potrzebą zachowania i umacniania wartości tradycyjnych, już wypracowanych, niemniej ciągle znaczących tu i teraz. Tak można widzieć problem współczesnych akademii — miejsc edukowania w poczuciu poszanowania umiejętności warsztatowych, a jednocześnie ośrodków twórczego fermentu w sztuce.

No i jeszcze signum czasu: kryzys finansowania kultury. Stąd poczucie zagrożenia indywidualnych projektów, jakim jest np. wydawanie „Formatu” (informowaliśmy o tym w poprzednim numerze). Problem ten dotyczy zresztą wielu aktualnych inicjatyw wystawienniczych i publikacyjnych. Dlatego podpisujemy się pod społeczną inicjatywą przeznaczenia 1% budżetu na kulturę. Bez państwowego i samorządowego wsparcia wiele naszych przedsięwzięć nie będzie możliwych do zrealizowania; będziemy także coraz „ubożsi” mimo podobno coraz wyższego poziomu życia i naszej społecznej pomyślności.

Jeśli sztuka ma nas wzbogacać „duchowo” — sama nie może być traktowana po macoszemu; trwałości jej rangi i znaczenia dzisiaj niech posłuży przemijalność, która oby dotyczyła również sytuacji kryzysowej.

Andrzej Saj

Str. 1 — Fragmenty MONTAŻU OKOLICZNOŚCIOWEGO z wystawy „Meta-morfozy 2. Od Becketta do czarnych skrzynek”, 2010, fot. T. Pietrek

REDAKTOR NACZELNY:

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

ADRES REDAKCJI:

Plac Polski 3/4, 50-156 Wrocław
tel. (071) 34 380 31 w. 209 i 239
fax (071) 34 315 58; 34 325 37
e-mail: format@asp.wroc.pl

WSPÓŁPRACOWNICY KRAJOWI:

Andrzej P. Bator, Lila Dmochowska, Eulalia Domanowska, Grzegorz Dziamski, Alicja Klimczak-Dobrzaniecka, Andrzej Kostołowski, Bożena Kowalska, Elżbieta Lubowicz, Dorota Miłkowska, Mirosław Ratajczak, Adam Sobota, Marek Śnieciński, Grzegorz Sztabiński

WSPÓŁPRACOWNICY ZAGRANICZNI:

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

KOREKTA:

Natalia Karnecka-Michalak, Jarosław Michalak

LAYOUT:

Magdalena Fudali

OPRACOWANIE GRAFICZNE

Tomasz Pietrek, www.tomaszpietrek.com

REDAKCJA TECHNICZNA:

Romuald Lazarowicz

OKŁADKA:

projekt Eugeniusz Get Stankiewicz
oraz Tomasz Pietrek

Druk: Fine Grain

TŁUMACZENIE NA JĘZYK ANGIELSKI:

Ryszard Sawicki

ŁAMANIE I PRZYGOTOWANIE DO DRUKU:

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

WYDAWCA:

Akademia Sztuk Pięknych we Wrocławiu
i Fundacja im. Eugeniusza Gopperta

WARUNKI PRENUMERATY:

W prenumeracie krajowej cena 1 egz. wynosi 16,00 zł. Kwotę 48,00 zł (16 x 3) prosimy wpłacać na nasze konto: Akademia Sztuk Pięknych, ING Bank Śląski O/Wrocław 93 1050 1575 1000 0005 0269 6594
Jednocześnie na blankiecie wpłaty zaznaczając — prenumerata „Formatu”. Zamówione egzemplarze wysyłamy na nasz koszt. Oferujemy także, za zaliczeniem pocztowym, wysyłkę archiwalnych numerów pisma. W prenumeracie zagranicznej cena 1 egz. wynosi 10 dolarów USA, pozostałe warunki jw.

NUMER SFINANSOWANY ZE ŚRODKÓW:

Urzędu Marszałkowskiego Województwa Dolnośląskiego, Urzędu Miasta Wrocławia.

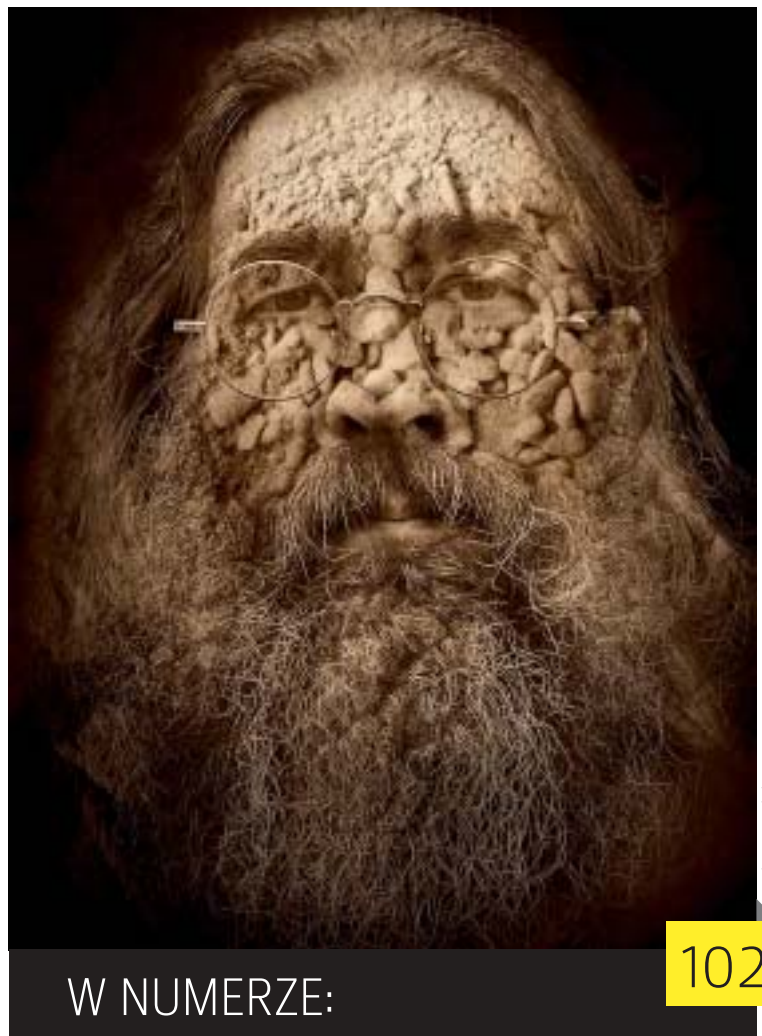


Za finansowe wsparcie serdecznie dziękujemy.

CENA 16,00 ZŁ (w tym 0% VAT)

Nakład: 2000 egz (DCJ)

Copyright © 2011 by Redakcja „Format”



Andrzej Dudek-Dürer, WEHIKU... SKUPIENIE ENERGII, 2010

102

W NUMERZE:

TEMATY

- 4 Grzegorz Sztabiński Sztuka i przemijalność
7 Bożena Kowalska Sztuka wobec przemijalności

POSTAWY I

- 9 Mirosław Ratajczak Wysyp Geta
16 Dorota Miłkowska Z lekcji klasyków. Twórczość Romana Kowalika
20 Adam Sobota Nauka widzenia i słyszenia
24 Lila Dmochowska Oryginał

POSTAWY II

- 28 Marek Śnieciński Tkanka czasu — obiekty Agnieszki Kopec
31 Barbara Banaś Między kreską, sztuką i światłem
35 Dorota Miłkowska „Szlak słownik życia”. Małgorzaty Dajewskiej
38 Tamara Książek Myślący w materiale
41 Dorota Miłkowska Oglądać czy używać

WYDARZENIA

- 44 Grzegorz Dziamski Świat jest chaosem
47 Jolanta Ciesielska Focus Łódź

- 50 **Adam Sobota** Konceptualizm – kolejne podejście
 53 **Andrzej Kostołowski** Wystawa patrzenia
 55 **Alicja Kimczak– Dobrzaniecka** Wrocław nie do Poznania – Poznać nie do Poznania
 59 **Justyna Ryczek** Roz–poznanie miejsca przyczynkiem do refleksji nad sztuką

REMINECENCJE

- 62 **Dorota Koczanowicz** Dlaczego Caravaggio
 64 **Dorota Koczanowicz** Sztuka od kuchni
 66 **Lila Dmochowska** Marian Pożniak – brakujące ogniwo
 68 **Renata Głowacka** Jesień w paryskich muzeach

KONTAKTY

- 70 **Anna Bajor– Ciciliati** Sztuka w płomieniach
 74 **Paweł Frąckiewicz** Polska grafika w Tianjin
 78 **Alexandra Hołownia** 6. Berlin Biennale – życie jest ciekawsze niż sztuka

FOTOGRAFIA

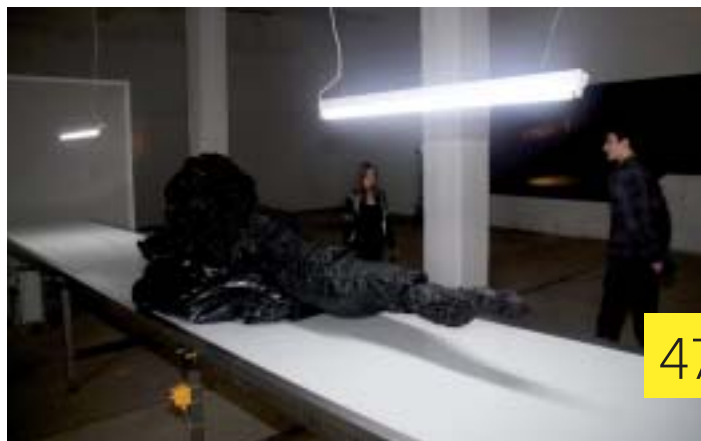
- 80 **Ryszard Sawicki** Fotosecesja, superrealizm i nowy realizm
 82 **Marianna Michałowska** Fotomaton
 84 **Mateusz Bieczyński** Shanshin, czyli fotografia. O fotografii japońskiej XIX wieku
 87 **Alexandra Hołownia** Pomędzy dziennikarstwem a sztuką, wystawa fotografów agencji Magnum
 88 **Mateusz Bieczyński** Dynamika tożsamości...
 92 **Magdalena Komborska** Archetyp fotografii. Język wyobraźni i emocji
 94 **Elżbieta Łubowicz** Cień w mandali
 96 **Eulalia Domanowska** Okrutne poduszki Annette Messenger
 98 **Joanna Kinowska** Sukienka– Dechirer
 100 **Elżbieta Łubowicz** Między rzeczywistością a jej obrazem
 102 **Andrzej Saj** Trwałość i przemiana

RELACJE

- 104 **Alicja Kimczak– Dobrzaniecka** Survival 8
 106 **Eulalia Domanowska** Owocnie z krajem fiordów
 108 **Jolanta Ciesielska** Pół wieku Galerii w Bielsku–Białej
 110 **Roman Lewandowski** Kartografie, topografie i inne grafie
 112 **Magdalena Zięba** Polscy artyści. Poza Polską... w Polsce
 114 **Paweł Krzaczkowski** Pobocze
 116 **Łukasz Speruda** Poetyka szkła
 118 **Ewelina Kwiatkowska** Ekoglass Festiwal
 119 **Łukasz Huculak** „Hallo Wrocław 2016!”

INTERPRETACJE, NOTY

- 120 **Bożena Kowalska** Plener „Sztuka wobec przemijalności”
 121 **Grzegorz Sztabiński** Życie w sztuce



Angelika Markul, KOLEKCJONERKA, 2010, fragment instalacji

47



Nie chcę być w Internecie. Zapraszam do oglądania, dotykania oryginału, oryginałów....

Get



Wiesław Hudon, DZIENNIK, 2002

50

- 122 **Piotr Załuski** „Uptaszczynowiona”
 122 **Dorota Miłkowska** Nagrodzona
 124 **Michał Fostowicz** Rozmowa z prorokiem



Grzegorz Sztabiński

SZTUKA
I PRZEMIJALNOŚĆ

Tomasz Domański, LINGAM-YONI, μ 650, h 350

Tradycyjny sposób pojmowania sztuki związany był z podkreśleniem jej nieprzemijalnej wartości. Dotyczyło to oczywiście dzieł wybitnych. Twórczość przeciętna wiązana była z określonym czasem i miejscem. Uważano, że stanowi ona źródło informacji o upodobaniach właściwych dla jakiejś epoki lub kraju, a także o panującym wówczas światopoglądzie, obyczajach itp. Z tego powodu, jak sądzono, może ona wywoływać zainteresowanie u niektórych odbiorców z późniejszych epok. Jednak prawdziwe dzieło sztuki uniezależnia się od czasu i miejsca, zyskując zdolność budzenia przeżyć u każdego wrażliwego człowieka.

Pogląd ten znalazł dobitny wyraz w nowożytniej koncepcji arcydzieła. Jej powstanie przypada na wieki XVII i XVIII. Wcześniej, w średniowieczu, nazywano arcydziełem specjalnie wykonywaną przez rzemieślnika pracę, na podstawie której mógł uzyskać tytuł mistrza. Związana z tym pojęciem idea doskonałego wytworu uległa rozszerzeniu w czasach nowożytnych. Za arcydzieło uznano taki obiekt stworzony przez artystę, którego wartość jest nieprzemijająca i niezależna od miejsca zamieszkania odbiorcy, przyjmowanych przez niego poglądów politycznych, wyznania religijnego i języka, jakim się posługuje. David Hume, wybitny osiemnastowieczny angielski filozof podkreślał, że *urządca lub też przychylnie nastawienie mogą sprawić, że mierny poeta lub orator cieszy się chwilowym wzięciem; jego sława jednakże nigdy nie będzie trwała ani powszechna. Kiedy jego utwory czytają następne pokolenia lub cudzoziemcy, czar pryska, zaś w prawdziwym świetle wychodzą*

na jaw wszelkie niedociągnięcia. W przypadku natomiast prawdziwego geniusza, im dłużej ostają się jego dzieła i im bardziej są popularne, tym szerszy jest podziw, w którym się spotyka^[1]. Długotrwałość wywołwanego zainteresowania stanowi więc podstawową cechę arcydzieł. Można bowiem na tej podstawie zakładać, że ich wartość będzie uznawana wiecznie. Arcydziałami są więc utwory ponadczasowe.

Przy charakterystyce arcydzieł czynnikiem nieprzemijalności łączony był z możliwością uzyskania akceptacji ponad barierami geograficznymi, językowymi, religijnymi i politycznymi. Sugerowano nawet jako metodę sprawdzenia, czy utwór ma szansę stać się arcydziełem, wzięcie pod uwagę jego aktualnej recepcji w kilku krajach. Niezależność uznania od miejsca odbioru wskazywać miała, że również przemiany historyczne nie doprowadzą do zachwiania jego pozytywnej oceny. Różne sposoby określania kryteriów pozwalających stwierdzić, czy mamy do czynienia z arcydziełem, Walter Cahn określa jako poszukiwanie *strategii przypuszczalnej nieśmiertelności*^[2]. Odwoływano się w nich także do swoistej próby czasu. Trudno jest czekać tysiąc czy dwa tysiące lat na werdykt potomności. Dlatego, jeśli chcemy przekonać się, czy przyszłość podzieli nasz entuzjazm wobec jakiegoś utworu, wystarczy jedno lub dwa stulecia. Jeśli wysoka ocena dzieła utrzyma się, sława jego trwać będzie wiecznie.

W XVIII wieku brano też pod uwagę możliwość naprawienia w następnych stuleciach niesprawiedliwych werdyktów wydawanych wobec dzieł sztuki w czasach, kiedy one powstawały. Wskazywano w związku z tym, że tego rodzaju korekta wchodzi w grę tylko w przypadku, gdy utwory przetrwały w niezminionej postaci. Do cech arcydzieł dołączono więc to, że nie kruszeją one i nie ulegają łatwo destrukcji. W przypadku dzieł literackich uważano, że osiąga się ów efekt poprzez istnienie utworu w wielu egzemplarzach, natomiast dzieła plastyczne powinny być wykonywane z trwałych materiałów. Ponieważ w przypadku niektórych dzieł malarskich zachodziła

obawa, że mogą ulec zniszczeniu, Jean Dominique Ingres proponował realizowanie ich kopii przy użyciu środków mniej podatnych na zniszczenie, np. emaliowanej gliny wypalanej. Różnica między oryginałem a wierną kopią nie odgrywała wówczas istotnej roli.

Idea przypuszczalnej nieśmiertelności wpływała też na strategię przyjmowane przez artystów. Ponieważ nieprzemijalność łączona była z możliwością funkcjonowania utworu w różnych okresach i wielu krajach, najstosowniej wydawało się uwzględnianie w nim tego, co ponadczasowe i ponadlokalne. Kwestie te dotyczyły zarówno formy dzieł, jak ich treści. Można nawet powiedzieć, że drugi z tych czynników uznawano za istotniejszy. O ile czasami przyjmowano, że ocena elementów stylistycznych może ulegać zmianom ze względu na znużenie odbiorców, to zakładano, że wyrażane idee, jeśli są prawdziwe, zachowują wieczną aktualność. Poglądy te pojawiały się zarówno w odniesieniu do poezji, jak malarstwa, które traktowano jako sztuki siostrzane. Siedemnastowieczny francuski poeta, krytyk i teoretyk literatury z tego punktu widzenia porównywał poezję z historią. Pisał, że historia traktuje o rzeczach takich, jakimi są, rozważa je jako szczegółowe, nie mając innego celu jak referować. Dlatego w pracach historycznych *wypadki i wydarzenia są różnorodne i nie uregulowane, jakby zależne od przypadku*. Natomiast poezja przedstawia je takimi, jakie być powinny. Stanowiąc *umiejtność wzniosłą i bliską filozofii, rozważa rzeczy szczegółowe z punktu widzenia ogólnego*^[3]. Dążenie do uogólnienia w malarstwie jako istotny cel artystyczny wskazywał Nicolas Poussin, a później stanowiło ono przedmiot zainteresowania twórców akademickich. Przykładem mogą być ubiory, w jakich pokazywano postacie przedstawiane na obrazach. *Tak częste u malarzy wcześniejszych — pisała Maria Poprzęcka — odziewanie postaci świętych w stroje współczesne siedemnastowieczni akademicy potępili jako anachronizm i odtąd przyoblekano je w ponadczasowe draperie*^[4]. Nadawały one uogólniony charakter przedstawianym scenom.

1 D. Hume, *Of the Standards of Taste*, [w:] *The Philosophical Works of David Hume*, Edinburgh 1826, s. 523.

2 W. Cahn, *Arcydziała*, przeł. P. Paskiewicz, Warszawa 1988, s. 162.

3 Cyt. wg W. Tatariewicz, *Historia estetyki*, t.III, Warszawa 2009, s. 465.

4 M. Poprzęcka, *Akademizm*, Warszawa 1977, s. 82.

Jednak w sposób najbardziej pewny wyrażanie treści o powszechnej ważności zachodzić miało za pomocą alegorii. Mario Praz określa je jako *wizerunki uniwersalne*^[5]. Wierzono, że pozwalają one w sposób niezależny od szczegółów historycznych przekazywać prawdy ogólne.

Podważanie tego przeświadczenia rozpoczęło się już w XVII wieku, aby w następnych stuleciach pogłębiać się. Ponadczasowa ważność alegorii i wyrażanych przez nie treści oparta była na założeniu, że prawa świata są stale i niezmiennie. Podobne przekonanie występowało w odniesieniu do wartości moralnych i politycznych. Tymczasem już od XVII wieku, paradoksalnie, wiara w powszechność i stałość zasad opisywanych przez różne dziedziny wiedzy zaczęła być kwestionowana. Z jednej strony więc postulowano wyrażanie w sztuce idei dotyczących tego, co nie podlega przemijalności, z drugiej zaś coraz wyraźniej uświadamiano sobie niestabilność i zmienność bytu. Sytuacja ta uległa pogłębieniu w dwóch następnych stuleciach. *Dawniej – zauważa Poprzęcka – gdy przedstawiano personifikacje Władzy, wiedziano, jakie atrybuty należy dać uosabiającej je postaci, aby została ona właściwie odczytana – owej konwencji dostarczały podręczniki alegoryki i symboliki. Ale wiedziano ponadto, co to jest Władza, komu ona przynależy, jaka powinna być. W wieku XIX nie tylko porzucono lub zapomniano o dawnej konwencji, ale przedstawiając Władzę musiano precyzować: czy to ma być władza ludu, republiki, króla. A może władza kapitału?*^[6]

Przekonanie, że można w sztuce ujawnić uniwersalne treści za pomocą odpowiadających im ponadczasowych środków okazało się jednak niezwykle trwałe. W pierwszej połowie XX wieku cel ten stawiali sobie artyści uprawiający abstrakcję geometryczną. Uważali oni, że kształty, takie jak np. koło, kwadrat i trójkąt, są niezmiennie i nieprzemijalne, występują we wszystkich tradycjach kulturowych, a więc nadają się najlepiej do wyrażania treści uniwersalnych. Niektórzy twórcy korzystali więc z symboliki tego typu figur nawiązując do tradycyjnych systemów znaczeniowych, od pitagorejsko-platońskiego po dalekowschodnie. Jednak najciekawszy artyści (np. Piet Mondrian czy Kazimierz Malewicz) nie dążyli do przypisania znaczeń ogólnych kształtom geometrycznym ze względu na konwencje kulturowe, a zmierzali do odkrycia takich treści w samych formach. W rezultacie poszczególne figury geometryczne jednoznacznie miały w sobie to, co znaczące, z tym, co znaczone, stając się wizualnym językiem wyrażającym bezpośrednio treści uniwersalne^[7].

Przekonanie, że prawdziwa sztuka nie podlega przemijalności w konfrontacji z coraz lepiej poznawaną różnorodnością dokonań twórczych w dziejach kultury europejskiej, a także

z uwzględnieniem dorobku artystycznego kultur pozaeuropejskich, w XIX wieku stawało się coraz bardziej wątpliwe. Coraz trudniej było też bronić niezmienności określonych wartości i kryteriów estetycznych. Próbowano wprawdzie dowodzić, że w dziejach istnieją okresy rozkwitu artystycznego, kiedy wartości uważane za ponadczasowe są w pełni rozpoznawane, oraz epoki regresu czy upadku dobrego smaku, gdy są odrzucane, a arcydzieł nie uznaje się, jednak w coraz większym stopniu utrwałała się świadomość tego, że istnienie sztuki polega nie na trwaniu, a na stawianiu się. Zarówno dzieła jak wartości zaczęto ujmować w perspektywie historycznej. Wiązało się to z uznaniem faktu, że sztuka ma odmienne formy w poszczególnych epokach, a każdy kolejny styl wyraża moment dziejów w sposób oryginalny, właściwy sobie. Świadomość ta, właściwa dla modernizmu, nie prowadziła jednak do uznania wariabilizmu jako ostatecznej prawdy. Przeciwnie, uwzględnienie zmienności prowadziło do poszukiwania zasad, według których zachodzi. Przemijalność pojmowana była nie jako bezkształtne i przypadkowe upływanie lat, dekad czy wieków, a jako proces, w którym można odkryć reguły następstwa, w którym realizowane są cele zachowujące znaczny stopień trwałości. Ten sposób pojmowania historii legł u podstaw dziewiętnastowiecznych i dwudziestowiecznych rozważań dotyczących dziejów sztuki. Inspiracją była Hegłowska koncepcja dziejów, jednak dość szybko porzucono właściwy dla niej idealizm. Nie odwoływano się do „ducha świata” jako rozumnej podstawy porządku i siły napędowej historii. Jednoczących podstaw przemian artystycznych zaczęto poszukiwać w kategoriach ekonomii politycznej, socjologii, psychologii i nauk przyrodniczych. Nie dążono już do wykazania, że sztuka przetrzymywała przemijalność, a odkrycia w ramach zmienności praw ogólnych, które pozostają stale. Z nauk o człowieku przeniesiono do rozważań o sztuce takie pojęcia jak siła, organ, wzrost, zmęczenie, dążenie i zaspokojenie, zapładnianie. Pozwalały one analizować, pisze Rudolf Zeitler, jak elementy formalne w sztuce *rozwijają się w ciągu wieków zgodnie z pewnym prawem psychologicznym i to w nie dającej się odwrócić kolejności następstwa*^[8]. Przemijalność była w ten sposób nie przetrzymywana, a przekształcana w zasady życia sztuki. Rola wybitnych dzieł nie wyczerpywała się w określonym momencie czasowym, w ich współczesności. Stawały się one, przy omawianym punkcie widzenia, fragmentem rozciągającego się w czasie archipelagu, w ramach którego należało rozważać ich wartość, a także wpływ na inne realizacje artystyczne. Utwór związany był bowiem z pewnym momentem dziejów, ale jednocześnie przekraczał to czasowe usytuowanie stanowiąc fragment szerszego procesu. Umieszczenie go w tym procesie uważano nawet za donioślejsze od rozważania aktualnych odniesień do zjawisk współwystępujących.

Bardzo interesującym przykładem uwzględnienia tego sposobu myślenia o sztuce jest szeroko dyskutowana w latach 60. XX wieku książka George'a Kublera *Kształt czasu*. Tytuł jej wskazuje, że czas właściwy dla sztuki nie jest wyrywkowy i niejednorodny. Przeciwnie, przybiera on kształty, które określone są przez problemy artystyczne. *Istotną sprawą jest to – pisał Kubler – że każde rozwiązanie wskazuje na istnienie problemu, dla którego podjęto już wcześniejsze rozwiązania, i że nowe rozwiązania tego samego problemu zostaną najprawdopodobniej wynalezione w następstwie rozwiązania obecnego*^[9]. W związku z tym zdolność do inicjowania różnorodnych, rozłożonych w czasie przekształceń problemu można uznać za swoisty odpowiednik ponadczasowości. „Arcydzieło” nie istnieje jednostkowo, samotnie, zachowując swą wartość wbrew zachodzącym wokół zmianom. Przeciwnie, jego sens polega na otwieraniu dróg poszukiwań artystycznych w ramach danej klasy dzieł. Właściwa mu „nieprzemijalność” znajduje wyraz w kontynuacji problemu, prowadzącej do powstania ciągu „replik” i „mu-

Przemijalność pojmowana była (...) jako proces, w którym można odkryć reguły następstwa, w którym realizowane są cele zachowujące znaczny stopień trwałości.

tantów”. Repliki to proste powtórzenia, reprodukcje, redukcje, przeniesienia i derywacje. Natomiast mutacje polegają na wprowadzeniu niewielkich zmian, powodujących istotne konsekwencje dla całego potomstwa artystycznego. Nowy okres w sztuce pojawia się wówczas, gdy zmienne warunki *narzucą masie replik nowy schemat, ujawniony przez kolejny przedmiot pierwszy*^[10].

Z tego punktu widzenia, zakładającego istotną rolę historii, oceniali swój dorobek artyści awangardowi. Liczyła się dla nich zarówno odkrywczość rozwiązania, jak jego płodność, rozumiana jako otwarcie drogi dla pojawienia się nowych propozycji, nie będących replikami. Geniuszem artystycznym jest ten, kto wyprzedza swój czas i ma liczne „potomstwo”. Aktualna ważność twórczości, to dla artysty awangardowego za mało. Przy nawiązaniu do myślenia historycznego nastąpiła więc w ramach awangardy radykalizacja koncepcji. Podstawą wymknienia się przemijalności jest ciągła ucieczka do przodu, otwieranie nowych problemów.

Ważnym tematem dyskusji prowadzonej na gruncie różnych dziedzin humanistyki w czasie ostatniej dekady XX wieku był problem końca historii. Chodziło oczywiście o Historię pisaną przez duże H, a więc wspomniany wcześniej uporządkowany proces dziejowy, w odniesieniu do którego zadawano pytanie o charakter i cel zachodzących przemian. Podkreślano, że upadły wielkie opozycje (polityczne, filozoficzne, artystyczne), które

5 M. Praz, *Tradycja ikonologiczna*, [w:] C. Ripa, *Ikonologia*, przeł. I. Kania, Kraków 1998, s. XXII.

6 M. Poprzęcka, *op. cit.*, s. 105.

7 Por. B. Kowalska, *Sztuka w poszukiwaniu mediów*, Warszawa 1985, rozdz. *Język geometrii*; A. Turowski, *Wielka utopia awangardy. Artystyczne i społeczne utopie w sztuce rosyjskiej 1910–1930*, Warszawa 1990, rozdz. *W poszukiwaniu języka uniwersalnego*.

8 R. Zeitler, *Historia sztuki jako nauka historyczna*, przeł. S. Michalski, [w:] *Pojęcia, problemy, metody współczesnej nauki o sztuce*, red. J. Białostocki, Warszawa 1976, s. 379.

9 G. Kubler, *Kształt czasu. Uwagi o historii rzeczy*, przeł. J. Holówka, Warszawa 1970, s. 54.

10 Ibidem, s. 69.

stanowiły motor przekształceń o uniwersalnym wymiarze. W związku z tym, że nie ma już dokąd iść, gdyż nie da się na podstawie znajomości historycznych praw rozwoju wytyczyć dróg przyszłości. Pojawiły się tendencje aktualistyczne. Liczy się na prawdę to, co ma miejsce tu i teraz.

Obecną sytuację artystyczną cechuje więc alergica wobec ponadczasowości. Polega ona na świadomej rezygnacji z podejmowania treści związanych z tym, co odwieczne i uniwersalne. Na przełomie lat 70. i 80. minionego wieku wydać się mogło, że jako reakcja na przyszłościowe nastawienie właściwe dla kierunków awangardowych pojawi się nowy historyzm. Niektórzy krytycy uważali nawet tę tendencję za wyraz postmodernizmu jako okresu, który przychodzi po modernizmie. Dowodem miał być powrót do dawnych motywów alegorycznych. Jednak bardziej przenikliwi krytycy sztuki zwracali uwagę na swobodne traktowanie dawnych tematów przez twórców postmodernistycznych i łączenie ich z wątkami aktualnymi, zaczerpniętymi z kultury masowej. Achille Bonito Oliva pisał: *Powracać bez przerwy do przeszłości, ale bez hierarchii, to właśnie robią artyści transawangardy, w optyce*

Współczesny aktualizm nie jest bierną akceptacją przemijania dni i lat, a zmierza do przeistoczenia każdej chwili obecnej w rodzaj absolutu, wobec którego należy stosować własne miary i wartości.

*teraźniejszości, nie zapominając, że żyją w społeczeństwie masowym, [karmiąc się] produkcją obrazów pochodzących z mass mediów*¹¹. W dawnym myśleniu o sztuce hierarchiczne podejście do przeszłości pozwalać miało na wyłonienie tego, co wymyka się przemijaniu. Na szczycie tej hierarchii umieszczane były arcydzieła traktowane jako „święte” i nienaruszalne. Artyści postmoderniści odwołują się do nich, ale burząc ostentacyjnie porządki wartości. Sprowadzając to, co artystycznie „święte”, na ziemię, mieszając to, co uważano za ponadczasowe, z najszybciej przemijającą aktualnością.

Za wyraz alergii wobec ponadczasowości można też uznać zainteresowanie wielu współczesnych artystów problematyką polityczną. Dawniej, o czym pisałem, malowano i rzeźbiono alegorie Władzy za pomocą atrybutów sugerując, jakie ponadczasowe przymioty powinny ją charakteryzować. Aktualne zainteresowanie tą problematyką dotyczy ujawniania konkretnych objawów opresji zachodzących w określonym miejscu i czasie. Przykładów dostarcza polska sztuka krytyczna. Jeden z jej przedstawicieli, Robert Rumas, podczas wywiadu mówił, że ludzie we współczesnej Polsce boją się polityki, seksu, religii, a przede wszystkim Kościoła. Właśnie te obszary stają się w związku z tym obiektem szcze-

gólnego zainteresowania artystów. Natomiast w innej wypowiedzi na pytanie, dlaczego banal stanowi zasadniczy element stosowanej przez niego strategii artystycznej, odpowiadał, że przyczynę stanowi banalność polskiego katolicyzmu¹². Zarówno więc treści, jak formy działań artystycznych określane są przez aktualny kontekst społeczny.

Niechętny stosunek wobec tego, co ponadczasowe łączy się w sztuce współczesnej z alergią wobec historyczności pojmowanej jako wewnętrznie powiązany zależnościami porządek następstwa. Już w 1967 roku Leonard B. Meyer sygnalizował, że sztuka współczesna znalazła się w *stanie zmienno-stałym*, w *stanie ruchomego zastój* (stasis). Nie trwa ona w bezruchu, ale w jej zmienności nie ma systemu czy logiki. Poszczególne działania nie dodają się do siebie, a całość nie rusza się z miejsca. Efekt ten znany jest uczniom szkolnym pod nazwą „ruchów Browna”¹³. Ruchomy zastój jest konsekwencją rezygnacji z idei Historii, która zakładała uporządkowanie i celowość w przemianach sztuki. W XIX i przez większość dekad XX wieku tak pojęta perspektywa historyczna była brana pod uwagę zarówno w zakresie przemian stylistycznych w poszczególnych epokach, jak też w rozważaniach krytyków sztuki poświęconych twórczości poszczególnych artystów. Uważano, że twórcą dojrzałym jest ten, w którego działalności zmiany nie następują przypadkowo. Krytycy i historycy sztuki poszukiwali więc naczelnej idei określającej modyfikacje artystyczne, a także starali się w pisanych tekstach wskazywać cele pojawiające się w poszczególnych etapach działalności i przyświecające generalnie danemu twórcy. W przypadku sytuacji opisywanej przez Meyera zabiegi takie tracą sens lub przestają być możliwe do wykonania. Artyści nie tyle myślą o ogólnej linii rozwoju swego dorobku, ile realizują projekty, które nie muszą się łączyć. Tym bardziej nie dają się one sprowadzić do nadrzędnej całości problemowej. Różne konkretne zadania twórcy stawiają sobie sami, ale mogą one być także formułowane przez kuratorów w związku z opracowywanymi przez nich projektami. Odpowiadanie na takie propozycje dodatkowo stymuluje do wykonywania zadań różnych, zmierzających przynajmniej częściowo w zmieniających się kierunkach. Ta zewnętrzna forma określania zadań podejmowanych przez artystów staje się na tyle powszechna, że w muzeach powstają specjalne działy zajmujące się zamawianiem i produkcją dzieł¹⁴.

Rezygnacja z historycznego porządkowania, czy też niemożność przeprowadzenia go ze względu na charakter współczesnej twórczości prowadzi do sytuacji, którą Germano Celant określił jako *kontemporaryizm* (Contemporaryism). Objawia się ona jako egzaltacja nowością i pośpiechem w określaniu tego, co będzie *bardziej aktualne*,

niż aktualność. Następuje, jak pisał włoski krytyk, kompresja czasu zredukowanego do prawie metafizycznego określenia współczesności, a także patologia przyszłości związanej ściśle z teraźniejszością. Nie ma wizji tego, co nadejdzie, jako szansy i nadziei. Jest tylko przedłużenie obecnych sporów i ocen. To rozciąganie współczesności, ta „hiperwspółczesność” (hypercontemporary) staje się sposobem bycia i swoiście wyznacza azymut dla działań artysty. Prowadzi ona do rozwinięcia u niego cech showmana, dla którego liczy się aktualny efekt oraz zaakcentowanie cielesności. Duchowość, która była istotna w sztuce dawnej, przekraczała chwilę bieżącą, wznosząc się na poziom ponadczasowości. Ciało jest tu i teraz. Odrzucone więc zostają te sposoby działań artystycznych, które związane są z efektami obliczonymi na odleglejszą przyszłość. Uwaga skupia się na tym, co okazjonalne, związane z danym kontekstem, żywiące się magią chwili oraz natychmiastową iluminacją. Powstaje więc sztuka oparta na pomysłach oraz działaniu, akcji przynoszącej natychmiastowy rezultat. Twórczość artystyczna uzyskuje swoiście performatywny charakter, jest ciąglem poszukiwaniem czegoś odmiennego, co powinno stanowić udaną reakcję na zastaną sytuację. Sztuka staje się kultem aktualności, w którym celebrowany jest rytuał współczesności. Celant pisze, że dochodzi w ten sposób do swoistej sakralizacji *nieskończoności chwili obecnej (infinite present)*¹⁵. Sformułowanie to wydaje mi się trafne, gdyż wskazuje, że współczesne zaakcentowanie aktualności nie polega na całkowitej akceptacji przemijalności. We wcześniejszych koncepcjach filozoficznych, a także nawiązując do praktycznych postaw przyjmowanych przez ludzi uważano, że wyłączone zdanie się na współczesność musi być połączone z rezygnacją z szerszych horyzontów, z rodzajem wegetacji¹⁶. Współczesny aktualizm nie jest bierną akceptacją przemijania dni i lat, a zmierza do przeistoczenia każdej chwili obecnej w rodzaj absolutu, wobec którego należy stosować własne miary i wartości.

Jeśli użyte przed chwilą sformułowania wydają się komuś nieco metafizyczne, to wracając do życia chciałbym zwrócić uwagę na ciekawe zjawisko występujące na aukcjach sztuki współczesnej. *Wcześniej domy aukcyjne – pisze Anna Rogozińska – nie wystawiały na licytację dzieł liczących mniej niż dziesięć lat. Dziś na aukcjach w najważniejszych światowych domach aukcyjnych pojawiają się zwykle prace mające minimum dwa lata*¹⁷. Czyż nie jest to wyraz wiary w „nieskończoność chwili obecnej”

15 G. Celant, *Unexpressionism. Art Beyond the Contemporary*, Genova 1988, s. 7

16 Pogląd taki formułował Friedrich Nietzsche pisząc o zwierzęciu, na wskroś ahistorycznym, którego horyzont ogranicza się niemal do jednego punktu, a które przecież żyje poniekąd szczęśliwie, a przynajmniej bez przesyty i bez udawania. Natomiast człowiek potrafi spożytkować przeszłość dla potrzeb życia i przetwarzać to, co się wydarzyło, to, co było – dopiero wtedy człowiek staje się człowiekiem [...] (O pożytkach i szkodliwości historii dla życia, [w:] tegoż *Niewczesne rozważania*, przeł. M. Łukasiewicz, Kraków 1996, s.90).

17 A. Rogozińska, *Triki i taktyki. O niektórych mechanizmach funkcjonowania rynku sztuki współczesnej*, „Sztuka.pl – Gazeta antykwaryczna” 2005, nr 5-6, s. 64.

11 A. B. Oliva, *Ponts d'histoire récente*, [w:] *Nouvelle Biennale de Paris 1985*, Paris 1985, s. 54.

12 Por. P. Piotrowski, *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*, Poznań 1999, 237.

13 Na pogląd zwraca uwagę Zygmunt Bauman w książce *Ponowoczesność jako źródło cierpienia*, Warszawa 2000, s. 156.

14 Na przykład w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie przewidziany jest taki dział (por. B. Wąsowska <http://www.finanseosobste.pl/artykuły/rynek-sztuki-odpowiedzi-na-kilka-istotnych-pytan.html>).

Roman Opalka, z cyklu
„Obrazy liczone”, 1965-’,
detal

Bożena Kowalska

SZTUKA WOBEC PRZEMIJALNOŚCI

Sztuka wobec przemijalności – to pojęcie dwojakie.

To przemijalność samej sztuki w wielorakim rozumieniu: jako efekt rozpadu nietrwałego tworzywa, z jakiego powstało dzieło sztuki, to rodzaj wypowiedzi, której sens przesłania utracił aktualność lub jego forma przestała być modna i już nie potrafi nikogo zainteresować albo wreszcie – gdyby po zagładzie ludzkości zabrakło jej odbiorców.

Jest też drugie rozumienie, w którym przemijalność stanowi swoiste tworzywo sztuki. Chodzi tu o sztukę, zawierającą refleksję artystów na temat przemijalności, która wyraża ich postawę wobec tego zjawiska. Fascynująca jest mnogość i różnorodność zarówno takich postaw jak i form ich przekazu. Zapewne warto by poświęcić temu zagadnieniu obszerne opracowanie. Jednak w artykule, limitowanym rozmiarami, ograniczyć się trzeba do zaledwie dotknięcia tego problemu i stąd posłużenia tylko garścią przykładów.

Świadomość nieuchronnej przemijalności towarzyszyła człowiekowi od zarania ludzkości. Niektórzy uczeni utrzymują nawet, że fakt uświadomienia sobie śmierci oznaczał przejście istoty czelkowskiej ze stanu zwierzęcego w istotę ludzką¹. Tak czy inaczej świadomość nieuchronności śmierci stała się jednym z powodów ludzkich wyobrażeń o bóstwach nieśmiertelnych oraz budowania na ich temat mitów, przyczyniła się także do tworzenia eschatologii w religiach i niektórych systemach filozoficznych.

Konieczność odejścia ze świata żywych dla wielu ludzi jest dramatem; zwłaszcza bolesnym gdy sądzą, że wszelki ślad po nich zaginie. Przecistawiają się tej konieczności w różny sposób. Najczęstszy i najprostszy z nich – to kontynuacja dziedzictwa poprzez posiadanie dzieci. Natomiast w kulturze wyrazem tego sprzeciwu będą wszelkie formy twórczości, która powinna, wedle pełnego nadziei autora, przetrwać możliwie długo poza jego śmierć. I chyba nie na daremno we własnym imieniu pisał Horacy: *Exegi monumentum aere*

*perennius*². Niewielu jednak twórcom tak jak Horacemu to się udaje, ale wielu tego próbuje. I to na bardzo różny sposób – gdy chodzi o sztuki wizualne. Jedni zajmują się tym zagadnieniem praktycznie, tworząc na przykład prace o różnej tematyce ale wybierając materiał, który wydaje im się wieczny. Inni wyrażają ten problem teoretycznie, uwypuklając swoją refleksję o przemijaniu w tematyce dzieła – jednak tylko utrwalając go „dokumentacyjnie” w obrazach albo fotografiach, a wreszcie jeszcze inni twórcy przekazują tę myśl metaforycznie, prezentując ją w sztuce nie mniej efemerycznej, zamkniętej w czasie.

Najbardziej konsekwentnie i totalnie problematyce tej poświęca całą swoją twórczość i życie Roman Opalka. Szyfruje on przemijanie czasu w rycinach, notowanych odręcznie na obrazach i „Kartkach z podróży”, głosowo – w liczbach wypowiedzianych w trakcie malowania, a także fotograficznie, utrwalając na papierze światłoczułym swoją twarz zmieniającą się z upływem lat. Traktuje więc przemijanie czasu symbolicznie, gdy maluje lub pisze progresywnie wzrastając liczby, ale też w sposób bezpośredni, doświadczalny wizualnie, gdy w szeregach własnych zdjęć portretowych ujawnia proces swego biologicznego przemijania. Opalka nie tylko wzrokowo, fonicznie i mentalnie odmierza i notuje nieunikniony bieg czasu. On z nim się zmagając, znajdując sposób na pokonanie odwiecznego lęku przed ostateczną dla każdego żywego organizmu konsekwencją jego upływu. Tworząc swój uniwersalny, symboliczny, bezosobowy dziennik nieskończenie, aż do progu śmierci wzrastających liczb, oczekuje, jak każdy twórca, szczęśliwego momentu zakończenia swego dzieła. W jego przypadku będzie on równoczesny i równoznaczny z momentem, jak to ładnie nazywa – *spotkania z rozstaniem*. I nie wiadomo, czy chwila ta będzie bardziej radosna sukcesem ukończenia wielkiego zamierzenia życia czy bardziej smutna nieodwracalnością jego końca. Tak czy inaczej jego malarstwo, rysunki i fotografie stanowią przekaz nowego rodzaju filozoficznych rozważań na temat przemijalności, równie nowatorskich jak forma ich zapisu.

Swój pomnik czasu, wprawdzie jednorazowy, ale podobnie jak dziennik Opalki wyzbyty elementu subiektywizmu, także uniwersalny, odrzucający estetyzm i nowatorski w pomysle, stworzył Jerzy Rosołowicz. Nadał mu tytuł *Krematorium kolumny stalagnatowej „Millenium”*. Miała ona powstawać w szklanej komorze, do której przez warstwę wapnia spływałyby sączkiem woda z szybkością obliczoną skrupulatnie przez naukowców, by trwało to równo tysiąclecie. W ciągu tych dziesięciu stuleci narastałyby z góry stalaktyt, od dołu zaś stalagmit, tak by po tysiącu lat połączył się w ową tytułową, jednolitą kolumnę. Rosołowicz przeciwstawiał się przemijaniu jak Horacy. Sam świadom swojej śmiertelności, ograniczenia życia do przeciętnego okresu (70–80 lat), zaprojektował obiekt, który miał się za jego sprawą wytworzyć w czasie, który w porównaniu z trwaniem życia jest prawie nieskończonością. To jakby gorzki żart artysty; bo gdy go już dawno zabraknie wśród żywych, jego dzieło będzie się dalej ciągle jeszcze formować. Swój akt twórczy uczynił w ten sposób wielokrotnie dłuższym i istotniejszym niż życie.

Przemijalność wyrażona poprzez siłę wspomnień stała się motywem już nie tylko przewodnim, ale jedynym „teatru śmierci” Tadeusza Kantora – przykład jego niezapomnianego spektaklu *Umarła klasa*. Wspominając źródło inspiracji – gdy przypadkiem zobaczył przez okno opuszczoną, pustą klasę szkolną artysta pisał: *nieobecność dzieci. Wrażenie, że dzieci przeżyły już swoje życie, pomarły i że dopiero wtedy wspomnienia zaczynają żyć i nabierają tajemniczej mocy duchowej. Nic nie jest od nich wtedy większe, nic silniejsze*³. Kantor nie walczy tu z czasem. On akceptuje jego przemijanie i z faktu jego dojmującego przeżywania czerpie inwencję, by stworzyć dzieło o uniwersalnej wymowie, o wadze znaczenia egzystencjalnego, magii działania, potędze rażenia trudnej do porównania z czymkolwiek innym. Kantor demonstruje przemijalność zbiorową, w powieleniu i uogólnieniu, więc jakby próbując się pozbyć czynnika subiektywizmu, ale równocześnie ukazuje ją z osobowym udziałem postaci ludzkich; a więc nie tylko za



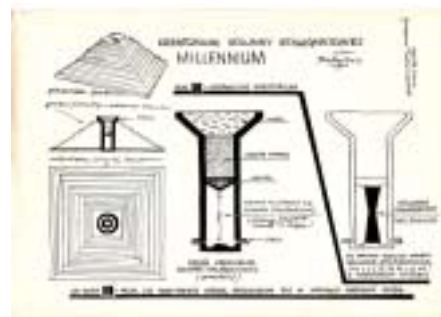
pomocą abstrakcyjnej metaforyki, symboliki czy aluzyjności jak czynili to Opalka czy Rosołowicz. Podkreślić tu zatem trzeba obecność indywidualnego zaangażowania, przekaz własnej emocji artysty. Nie odwołuje się on tu jednak do osobistych, własnych intymnych zwierzeń. To dzieło jest wielką uogólnioną, uniwersalną i w końcu zobiektywizowaną metaforą nieuchronnej przemijalności jednostkowego, i nie tylko jednostkowego, życia.

Ten sam problem od innej strony, w sposób niezawołowanie subiektywny podjęła w swej twórczości Natalia LL. Sztukę swoją uczyniła odbiciem własnego, osobistego przeżywania czasu. Jej fotografie z lat siedemdziesiątych – serie „Fotografii intymnej”, „Sztuki konsumpcyjnej” i „Sztuki postkonsumpcyjnej” traktują o upojeniu wyrafinowanym erotyzmem, urodą ciała i pięknem obecności w świecie. Artystka była młoda, piękna i beztraska – tak też dokumentowała swoje szczęście istnienia. W oczywistości tego przekazu nie było jednak ekszhibicjonizmu; była to prawda intensywnej emocji. W istocie – ten wątek osobistego przeżywania potrafiła Natalia LL uczynić uogólnionym, powszechnym symbolem; przelożyć treści subiektywne i jednostkowe na zobiektywizowane i uniwersalne. Jakby je oglądała z perspektywy wnikliwego obserwatora, a nie uczestnika spektaklu życia. Moment dojmującej świadomości przemijania wszystkiego, co młodość czyni piękną i uszczęśliwia, oznaczał koniec radosnej afirmacji życia. Zbliżanie się nieuchronnej starości i cierpienia z nią związanych skłaniał artystkę do ujawnienia – i to na własnym przykładzie – stanu ducha i ciała wobec przemijalności. W drugiej połowie lat osiemdziesiątych powstają autoportretowe cykle fotograficzne: „Trwoga paniczna, Raj utracony”, „Głowy mistyczne”, pełne tragizmu „Destrukty”, aż po instalacje „Przestrzeń wizualna” i „Sfera paniczna”. Artystka oszpeca w nich swoją twarz okaleczeniem, deformacją i destrukcją, albo upodabnia ją do maski pośmiertnej. Demonstruje i symbolizuje zbliżanie się do śmierci. W odróżnieniu od Opalki, który starość i śmierć oswoił i podporządkował swojej sztuce, czy Rosołowicza – który na przekór temu wzniósł po-

mnik nieśmiertelności, i wreszcie inaczej niż Kantor, który ją od siebie odseparował przez przeniesienie na zbiorowość innych, dla Natalii LL owa starość i śmierć naznaczone są lękiem i tragizmem, jak dla większości ludzi. Także i ten wątek tragicznego osobistego przeżywania umiała artystka w swej sztuce uczynić nie tylko jej osobistym dramatem, ale uogólnionym i uniwersalnym symbolem.

Całkowicie natomiast wyzbyte czynnika subiektywizmu, choć także symboliczne w swej wymowie refleksji o przemijaniu, są akcje przeprowadzane przez Tomasza Domańskiego. Główną w nich rolę odgrywają zazwyczaj ogień i bryły lodu, które z pozoru wydają się potężne i stabilne, a rozplwają się i znikają, nie zostawiając śladu. Nie ma w tych działaniach wyrazu żalu czy dramatu. Artysta zachowuje dystans wobec aranżowanych przez siebie sytuacji. Ale jest w nich szczególna, surowa prostota, powaga, a niekiedy nawet dostojeństwo sakralnego obrzędu. I równocześnie zostaje przekazana w ten sposób refleksja o przemijalności wszystkiego. Bez wyjątku i bez pozostawienia po sobie nawet śladu. Być może w koncepcji wyrażania przemijania przez Domańskiego jest zawarta najsurowsza bezwzględność.

Zostało tu przedstawionych pięć różnych postaw, artystycznych wypowiedzi wobec problemu, który dotyczy każdego człowieka: niemożliwego do zatrzymania upływu czasu, nieuniknionego procesu przemijania i umierania. Chodzi w tym przypadku o postawy twórców, którzy wypowiadają się językiem sztuki wizualnej. Chodzi o artystów wysokiego i najwyższego kalibru. Przedstawieni tu oni zostali nie tylko dlatego, by uświadomić sobie, jak w odniesieniu do tego samego zjawiska mogą wystąpić i występują bardzo różne postawy i jak bardzo różnych języków sztuki użyć trzeba, by je wyrazić. Zostały one przywołane także dlatego, żeby podkreślić i uzasadnić, że sztuka wysokiej rangi – to sztuka, która podejmuje ważne, uniwersalne problemy. Nie zawsze są to tematy egzystencjalne, metafizyczne czy teoriopoznawcze, ale zawsze dotyczące naszej sztuki. Zawsze też wykraczają ponad granice państw, kontynentów i czasu.



1. **Natalia LL**, TRWOGA PANICZNA – RAJ UTRACONY (tryptyk), 01, 02, 03, 1987
2. **Jerzy Rosołowicz**, Millenium 1970 r. papier, druk A4.
3. **Tadeusz Kantor**, UMARŁA KLASA



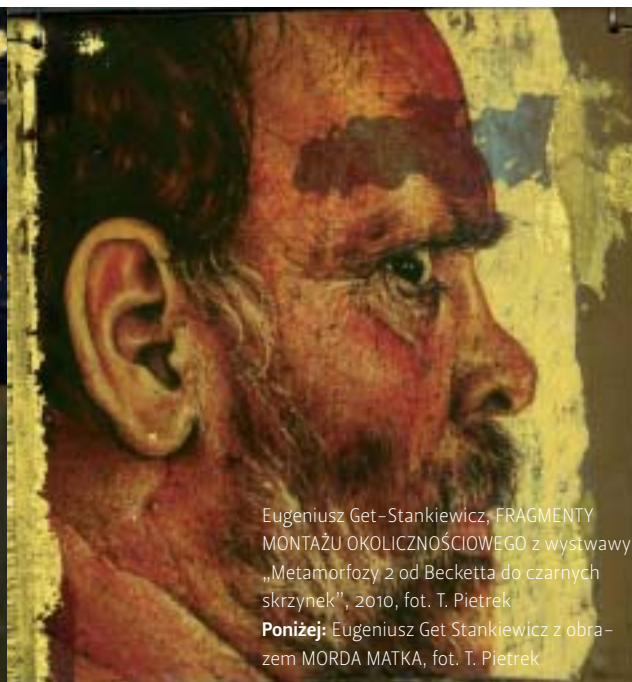
Przypisy:

1. W. Sedlak, *Na początku było jednak światło*. Warszawa 1986, s. 82–83.
2. Horatius Garmina III, 30, 1. *Wzniosem pomnik nad spiz trwalszy*.
3. T. Kantor [w:] Tadeusz Kantor, *Umarła klasa*. Państw. Galeria Sztuki w Sopocie, Galeria 86 w Łodzi, 2004, s. 50.

Oprac.
Mirosław Ratajczak

WYSYP GETA

W Internecie można znaleźć skan kartki z odręczną notatką: Nie chcę być w Internecie. Zapraszam do oglądania, dotykania oryginału, oryginałów....
Podpisano: Get.



Eugeniusz Get – Stankiewicz, FRAGMENTY MONTAŻU OKOLICZNOŚCIOWEGO z wystawy „Metamorfozy 2 od Becketta do czarnych skrzynek”, 2010, fot. T. Pietrek
Poniżej: Eugeniusz Get Stankiewicz z obrazem MORDA MATKA, fot. T. Pietrek

Oczywiście prace Geta i jego fotografie w sieci można znaleźć, choć nie za jego przyczyną. Własnej strony internetowej artysta nie posiada. Wystosowane przez niego zaproszenie nie było jednak rzucone na odczepnego. Okazji do oglądania „oryginałów” (i dotykania, choć jedynie w obecności autora) Get ostatnio nastarczył do woli – między wiosną 2008 roku a latem 2010 odbyło się jego sześć dużych wystaw. Prezentowane były na nich prace z wcześniejszych okresów twórczości, w części znane, ale także nowe ich wersje – wykonane często w innej technice, materiale i skali. Oczywiście odbyły się również premierowe pokazy. W tym większych projektów artystycznych, których realizacja wymagała kilku dobrych lat. Ostatnia z wystaw, przygotowana razem z Barbarą Idzikowską, mogła wręcz zaskoczyć miłośników sztuki Geta, jeśli przeoczyli fakt, że od pewnego czasu zajmuje się on z pasją nie tylko miedziorytem, ale także szkłem.

Ważnym elementem tych przedsięwzięć stały się katalogi – traktowane jako następny etap kreacji autorskiej. Rzecz nie tylko w estetyce i nowych edytorskich standardach, niwelowaniu katalogowych clichés, choć i te aspekty trzeba brać pod uwagę. W owych katalogach Get stara się wydobyć jeszcze inny obraz tego, co pokazuje na wystawach, poszukuje jeszcze innego lustra – kierującego uwagę na wieloaspektowość „dzieła”, zarówno pojedynczego, jak tej całości, która zapada w niebyt wraz z zamknięciem ekspozycji. A przecież z reguły jest to miejsce i czas, w jakim mają szansę ukazać się nam poszczególne prace w dialogu ze sobą, kiedy możemy zobaczyć „echa”, jakie wzbudzają w sobie nawzajem, zaobserwować, jak wzbogaca to sens przesłania, kreuje nastrój i gra na naszej wrażliwości. Udało się Getowi we współpracy z projektantem (Piotr Kawecki) i fotografem (Czesław Chwiszczuk), zatrzymać w nich

to „coś”, co ucieka, zaciera się w pamięci, ginie. Udało się w przewrotny nieraz sposób, bo np. wykorzystane zostały gęsto bliżące zdjęcia, czasem nieostre, ale zachowujące odbicia przypadkowych osób i nieprzypadkowych, po sąsiedzku ułożonych dzieł. Tego rodzaju „brudy”, z reguły eliminowane w podobnych wydawnictwach, współgra ją i z Getową „osmiańską szkołą passe-partout”, i z manierą „kronikarską”, która każe artyście na szybach opraw, ale i czasem wprost na dziełach



samych dopisywać daty i komentarze, dorysowywać coś po latach, czasem zamalowywać. Nie zabrakło w tych katalogach obszernych omówień twórczości Geta autorstwa znanych krytyków i historyków sztuki. Wypowiadają się ponadto poeci, pisarze, krytycy literaccy. Wysmakowana forma edytorska i merytoryczna zawartość współtworzą wielkiej urody album i wartościowy dokument.

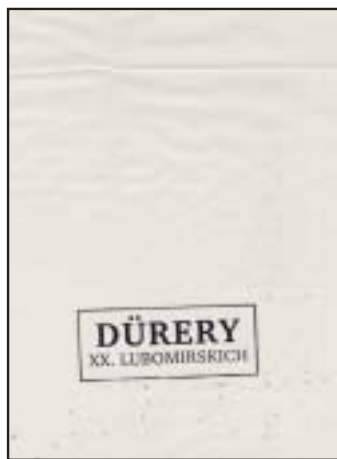
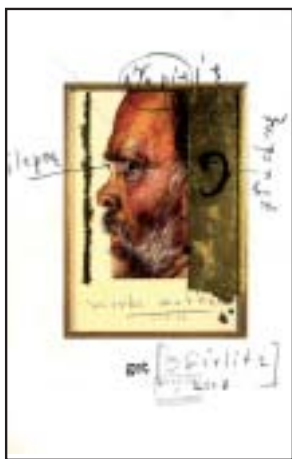
Pierwsza ze wspomnianych wyżej wystaw odbyła się w NeisseGalerie w Görlitz 4 kwietnia 2008 roku.

Otwierala „Polską Wiosnę”, cykliczną imprezę służącą polsko-niemieckiemu pojednaniu i porozumieniu, której koordynatorem jest mieszkający w tym mieście poeta i tłumacz Andrzej Słomianowski.

Można było odnieść wrażenie, że była to może najbardziej osobista z wielu wystaw Geta w ostatnim czasie. W tym sensie, że stanowiła próbę stworzenia swobodnego autoportretu, a może nawet „ułożenia” kilku rozdziałów autobiografii. Inaczej jednak, niż to się na ogół robi przy pomocy tzw. retrospektyw. Ten „biograficzny” ślad uwidaczniał się na paru poziomach – oczywiście chronologii (aczkolwiek niekonsekwentnie przestrzeganej); narracji prowadzonej niejako w pierwszej osobie, o czym przypominały autoportrety Geta, pojawiające się rytmicznie w ciągu eksponowanych prac (całość obiegała wewnątrz galerii jak wstęga umieszczona na ścianach na wysokości oczu); zestawień prac na zasadzie „rodzinnosci” wątków i motywów (gdzie swobodnie jednak mieszały się techniki i rodzaje wypowiedzi). Ponadto, niektóre z prezentowanych dzieł mogłyby wręcz uchodzić za karty z dziennika artysty, tyle było na nich dat, odręcznych notatek i komentarzy odnoszących się do konkretnych okoliczności, pieczołowicie zakonserwowanych śladów (często uszkodzeń) bytności na różnorodnych ekspozycjach w kraju i za granicą.

Sam dobór prac, ich układ i sposób prowadzenia narracji pozwalały też dostrzec, że dzisiaj sam autor jakby zmienił swoje usytuowanie wobec własnej twórczości, inaczej rozkłada akcenty, w innej tonacji prowadzi grę. Sztuka Geta-Stankiewicza nie wydaje się już tak przygotowana humorem, pogodną ironią i smacznymi anegdotami, jak kiedyś. Za to dużo więcej w niej goryczy, śladów cierpienia, bólu, refleksji na temat ciemnych stron egzystencji ludzkiej. Widniejący na okładce katalogu autoportret Get opatrzył odręcznymi uwagami: *ślepą, (głupie)ję, głuchnę...*

Ale wciąż jestem i czuję... – chciałoby się dodać.



Katalogi z wystaw (1-5)

1. GET W GOERLITZ

2. DÜRERY XX. LUBOMIRSKICH

3. EUGENIUSZ GET-STANKIEWICZ, MIEDZIORYT SALONOWY

4. METAMORFOZY 2

5. CD. NAUKI CHODZENIA TADEUSZ RÓŻEWICZ I EUGENIUSZ GET STANKIEWICZ

Rok 2009 otworzyła wystawa Geta Stankiewicza we Wschowie (marzec), mieście, w którym od 1945 roku mieszkał, uczył się, tworzył pierwociny swojej sztuki. Wcale poważnie do tego podchodził, uczęszczając m.in. na zajęcia kółka plastycznego, które prowadził artysta plastyk Ignacy Bieniek. *To on stworzył we mnie takie wyobrażenie, że można spędzać życie malując* – mówi Get. Wykonane wtedy pierwsze rysunki, grafiki i obrazki były rarytasem wystawy.

Nosiła ona tytuł: „Muzeum w Oszmianie w Muzeum Ziemi Wschowskiej”. W ten sposób artysta połączył miejsce swojego urodzenia z miejscem dojrzenia. Ale trzeba tutaj dorzucić krótkie wyjaśnienie: Muzeum w Oszmianie to „instytucja” na polu wirtualna, na polu rzeczywista, właściwie jedynie pieczętka, jaką Get odbija na większości swoich prac. Zbiory jednak realnie istnieją, choć rozproszone...

24 kwietnia otwarto w Zakładzie Narodowym im. Ossolińskich we Wrocławiu wystawę pt. „Dürery XX. Lubomirskich”. Zwieńczyła ona realizowany od kilku lat projekt zainicjowany przez Eugeniusza Geta-Stankiewicza¹, który do współpracy przy nim zaprosił Barbarę Idzikowską oraz Romana Kowalika. Razem wykonali kilkanaście „replik” rysunków Albrechta Dürera z teki znajdującej się w posiadaniu Muzeum Lubomirskich do roku 1941. W tymże roku prace norymberskiego mistrza zostały zrabowane przez Niemców na osobisty rozkaz Hitlera i wywiezione ze Lwowa. Nigdy nie powróciły do Polski, ale pozostał po nich ślad w postaci katalogu naukowego opracowanego przez Mieczysława Gębarowicza oraz Hansa Tietzego, wydane we Lwowie w roku 1929. Na podstawie zamieszczonych w nim reprodukcji Eugeniusz Get Stankiewicz wykonał 10 miedziorytów, Roman Kowalik 5 drzeworytów (zasadniczo w skali 1:1), a Barbara Idzikowska zrealizowała oryginalny „witraż”, wykorzystując dürerowski rysunek *Madonny karmiącej*, oczywiście wielokrotnie powiększony.

Praca artystów nie ograniczyła się do skopionania rysunków przy pomocy odmiennych technik artystycznych, dokonali oni również swoistej interpretacji autorskiej tych dzieł, niejako na marginesach prac renesansowego twórcy. I to sprawia, że

plaszczyną odniesienia jest tutaj nie tylko historia, ale także współczesność. Zakorzenie Dürerów... nie jest jednoznacznie „muzealne”, projekt nie powstał z jednorazowego konceptu, li tylko po to, by wspomóc Ossolineum w dziele ocalenia pamięci o utraconych dobrach; to zamierzenie w pierwszym rzędzie natury artystycznej, które wspaniałomyślnie i w pełni świadomie kieruje się ku tradycji humanistycznej sztuki.

Jacek Szelegejd w szkicu pomieszczonym w katalogu podjął próbę szczegółowej interpretacji projektu i poszczególnych realizacji. Spróbował także odpowiedzieć na postawione sobie pytanie: *co sprawiło, że znani i uznani współcześni artyści skierowali swą uwagę na dzieło kolegi po fachu żyjącego pięćset lat przed nimi? A uczynili to w czasach, gdy większość artystycznego bractwa ostentacyjnie akcentuje swą niepowtarzalność, nowatorstwo, odkrywczość – odznajdując się tym samym od dokonań poprzedników i współcześnie żyjących. Czy chodzi tu o równie prowokacyjne odejście od obowiązujących aktualnie „trendów” i zwyczajów?*

Proste potwierdzenie odpowiedzi zasugerowanej w drugim z postawionych pytań, byłoby chyba czymś zupełnie niewystarczającym, by nie powiedzieć – prostackim.

Spróbujmy zatem wypunktować – kontynuował Szelegejd – jakie inne powody mogły sprawić, że wrocławscy twórcy „zainwestowali” swój czas i pracę w tak mało wdzięczne zajęcie jak „kopowanie” dawnych rysunków, kładąc zarazem na boku wszelkie powody „zewnątrzne” (jak na przykład zamiar przypomnienia świata, przez Ossolineum, że w wyniku wojny nasze narodowe zbiory zostały uszczuplone o tę bezcenną kolekcję).

W tym, co zostało dotychczas napisane, gdzieś pomiędzy wierszami przemycaly: braterstwo dusz, pokrewieństwo temperamentów, wspólnota artystycznych celów (rozumiane jako różne aspekty „magnetyzmu” przyciągającego do siebie twórców, bez względu na czas i miejsce). Sprawy tej, choć może się wydawać nieco naiwna, nie bagatelizowałbym, choć ani Get, ani jego przyjaciele,



w przeciwieństwie do innego artysty wrocławskiego, Andrzeja Dudka-Dürera, nigdy nie dawali do zrozumienia, że uważają się za kolejne awatary Mistrza z Norymbergi.

Za inną możliwą przyczynę „stawienia czoła” Dürerowi można by uznać poważne wyzwanie, jakie stawiają te rysunki przy próbie ich konwersji w którąkolwiek z prezentowanych na wystawie technik, udowodnienie samemu sobie i innym własnej sprawności manualnej, mistrzowskiego opanowania warsztatu miedziorytnika, drzeworytnika etc. Jednak i tego rodzaju inspiracje nie wydają mi się pierwszorzędne w rozpatrywanym przypadku.

Odrzucając je, powoli zbliżam się do przyczyn, jak sądzę, znacznie ważniejszych. Tkwią one w zmysłowym zakorzeniu wszelkiej pracy artystycznej, czego i Get, i jego partnerzy zawsze byli świadomi, dając temu wyraz w każdej realizacji. Sprawa z pozoru wydaje się oczywista. Wszyscy niejako z definicji wiemy, że świat sztuki to świat uzewnętrznionych i unaocznionych wrażeń zmysłowych. Obcowanie z wytworami sztuki także musi być związane z koniecznością uaktywnienia i wysubtelnienia zmysłów „odbiorcy”. Sprawa jednak się komplikuje, gdy pomiędzy odbiorcą a artystą (artysta też może być odbiorcą) pojawia się pośrednik – interpretator. Niegdyś był to „interpretator intuicyjny”, najczęściej miłośnik, zbieracz przedmiotów, które wzbudziły jego zmysłowy zachwyty, później zastąpili go interpretatorzy zawodowi – krytycy i historycy sztuki, filozofowie-



Eugeniusz Get-Stankiewicz:

6. PRACA Z CYKLU DÜRERY XX.
LUBOMIRSKICH

7. ZAJĄCZEK DÜRERA, 2005, miedzioryt,
rysunek na szkle

8. AUTOCOLLAGAGE W CIENKIEJ DĘBOWEJ
RAMCE, 2006, miedzioryt i inne

9. AUTOCOLLAGAGE BEZ TYT., 2001,
miedzioryty, rysunki

10. MIEDZIORYT MUZEALNY

11. MAŁE RYSUNKI NA SZKLE, 2004, em.
ogniowa, rysunek diamentem, złoto



estetycy. Od momentu pojawienia się tych ostatnich zmysłowość sztuki uległa zubożeniu, została wzięta w nawias i niemal zapomniana. Straciło też na znaczeniu pojedyncze dzieło — przejaw geniuszu zmysłowej wrażliwości jego twórcy, jako że teorie sztuki na Zachodzie rzadko były skoncentrowane na relacji pomiędzy artystą a jego dziełem. Sztuka od czasów antycznych była tu postrzegana raczej w relacjach z naturą bądź normami i ideami społecznymi. Uczuciom i ich wyrażaniu nie przypisywano wysokiej rangi. Wybitnymi teoretykami sztuki zostawali nie artyści, a uczeni i filozofowie. Zawodowych interpretatorów, posługujących się językiem dyskursywnym, rządzonego prawami logiki i gramatyki, pojedyncze dzieło artystyczne interesowało już tylko jako element serii, ciągu, przejaw szerszej prawidłowości. Gdzieś w logicznych i gramatycznych oparach głoszonych przez nich sądów, pisanych traktatów i rozpraw pojedyncze dzieło straciło swój niepowtarzalny zmysłowy powab, by stać się sumą uczonych wywodów na swój temat. Co gorsza, zdecydowana większość potencjalnych interpretatorów „intuicyjnych” (czyli zwykłych konsumentów sztuki) przestała odbierać prace artystyczne własnymi zmysłami, wychodząc z założenia, że już to za nich uczynili „specjaliści” — że ich własne doznania są żałośnie naiwne, prymitywne, a w związku z tym, że bezpieczniej będzie patrzeć i czegokolwiek doznawać podparłszy się „wiedzą” zdobytą

z drugiej ręki. Jedyńą grupą, jaka oparła się tej epidemii „mózgowego” odbioru czegoś, co per se adresowane było i jest do zmysłów, są artyści (choć trzeba powiedzieć, że i wśród nich jest coraz więcej — szczególnie obecnie — mózgowców o stepionej wrażliwości zmysłowej).

W katalogu znajdziemy ponadto opisaną — piórem Katarzyny Kenc-Lechowskiej — historię zaginionej teki oraz interesujący esej Ewy Haławy zdający sprawę z tego, jak rozumiano terminy „kopia” i „kopiowanie” (i co za tym idzie, jaka była praktyka artystyczna) w historii sztuki europejskiej.

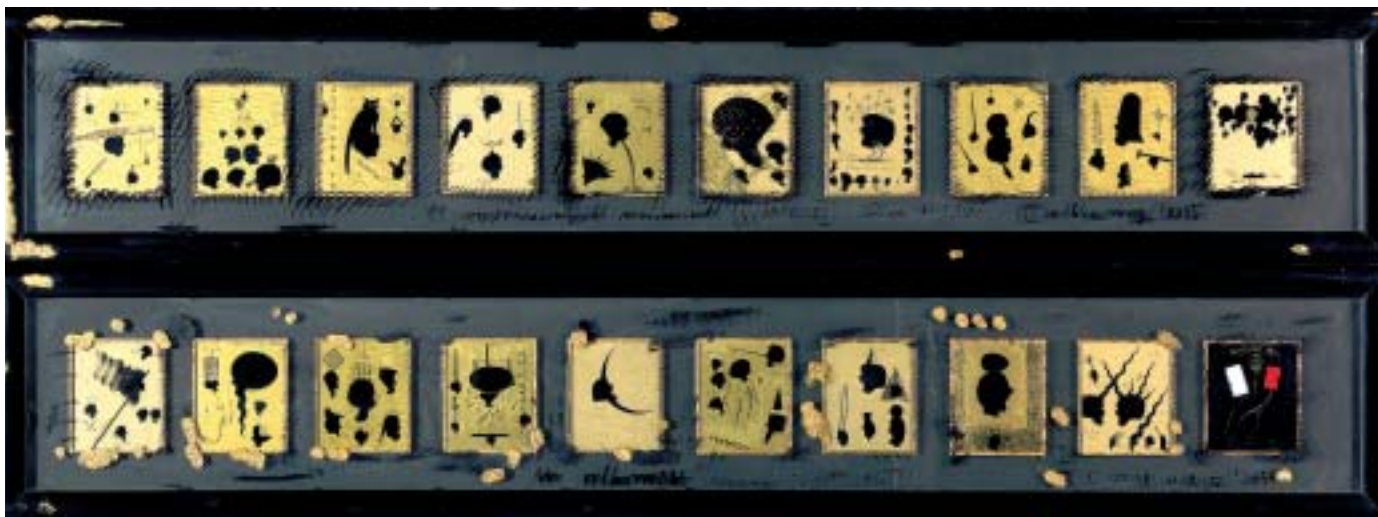
Ledwie zamknięto wystawę w Ossolineum, otwarto następną we Wrocławskim Muzeum Narodowym, zatytułowaną „cd. Nauki chodzenia. Tadeusz Różewicz i Eugeniusz Get Stankiewicz” (lipiec-sierpień).

Zaprezentowano na niej tekę graficzną, liczącą sobie dwadzieścia plansz. Główny ich motyw (tu w wersji miedziorytniczej), został zapożyczony z ilustracji, jakie Get wykonał do książki Tadeusza Różewicza *Nauka chodzenia* (Biuro Literackie 2007). W tekście zamieszczonym w katalogu Jacek Łukasiewicz napisał m.in.: *Cóż mamy przed sobą na precyzyjnie wykonanych planszach? Tekst poetycki wielokrotnie poprawiany różnymi kolorami atramentu. Mówi się nam: spójrzcie, jak autor wiersza dba o swoje dzieło, pragnie je doprowadzić do formy doskonałej. Trudno taką mozolną pracę nad wierszem nazwać zabawą. Zabawą*

jest w Tece co innego. Owe ludyczne, dziecięce, żartobliwe rysunczki, malunki, gry plastyczne, amatorskie (z umysłu amatorskie, nieprofesjonalne) u TR, od razu, równocześnie, profesjonalnie ujmowane w nadrzędną formę przez Getę. Jego jest rylec, myśl plastyczna. Forma ogarnia takie (między innymi) opozycje, jak: zabawa versus praca, dorosłość versus dziecięcość.

Główna zasada ma charakter plastyczny. Wszystko, co jest w toku, co niedoskonałe, co jest kaprysem, linią falistą, krzywą, brulionem, niedokończonym, co spontaniczne i byle jakie — przeciwstawione zostało w świecie przedstawionym Teki — Budowli, narysowanej według liniiki. Ta wyrysowana rylcem Budowla obraca się wokół osi, wykonuje pełen obrót pomiędzy planszą pierwszą a dwudziestą, co 18 stopni zatrzymywany na planszach pośrednich. Znajduje się w centrum kolejnych grafik, jest trwała, niewzruszona... Czasem wydaje się, że gracze nie mogą sobie z nią poradzić, wyeliminować jej z planszy albo tylko skutecznie zastłonić, choć czynią takie wysiłki.

(...) Budowla. Czy właściwe będzie pytanie o jej użytkowość w przedstawionym świecie? Nie o budynek — znak ładu i chłodną konstrukcję, przeciwstawioną chaotycznemu, kapryśnemu działaniu, ale o to, czemu ten budynek, jako przestrzeń użytkowa, może służyć. Wiemy skądinąd (lecz przecież nie musimy tego wiedzieć), że wykonany przez Jaromira Aleksyuna model budowli, nazwa-



Eugeniusz Get Stankiewicz:

1. ZŁOTE OBRAZKI, 1984/2005, rysunek na szkle
2. z cyklu: ENTUZJASTOM KĄTA PROSTEGO, miedzioryt

3. BECKETT SZCZĘŚLIWE DNI (rewers)
4. z cyklu: ZAKUWANY ŁEB I, miedzioryt + mezzotinta

ny przez niego Obiektem Y należał do niezrealizowanej dekoracji do Pułapki Różewicza. Mógłby to być więc grobowiec, albo więzienie, zamknięte ze wszystkich stron, z którego nie ma wyjścia. Może to być jednak tutaj coś radośniejszego, niewielka świątynia, kościół. Albo – pałacyk z baśni. Zawsze zaś wskazuje ona na bezlitosność właściwą formie sztuki, formie ujawniającej znaczenia – także te, które chcielibyśmy ukryć.

Poza wnikliwym tekstem Jacka Lukaszewicza, który wykorzystuje również atuty krytyka literackiego, doskonale znającego twórczość Tadeusza Różewicza, znajdziemy w katalogu ironiczną i dowcipną wypowiedź Andrzeja Falkiewicza, z wycuciem wpisującego się w gry autorów Teki, oraz szkic Jacka Szelejeja i Wstęp kustosa działu grafiki współczesnej Muzeum Narodowego we Wrocławiu Magdaleny Szafkowskiej.

W kwietniu 2010 w Muzeum Miedzi w Legnicy otwarta została wystawa „Miedzioryt salonowy”, i tu można powiedzieć, że była to niemal „regularna” retrospektywa twórczości miedziorytniczej Gety z lat 1993–2010. Okres wcześniejszy był przedstawiony w tym samym muzeum siedemnaście lat temu (poza to po tym wydarzeniu katalog-biały kruk, inwentaryzujący nieprzetworzone odbitki z matryc, które w zasadzie nigdy w tym stanie poza pracownię artysty nie wyszły). „Salonowe” kopiersztychy zaprezentowano w klasycznym porządku – chronologicznie, w towarzystwie

oryginalnych matryc, w oprawach bez „efektów specjalnych”, o których wspominałem wyżej, ale za to w asyście kilkunastu szklanych prac Barbary Idzikowskiej. Reprezentowane były wszystkie cykle graficzne, jakie Get stworzył po roku 1993 + starsze nieco Rebusy w nowych, specjalnie na te okazje zaprojektowanych oprawach + seria obrazków na szkle pt. „Entuzjastom Kąta Prostego”, a ponadto szeroki wybór pojedynczych prac.

Katalog zawierał m.in. teksty Jacka Szelejeja i Jana Fejkiela – historyka sztuki i właściciela krakowskiej Jan Fejkiel Gallery, specjalizującej się w grafice. Znakomity szkic Fejkiela, opisujący przekrojowo prawie cały dorobek wrocławskiego miedziorytnika i łączący syntetyczność ujęcia z subtelną analizą przeróżnych niuansów, które w twórczości Gety odgrywają bardzo istotną rolę, wart szczególnego odnotowania. Autor wychodzi od „oświadczenia”, jakie otrzymał przed laty od Gety:

Drogi Janie, oto moje „oświadczenie”: od wielu lat nie uczestniczę (dobrowolnie) w konkursach graficznych. Wszystkie prace wykonuję „na zamówienie”. Są to różnego rodzaju dyplomy, laurki, listy witające, pożegnalne, zaproszenia ślubne....., jednym słowem: galanteria graficzna (miedziorytnicza).

Z „odpadków” w/w działalności konstruuje cykl prac „Z oszmiańskiej szkoły passe-partout”. Czy to jest działalność artystyczna? – nie mnie to ważyć.

Caluję w nos.

Poddając interpretacji kolejne zdania tego tekstu, Jan Fejkiel napisał m.in.: *Obstalunek jest najprostszą formułą zaistnienia dzieła w obiegu społecznym. Poprzedza wymianę między artystą a nabywcą. Zleceniodawca płaci, artysta dostarcza dzieło. Tak jak ogniś bywało. Celowo podkreślam słowo „wymiana”, bo Get, upraszczając relację z odbiorcą, świadomie przywraca zagubione ogniwo społecznej komunikacji. Kryteria są jasne, oczekiwania obu stron znane, pośrednictwo ekspertów zbędne. Rękodzieło trafia do konkretnego odbiorcy, a nie tkwi w abstrakcyjnej, bezosobowej pustce konkursów, oficjalnych wystaw, niechcianych urzędowych zakupów. Wykonawca nie jest też outsiderem w społeczeństwie, które z trudem toleruje jego produkcję. Wręcz przeciwnie.*

Ale o tej szczególnej wytwórczości mówi następne zdanie listu: Są to różnego rodzaju dyplomy, laurki, listy witające, pożegnalne, zaproszenia ślubne...., jednym słowem: galanteria graficzna (miedziorytnicza) (...)

Wśród koneserów sztuk pięknych określenie galanteria graficzna musi wzbudzać popłoch. My jednak damy się uwieść tej „galanterii”, którą Get od lat uprawia i której towarzyszy zainteresowanie nie tylko „użytkowych” odbiorców, ale i krytyków sztuki „czystej”. Get, określając siebie jako wytwórcę „galanterii”, oddaje swój talent społeczeństwu, deklaruje świadczenie usług dla ludności. Uświetnia wyjątkowe momenty w życiu

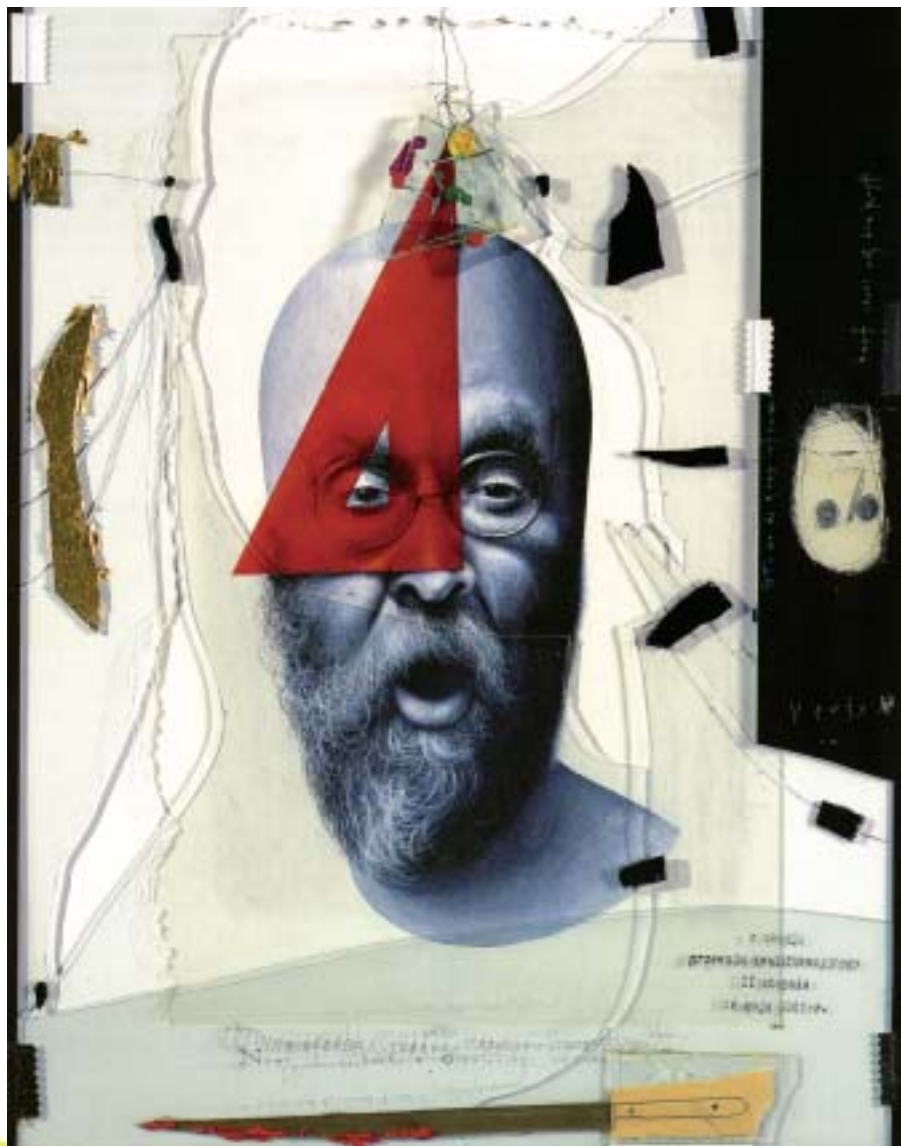
indywidualnym i zbiorowym, zbyt oczywiste, czy wręcz melodramatyczne, by mogły stać się materiałem oficjalnej sztuki. I choć okazjonalne, jubileuszowe zamówienia kierują do niego także instytucje, deklaracja świadczy, że jest na usługach obywatela. Swoje umiejętności dedykuje odbiorcy zasługującemu na dyplom, laurkę, zaproszenie ślubne. Tym samym Get umacnia więzy plemienne, podstawy społecznego porządku i harmonii. Nobilitując rytuały bliźnich, zacieśnia międzyludzkie więzi i ostatecznie podważa XIX-wieczny mit artysty odrzuconego, niezrozumiałego, wadzącego się z filistrem. Nie bez satysfakcji podkreśla służbę na usługach sentymentalnego, życiowego banału. W otoczeniu laurki i dyplomów ten wytrwały bon vivant z przymrużeniem oka nie szczędzi nam zwodniczego confetti. Przystajając się w sentymentalne, staroświeckie piórka, świadom jest zamieszania, jakie jego deklaracja wzbudzi wśród artystycznych elit, lokalnych snobizmów i światowych aspiracji. Laurki, dyplomy – co za obciach!

Z „odpadków” w/w działalności konstruuje cykl prac „Z oszmiańskiej szkoły passe-partout”.

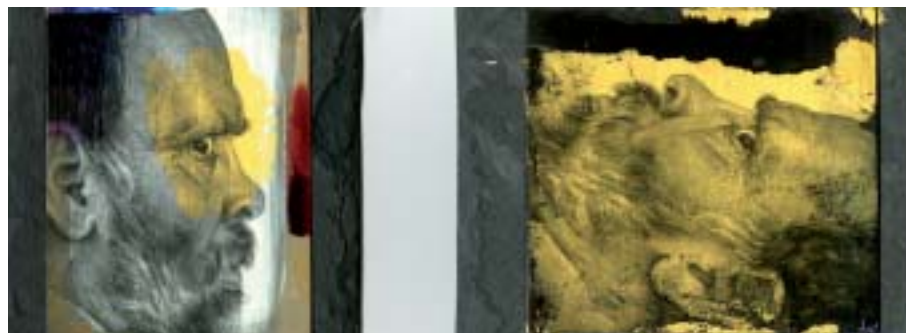
Na końcu coś dla wolnego rynku sztuki, prawdziwych koneserów. „Odpadki” z obstalunku. Czego nie przelknie obywatel, kupi świat sztuki. Tym chętniej weźmie to, co odrzuci obywatel. Get trafnie celuje w odbiorcę produktu skażonego ujemną nazwą, jeszcze trafniej umiejscawia swą ironię. Dobrze wie, czym interesują się instytucje sztuki, w końcu od wielu lat w tym nie uczestniczy. W pełni świadom stosowanej strategii przedstawia siebie jako artystę materii odrzuconej. Zapewne pamięta PRL-owskie „odrzuć do eksportu” elektryzujące otoczenie. Nobilitowaniem „odpadku”, prowokowaniem niedoskonalości, nawiązuje także do bogatej tradycji sztuki XX wieku wykorzystującej marginesy, peryferie, aneksy świata materialnego. Oczywiście „odpadki” wyżej wymienionej działalności zagospodarowuje na swój sposób, „konstruuje” cykl prac „Z oszmiańskiej szkoły passe-partout”. (...)

Do „konstrukcji” prac używa tektur, kartonów, bibułki, kalki i innych papierów. Rozdziera je, odsłaniając włókna i strukturę. Papier nie jest już tylko neutralnym podobrazem rysunku, jego miękkość i faktura dynamicznie współtworzą obraz, wchodząc w niekonwencjonalne relacje z miedziorytem. „Oszmiańskie passe-partout” to isticie kawaleryjska szarża w rejonie graficznych świętości. Nieodłącznie kojarzony z grafiką margines bieli oddzielał sacrum graficznego obrazu od otoczenia. Dla kolekcjonera grafika pozbawiona tego czyszcza traci wartość. Zamiast tradycyjnego passe-partout Get wprowadza swoje – oszmiańskie, drwiąc z poprawności estetyki geometrycznej ramki, wnosząc bezpośredni ślad autorskiej ręki. Wydzierając w luksusowym kartonie, co tym bardziej uwidacznia jego obrazoburczy gest.

W tak powstałe otwory o nieregularnym kształcie wprowadza fragmenty miedziorytu. Podważa utrwaloną tradycję artystyczną i kolekcjonerską. Gwałt, jaki zadaje przyzwyczajeniom jest tym bardziej widoczny w technice tak bardzo związanej z tradycją. Nie przejmuje się również inną konwencją grafiki – jej edycją. Mimo korzysta-



Eugeniusz Get–Stankiewicz, OSZMIAŃSKA SZKOŁA PASSE-PARTOU, 1989/2001/2005/2008, akryl i inne
Poniżej: Eugeniusz Get–Stankiewicz, FRAGMENTY MONTAŻU OKOLICZNOŚCIOWEGO z wystawy „Metamorfozy 2 od Becketta do czarnych skrzynek”, 2010, fot. T. Pietrek



nia z nakładowych „odpadów” miedziorytu, jego swoistego recyklingu, prace z cyklu są unikatami. Artysta bowiem wykorzystuje nie tylko grafikę. Ostre, precyzyjne cięcia w metalu łączy z ołówkiem, tłustą kredką, niedbale rzuconą malarską płamą. Żywiołem Geta jest więc kolaż. Karnawalizacja obrazu i jego wyrazistość, wychodzenie z ram. Ważna jest siła kontrastu. Naturalistyczna dokładność styka się z abstrakcją. Fragment z ca-

łością, a szkic z wykończeniem. Płaskość z trzecim wymiarem, a puste przestrzenie kompozycji z nągłym zawiązaniem formy.

Get jest nie tylko mistrzem rysunku, ale i sztuki projektowania przestrzeni graficznej planszy. W sposób niezrównany panuje nad dramaturgią obrazu, umiejętnie zagęszcza to rozrzedza akcję, zaskakuje niespodzianką, relacją głównego motywu do didaskaliów. Motywem głównym jest



Elementy kompozycji z wystawy Geta „Metamorfozy 2 od Becketta do czarnych skrzynek”, 2010, fot. T. Pietrek

autoportret. Gatunek od stuleci obecny w sztuce, u Geta nie służy celom poznawczym, sentymentalnym czy heroicznym. Artysta swą głowę traktuje instrumentalnie i bezlitośnie. (...)

Bardziej „liryczną” przygodę zapewniają obrzeża plansz Geta. Oprócz tytułu, opisu technik i innych dodatkowych informacji podanych wyszukany pismem i stanowiących integralną część kompozycji, na ich marginesach znalazło się miejsce na mniej oficjalną część obrazu. Artysta wypełnia bowiem te peryferia szkicowo i nawiśnie rysowanymi (bo to już nie miedzioryt) stworzonymi ludzkimi i zwierzęcymi. Z rabelaisowską fantazją szkicuje ich fizjologiczne nieskromności i zmagania z otaczającą materią. Groteskowy Get przypomina w tym średniowiecznych, klasztornych artystów, którzy przy całej powadze „oficjalnej” części iluminowanego manuskryptu właśnie na jego marginesach dawali upust swej niczym nie poskromionej fantazji.

I wreszcie ostatnia z przywoływanych tu wystaw: „Metamorfozy 2” (Muzeum Architektury we Wrocławiu, czerwiec-wrzesień), która jednak nie jest wystawą indywidualną Geta, ale prezentacją Atelier Si, Pb... — studia autorskiego prowadzonego od roku 2004 wspólnie z Barbarą Ldzikowską, znakomitą projektantką szkła, już parokrotnie w tym tekście przywoływaną. To jej prace dominują w przestrzeni Sali Romańskiej wrocławskiego muzeum i im należałoby poświęcić osobne, wnikliwe omówienie, czego tutaj zrobić niestety nie mogę. Ale i w tym przypadku można sięgnąć po świeżutki jeszcze katalog towarzyszący wystawie, i zapoznać się z tekstami krytycznymi, m.in. autorstwa Barbary Banaś, która komentuje jedno z najbardziej interesujących dzieł, jakie artyści Atelier Si, Pb... przedstawili na tym pokazie (czyt. na str. 31).

W głębi sali Get umieścił kompozycję zajmującą całą szerokość białej ściany. To rodzaj obrazu-kolażu lub montaż, który z daleka przypomina trochę miejską ścianę oblepioną plakatami, ulotkami, ogłoszeniami, natomiast z bliska, w pewnych partiach, kojarzy się z bieda-kramem. Większość tego materiału była nam już znana, w podobnym zestawie był on eksponowany również w Galerii Nyskiej (NeisseGalerie) w Görlitz w roku 2008, choć tym razem całość jest bardziej zwarta, bardziej



Eugeniusz Get Stankiewicz

1. ELEMENTY KOMPOZYCJI Z WYSTAWY GETA METAMORFOZY 2 OD BECKETTA DO CZARNYCH SKRZYNEK, 2010, fot. T. Pietrek
2. z cyklu: ZAKUWANY ŁEB II, miedzioryt + mezzotinta fot. T. Pietrek
3. AUTOCOLLAGE BEZ TYTUŁU, 2001–2007, miedzioryty, rysunki

esencjonalna i wyraźniej przypomina „zyciorys” artysty punktowany wybranymi starannie pracami. Koronnym motywem tej kompozycji jest *Morda-Matka* (1994), dzieło emblematyczne, matryca, która posłużyła już do wykonania dziesiątków prac, a swoją długą karierę rozpoczęła w książce (ilustrowanej przez Geta) profesora Jacka Kolbuszewskiego *Co mnie dzisiaj, jutro tobie*, gromadzącej najoryginalniejsze i najpiękniejsze polskojęzyczne napisy, jakie począwszy od XVI wieku umieszczano na grobach. Już w tej pierwszej odsłonie *Morda-Matka* ukazała 96 swoich oblicz. Na wystawie „Metamorfozy 2” jest ich bardzo zbliżona liczba. W partii zamykającej ten kolaż, jej wyobrażenia, umieszczone na ilolupkowych, miedzianych i ołowiowych tabliczkach, także na małych blejtramikach, biegną jedno za drugim, w rzędach, jak fotole w samolocie.

Klimat tej części ekspozycji przesiąknięty jest melancholią, pragnieniem dokonania jakiegoś podsumowania, które ma jednak również gniewną, gorzką tonację (wybrzmiewającą choćby w tytule). Nie wylamują się z niego plansze teki graficznej *cd. Nauki chodzenia*, przygotowanej we współpracy z Tadeuszem Różewiczem, której towarzyszy nowe wcielenie oryginalnej pracy Jana Jaromira Aleksiana zaprojektowanej do *Pułapki*. Get transponował tę pracę już po dwakroć, o czym była mowa, tym razem zaprojektował ją w szkłe (realizacja w Atelier SI, Pb... w technice kiln casting), jako rozkładany model budowli o nieprzejrzyistych, lecz przepuszczających światło masywnych ścianach. Widzowie obchodzili tę jaśniejącą mlecznym blaskiem „pułapkę” wokół, niepewnie, jakby spowalniani przez brak odpowiedzi na pytanie: Czy ona coś ukrywa, czy odsłania? Czy można przeniknąć jej tajemnicę? I czy „tam” w ogóle jest jakaś tajemnica?

Dodatkową trudnością dla odwiedzających wystawę wielokrotnie, mogło być to, że zastawali ów obiekt raz rozłożony na części, raz scalony — jak niedostępny monolit...

Przypisy:

- 1 Projekt pod nazwą Dürery XX. Lubomirskich, opracowany przez prof. Eugeniusza Getę Stankiewicza, zrealizowany został jako program badawczy Katedry Projektowania Graficznego Wydziału Grafiki i Sztuki Mediów Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu.

Projekt ten uzyskał wsparcie Fundacji Edukacji Międzynarodowej dzięki konkursowemu programowi Dolnośląskie Granty Naukowe.

50 lat

GALERII BIELSKIEJ BWA



k\ " - ku My pU @k\ ‡ oM@ † ' ou° ‡ ° 'K o@VV°



\ " k° - ^ ‡ 'hk° #- - M O M#K@8° O k@' @OoM@K" ‡ °

Roman Kowalik przy pracy, fot. K. Saj

Roman Kowalik,
Drzeworyt sztorcowy według rysunku Dürera
AUTOPORTRET
Z RĘKĄ I PODUSZKĄ

Poniżej: Drzeworyt sztorcowy według rysunku A. Dürera ŚW. RODZINA



Dorota Miłkowska

Z LEKCJI KLASYKÓW. TWÓRCZOŚĆ GRAFICZNA ROMANA KOWALIKA

Nieczęsto zdarza się, by pisma poświęcone sztuce najnowszej, prezentujące artystów eksplorujących nieodkryte pokłady artystycznej kreacji i generujących wciąż nowe znaczenia, poświęcało uwagę twórcom ceniącym w swej pracy przede wszystkim skupienie, więź z dziedzictwem pozostawionym przez poprzednie generacje i trwających przy, wydawałoby się, anachronicznym przeświadczeniu o konieczności doskonalenia umiejętności warsztatowych. Do nich bez wątplenia należy Roman Kowalik – rocznik 1951, od 1976 r. wykładowca Akademii Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu.

Jednoznaczne i pełne przedstawienie twórczości Romana Kowalika z zakresu grafiki warsztatowej utrudnia fakt, że nie rozwija się ona w sposób linearny, ale przybiera formę szeregu redundancji. Następujące po sobie cykle, a niekiedy nawet pojedyncze realizacje wydają się być wynikiem podążania przez artystę za kolejnymi fascynacjami. Szczególne miejsce wśród nich zajmuje podziw dla kunsztu dawnych mistrzów. Chęć poznania wypracowanych i stosowanych przez nich technik wielokrotnie skłaniała artystę do odtwarzania ich prac. Ale wykonywanie kopii ma dla Romana Kowalika także głębsze znaczenie. To metoda na zrozumienie sposobu myślenia

mistrzów grafiki, szczególnego rodzaju „czytanie klasyków” – próba podjęcia z nimi pozawerbalnego dialogu. Tak należy odczytywać prace, w których motywy czerpane z dawnych dzieł są uzupełniane lub parafrazowane, zyskując tym samym nowy, a zarazem potwierdzający ich ponadczasowość sens. Można więc powiedzieć, że grafiki warsztatowej Roman Kowalik uczył się od Giovanni Battisty Piranesiego, Hendrika Goltziusa oraz Albrechta Dürera.

Z tym ostatnim zmierzył się, pracując nad cyklem drzeworytów wykonanych na podstawie rysunków, które przed II wojną światową znajdowały się w posiadaniu Muzeum Lubomirskich we Lwowie, będącym częścią Zakładu Narodowego im. Ossolińskich [1]. Jak wspomina artysta: *Istota sa-*



mego zadania była trudna do określenia. Ile drzeworyt ma zachować z rysunkowego pierwowzoru, a ile ma się w nim pojawić jakości właściwych dla tej techniki? Szacunek wobec autora rysun-

ków wzywał do powściągliwości w zaznaczaniu własnych cech i zostawianiu własnych śladów. Rysunki kreślone były na papierze i były w pełni autonomiczne. Miały wszystkie charakterystyczne cechy rysunków wynikających z narzędzia i z przestrzeni dla rysującej je ręki. Zachowanie tej lekkości i swobody wymagało zróżnicowanego podejścia do poszczególnych prac. [2]

Próba pogodzenia własnych ambicji twórczych z wyzwaniem oddania prawdy obrazowej i warsztatowej renesansowego mistrza znalazła niezwykle rozwiązanie. Odbitki powstałe z matryc wykonanych przez Kowalika doskonale odtwarzają styl i technikę autora rysunków. Motywy nakreślone ręką Dürera zostały jednak uzupełnione, lecz efektów ingerencji nie widać na grafikach, a jedynie na powierzchni matryc, które Kowalik traktuje jak płaskorzeźby. Niekiedy utrzymane są one w stylu pierwowzoru – w drzeworycie langowym, wykonanym według rysunku Chrystus jako *Król Świata* pojawia się gloria, której promienie rozchodzą się ku krawędziom matrycy. Jej powierzchnie ożywiają drobne, rozedrgane nacięcia, których linia powtarza ruch ręki mistrza. Podobnie postąpił artysta „kończąc” rysunek *Główni aniołki* – gdyby została ona odbita w całości (na co jednak nie pozwala cofnięcie w głąb matrycy drzeworytniczej poziomu dodanego do rysunku Dürera), trudno byłoby rozstrzygnąć, gdzie kończy się kopia, a gdzie zaczyna się jej uzupełnienie.

Już na podstawie tych działań można by było nazwać Kowalika wirtuozem grafiki interpretacyjnej. Jednak artysta kolejny raz udowadnia, że potrafi więcej. Nie tylko oddać styl i technikę mistrza, ale także, wykorzystując dzieło przez niego stworzone, manipulować obrazem, tworząc w obrębie matrycy dzieła o odmiennym charakterze, budzące skrajnie różne emocje. Drzeworyt powstały wg rysunku *Au-*

1 Realizacja powstała w ramach programu artystyczno-badawczego „Dürery XX. Lubomirskich”, nad którym artysta pracował razem z Eugeniuszem Getem–Stankiewiczem – inicjatorem projektu oraz Barbarą Idzikowską. Powstałe grafiki prezentowane były w 2009 r. we wrocławskim Ossolineum.

2 Cytat pochodzi z autoreferatu wygłoszonego przez Romana Kowalika na otwarciu przewodu habilitacyjnego przeprowadzonego na Akademii Sztuk Pięknych im. E. Gepperta we Wrocławiu. Maszynopis znajduje się w posiadaniu artysty, s. 9



Roman Kowalik, GŁOWA ANIOŁKA. Drzeworyt langowy według rysunku A. Dürera, matryca
Poniżej: GŁOWA ANIOŁKA. Drzeworyt langowy według rysunku A. Dürera, odbitka

toportret Dürera to dzieło wyważone i harmonijne. Gdy jednak spojrzysz na matrycę z której został odbity, oczom widza ukazuje się gęsty rytm równoległych kresków wirujących wokół twarzy modelu. Nadają one całości niespokojny, wręcz psychoedyczny charakter. Dynamiczne, abstrakcyjne linie wypełniają również tło matrycy, na której pierwszym planie wyryta została dürerowska Święta Rodzina. Ich wizualne działanie sprowadza główny motyw grafiki do roli abstrakcyjnego ornamentu wplecionego w rytm linii układających się w motyw przypominający kwiaty mrozu.

Przedstawione powyżej realizacje nie są jedynymi, w których zaznacza się szczególnie stosunek Kowalika do matrycy graficznej. Analizując jego dorobek w dziedzinie grafiki warsztatowej, można by zaryzykować twierdzenie, że dla artysty matryca jest nawet ważniejsza od powstałej z niej odbitki, w której to, co jest naprawdę istotne, skrywa się za bielą kartki. Jest zapisem czasu i przestrzeni: może rozwijać się w głąb, zmierzając ku formie płasko-rzeźby, może ewoluować wzbogacana o kolejne detale. W konfrontacji z nią grafika wydaje się być jedynie powidokiem, negatywem pozbawionym subtelnych niuansów wynikających choćby z koloru i usłojenia drewna, czy subtelnej gry światła, której miękkości trudno by szukać w szrafowaniu cieni na drzeworytniczej odbitce.

Wystarczy spojrzeć na pracę zatytułowaną *Dead center*, będącą parafrazą ilustracji komiksowej. Przedstawionej na niej postaci towarzyszą krótkie, zapisane na prostokątnych polach teksty i ujęte w tonda obrazy, które czytelnik gatunku zwykł kojarzyć z wizualizacjami myśli. Tyle widać na odbitce. Jednak matryca należy już do innego gatunku obrazowania. Kowalik zaskakuje wprowadzeniem w jej białych, nie pokrywanych farbą drukarską polach dodatkowego, rzeźbiarskiego kształtowania, które w płaską formę wnosi subtelny modelunek — tym bardziej frapujący, że niejednoznaczny. O jego ostrości i kontrastach decyduje zmienność pada-

jącego na matrycę światła. Zmusza ono odbiorcę do zatrzymania się na obrazie, do przyznania mu priorytetowej, wobec fabuły, roli. To efekt zupełnie obcy komiksowi.

Doprowadzona do skrajnej postaci gra z funkcją matrycy zaowocowała powstaniem pracy zatytułowanej *Serpent*. Spirala, w którą układa się ciało węża, wychodzi poza płaską przestrzeń, tworząc stożek. To graficzny paradoks, figura niemożliwa, manifestacja lekceważenia przez artystę podrzędnej, funkcjonalnej roli matrycy.

Wydaje się, że Kowalik chętnie konceptualizuje, przelamując w każdej kolejnej pracy stereotypowe podejście do matrycy.



W *Kuli* odrzuca skończoność i powtarzalność powielanego obrazu, będące konsekwencją związku przyczynowo-skutkowego zachodzącego pomiędzy matrycą i grafiką.

Matryca otrzymała formę sfery, na której wyryte zostały litery. Powstające z niej grafiki są za każdym razem inne — to otwarta struktura, w której istotne są: zmienność, niejednoznaczność i procesualność.

W pracy *Kolczyk* matryca jednocześnie pełni rolę powierzchni, na którą nanoszony jest druk. O ko-

lejnej pracy sam artysta napisał, jako o wynikającej z wielostronnych możliwości techniki sitodrukowej, [która pozwala] drukować na wielu różnych podkładach: papierze, tkaninie, szkle, metalu itp. To zwróciło moja uwagę na możliwość uwolnienia się od jakiegokolwiek nośnika. Zrealizowałem pracę, którą można określić jako druk w powietrzu, druk na niczym, która jest drukiem samonośnym, wolnym od płaszczyzny warunkującej jego powstanie. W obrazie tak powstałym między liniami rysunku swobodnie przepływa światło i powietrze, można go nawet przesyć palcem. [3]

Czy możliwa jest większa dekonstrukcja pojęć matrycy i odbitki graficznej?

Jest jednak w twórczości Kowalika miejsce także dla tradycyjnie pojętej grafiki warsztatowej. Do jej tworzenia wykorzystuje wiedzę nabytą podczas lekcji klasyków: doskonałą znajomość warsztatu i wynikającą z niego swobodę w operowaniu kreską, a za jej pośrednictwem — emocjami odbiorcy. Ich skuteczność widać zwłaszcza w studiach portretowych.

W linorycie powstałym w roku 2009, który wydaje się być dalekim echem prac Feliksa Jasińskiego, portret staruszki wylania się z milionów wirujących kresków, układających się w światłocieniową mozaikę zmarszczek, które nadają twarzy ton dobrotliwości. W kolejnej pracy z tego samego roku arbitralne zawężenie kadru oraz gesty rytm równoległych linii nadają twarzy mężczyzny wyraz napięcia i niepokoju. Oszczędny i surowy sposób modelowania rysów twarzy starca ukazanej na grafice z 2008 roku sprawiają, że emanuje ona spokojem buddyjskiego mędrca. Zupełnie inne środki wykorzystane zostały w grafice z 2005 roku — tu drapieżność i zmysłowość kobiety mocno uwydatnia ostry kontur, który obrysowuje jej twarz. Efekt łagodzi walorowy, abstrakcyjny modelunek włosów, które otulają profil kobiety lekkim sfumato, nadającym jej walor subtelnej zmysłowości.



Ale o emocjach w powoływanych przez Kowalika portretach mówi coś więcej, niż tylko prowadzenie linii. To ich – linii – indywidualizacja, wynikająca ze sposobu cięcia, zmiany krawędzi oraz faktury, która w sposób dyskretny i naznaczony wyrafinowaniem, podbudowuje ekspresję dzieła.

Oglądając kolejne graficzne portrety, trudno nie ulec wrażeniu, że artysta je tworzący przyjmuje postawę bardziej przypominającą badacza niż wolnego twórcę. To alchemik mieszający ze znanych składników kolejne mikstury i oglądający z zadowoleniem uzyskany z nich efekt. Ten rodzaj twórczości może wydawać się mało oryginalny. Łatwo

się z tym stwierdzeniem zgodzić, o ile oczywiście przyjmie się popularne współczesne kryteria wartościowania.

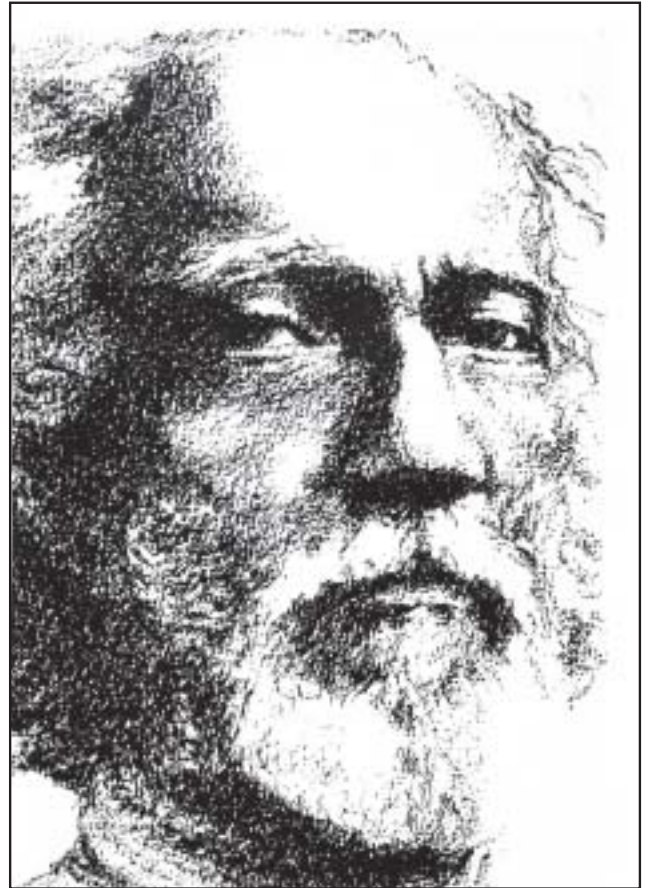
Niewątpliwie bowiem sztuka uprawiana przez Romana Kowalika nie jest progresywna. Artyście bardziej odpowiada postawa analityczna. Jeżeli więc można mówić o artystach – psychologach, artystach – socjologach, to wśród wielu humanistycznych specjalizacji Kowalikowi najbliższa jest postawa historyka. W dodatku posiadającego imponujący dorobek, który z wirtuozerią wykorzystuje – dostępną niewielu wiedzę o tajemnicach warsztatowych dawnych mistrzów.

Sam stwierdza: *Nie ma, naturalnie, nic złego w eksploatacji znanych i uznanych pól percepcji, pozwalających momentalnie zrozumieć autora dzięki wspólnemu systemowi odniesień. Rzecz w tym, by utrzymać postawę upartego poszerzania tych pól, wykraczania poza, zdobywania i oswajania nowych środków wyrazu w obrębie – albo i poza – dyscyplin sztuki.* [4] W słuszności tego typu podejścia do sztuki utwierdza go, obok wewnętrznego przekonania, także myśli Jeannette Winterson, zawarta w książce *O sztuce. Eseje o eks-*

4 Tamże, s. 4



5



6



7



8

tazie i zuchwalstwie. Znalazło się w niej zdanie bliskie jego rozumieniu inwencji i wnikliwości: Inwencja zdaniem autorki to duch kształtowania, dar przekształcania fragmentów w nowe całości w taki sposób, że nawet to, co było znajome, można zobaczyć w nowym świetle. [5]

Roman Kowalik:

1. DEAD CENTER, drzeworyt langowy, matryca
2. KULA, drzeworyt, matryca
3. KOLCZYK, drzeworyt, matryca/odbitka
4. SERPENT, drzeworyt, matryca
5. ŁUKASZ, linoryt
6. ŚRI JUKTEŚWAR, linoryt
7. GRYMAS, linoryt
8. CZAKRAM, linoryt

5 J. Winterson, *O sztuce. Eseje o ekstazie i zuchwalstwie*, Poznań 2001, s. 141.

Adam Sobota

NAUKA WIDZENIA I SŁYSZENIA

Tomasz Sikorski jako artysta ukształtował się w okresie, gdy zawartość pojęcia sztuki niezwykle się poszerzyła, i od początku wykorzystywał możliwości swobodnego przekraczania zwyczajowych granic pomiędzy jej dyscyplinami czy estetycznymi normami. Dlatego też jego intermedialna twórczość nie daje się łatwo sklasyfikować.

Urodził się w 1953 r. w Warszawie i studiował na tamtejszej ASP (Wydział Rzeźby i Wydział Architektury Wnętrz) w latach 1974–1979. Już od pierwszych swoich wystaw w 1973 r. włączył się w nurt sztuki neoawangardowej, realizując prace rysunkowe, malarskie, instalacje, performance, fotografie i filmy. Od tego czasu wypracował własną strategię działania w której integruje klasyczne dyscypliny plastyki ze sztuką działań, jak i z wykorzystywaniem możliwości nowych mediów dla kreacji oraz dokumentacji.

Jego artystyczna działalność niemal od początku sprzęgnięta była z działalnością pedagogiczną i kuratorską. W latach 1976–1978 prowadził założone przez siebie galerie przy klubach studenckich w Warszawie, a także galerię P.O.Box 17 (z Tomaszem Konartem). Od 1979 do 1987 r. – wraz z Jerzym Onuchem – był kierownikiem Pracowni Dziekanek, interdyscyplinarnego ośrodka Akademii Sztuk Pięknych i Akademii Muzycznej w Warszawie, gdzie także sam prowadził liczne wykłady i warsztaty. W latach 1984–1988 wykładał na uczelniach artystycznych w USA. W latach 1992 – 2003 prowadził pracownię intermedialną na Wydziale Artystycznym Uniwersytetu Zielonogórskiego. Od 2003 r. kieruje pracownią działań multimedialnych na Uniwersytecie w Kielcach, a w latach 2003–2009 był też profesorem na Akademii Humanistyczno-Ekonomicznej w Łodzi. Do jego nowszych przedsięwzięć kuratorskich należą dwie edycje zbiorowych wystaw pt. „Aporie” (2002) oraz wystawa i sympozjum pt. „Dzieło sztuki jako koan” (2009).

Tomasz Sikorski ma wyrazistą wizję sztuki, której ogólne założenia formułował wielokrotnie we własnych tekstach. Kilka takich ważnych sformułowań można znaleźć np. w katalogu zbiorowej wystawy „Transgresje II” (Muzeum Narodowe we Wrocławiu, 1993). Odnosząc się tam do faktu, że nasza wizja świata jest fragmentaryczna i ułomna, gdyż poznający umysł posługuje się dualistyczny-

mi kategoriami, Sikorski stawia sztuce zadania integracyjne. Jak napisał: „Umiejętnością artysty jest budowanie takich konfiguracji ciał i zjawisk, które silnie ogniskują materię i ducha.” Stwierdza dalej, że sztuka ostatecznie ma pełnić funkcję spoiwa wszelkich pojęciowych rozbieżności, a w dziełach artysty świat materialny i świat ducha powinny uzyskiwać jednoczesną artykulację, dzięki której przekraczane zostają biegunowe przeciwieństwa. We wszystkich realizacjach Tomasza Sikorskiego można znaleźć ten podstawowy etyczny postulat o potrzebie przekraczania sprzeczności, a w tym także przekraczania siebie. Sądzę jednak, że moż-



liwe jest pogrupowanie jego twórczości w kilka rodzajów wypowiedzi, które odróżniają się nieco innym rozłożeniem akcentów czy też metodą dochodzenia do wspomnianej ogólnej konkluzji.

Jeden rodzaj prac to te, gdzie bezpośrednio występują obiekty i symbole odnoszące się do aktów przemocy, zniszczenia i śmierci, traktowanych jako antyteza życia, ale i jego dopełnienie. Artysta cytował nieraz tego typu swoje dzieło z okresu dzieciństwa, kiedy przy pomocy płomienia świeczki narysował ludzkie czaszki na suficie piwnicy. Motyw ludzkiej czaszki powracał w wielu innych dziełach, przy czym autor starał się odebrać mu jednoznaczny sens i – podobnie jak w pewnych ludowych czy religijnych obrzędach – spleść tutaj symbolikę śmierci z symboliką życia. Przykładem może być praca *Fuck death* (2002), gdzie łączą się wizerunki czaszki i penisa. Natomiast w pracy *Planeta* (1997) czaszka pojawiała się jako obiekt widoczny po zajrzeniu w lunetę astronomiczną. Tutaj przypomniane zostało obecne w historii kultury skojarzenie pomiędzy sklepieniem czaszki a sklepieniem niebios. Z tego samego roku pochodzi praca *Koło śmierci*, gdzie

czaszka wmontowana jest w środek koła samochodowego. W tym wypadku wątek autobiograficzny (jazda z uszkodzonym kołem) łączy się z odwołaniem do symboliki „koła narodzin i śmierci”. Podobny sens pełniły instalacje, w których pojawiał się motyw kości. W *Nauce słuchania kości* (2001) artysta wykorzystywał setki kości umieszczonych w pojemniku 3x3 m. z dnem o własnościach membrany, przez co kości podskakiwały z powodu drgań wzniesionych przez silne dźwięki z dołu. To ożywienie wysuszonych kości w swoistym tańcu śmierci, mogło być odczytane jako apel do niematerialnej siły życia, która manifestuje się poprzez proces przemian. Z kolei *Nauka widzenia kości* (2003) to seria malarskich odtworzeń pokazujących z osobna wszystkie ludzkie kości, z dołączoną do wystawy gablotą zawierającą rozłożony na części pistolet. Wywołuje to refleksję na temat człowieka, którego ciało jest precyzyjną konstrukcją podtrzymującą życie, ale może je też odbierać.

Podobną wymowę mają prace operujące wprost symbolami wojennymi. Metalowa obręcz z umocowanymi na niej plastikowymi figurkami żołnierzy, którzy celują do siebie (*O obrotach*, 1999–2002), ma w podtytule sentencję autora: „życie podtrzymuje śmierć – śmierć podtrzymuje życie”. Z refleksji nad grobem powstańca warszawskiego z 1944 r. powstała praca *Śmierć na metal* (1999–2002), składająca się z trzech dużych fotografii w tonacji czerwieni, które przedstawiają kolejno: pocisk karabinowy, zdeformowaną figurkę żołnierza i medal wojenny w kształcie krzyża. Spektrum tej tematyki poszerza praca *FLY, FLY, FLY* (2007), w skład której wchodzi 25 barwnych fotografii much oprawionych w ozdobne ramki oraz kilka lepów na muchy z martwymi owadami. Komentarz autora: *spieszmy się kochać muchy, tak szybko odchodzą*, jest parafrazą

Umiejętnością artysty jest budowanie takich konfiguracji ciał i zjawisk, które silnie ogniskują materię i ducha.

znanej poetyckiej refleksji dotyczącej ludzi i może wzbudzać pewien niesmak. Zawiera jednak celne spostrzeżenie na temat wybiórności i egoizmu naszych odczuć.

Kolejny z wyodrębnionych przeze mnie rodzajów dzieł Tomasza Sikorskiego wysuwa na pierwszy plan kwestie związane z możliwościami przekazu, które zależą od wyboru danego medium, warunków komunikowania, rozumienia społecznej funkcji artysty, kontekstu politycznego czy możliwości współpracy z innymi ludźmi. Do tej grupy można zaliczyć wiele wczesnych prac, jako



Właściwie wszystkie prace Tomasza Sikorskiego ujawniają jego przekonanie o funkcji sztuki jako spoiwa ludzkiej świadomości.

że powstawały one w postkonceptualnym okresie sztuki. Przykładem może być wideo-performance *Dialog* (1978). Artysta wykonywał różne działania na szybie, które kamera transmitowała na ekran telewizora, a inna osoba starała się na tym ekranie kopiować te czynności. Istotnym elementem akcji było włączenie się publiczności do tego naśladowania. Filmowa praca *Krzyżyk* (1979) polegała na rejestrowaniu kamerą czarnego krzyżyka, przy czym taśma filmowa była naświetlana dwukrotnie, raz ze statywu, a następnie kamerą trzymaną w ręce. Starania o spasowanie tych krzyżyków nie mogły dać idealnego wyniku i to prowadziło do ogólniejszej refleksji na temat możliwości osiągnięcia zamierzonych celów. Współpraca z publicznością i energia czystej medialności wykorzystane zostały w półgodzinnej akcji przeprowadzonej w Warszawie w 1987 r., gdzie grze saksofonisty towarzyszyło światło czterech reflektorów, odbijane w kierunku publiczności przez cztery lustra trzymane przez performerów. Uprzedzona przez artystę publiczność zaopatrzona była w małe lusterka, którymi spontanicznie odbijała światło w różne strony. Z kolei *Transmutacja* (1991) była instalacją video, gdzie sześć monitorów ustawionych na sobie emitowało obraz spadającej wody. Obraz ten odbijał się w pojemniku z wodą poniżej i w tym odbiciu woda wydawała się wznosić ku górze jak ogień. Wyobraźnia została więc wskazana jako rodzaj alchemicznego tygla, stanowiącego ekwiwalent możliwości natury. Podobne podejście pojawiło się w instalacji *Pole piorunów* (1995), której tytuł sugerował związek ze słynnym dziełem land-artu Waltera de Maria, wykorzystującym naturalne uderzenia piorunów. Tomasz Sikorski w warunkach galerijnych oparł się na



kameralnych efektach kapiącej wody, zestawie pionowych form o przerywanej ciągłości, zobrazowaniu żywiołów wody i ognia. Te elementy zarówno reprezentowały tylko siebie, jak też mogły być ekwiwalentem zjawisk o innej skali i na różnych planach. Sens *Pole piorunów* odnosi się do fundamentalnej roli stanów umysłu w jego uniwersalnej złożoności. W tej instalacji, jak i w wielu innych pracach, artysta wykorzystywał zestawienia form plastycznych z przekazem dźwiękowym. Jednym z wielu przykładów tego typu są *Obrazy dźwiękowe* (2008), monochromatyczne na ogół płótna z prześwitami, z których wydobywają się dźwięki. Jedną z nowszych takich prac (*Infinites*, 2009) składa się z serii rysunków wyobrażających symbol nieskończoności. Każdy rysunek ma odzwierciedlać w pętli zapis dźwiękowy, który jest rejestracją czynności jego rysowania.

Imponujący cykl prac Tomasza Sikorskiego, gdzie spleta się ze sobą medialna autorefleksja i bogata



1. Tomasz Sikorski, NAUKA SŁUCHANIA KOŚCI, 2001, CSW Zamek Ujazdowski, W-wa b
2. Tomasz Sikorski, SYRENKA (szablon z 1985) w Berlinie
3. Tomasz Sikorski, DOUBLE, 2001, Galeria XX1 W-wa
4. Tomasz Sikorski, NAUKA SŁUCHANIA KOŚCI, 2001, CSW Zamek Ujazdowski, W-wa a

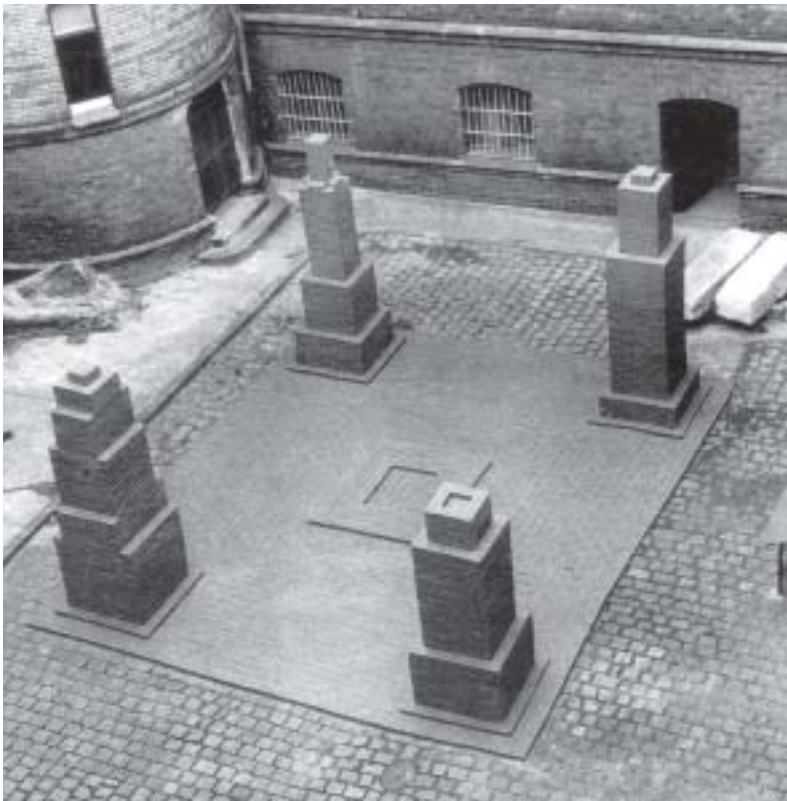


symbolika, to Budowle. Są to konstrukcje wykonywane z takich materiałów jak cegły, su-poreks czy sprasowane gazety, przybierające kształty stożków, cylindrycznych lub prostokątnych wież, słupów czy schodów. Ich rozmiary sięgają do 4 m. wysokości, i od kilku do prawie trzydziestu metrów kw. powierzchni. Budowane były przez artystę we wnętrzach oraz w otwartej przestrzeni i zazwyczaj były rozbierane po ekspozycji. Pierwsza Budowla powstała w 1986 r. w Pracowni Dziekanka, a ostatnia w 2007 r. na rondzie w Piotrkowie Trybunalskim jako *Pomnik niczego*. Jest to prostokątny blok wysokości 220 cm ze spojenych cegieł z przezwitami (gdzie umieszczone są też lustra) na wysokości oczu, przez które można dostrzec fragmenty otaczającej przestrzeni. Wszystkie te budowle symbolizują sytuacje rozdzielania, skupienia, schronienia, poszukiwania trwałości, idealizacji, a dodatkowo bywają wyposażone w akcesoria obrazowe i pojęciowe. Rezultatem podobnej motywacji twórczej są też liczne malarskie i rysunkowe prace z przedstawieniami geo-

metrycznych form, rozwijających się w elementarne płaskie konstrukcje.

Do kolejnej grupy dzieł Tomasza Sikorskiego zaliczyłbym prace silnie osadzone w kontekście politycznym i historycznym. Pojawiły się one w okresie, gdy Polska przechodziła przez burzliwy okres protestów społecznych i stanu wojennego. Reakcją na te wydarzenia był m.in. performance *Europa, art and fear* wykonany w 1981 r. w Holandii, w czasie którego artysta leżał na betonie w miejscu, gdzie na wyrysowanej mapie Europy była Polska, a kąpiąca woda rozmywała jej kontury. Inne performance w latach 1981-1982 także wskazywały na odczucia zagrożenia i bezsilności. Czasami wyrażało się to w aktach autoagresji, gdzie artysta publicznie zadawał sobie ból i upokorzenie. Przykładem może być performance *Resistance* (Londyn, 1981), polegający na odczytaniu własnego tytułowego tekstu, picu dużej ilości płynów i oddaniu moczu w spodnie. Ponownie sporo prac zawierających odniesienia polityczne artysta stworzył po roku 2000, ujawniając

1. **Tomasz Sikorski**, OBRAZY DLA BEZDOMNYCH, 1993, Muzeum Narodowe, Wrocław
2. **Tomasz Sikorski**, TATHATKA, 2008, Galeria Entropia, Wrocław, fot. A.Rerak
3. **Tomasz Sikorski**, URNY BEZ TYTUŁU, 2006, fragment
4. **Tomasz Sikorski**, PO TACIE, 2008, obiekt dźwiękowy
5. **Tomasz Sikorski**, DOUBLE, 2001, Galeria XX1, W-wa detal
6. **Tomasz Sikorski**, THE PROOF OF (budowla VIII), 1993, Muzeum Narodowe Wrocław, fot. A.Lachowicz
7. **Tomasz Sikorski**, POLSKA 2005 (z cyklu Nowe Flagi), 2004 Galeria XX1, W-wa
8. **Tomasz Sikorski**, PORTENT 1981-2006 a, 2006
9. **Tomasz Sikorski**, POMNIK NICZEGO (budowla XIX), 2007, Piotrków Trybunalski
10. **Tomasz Sikorski**, PORTENT 1981-2006 b, 2006
11. **Tomasz Sikorski**, EVERY BATTLE, 2009, ODA Piotrków Trybunalski



poprzez nie swój stały sceptycyzm wobec wszelkich ideologii i rutynowych zachowań. *Nowe flagi* (2000 i 2004) były odtworzeniem flag różnych państw z przekształcającymi je wtrętami dodanymi przez autora, które odnosiły się do różnych obaw i przekonań nurtujących opinię publiczną. W podobnej intencji powstała instalacja *Urny bez tytułu* (2006), złożona z różnej wielkości urn tego typu, jaki jest używanych przy głosowaniach, ale pozbawionych dna, które ustawione były na podobieństwo stada przestraszonych owiec. Ironiczny wydzźwięk miała akcja z 2009 roku, gdy artysta umieścił na prawym brzegu Wisły w Warszawie wielki napis „Azja”. Stojące nad wodą czerwone litery były doskonale widoczne z przeciwnego brzegu, zwłaszcza nocą po podświetleniu. Ta dezaprobatą artysty dla cywilizacyjnych standardów w Polsce sprawiła, że powtórzył w tym działaniu spotykaną od dawna opinię o podziale kulturowym wyznaczanym linią Wisły. Na wątki politycznie nakładają się czasami historie osobiste, jak w przypadku pracy *Po tacie* (2008), która polegała na wyeksponowaniu otwartej walizki pełnej pamiętek po niedawno zmarłym ojcu. Do tej grupy można też włączyć działania Tomasza Sikorskiego związane ze zjawiskiem graffiti, co przywołuje problem obecności sztuki w przestrzeni



publicznej. W latach 1985 – 1987 był autorem dzieł wykonywanych przy pomocy szablonów na ulicach Warszawy i Zielonej Góry. W tym też czasie dokumentował przykłady takiej aktywności przy okazji pobytu w USA (później wielokrotnie organizował pokazy takiej dokumentacji na przeżroczach, z odpowiednią oprawą muzyczną).

Właściwie wszystkie prace Tomasza Sikorskiego ujawniają jego przekonanie o funkcji sztuki jako spoiwa ludzkiej świadomości. A takie inspirowane przez niego zbiorowe pokazy jak „Aporie” czy „Dzieło sztuki jako koan” zaświadcza, że nie jest odosobniony w swoim podejściu. Aporia to termin filozoficzny oznaczający problem, które pojawia się jako istotny, ale jest nierozwiązywalny przy uży-



ciu danego języka czy metody. Bliskie temu jest pojęcie koanu, które w praktyce medytacyjnej buddyzmu zen oznacza problem czy zjawisko, którego nie można zrozumieć w sposób racjonalny i którego rozwiązanie możliwe jest jedynie przy wzniesieniu się na wyższy poziom świadomości, przewyższający dualizm. Według Sikorskiego właśnie taka jest sytuacja i rola dzieł sztuki. Domagają się one refleksji, ale stawiają jej niezwykle wymagania.



Lila Dmochowska

ORYGINAŁ

A ja nadal maluję, na przekór wszystkim, nie spiesząc się donikąd. Kieruję się w stronę domu, zwracając twarz ku słońcu i nie powiem Wam nic prócz tego, co widać. Andrzej Jarodzki, fragment utworu *Wokół wieży strażniczej*

Niedawno, za sprawą Andrzeja Jarodzkiego i jego mecenasa – firmy ARCHICOM, po kilkunastu latach starań, jedna ze starych spalinowych lokomotyw stała się rzeźbą pt. *Pociąg do nieba*. Taki sam tytuł ma jego obraz z lat 90., na którym artysta namalował portret córki i ustawioną niemal pionowo buchającą parą lokomotywę. Monumentalna rzeźba – żywy przykład, że marzenia się spełniają, umiejscowiona jest w obrębie Bunkra Sztuki we Wrocławiu przy ulicy Strzegomskiej. Obiekt budzi jeszcze skrajne emocje. Od momentu ustawienia staje się niezwykle popularny. Wielu artystów przypisuje sobie do

tego projektu zasługi – bo kiedyś o czymś z grubsza podobnym pomyślało. Żaden z nich nie ma jednak kilkunastoletniego archiwum z pismami do urzędów w sprawie realizacji przedsięwzięcia ani dokumenta-



cji zdjęciowej dotyczącej tego pomysłu. Po raz kolejny okazuje się, że sukces ma wielu ojców oraz matek...

Żle by się jednak stało, gdyby *Pociąg do nieba* – rzeźba i pierwowzory malarskie tego projektu, przesłoniły wieloletni dorobek artystyczny Jarodzkiego.

Andrzej Jarodzki, pseudonim Futer – artysta rocznik 1953, został obdarzony wyjątkowymi zdolnościami manualnymi i upodobaniem do odtwarzania natury. Realistyczne przedstawianie świata na

Andrzej Jarodzki, *WIECZNE WAKACJE, I*, 2009, ol., pt.

Poniżej: Andrzej Jarodzki, *PIOTRUŚ PAN* (autoportret), grafika komputerowa, 2001, fragment

przełomie XX i XXI wieku nie gwarantuje jednak artystycznego sukcesu i wpisania się na trwale w historię sztuki współczesnej. Dziś wymagamy od malarza własnego rozpoznawalnego stylu i bardziej cenimy konceptualną brzydotę niż ładne obrazki namalowane „po bożemu”. Mając takie predyspozycje, Futer z powodzeniem mógłby zostać kopiistą albo konserwatorem starych obrazów, ale taka praca nie ma nic wspólnego z tworzeniem... Co ma zatem zrobić artysta naznaczony piętnem realizmu, a nawet hiperrealizmu, aby jego zdolności i praca zostały zauważone i docenione? Odpowiedź jest prosta – przedstawiany realizm musi być zmieszany z niepospolitą osobowością twórcy. Dorobek artystyczny Andrzeja Jarodzkiego udowadnia, że nie jest ważne, w jakim stylu powstają prace – ważniejsze, kto jest ich autorem.

Zdolności artystyczne przejawiał Andrzej już od najmłodszych lat. Odgad pamięta, zawsze myślał obrazem, a nie słowem. Artystyczną przyszłość przepowiedział mu jego wuj, malarz Konrad Jarodzki – widząc rysunki, jakie dostawał w prezencie



Fot. K. Saj

Andrzej Jarodzki, RUST BIRD, 2008, akryl, olej, 130x130 cm**Andrzej Jarodzki, WIECZNE WAKACJE II, 2009, ol., pt****Poniżej: Andrzej Jarodzki, POCIĄG DO NIEBA, 2002, ol., pt.**

od swojego siostrzeńca. Natura nigdy nie daje nam jednak wszystkiego. Za wybitne zdolności trzeba niekiedy zapłacić dużą cenę. Talent manualny, leworęczność i inna niż u większości percepcja postrzegania nie szły w parze z mozolnym i systematycznym przyswajaniem nauki w murach szkolnych. Andrzej nie lubił się uczyć i tylko z zajęć artystycznych miał wzorowe oceny. W domu mógł godzinami kontemplować rysunki ojca albo przeglądać poniemieckie albumy z pracami starych mistrzów. Rozbrykany łobuz z Nowej Huty, który jako nastolatek przyjechał z rodziną do Wrocławia, szybko zyskał opinię rogatej duszy i czarnej owcy. Bywało, że powtarzał klasy. Bardzo długo był uczniem Liceum Plastycznego. Czas zrobił swoje i studia na wrocławskiej ASP ukończył z kolegami młodszymi niemal o dekadę. Być może dlatego „samotny wilk”, poszukując własnego „ja” – trochę niepewnie i z boku asystował grupie LUXUS. W latach 80. uczestniczył w działaniach Pomarańczowej Alternatywy. Jak większość, wystawiał swoje prace poza państwowymi galeriami. Tworzył wtedy murale, ekspresyjne malowidła sytuowane pomiędzy komiksem a zaangażowanym społecznie i politycznie graffiti. Jak wielu innych zaadaptował do swoich artystycznych wizji szablony (do tej pory Futer podpisuje swoje realistyczne prace szablonem z własnym imieniem i nazwiskiem). W owych cza-

sach powstało też wiele wielkoformatowych rysunków trafnie komentujących rzeczywistość, w której przyszło mu żyć. Artysta deklaruje, że nie interesował się polityką ani religią, tylko na nie reagował. Zwracał uwagę na wyniki ludzkiej działalności. Futer był jednym z uczestników kultowej wystawy „Ekspresja lat 80.” w sopockim BWA, i choć jego (niepasujący do całości?) obraz został niemal całkowicie zasłonięty dziełami innych artystów, to pozostawiona mała przestrzeń pulsowała niczym ogniste jądro. Powstający w ciągu lat 90. cykl „Dillinger” [1] był dynamiczny, oszczędny w kolorystyce i bardzo mocny w swojej wymowie. Dotyczy to również murali w prywatnych mieszkaniach przyjaciół, okolicznościowych scenografii, oprawy plastycznej do koncertów w „Gumowej Róży” Martyny Jakubowicz i Klubu Artystów na wrocławskich Jatkach. W pamięci tych, którzy widzieli, pozostanie akcja zorganizowana wspólnie z Lechem Twardowskim – malowanie na spadochronach i stworzoną z kilkoma innymi artystami dekorację rusztowania remontowanej wieży kościoła św. Elżbiety. Większość z tych prac możemy dziś zobaczyć już tylko na marnych fotografiach zrobionych w tamtych czasach. Nawet monograficzna wystawa Jarodzkiego w częstochowskim BWA, a także pokazy w galerii Entropia i wrocławskim BWA, nie pozostawiły trwałego śladu w postaci rzetelnej fotograficznej dokumentacji. Niebanalne, monumentalne obiekty stworzone przez Futera pozostają w pamięci tych, którzy mieli szczęście oglądać je na żywo. Twórczość Dillingera z lat 90. miała dobre recenzje, była często wystawiana i pozostaje zagadką, dlaczego „wróg publiczny nr 1” odszedł, a jego miejsce powoli zaczął zajmować „Piotruś Pan”. Z czasem Jarodzki zaadaptował do swoich artystycznych wizji miniaturowe modele samolotów, samochodów, zdeze-

lowane meble, złom i śmieci. Powstawały obiekty i instalacje na pograniczu pop-artu, jakie można też zobaczyć w dorobku innych członków grupy LUXUS. Ostatecznie jednak pozostał przy malarstwie i rysunku. Powoli zmieniała się artystyczna osobowość Futera, a wspomniane już latające, jeżdżące i pływające maszyny zaczęły dominować w tematyce płócien. Powstające obrazy nasycone szczegółami i kolorami stały się podobne do bajkowych obrazków w książkach dla dzieci. Wyobraźnią dorosłego mężczyzny-malarza, zawładnięty chłopcę fascynacje i marzenia. Wielu krytyków klasyfikuje te prace w dziale realizmu magicznego. Ciekawostką jest, że jedynie stare modele maszyn zasłużyły na uwagę artysty. Tylko żelastwo (artysta mówi po krakowsku „żelazło”) z duszą – nitowane łodzie podwodne, dwupłatowce, spalinowe lokomotywy, od lat nieprodukowane modele aut i motocykli zasłużyły, aby na jego płótnach żyć wiecznie. Wszystkie te relikty techniki i motoryzacji – często z autoportretem artysty, wkomponowane są w nie do końca realny, acz realistyczny plener, zasnuty delikatną mgiełką, przywodzącą na myśl sfumato Leonarda da Vinci.

Futer nie ma własnego auta – nawet nie wiem, czy ma prawo jazdy. Najczęściej przemieszcza się po Wrocławiu piechotą albo na rowerze. Oglądając namalowane przez niego obrazy, czuje się jednak, że w jego życiu maszyny znaczą chyba więcej niż ludzie. Maluje je bowiem z dużym oddaniem i dbałością o szczegóły. Z większą czułością nakłada na płótno farbę imitującą rdzę na pojeździe albo odpadający z muru tynk, niż róż na policzkach portretowanych kobiet, których, jak powszechnie wiadomo, miał wiele... Kobiety, w porównaniu do reszty jego malarstwa, są w większości „landrynkowe” – piękne, acz bez wyrazu. Bardzo osobisty w swojej wymowie rysunek przedstawia jego relacje z płcią odmienną. Rozpoznajemy na nim artystę jako zniewolonego łańcuchami uskrzydłonego Ikara, powoli zapuszczającego korzenie w związek z kobietą. Wszystkie jego mariaże uczuciowe okazywały się

1 John Herbert Dillinger – słynny amerykański bandyta, „wróg publiczny nr 1”. Na przełomie lat 20. i 30. wślwił się niechlubnie spektakularnymi napadami na amerykańskie banki. Zastrzelony przez FBI 22 lipca 1934 roku w Chicago. Takim właśnie pseudonimem podpisywał Andrzej Jarodzki Futer swoje ekspresyjne prace.

jednak toksyczne i nie nam dociekać ich przyczyny. Dziś już chyba na dobre rozkuł łańcuchy i z bliskich relacji z partnerkami wyrwał się z korzeniami. Teraz może już robić tylko to, co lubi: realizować się artystycznie, słuchać muzyki i latać awionetkami na komputerowych symulatorach. Podczas jednej z moich wizyt w pracowni Futer zabrał mnie w podróż z jakiegoś małego lotniska na Hawajach do Honolulu...

Ten postawny, 57-letni mężczyzna o groźnym wyglądzie, nigdy tak naprawdę nie dorósł i obnaża się przed nami jako subtelny romantyk i marzyciel z duszą chłopca. Kilka jego autoportretów zdradza, jak bardzo zna samego siebie...

Jego miłość do samolotów zaczęła się w latach 60., kiedy jako wyrastek odkrył dla siebie magiczne miejsce na lotnisku w podkrakowskich Rakowicach-Czyżynach. Tam oglądał samoloty, kleił ich miniatury w pobliskiej modelarni i marzył o lataniu. W 1963 roku jedno z najstarszych polskich lotnisk zostało wchłonięte pod budowę Nowej Huty, w którą zaangażowany był zawodo jego ojciec – architekt Waldemar Futerleib. Ekspozycje, w tym kolekcję samolotów zgromadzoną przez Goeringa, przekazano do krakowskiego Muzeum Lotnictwa. Wkrótce potem 13-letni Andrzej przeniósł się wraz z matką i siostrą do rodziny we Wrocławiu. Swoje lotnicze pasje kontynuował w aeroklubie na Gądowie. Nigdy jednak nie miał dostatecznego wsparcia, aby zacząć latać. Spróbował jednak skoków ze spadochronem. Tak naprawdę Futer przyznaje się tylko do dwóch życiowych pasji – tworzenia swoich artystycznych wizji i bycia pilotem. Tęsknoty i marzenia o podróżowaniu w przestrzeniach zrealizował stosunkowo niedawno – podczas pobytu w Stanach Zjednoczonych. Tam też zrobił licencję pilota. Nadal jednak obsesyjnie przenosi na płótna pejzaże widziane z lotu ptaka i unoszące się nad ziemią awionetki. Czasem latające pojazdy zamienia na nadszarpnięte zębem czasu okręty, czołgi tramwaje albo parowozy. Być może niedługo oryginalny wrak tankowca *Kuter Futer* stanie się rzeźbą w plenerze – tak jak *Pociąg do nieba*.

W pracowni Futera nie dzieje się obecnie nic nadzwyczajnego. Stoi tam kilka wymęczonych obrazów, których chyba nie skończy – bo to prace zamówione, do których nie ma już serca. Stare płótna gdzieś się rozeszły, w szufladach nie ma śladu po znakomitych rysunkach... Bardzo trudno będzie je zlokalizować, gdyby przyszło do zorganizowania monograficznej wystawy. Warto jednak zadać sobie trud ich odnalezienia. Jeśli bowiem przez grube sito przesiejemy te wszystkie prace tworzone z „czeladnikami” i na zamówienie klientów, którzy od sztuki bardziej sobie cenią dekoracje, to pozostanie wciąż pokazywany dorobek – ambitny i pomimo realistycznej marniery – rozpoznawalny. Futer konsekwentnie, ale chyba nie do końca świadomie udowadnia, że pomimo upodobania do tworzenia w duchu starych mistrzów wciąż pozostaje sobą – co w praktyce oznacza bycie niezależnym, a jego prace są z pewnością oryginalne.





Andrzej Jarodzki,

1. REGGAE INTERNATIONAL, 1989 ołówek, karton, 100x70 cm
2. PLAKAT DO WYSTAWY „POCIĄG DO NIEBA”, 2010, rysunek
3. ORYGINAŁ, 2004, olej, płótno, 60x80 cm

4. SĘPOLNO, 2004, ol., pł.
5. LOKATOR, 2001, akr., ol., pł., 100x00
6. WIECZNA NAUKA LATANIA, 2000, technika mieszana, karton, 100x70 cm
7. MÓJ BLUES, plakat, detal
8. LATAJĄCY HOLENDER (KUTER FUTER), 2009, ol., pł.

Marek Śnieciński

TKANKA CZASU – OBIEKTY AGNIESZKI KOPEĆ

Spotkanie z obiektami Agnieszki Kopec ma szczególny charakter. Na początku uderzają swą obecnością – ich proste formy, na ogół dające się łatwo zidentyfikować, oddziałują przede wszystkim prostą fizycznością swego istnienia. W prostocie tej kryje się jednak coś zagadkowego, prostota ta stanowi jedno z wyzwań, którym trzeba będzie sprostać.

Samo nazwanie form niewiele nam wyjaśni: ogromna wanna, rozmaite głowy (posiadające często monumentalne rozmiary). Artystka nie stosuje tutaj zabiegów, które miałyby doprowadzić do wyobcowania tych form lub do ich odrealnienia, nie mamy tu do czynienia z poetyką surrealizmu – problem, który stanowi dla odbiorcy prawdziwe wyzwanie, polega raczej na spotęgowaniu realności, na nadmiarze istnienia, wobec którego odbiorca musi się określić, musi odszukać siebie w relacji z owymi dziełami. Obiekty te niosą w sobie pewną szczególną bezinteresowność – są dla siebie, istnieją i sam fakt istnienia jest już sensem, nie są w żaden sposób służebne, a zatem nie służą do jakichś celów, które musiałby dodatkowo uzasadniać ich istnienie. To dlatego ich obecność ma w sobie coś zdumiewającego – jest zagadkowa i niezbędna zarazem.

Artystka nazywa swe obiekty „Architektonicznymi Obiektami Tkanymi” (w skrócie AOT), gdyż – jak pisze – *przez swoją konstrukcję nawiązują do architektury, chociaż ciągle stanowią dzieła tkackie*. [1] Niezależnie jednak od tej autorskiej nazwy oraz od rozpoznawalnych technologii odbiorca staje przed pytaniem, z czym tak naprawdę ma do czynienia? Czy są to przestrzenne obiekty-przedmioty, posiadające rzeczywiście pewien architektoniczny charakter, czy może są to rzeźby? Przecież ich tkane z różnych materiałów powierzchnie wywołują chęć dotknięcia, mają zatem także haptyczny, rzeźbiarski charakter. Nie musimy tutaj podejmować próby jednoznacznego zdefiniowania owych obiektów – są one bowiem i tym, i tym: obiektem-przedmiotem i rzeźbą.

Programowym niejako obiektem, ucieleśniającym ideę „Architektonicznego Obiektu Tkanego”,



Agnieszka Kopec



Agnieszka Kopec:

1. HANDMADE CONTACT, 2009/ 2010, AOT 300x300x100 cm, fot. Cz. Chwiszczuk
2. LEN KONCEPTUALNY. SPRZECZKA, 2010, 50x50x40 cm, technika własna, len barwiony, widok ogólny przed działaniem
3. WROCŁAWSKI IROKEZ FILMOWY ALBO LAMPOFILM ZWYCZAJNY, 2008, 200 x 140 x 175 cm; Obiekt AOT

jest *Kąpiel w wełnie*, czyli obiekt w formie olbrzymiej wanny o wymiarach 450 x 160 x 210 cm. Konstrukcja całości oparta została o drewniany szkielet, zaś jej ściany utkane zostały z zabarwionej na metaliczny, grafitowo-szary kolor wełny i lnu. Blaszana balia kąpielowa – wyjściowy kształt tego obiektu – choć wciąż rozpoznawalna, utraciła swój powszedni, dobrze oswojony, nacechowany rozmaitymi sentymentami charakter. Chłodna – przy zdystansowanym oglądzie – forma, zmienia się całkowicie, gdy zbliżymy się do niej. Staje się wtedy ciepła i szorstka. Kusi nasze dłonie, a równocześnie przerasta nas, dotyka swym nadmiarem, jakby pochodziła z innego, pozaludzkiego świata. Gdy jesteśmy blisko, rzeźba zaczyna opowiadać o sobie samej. Tkanina napięta na drewnianej ramie-szkielecie staje się tekstem, staje się opowieścią, staje się „ciałem”. Czego dotyczy ta opowieść? Cóż to za cielesność, która chce być dotykana przez nasze oczy i ręce? Przede wszystkim jest to opowieść o czasie – spotykamy się ze skończonym obiektem, a konfrontowani jesteśmy z procesem, który powołał go do życia. W czasoprzestrzeni dzieła obcujemy zarówno z procesem intelektualnym (poprzedzającym techniczną realizację), jak i z samą czynnością, z rzemieślniczym procesem wykonawczym, w wyniku którego dzieło uzyskało swój ostateczny kształt. Rama-szkielet wyznacza jeden z wymiarów, określa jeden ze składników przestrzeni, w jakiej toczy się gra, stwarza warunki dla czynności tkania. Razem wyznaczają one przestrzeń czasową, kulturową, emocjonalną i intelektualną, do której wciągany jest odbiorca. Trzeba

przy tym podkreślić, że z dzieła tego emanuje również subtelny humor – zachęceni jesteśmy do tego, by dosłownie zanurzyć się w wannie z wełny i wziąć w niej kąpiel. Metaforyczne sformułowanie uzyskuje tutaj zatem przepelnioną absurdalnym humorem materialną dosłowność.

Umiejętność tkania to jedna z najstarszych umiejętności człowieka, jedna z najbardziej oswojonych. To czynność kobieca, czynność naznaczona wielorakimi symbolicznymi znaczeniami, ale równocześnie przez wiele tysięcy lat była to czynność wpisująca się w rytmy codzienności – użyteczna i zwykła. Być może zwyczajność owej czynności (choć od pewnego czasu zamiast dłoni kobiet pracę wykonują maszyny) i oczywista obecność rozmaitych tkanin w naszym codziennym życiu sprawiły, że utraciliśmy czujność, że staliśmy się mniej wrażliwi na jej pozaużytkowe sensory. Dzisiaj interesuje nas, co najwyżej, wygląd i jakość będącego jej rezultatem produktu. Agnieszka Kopec wydobywa czynność tkania z dotychczasowych kontekstów – nie po to, by ją jedynie wyobcować, uprzedmiotowić i przyjrzeć się jej z dystansu, lecz po to, by sprawdzić, czym będzie ona, gdy przyjdzie jej istnieć, „dziać się” w obcej dla niej przestrzeni. Artystka ujawnia rzeźbiarskie potencje, które zapewne zawsze tkwiły w tej czynności, ale nie były dotąd zauważane. Pozbawiona użytkowego charakteru, czynność tkania przybiera formę gry, jest grą skoncentrowaną na sobie samej, grą angażującą całego człowieka (zmysły, emocje, intelekt) i dotyczy to tak artystki jak i odbiorcy, który staje się współuczestnikiem owej gry. W końcu – jak

1 Agnieszka Kopec, Czesław Chwiszczuk, *Wyzwalanie pamięci*, Katalog wystawy, Jelenia Góra 2009



zauważa Hans-Georg Gadamer — „gra wymaga zawsze współczesnictwa” i kiedy już się toczy, kiedy nastal jej czas *właściwie nie ma dystansu między tym, kto gra, i tym, kto się grze przygląda*. [2] Tkanie odsłania tutaj swój rytualny, ściśle związany z czasem charakter. To czynność, która wydaje się stwarzaniem czasu, nadawaniem mu „wcielonego” sensu. Czas, który mamy w swoich rękach, któremu nadajemy rytm zgodny z naszą cielesnością. Czas potrzebny po to, by pobyć dłużej z pytaniem, lękiem, wątpliwościami. Powtarzalna czynność czyni z czasu kokon, w którym może dokonać się przeobrażenie. W trakcie owej czynności artystka stwarza przestrzeń lub raczej czasoprzestrzeń dla odbiorcy, który wplatany jest przez nią w strukturę dzieła. Agnieszka Kopeć przygotowuje osnowę, my zaś stanowimy wplatany w nią wątek (jeden z wątków). Nasza obecność, nasz udział w dziele ma głęboko symboliczny charakter, przynosimy bowiem ze sobą obietnicę dopełnienia. Nasza obecność jest niezbędna, gdyż to ona uruchamia — by znów odwołać się do rozważań Gadamera — *paradoksalny akt odsyłania, który to znaczenie, do którego odsyła, zarazem w sobie samym ucieleśnia, a nawet poręcza*. [3]

Formułę Architektonicznego Obiektu Tkatego można określić następująco: to zaklinanie czasu. Czas przeobrażony w czynność, zrytmizowany w ramach czynności tkania, przeistacza się w architektoniczną czy rzeźbiarską formę, jednak — paradoksalnie — nie traci niczego ze swej żywotności, nie zmienia się w skamielinę, nie staje się jedynie jeszcze jednym obrazem czasu. Jest uwięziony w nieruchomej, statycznej formie, ale wciąż obecny jest tutaj jego rytm — tkanka czasu.

Powyższe uwagi dotyczą również kolejnych dzieł A. Kopeć, w których wykorzystuje ona formułę AOT-u, odkrywając i rozpoznając związane z nią możliwości. Artystka prezentowała te prace

m.in. w Galerii BWA „Awangarda” we Wrocławiu, w Galerii Sztuki Najnowszej w Gorzowie Wlkp. oraz w Galerii Sztuki BWA w Jeleniej Górze. Prace te mają charakter multimedialnych instalacji, jednak w większości z nich kluczowym elementem jest Architektoniczny Obiekt Tkany, który organizuje i naznacza swą obecnością przestrzeń ekspozycji. Jedną z realizacji nosi tytuł *Wrocławski Irokez Filmowy albo Lampofilm Zwyczajny* i jest to monumentalnych rozmiarów (200 x 140 x 175 cm) lampa w kształcie ludzkiej głowy, w której na drewnianym szkielecie umieszczona została specyficzna tkanina wykonana z 16 mm taśm filmowych: niemieckich (z lat 30. XX w.) oraz polskich (z lat 50. i 60. XX w.). Monumentalna, dostojna i uroczysta forma głowy zderzona została z treściami owych filmów, które mają dla nas dzisiaj wręcz groteskowy charakter. Są to bowiem filmy instruktażowe i propagandowe: np. Prawidłowe dojenie krowy, Kąpiel noworodka i komunistyczne „produkcyjniaki”. Ta sama forma głowy pojawia się też w innych realizacjach — artystka używa w nich wszakże odmiennych materiałów, z których zostały one utkane. W pracy *Holocaust 2009* identyczny jak w poprzedniej realizacji drewniany szkielet pokryty został drutem kolczastym, który nie stanowi jedynie wypełnienia formy, lecz — zachowując charakter tkaniny — zamienia tę formę w rodzaj więzienia. To opowieść o pamięci, która rani, a zarazem o ranie pamięci, naznaczającej bolesnym śladem wszelkie myślenie o wolności. Tę groźną głowę artystka ustawiła w pomieszczeniu wyłożonym zieloną darnią. Darni, która także jest formą specyficznej tkaniny (artystka wplatała w nią fragmenty drutu kolczastego), znajduje się również na zwyczajnej desce do prasowania, ustawionej obok owej ogromnej głowy utkanej z drutu kolczastego, zaś ściany pomieszczenia obiega odręczny napis „Nie ma wolności bez pamięci”. Sterylność wizualna owej realizacji jest uderzająca — miękka zieleń trawy i szorstki chłód drucianej tkaniny budują przestrzeń dla wzroku i dotyku — i sterylność ta uderza tym mocniej, że

pomieszczenie wypełnia gęsty, odurzający zapach ziemi i wysychającej trawy. Każdy element wydaje się tu niezbędny, nawet deska do prasowania, na której można by spróbować — zapewne nieskutecznie — wygładzić i odprasować „nierówności” pamięci. Forma monumentalnej ludzkiej głowy obecna jest także w pracy *Gwałt na ludzkiej osobowości*, gdzie powracają tradycyjne materiały tkackie, takie jak len i wełna, a tytułowy gwałt dokonywany jest przy pomocy zagłębionej w głowie ręcznej piły do drewna. W tej pełnej czarnego humoru realizacji językowy zwrot staje się plastyczną groteską — traci swój bezpieczny, skonwencjonalizowany charakter, przestaje bowiem należeć do języka, dzieła się w języku, lecz „dzieje się” teraz w postaci zmateriałizowanej czynności.

Powracająca w tych realizacjach forma ludzkiej głowy ma znaczenie metaforyczne, ale jest także konkretnym przywołaniem cielesności człowieka. Głowa oddzielona od reszty ciała, głowa jako samodzielny obiekt jest tutaj ekwiwalentem czy raczej reprezentantem człowieka (każdego człowieka). Artystka wszakże nadaje jej również charakter naczynia — w dosłownym i w metaforycznym sensie. Głowa — naczynie pamięką, naczynie emocji, naczynie, w którym mieszkają rozmaite opowieści, naczynie ludzkiej tożsamości. Widać tu echo archaicznych praktyk, których materialnym śladem są np. tzw. Głowy z Jerycha (ok. 7000 — 6000 p.n.e.), czyli czaszki zmarłych przyobleczone w nowe, trwałe ciało (z barwionego i malowanego gipsu). Czaszki, które stawały się specyficznym „naczyniem”, niejako nowym ciałem, dzięki któremu wspólnota żywych mogła obcować z przodkami. Badacz tego problemu, Hans Belting, zauważa, że w wyniku tych praktyk *dawne ciało zmienia się w obraz samego siebie*. [4] Stworzone przez Agnieszkę Kopeć głowy również otrzymały nowe, medialne ciała — utkane pie-

2 Hans-Georg Gadamer, *Aktualność piękna. Sztuka jako gra, symbol i święto*, przełożyła Krystyna Krzemieniowa, Warszawa 1993, s. 31

3 *Ibidem*, s. 49

4 Hans Belting, *Antropologia obrazu*, przekład Mariusz Bryl, Kraków 2007, s. 176



czolowicie przez artystkę. Nawiązanie do praktyk pogrzebowych z Jerycha (praktyk – dodajmy – z nieco późniejszego okresu niż wspomniane wcześniej, bo z 4 tysiąclecia p.n.e.) znajdziemy także w innej realizacji, noszącej tytuł *y i o sztuka mówienia. Porozumienie? Pogrzebanie*. Artystka umieściła w kręgu 20 głów manekinów w czapkach kominiarkach, które „przyglądają się” grzebaniu jeszcze jednej głowy. W dziełach tych problem śmierci pojawia się jako ważne doświadczenie źródlowe, jako założycielskie dla kultury i sztuki doświadczenie antropologiczne.

Kontekst śmierci, choć dość odległy, obecny jest także w malarskiej instalacji *Postrzelona biel*. Na pokrytych białą, akrylową farbą płótnach artystka odcisnęła fragmenty swego ciała – z trudem, ale można dostrzec odbite w świeżej farbie dłonie, pośladki, biodro i rękę, ucho i policzek czy piersi. Następnie A. Kopeć, która uprawia sportowo strzelectwo, wystrzelała na owych – naznaczonych własnym ciałem płótnach – napis, stanowiący równocześnie tytuł realizacji: *Postrzelona biel*. Instalację uzupełniają rozrzucone na podłodze tarcze strzelnicze ze śladami kul oraz zarejestrowana ścieżka dźwiękowa z „rozstrzeliwania” bieli płócien. Mamy tutaj do czynienia z grą artystki, w której agresywna, można wręcz powiedzieć mordercza czynność, przeistacza się w czynność stwarzającą sens. Obrazy noszące na sobie zapisane ślady cielesności autorki, naznaczone zostały przez nią samą ponownie. To, co początkowo wydaje się jedynie destrukcją, okazuje się skupioną czynnością nadawania porządku. Warto zwrócić uwagę, że punktem wyjścia dla owej realizacji jest język.

To zmaterializowany językowy żart. Językowa fraza jest tutaj źródłem – najpierw samej czynności a potem powstałej w wyniku tej czynności struktury plastycznej. Dzieło uderza nas odczytywaną czynnościową dosłownością, zapisany proces literowania skierowuje nas ku językowym źródłom tej instalacji. Tutaj także – jak w wielu innych realizacjach artystki – daje o sobie znać specyficzne poczucie humoru Agnieszki Kopeć. W realizacji tej, która pod wieloma względami ma również autoportretowy charakter, artystka posługuje się paradoksem i absurdem, gdy wieloznaczną językową frazę zmienia w konkretną, absurdalnie dosłowną czynność, w którą wpisana jest ona sama wraz ze swą cielesnością.

Dzieła Agnieszki Kopeć – zarówno te, które rozwijają formułę Architektonicznego Obiektu Tkackiego, jak i takie, które ujawniają nieco inny charakter (są np. przede wszystkim multimedialnymi instalacjami) – sytuują się na pewnym szczególnym pograniczu. Z jednej strony jest to pogranicze pomiędzy różnymi technologiami artystycznymi, pomiędzy różnymi mediami sztuki. Obecne są tu tradycje i techniki rzeźbiarskie czy malarskie, tradycje tkaniny artystycznej i użytkowej, pojawia się przedmiot gotowy i rozmaite współczesne formy rejestracji medialnej (dźwiękowej i wizualnej). Przestrzeń owego pogranicza jest zatem wyjątkowo rozległa. Żeby na owym pograniczu dzieło mogło zafunkcjonować (jest to warunek jego przetrwania), musi ono przede wszystkim określić reguły, które będą racją, zasadą jego istnienia. Nie można się tu jedynie odwołać do pewnych uniwersalnych reguł

i norm (technologicznych czy estetycznych), jakie obowiązują w poszczególnych, przywołanych wcześniej obszarach. Na pograniczu oddziaływanie centrum jest już przecież prawie nieodczuwalne – to swoisty „dziki zachód”, gdzie trzeba wprowadzić swoje prawa i potrafić je wyegzkwawiać, żeby przetrwać. Jeżeli spojrzymy na to od strony procesu twórczego, to – jak się wydaje – w przypadku dzieł A. Kopeć mamy do czynienia z sytuacją, którą tak precyzyjnie diagnozuje Jean-Francois Lyotard: *Postmodernistyczny artysta, pisarz, jest w sytuacji filozofa: tekst, który pisze, dzieło, które realizuje, nie są w zasadzie podporządkowane już ustalonym regułom i nie mogą być oceniane za pomocą sądu stosującego do tego tekstu czy dzieła znane kategorie. Owe reguły i kategorie są tym, czego dzieło czy tekst poszukują. Artysta i pisarz pracują więc bez reguł i po to, żeby ustanowić reguły tego, co dopiero będzie zrobione.* [5] Francuski filozof mówi tu o wyzwaniu, przed jakim staje artysta, o wyzwaniu, któremu twórca musi sprostać. Warto jednak zauważyć, że wyzwanie to dotyczy także odbiorcy. Proces odbioru dzieł Agnieszki Kopeć polega na stopniowym uzmysławianiu sobie reguł gry, na znajdowaniu w owej grze własnego miejsca. Bez rozpoznania reguł (przynajmniej części z nich) nie będziemy bowiem mogli stać się uczestnikami gry. Lecz kiedy staniemy się już jej częścią, kiedy znajdziemy się w jej czasoprzestrzeni, będziemy mogli – być może – lepiej zrozumieć siebie. Ta gra dotyczy przecież także naszej tożsamości.

5 – Jean-Francois Lyotard, *Postmodernizm dla dzieci*, przekład Jacek Migasiński, Warszawa 1998, s. 27.



Agnieszka Kopeć:

1. KĄPIEL W WELNIE, 2006, 450 x 160 x 210 cm; obiekt AOT
2. Y I O – SZTUKA MÓWIENIA. POROZUMIENIE POGRZEBANE, instalacja i realizacja multimedialna, 2009, 175x190x55 cm
3. HOLOCAUST, Instalacja i realizacja multimedialna, 2009, obiekt AOT tkany drutem kolczastym

Barbara Idzikowska, PRANIE I PRACZKA, instalacja, 2010, szkło sodowe, fryta szklana, stal nierdzewna

Barbara Banaś

MIĘDZY KRESKĄ, SZKŁEM I ŚWIATŁEM...

W lecie 2010 roku wrocławskie Muzeum Architektury zaprosiło do zaprezentowania swoich najnowszych prac Atelier Si, Pb..., czyli dwójkę artystów – Barbarę Idzikowską i Eugeniusza Geta–Stankiewicza.

Ekspozycja zatytułowana „Metamorfozy 2” doczekała się pięknie wydanego, bogato ilustrowanego katalogu. Znalazły się w nim teksty wybitnej znawczyni szkła artystycznego Clementine Schack von Wittenau, wieloletniej kurator zbiorów Museum für Modernes Glas w Koburgu, Mirosława Ratajczaka, niestrudzonego komentatora twórczości Geta oraz Františka Janáka, czeskiego mistrza szkła, który wspomagał duet Idzikowska & Stankiewicz w trakcie realizacji szklanych ramion dla bezrękiego Chrystusa. Katalog otwierał tekst mego autorstwa *Między kreską, szkłem i światłem*, którego zmodyfikowany i skrócony wariant przedstawiamy na łamach Formatu.

Barbarę Idzikowską interesuje świat szklanych marginaliów. Na początku swej artystycznej drogi komponowała obrazy z ułomków barwnych tafelek szkła łączonych wyciąganymi w płomieniu palnika szklanymi niteczkami lub spajanych drucikiem. Niemal od samego początku towarzyszyły Idzikowskiej szklane baby cięte z okiennych tafli, bujające na misternie utkanych obłokach. Potem pojawiły się one na szklanych karteluszka. Setki obrazków zaludniły żywiołowe kobiece postaci – podskakiwały, wyginały się, zmagaly się z wiatrem, ciężkim kłosem, podfrwały, robiły przysiadki, nie ustawały nawet na moment. Raz artystka kształtowała ich sylwetki zamazystymi liniami, innym razem operowała pełnym mięsistym kształtem czarnego ciała. Niekiedy na szklanych obrazkach gościło złoto bądź jako tło, bądź jako kontur postaci. „Rysowanie” na szkle okazało się pasjonującym i pochłaniającym zajęciem. Z miniaturowych obrazków komponowała Idzikowska wielkoformatowe opowieści – nanizane na srebrne druczki, drobnymi supelkami łączone ze szklanymi kosteczkami układały się w oryginalne paneau, które zawieszane w przestrzeni dopełnione światłem i powietrzem prowadzić mogło niekiedy dialog ze swym własnym cieniem. Tak powstała praca *Wrocław – 2004 – Krasnoludki*. Działo się to jeszcze przed nadejściem fali krasna-



Barbara Idzikowska

lomanii. Skrzaty Idzikowskiej w niczym jednak nie przypominają bajkowych stworów, jakie gremialnie objęły w posiadanie większość wrocławskich ulic Starego Miasta, i które z upodobaniem tropią i fotografują turyści. Krasnoludki Basi są dobrze ukryte i raczej trudno dostępne, bowiem zdobią okno w siedzibie władz miasta. A ponadto w autorskim wydaniu sympatyczne i pracowite krasnale są po prostu... kobietkami.

W 2004 roku Barbara Idzikowska i Eugeniusz Get Stankiewicz zainaugurowali oficjalnie działalność Atelier Si, Pb... („tajemnicze” skróty odnoszą się do chemicznych symboli dwu istotnych składników, wykorzystywanych przez witrażowników: krzemu /Si/ i ołowiu /Pb/). Bogata tradycja *artes vitrearum* nie stanowi jednak dla nich punktu odniesienia, poszukują własnych warsztatowych rozwiązań. Początkowo sięgali po najzwyklejsze przycięte w prostokąt szybki, które służyły za transparentną kartkę do rysunkowych popisów. Kolejny etap związany był z procesem... pieczenia. Powszechnie przecież wiadomo, że sprzymierzeńcem w okielznaniu szklanej materii jest ogień, czyli wysoka temperatura. I tak oto pęk transparentnych szklanych laseczek misternie i zmyślnie ułożonych w formie niczym na kuchennej blasze, w piecu przemienił się w szklaną kratownicę. A ta okazała się być przydana i jako rama, i jako podobrazie, i jako sama w sobie ciekawa ażurowa

struktura. W dużym formacie wykorzystali ją po raz pierwszy przygotowując witraż upamiętniający postać papieża Jana Pawła II pomieszczony w kościele św. Elżbiety we Wrocławiu.

W 2005 roku Barbara i Get prezentowali swoje prace na wystawie pt. „Metamorphosen und anderes...” w Orangerie Schloss Rosenau, siedzibie Museum für Modernes Glass, w niemieckim Koburgu. Tam właśnie, podziwiając kolekcję dzieł sztuki dawnej Veste Coburg (której oddziałem jest wspomniana oranżeria) oboje zachwycili się pięknym średniowiecznym destruktem – drewniana figurą Chrystusa, będącą zapewne fragmentem krucyfiksu wiszącego niegdyś na belce tęczowej, w którymś z frankońskich kościołów. Korpus umęczonego Chrystusa z wklęśniętym brzuchem, uwypuklony duktem żeber i przejmującą lysą głową o martwym, a jeszcze pełnym bólu obliczu skażać, wywarł na nich wielkie wrażenie. Szczególnie również dlatego, że czas pozbawił go ramion.

Artyści poczuli potrzebę zadośćuczynienia. Odwrócenia biegu rzeczy. Utrwalony na fotografii Ukrzyżowany został przywieziony do Wrocławia i w postaci wydruku 1:1 wypełnił jedną ze ścian pracowni. Wkrótce odwzorowano go na szkle – czarną frytą na rastrowym, transparentnym „podobrazu”, w skali niemal 2:1 (350 cm). Monumentalny pomnik zawisł w przestrzeni Muzeum Architektury, u jego stóp na postumencie obitym ołowianą blachą artyści złożyli szklane ręce (wykonane we współpracy z czeskim artystą Františkiem Janákiem). Ołowiane wióry sugerują, że oto zostały one świeżo wystrugane. Działaniem tym Barbara i Get wpisują się w rozpoznawalne konteksty kultury chrześcijańskiej, nadając im jednak nowe znaczenia. Wokół otoczonych szczególnym kultem sakralnych obiektów od wieków wierni składali dziękczynne wota. Metalowe plakiety w kształcie oka, nogi, ręki, ucha, serca, głowy dedykowali cudownie uzdrowieni lub żywiący nadzieję na poprawę zdrowia. Odlane w kryształowym szkle ramiona, których odcisk zdjęto z rak

Barbara Idzikowska:

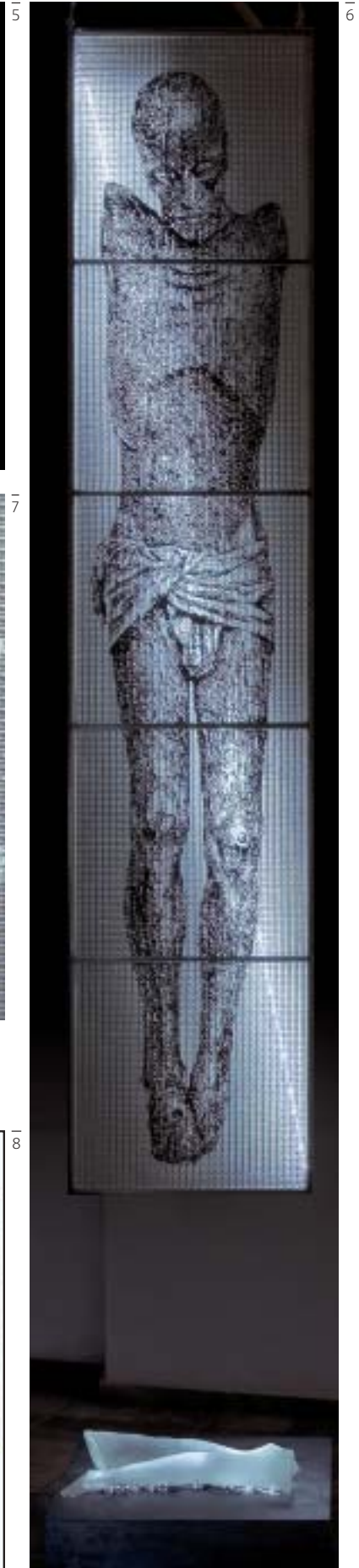
- 1, 2. PRANIE I PRACZKA, instalacja, 2010, szkło sodowe, fryta szklana, stal nierdzewna
3. PRANIE, instalacja, fragment, 2010, szkło sodowe, fryta szklana, stal nierdzewna
4. Ekspozycja w Muzeum Architektury we Wrocławiu



artystów, mogą więc być niczym owo dziękczynne wotum. Podziękowaniem za talent, który znajduje ujście w pracy rąk. Ich ukształtowanie wskazuje także na odniesienie do brakujących Chrystusowych ramion. Wyciągnięte, z charakterystycznie zwiniętą dłonią, której jednak nie przeszywa męczyńska rana. Oto symbolicznie: twórcy oddają Stwórcy to, co dla nich cenne – własne ręce. Tak, jak zauważą wszyscy – nieproporcjonalnie małe do wielkiego korpusu. Bo to tylko ludzkie ręce...

W lapidarium Muzeum Architektury, pomiędzy romańskimi głowicami z dawnego opactwa benedyktynów na Olbinie, rozgościła się także praczka. Bez pardonowo zagarnęła tę przestrzeń (dawniej mieszcząca klasztorny refektarz) na przejrzystych, niemal niewidocznych sznurkach, rozwiesiła swoje pranie. Właściwie przyłapujemy ją na gorącym uczynku. Długowłosa panna unosi się zgrabnie na palcach, zamasyżuje wyciągając ręce ku górze. Znamy tę sylwetkę – to dziewczę uciekło ze szklanych obrazków Basi... Z daleka wydawać się może sugestią cienia rzuconego na białą plachtę. Dopiero z bliska odkrywamy niuanse szklanej materii. Ciało pogodnej praczki – usypane z czarnej fryty, która po wytopie zyskała lekko chropawą, miejscami połyskliwą i aksamitną fakturę – odziane jest w zwiewną sukienkę utkaną ze szklanych nitki misternie dzierganych w płomieniu palnika. Nie tylko jednak emanująca jakąś swawolną radością kobieca postać zajmuje naszą uwagę. Równie niezwykle jest szklane pranie. Tu po raz kolejny obserwujemy subtelne zmagania artystki z materią. Udaje się Idzikowskiej oddać w szkle strukturę tkaniny. Na podpiętych w narożach kwadratowych szmatkach układają się kolejne kaskady miękkich zakłębnięć. W zimnej poświacie reflektorków owo pranie wydaje się z lekka poruszać niczym delikatnie owiewane wiatrem. Ażurowe „firanki” bielą się w przestrzeni. Tylko gdzieś tam, jakby na przekór tej idealnej czystości, artystka wprowadziła barwne plamki. Wśród wylaniających się w kolejnych odsłonach migotliwych szklanych





plócienek odnajdziemy element tyleż zaskakujący, co całkowicie naturalnie wpisujący się w inscenizowane przedstawienie. Na ostatnim sznurku zawisł złapany czterema nieistniejącymi klamerkami grubo tkany ręcznik pokryty czarnymi maźnięciami. Z gęstwin zlewających się linii wylania się twarz – znany wiżerunek – współczesny veraikon. Czy to echo oblicza wiszącego nieopodal koburgskiego Chrystusa?

To świadome zderzenie światów: sacrum i profanum, mieszanie konwencji, gra skojarzeniami i symbolami wydaje się sprawiać intelektualną (i nie tylko) przyjemność obojgu artystom. Przyglądając się ich pracom nieodmiennie odnoszę wrażenie, że udało im się zachować coś z dziecięcej, nie do końca odgadnionej, niefrasobliwości. Posiadają umiejętność czerpania radości z tego, co robią. Ich działanie zdaje się zabawą

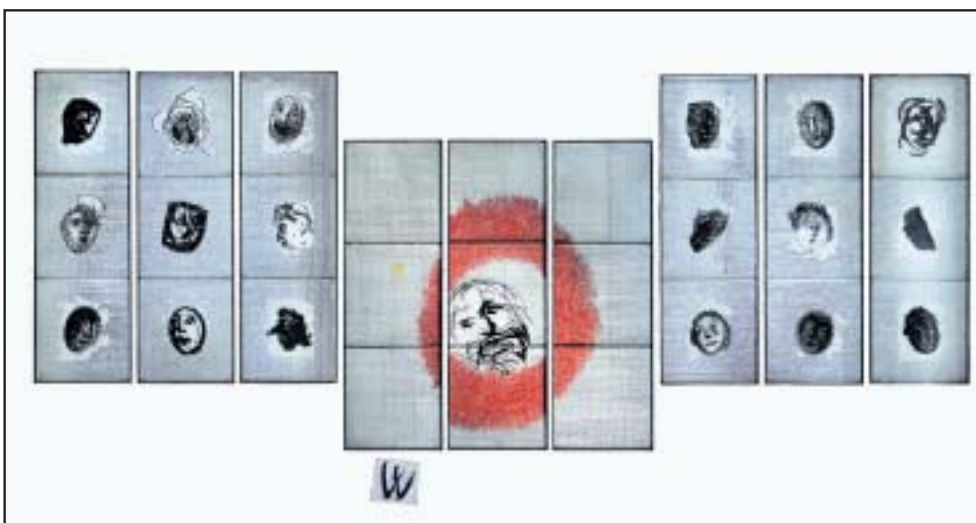
5. **Barbara Idzikowska**, GŁOWY WROCŁAWSKIE 2009–2010, fryta szklana, stal nierdzewna

6. **Barbara Idzikowska, Eugeniusz Get Stankiewicz, współpraca František Janák**, BEZ TYTUŁU, szkło sodowe, fryta szklana, stal nierdzewna, blacha ołowiana

7. **Barbara Idzikowska**, GŁOWY WROCŁAWSKIE 2009–2010, fryta szklana, stal nierdzewna



8. **Barbara Idzikowska, Eugeniusz Get Stankiewicz, współpraca František Janák**, BEZ TYTUŁU, szkło sodowe, fryta szklana, stal nierdzewna, blacha ołowiana

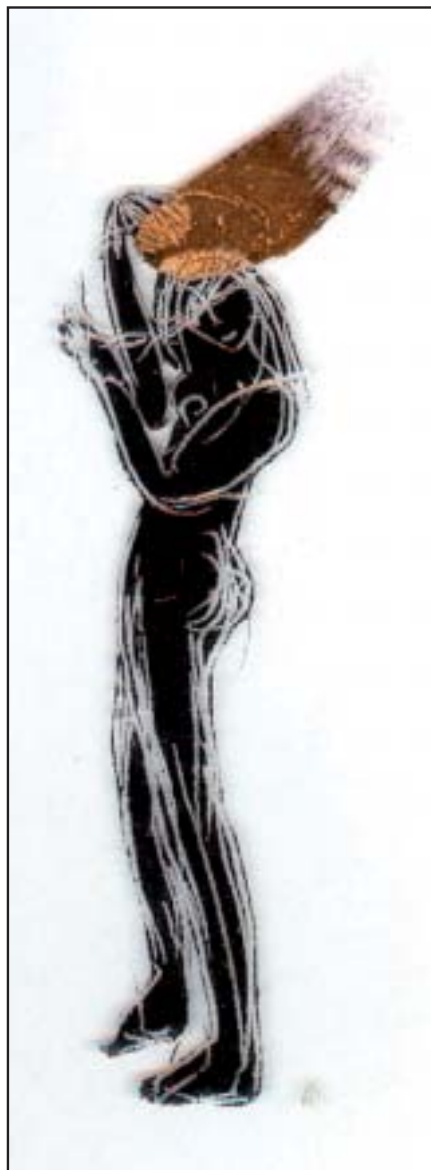




i dyskursem jednocześnie, jest podsyte nie tylko specyficznym humorem, ale i nie zawsze łatwym do odgadnięcia duktem abstrakcyjnego myślenia.

Oboje darzą wielką atencją dokonania dawnych mistrzów i niekiedy wybrane ich dzieła wplatają we własne prace, twórczo trawestują. Swego czasu Barbara Idzikowska realizowała witraże transponując rysunki Fryderyka Bernarda Wernera. W 2009 roku w wrocławskim Ossolineum prezentowali wspólnie z Romanem Kowalikiem projekt „Dürery XX. Lubomirskich”. Także koburgski Chrystus wpisuje się w ten nurt artystycznych działań.

Jednym z najnowszych dzieł Barbary Idzikowskiej prezentowanych w Sali Romańskiej Muzeum Architektury jest kompozycja *Głowy wrocławskie*. Powstała ona z myślą o reprezentacyjnej Sali Rajców Miejskich w Sukienicach, której okna wychodzą na zachodnią pierzeję rynku. Kompozycja składa się z trzech dziewięciopółowych „okien” – na środkowym, w centrum, widnieje ujęty w czerwony otok wizerunek św. Jana Chrzciciela, patrona Wrocławia. Na sąsiadujących oknach, w poszczególnych ich kwaterach, pojawiają się głowy mieszkańców nadodrzańskiej metropolii. W czarno-białym panoptikum mamy: buzie pyzate i uśmiechnięte niczym wyobrażenia księżycy w pełni na starych cyferblatach, jajowate główki z perkatym noskiem i przypominające karykaturalne rysunki profilowe oblicza z długimi nosami (długi nos przyprawiano zazwyczaj kłamcom...). Raz dominuje czarna kreska, raz mocna, wyrazista czarna plama, a biała cukrowa struktura szklanego tła wydobywa niuanse rysunku. *Głowy wrocławskie* Idzikowskiej przywodzą na myśl inne znane „głowy”. Te z Sali Poselskiej wawelskiego zamku – spoglądające z góry, z drewnianych kasetonów stropu – renesansowe dzieło Sebastiana Tauerbacha z... Wrocławia.



Barbara Idzikowska

1–5. Z SERII DZIEWCZYNY Z SP, emalia na szkłe, złoto, stal nierdzewna

Małgorzata Dajewska,
ZAZDROŚĆ, 2006



Dorota Miłkowska

„SZKLANY SŁOWNIK ŻYCIA” MAŁGORZATY DAJEWSKIEJ

Na tworzywo swojej artystycznej kreacji Małgorzata Dajewska wybrała szkło. Pozostaje mu wierna już 25 lat. Pytana o źródła swojej sztuki wspomina dziecięce zabawy kalejdoskopem, w którym przesypujące się w migotliwym świetle drobiny szkła układały się w fantastyczne wzory kwiatów, konfiguracje gwiazdnych galaktyk lub rozbłyśki supernowej.

Trudno zresztą nie ulec wrażeniu, że ślad tej pierwotnej fascynacji, naznaczonej poczuciem obcowania z tajemnicą i magią tworzenia, pobrzmiewa w twórczości artystki do dzisiaj. Jednak owo emocjonalne podejście musiało zostać wsparte praktyczną wiedzą. Zdobyła ją podczas studiów pod kierunkiem prof. Zbigniewa Horbowego i prof. Jerzego Chodurskiego we wrocławskiej Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych (obecnie Akademii Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta). Uzupełniła doświadczeniami wynikającymi z pracy z formowanym na zimno szkłem optycznym i sodowym, po które sięgnęła wkrótce po ukończeniu studiów. Pierwsze, wykonane z nich obiekty, zaskakiwać mogą swoją formalną „oziębło-



ścią”. Abstrakcyjne konstrukcje z różnokolorowych brył, rozrywane dramatycznymi cięciami światła, wydają się być jedynie efektem poszukiwania formy, badania tektoniki, czy wręcz poddawania się rygorom zgłębiania warsztatu. Na szczęście jednak Dajewska decyduje się porzucić to racjonalne podejście do tworzywa. Stopniowo wyzbywa się ono swojej materialności i staje się medium umożliwiającym przekazywanie doznań, refleksji i stanów, jakim podlega artystka. To właśnie skupienie na autoanalizie, na pogłębieniu swoich odczuć, rozterek, niekiedy nawet doświadczenia psychicznego i fizycznego bólu, lub przeciwnie — radości i namiętności zdecydowało o treściowym i emocjonalnym przekazie. Oddaje je, wykorzystując z niewymuszoną lekkością rudymentarne dla swej twórczości elementy: zestawianie różnokolorowych, szklanych brył i wielościennych przyzmatów oraz grę światła penetrującego ich wnętrze.

I tu powraca magia. Zagubione wewnątrz form bliki, zamglenia i zaciemnienia tworzą rozbudowaną metaforę, którą pogłębia symboliczne użycie koloru; zmieniająca się konstrukcja brył stymuluje lub łagodzi emocje odbiorcy.

Dziwna uroda bólu pojawia się wśród prac artystki jak pytanie o istotę uczucia, które zadaje sama sobie. Powraca ono ostrymi kryształami czerwieni, którą oddzielają fale jasnego, czystego ukojenia. Jednak *Ukojenie* które odnajdujemy w kolejnej pracy Dajewskiej, budzi niepokój. Gdzie znajdzie je człowiek — małe okruchy szkła? Czy zatoni na zawsze w głębinie na styku dwóch zimnych fal, czy ocaleje i spokojnie będzie dryfować po łagodnych, popychanych lekką bryzą wodach?

Może jednak zdecyduje się *Zostawić samsarę?* Cieniutki ogon Ouroborosa utrwalony w szklanej rzeźbie delikatnie zagina się ku górze — nie polknie go już pysk kolejnego kręgu wcieleni...

A może zwycięży instynktowna wola życia, którego urodę chwala *Nasze ogrody o zmierzchu żarliwe?* — leniwie przeży ona swe szklane ciało, zmysłowo przeciąga się, wabiąc czerwienią: dojrzałego granatu, krwi tętniącej w żyłach. Ponętna i groźna — rajski wąż i owoc jednocześnie.

Każdy z opisanych obiektów uznać można za kolejne hasło słownika życia, podane w rozbudowanych, wrażeniowych definicjach niewerbalnego języka zmysłów.

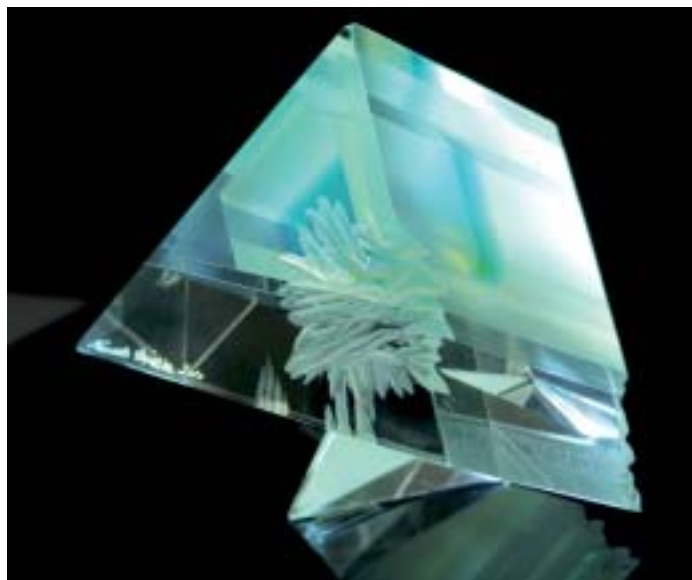
W innych pracach artystka tworzy krótkie impresje, które można by porównać do utworów haiku. I tak: *Myślenie o wiosnie* jest lekkie jak podmuch ciepłego wiatru, który wypełni kolorem delikatne zarzysy kwiatów, *Przedświt* przebija się błyskiem zadaniem nawarstwiającemu się, rozsnutemu w smugach mgły mrokowi, *Zazdrość* wije się w chorobliwym cierpieniu, by w końcu zadać cios swym jadowitym kolcem.

Odmaterializowanie tworzywa zmierza niekiedy ku dematerializacji ilustrowanego pojęcia. *Złota klinga obosieczna* opowiada nam swoją krwawą

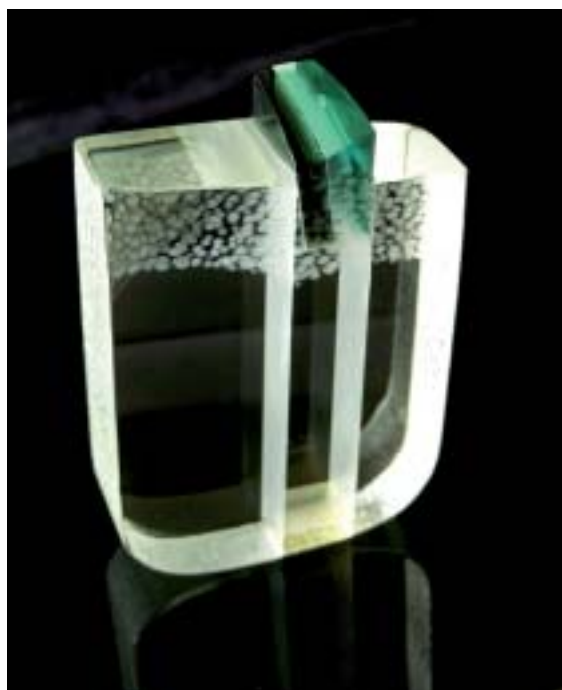
**Odmaterializowanie tworzywa
zmierza niekiedy ku demateria-
lizacji ilustrowanego pojęcia.**

Małgorzata Dajewska:

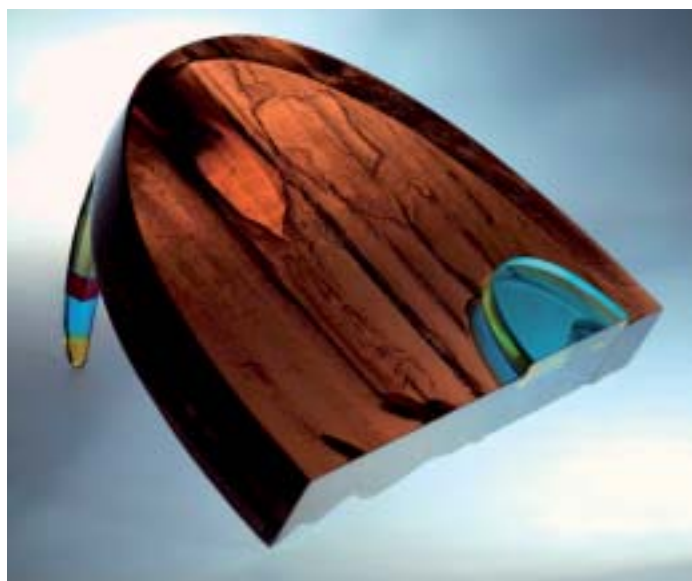
1. TRÓJKĄTNA PRZESTRZEŃ, 2010
 2. OBIEKT, 2010
 3. KSIĘŻYCOWE BRATERSTWO, 2009
 4. ŚMIERĆ BIAŁA JAK RYŻ
- Fot. K. Pachurka



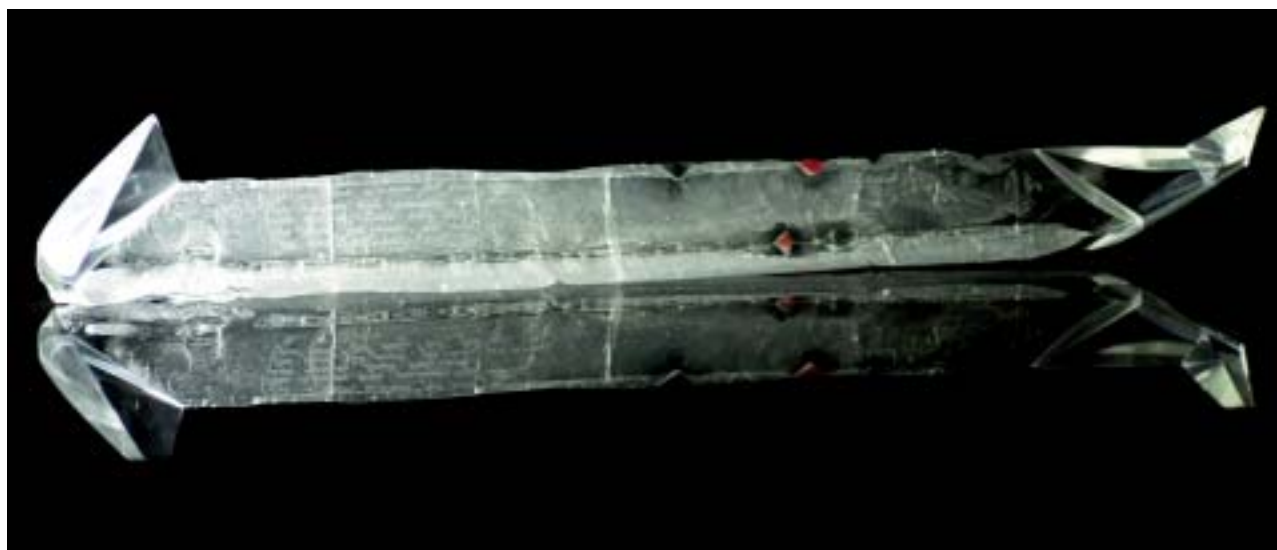
1



2



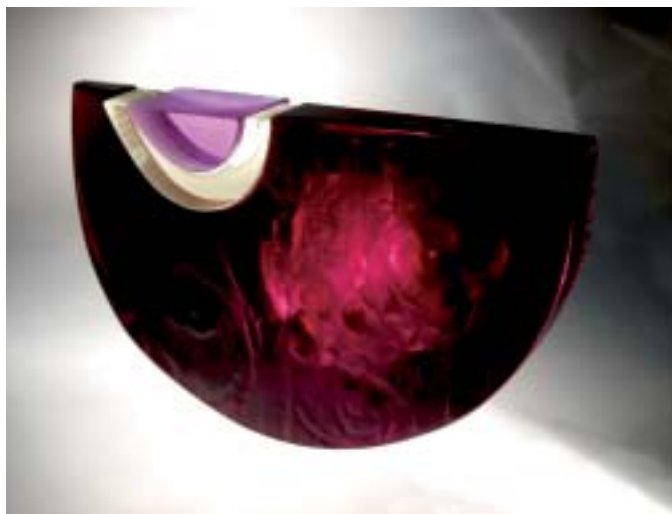
3



4



5



6

7

**Małgorzata Dajewska:**

5. KRAJOBRAZ PO BURZY, 2008
 6. WIELKI MROK WCHŁANIA MAŁE ŚWIATEŁKO,
 2009
 7. NASZE OGRODY O ZMIERZCHU ŻARLIWE,
 2009
 8. POKUSA
 9. KRAJOBRAZ PO BURZY, 2008, detal
 Fot. 5, 7, 9 – S. Sielicki, 6, 8 – K. Pachurka

historię, zawartą nie tylko w tekście wyrytym na jej powierzchni, ale przede wszystkim w linii szarpanego śmiertelnymi konwulsjami sztychu. Okrucieństwo i Śmierć. Rytuał i Ofiara.

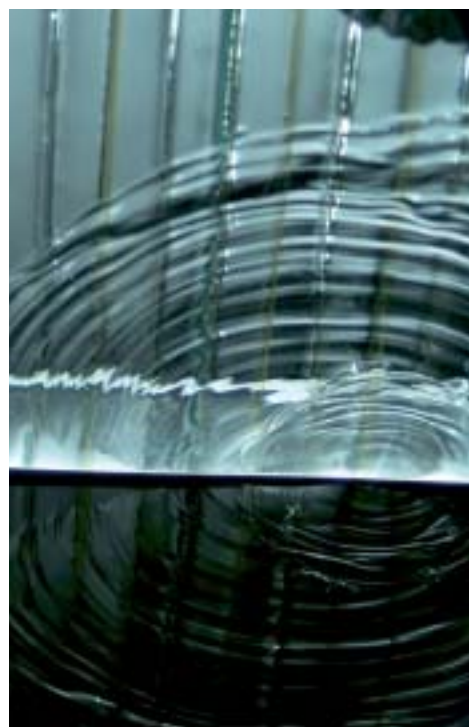
Ale artystka nie wyklucza także tworzenia obiektów dających taktylną przyjemność. Bo *Szklane pieścidelka* to nie tylko wyraz tkliwości, jaką darzy szkło i satysfakcji wynikającej z tworzenia. To zaproszenie odbiorcy do odnajdywania przyjemności w kontakcie z oswojoną szklaną materią.

Morfologia form kreowanych przez Małgorzatę Dajewską ma niewątpliwie swoje źródło w poetyckiej wyobraźni artystki, szukającej wizualnego ekwiwalentu dla niewerbalizowalnych stanów realnego świata. Dlatego, próbując oddać słowami treści zawarte w jej pracach, trudno nie odczuwać ograniczenia, jakie niesie ze sobą użycie języka. Jak opisać zawartą w nich magię, jak zachęcić do ich oglądania? Może jedynie językiem poezji haiku...

*Chodź, patrz
 Na prawdziwe kwiaty
 Bolesnego świata.
 (Basho)*



8



9

Tamara Książek

MYŚLĄCY W MATERIALE



Od początku samodzielnej drogi twórczej (pierwsza wystawa indywidualna miała miejsce we wrocławskim Biurze Wystaw Artystycznych w 1991 roku), Krzysztof Rozpondek realizuje obiekty rzeźbiarskie, które określa tworzywo (masy ceramiczne), sposób ich kształtowania oraz uważne studia natury.

Krzysztof Rozpondek

ZARÓŻOWIONA Z CYKLU PARZYSTE, NIEPARZYSTE, 2007, masa szamotowa, wypał w piecu na drewno, 72x11x17 cm

Wybór tworzywa sytuuje jego twórczość w tej dziedzinie sztuk plastycznych, która określana jest jako ceramika unikatowa i zgodnie z definicją słownikową stanowi sztukę wyrabiania i wypalania przedmiotów z różnych gliniek.

Dla różnorodnych obiektów ceramicznych Rozpondka wspólna jest materia i jej struktura, podporządkowana materii forma oraz wywodzący się z niej kolor. Wiąże się one ponadto z klasyczną koncepcją sztuki pojmowanej jako *techné* obejmującej zarówno technikę, sztukę i naukę oraz w sferze *physis*, czyli natury znajdującej się poza człowiekiem i w nim samym. Pytanie o formę jest w przypadku obiektów ceramicznych wykonywanych z różnych gliniek równocześnie pytaniem o technikę i jej funkcję.

Wolność twórcza jest wolnością formy, pisał Mieczysław Porębski. *To przez nią i tylko przez formę wypowiedzi, przez jej wybór, artysta prowadzi swoją grę ze światem, z uwarunkowaniami fizycznymi i duchowymi, które jego działalność – nigdy do końca – determinują.*[1]

Wybór formy dla komunikowania idei ma pierwszorzędne znaczenie. To ona jest nośnikiem znaczeń. W dziele ceramicznym forma jest kształtem materii.

Momentem, który koncepcję artysty, surowiec i technologię zmienia w dzieło sztuki jest proces wypału.

Krzysztof Rozpondek, jak wielu artystów ceramików, zabiegi technologiczne wprzega w proces twórczy. Wykorzystuje różne metody wypału od tradycyjnych (piec raku, piec węgierski i inne), po najnowocześniejsze urządzenia sterowane elektronicznie. Korzysta też z różnych glin, miesza je ze sobą, barwi, urozmaica strukturę dodatkami różnorodnych substancji.



Technologiczna strona procesu twórczego jest ważna dla artysty, który jak Krzysztof Rozpondek świadomie koncentruje się na ekspresji wynikającej z materii i tych zmianach, które są wynikiem kontrolowanych procesów fizycznych i chemicznych zachodzących w piecu ceramicznym.

Sztukę Krzysztofa Rozpondka charakteryzują także rozwiązania formalne, które możemy zdefiniować jako rzeźbiarskie, przy subiektywnym

podejściu artysty do formy, koloru i faktury oraz do różnych gatunków mas ceramicznych, stanowiących materialną podstawę jego twórczości. Wykorzystując charakterystyczne dla tworzywa cechy wyrazowe oraz świadomość artysty, iż jest ono (tworzywo) związane z najdawniejszą artystyczną działalnością człowieka sprawia zapewne, że swoje rzeźby sprowadza do kształtów archetypicznych odsyłających nas w głąb kultury. Te zaś z nich, które przypominają trudne do identyfikacji elementy świata organicznego, zdają się wskazywać na pierwotną symbiozę człowieka z naturą.

Dalsze rozważania o twórczości Krzysztofa Rozpondka chciałabym skoncentrować wokół trzech zagadnień: stosunku artysty do tworzywa, do tradycji oraz do tego, co jest warunkiem sztuki, a co, wyrывая się z tworzywa, jest już niematerialne.

Rozpondek tworzy cyklami, bo jak mówi bliska jest mu idea kontynuacji.

Nie oznacza to przecież, że nieustannie rozwija już istniejące koncepcje. Pozostające wierne określonej estetyce, ceramiczne formy artysty ewoluują, przekraczają dotychczasowe doświadczenia w stronę nowych rozwiązań. Poszukiwanie przez autora zamierzonego kształtu prac odbywa się w trakcie jego zmagania z tworzywem.

Poszczególne cykle prac, niezależnie od indywidualnych różnic, mają pewne cechy wspólne dla całej twórczości artysty. Są to: upraszczanie formy, którą redukuje do tego, co elementarne, a co jest



Krzysztof Rozpondek:

1. ON Z CYKLU PARZYSTE, NIEPARZYSTE, 2008, masa szmatowa, szkliwo strukturalne, 76x11x32 cm
2. POJEDYNCZA, 2008, masa szmatowa, wypał w piecu na drewno, 89x23x10 cm
3. KOROZJA, 2008, masy szmatowe barwione, wypał w różnych piecach operujących ogniem, 21 elementów o średnicy 28 cm
4. LEŻĄCA, 2000 r., masa szmatowa, wypał w piecu węgierskim, 72x22x22 cm
5. z cyklu „Made In...dustry”, 2008 r., porcelana techniczna, rzemień, 3 elementy o średnicy 6 cm

wyrazem jego dążenia do syntezy i prostoty czystych rozwiązań bryły z logicznymi rytmami lśniących płaszczyzn i ich wyszukаныmi krzywiznami. Pojawiające się na tych powierzchniach napięcia są skutkiem rozsadzania bryły jej wewnętrzną siłą.

Wspólny jest też dla jego realizacji obiektywizm tworzonego kształtu, oddziaływanie fakturami powierzchni i barwami od naturalnych kolorów gliny szmatowej i jej odcieni po wypaleniu – po odkrywaniu nowe możliwości barw czystych lub przelamanych, kiedy łączy różne gatunki glin, aż po wyrafinowane kolorystycznie szkliwa w pracach z lat 2005–2008.

Wczesne serie prac z przełomu lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych to statyczne o organicznym charakterze, wykonane z gliny szmatowej obiekty nazwane przez artystę „Golemami” oraz cykl wykonanych z waleczków porcelany, niekiedy barwionych, oplecionych sznurem albo rze-

mieniem form zatytułowanych „Roll and scroll”. Owe sznury i rzemień nakładają się na rysunek wałków z których zostały oplecione, wzmagając niepokojące odczucie oplecenia, spętania. Przypominają przedmioty obrzędowe o trudnej do określenia funkcji. Następne, to *Leżąca* z 2000 roku, *Kołyaska* z 2001 – biologiczne formy w stanie niepewnej równowagi, przemawiające kolorem, obłością, zachęcającą do dotykania powierzchnią. Ich obła brylowatość z czasem się zatracza, kontury wyostrzają się, określając prostymi i lukowatymi liniami ich zewnętrzną i wewnętrzną kontury. W tym momencie mogła pojawić się seria wykonanych także z gliny szmatowej obiektów (*Carbo*, *Klin*, *Plantago* z 2001 roku), których fizyczność, odmienne faktury, chropowatość lub delikatność wyczuwana dotykiem oraz archaizacja kształtów maszynowych i szorstkich przypominają twory natury. Doskonale wyważenie ich brył i zawar-

ta w nich potencjalna możliwość ruchu, ożywia te masy materii nie zakłócając wszakże czystości geometrycznych kształtów. Pomiędzy miękkością form o organicznym charakterze jednych i geometrycznym rygiorem innych – buduje się napięcie.

W następnych cyklach „Krokwie” z 2003, „korab” z 2005, „Kłoda”, „Próg” i inne także z 2005 roku – wartości rzeźbiarskie, idealnie wyprowadzone krzywizny, czyste i precyzyjne kontury, pozostają w równowadze z ekspresją materii. W naszym odbiorze wielką rolę odgrywa dotykalność i konkretność tych istniejących obiektywnie form, w których równie istotne jest to, co niematerialne, a co podpowiada nam wyobraźnia wówczas, kiedy je obserwujemy.

Kształtowanie formy to tylko część procesu twórczego, reszta jest przypadkiem w różnym stopniu kontrolowanym przez artystę. Wypalanie w piecu typu „anagama” lub w „piecu węgierskim”,



wywołuje interakcję pomiędzy płomieniem, minerałami zawartymi w glinie i popiołem. Powstające w piecu „anagama” popiołowe szkliwo objawia się w różnych wariantach koloru, faktur i grubości, od gładkich i błyszczących po grube, matowe warstwy popiołu i ostre, szorstkie powierzchnie.

Z ognia „pieca węgierskiego” wylaniają się prace zabarwione plamami żółcieni, oranżu, brązu aż do czerni. Niekiedy artysta dla pogłębienia ziarnistości szamotu miesza różne masy albo urozmaica ich kolorystykę, umieszczając w piecu naczynie z roztworem barwnika, który parując, osiada na powierzchni wypalanych prac. Wszystkie te zabiegi, rodzaj pieca i technika wypału stają się w ten sposób integralną częścią procesu twórczego i wpływają na konstytuowanie się wartości rzeźb ceramicznych Rozpondka.

Około roku 2005 pojawiają się wśród dotychczas na ogół horyzontalnych — prace wertykalne. Jedne i drugie należą do cyklu „Parzyste, Nieparzyste” realizowanego w latach 2006–2008. Leżące belki, kliny i formy pionowe zestawiane są parami tworząc rodzaj progu lub bramy. Niektóre z nich mają szklwiony tylko jeden bok. Szklwiono nie ma ich zdobić. Jest ono w propozycji artysty

koniecznym elementem kompozycji. Nie odwraca uwagi ani od faktury, ani oddziaływania formy. Wręcz odwrotnie, położone na jednej z płaszczyzn wzmacnia oddziaływanie pozostałych, chropawych powierzchni, uwyrażnia kontury.

Istotny element znaczeniowy, o niespodziewanej sile oddziaływania w pracach tej serii, wiąże się z problemem przejścia, przekraczania oraz symboliką związaną z tymi pojęciami. Próg i przejście istnieją tu jako rodzaj doświadczenia i świadomości, którą zyskuje się w momencie przekraczania różnych ograniczeń w sztuce i w życiu.

Każda transgresja, wiemy to przecież, rozgrywa się na płaszczyźnie formalnej, polega na odrzuceniu krępujących ją normatywnych ograniczeń i zaproponowania własnych. Twórczość Rozpondka od samego początku jest właśnie dążeniem do przekraczania ograniczeń tradycyjnie związanych z pojęciem ceramiki unikatowej. Dojrzałym przykładem tych dążeń są prace opisanego cyklu „Parzyste, Nieparzyste”, które, jak wiele razy wcześniejsze realizacje, charakteryzuje właściwe artyście dążenie do syntezy form ascetycznych i czystych formalnie, zderzenia powierzchni matowych i surowych ze szklwionymi o chłodnej kolorystyce popękanych tafli lodowych. W nich też wyraża się równowaga stosunków i proporcji, które demonstrują uogólnione prawidła natury.

Forma i język — to elementy naszego porozumiewania się. Krzysztof Rozpondek swoimi pracami mówi nam o tworzywie i jego naturze, o tradycji i granicach rzeźby. Nawiązuje niekiedy do bardzo odległej historii, bowiem jego abstrakcyjne i estetyczne ceramiczne rzeźby, łącząc w sobie różne estetyki z odległych i bliskich źródeł, przekraczając w różnych momentach swojego pojawiania się to, co zmysłowe i powierzchniowe, ku temu, co intelektualne i ukryte.

Przypisy:

1. Mieczysław Porębski, *Krytycy i sztuka*, Kraków, 2004, s. 294.



Krzysztof Rozpondek:

1. K PO LIFTINGU, 2008, masa szamotowa, masy barwione, szkliwo, 50x32x29 cm
2. BALAST (detal), 2009, masa szamotowa, rzemień, elementy metalowe, 85x20x20 cm
3. ON z cyklu „Parzyste, Nieparzyste”, (detal), masa szamotowa, szkliwo strukturalne
4. BALAST, 2009, masa szamotowa, rzemień, elementy metalowe, 85x20x20 cm

Maciej Kasperski
z cyklu „Przedmioty rytualne”

Dorota Miłkowska

OGLĄDAĆ CZY UŻYWAĆ

Poddając refleksji swoje twórcze inspiracje, Maciej Kasperski stwierdza: *Przedmioty tworzą kulturę materialną człowieka i dlatego zawsze mnie interesowały. Fascynuje mnie ich forma, ale też materiał, z jakiego powstają, sposób obróbki, technologia produkcji, ich tradycja, rytuał związany z użytkowaniem.* To otwarcie na wieloaspektowość istnienia przedmiotów, równoważne traktowanie technologii ich powstawania jak i funkcjonowania w świecie materii i idei zaowocowało twórczością sytuującą się na pograniczu unikatów i sztuki użytkowej.

Maciej Kasperski jest absolwentem Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu. Od 1999 roku pracuje w macierzystej uczelni, gdzie prowadzi zajęcia w Pracowni Podstaw Projektowania Ceramiki.

W dorobku ma kilka wystaw, na których prezentował instalacje i obiekty ceramiczne. Powstawały one cyklami, które artysta zawsze buduje wokół określonego wątku tematycznego oraz pomysłu formalnego. Łączy je wspólny mianownik rozważań nad przedmiotem i użytkowością.

Najstarszy z cykli, zatytułowany „Butle na zapachy”, realizowany był w latach 1996–99. Składające się na niego obiekty, umieszczane w metalowych stelażach, swoją formą przypominały antyczne alabastry. Pierwsze wykonywane były z szamotu. Ich smukłe kształty oraz przypisana im niestabilność doskonale korespondowały z ideą wyrażenia ulotności specyfiku, którego przechwytywanie miały służyć. Służyć tylko pozornie – monumentalna skala naczyń wykluczała ich konfekcyjne zastosowanie. Kolejne z prac cyklu były już dużo mniejsze, jak gdyby artysta bardziej chciał skupić się na przedmiocie. Niewielkie, osadzone w szamotowych kostkach lub szklanych rurkach porcelanowe butle urzekaly swoją wykwintną elegancją. Zamysł opisaną poprzez formę eterycznej natury zapachu znalazł wyraz także w powstałej w 1997 r. instalacji *Zapach*. Przywoływać miała ona atmosferę alchemicznego laboratorium, w którym tajemnicze ingredencje łączą się w różnorodne wonie. Jednocześnie antykizująca forma butli przenosiła widza w symboliczną sferę odwo-



łań do dziedzictwa ludzkości w zakresie tworzenia i przechowywania wonności.

Już w tych wczesnych pracach zaznaczyła się ważna dla twórczości Kasperskiego idea niejednoznaczności, zakładająca możliwość traktowania



obiekty zarówno jako przedmioty użytkowe, jak i unikatów. Konsekwentnie rozwijana, znalazła zaskakującą z punktu widzenia użyteczności form egzemplifikację w kolekcji obiektów zatytułowanych „Ctrl C, Ctrl V”, nad którą artysta rozpoczął pracę w 2002 r. Realizując je, pragnął stworzyć uniwersalną, abstrakcyjną formę, w której czytelne są charakterystyczne cechy przedmiotów użytkowych oraz w której zaznaczone są wartości charakteryzujące relacje człowieka z przedmiotem użytkowym. Założenie to implikowało powstanie obiektów, w których kształt stałby się symbolem. Nie bez powodu, projektując je, Kasperski wychodzi z przesyconych haptycznością form owaloidalnych. To oczywiście programowa zależność od dzieł designu, w których oddziaływanie na zmysł dotyku ma rolę znaczącą. Część realizacji cyklu podzielona jest na cząstki, niekiedy kilkakrotnie multiplikowane. Ich powstawaniu towarzyszy zawsze dodatkowe, dynamizujące działanie: skręcenie, wygięcie lub przebicie otworem. Powtarzalność właściwa przedmiotom użytkowym zaakcentowana została w samym tytule cyklu. Odnosi się on do prostych skrótów klawiszowych właściwych dla systemu Windows, odpowiedzialnych za kopiowanie i przenoszenie informacji cyfrowych.

Pierwsze serie prac wchodzących w skład kolekcji „Ctrl C, Ctrl V” artysta ponownie opatrzył

symbolicznymi tytułami: *SVC* (w rozwinięciu: *simplex vertical coil*) i *SHC* (*simplex horizontal coil*). Opisują one formę – zbudowaną z modułów układanych w pionowe lub poziome sekwencje, ale także odwołują się do nomenklatury świata masowej produkcji. Autor zdaje się nie mieć żadnych wątpliwości: przedmiot zaopatrzony w takie profesjonalne (branżowe) oznaczenia jest bardziej wiarygodny, sugeruje oparcie w najnowszych technologiach, tak nowoczesnych, że jedynie symbole są w stanie nadążyć z nazwaniem tak określonych funkcji. Atrakcyjność produktu wzrasta proporcjonalnie wraz ze zwiększającą się ilością tych oznakowań.

W odpowiedzi na tak sformułowane prawa rynku Kasperski decyduje się na nadanie swym pracom bardziej humanitarnego charakteru. Wydobywa go poprzez pozostawienie na powierzchni naczyń obiektów „ślada ręki”, zaznaczającego się w delikatnym ornamencie budowanym z wałeczków gliny, z której obiekty są lepiące, odcisku faktury tkaniny, na której była rozwałkowywana, jak również w śladach linii papilarnych artysty.

W 2006 r. artysta rozpoczął realizację kolejnego cyklu, zatytułowanego „Triplex System”. Wszystkie tworzące go prace (o wymiarach znacznie większych niż w poprzedniej serii), powstawały w gipsowych formach, które zapewniły powtarzalność ich kształtów. Indywidualizacja poszczególnych obiektów osiągnięta została poprzez odmienne opracowanie powierzchni. W tym celu artysta wykorzystywał: mechaniczne procesy, na przykład destrukcję poprzez serię ciec zadanych ostrym narzędziem (prace zatytułowane: *Ninja Cuts*), różnorodne techniki wypału (*Tongkama*), a także szkliwa (*Blue Crackle*). Umożliwiły one wykreowanie graficznych, światło-cienionych lub malarskich efektów, budowanych także przez przebicie form azurami.

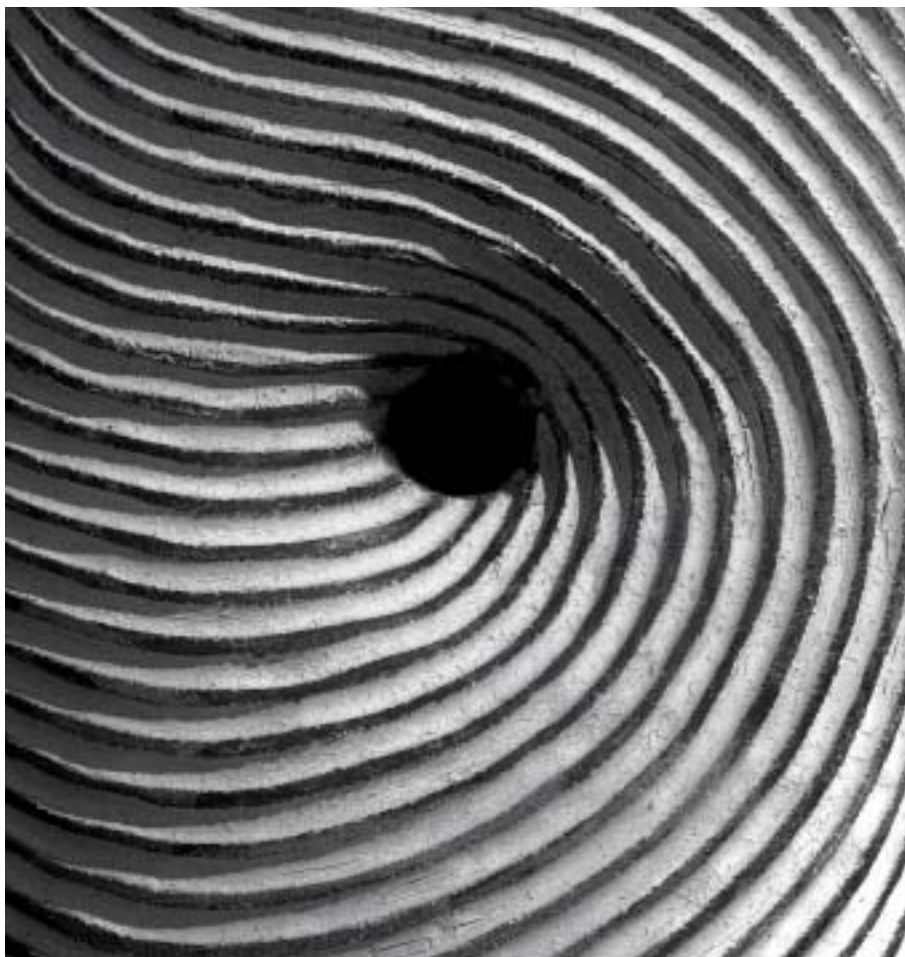
W 2002 r. Kasperski podjął pracę nad „Formami nieużytecznymi” – szeregiem obiektów o zunifikowanym, wrzecionowatym kształcie, których powstanie inspirowane było kolekcją przedmiotów niewiadomego pochodzenia, jakie znalazły

się w posiadaniu artysty. Fragment korkociągu, koło zębate, klamka, zaworek – to zaledwie kilka z tych użytych wtórnie przedmiotów, których pierwotnego przeznaczenia możemy się domyślać. Pozostałe są zaledwie aluzją do swojego pierwotnego bytu – istnienia przedmiotów przemysłowej produkcji. Z każdym z nich wiąże się jakaś historia, wspomnienie, dlatego cykl „Formy nieużyteczne” jednocześnie nabiera charakteru pamiętnika, utrwalającego ślady pamięci o ludziach i przedmiotach. Scalone z abstrakcyjnymi formami rzeźbiarskimi, implikują nowe znaczenia, stając się podobnymi do obrazów nowej rzeczywistości kreowanych przez surrealistów.

Gdy sięgniemy do obiektów, które Kasperski tworzy z myślą o ich rzeczywistym zastosowaniu – bynajmniej nie w sferze idei czy w charakterze dekoracji – niewątpliwie zaskakuje nas, jak niewiele zmienia się myślenie artysty o formie. Seria mis z masy porcelitowej, wykonanych pod wspólnym tytułem „Mis paskowanych” (za które otrzymał wyróżnienie na Międzynarodowym Ceramicznym Konkursie w Mino w Japonii w kategorii design), równie dobrze jak obiekty z serii SVC/SHC mogłyby być wolna od piętna użyteczności. Misy opracowane malarsko z zewnątrz, w swych wnętrzach posiadają ceramiczny szew. Nie tylko wzbogaca on formę o dodatkowy, rzeźbiarski element, stanowiąc tym samym polemikę z tradycyjną formą misy, ale przede wszystkim stanowi wyzwanie dla potencjalnego użytkownika.

Naczynia z kolejnej serii, zatytułowanej „Misy cięte”, wydają się bardziej poddawać zasadom użyteczności. Jednak tylko pozornie. Projektując je, artysta bardziej skupia się na realizacji efektu artystycznego. Ich forma oparta na półkuli, której wewnętrzna, gładka powierzchnia kontrastuje z ociosaną powierzchnią zewnętrzną, nie gwarantuje stabilności. Zapewnić ją może wzięcie misy w dłoń, do czego artysta zdaje się zachęcać. To z kolei wzmocni niewątpliwie odczucia dotykowe odbiorcy, inicjowane różnorodnością faktur.

Owo ustawiczne poszukiwanie wspólnej płaszczyzny dla egzystencji przedmiotów użytkowych i obiektów artystycznych nadaje twórczości Kasperskiego formę oksymoronu. Czyżby artysta dopuścił się błędu logicznego w formułowaniu jej założeń? Konsekwencja, z jaką tworzy kolejne cykle swoich prac, pozwala raczej uznać je za świadomie kreowaną sprzeczność. Sytuuje ona dokonania Kasperskiego w szerokim nurcie twórczości artystów działających na pograniczu sztuki i designu. Wśród nich niewątpliwie wskazać można na Karima Rashida, projektującego przedmioty użytkowe według tych samych zasad, którymi kierują się w swej pracy rzeźbiarze. Predylekcja do swobodnego łączenia rzemiosła z przemysłem bez wątplenia łączy Kasperskiego z Hellą Jongerius – zarówno dla niej, jak i dla wrocławskiego artysty obiekt jest nie tylko formą, ale także elementem tradycji, przywoływanej przez niego historii, jak również efektem współczesnych inspiracji. Ponadto forma osobista u obojga artystów przejawia się w detalu, co niejako staje się ich sygnaturą. Obecne w pracach Kasperskiego rozważania nad relacją formy i funkcji



bezbłędnie prowadzą do twórczości Marka Cecuły. Kolejnych przykładów na twórcze wykorzystanie labilności w sztuce współczesnej pojęcia użyteczności dostarczyć może wspomniany już konkurs w Mino. Zgromadzone w nim prace, podobnie jak obiekty autorstwa Macieja Kasperskiego, poddają w wątpliwość zasadność przeprowadzania w sztuce współczesnej wszelkich kategoriycznych podziałów.

Wszystkie użyte w tekście cytaty pochodzą z rozprawy doktorskiej Macieja Kasperskiego *Między przedmiotem a obiektem*, powstałej na Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu.





4

Maciej Kasperski

1. NINJA CUTS, 2007, z cyklu „Triplex System”, detal
2. SVC, 2005
3. BUTLE NA ZAPACHY, 1986-99
4. z cyklu „Przedmioty rytualne”, 2010
5. DON'T TOUCH, 2007, glina szamotowa szkliona, z cyklu „Triplex System”
6. FN-19, z cyklu „Formy nieużyteczne”, glina szamotowa, metal
- 7-8. z cyklu „SHC”, glina szamotowa



5

43



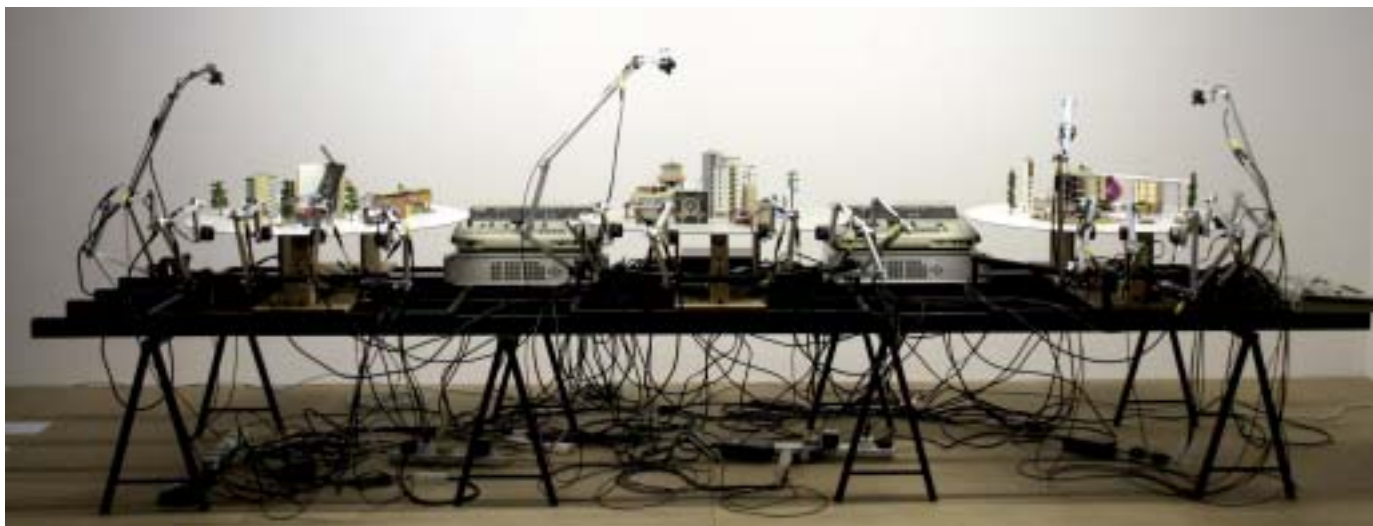
6



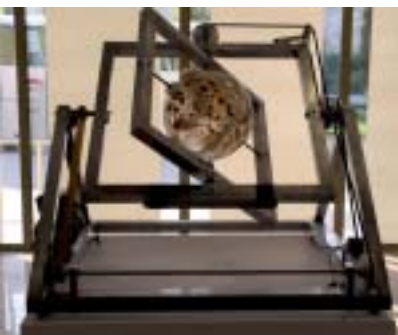
7



8



1. Calum Stirling, ECHO FOLIO, 2009/2010
 2. Kamil Kuskowski, instalacja, Muzeum Narodowe, Poznań
 3. Zbigniew Oksiuta, KOSMICZNY OGRÓD, 2007/2010, instalacja, Muzeum Narodowe, Poznań, detal
- Fot. 1-3: K. Saj



Grzegorz Dziamski

ŚWIAT JEST CHAOSEM

Druuga edycja Mediations Biennale. Czy była lepsza od poprzedniej?

Główna wystawa pierwszego biennale z 2008 roku, „Voyage sentimental”, przygotowana przez znanego węgierskiego historyka sztuki Loranda Hegyi, przypominała sentymentalną podróż środkowoeuropejskiej neoawangardy – od czego zaczynaliśmy, do czego doszliśmy. Tegoroczne biennale odwoływało się do innej tradycji, do sztuki nowych mediów. Kuratorzy głównej wystawy, Ryszard Kluszczyński i Tsutomu Mizusawa, pokazali kilku klasyków sztuki komputerowej, Luca Courchesne, Kena Feingolda, a przede wszystkim Eduardo Kaca, najbardziej znanego przedstawiciela bio-artu, który na poznańskim biennale zaprezentował „Edunię”, genetycznie zmodyfikowaną roślinę, petunię, do której wprowadził własne DNA. Roślina nie zyskała żadnych nadzwyczajnych własności, wyglądała jak zwyczajny, hodowlany kwiat, ponieważ – jak pisał artysta – *Edunia wykazuje ekspresje DNA artysty wyłącznie w swoich czerwonych żyłkach*. Niewinna petunia wzbudzała strach i obrzydzenie jedynie u tych, którzy wychowani na amerykańskich horrorach (*Little Shop of Horrors*), doszukiwali się w niej jakiś cech ludzkich; innych skłaniała do refleksji o bliskich związkach, jakie łączą nas ze światem roślinnym i zwierzęcym.

Najbardziej widowiskową pracą wystawy była kaskada szpitalnych łóżek oplecionych gumowymi rurkami, zbudowana przez Chiharu Shioto. Wysoka na 8-9 metrów konstrukcja, bardziej niż wodospad przypominała wznoszącą się ku niebu górę, białą górę bólu i nieszczęścia, nawiązującą do kruchości ludzkiego ciała.

Kimsooja ułożyła koło z taniej, używanej odzieży. To wspomnienie Auschwitz umieściła artystka w sali, którą w czasie II wojny zmieniono w gabinet Adolfa Hitlera. Przysłonięte czerwonymi kotarami okna wprowadzały wieczny półmrok, a śpiew buddyjskich mnichów wypełniał salę monotonnym dźwiękiem. Czy tak mogłyby wyglądać nawiedzające nas w sali Hitlera koszmary? Kamil Kuskowski wystawił dwa białe obrazy, spod których przebijały zamalowane, ledwo dające się odczytać antysemityczne napisy: „Żydzi raus” i „Żydzi zabili Chrystusa”. Inga Fonar Cocos pokazała film dokumentalny o pięciu osobach, które w różnych okresach swojego życia musiały żyć pod zmienionymi nazwiskami. Film mówił o złożonych relacjach między naszym ja a nazwiskiem, jakim się posługujemy. Jedna z występujących w filmie postaci mówi, że tak długo będziemy obcymi w jakiejś kulturze, jak długo nasze imię bądź nazwisko będzie odbierane jako obce. Marie-Jo Lafontaine zbudowała dźwiękową opowieść zawieszoną między śpiewem młodej dziewczynki a głośnym okrzykiem sprzeciwu dojrzałej kobiety. Adrian Paci pokazał pracę przypominającą realizację swojego rodaka Anri Sali i Santiago Sierry. Grupa kolorowych emigrantów wchodzi na schodki samolotowe. Widzimy lotnisko, startujące i lądujące samoloty. Po chwili kamera kieruje się na schodki wypełnione emigrantami, które stoją pośrodku lotniska i nie prowadzą do żadnego samolotu. Kamera koncentruje się na twarzach emigrantów, którzy zdają sobie sprawę, że odegrali amatorską scenkę z ich własnego życia.

Michelle Teran chciała nagłośnić lokalny problem gentryfikacji, czyli rewitalizacji starych

Mediations Biennale, Poznań 11.09 – 30.10.



4. **Folke Köbberling i Martin Kaltwasser**, CRUSHED CAYENNE, obiekt, 2008–2010
 5. **Eduardo Kac**, EDUNIA, instalacja wielomedialna
 6. **Michele Teran**, CO MIASTO MOŻE ZROBIĆ DLA CIEBIE, 2010, szablon
 7. **Chiharu Shiota**, FLOWING WATER, 2010
 Fot. 4–7: K. Saj



zniszczonych części miasta oraz wykluczenia, czyli usuwania ludzi biednych, zalegających z czynszem z centrów miast na obrzeża, do kontenerów. Kontener to pojemnik na ludzi–śmieci, lokal społeczny nie nadający się do mieszkania. Teran chciała pokazać te problemy na konkretnym przykładzie Poznania, chociaż mają one charakter globalny, dlatego zaprosiła do współpracy poznańskich anarchistów z Rozbratu. Praca nie została zrealizowana w zamierzonym przez artystkę kształcie. Materiały informacyjne o rewitalizacji Poznania znalazły się w muzealnym holu, a kontener, który miał stanąć w centrum miasta i na czas wystawy przekształcić się w forum dyskusyjne o mieszkaniowych problemach najuboższych mieszkańców Poznania, nie został postawiony.

Józef Robakowski pokazał dwa filmy domowe; *Luftmassage*, który przypominał wcześniejsze *Sadomasochizmy* tego artysty, oraz *Energetic Concert* – koncert na keyboardzie wygrany głową przez leżącego na podłodze artystę. Konrad Smoleński pokazał spalony zestaw perkusyjny oraz autoportret fotograficzny z przestrelonym czołem. Masaki Fujihata zbudował domek z pulsujących świetlówek, w którym umieścił zbudowane także ze świetlówek krzesło oraz dźwięk ze starych programów telewizyjnych. Praca miała nam przypominać o tym, że telewizor nie jest tylko „terminalem urządzeń komunikacyjnych”, ale przedmiotem, wokół którego rozwijały się kiedyś bogate życie rodzinne i towarzyskie. Fujihata chciał nam o tym przypomnieć, a jednocześnie pokazać, że nie ma już powrotu do tej dawnej telewizji (paleotelewizji), że dzisiaj, w dobie internetu, łączą nas inne

związki z monitorem. Smador Dreyfus i Lennaart van Oldenborgh zaprezentowali bardzo nastrojowy, pełen skrywaną emocji film *360 stopni*. Kamera powoli obraca się o 360 stopni, filmując przypadkowe obrazy z nadmorskiego kurortu, od restauracji przez deptak spacerowy, plażę, morze, z powrotem do wypełnionej turystami restauracji. John Fiske pisał przed laty, że plaża jest miejscem spotkania natury z kulturą. *Ląd reprezentuje kulturę, miasto, cywilizację; morze – naturę, nieopanowaną, nieucywilizowaną, surową. Plaża sytuuje się pomiędzy tymi dwoma obszarami*. W filmie Dreyfus i Oldenborgha widzimy tę liminalność, spokojne przenikanie się natury z kulturą, widzimy ludzi kąpiących się w morzu i siedzących w restauracji, widzimy ludzi różnych ras i narodowości i chociaż cały czas słyszymy szum, to mamy poczucie, że gwar ludzkich głosów w naturalny sposób przechodzi w szum morza.

Na wystawie jest kilka prac, które potraktować można jak maszyny do wytwarzania obrazów. W pracy duetu George Legrady i Angus Forbes zarejestrowane telefonem komórkowym zdjęcia porządkowane są przez program komputerowy według przypisanych im haseł bądź kolorów, tworząc ciągle zmieniające się układy zdjęć projektowane na ogromny ekran (*Cell Tango*, 2005–2010). U Caluma Stirlinga trzy obracające się wokół własnej osi makiety filmowane są przez kilka kamer, które przesyłają obrazy na znajdującą się nieopodal ścianę – ekran (*Echo Folio*, 2009).

Druga wystawa tegorocznego biennale, „Erased Walls”, przygotowana przez dziesięciu kuratorów z różnych krajów, prezentowała artystów młodych,



mniej znanych, wprowadzając tak pożądaną przez dzisiejszych kuratorów chaos. Wystawa dotyczyła wymazywania murów, nie burzenia czy obalania, lecz wymazywania. Wymazywania z naszych umysłów. Nie chcemy dostrzegać murów, chociaż wiemy, że istnieją i są wszechobecne. Tomasz Wendland przywołuje akcje trzech artystów. Napis „Europeans only”, jaki Paweł Kowalewski spotkał w RPA i odtworzył w Poznaniu. Działanie Petera Puype’a, który porozlepił na ulicach Poznania napis „Zachód musi umrzeć”, po arabsku, chińsku i rosyjsku oraz Thomasa Kilppera, który zbudował w Poznaniu latarnię dla Lampedusy, mającą wskazywać drogę zagubionym na Morzu Śródziemnym uciekinierom z Afryki. Kartki Puype’a zginęły się w natłoku ulicznych informacji i znaków, latarnię Kilppera trudno było odnaleźć poznaniakom, a co dopiero uciekinierom z Afryki, instrukcję przywołaną przez Kowalewskiego dobrze znamy z europejskich lotnisk, kiedy zadowoleni stajemy przed napisem „EU citizens only”. Wendland pisze, że współczesny artysta analizuje kultury przez obrazy jakiego możemy spotkać w codziennym życiu. Rzeczywiście, co pomyśli sobie mieszkaniac Newego



1. Masahi Fujihata, PRIVATE ROOM/TV, 2009



2. Kimsojaa, MANDALA CHANT FOR AUSCHWITZ, 2010



3. Marie-Jo Lafontaine, THE WORLD STARTS EVERY MINUTE, 2007, drewno, fot. 1-3: K. Saj

Jorku, Londynu czy Paryża gdy zobaczy w swoim mieście arabski napis „Zachód musi umrzeć”? Oczywiście, jeśli potrafi go odczytać, co nie jest takie pewne, ponieważ Puype skorzystał z dostępnego w internecie automatycznego translatora, przekładając swój napis na arabski, chiński i rosyjski. Załóżmy jednak, że zdanie zostanie dostrzeżone w masie innych przekazów i odczytane. Co będzie ono oznaczać? Że niezachodni świat życzy zachodowi śmierci? Puype rozpoczął swoją kartkową akcję latem 2008 roku w Nowym Jorku. Miała ona skłaniać do dyskusji, dyskusji o zachodniej cywilizacji, której podstawą jest niszczenie innych kultur dokonujące się pod flagą demokracji. Zachodnie demokracje uznały się za naturalnych spadkobierców katolicyzmu, dlatego czują się uprawnione do narzucania swojej prawdy całej reszcie świata. O tym chciał Puype dyskutować. Ale z kim?

Georgi Begun, kolejny kurator „Erased Walls” pisze, że ideały zachodniej demokracji – otwartość, równość, sprawiedliwość, nie są realizowane, natomiast wytwarzane przez zachodni świat potrzeby konsumpcyjne rozprzestrzeniają się z niebywałą łatwością za sprawą mediów. Czy społeczeństwo konsumpcyjne jest społeczeństwem post-ideologicznym i post-politycznym? Czy konsumpcjonizm nie jest nową ideologią, a zarządzanie konsumpcją nową polityką zachodniego świata? Dzisiejszy artysta stał się konsumentem, powiada Begun. *Akt produkowania artystycznego stał się aktem kupowania. Artyści korzystają z obrazów i przedmiotów masowej kultury, aby wytwarzać nowe przestrzenie – jak wszyscy konsumenci. Nie jest przypadkiem, że dzisiejsi artyści dążą do krytyki, a nie twórczości. Podejście krytyczne jest bowiem charakterystyczne nie dla produkcji, lecz dla konsumpcji* – cytuję Borisa Groysa Begun. Hiszpańska grupa Democracia (Ivan Lopez i Pablo Espana) filmuje zdegradowanych konsumentów – ludzi wybierających wczesnym rankiem przeterminowaną żywność z wystawionych na zapleczu Lidla pojemników na śmieci opatrzone napisem „charitas” (dobroczynność). Na podstawie wyglądu można się domyślać, że są to legalni lub nielegalni emigranci żyjący w Madrycie. Beguna interesuje jednak inny rodzaj konsumpcji, który pokazują prace Dona Rittera i Kaena Theysa. Pierwszy wystawia mównicę, na której może stanąć każdy oraz tłum domagający się od mówcy kolejnych obietnic (*Vox Populi*, 2005); drugi pre-

zentuje ściągnięte z internetu filmiki pokazujące różne amatorskie grupy próbujące zagrać piosenkę „Final Countdown”. Treść, przesłanie piosenki nie jest istotne, ważne że jest to znany i cieszący się popularnością kawałek muzyczny. Obie prace stawiają pytanie o komunikację; co chcemy powiedzieć masowemu odbiorcy, żeby zyskać jego uznanie? Co można powiedzieć 200 tysiącom ludzi, żeby zostać przez nich zrozumianym i zaakceptowanym? Raz jeszcze spróbować zagrać w nieco inny sposób „Final Countdown”.

Noam Braslavsky pisze, że ludzie kierują się dwoma impulsami; jedni szukają przyjemności, drudzy chcą uniknąć cierpienia. Pierwsi są otwarci na nowe doświadczenia, drugich przepelnia strach przed tym, co obce, inne, niezrozumiałe, co może stanowić zagrożenie dla ich egzystencji. Czy możemy się pozbyć strachu, a tym samym usunąć mury, jakie wznosimy między nami a obcymi? Grupa Arena Online pokazuje, jak Internet, który miał łączyć ludzi, zmienia się dzisiaj w arenę ideologicznych walk podsycając antyislamskie i antymuzułmańskie fobie, jak chętnie prywatne osoby angażują się w ten konflikt, rozprzestrzeniając plotki, kłamstwa, pomówienia, oszczerstwa, obrażając osoby o odmiennych poglądach. Peter Kees inscenizuje na pustej łące wybuchy toreb, walizek, plecaków (*Strach staje się estetyką*, 2005). Jaan Toomik pokazuje młodego człowieka, który szukając nowych doświadczeń seksualnych wprowadza pod skórę własnego penisa dwa niewielkie koraliki. (*Niewidoczne perły*, 2004).

Matthias Reichelt ubolewa, że nie szukamy dzisiaj, jak Joseph Beuys, alternatywy dla obecnej sytuacji, godzimy się na społeczne status quo, próbujemy się dopasować, odnaleźć w tym, co jest, odrzucając z góry wszelkie alternatywy jako niezgodne z prawdziwą demokracją. Demokracja nas paraliżuje, zamiast wyzwalać kreatywny potencjał. Nie chcemy niczego nikomu narzucać. Andrei Loginov przedstawia walkę młodych yuppies. Kuratorzy, Roman Tratsiuk i Volha Maslouskaya, porównują zdjęcia Loginova do *Wolności wiodącej lud na barykady* Delacroix. Jeżeli jednak u Delacroix widz sympatyzuje z walczącym o wolność ludem, to na zdjęcia Loginova patrzymy obojętnie, jest nam wszystko jedno, który z młodych wilczków wygra (*Fight*, 2008). Rudolf Herz obwozi zdemontowane popiersie Lenina po Europie. *Pokazują Lenina swoim współczesnym,*

a XXI wiek Leninowi. Kto mu go objaśni? Herz rejestruje wypowiedzi, głównie starszych osób, na temat Lenina. Dla młodych jest to postać z odległej przeszłości, która może stać się ikoną masowej kultury, ale której poglądami nie warto sobie zaprzętać głowy. Robert Hammerstiel pokazuje modelową rodzinę z katalogu domków jednorodzinnych zachwycającą się własnym życiem. „Jak tu pięknie. Jak w raju”, powtarza pan domu (*What more do you want?*, 2010). Ruti Sela i Maayan Amir przeprowadzają rozmowę z izraelską prostytutką w tanim pokoju hotelowym na godziny, ale odwracają zwyczajowe relacje między reporterem i bohaterem reportażu – oddają kamerę w ręce prostytutki, tak że na ekranie widzimy obie artystki, a nie ich rozmówczynię (*Beyond Guilt*, 2005). Reichelt pokazuje też pracę, która kilka lat temu była wydarzeniem praskiego biennale – rozmowę dwóch artystek o tym, co trzeba zrobić, by odnieść sukces w dzisiejszym świecie sztuki (Anetta Mona Chisa i Lucia Tkacova, *Dialectics of Subjectation*, 2005). Zwrócić uwagę na tytuł, „Dialektyka podporządkowania”, zdradzający odczytanie młodych artystek we współczesnym dyskursie teoretycznym i wynikającym z tytułu komentarz do ich rozmowy – podmiot (subject) artysty jest wytwarzany w procesie podporządkowywania się (subjection) regułom świata sztuki. Tytuł przenosi głupawą rozmowę przy winie na zupełnie inny poziom albo, odwrotnie, trywializuje teoretyczny dyskurs, sprwadając go do zabawnych zaleceń.

Ryszard Kluszczyński pisze: *Świat jest chaosem, kiedy uwolnić go od gorsetu porządkujących ideologii. I tylko sztuka potrafi dziś przywrócić możliwość i radość doświadczenia świata w jego nieuporządkowaniu, w jego twórczym nieladzie.* Sztuka pozwala nam zobaczyć, jak mógłby wyglądać świat, gdybyśmy posłuchali najstarszego chyba uczestnika poznańskiego biennale, Jeana Toche, dawnego aktywisty The Guerilla Art Action Group, który zachęca nas do tego, byśmy olali religie i narodowe flagi i poczuli się wolni; wolni choćby na chwilę i choćby w wyobraźni.

Druga edycja poznańskiego biennale. Czy była lepsza od poprzedniej? Chyba tak, chociaż nie było wielkich nazwisk ani gwiazd światowej sztuki. Gwiazdy porządkują obraz sztuki, tworzą ważne punkty odniesienia, bez nich sztuka zbliża się niebezpiecznie do otaczającego ją chaosu.



Artur Malawski, BEZ TYTUŁU, 2010

Jolanta Ciesielska

FOCUS ŁÓDŹ BIENNALE 2010, CZYLI CZĘŚCIOWY RECYKLING ZAPOMNIANYCH IDEI

Tegoroczna, trzecia już z kolei edycja Międzynarodowego Biennale Sztuki w Łodzi odbywała się pod hasłem „Od placu Niepodległości do Placu Wolności”.

Główna ekspozycja, w której wzięło udział ponad 60 artystów z całego świata, a których listę wyłoniła międzynarodowa komisja składająca się z aż ośmiu selekcyjnych, nosiła nazwę „Archeologia Piotrkowskiej”. Artystów nominowali: Ryszard Waśko (pomysłodawca Biennale), Mirosław Bałka, Jarosław Suchan (dyrektor MS w Łodzi), Angelika Stepken (reprezentująca obecnie „Villa Romana” we Florencji), Gregory Volk (niezależny kurator z Nowego Yorku), Gabrielle Horn (dyrektorka Kunstwerke Berlin), Richard Vine (jeden z wydawców „Art. In America”) i Hans Ulrich Obrist (reprezentujący obecnie „Serpentine Gallery” w Londynie).

Głównemu Biennale towarzyszyły wystawy takie jak „Portret pewnej rodziny w czasie” Ryszarda Waśki, wystawa „Konceptualizm. Medium fotograficzne”, bardzo starannie przygotowana

przez Marię Kuźmich w Muzeum Miasta Łodzi (niestety, z ominięciem tak ważnych dla tego ruchu artystów, jakimi byli Józef Robakowski i Zygmunt Rytka), wystawa Adama Klimczaka „Podwójne widzenie” w galerii „Wschodniej”, dedykowana zmarłemu kilka dni wcześniej ojcu artysty, godny podziwu przegląd multimedialnych zbiorów poznańskiego MONA „Inner Space” w galerii „Patio”, retrospektywa niedawno zmarłego Wojciecha Bruszewskiego w Galerii Miejskiej z bardzo obszerną monografią autorstwa Janusza Zagrodzkiego, wreszcie konceptualizująca wystawa „jakiej nie było” „Hab or Schab” kuratorowana przez łódzkiego artystę Mariusza Sołtysika, a prezentowana gościnnie w ramach wymiany pomiędzy odbywającymi się w tych samych dniach biennialami, w galerii Arsenał w Poznaniu. Pomysł odwiedzenia kilku artystów (w Polsce i zagranicą) celem nagrania ich „pobożnych życzeń” wydaje mi się zabiegiem nieco ironicznym, ale dość ciekawym – na wystawie widzimy artystów jedynie na ekranach, opowiadających o projektach, jakie chcieliby stworzyć (na razie nie mają ku temu odpowiednich warunków ani środków). Sam zamysł kuratora zdaje się bardzo dobrze streszczać współczesne możliwości konceptualizmu, a nawet jego zbawienno-terapeutyczną moc w radzeniu sobie z przeciwnościami losu. Gorąco polecam.

Od razu zrobiło mi się źle na sercu i pobiegłam do domu wizualizować w komputerze moje niezrealizowane projekty wystawowe. Zaprosiłam także dwie okładki do niewydanych katalogów oraz pięć projektów hipostazowanych ogrodów, zaplanowałam także i odbyłam wirtualnie kilka podróży zagranicznych, których z braku

pieniędzy na bilety i hotele nie mogłam odbyć, choć bardzo tego chciałam. Pamiętajcie: umysł to potęga, a poparty wyobraźnią i skromnymi nawet środkami potrafi zdziałać cuda. Spójrzcie tylko na sztukę, dajmy na to, Emmeta Williamsa, Roberta Filliou lub choćby naszego rodzimego Igora Krenza, którego w tej edycji Biennale bardzo mi brakowało. Ech, rozmarzyłam się...

Powracając jednak do tematu, pragnę stwierdzić, że tegoroczna edycja Łódź Biennale (która z racji jakiejś niezrozumiałej analogii do klubów piłkarskich zyskała przedrostek naprowadzający na... hotelowego sponsora – „Focus”) różniła się od poprzednich dwóch edycji kilkoma zasadniczymi punktami. Po pierwsze, odstąpiono od starego zabobonu, że aura miejsca kształtuje świadomość i generuje pamięć widzów, a zatem zerwano współpracę z Łódź Art Center, tym samym rezygnując z pięknych, obszernych i doświetlonych hal przy ulicy Tymienieckiego i zdecydowano się na manifestacyjną „bezdomność”. Wcale nie przekładało się to na żywą reprezentację artystów działających w technice *site specific*, a rozrzucona po całym mieście ekspozycja była jedynie trudna do ogarnięcia przez widza. Nie wiem, czy poza organizatorami znalazł się ktoś, kto zobaczył wszystkie jej składowe – osobiście wiem, że w jeden dzień z pewnością nie mogło się to udać nikomu... A zatem tegoroczna edycja nie miała, jak te poprzednie, jednego skupiającego uwagę zarówno widzów, jak i artystów miejsca, a przerobiony i zupełnie bezosobowy dawny sklep z butami działający jako „klub biennale” przy Piotrkowskiej 118 w małym tylko procencie spełniał takie zadanie. A zatem ekspozycja, tak jak chcieli jej organizatorzy,

została rozmieszczona w wielu położonych wzdłuż głównej ulicy Łodzi – Piotrkowskiej, w budynkach, o których z pewnością nie można było powiedzieć, że są ekspozycyjne. W większości były brudne, źle lub wcale nieoznakowane, niedoświetlone, nieprzyjemnie obce, nie malownicze i z martwą, złą energią miejsca. Oprócz kilku charakterystycznych, w których następowało większe zagęszczenie projektów, jakimi były: anachroniczny, pochodzący z lat 70. budynek „starej Filharmonii”, kino „Charlie”, zaplecze pubu „FabrykSTREFA” czy Muzeum Włókiennictwa, artyści wykorzystywali oferowane przez organizatorów pustostany, a ponadto samą ulicę, przylegającą do niej placówki, rozliczne podwórza, puby, witriny sklepowe oraz, jak to uczyniła trójka łódzkich młodych artystów Marcin Polak, Łukasz Ogórek i Agnieszka Chojnacka w akcji „Change your mind”, komunikację miejską. Po drugie – program Focus Biennale rozciągnięty był w czasie, tak, że wiele imprez wchodzących w jej skład odbywało się w ciągu kilku miesięcy. Z bardziej znaczących wymienię kilkuetapową akcję Dodiego Reifena z Berlina pn. *Przygotowanie płótna*, kwietniowy festiwal „Sztuka i dokumentacja” Łukasza Guzka, czerwową sesję poświęconą tradycjom konceptualnym w sztuce oraz posiadający cechy permanentnego wieloosobowego happeningu *Obiad Fluxusu*, na którym odziani w charakterystyczne „kucharskie stroje” artyści i wolontariusze z Polski, obsługiwali siedzących przed absolutnie niejadalnymi i na ogół mało dowcipnymi daniami artystów przybyłych ze świata. Recyklingowane myśli, słowa, obrazy, przedmioty. Tak ujęłabym to spotkanie. Szkoda, że nie da się zrezygnować czasów, w których powstawały. No i tej lekkiej atmosfery niezależnych spotkań w prywatnych mieszkaniach, jakże odległej od dusznych i oficjalnych sal pałacowych niezreformowanego od lat miejskiego muzeum w Łodzi, którego dyrektor zarządza od lat tak, jakby jeszcze nie skończyła się komuna. Słychać to było w jego przemówieniu, porażająca potworność. Za to Ryszard Waśko nie wykrztusił z siebie ani jednego zdania. A szkoda. Wszyscy na to czekali. Podobnie jak na przemówienie byłego wiceprezydenta Łodzi Włodzimierza Tomaszewskiego, bez którego to Biennale po prostu by się nie odbyło, i którego porażka w ostatnich wyborach samorządowych daje wiele do myślenia, jak polityka może tworzyć lub destruować życie kultury w wielkich miastach.

Po trzecie zrezygnowano z usług profesjonalistów, w roli dyrektora artystycznego Ryszard Waśko obsadził bowiem... własną córkę, studentkę trzeciego roku historii sztuki, której brak doświadczenia zawodowego i wiedzy mścił się na każdym kroku, począwszy od kuriozalnych wręcz konferencji prasowych, na jej szczęście nielicznych, poprzez brak zdecydowania w prowadzeniu selekcji projektów, po wręcz amatorski przewodnik po Biennale niezawierający żadnych informacji o artystach, aż wreszcie po samo otwarcie. Na szczęście występujący na wernisażu czeski performer Thomas Ruller dwoił się i troił, by skupić na sobie uwagę publiczności, mo-



ząc się w pobliskiej fontannie i pokrywając bitą śmietaną, wszystko w imię romantycznej relacji, w jaką wszedł z posągową pięknosną zdołającą ów ogrodowy obiekt. Rozdawane na koniec lampki szampana okazały się być jedyną dostępną dla każdego przyjemnością tego wieczoru.

Wszystko to miało przykuwać uwagę do życia artystycznego w naszym mieście Łódź, choć czy to się organizatorom udało – raczej wątpię, bo dlaczego uwagę kogokolwiek ma przykuwać założona konceptualnie gra berlińskiego artysty kolekcjonującego napisy rastowskie (Reifenberg). Znalezienie ich granicy było z cudem. Trzeba było je preparować. Ostatecznie jego ekspozycja składała się z niepotrzebnych nikomu przedmiotów ofiarowanych artystcie, by w sposób całkiem recyklingowany mogły się jeszcze na coś przydać. Zrobił z nich instalację w stylu Maxa Ernsta. A może Kurta Schwittersa. E, nie... przesadziłabym z jej

awangardowością. Nawet udaną, choć wręcz w tym momencie narzuca się w tym miejscu pytanie: co z tymi „rzeczami” stało się po zamknięciu wystawy?... Chyba nie pojechały do Berlina?... Nie udala się także do końca proponowana przez niego lekcja recyklingu – artystów zaproszonych do wystawy produkujących „śmieci” (i to nie tylko rozumiane dosłownie ale, co gorsza, także mentalne) było tak wielu, że nie dziwiło nikogo umieszczenie w tej samej przestrzeni portretów Jana Pawła II, Szymborskiej i Polańskiego. Tylko właściwie jaki ma sens przyjeżdżanie do innego kraju z zamiarem „zaszlachtowania” ważnych dla niego wizerunków? Albo produkowanie papierowych gazetek w wielkiej ilości zużywających w końcu bądź co bądź polskie lasy, które świadczyły jedynie o indolencji umysłowej artysty i jego niemocy twórczej? (Dan Perjovschi). Przekręcanie w odwrotną stronę lampy ulicznej

i zużywanie na ten gest ogromnej ilości ludzkiego czasu, energii i pieniędzy, w imię, jak twierdzi artysta, *komentarza do gospodarki wolnorynkowej w krajach postkomunistycznych?* (Via Lewandowski). Albo wyłożenie czterech metrowej wielkości „placków” chińskiej sztucznej trawy na prawdziwym trawniku, gdzieś na marginesie centrum handlowego Manufaktura, aby pokazać, jak daleko jeszcze masowej produkcji jest do imitacji oryginału, czyli Natury (Karin Sander), wypełnianie ogromnej pustej (i stale zamkniętej dla widzów) hali starego magazynu handlowego tysiącami niepodlewanych przez miesiąc, żywych doniczkowych kwiatów umieszczonych w metalowych sklepowych wózkach, na pokrytej drogą wykładziną w wielobarwne pasy podłozie, co miało ponoć symbolizować historię współczesnych rewolucji (Alexandre Perigot)?

Takie przykłady mogłabym mnożyć, tylko po co? Zastanawianie się „co artysta miał na myśli” daruję sobie — przecież mogłam to przeczytać w przewodniku, choć te w większości czynione na wyrost i nie dostosowane do faktycznej materializacji projektów założenia świadczyć mogą jedynie o... kłęsce konceptualnego myślenia, przynajmniej w tych kilku wymienionych przeze mnie przypadkach. Ta sama choroba nie ominęła niektórych polskich artystów. Przykładem może być nadętą, kompletnie niezrozumiałą i egotyczną realizacją Zuzanny Janin, która stawiając pomnik „Majce Skworon”, granej przez nią przed trzydziestu laty, usiłowała nawiązać dialog z młodocianą publicznością oglądającą jej najnowszą wersję. Ale nie nawiązała. Było to widać po kompletnej pustce w jej rozległym pawilonie oraz po prośbach byłalców kilku pubów, w których artystka umieściła, jako atrakcję... oglądanie filmu dla 12-latków, i to z lat 80.: „zamówimy, ale niech pani tylko tego nie puszcza...”. Podobnie trudne do wytropienia motywy postępowania kierowały decyzjami artystycznymi dwóch innych, całkiem znanych artystów polskich zaproszonych przez zagranicznych kuratorów do udziału w Biennale.

Czy bowiem kiedy widzicie Państwo budynek dobrze prosperującego Muzeum Włókiennictwa i rząd białych flag zawieszonych tam przez Grzegorza Klamana (praca nosiła tytuł *Poddanie się*), to sądzicie, że jest to raczej objaw kapitulacji artysty czy widza? Ja nie wiem. Choć na dobre poddałam się dopiero wówczas, gdy dochodząc do rogu budynku, usłyszałam, któryś już raz, szkockie, a gdzie indziej walijskie pieśni narodowe i ze zdumieniem odkryłam, że jest to praca skądinąd całkiem inteligentnego artysty Kamila Kuskowskiego. No nie wiem, co mu się stało... Wolę już akty desperackiej odwagi, za to pociągające optycznie, jak choćby ta przeprowadzona przez Koreankę Miru Kim akcja w obronie istnienia słońca. Protestująca artystka (wegetarianka, rzecz jasna), poza wywieszeniem ogromnego billboardu na skrzyżowaniu ulic Zielonej i Piotrkowskiej, przez cały dzień w ramach solidarności z tym, jak to podkreśla, *bardzo blisko spokrewnionym z człowiekiem gatunkiem...*, przesiadła cały dzień golusienka w ciemnej piwnicy starej Filhar-

monii, w wannie pełnej błota. Oglądać ją można było jedynie przez mały wizjer w drzwiach. Czego się obawiała? Czyżby sądziła, że polscy widzowie to świnię?

Najlepszą według mnie ekspozycją indywidualną (poza, rzecz jasna, stojącą poza konkurencją retrospektywą nieżyjącego już Wojciecha Bruszewskiego) była zajmująca przestrzeń ogromnej hali na Tymienieckiego instalacja mało u nas znanej, mieszkającej od ponad 20 lat we Francji Angeliki Markul pt. *Kolekcjonerka*. To prawdziwe, pełne rozmachu studium kobiety poważnie traktującej historię sztuki, zarazem kobiety na wygnaniu, outsiderki, artysty współczesnego w roli wiecznego tułacza i tropiciela zmarłych idei zarazem. Chyłę czoła. Godny uwagi był także sąsiadujący z tą ekspozycją „ogród rzeźb” izraelskiego artysty Nahuma Teveta, którego wrażliwość i forma bliska była dawnym rzeźbom Mirosława Balki. Nowe media górowały w ekspozycji w starej Filharmonii. Interesującym zdarzeniem było zastosowanie techniki laserowej, w celu odtworzenia trójwymiarowego kształtu przedmiotu (rozbitej butelki piwa) w pracy *Problem jednej rzeczy istniejącej w dwóch osob* jednocześnie Tavaresa Strachana oraz optyczno-perspektywiczne dociekania malarskie Wojciecha Ledera, który zadał sobie wiele trudu, by zamrozić, a następnie materialnie odwzorować na kilku płótnach proces pamięciowego cytowania zapisów przestrzeni.

Czy można jakoś odnieść się lepiej, prawdziwie do głównego tematu Biennale, jakim było poszukiwanie „archeologii miejsca”, które, dodajmy, większość z zaproszonych artystów doświadczała pierwszy raz w życiu. Myślę, że tak. I dlatego twierdzę, że najlepiej ze wszystkich wypadli artyści mieszkający i pracujący w Łodzi. Urokliwa wycieczka po kilku podwórkach przylegających do placu Wolności, jaką zapewniła widzom Anna Orlikowska, autorka interesującego „audiobooka”, nadto siedząca skromnie, na ławeczce przy placu Wolności postać Papieża Jana Pawła z gołąbkami, w naturalnej skali, usiłująca zadać, poprzez umieszczony przy niej cytat, pytanie o definiowanie zła i dobra (rzeźba autorstwa Artura Malawskiego), ciekawy zakątek trzech artystów: Tomka Matuszaka, Dariusza Fieta i Małtydy Leśnikowskiej, którzy nieopodal Urzędu Miejskiego manifestowali najbardziej drażliwe cechy łódzkiego życia, wreszcie wymykająca się porównaniom, świetnie wpisująca się w kontekst każdego miasta (niekoniecznie polskiego) praca amerykańskiego artysty Daniela Knorra *Skradziona historia — Statua Wolności*, odnosząca się do obecnej sytuacji obywateli USA w czasach obowiązywania specjalnych zaostreżeń i ograniczeń, wynikających z walki z terroryzmem — to przykłady, na które chciałam zwrócić wszystkim widzom uwagę. Ogromna, kilkumetrowa głowa Statui Wolności, ubrana w czarną kominiarękę wypełniała niemal całą przestrzeń podwórza pomiędzy kamienicami przy Piotrkowskiej, robiąc ogromne wrażenie nie tylko rozmiarami, ale i siłą zadanego pytania o prawa jednostki w globalistycznym świecie.



Focus Biennale Łódź 2010. Recyklingowane myśli, recyklingowane struktury, budynki, słowa, obrazy. Recyklingowanie znaczeń. Czy takie założenie, w dzisiejszym kontekście jest w ogóle możliwe? A może czas na nowe, kolorowe i zupełnie niezwiązane z historią działania. Na przykład Focus Net Biennale. Jednak w tej zmianie nazwy tkwi coś obiecującego...

1. Daniel Knorr, SKRADZONA HISTORIA. STATUA WOLNOŚCI, fot. K. Saj

2. Thomas Kilper, ZAJMUJUCIE PUSTOSTANY, 2010, inst., fot. K. Saj

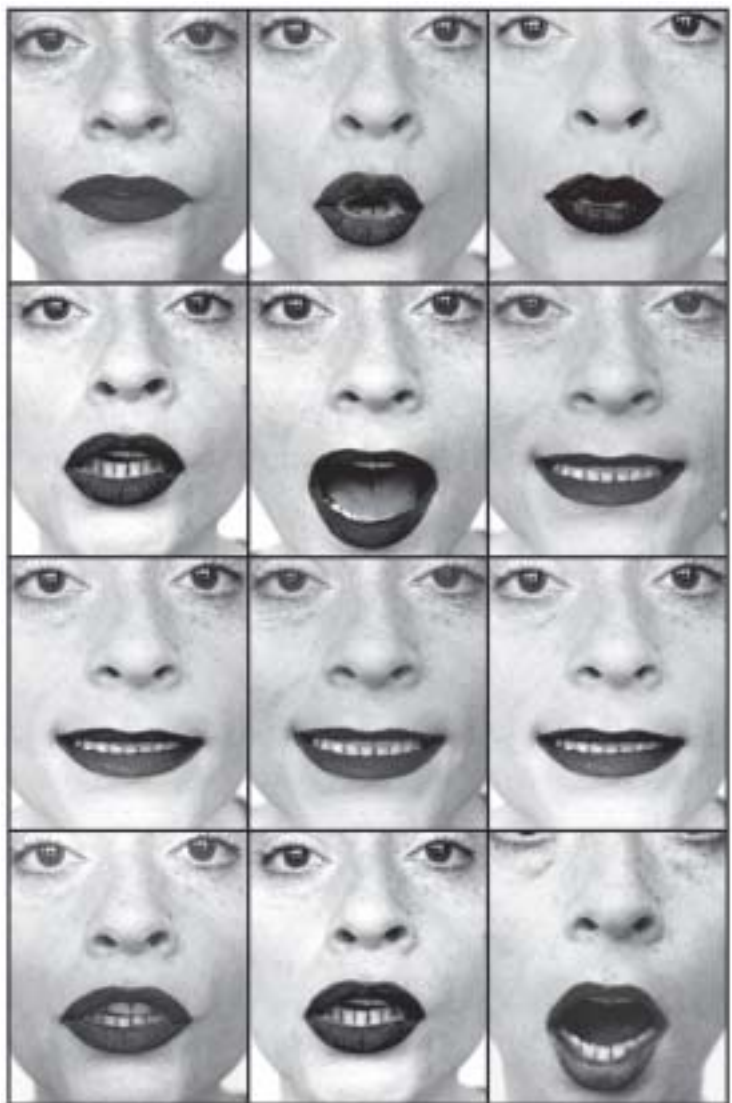
3. Via Lewandowski, 2010, inst., fot. K. Saj

Adam Sobota

KONCEPTUALIZM – KOLEJNE PODEJŚCIE

Wystawa „Konceptualizm. Medium fotograficzne” była wyróżniającym się składnikiem Biennale Sztuki Focus (Łódź, wrzesień 2010), jakkolwiek pomyślana została jako impreza towarzysząca. Zlokalizowana w Muzeum Miasta Łodzi, była jedynym zbiorowym (50 artystów), retrospektywnym pokazem wśród licznych autorskich prezentacji rozmieszczonych w mieście na osi ulicy Piotrkowskiej.

Kurator całości Biennale (Ryszard Waśko) powierzył organizację tej towarzyszącej wystawy i opracowanie jej okazałego katalogu Marice Kuźmich. Problem historii sztuki konceptualnej w Polsce był już podejmowany kilkakrotnie w sposób, który nigdy nie satysfakcjonował wszystkich zainteresowanych, a więc z zaciekawieniem oczekiwano jeszcze innej interpretacji tego tematu, którą tym razem przedstawiła reprezentantka



Natalia LL., SŁOWO,
1971, 400X300

młodsze pokolenia. Marika Kuźmich podeszła bardzo ambitnie do tego zadania, gromadząc obfity materiał obrazowy i przedstawiając obszerny tekst o naukowych ambicjach, w którym starała się usystematyzować przedstawiane przykłady twórczości i zdefiniować jej specyfikę. W sensie ogólnym można tu mówić o sukcesie. Wystawa wzbudziła spore zainteresowanie i uznanie, gdyż przypominała dorobek wielu autorów oraz liczne prace, często mało znane, co pozwoliło unaocnić szerokie spektrum sztuki kojarzonej z fotograficznym konceptualizmem. Jeżeli więc w swojej recenzji zgłaszam krytyczne uwagi, to właśnie z powodu rangi tego wydarzenia, które – zwłaszcza dzięki publikacji – może stać się punktem odniesienia dla kolejnych opinii i pokazów.

Na początku swojego tekstu w katalogu Marika Kuźmich przedstawiła kryteria doboru materiału na wystawę. Jak pisze, starała się wybrać te prace fotograficzne, których przesłanie ideowe opiera się na refleksjach odnośnie właściwości medium fotografii. Powołując się na klasyfikację konceptualizmu dokonaną przez Benjamina Buchloha, stwierdziła, że zamierza skoncentrować się na jednym z trzech wyodrębnionych przez niego nurtów, tj.

na nurcie autorefleksyjnym (inne nurty to krytyka instytucji oraz krytyka struktur funkcjonowania współczesnego społeczeństwa). Ponadto autorka tekstu zadeklarowała zamiar wzniesienia się ponad historyczne podziały, aby osiągnąć bardziej wyważoną ocenę podjętego tematu. Chodzi tutaj przede wszystkim o spór pomiędzy przedstawicielami starszego i młodsze pokolenia artystów neoawangardowych, jaki ujawnił się w roku 1975 po artykule Wiesława Borowskiego, jak też o inne historyczne kontrowersje dotyczące funkcjonowania nowych mediów w sztuce. Metodą takiego zobiektywizowania dla Mariki Kuźmich stało się podzielenie wybranych przez nią prac na grupy, stosownie do tego, jakiemu aspektowi medium fotografii poświęcają uwagę ich autorzy. Wyróżnikami dla tych grup są m.in. takie kwestie, jak: deklarowanie przejrzystości czy nieprzejrzystości fotografii wobec widzialnego świata, kwestie ideowych uwarunkowań dokumentowania, ocena możliwości wyrażania ruchu, czasu czy przestrzeni, podkreślanie znaczenia materialnego bytu fotografii, spekulacje nad ciągłością czy nieciągłością postrzegania, ukazywanie względności kategorii obiektywizmu oraz inne tego typu kwestie. Oczy-

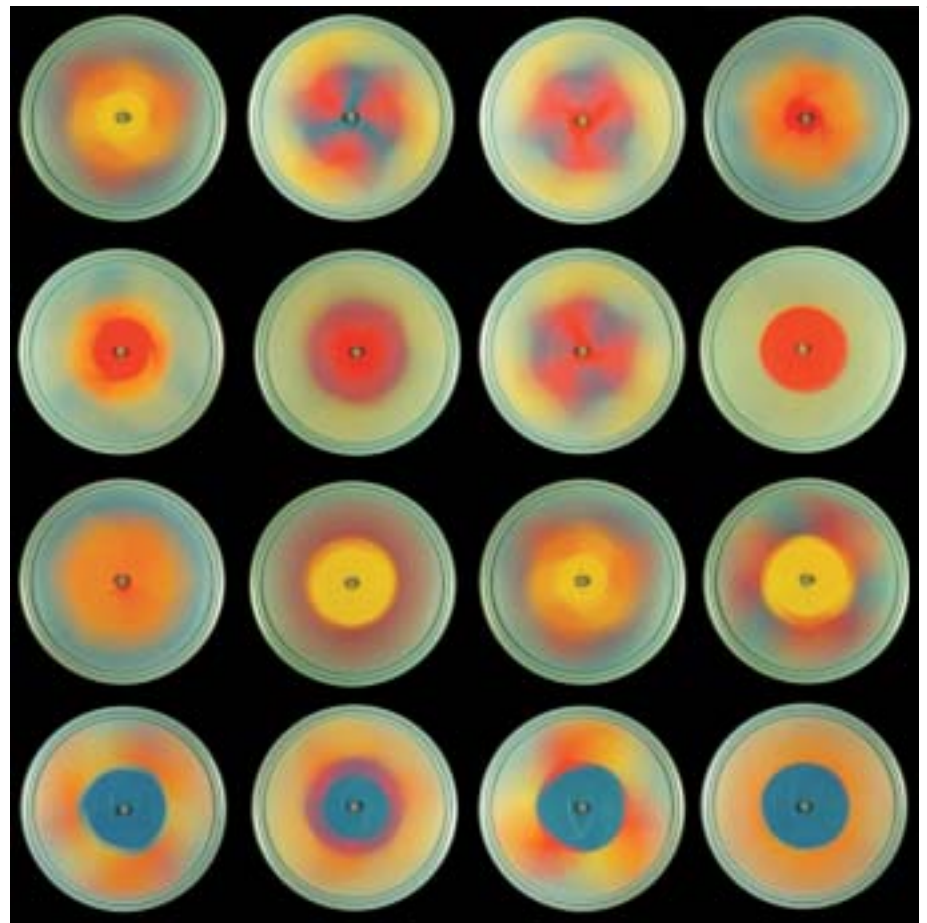


1. **Natalia LL, Andrzej Lachowicz**, FOTOGRAFIA PERMANENTNA, fragment ekspozycji
2. **Irek Kulik**, POZA FORMĄ. ODYSEA, 1974–1975
3. **Alek Figura**, FOTOGRAFIA KOLOROWA, 1987

wiecie wiele wybranych prac mogłoby należeć do kilku takich kategorii naraz, ale nie to stanowi istotny problem związany z taką klasyfikacją.

Można powiedzieć, że każda klasyfikacja o tyle wskazuje na jedne tropy, co zaciera inne. Kiedy zestawia się prace wykonywane podobną metodą, to siłą rzeczy pierwszorzędne znaczenie nadaje się procedurom warsztatowym, a mniej czytelne stają się różne motywacje kierujące autorami. Mogą oni zarówno rozważać w sposób abstrakcyjny własności fotograficznej materii, jak też stawiać pytania o społeczną funkcję sztuki, wyrażać osobiste problemy egzystencjalne albo rejestrować fotograficznie sztukę performance, gdzie przedmiotem obserwacji jest ciało w przestrzeni. Być może czasami istotniejsze jest zróżnicowanie tych prac niż wskazywanie na podobieństwa między nimi. Przyjęta metoda zaciera chociażby przyczyny istotnego kiedyś sporu pomiędzy artystami preferującymi skupianie się na badaniu fotograficznego narzędzia (np. fotomedialny program Jerzego Olka), a tymi, którzy preferowali personalistyczne podejście do sztuki (np. fotografia intymna Natalii LL). Takie przeciwstawienie nie jest bynajmniej dzisiaj czymś przebrzmiałym.

Jeszcze inną ważną sprawą jest nieprecyzyjne zdefiniowanie tego, co oznaczał konceptualizm. Konceptualny autotematyzm oznaczał, że analizowanie własności wybranego medium dokonywane było z uwagi na dociekanie sensu pojęcia sztuki, a to staje się jasne dopiero przy uwzględnieniu szerszej perspektywy, gdzie fotografia współgra z innymi mediami. Nie każda refleksja medialna musi być artystycznie istotna i nie każda musi być konceptualna w ścisłym sensie tego określenia. Przecież tak obcy konceptualistom nurt fotografii artystycznej jak piktorializm także opierał się na swoistych analizach medialnych. A więc warto dokładniej określić specyfikę autorefleksji w fotografii konceptualnej, to w jaki sposób przywołuje

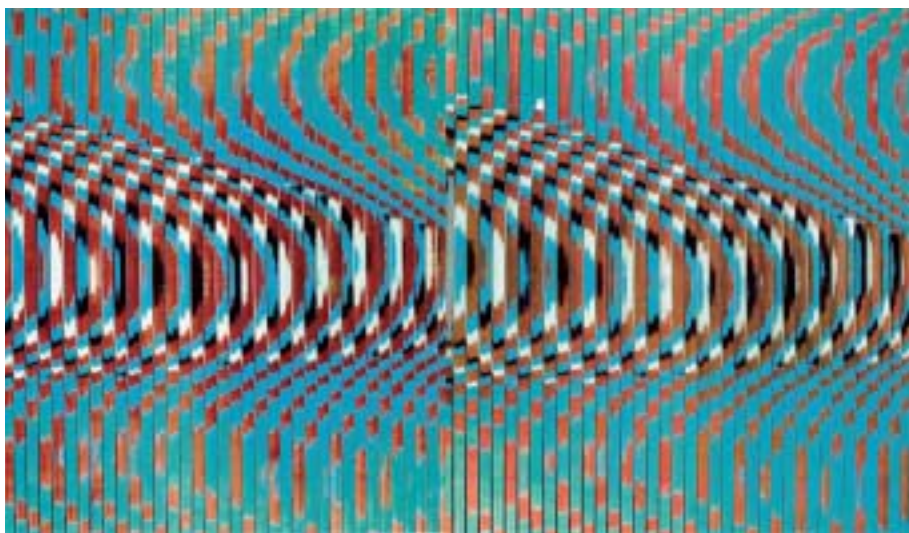


bardziej ogólne idee. Generalnie można stwierdzić, że dla konceptualizmu kluczowe było radykalne kwestionowanie definicji i granic sztuki. Każda artystyczna realizacja ma więc o tyle walory konceptualne, o ile takie wyzwania podejmuje. Przy podobnych rozwiązaniach istotne jest więc prekursorstwo i kolejność wydarzeń, gdyż mówi to wiele o świadomości artysty i skali problemów, z jakimi musiał się uporać. Ta sprawa na wystawie i w opracowaniu tekstowym została nieco zagmatwana. Kolejne wymieniane typy działań są ilustrowane raz przez prace wczesne, a w innych wypadkach przez późniejsze. Kuratorka na ogół uwzględniła dzieła z lat siedemdziesiątych XX wieku, ale przywołuje też prace wcześniejsze

i późniejsze. Jest w tym postępowaniu pewna niekonsekwencja i możliwość zafalszowania rozwoju wydarzeń. W końcu lat siedemdziesiątych pewne artystyczne rozwiązania stały się dosyć popularną manierą i nie miały tej mocy kwestionowania granic sztuki, co realizacje z początku tej dekady i jeszcze wcześniejsze. Logika rozwoju tego nurtu sztuki w Polsce została więc słabo wyartykułowana. Na wystawie było wiele późnych prac, a brakowało niektórych wcześniejszych, jak też nie byli w ogóle reprezentowani niektórzy ważni artyści. Szczególnie rażąca była nieobecność Józefa Robakowskiego i Zygmunta Rytki (nawet jeśli nie dali swoich prac, to dlaczego nie zostali choćby wspomniani w tekście?). Sądzę też, że jeśli kuratorka

uwzględniła wczesne prace Zbigniewa Dłubaka i Stefana Wojneckiego (co uważam za słuszne, gdyż rozwijali oni stanowisko konceptualne już od końca lat pięćdziesiątych), to należało chociaż wspomnieć o równie wczesnych realizacjach Andrzeja Pawłowskiego i Jerzego Lewczyńskiego, czy może także o niektórych pominiętych autorach, którzy brali udział w wystawach „Fotografia subiektywna” (1968) i „Fotografowie poszukujący” (1971). Dla pełniejszego obrazu poszukiwań fotomedialnych w latach siedemdziesiątych zabrakło mi też choćby wzmianki o takich ważnych autorach, jak: Michał Diament, Janusz Bąkowski, Andrzej Targowski, Zdzisław Sosnowski, Jan Michlewski, Witosław Czerwonka, Paweł Borkowski, a ponadto o znanych artystach, którzy wcześniej i ciekawie wprowadzali do swojej sztuki eksperymenty z fotografią (Alina Szapocznikow, Tadeusz Kantor, Włodzimierz Borowski, Izabela Gustowska, Grzegorz Kowalski, Wincenty Duniko-Dunikowski, Grzegorz Sztabiński). Nie rozumiem też pominięcia grupy Łódź Kaliska, która zadebiutowała co prawda dopiero w 1979 roku, ale kwestie medialne drażniła głęboko i ze spektakularnym sukcesem. Ważnym dopełnieniem tej problematyki powinno być przedstawienie powiązań konceptualnej fotografii z filmem eksperymentalnym i sztuką wideo.

W końcowych wnioskach swojego tekstu Marika Kuźmicz stwierdza, że fotografia ze swojej natury przyzywa założenia konceptualizmu. Warto więc by było się zastanowić, czy i w jaki sposób konceptualizm jest możliwy dzisiaj. Autorka pośrednio zaprzecza tej możliwości pisząc, że konceptualizm (w domyśle z lat siedemdziesiątych) nie znalazł adresata w sensie kolejnych pokoleń twórców i nie trafił też do szerszych kręgów odbiorców. Z tymi stwierdzeniami nie mogę się zgodzić. Po pierwsze w latach siedemdziesiątych konceptualny fotomedializm stał się strategią bardzo popularną wśród młodych twórców i reprezentowany był przez wiele grup twórczych w środowisku studenckim. Był pilnie obserwowany w środowisku fotoamatorskim oraz przez członków ZPAF i budził żywe zainteresowanie, nawet jeśli były to często głosy oburzenia. Działania takie były częścią kontrkultury tych lat i wplatały się np. w festiwale nowego teatru czy działalność klubów studenckich. Pojawiło się też wówczas kilka autorskich galerii dedykowanych temu nurtowi, które przetrwały wiele lat. Kolejne pokolenia twórców także podejmowały problemy twórcze fotograficznego konceptualizmu, nadając im nową formę. Tak było w latach osiemdziesiątych, o czym zaświadcza katalog wystawy „Polska fotografia intermedialna lat 80.” (Poznań 1988), zorganizowanej przez Stefana Wojneckiego, który zinterpretował wcześniejsze idee konceptualizmu w duchu postmodernizmu. Także rozwój kultury medialnej w erze komputerów pokazał żywotność wcześniejszych idei sztuki jako analizy mediów. Jednak tak szerokie ujęcie sztuki konceptualnej wymagałoby przyjęcia innej metody. Ta, którą przyjęła Marika Kuźmicz, pokazała swoje możliwości i było to ważne doświadczenie.



1. KwieKulik, NR 8
2. Stefan Wojnecki, DUOGRAM, 1971/2010
3. Maria Michałowska, ŚLADY W CZASIE + 3 SEKUNDY ŚWIATŁA, 1971/2010
4. Jadwiga Przybylak, TRZY FOTOGRAFIE I (PORTRETY K. WODICZKO), 1976



Fragment ekspozycji, BWA Bydgoszcz,
z lewej: **Christos Mandzios**, w głębi:
obrazy **Józefa Hałasa**

Andrzej Kostołowski

WYSTAWA PATRZENIA

Czynna w Bydgoszczy w kwietniu i maju 2010 roku wystawa „Struktura rzeczy. Struktura emocji”. Struktura jako pokaz dzieł dydaktyków Wydziału Malarstwa i Rzeźby ASP we Wrocławiu była ekspozycją szczególną.

Na tle tego, co pokazuje się w sposób przypadkowy albo w wystawach z wydumanymi tematami, tu uderzała widoczna solennność. Szczególna była spójność ekspozycji. Osoby znające sztukę Wrocławia, wyczuwały bardzo staranny dobór dzieł artystów z tego środowiska. W dopracowaniu kształtu wystawy największą zasługę mieli jej kuratorzy: Paweł Lewandowski-Palle (wybór prac i ich układ) oraz Waclaw Kuczma (współorganizacja przestrzeni ekspozycji). Ale zapewne ekspozycja nie miałaby takiego charakteru, gdyby nie było udziału ze strony współpracowników (Anna Kołodziejczyk, Wojciech Pukocz, Michał Staszczuk) i gdyby nie istniała we Wrocławiu dziwna nić łącząca artystycznych pedagogów wspomnianego wydziału.

Gdy zna się dydaktyków z Wydziału Malarstwa i Rzeźby wrocławskiej ASP, trudno byłoby znaleźć ową łączącą ich nić. Grono to sprawia wrażenie czegoś niespójnego i wielce zróżnicowanego (czasem wręcz przypadkowego): od zwolenników warsztatowości po konceptualizatorów, od mocno trwających przy własnych ideach po osobowości o uosobieniu kontekstowym i relatywizującym,

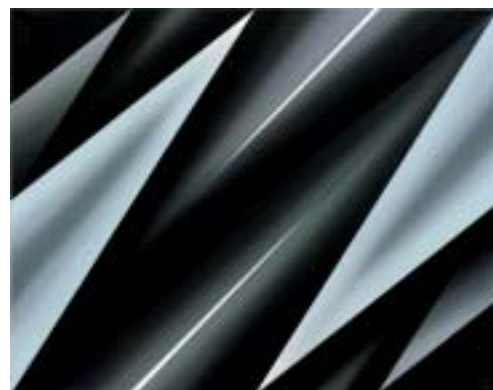
od pedagogów poświęcających własną twórczość dla dydaktyki po tych, dla których najważniejsze są ich własne dzieła. Ale tu stał się pewien cud: kuratorzy zadali sobie trud wyszukania tego, co wspólne dla wielu osób z ASP. Łączy ich „statystycznie” ujęta praca na Wydziale, co przy uwzględnieniu wybranych emerytów dało liczbę 64 twórców. Każda z osób otrzymała odpowiednio równy udział w ekspozycji i jeszcze bardziej rygorystycznie pojęte dwie strony w katalogu. Dopiero na tej bazie, Lewandowski-Palle założył pewną dominantę wyakcentowania wielorako pojętej tytułowej „struktury”. I w jakiejś mierze „podciągnął” do swej idei wystawy takie wydobycie aspektów obecnych w wielu postawach, że zaistniało na tej ekspozycji jednoczesne pulsowanie i pasji kompozycyjnych, i jakiegoś charakterystycznego liryzmu w gradacjach tonów i kolorów, w ogarnianiu przestrzeni i wylączaniu się z niej.

Przepraszając za pseudoodkrycie, mógłbym zauważyć, że Lewandowski-Palle ułożył wystawę tak, jakby malował własny obraz. Wybrał to co uznał za godne struktury wystawy i dokonał dwóch rzeczy. Po pierwsze, trafił w połączenia wątków i nurtów, a nie w ich separacje, tj. ukazał nić, a nie szczeliny. Po drugie: całość została ułożona jak instalacja, z akcentami mocniej i słabiej wybijających się indywidualnych prac. Dlatego też można było mówić o takiej linii łączącej, która nie naruszając poszczególnych „światów” dzieł, już poprzez sam wybór i zestawienie dawała ową wspomnianą unifikację. A stało się to jakby dzięki wpatrywaniu się wielokrotnemu w uprzednio wyselekcjonowane prace i stworzenie z nich dialektycznej układanki: synchronicznego pola dialektycznych doświadczeń (czytaj: podkreślenia indywidualności z jednoczesnym ich przyporządkowaniem układowi całości). I było to trafienie w sedno. Bo w sztuce Wrocławia od 1956 roku prawie zawsze chodziło o to, aby zaznaczyć indywidualność. W dobrych okresach dla sztuki miasta

nad Odrą (przełom lat 60. i 70., a potem lata 80.) indywidualności zrywały się unisono, natomiast w innych okresach ścierały się w artystycznie jałowych sporach o prestiż.

W nawiązaniu do powyższych obserwacji (wystawa jak obraz), można zwrócić uwagę na to, że ekspozycja wrocławian w Bydgoszczy stała się bardziej wystawą patrzenia niż ekspozycją artystycznych preparatów. Była pokazem spojrzeń kuratorów (ale i nas samych). I chyba świetnie zrozumieli to artyści kongenialnie wpisujący się w taką sytuację: Paweł Jarodzki z zamalowanymi obrazami nieznanymi malarzy, Przemysław Pintał seryjnie mocujący kilka mało widocznych malowideł gdzieś u sufitu czy Zbigniew Makarewicz pochylający z czterech stron drewniane tarcice od środków ścian ku centrum sali. Ale przy mocniejszym wnikaniu w problematykę wystawianych dzieł, zauważać można było nie bez satysfakcji „tkanki wrażliwości” (np. w filmie „przebywania” z wroną u Marii Wrońskiej, instalacyjnym powoływaniu gasnących tradycji w dziele Grażyny Jaskierskiej-Albrzykowskiej czy w malowaniu kciukiem Wojciecha Lupy). „Czysta energia” jak zawsze uruchamiali: Christos Mandzios swymi figurami, Piotr Tyszkowski speleologicznymi smugami farby czy Marek Zyśko surowością tworzyw. Był też i „krzyk czasu” (Karolina Freino w filmie monitorującym, Anna Kołodziejczyk w architekturze obrazu, Andrzej Krzysztof Wałaszek w malarzkich inwektywach).

Wymieniając bardzo subiektywnie tylko kilka osób spośród wszystkich wystawiających, nie unikam pewnego przytyku wobec wyraźnego sprowadzenia do wspólnego mianownika zespołu dydaktyków. Choć owo zrównanie było w pełni uzasadnione ekspozycyjnie, w odniesieniu do Akademii jest wykróceniem poza jej główne pryncypia. Ale jako zwolennik egalitaryzmu cieszę się jednocześnie z takiego nieakademickiego podejścia do aranżacji tej dobrej wystawy.



1. **Andrzej Wałaszek**, fragment instalacji malarskiej

2. **Jacek Jarczewski**, KOMPOZYCJA HAPTYCZNA K X, 2009, technika mineralna i akrylowa na polistyrenie, 200x300 cm

3. **Piotr Błażejowski**, NIEPRAWDOPODOBNE FIGURY GEOMETRYCZNE XXIII, 2009, 120x150 technika akrylowa i olejna na płótnie lnianym

4. Fragment ekspozycji, na podłodze praca **Alojzego Gryta**, w głębi, od lewej obrazy **Aleksandra Dymitrowicza**, po prawej fragment obiektu **Zbigniewa Makarewicza**

5. Fragment ekspozycji, na pierwszym planie obiekt **Piotra Makały**, w głębi malarstwo **Krzysztofa Skarbka**

6. **Paweł Lewandowski-Palle**, OBRAZ 733. CZERŃ NA CZERNI (REKAPITULACJA), 2010, 73x92 cm, technika olejna i olejnożywiczna na płótnie lnianym

7. **Leszek Mikoś**, OBRAZ 95. OPOWIEŚCI LINEARNE, 2008, 100x80, technika olejna na płótnie lnianym

Alicja Klimczak-Dobrzaniecka

WROCLAW NIE DO POZNANIA – POZNAŃ NIE DO POZNANIA

Wystawy reprezentujące środowisko artystyczne są materią dosyć niewdzięczną. Nie stanowią bowiem efektu rozpracowania konkretnej problematyki, naszkicowanej przez kuratora, lecz niosą ze sobą przede wszystkim ciężar edukacyjny – są swego rodzaju kano-nem, w którym pewne rzeczy muszą się znaleźć, a pewnych być nie powinno.

W przypadku wystawy „Wrocław nie do Poznania – Poznań nie do Poznania” sprawa była bardziej skomplikowana: doboru nazwisk spośród wrocławskiego środowiska pedagogicznego dokonało trzech kuratorów z poznańskiej ASP (Joanna Imielska, Justyna Ryczek, Andrzej Zdanowicz), zaś zadaniem kuratorów z Wrocławia (Piotra Kielana, Andrzeja Klimczaka-Dobrzanieckiego oraz Anny Kowalskiej-Szewczyk) były wybór prac oraz jak najciekawsza ich prezentacja.

Wymiana wystaw pomiędzy ośrodkami akademickimi i prezentacja „swoich” na obcym terenie jest doskonałą okazją do przyjrzenia się z dystansem temu, z czym ma się na co dzień do czynienia. Bo chociaż nazwiska uczestników są przeważnie znane, a większość prac była wielokrotnie prezentowana szerszej publiczności, to jednak wyzwania ekspozycyjne, nowy odbiorca oraz naturalna chęć pokazania środowiska z jak najlepszej strony zawoocowały zmianą punktu obserwacji i tym samym pozwoliły uchwycić pewne prawidłowości czy syntezy charakteryzujące wrocławską sztukę współczesną.

W Poznańskim Starym Browarze zaprezentowano prace ponad pięćdziesięciu pedagogów wrocławskiej akademii poruszających się po obszarach malarstwa, instalacji oraz nowych mediów. Wyraźnie zauważalna jest dysproporcja pomiędzy poszczególnymi dziedzinami sztuki. Malarze zdominowali ekspozycję ilościowo, pozostawiając nieco mniej przestrzeni reszcie. Nie jest to bynajmniej zarzut, a jedynie wskazanie na oczywisty fakt, iż to przede wszystkim malarstwo sztalugowe jest znakiem rozpoznawczym wrocławskiej akademii, a jego przeważającą obecność na wystawie można



Wernisaż wystawy, od lewej: Andrzej Zdanowicz, Joanna Imielska, Justyna Ryczek, Marcin Berdyszak, Jacek Szewczyk, Andrzej Klimczak-Dobrzaniecki, Piotr Kielan, Grażyna Kulczyk, Anna Kowalska-Szewczyk

potraktować jako dyskretną uwagę do jakże głośnej, wciąż powracającej, a jednocześnie banalnej dyskusji pt. „Czy era malarstwa już się skończyła?”.

W tekście do katalogu [1], Andrzej Kostolowski pisze o charakteryzującym pokaz dualizmie. Z jednej strony można zauważyć dążenie do klasycznej separacji poszczególnych dyscyplin, co zostało podkreślone przez klarowne przydzielenie obszarów: ścian malarstwu, podłogi realizacjom przestrzennym, mniejszego pomieszczenia – nowym mediom. Z drugiej strony zaś wskazuje on na syntezę środków, co szczególnie widoczne jest w rzeźbie kierującej się w stronę instalacji czy w multimediami. Ma to swoje przełożenie na historię uczelni, która od czasów dyrektorstwa Hansa Poelziga charakteryzuje się pielęgnowaniem różnych, jednocześnie istniejących i przenikających się niekiedy, mediów oraz postaw artystycznych. Równocześnie jednak od ponad sześćdziesięciu lat wrocławskie malarstwo jest dziedziną silną, samowystarczającą i niezwykle płodną która wydała (i wciąż wydaje) na świat wielu, także współistniejących, ale jakże różnych od siebie twórców. Ta równoległa koegzystencja dwóch linii rozwojowych została w doskonały sposób przez kuratorów uchwyciona i wyeksponowana.

Prezentacja sztuki w obrębie jednego środowiska twórczego zaczyna w pewnym momencie zaskakiwać dialogami, jakie zdają się prowadzić ze sobą prace. Bo czymże innym, jak nie klótnią, jest prymat powielanego szablonu nad malarską ekspresją w *Zbrodni na ścianie* Pawła Jarockiego w odniesieniu do perfekcyjnie opracowanych obrazów Dymitrowicza czy Jarczewskiego? Z kolei prace Przemysława Pintala, Krzysztofa Skarbka i Marty Borgosz nawiązują ze sobą swoistą popdyskusję. Literackość obrazów Darii Mileckiej idzie w stronę poezji konkretnej, co w zrozumiały sposób koresponduje z lirycznym i zdyscyplinowanym malarstwem Stanisława Kortyki. *Krze-*

śla Andrzeja Rafałowicza sytuują go w obszarach zajmowanych przez Klimczaka-Dobrzanieckiego, w których przedmiot zwykły i codzienny zostaje wyniesione do rangi symbolu. Niemalże postimpresjonistyczne malarstwo Piotra Kielana czy ekspresja Zdzisława Nitki stoją w całkowitej opozycji wobec precyzyjnych i drobniawczo realizowanych prac Lewandowskiego-Palle, a jednocześnie łączy je zmaterializowanie traktatu o kolorze.

Bardzo ciekawie wypadły prace przestrzenne, które zdawały się być umiejscowione w relacji do konkretnego wnętrza – poprzemysłowych drewnianych pomieszczeń słodowni – i tym samym przerodziły się w prace *site specific*. Mowa tu przede wszystkim o drewniano-szklanej realizacji Tomasza Tomaszewskiego, surowej pracy Marka Zyśki, swoistej interwencji we wnętrzu Piotra Makąły czy lustrzanej rzeźbie Christosa Mandziosa, odbijającej otoczenie i tym samym stanowiącej jego część.

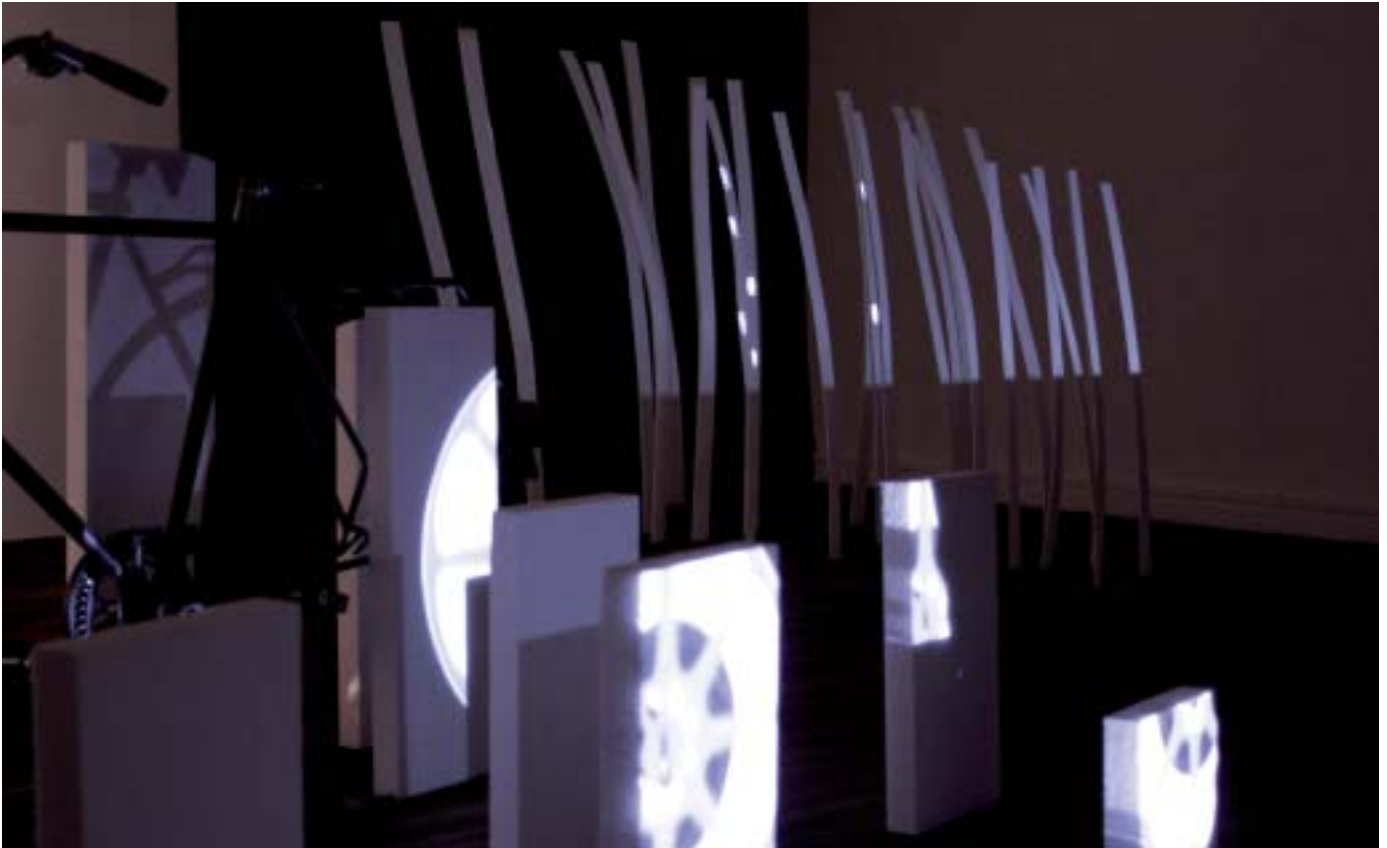
Dość zaskakująco natomiast zostali „potraktowani” artyści działający w obrębie nowych mediów. Wyizolowanie ich od reszty ekspozycji sprawia wrażenie aneksu i jak gdyby nieśmiałej próby wdarcia się do akademickiego panteonu sztuki. Nic bardziej mylnego, bowiem Ryszard Jędroś, Marek Grzyb czy Maja Wolińska weszli już do kanonu wśród wrocławskich multimedialnych twórców.

Bezsprzeczną zaletą tego typu wystaw jest nieskończona wręcz możliwość poprowadzenia „hiperłączy” pomiędzy twórcami i realizacjami. Działają oni wszak w obrębie jednego środowiska artystycznego, wpływając na siebie wzajemnie, dyskutując, negując, ale i ignorując. Być może jest to pewna przewaga nad kuratorskimi, problematyzowanymi wystawami, raczej wpędzającymi widza w jednokierunkową ulicę niż wyprowadzającymi na otwartą przestrzeń czy chociażby na skrzyżowanie dróg. A wystawa w Starym Browarze nabierze dodatkowego wymiaru po wykonaniu kolejnego ruchu, kiedy to poznańska akademii zaprezentuje swoje skarby we Wrocławiu.

1 A. Kostolowski, *Wrocław Poznaniowi, Poznań Wrocławowi*, Kat. wyst.

1. Fragment ekspozycji, po lewej **Zdzisław Nitka**, po prawej **Piotr Kielan**
2. **Christos Mandzios**, z cyklu „Zjawiska światła”, 2009, fragment
3. Fragment ekspozycji, obiekty **Tomasza Tomaszewskiego**, w głębi od lewej: **Anna Kowalska**, **Piotr Jędrzejewski**, **Norman Smużniak**
4. Fragment ekspozycji, **Grażyna Jaskierska**, w głębi **Stanisław Kortyka**
5. Fragment ekspozycji, **Marek Zysko**, w głębi obrazy **Wojciecha Lupy**





6. Instalacje multimedialne, z lewej **Ryszard Jędroś**, powyżej **Marek Grzyb**

7. Instalacja multimedialna, **Stanisław Sasak**





1



2

58



3

Fragmety ekspozycji

1. **Maciej Albrzykowski**, STRZELNICA NIESPORTOWA, 2010, instalacja
2. **Tomasz Opania**, obiekt, w tle obrazy: **Adam Chmielowiec**
3. **Maja Wolińska**, CISZA, projekcja multimedialna
4. pierwszy plan: **Magda Grzybowska i Marek Sienkiewicz**, obiekt; drugi plan: **Piotr Makala**



4

ROZ-POZNANIE MIEJSCA PRZYCZYNKIEM DO REFLEKSJI NAD SZTUKĄ

Akademie Sztuk powstawały z wielu powodów. Jedną z przyczyn była potrzeba stworzenia miejsca, gdzie kształtowano poglądy na temat sztuki. Akademie inspirowały i umożliwiały prowadzenie naukowych dysput. Jednocześnie stały na straży obowiązującego obrazu sztuki.

Już pierwsza Królewska Akademia Malarstwa i Rzeźby w Paryżu *stała się, bowiem niezależnym, sponsorowanym przez państwo ciałem, które obciążone zostało zadaniami utrzymywania i nazywania zasad sztuki.* [1] Członkowie Akademii mieli swoje prawa i obowiązki, między innymi musieli prezentować swoje prace. Coroczne wystawy stanowiły specyficzne spotkania, które zaświadczały o najwyższej jakości działań artystów akademików. *Salon został pomyślany jako regularny przegląd wyników akademickiej praktyki artystycznej, to znaczy jako prezentacja dorobku najgodniejszych artystów Francji, ochraniających standardy i ciągle od nowa odtwarzających ideały wysokiej sztuki* [2]. Wielokrotnie podważano zarówno siłę Akademii, jak i wielkość oraz znaczenie Salonu, zresztą często słusznie. Pomimo tego tradycja prezentowania prac pedagogów poszczególnych Szkół przetrwała w różnych formach do dziś. [3]

Jedną z takich form są wymienne wystawy pedagogów z innych ośrodków. Tak się stało tym razem, Wrocław użyczył swej gościnności Poznaniowi, a wcześniej sam „pokazywał się” w przestrzeniach poznańskich. Tegoroczne wystawy poprzedziła wspólna prezentacja w Lesznie, nie mówiąc o wielu wcześniejszych przedsięwzięciach.

„Rozpoznanie miejsca” – prezentacja artystów związanych z Uniwersytetem Artystycznym w Poznaniu (dawniej Akademią Sztuk Pięknych) odbyła się w Muzeum Architektury we Wrocławiu. Tytuł wystawy nawiązuje zarówno do miejsca pochodzenia osób wystawiających, jak i miejsca



Sławomir Brzoska, TABERNACULUM II, 2005/2010, Muzeum Architektury, Wrocław, fot. L. Dmochowska

prezentacji. Każde zastanowić się nad tożsamością miejsc, ich determinującym wpływem, symbolicznym określeniem. Jednocześnie implikuje pytanie: kiedy przestrzeń staje się miejscem?

Chcemy przez tę wystawę zaprezentować nasze miejsce w sztuce. Roz-poznać wartość naszych propozycji i jeszcze poruszyć istotne zagadnienia, a nie tylko zbudować wystawę na zasadzie zestawienia obok siebie interesujących prac. Chcemy przywołać problem – problem Miejsca i to w szerokim kontekście.

Ulotność nie dotyczy wyłącznie egzystencji człowieka, ujawnia się również w „trwałym” świecie zewnętrznym. Miejsca zmieniają się, przekształcają, swoje tożsamości budują (a może otrzymują) również jedynie na chwilę.

Żyjemy w miejscach i poprzez miejsca, tak zresztą, jak i miejsca są dzięki nam [4] – pisze w książce poświęconej przestrzeni Hanna Buczyńska-Garewicz. Jednakże pojawia się pytanie, czy dzisiaj, w tak szybko i nieustannie zmieniającym się świecie miejsce ma znaczenie. Czy jest ważne, skąd jesteśmy i ważne, dokąd zmierzamy? Niepewność świata przejawia się w kondycji człowieka, porzucamy stałe więzy, wznosimy domy bez fundamentów, wyprowadzamy się z nich szybciej niż je ukończymy. Ulotność nie dotyczy wyłącznie egzystencji człowieka, ujawnia się również w „trwałym” świecie zewnętrznym. Miejsca zmieniają się, przekształcają, swoje tożsamości budują (a może otrzymują) również jedynie na chwilę. Czy w ogóle miejsca mają znaczenie, gdy szybko zmieniają swoje pierwotne przeznaczenia? Kościół przestaje pełnić funkcje religijne, przekształca się. Przestaje być bliskim miejscem, staje się w miarę neutralną przestrzenią wystawienniczą. A jednocześnie pozostaje zapisem historii...

Miejsce i możliwość jego rozpoznania, czy może roz-Poznania? Zauważmy koloryt lokalny, ale i zgubną zaściankowość, uludę wspólnoty, ale

i zamknięcie się na obcych. Jednak należy także dostrzec i docenić, *że kto nigdy nie zamieszkał u siebie, kto nie zna horyzontu domu, nie będzie szukał innych, nowych horyzontów. Innymi słowy, początkiem wędrówki nie jest jakaś pustka, lecz jakaś pełnia zmierzająca ku rozszerzeniu.* [5]

Domowym horyzontem bywa miejsce pracy, żeby rozwijać się indywidualnie, należy przyjąć i zadomowić się w społeczności akademickiej, nie poszukiwać na siłę wspólnot, ale indywidualnie akceptować pewne stany, by je z pełną świadomością odrzucić, co prawdopodobnie udaje się

artystom z Poznania. *Bowiem, jak pisze Andrzej Kostolowski przy wykorzystaniu bardzo różnych tworzyw i przedmiotów rozwija się tu (w Poznaniu – JR) od lat (a uczelnia jest w tym „awangarda” – szczególnie od czasów reform zainicjowanych na początku lat 80.) postawa przekraczania barier ustabilizowanych rodzajów sztuki.* [6]

Staraliśmy się wybierać prace na wystawę tak, aby pokazać różnorodność odczytań miejsca, ich ciągłą zmienność, podejmowane wysiłki poszukiwania tożsamości, dopasowanie do nowych warunków. Równocześnie pytamy o zanurzenie w historię, zarówno historię sztuki, jak i ogólnie historię rzeczywistości, świata.

Zwracamy uwagę na dziedzictwo zawarte w poszczególnych miejscach, zarówno to bardziej akceptowalne (Marek Glinkowski, Piotr Wołyński), jak i pozostawione w kulturze miejsca niewygodne, zachowujące niechciane historie, które pragniemy zapomnieć, wymazać (Miroslaw Balka, Rafał Jakubowicz).

To również efemeryczne kreacje intymnych miejsc, jednorazowych wydarzeń Sławka Brzoski,

1 P. Juskiewicz, *Od rozkoszy historiozofii do „gry w nic”*. Polska krytyka artystyczna czasu odwilży, Poznań 2005, s. 35.

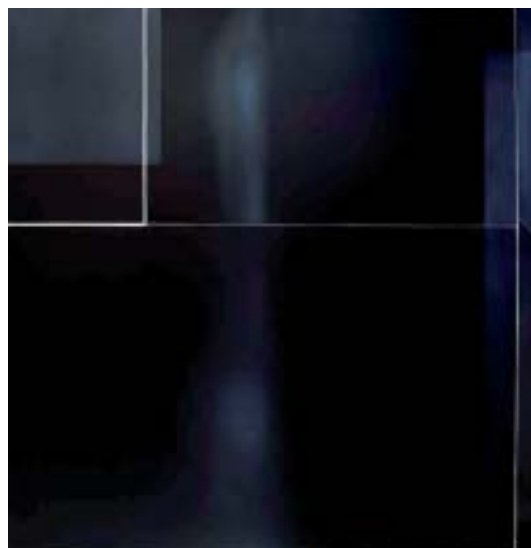
2 Tamże, s. 36.

3 Fragment tekstu mojego autorstwa z katalogu do wystawy x2, Leszno 2009. Wystawa była wspólną prezentacją uczelni wrocławskiej i poznańskiej.

4 H. Buczyńska-Garewicz, *Miejsca, strony, okolice. Przyczynek do fenomenologii przestrzeni*, Universitas, Kraków 2006, s. 5.

5 Tamże, s. 40.

6 A. Kostolowski, *Wrocław Poznaniowi, Poznań Wrocławowi*, tekst umieszczony w obu katalogach wystaw – wrocławskiej i poznańskiej.



delikatnych rzeźb Jacka Jagielskiego, labiryntów Joanny Imielskiej czy malarskich światów Bogdana Wojtasiaka.

Miejsca to także stany wewnętrzne osób, ich uczucia, strachy i marzenia tworzą osobiste przestrzenie przejawiające się w snach (Piotr Bosacki) czy historycznych zachowaniach obcych codzienności (Anna Tyczyńska, Leszek Knaflowski).

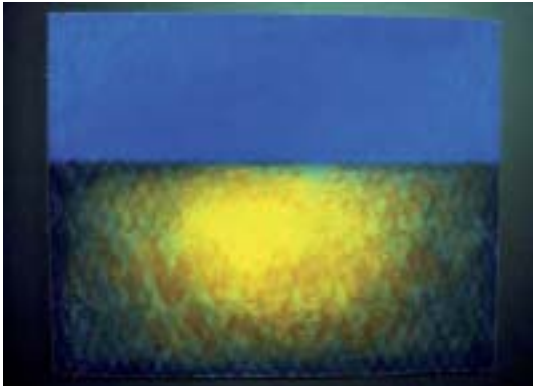
Nie możemy pominąć odwiecznego konfliktu świata natury i kultury, ale obecnie wzbogaconego dodatkowo o światy wirtualne, których nieustannie się uczymy, poznajemy i staramy się oswoić dla siebie, (Anna Geobel, Piotr C. Kowalski, Marcin Berdyszak, Kazimierz Raba).

Tych kilka przywołanych odniesień wskazuje na złożoność i wielość możliwych rozwinięć tytułowego zagadnienia, równocześnie nie wszystkie prace staramy się za wszelką cenę wtłoczyć w odpowiednie ramy własnych interpretacji. Pozostawiamy kilka swobodnie balansujących, aby nie niszczyć różnorodności pejzażu poznańskiej prezentacji, w imię szczegółowego rozpoznania, nazwania i sklasyfikowania. Sztuki, na szczęście, nie można całkowicie zamknąć w określone podgrupy.

1. **Joanna Imielska**, LABIRYNT 21, 2009, technika własna na papierze 120x120
2. **Barbara Pilch**, BŁĘKITNI CHŁOPCY, 2009; w głębi **Tomasz Kalitko**, ZAMIESZKI, 2008, akr., pł., fot. L. Dmochowska
3. **Mirosław Pawłowski**, Kamuflaż-kod, 2009, grafika cyfrowa na aluminium
4. **Wojciech Gorączniak**, ODBICIA III, 2007/2008, ol., pł., 115x115
5. **Bogdan Wojtasiak**, Obraz 2, 2005, olej, płótno, 170x135



6. **Andrzej Leśnik**, BEZ TYTUŁU, 2010, akr., temp., 120x150
 7. **Andrzej Banachowicz**, SUM, UT FIAM...M.M.O., 2010, tkanina unikatowa, 205x600x600
 8. **Andrzej Zdanowicz**, BEZ TYTUŁU, 2010
 9. **Kazimierz Raba**, NAWIOZŁEM WAM SŁOWAKÓW, BUŁGARÓW, RUMUNÓW, GREKÓW, 2010, inst., fot. K. Saj
 10. **Anna Tyczyńska**, COMA1-RAZEM
 11. **Jan Berdyszak**, GENERATOR FOTO- GRAFII EFEMERYCZNYCH, fot. Z. Waligóra



6



7



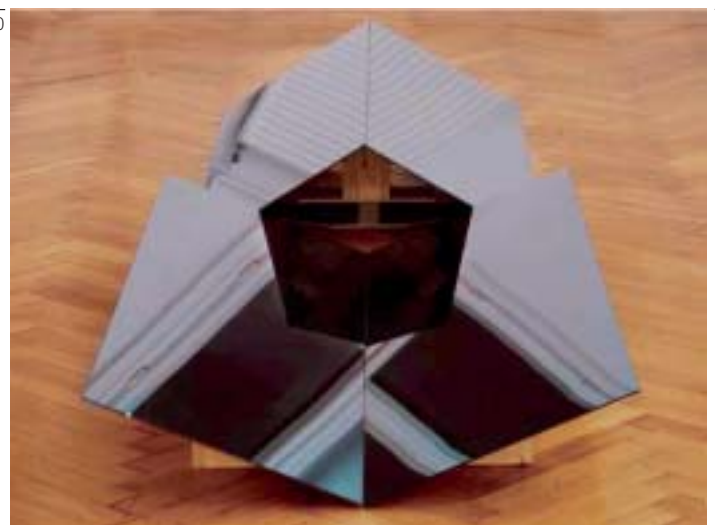
8



9



10



11



Dorota Koczanowicz

DLACZEGO CARAVAGGIO?

Caravaggio jako ikona kultury współczesnej

Caravaggio jest jednym z tych wybitnych malarzy, którzy nie tylko są opisywani i doceniani przez historyków sztuki, ale stali się trwałym elementem kultury współczesnej. Wielkość jego sztuki i dramatyczny na pół legendarny życiorys malarza sprawiają, że prawie nikt nie pozostaje obojętnym wobec artysty i jego dzieła. Motywy z jego obrazów pojawiają się w różnych niespodziewanych miejscach, a zagadkowy życiorys staje się inspiracją dla innych twórców. Nic więc dziwnego, że rzymska wystawa jeszcze przed otwarciem stała się wielkim wydarzeniem.

Miejsce

Placu, przy którym znajduje się Muzeum Kwirynału, nie ma na liście głównych atrakcji Rzymu. Jest

on duży i monumentalny, co powoduje wrażenie dystansu i nieprzyjazności w stosunku do spacerowiczów. Po dłuższej wspinaczkę Via Della Dataria, której uwieńczeniem są szerokie schody, dociera się do rozległego placu z dominacją kamiennej szarości. Nie ma tu restauracji ani kafejek, których gwar pewnie by nie konweniował z dumnym obliczem Piazza Dell Quirinale. Nie ma wątpliwości, że wystawa Caravaggio jest w budynku po prawej stronie. Nawet jeśli ktoś przeoczyłby baner nad drzwiami muzeum, to na pewno nie przeoczy długiej kolejki oczekujących na możliwość wejścia. Właściwie kolejki są dwie. Druga, krótsza i bardziej dynamiczna w przesuwaniu się, jest dla tych, którzy przezornie dokonali rezerwacji internetowej.

Wystawa

Wystawę zorganizowano w czterystulecie śmierci Michelangelo Merici, od miejsca, z którego pochodził, zwanego Caravaggio. To wyjątkowa ekspozycja pokazująca dorobek artysty. Daje ona niezwykłą możliwość podziwiania i porównywania dzieł, które na co dzień wystawiane są w odległych muzeach. Wystawa odejmuje 24 najbardziej znaczące obrazy Caravaggio. Zostały one wybrane spośród pięćdziesięciu prac, co do których jest niezaprzeczalna pewność, że wyszły spod ręki mistrza. Na wystawie oglądamy *Koszyk*

z owocami z Mediolanu, z Pinacoteca Ambrosiana, *Bachusa* z Gallerii Borghese w Rzymie, *Koncert Młodzieńców* z Metropolitan Muzeum w Nowym Jorku, *Lutnistę* z Ermitażu w Sankt Petersburgu, *Amor Vincit Omnia* Staatliche Museum w Berlinie i wiele innych obrazów z całego świata. Wystawa ta otwiera się niejako na miasto, włączając w swój obręb obrazy Caravaggio namalowane na zlecenie rzymskich kościołów: Santa Maria del Popolo, Sant'Agostino, San Luigi dei Francesi.

Życie i twórczość

W życiu Caravaggio było wiele ciemnych zakamarków, ale były też momenty triumfu, jasności i chwały. Te dwa aspekty życia malarza przenikały się nawzajem. Z problemów, w które wpadał artysta żyjąc życiem „nocnego” miasta wyciągali go znaczący protektorzy, miłośnicy jego sztuki.

Podobne napięcie pomiędzy światłem a mrokiem odnajdujemy w obrazach Caravaggio, a także w samej ekspozycji jego prac na wystawie w Kwirynału. Obrazy umieszczone na ciemnym tle, wylaniają się z niego dzięki punktowemu oświetleniu. Takie oświetlenie, dając poczucie przytulności, sprzyja intymnemu kontaktowi z obrazem. Wciąga ono w świat obrazu, wzmacniając poczucie klaustrofobii obecnej w sztuce Caravaggio. Czasem jest ona wynikiem przytłoczenia wielością postaci obecnych na

obrazie, a czasem przeciwnie, umieszczenia grupy postaci na ciemnym tle i pozbawienia jej zaplecza w postaci elementów wystroju wnętrza czy krajobrazu. W pierwszej wersji *Wieczery w Emaus*, było zaplanowane okno za plecami Chrystusa, ale ostatecznie artysta z niego zrezygnował, co zaowocowało intensyfikacją doświadczenia odbiorcy. Widok z okna mógłby rozpraszać, odciągać od niezwykłego momentu, którego jesteśmy świadkami. Caravaggio nie zostawia widzowi możliwości ucieczki, maksymalnie wciąga w opowiadaną historię.

Rozdarcia

Mimo że Caravaggio był docenianym artystą, czasem dochodziło jednak do rozdarcia pomiędzy wymaganiami zleceniodawców a własnym głębokim przekonaniem i wizją artystyczną. Stąd w jego twórczości obecność różnych wersji tych samych motywów. Wersje prywatne i oficjalne będące kompromisem pomiędzy niezwykłym temperamentem artystycznym i wymogami nieco zachowawczych mecenasów. Na zamówienie powstała „bogata” *Wieczera w Emaus* z 1601, z zastawionym stołem i młodym Chrystusem o pełnej twarzy. Chrystus się tu objawia, towarzyszy temu zdziwienie i napięcie, ale te uczucia są osłabione poprzez teatralizację całej sceny. Druga *Wieczera w Emaus* z 1606, którą przypuszczalnie artysta namalował dla siebie, jest bardziej kameralna i smutna. Chrystus jest dużo starszy, a jego twarz, choć spokojna, zdaje się nosić na sobie piętno straszliwych doświadczeń. Ze stołu znika kapłon, a jego miejsce zajmuje najtańsze danie z rzymskiej tawerny, prosta salata polana oliwą. Ten prywatny obraz przynosi czyste doświadczenie nauczania Chrystusa poza wszelką teatralnością i anegdotą. Stawia dramatyczne pytania o to, czym jest świętość i jak ją możemy rozpoznać.

Uchwycić nieuchwytny

Pytania te stawiane są poprzez sugestywne ukazanie samego momentu rozpoznania. Ta właśnie metoda wskazywania na chwilę, w której coś się staje, coś się dokonuje, jest charakterystyczne dla całej twórczości Caravaggia. To, co go pociągało, to momenty wyjątkowe, znaczące, ale i często nawet efemeryczne. Czy da się bowiem pokazać moment pomiędzy życiem a śmiercią (Judyta ścinająca głowę Holofernesa), oddaniem a zdradą (Judasz obejmujący Chrystusa), pomiędzy pełnią rozwoju a obumieraniem (*Koszyk z owocami*), pomiędzy lękiem przed powołaniem i akceptacją swego losu (zdziwiony Mateusz pokazujący na siebie: „Czy to ja jestem tym wybranym?”)?

Obserwator i przerażony świadek

Twórczość Caravaggia jest głosem pisaną nieustannie na marginesie jego własnej biografii. Komentarz ten nie jest jednak natrętny, nie zmierza do tego, by usprawiedliwiać czyny, które popełnił artysta czy spowiadać się z popełnionych przestępstw. Niezwykłość sztuki Caravaggia polega na tym, że w jego obrazach dokonuje się uniwersalizacja biografii. Życie nabiera godności przeznaczenia, działania jednostki ilustrują dylematy, przed



którymi wszyscy stajemy. W jednym z obrazów malarz przedstawia siebie jako obojętnego widza pojmania Chrystusa, w innym jest przerażonym świadkiem męczeństwa. Każda z tych postaw jest możliwa w naszym życiu, pewno jesteśmy i jednym i drugim, a sztuka włoskiego malarza pozwala uświadomić sobie nieuniknioną ambiwalencję naszych wyborów moralnych. Najbardziej wyraziste jej przedstawienie znajdujemy w obrazie przedstawiającym Dawida z głową Goliata. Jest to podwójny autoportret malarza, dobro i zło, zwycięzca i pokonany w jednym. Może to przekonanie o niejednoznaczności postaw i braku wiary w gwarancję, że nasze życie nie zбочy z prostych ścieżek, zaowocowało brakiem triumfu na twarzy Dawida, który odniósł spektakularne zwycięstwo a jednocześnie zdaje się przewidywać swój los z jego sukcesami i klęskami.

Caravaggio wskazuje też na paradoksy, które konstruują nasze doświadczenie. Najwyraźniej wiadać to w scenie nawrócenia Szawła. Okazuje się, że aby przejrzeć, trzeba najpierw stracić wzrok. Paweł przestaje widzieć, żeby w efekcie oślepienia światłem bożym dostrzec właściwą drogę życia.

Dotknięcie Caravaggia

Na koniec wizyta w sklepie muzealnym, żeby wysłać kartki znajomym. Tu czeka rozczarowanie, bo wprawdzie jest i Bachus i Judyta z zakrwawionym nożem i koszyk z owocami, ale pozbawione nieuchwytnego blasku oryginalnych płócien. Dla tej magii Caravaggia niewątpliwie warto wybrać się do Rzymu. Ta podróż powinna być obowiązkiem dla każdego miłośnika Caravaggia, bo jak słusznie zauważa Goethe: *Kto poetę chce zrozumieć, musi pojechać do jego kraju*. Aby nie tylko poznać, ale naprawdę przeżyć sztukę Caravaggia musimy oglądać jego obrazy w Rzymie, mieście, które pokochał, a potem stracił, chodzić po tych samych ulicach i jeść carciofi alla romana.



Michelangelo Merisi da Caravaggio:

1. MUZYCY, Metropolitan Museum of Art, Nowy Jork
2. KOSZYK Z OWOCAMI, Pinacoteca Ambrosiana, Mediolan
3. GRAJĄCY NA LUTNI, Ermitaż w Petersburgu
4. BACHUS, Galeria Borghese, Rzym

1. Sébastien Stoskopff, MARTWA NATURA Z RYBAMI, 1650

2. Felix Vallotton, ANTRYKOT, 1914

Fot. 1-2: materiały prasowe Kunstforum, Wiedeń

Dorota Koczanowicz

SZTUKA OD KUCHNI

Recenzja wystawy „Uczta dla oczu – jedzenie w martwej naturze”, którą można było oglądać w Kunstforum w Wiedniu od 10 stycznia do 30 maja 2010.

Najpierw chleb, potem sztuka.

Gotthold Ephraim Lessing

Mówi się: „Najpierw chleb, potem sztuka”.

Jednak ja mówię: to sztuka jest chlebem, koniecznym pokarmem dla duchowego istnienia ludzkości.

Thoma Hans

W Ewangelii wg św. Łukasza znajdujemy opis odwiedzin Chrystusa w domu Marii i Marty, sióstr Łazarza. Marta zajmowała się przygotowywaniem poczęstunku dla gościa, a w tym samym czasie Maria słuchała słów Jezusa. Kiedy Marta zapytała go, dlaczego nie powie Marii, aby jej pomogła, Jezus odpowiedział: *Marto, Marto, troszczysz się i niepokoisz o wiele, a potrzeba mało albo tylko jednego. Maria obrala najlepszą cząstkę, której nie będzie pozbawiona* [1].

Ten epizod biblijny był punktem wyjścia do namalowania przez Pietera Aertsena bardzo bogatego i symbolicznego obrazu. Na obrazie *Chrystus w domu Marty i Marii* widzimy najpierw scenę kuchenną w renesansowym wnętrzu, a na religijny temat natrafiamy później, dzięki wskazówce, jaką jest tytuł.

Chrystus faworyzował wybór Marii, ale sam Aertsen, nie podąża tropem duchowym. Chcąc przedstawić filozoficzną opozycję życia kontemplacyjnego i aktywnego, teoretycznie skłania nas do drogi Jezusa, duchowej, kontemplacyjnej, ale jednocześnie nie ułatwia odcięcia się od codziennej krzątaniny i przyjemności cielesnych, epatuje zmysłowością. Na pierwszym planie jego obrazu mamy wielki udziec, są bochenki chleba, ryba i wino. To składniki, które mogą stanowić bazę pod wystawny posiłek i świadczyć o bogactwie, ale niosą też znaczenie symboliczne. Ryba ozdobiona czerwonym goździkiem oznacza Chrystusa, sam kwiat symbolizuje Mękę Pańską. Chleb i wino to również oczywiste odwołanie do symboliki Chrystusa. Tak samo jak udziec, gdyż mięsu przypisywano znaczenie symbolu ofiary Chrystusa.

Triumf zmysłów

Artysta z Amsterdamu ewidentnie lubił motywy Marii i Marty, bo rok później namalował inną jego wersję. Ten drugi obraz o tym samym tytule można oglądać w Rotterdamie. To przykłady przejścia od średniowiecznej praktyki przedstawienia tematów religijnych do nowej ery, w której sztuka pokazuje życie codzienne pewnej siebie burżuazji.

Sceny kuchenne i targowe zaczęły być modne wśród malarzy niderlandzkich od około 1550 roku. Od tamtego czasu nie traciły na popularności przez następne sto lat.

Zbigniew Herbert podczas swoich podróży po Niderlandach niejednokrotnie zachwycał się tymi obrazami. W *Martwej naturze z wędzidłem* czytamy: *Ręka wyciąga się instynktownie, pragnąc wyzwolić z ram uspiętej egzystencji. Dawni mistrzowie apelowali nie tylko do oka – ale budzili inne zmysły – smak, węch, dotyk, słuch nawet. Więc obcując z ich dziełami, odczuwamy najzupełniej fizycznie – kwaśny smak żelaza, zimną gładkość szkła, laskotania brzoskwiń i welurów, łagodne ciepło glinianych dzbanów, suche oczy proroków, bukiet starych ksiąg, powiew nadciągającej burzy* [2].

Te słowa Herberta przypominały mi się, kiedy oglądałam siedemnastowiecznych mistrzów w pogoni za doskonałym przedstawieniem: najbliższym rzeczywistości odzwierciedleniem suto zastawionego stołu, straganu z bogactwem sezonowych warzyw i owoców czy stołu rzeźnickiego. Każdy najdrobniejszy element był istotny w tym wyścigu – odbłask cytryny w cynowym kielichu, plamka krwi na kruszącym cieple bażanta czy zaświadczone o świeżości krople rosy na owocach. Mnie najbardziej zachwycały cytryny. Były one jednym z ulubionych owoców malarzy martwych natur. Były atrakcyjne, bo drogie

2 Z. Herbert, *Martwa natura z wędzidłem*, Zeszyty Literackie, Warszawa 2003, s. 93.



i egzotyczne. W XVII wieku przypisywano im właściwości lecznicze, wierzo w ich moc odtruwającą. Malarze wybierali je także dlatego, że pozwalały wyrażać się kunsztem w ukazywaniu zróżnicowanych powierzchni. W przeciętnym lub częściowo obranym owocu ważne jest uchwyceni chropowatej, błyszczącej skórki; aksamitnej, matowej warstwy tuż pod nią i soczystego wnętrza. Z tego samego powodu również ostrzygi oceniano jako atrakcyjne z malarskiego punktu widzenia. Niezrównanym mistrzem cytryn jest oczywiście Willem Claesz, dlatego brakowało mi go w Wiedniu.

Ciemna strona

Jedzenie jest w centrum obrazu Aertseny, jest też ono na tyle istotnym elementem współczesnej kultury, aby poświęcić mu wystawę tematyczną.

Ta wystawa jest triumfem codzienności, przyjemności przygotowywania i jedzenia, apoteozą zmysłowości. Czy jednak na pewno? Dlaczego po jej obejrzeniu wcześniej zaplanowany Wiener Schnitzel w przyjemnej restauracji z ogródkiem na pięknym

1 Łk 10, 41-42, Biblia Tysiąclecia.

niewielkim placu przy kościele Franciszkanów stał się problemem? Po wystawie okazało się, że nie ma czegoś takiego jak czysta, naturalna zmysłowa przyjemność jedzenia. Za każdym kęsem kryje się jakaś idea. Idea, która usprawiedliwia nasz głód albo krytykuje i obarcza odpowiedzialnością. Kurator „Uczty dla oczu” Heike Eipeldauer nie chciał jedynie zachwycić starannie dobranymi pracami, rozsmakować w temacie żywieniowym, ale ewidentnie próbował poruszyć drażliwe struny. Mnie do wyrzutów sumienia wobec cielaka, z którego powstaje rozłożysty, cieniutki kotlet, skłoniły martwe spojrzenia z odciętych głów cielęcych i krowich, tak chętnie przedstawiane na siedemnastowiecznych płótnach. Na wiedeńskiej wystawie najbardziej poruszające były obrazy Joachima Beucknera *Rzeźnicza lada* i Carlo Maginiego *Martwa natura z warzywami, głową cielęcą i przyborami kuchennymi*. Nawet trudno zdecydować, czy gorszy jest wizerunek ociekającego krwią, obdartego ze skóry łba z obrazu Beucknera, czy ten o aksamitnej sierści, który jest pełen spokoju i cichego wyrzutu. Nie mniej impresyjne są tusze zajęcy z odrzuconymi do tyłu głowami czy bezwładne ptaki z obrazów Fransa Snydersa, Jeana Siméona Chardina i innych. Kultura supermarketu pozbawia nas tych dylematów, gdyż pozwala zapomnieć o tym, że te równo przycięte kotlety, umieszczone na styropianowej tacce i zafooliowane, były jeszcze niedawno częścią większej całości, a mówiąc wprost, żywego zwierzęcia. Może jednak warto dowiedzieć się, co skrywają kolorowe opakowania, w końcu jesteśmy tym, co jemy.

Nikt chyba natomiast nie zostanie poruszony widokiem kawałka sera, choć nawet wegetariański parmezan i większość innych serów ma na sumieniu cielęce życie. Do ścięcia mleka używa się cielęcej podpuszczki. O naszej kulturze, w której specjaliści od sprzedaży dbają, abyśmy my, klienci, byli jak najdalej od kłopotliwych tematów, autorzy wystawy mówią, zestawiając ze sobą dwa obrazy: *Martwą naturę z rybami* Sébastiena Stoskopffa z 1650 roku oraz *Antrykot* Felixa Vallottona z 1914 roku. W pierwszym wypadku mamy ryby przedstawione z wielką dbałością o szczegóły: artysta uchwycił przejrzyste oczy i zaróżowione skrzela, mówiące o świeżości ryby. To ryby z niedawnego polowu. *Antrykot* Vallottona natomiast jest realistyczny, ale jednocześnie lekko odrealniony, wyabstrahowany, uśredniony zgodnie z wymogami nowoczesnego konsumenta.

Ludzie nie lubią czuć się winni i dlatego widowie amerykańscy przeżyli szok, kiedy Julia Child w jednym ze swoich programów kulinarnych pokazała sposób zabicia homara. Jest to sposób o tyle prosty, co drastyczny, polega on na przecięciu żywego skorupaika ostrym nożem. Wprawdzie jest alternatywa, ale również niezbyt humanitarna, a mianowicie ugotowanie owego skorupaika żywcem. To pewnie mniej poruszyłyby widzów, ponieważ przy tej metodzie homar dokonuje żywota pod pokrywką.

Kuchnia więzieniem duszy

Julia Child to niezwykle wpływowa niegdyś, a teraz legendarna postać świata kulinarnego, nic więc dziwnego, że pojawia się ona na wystawie. Nie

było tam Julii Child per se, ale były nawiązania i polemiki. Szczególnie widoczne aluzje pojawiają się w dwóch filmach, które bezpośrednio nawiązują do formuły programu kulinarnego. Jeden to zachęta do porzucenia mięsa i wejścia na drogę wegetarianizmu, a drugi to zachęta do porzucenia opresyjnej kuchni. Zatrzymajmy się przy tym drugim wątku. Chodzi mi o wideo Marthy Rosler pod tytułem *Semiotyka kuchni*. Na filmie widzimy młodą kobietę przed stołem kuchennym, która demonstruje różne narzędzia i sprzęty kuchenne oraz sposób ich użycia. Przedmioty pojawiają się w porządku alfabetycznym. Każdy ruch artystki jest nerwowy, dobrze zna ona wszystkie prezentowane rzeczy, ale nie jest z nimi zaprzyjaźniona, raczej to stan walki o przetrwanie w kuchni lub uwolnienie się od codziennych obowiązków matki, żony, kobiety. Autorka inspiracje czerpała od Julii Child, ale zdaje się, że również z twórczości Hitchcocka. Kiedy wściekła gospodyni domowa dochodzi do „n” jak „nóż”, chcąc zdemontować sposób użycia noża kuchennego, dźga nim powietrze zamasztywanym ruchem na wysokości serca. Ten sam ruch widzimy w *Psychozie*, kiedy ginie dziewczyna za przyszcicową kotarą. Jest więc to manifest feministyczny w obronie gospodyni domo-



Daniel Spoerri, TABLEAU PIÈGE, 1972, materiały prasowe Kunstmuseum Stuttgart

wych skazanych na powolną śmierć z nudy powtarzalnych czynności obierania, ubijania, krojenia itp. Dawka humoru, która towarzyszy pracy zapewniła jej dużą popularność i wiele chętnych, by przygotowywać ciągi semiotyczne bliskie własnej sytuacji życiowej. W Internecie można obejrzeć na przykład *Semiotykę studentki szkoły artystycznej*.

Gorzka świadomość

O ile sztuka tradycyjna chce być doskonałym zwierciadłem rzeczywistości, o tyle sztukę współczesną interesuje „The Taine of the Mirror”. Przechodzi ona na drugą stronę lustra, gdyż chce poznać i chce pokazać niechętnie eksponowane obszary — trawienie, rozpad, śmierć. Na wystawie nie brakowało obrazów, gdzie tradycyjne piękno zostało wypchnięte przez różne wartości awersyjne. To one lepiej się sprawdzają, kiedy za temat twórczości ma się takie rzeczy jak: pozostałości po imprezie w postaci resztek jedzenia, brudnych ob-

rusów i petów (Daniel Spoerri); talerz, w którym zamiast zupy wyświetlany jest film z gastroskopii (Mona Hatoum); gnijące w przyspieszonym tempie ciało zająca (Sam Taylor-Wood); surowy kurczak jako specyficzny afrodyzjak (Nina Sobell); kielbasa w formalinie, która kojarzy się z jelitami (Damien Hirst), i chyba najbardziej odpychający kawałek mięsa, mięso ludzkie (Dieter Roth).

Serca i żołądki

Jedzenie bardzo często kojarzone jest z uczuciem miłości i seksem, ale także z przyjaźnią, gościnnością, wspólnotą. Gościnność to temat obrazu Amsterdamskiego Mistrza Bodegonu. Jego bohaterem jest człowiek o przyjemnym wyrazie twarzy, który wyciąga miskę z zupą w stronę przybysza, widza. Być może jednak to nie zupa, ale krew któregoś z martwych zwierząt, których pełno wokół niego. Ceną gościnności jest poświęcenie istnienia „braci mniejszych”.

Wątek zmysłowej miłości cielesnej obecny był w wielu miejscach wystawy. Czasem można się było go domyślać, jak w symbolicznych martwych naturach, gdzie słodki owoc może być synonimem słodkiej miłości, a przepiórki — pożądlivosti. Inaczej ogląda się kosze wypełnione po brzegi owocami, kiedy się wie, że w XVI wieku wiele z nich uważano za afrodyzjaki. Czasem pojawiał się jako dowcip; zabawnym elementem wystawy był jeden z serii portretów-martwych natur, *Ogrodnik* Giuseppe Arcimbolda. To, co dla jednych jest policzkami z okazałych cebul i nosem z rzodkwi, dla innych przeobraża się w obraz męskich genitaliów. W końcu, bywało też tak, że seks pojawiał się wprost w kontekście jedzenia, lecz nieoczekiwanie, jak w scenie erotycznej gry z broilerem. Była to praca wideo. Film Niny Sobell przedstawia obnażoną kobietę, która tuli się do kurczaka, głaszcze go i przyciska do piersi.

Na koniec

Powróćmy na koniec do Julii Child, w której wspomnieniach odnajdujemy takie wyznaczenie: *Miałam niesłychane szczęście uczyć się pod kierunkiem wybitnych szefów kuchni w Paryżu. Od nich dowiedziałam się, dlaczego dobre francuskie jedzenie jest sztuką i tak wysublimowanym doświadczeniem smakowym, a także tego, że doskonały posiłek wart jest zachodu [3].* Ta wystawa niewątpliwie również warta była zachodu. Warto było pokonywać kręte drogi na trasie z Wrocławia do Wiednia, aby zobaczyć te dziewięćdziesiąt prac z różnych epok i w różnych technikach. Wiedzieć zawsze daje gwarancję dobrej kuchni i dobrej sztuki. Ta wystawa spełnia w dwójnasób standardy wiedeńskie. PS.

W Stuttgarcie można było oglądać niejako kontynuację wystawy wiedeńskiej. W dniach 18.09.2010–9.01.2011 Kunstmuseum prezentowało wystawę „Eat Art”. Wystawa obejmowała prace, które jedzenie traktują jako temat albo materiał sztuki współczesnej. Artystą łączącym oba wydarczenia jest Daniel Spoerri.

3 J. Child, *Moje życie we Francji*, tłum. A. Sak, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2010, s. 467–468.

Marian Poźniak:

1. PŁASZCZYZNA ZIARNISTA 2,
 2. AKT 1960
 3. PŁASZCZYZNA ZIARNISTA
- fot. 1-4: L. Dmochowska



Lila Dmochowska

MARIAN POŹNIAK – BRAKUJĄCE OGNIWO

ASP we Wrocławiu, podsumowując własne 60-lecie istnienia, w dziale STRUKTURY – jednym z głównych osiągnięć akademii, umieściła nazwisko Mariana Poźniaka – absolwenta ASP w Krakowie. Uczyniono ukłon w stronę malarza niezwiązanego z wrocławską uczelnią, wpisując jego strukturalne poszukiwania jako część dorobku wrocławskiego strukturalizmu.

Niedawno pokazywana w Muzeum Architektury monograficzna wystawa profesora przypomniła jego imponujący dorobek twórczy i udowodniła w pełni, jak bardzo te malarzkie struktury wpisują się we wrocławski nurt. Są jak brakujące ogniwo w ogólnym dorobku artystów tworzących nad Odrą.

Rzeka Odra, której główne koryto przebiega pod oknami artysty, czasami przy mocnym wietrze zachodnim udaje, że płynie w odwrotną stronę, czyli do źródeł...

Z prof. Marianem Poźniakiem o sztuce rozmawiało się trudno. Prawie już osiemdziesięcioletni malarz wolał wspominać swoje ukochane Wilno, w którym spędził najpiękniejsze lata młodości. Obrazy, szczególnie wypełniające ściany pokoju od podłogi do sufitu, konkurowały z wyblakłymi zdjęciami z dalekiej przeszłości. Niektóre z prac malarskich przechodziły wieloletnią próbę drastycznych zmian temperatur na balkonie. Uwagę zwracały liczne ręcznie lepiące przez artystę gliniane naczynka,

kamienie i patyki pokryte szczerline kropkowanym tatuażem z farby. Nasze rozmowy zawsze odbywały się przy herbacie w szklankach w metalowych koszykach i słodyczach, które uwielbiał, a których nie powinien był jeść.

Marian Poźniak przyjechał na stałe do Wrocławia w 1953 roku, zaraz po obronie pracy na ASP w Krakowie. Artysta kursował jeszcze długo pomiędzy tymi dwoma miastami, odwiedzając kolegów artystów i najbliższą rodzinę. Jego studia przypadły na najbardziej niewdzięczny okres w historii polskich artystycznych uczelni. Realizm i maniera socrealistyczna mieszały się z królującym w Krakowie duchem kolorystów. W zachowanych z tego okresu pracach młodego artysty widać to wyraźnie. Trochę późniejsze obrazy zdradzają inspiracje sztuką informel. Sam malarz przyznał, że był również krótko zafascynowany figurami Lebensteina. Wpływy artystów zagranicznych, oprócz Picassa raczej nie zachował w pamięci. Czarno-białe reprodukcje, które czasami oglądał nie miały na niego wielkiego wpływu. Widać za to tematy wspólne z młodymi artystami, którzy przez współczesnych krytyków zostali nazwani Grupą Nowohucką. Zastanawiający jest całkowity brak wpływu członków Grupy Krakowskiej, która

w owym czasie zdawała się przewodzić polskiej artystycznej awangardzie. Marian Poźniak wspominał, że był jedynie zafascynowany postacią Marka Piaseckiego – beniaminka Grupy Krakowskiej, ale ta fascynacja dotyczyła głównie osobowości młodego artysty. Powstało kilka przepięknych portretów Marka, który miał w zwyczaju „pożyczać” na zawsze zabawki dzieci Poźniaków.

Malarz szczerze wyznał, że przyjazd do Wrocławia i konfrontacja z młodymi wrocławskimi artystami była dla niego jak powiew świeżego powietrza. Tu przeżył szok i zrozumiał, gdzie naprawdę rozwijała się polska awangarda. Krakowskie inspiracje i autorytety przyblakły. Poszukiwania Józefa Halasa, Alfonsa Mazurkiewicza i Jerzego Rosołowicza otwarły u Poźniaka jego własną drogę. Dokonania twórcze artysty umożliwiły mu wstąpienie do elitarnej Grupy Wrocławskiej. Z latami zaczęły powstawać różnorodne serie obrazów, z których najbardziej reprezentatywne wydają się być „Płaszczyzny Ziarniste” występujące w kilku podstawowych wariantach.

Wcześniejsze prace Poźniaka też zasługują na uwagę. Pośród dokonani artysty jest bardzo ciekawy „Cykl Starosądecki”, który na monograficznej wystawie był reprezentowany niekompletnie

Marian Poźniak,
PORTRET MARKA
PIASECKIEGO



i wręcz ubogo. Można to wytłumaczyć brakiem łatwego dostępu do tych dzieł, gdyż cieszyły się one komercyjnym uznaniem i dziś pozostają w rękach licznych prywatnych właścicieli. Sprawił to zapewne swoisty klimat i malowniczość, jaki artysta osiągnął przedstawiając na płótnach urok zaułków Starego Sącza. Dzieła utrzymane były zazwyczaj w gamie szlachetnych beży i brązów, szarości i wyblakłych błękitów. Przedstawienia architektoniczne i detale starsządeckiej architektury potraktował malarz syntetycznie i sprowadził do form kubicznych.

W dorobku Poźniaka należy odnotować również okres poszukiwań, kiedy artysta zmagał się z kompozycjami tworzonymi z kwadratów i rombów. Niekiedy były to czysto abstrakcyjne formy, innym razem inspirację stanowił widziany świat realny.

Znaczącym cyklem w dorobku twórczym Mariana Poźniaka są „Postacie i Ikony”. Powstawały one przez cztery dekady od lat 60. do 90. Pierwsze obrazy z tej serii przedstawiają ekspresyjne krowody postaci kobiecych w ruchu i rozwianych długich szatach. Powierzchnie płócien zamalowane są gładko lekkimi pociągnięciami pędzla. Z czasem Postacie zaczęła charakteryzować gotycka strzelistość i stały się one bardziej statyczne. Plastyczności nabrały poprzez zupełnie inne zabiegi malarskie. Artysta zaczął tworzyć figury kobiet reliefowo. Uzyskiwał ten efekt nakładając grubo farbę na płótno, formując ją miękką końcówką pędzla z włosia i jego twardym drewnianym trzonkiem. Czasem do tworzenia głów wykorzystywał aluminiowe łyżki. Kolejne kompozycje z Figurami powstawały już w nowatorskich technikach strukturalnych. Artysta odwrócił klasyczną technologię budowy obrazu. Zaczął na płótna najpierw kłaść barwne plamy, a na nie grunt i faktury. Powstawały spokojne monochromatyczne kompozycje, z których tylko gdzieś tam nieśmiało wylaniał się kolor.

Malowane przez Mariana Poźniaka Postacie oddziela od Ikon bardzo cienka linia. Praktycznie to te same figury ludzkie, tylko obdarzone aureolą świętości i skomponowane hieratycznie.

„Płaszczyny Ziarniste”, to najbogatszy i najważniejszy wkład Mariana Poźniaka w rozwój polskiego powojennego malarstwa. Jest to nazwa techniki powstawania obrazów, a jednocześnie tytuł wielu z tych prac. Wspólna nazwa zawiera jednak wiele wariantów technologicznych. Jedne prace podobne są swoją budową do tynków strukturalnych, w których dominują ziarenka piasku, inne przypominają skorupy krokodyli i żółwi, jeszcze inne są jak wyrafinowane nakrapiane tatuaże. Za ich pomocą artysta wyczarowywał bogate w formę przedstawienia albo ascetyczne, pierwotne układy poruszające się w sferze mikro- i makrokosmosu.

Czasem, jak przecinki – dla oddechu – tworzył pojedyncze prace niezwiązane żadnym konkretnym cyklem. Tak powstało między innymi kilka aktów, nieliczne portrety i trochę obrazów mających cechy eksperymentu. Widać w nich nie do końca wykorzystany potencjał twórczy artysty.

Wszystkie prace Mariana Poźniaka cechuje dyskretna, niemal szeptana narracja mająca cechy mistyczne albo humanistyczne. Wiele prac zdaje się być dialogiem z Bogiem i stworzoną przezeń naturą. Wrażenia spokoju i elegancji dopełnia wyrafinowana paleta kolorystyczna, w której przewagę stanowią liczne odcienie szarości, brązów i błękitów.

Osoby zainteresowane szerszym spojrzeniem na temat dorobku twórczego profesora Marina Poźniaka odsyłam do artykułu Ryszarda Hołowni w piśmie Quart Nr 2(8)2008.

Ja chciałabym ocalić od zapomnienia kilka wspomnień z naszych spotkań, których finałem stała się monograficzna wystawa 80-letniego malarza. Moje zainteresowanie jego sztuką, wywołało u artysty zdziwienie i zaskoczenie. Poźniak nie wystawiał swoich prac od 15 lat, czyli mniej więcej od czasu, kiedy przeszedł na emeryturę i opuścił mury Wrocławskiej Architektury, gdzie kierował od 1980 roku Zakładem Rysunku, Malarstwa i Rzeźby. Jest to wystarczająco długi okres, aby o kimś zapomnieć. Można to sobie uświadomić wiedząc, ile w tym czasie wypuszczono roczników absolwentów szkół artystycznych i młodych historyków sztuki. Wydaje się jednak, że brak zainteresowania ze strony muzealników, kuratorów i krytyków sztuki nie miał dla malarza większego znaczenia. Artysta tworzył konsekwentnie do około 2001 roku, czyli do czasu, kiedy zabrakło mu już sił i zdrowia. Nie wiadomo, jak wiele prac pozostaje w rękach prywatnych. Najbardziej ciekawe miejsca, w których znajdują się obrazy Poźniaka to Japonia, Skandynawia i Watykan. Kilka jego wczesnych dzieł jest w zbiorach Muzeum Narodowego we Wrocławiu, a kilka późniejszych wisi w salach Wydziału Architektury Politechniki Wrocławskiej. W pracowni i mieszkaniu pozostało kilkaset płócien-

Wszystkie prace Mariana Poźniaka cechuje dyskretna, niemal szeptana narracja mająca cechy mistyczne albo humanistyczne. Wiele prac zdaje się być dialogiem z Bogiem i stworzoną przezeń naturą.

świadców reprezentujących wszystkie etapy poszukiwań własnego sposobu wypowiedzi. Zetknięcie się z życiowym dorobkiem artysty w jego pracowni jest dla historyka sztuki prawie tak emocjonujące jak odkrycie przez archeologa grobowca faraona. Wyciągając na światło dzienne kolejne zakurzone obrazy przeżywałam razem z profesorem różnorakie emocje. Mnie towarzyszyła ciekawość i podniecenie spowodowane każdym kolejnym znaleziskiem. Na gorąco zadawałam pytania, a on starał się na nie odpowiadać. Przy oglądaniu niektórych prac na jego twarzy pojawiał się uśmiech i oczy błyszczały jaśniej. Malarzowi, który wielu swoich dzieł nie oglądał latami, przelatywały w pamięci historie związane z ich powstawaniem. Nie zawsze pamiętał, kiedy je namalował i dlaczego. Zdradził, że nie datował namalowanych płócien. Tylko te, które miały iść na wystawę, zostały obdarzone datą ale niekoniecznie była to data ich powstania. Profesor potrafił interesująco mówić o zaletach eksperymentu, o uczuciach malarza, kiedy emulsja w piękny i nie do końca kontrolowany sposób rozlewała się na płótnie. Przypominał, że najpiękniejsza ikona poświęcona jest siostrze Alinie, która umarła śmiercią tragiczną, a jeden z nielicznych aktów przedstawia ukochaną żonę Eleonorę, przez przyjaciół nazywaną Lolą. Wielokrotnie podkreślał, że na pozór abstrakcyjne obrazy przedstawiają świat realny, który został zredukowany do najprostszej formy, jaką był w stanie wypracować.

Profesor Marian Poźniak zmarł w listopadzie 2009 roku. Jego prace powoli rozpraszają się wśród kolekcjonerów i zaczynają żyć własnym życiem. Zagadką jest, dlaczego muzea ignorują tak znakomitego artystę, dając jednocześnie zbyt duży kredyt zaufania byle jak wykonanym conceptualnym pracom młodych. Istnieje uzasadniona obawa, że monograficzna wystawa malarstwa Mariana Poźniaka z grudnia 2008 roku była pierwszą i zarazem ostatnią. Na osłodę pozostaje przeświadczenie, że tylko szczęśliwy prywatny posiadacz obrazów Mistrza jest w stanie w pełni docenić ich sztukę. Pozornie monochromatyczne kompozycje ziarniste zaczynają ożywać w promieniach słońca, tak niedostępnego w muzealnych salach. Punkciki niczym drobinki piasku połyskują kolorowymi refleksami tęczy. Ich haptyczność kusi, aby przyłożyć rękę do chropowatej powierzchni i nikt nie gani chętnego, gdy próbuje to uczynić.

Renata Głowacka

JESIEŃ W PARYSKICH MUZEACH

KORRESPONDENCJA WŁASNA

Chyba najdłuższe kolejki tej jesieni w Paryżu ustawiły się przed Grand Palais, w którym zawieszono na ścianach obrazy Clauda Moneta. Ta wystawa to najważniejsza prezentacja jego dzieł od 30 lat. Ułożona tematycznie i chronologicznie, ukazuje twórczość tego artysty od początku lat 60. XIX wieku do śmierci w 1926.

Młody Monet opiewał pędzlem tematy tradycyjne – las, normandzkie plaże. W latach 70. osiadł w Argenteuil pod Paryżem. Brzeg Sekwany stał się jego ulubionym tematem.

W następnej dekadzie przyciągnęły go krajobrazy północy i zachodniej Francji. Często bywał w Normandii, ale odwiedzał też wybrzeże Morza Śródziemnego. Tam zaczął przyglądać się światłu. Na obrazach pojawiają się ludzie – kobiety w ogrodzie, grupa spożywająca śniadanie na trawie. Postacie rozplywają się w przestrzeni rozkwitającej zieleni, w wibracji kolorów. Zdarzają się też martwe natury. I tu rozplywają się kontury a kształty toną w świetle.

Paryska wystawa pozwala prześledzić nowy sposób malowania, jakim jest refleksja artysty, nawiązująca do pamięci, marzeń, nostalgii, malowania w schronieniu powtórek, w procesie powrotu do przeszłości. Pierwsza część ekspozycji koncentruje się wokół obrazów wcześniejszych. Grupy okazałych płócien zwracają uwagę na miejsca szczególnie bliskie Monetowi – las Fontainebleau, brzegi morskie, Paryż i jego przedmieścia,



Giverny. Wykracza poza Francję. Podróże do Londynu pozwalają mu uchwycić mgły nad Tamizą. W wieku 68 lat odkrywa Wenecję – tajemnicze „pływające” miasto, uwiecznione także przez Turner i Whistlera.

Już w pierwszych obrazach można odnaleźć fundamentalne składniki dzieła Moneta. Ważną nić przewodnią są powroty do poruszanych wcześniej motywów, malowanych później w innym oświetleniu. Artysta czuje się pobudzony przemijającymi efektami świetlnymi i lekką zmianą punktu patrzenia. Wyszukiwanie zmian zmusza go do szybkiego przechodzenia z jednego płótna do drugiego, by tam zapisać kolejne efekty.

Późny cykl „Grandes Décorations de Nymphéas” odkrywa Moneta – dekoratora. Artysta zaczyna dochodzenie do poszukiwań, rozpoczynających jego karierę. Monet zagospodarowuje ogród przy swoim domu w Giverny, w którym posadził lilie wodne i rozmaite rośliny. Skupia się na tym temacie, wykonując szerokie płótna, które ofiaruje państwu i które w 1927 r. ozdobią dwie owalne sale paryskiej Oranżerii. Nastąpi to po śmierci artysty, ale zgodnie z jego wolą.

Wystawa gromadzi blisko 200 prac. Retrospektywa chce wzniesić refleksję i delektowanie się obrazem, także przyrzeć się dziełom nieznanym. Ekspozycja przybliży przejście w sztuce z XIX w XX wiek na przykładzie pracy wielkiego impresjonisty.

Trwająca 60 lat kariera artystyczna Moneta zmieniła rozumienie pejzażu w malarstwie. Artysta zmierzył się z problemem przedstawiania natury w całości jej różnorodności. W swoich długich poszukiwaniach przeszedł od wiernego odtwarzania do zapisu impresji.

Nie można nie zauważyć wpływu sztuki Moneta na sztukę współczesną, dwudziestowieczną abs-

trakcję. Wystawa w Grand Palais podaje konkretny przykład – w ostatniej sali zostały umieszczone obrazy Roya Lichtensteina, które są „komentarzem” do Monetowskich katedr z Rouen.

Tylko dwie stacje metra dzielą Grand Palais od Musée d’Art Moderne, a tam – do 30 stycznia 2011 oglądać można retrospektywną wystawę Basquiata, przyciągającą chyba inną publiczność.

Jean-Michel Basquiat – urodzony 50 lat temu syn Haitańczyka i Portorykanki, w ciągu 27 lat życia osiągnął oszałamiający sukces, przerwany śmiercią po przedawkowaniu narkotyków.

Zaczynał jako twórca graffiti. Wraz z licealnym kolegą, pokrywali mury południowego Manhattanu rysunkami, wzbogacanymi aforyzmami i anarchistycznymi hasłami. Graffiti podpisywali wspólnym pseudonimem SAMO (Same Old Shit), znak copyrightu pozostał stałym elementem późniejszych obrazów Basquiata, które zaczął malować po rozstaniu się z przyjacielem.

W 1978, młody buntownik opuścił ojca, z którym mieszkał po rozwodzie rodziców i zaczął zarabiać malowaniem pocztówek i bawełnianych koszulek. Pociągała go kultura hip-hopu, rap i otoczenie afroamerykańskich twórców. Wiódł burzliwe życie wśród awangardy artystycznej nowojorskiego śródmieścia. Rok później przystąpił do malowania obrazów. Mimo że nawiązywały do „sztuki ulicy”, Basquiat odciął się od graffiti. Nie używał już farb w aerozolu, malował pędzlem, a pierwsi krytycy zaliczyli go do nurtu neoekspresjonistów.

22-letni Basquiat został zaproszony do udziału w światowej wystawie sztuki współczesnej Documenta 7 w Kassel obok Josepha Beuysa, Anselma Kiefera, Gerharda Richtera i Cy Twombly. Rok później jako najmłodszy i pierwszy czarnoskóry

1. **Jean-Michel Basquiat**, *Fallen angel*, © ADAGP, Paris 2010
2. **Arman**, *CHOPIN'S WATERLOO*, 1962 © ADAGP Paris 2010
3. Jean-Michel Basquiat w swoim atelier, 1985
4. Arman, *LA VIE À PLEINES DENTS*, 1960 © ADAGP Paris 2010



5. **Claude Monet**, *LE PORT DU HAVRE, EFFET DE NUIT*, 1873, kolekcja prywatna, wszystkie prawa zastrzeżone,
6. **Claude Monet**, *LE PALAIS CONTARINI*, 1908, © Nahmad collection

artysta wystąpił na biennale, organizowanym przez Whitney Museum of American Art w Nowym Jorku. Mnożyły się wystawy indywidualne, kolejni marszandzi ubiegali się o promowanie sztuki młodego Metysa. Basquiat zaprzyjaźnił się z Andy Warholem, który oprócz dostarczania inspiracji, dał malarzowi poczucie pewnego bezpieczeństwa w burzliwym życiu nowojorskiego undergroundu.

Powtarzającymi się motywami płócien Basquiata stają się zdeformowane kontury ludzkich sylwetek, maski, totemy, motywy zaczerpnięte z komiksów i kultury masowej. Szkicom towarzyszą napisy, artysta sam określa się jako „pisarz obrazów”. Bohaterami obrazów stają się jego idole – muzycy jazzowi, czarnoskórzy bokserzy. Obrazy sprzedawały się szybko, artysta wspierał się użytkami. Śmierć Warhola pogrążyła go w depresji. Nie udało mu się wygrać z narkotykami. Pozostawił po sobie ok. tysiąc obrazów i dwóch tysięcy rysunków, znajdujących się dziś w rękach prywatnych kolekcjonerów. Prace Basquiata zajmują pierwsze miejsce na rynku handlu sztuką – osiągają najwyższe ceny.

Pięć lat temu w Nowym Jorku zmarł Arman, a właściwie Armand Fernandez – francuski malarz i rzeźbiarz. Tegorocznej jesieni jego prace wystawione są w obszernych salach Centrum Pompidou.

Urodzony w 1928 r. artysta zaczynał od malowania obrazów. Zachwycił się sztuką Jacksona Pollocka i Kurta Schwittersa, ale odstawił pędzel i pod koniec lat 50. zaczął zbierać przedmioty. Według klucza. Najpierw są to odpady gospodarstwa, które zamyka w szklanych słojach. Po trzech latach doszedł do idei „akumulacji” – gromadził wiele egzemplarzy takiego samego produktu, pochodzącego z seryjnej fabrykacji. Podobnie jak pop-art, przedmiotom codziennego użytku nadawał



rangę artystyczną, choć gromadząc i umieszczając obiekty za szkłem, Arman kładł nacisk na sam akt produkcji. Kolejną fazą stała się destrukcja. „Colères” to kompozycje kawałków zniszczonych przez artystę przedmiotów, zatopionych następnie w żywicy lub w cemencie. Tu ważny jest gest artysty – „zapisanie” aktu złości.

W 1966 r. Arman wrócił do płócien po doświadczeniach z akumulacjami. Obraz otrzymuje trzeci wymiar, pojawiają się na nim wypukłości – do płótna przyklejone są pędzle, tubki z wylewającą się farbą, z obrazów wylaniają się przedmioty – np. instrumenty muzyczne.

Przedstawiciele Nowego Realizmu, których duchowym przywódcą był Pierre Restany, a pod programem których podpisywał się Arman, wstępowali przeciw akademickiej abstrakcji, zwracając się ku codziennemu życiu.

Paryska jesień artystyczna to nie tylko muzea. W tym roku po raz 30. obchodzony jest w Paryżu Miesiąc Fotografii. Fragmenty kolekcji Maison Européenne de la Photographie zostały udostępnione galeriom. Wśród najważniejszych ekspozycji zobaczyć można prace Harry'ego Callahana, Larry'ego Clarka czy André Kertesa. Gościem honorowym tegorocznej prezentacji są kraje Europy Centralnej – Węgry, Polska, Czechy, Słowacja i Słowenia. W przestrzeni Carrousel du Louvre – 14. edycja targów Paris Photo. I tu znów kolejki...



Anna Bajor-Ciciliati

SZTUKA W PŁOMIENIACH

Brazylia, której największym bogactwem jest natura, za wyjątkiem kilku zaledwie parków i pomników ekologicznych staje się krajem catिंगi i cerrado [1].

Jesteśmy blisko totalnego wyniszczenia naszych rezerw naturalnych. Pilnie musimy nauczyć się odróżniać użytkowanie od nadużywania, eksploatację od kradzieży, ochronę od dewastacji.

(Frans Krajcberg) [2]

Jest w Brazylii takie miejsce, gdzie umieranie jawi się jako siła twórcza. Śmierć daje tu początek nowym, niespotykanym dotąd formom bytu. I, jakkolwiek nie chodzi o przejście na wyższy stopień ontologiczny w rozumieniu religijnym, bez wątpienia proces przemiany, o którym mowa, ma charakter transcendentny. Nova Viçosa – wieś położona na południu stanu Bahia, niemal 1000 kilometrów od Salvadoru. To tu Feniks rodzi się z popiołów. Dzieje się tak za sprawą artysty rzeźbiarza polskiego pochodzenia, Fransa Krajcberga. W 1972 roku założył on w tym odciętym od świata zakątku swoje atelier i domostwo. Domostwo – nota bene – ze wszech miar nietypowe, bo zawieszono siedem metrów nad ziemią – na pniu endemicznego drzewa pequi. Sytuując się w tak oryginalnym punkcie przestrzeni, Krajcberg nie tylko spełnił swe wielkie dziecięce marzenie o życiu „w domku na drzewie, jak w zamku ze snów”, ale i zrealizował towarzyszącą mu od czasów „europejskiej wojny”, przemożną potrzebę izolacji od innych przedstawicieli gatunku ludzkiego. Żyjąc w samym sercu tropikalnego lasu i kontemplując ze swej uprzywilejowanej pozycji widok rozbijających się o brzeg fal oceanu, Krajcberg oddaje się pracy na rzecz natury, która – skrzywdzona przez człowieka i niezdolna do samoobrony – w milczeniu umiera. Artysta krzyczy zatem w jej imieniu, posługując się narzędziami sztuki. W krzyku tym brzmi protest przeciw ludzkiej bezmyślności oraz błaganie, aby pomoc nadeszła, zanim okaże się, że na ratunek jest już za późno.

W środowisku wiejskim Bahii zwany „brodatym szaleńcem”, Krajcberg gromadzi martwe, pozostające po destrukcyjnej działalności ludzkiej pnie i gałęzie wiekowych drzew, aby następnie obdarzyć je nowym życiem. Spalone, poranione

Frans Krajcberg

1. BEZ TYTUŁU, Instalacja, pnie spalonych palm z regionu Jurueua (Mato Grosso), pigment naturalny, od 300 do 500 cm wysokości, lata 80
2. SERIA SOMBRAS (Cienie), drewno malowane pigmentami naturalnymi, lata 80/90
- 3-5. BEZ TYTUŁU, zwęglone pnie z lasów deszczowych stanu Bahia, barwnik naturalny, lata 80



została w Museu de Arte Moderna w Rio de Janeiro w ramach Szczytu Ziemi 1992. Spóźniona o co najmniej kilkanaście lat prestiżowa prezentacja otworzyła twórcy drzwi do paryskich salonów. Rok 1996 przyniósł znaczącą wystawę w Grand Hall de La Vilette. Sześć lat później nastąpiła inauguracja Espace Krajcberg w Musée du Montparnasse. W 2005 zaś, z okazji Roku Brazylii we Francji, w Parc de Bagatelle odbyła się retrospektywa „Dialogues avec la nature”, którą odwiedziło 170 tysięcy widzów. W relatywnie krótkim czasie oficjalne centrum sztuki Krajcberga z Brazylii przeniesione zostało zatem do Francji. Powód jest oczywisty – promocja artysty nie leży w interesie jego przybranej ojczyzny. Jako świadek i denuncjator notorycznej zbrodni, Krajcberg zdaje się belką w oku brazylijskich władz. Gesty poważania wobec niego wykonywane [3] mogą sugerować, iż jest wręcz przeciwnie, należy jednak mieć świadomość, że służą one nade wszystko cełom medialnym i niezwykle rzadko przekładają się na praktyczne wsparcie działalności bezkompromisowego twórcy.

Naturalizm w naturze

Za każdym razem, gdy widzę sterty spalonych drzew, nie potrafię nie myśleć o prochach z pieców krematoryjnych. Pył życia, dzieło szaleńców. [4]

Do terytorium Brazylii należy aż 60% dżungli amazońskiej. Na obszarze tym rocznie wycina się

lub zatopione człony roślinne zostają odzyskane i w artystyczny sposób przetworzone. Dotyk twórcy sprawia, że nieme ofiary popelnionej z zimną krwią zbrodni zyskują moc mówienia za siebie. Ich dojmująca, plastycznie wyrazista obecność, staje się donosem i oskarżeniem, demonstracją żalu i żądaniem sprawiedliwości.

Jakkolwiek prace Krajcberga nagradzane są na międzynarodowych konkursach od ponad pięćdziesięciu lat, światowe uznanie artysta zyskał dopiero w roku 1992, kiedy to jego sztuka pokazana

1 Catinga – występująca na suchych północno-wschodnich obszarach Brazylii formacja roślinna typu sawannowego, na którą składają się karłowate kolczaste drzewa i krzewy zrzucające liście na okres suszy, sukulenty i niewysokie trawy; cerrado – charakteryzujący się dużo większym niż catinga zróżnicowaniem przyrodniczym typ sawanny występujący w Brazylii centralnej.

2 Frans Krajcberg; *Natura* (16 października – 14 grudnia 2008), katalog wystawy, Museu de Arte Moderna MAM, São Paulo, tłum. A.B.-C.

3 Krajcberg jest honorowym obywatelem stanu Bahia i miasta São Paulo.
4 Claude Mollard e Pascal Lismonde, *Frans Krajcberg la Traversée du Feu*, Isthme Éditions, 2005, Paris; tłum. własne z portugalskiego za: Maria José Justino, *A Tragicidade da Natureza Pelo Olhar de Arte*, Travessa dos Editores, 2005

średnio 22400 kilometrów kwadratowych lasu. Jeśli tempo to zostanie utrzymane, w ciągu dwudziestu kolejnych lat powierzchnia „zielonych płuc ziemi” zmniejszy się o ok. 40%. Niszczycielska działalność człowieka nie omija też puszczy atlantyckiej (Mata Atlântica) – wąskiego pasa bujnego lasu tropikalnego na południowo-wschodnim po-brzeżu Brazylii. Z oryginalnego miliona i trzystu tysięcy kilometrów kwadratowych zieleni pozostało dziś zaledwie 8%, a zatem około stu tysięcy kilometrów, z czego tylko 3,5% nie uległo modyfikacji. Wciąż jednak nie robi się nic, aby zapobiec degradacji. Interes prywatny zdobywa coraz większą przewagę nad dobrem powszechnym.

Brazylia staje się krainą węgla i płotów [5] – alarmuje poruszony cierpieniem ginącej przyrody artysta. Zachodzący na jego oczach proceder bezmyślnej dewastacji środowiska naturalnego zrodził w nim pragnienie rewolty. Szczególnie jest piękno, z jakim ten, wciąż niepoznany w kraju rodzinnym, przedstawiciel pokolenia Kolumbów przedstawia rozmiar cierpienia, które stało się jego udziałem. Wojna wciąż trwa. Były dni, kiedy dym przesłaniał całkowicie światło słoneczne. Ziemia porażona destrukcją wyglądała jak pole walki. Myślałem jak potwornym stworzeniem jest człowiek zdolny do czegoś takiego. Uczucia gniewu i rozpacz znalazły ujście w sztuce, rozumianej jednak nie jako sposób na samorealizację jednostki obdarzonej ponadprzeciętną potrzebą kreacji, lecz jako żywy głos w debacie o współczesnej rzeczywistości. Bo, według Krajcberga (...) zadaniem sztuki jest towarzyszyć człowiekowi w jego ewolucji. Jeśli tego nie czyni, jej znaczenie ogranicza się do wartości komercyjnej. [6]

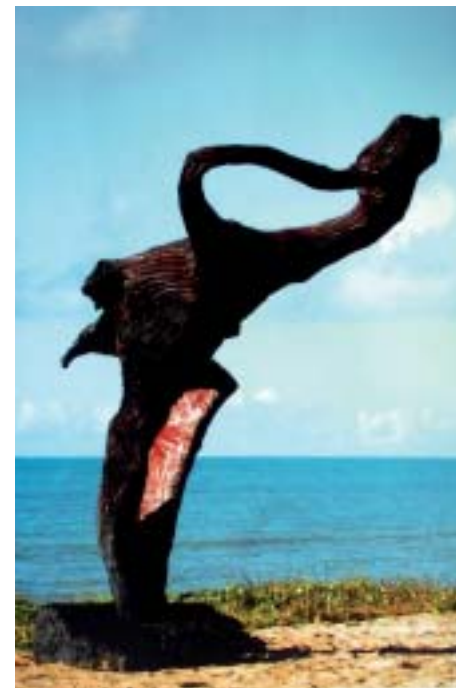
Frans Krajcberg urodził się 12 kwietnia 1921 roku w Kozienicach, jako trzecie dziecko biednych żydowskich kupców. *Od małego traktowałem las jako kryjówkę, choć wtedy nie miałem jeszcze świadomości ani wycucia przyrody. (...) Las był miejscem, gdzie chowałem się, aby znaleźć odpowiedzi na nurtujące mnie pytania. Będąc dzieckiem, dużo cierpiałem z powodu okrutnej dyskryminacji na tle religijnym – dla tych fanatyków nic innego nie miało znaczenia. Zastanawiałem się, dlaczego musiałem się urodzić właśnie tam, a nie gdzie indziej – gdzieś, gdzie nie byłbym tak nienawidzony – dlaczego właśnie w tym mieście, gdzie moje prawa nie równały się prawom innych. (...) W wieku trzynastu lat zaczęłam interesować się polityką i wówczas pojawiła się też chęć, aby malować, ale nie mieliśmy pieniędzy na papier. To wszystko zostawiło we mnie trwałe ślad.* [7]

Wrzesień 1939 roku zastał go w Częstochowie. Na wieść o wybuchu wojny natychmiast powrócił do Kozienic, nie odnalazł tam jednak nikogo z bliskich. Pojmani, zdołał się uwolnić i dołączyć do



Armii Czerwonej. Z okresu jego pobytu w Mińsku, gdzie poddany został leczeniu odmrożeń, pochodzą jego pierwsze próby artystyczne. W 1940 próbował szczęścia w szkole plastycznej w Witebsku, która jednak okazała się przepelniona. Przyjął go natomiast na kierunek malarski Uniwersytetu Leningradzkiego, gdzie równolegle podjął studia inżynierskie. W 1941, po ataku Niemiec na ZSRR, wstąpił do Armii Andersa zdążającej na wschód, a następnie zasilil szeregi oddziałów Wandy Wasilewskiej w funkcji inżyniera mostów. W 1944 roku brał udział w wyzwoleniu Warszawy. Odkrywając, że cała jego rodzina zginęła, wyrzucił stalinowskie medale na granicy z Czechosłowacją. W styczniu 1945 dotarł z Armią Czerwoną do Budapesztu. *Gdy uszedłem na teren obozu, uderzył mnie widok ludzkich ciał – spiętrzonych w trzy stosy, rzuconych jak śmieci.* [8]

Przeżycia wojenne zrodziły u Krajcberga głębką niechęć do technologii i miasta, jako środowiska sprzyjającego zanikowi instynktu moralnego. Rezultatem traumatycznych doświadczeń jest również wyculenie artysty na ciemną stronę ludzkiej egzystencji. Wszystko to zbliża go do ekspresjonizmu, z którym zetknął się po raz pierwszy w roku 1945, kiedy to podjął studia w Akademii Sztuk Pięknych w Stuttgarcie. Jego mistrzem stał się Willi Baumeister, po latach banicji przywrócony do funkcji profesora malarstwa. *Nauczyłem się wszystkiego, co możliwe o Bauhausie, o potężnych nurtach sztuki nowoczesnej (...). Czulem jednak, że bliżej mi do ekspresjonizmu niż do sztuki konkretnej – jak dla mnie, zdecydowanie zbyt intelektualnej. Ale Baumeister nauczał w sposób otwarty, stymulujący i szczodry. Był przesiąknięty duchem Bauhausu i odkrywał przed nami wszystkie jego techniki.* [9]



Bunt i krytyka postępu, leżące u podstaw ekspresjonizmu, oraz charakterystyczna dla tego kierunku toporność stylistyczna niezwykle silnie przemawiały do skażonego wojną młodzieńca poszukującego własnej drogi artystycznej. Nie mniej znaczący wpływ wywarła na niego kolonialna sztuka barokowa, której posmakował zaledwie kilka lat później w Brazylii. Łuk, linie diagonalne, dynamika, zmysłowość i nieregularność kształtów to dla Krajcberga wyróżniki języka artystycznego zgodnego z duchem natury. Stąd też Mondrianowska próba przełożenia przyrody na formy geometryczne budzi w nim głęboki sprzeciw. Nie odnajduje się także w myśli uwielbiających naturę impresjonistów. Ich twórczość grzeszy we-

5 *A Terra em Transe na Eco 92*, [w:] „Veja”, 03/06/1992, s. 54–55; tłum. A.B.-C.

6 Portal „Planeta Sustentável”, Entrevista com Frans Krajcberg, 22 lipca 2009; http://planetasustentavel.abril.com.br/noticia/cultura/conteudo_416780.shtml?func=1&pag=1&fnt=9pt; stan na: 30.01.2010, tłum. A.B.-C.

7 <http://www.krajcberg.vertical.fr/fkchronologieportugues.html>, stan na 30.01.2010, tłum. A.B.-C.

8 *O grito da terra* [w:] Revista 18, kwiecień 2009, <http://revista18.uol.com.br/visualizar.asp?id=1639>, stan na: 30.01.2010; tłum. A.B.-C.

9 „Imagens do fogo”, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, czerwiec 1992; Museu de Arte Moderna da Bahia, wrzesień 1992; tłum. A.B.-C.

Frans Krajcberg, BEZ TYTUŁU, 1988, korzenie, gałęzie i włókna zwęglonych palm, pigment naturalny, 300x120 cm



długiego nadmiernym idealizmem – przyroda w niej przedstawiona zbyt jest uładzona i bukoliczna, a zatem niewiarygodna. Jego interesuje wyłącznie „prawdziwe” oblicze świata naturalnego, a więc to, w które wpisana jest brutalność sił nim rządzących. W przeciwieństwie do lubiącego się w scenach spokoju i harmonii Moneta, epatuje okrucieństwem i cierpieniem. Na równi z wielkim impresjonistą oddaje zatem hołd życiu, czyni to jednak w sposób daleko bardziej gwałtowny. Ponad efemeryczne piękno kwiatów przedkłada bowiem mroczną potęgę korzeni.

Dziełem Krajcberga rządzi nieograniczona regularnie emocja. Co nie znaczy, że nie ma w nim miejsca na refleksję – myślenie nie wyklucza jednak odczuwania i na odwrót. Śmiało można stwierdzić, że Krajcbergowi udało się znaleźć złoty środek pomiędzy skrajnościami racjonalizmu i irracjonalizmu. Wyraźnie odcinając się od przeintelektualizowanej, jego zdaniem, sztuki współczesnej, stawia na spontaniczność, wrażliwość i naturalność. Zimną kalkulację w procesie tworzenia zastępuje działaniem intuicyjnym. Broni się jednak przed wpływem czynnika losowego na swą sztukę. *Przypadek w zasadzie w mojej pracy nie istnieje – przetwarzam elementy naturalne, nigdy natomiast ich nie kopiuję – bezpośrednia ich prezentacja mnie nie zadawała.* [10] Artysta

dokonyuje wstępnego „opracowania” obiektu już na etapie jego wyboru. Proces selekcji jest pedantyczny, co pozwala uniknąć ewentualnej banalizacji produktu finalnego związanej z jego nadmiernym podobieństwem do form obecnych w naturze. *Zawsze, gdy to możliwe, wykorzystuję formy naturalne. Jednak, jeśli obiekt ma już charakter rzeźby, przekształcam go, wynajduję na nowo, czerpiąc korzyści z jego kształtów oryginalnych. Gdy jest na odwrót, tworzę nowe formy.* [11]

Pierre Restany – francuski krytyk sztuki i wielki przyjaciel artysty – określa jego stosunek do sztuki mianem „naturalizmu integralnego”. *Naturalizm Krajcberga to jednocześnie system etyczny i sposób postrzegania, indywidualna forma uczestnictwa w sprawach kosmosu* [12]. Pełny obraz odbitych w twórczości artysty idei estetycznych daje *Manifest Rio Negro* (1978), będący owocem przemyśleń Restany’ego, Krajcberga i Seppa Baenderecka po wspólnej wyprawie do Amazonii. Gorąco dyskutowany w paryskim środowisku artystycznym dokument, w Brazylii pozostawiony został bez komentarza. *To nie jest żaden kierunek, to po prostu rodzaj wrażliwości* – wyjaśniał Restany w wywiadzie dla brazylijskiej prasy. *Wraz z intelektualizacją sztuki współczesnej, wrażliwość stała się zjawiskiem niszowym.*

Naturalizm to sposób myślenia – coś w stylu „Rozważań o metodzie”, chociaż nie roszczę sobie żadnych pretensji do Kartezjusza. Nie chodzi tu jednak w żadnym razie o powrót do świadomości natury. Raczej do wyczulenia na jej istnienie. I w tym właśnie punkcie różni się od sentymentalizmu a la Rousseau. [13]

Od kwadratu do drzewa

Artysta trafił do Brazylii w roku 1948, po półrocznym pobycie w Paryżu, gdzie przeżywał wielkie trudności finansowe. Pomysł wyjazdu za ocean pomógł mu zrealizować Marc Chagall, finansując koszt podróży przyjaciela w kabinie trzeciej klasy. Po przybyciu do Rio de Janeiro, bez pieniędzy i znajomości języka, Krajcberg przez kilka dni mieszkał na plaży Flamengo. Udało mu się jednak dotrzeć kolejną do São Paulo, gdzie został zatrudniony jako technik w Muzeum Sztuki Nowoczesnej (MAM). Praca przy organizacji Bienale SP '51 stała się dobrą okazją do nawiązania kontaktów zawodowych. Szczególnie owocną okazała się znajomość z brazylijskim twórcą włoskiego pochodzenia Alfredo Volpim. Współpraca ze słynnym malarzem pozwoliła początkującemu artyście zdobyć doświadczenie w dziedzinie produkcji naturalnych pigmentów. Wstępną wiedzę w tej materii Krajcberg uzyskał już w Stuttgarcie, na kursie che-

10 „O Jornal” 23/04/1969, Rio de Janeiro; cytat za: Maria José Justino, *A Tragacidade...;* tłum. A.B.–C.

11 Hugo Auler, *A natureza na arte de Krajcberg* (wywiad), *Correio Brasiliense*, 15/10/1976; tłum. A.B.–C.

12 Pierre Restany, *Krajcberg et l’anti-destin*, Galerie J. Paris, maj/czerwiec 1966, cytat za: Maria José Justino, *A Tragacidade da Natureza pelo Olhar de Arte*, Travessa dos Editores 2005; tłum. z portugalskiego A.B.–C.

13 *O Brasil sem ilusões* [w:] „Veja”, 18/10/1978; tłum. A.B.–C.

micznym prowadzonym przez Baumeistera. Volpi, umożliwiając młodemu twórcy praktykę przy dekoracji azulejos innowacyjną mieszanką rezy-ny i żółtka kurzego, zainspirował go do dalszych poszukiwań. Jednak już w 1952 wysokie koszty utrzymania w metropolii wyгнаły Krajberga na południe. Dzięki rekomendacji Lasara Segalla, zdobył pracę na stanowisku inżyniera-rysownika w fabryce papieru Klabin w Monte Alegre (Paraná). Wytrwał w firmie przez dwa lata. Porzucając pracę, zdecydował się zamieszkać wśród przyrody i żyć z rękodziela artystycznego. Doświadczenie to okazało się dla niego przełomowe.

Odkąd opuściłem Stuttgart, byłem wrakiem człowieka (...) Nienawidziłem ludzi. Uciekałem od nich. (...) Ale, izolacja dla samej izolacji nie ma sensu – po co żyć? Natura dała mi siłę i chęć, aby czuć, myśleć i pracować. Aby przetrwać. Chodziłem po lesie i odkrywałem nieznanymi mi świat. Odkrywałem życie. Życie w formie najczystszej. Zaczynałem rozumieć co to znaczy – być, zmieniać się, trwać, wchłaniać światło, ciepło, wilgotność. (...) Zbudowałem swój dom w lesie. Przygar- nął mnie dziki kot. Zbierałem storczyki. (...) Ale słońce zawsze było czerwone, a niebo – przernig- dy niebieskie. Dzień i noc wszystko spowijał dym. Pewnego dnia zaproszono mnie na północ Parany. Drzewa przypominały mi zwęglone szczątki ludz- kie z czasów wojny. Nie wytrzymałem. Zamieni- łem swój dom na bilet do Rio de Janeiro. [14]

Rok 1957 przyniósł pierwsze oficjalne uznanie talentu artysty. Otrzymał on nagrodę dla naj- ciekawszego twórcy brazylijskiego na IV Bienale w São Paulo, którego wielką gwiazdą był – zdo- bywca Grand Prix – Jackson Pollock. Niespodzie- wanie wyniesiony na piedestał, Krajberg podjął decyzję o sprzedaży swych prac i powrocie do Paryża. Jak opowiada, miasto to zwykle działało na niego stymulująco, tym razem jednak poczuł się zagubiony. Ponadto, w związku z silną alergią na terpentynę (której pierwsze symptomy zaob- serwował już kilka lat wcześniej, w Rio), zmuszony był porzucić malarstwo. W poszukiwaniu alterna- tywy twórczej, wyruszył na Ibizę, gdzie rozpoczęła się jego wielka przygoda z materią. Zafascynowany możliwościami płynącymi z obróbki ziemi i kamie- nia, wiele uwagi poświęcił eksperymentom z „ter- res craquelées”. Równoległe zajmował się tech- niką reliefową, która intrygowała go od czasów paryskich, kiedy to pod okiem Braque’a uczył się kamieniorytu. Umiejętności wówczas nabyte po raz pierwszy wykorzystał w swej leśnej brazylij- skiej samotni, wykonując niewielkich rozmiarów plaskorzeźby w drewnie. Na Ibizie powrócił do tej formy ekspresji, zwiększając swe artystyczne możliwości poprzez wykorzystanie pomijanych dotąd materiałów.

Zainspirowany sztuką pierwotną, odciskał na japońskim papierze wzory występujące naturalnie w drewnie, na powierzchni liści i skalach, a na- stępnie pokrywał otrzymany deseni sporządzoną własnoręcznie mieszanką pigmentów naturalnych,

otrzymując barwne reliefy płaskie. Zachwyt nad niepowtarzalnością przyrodniczych form pocią- gnął za sobą refleksję nad ich ulotnością. Obser- wując artystyczną działalność czterech żywiołów, Krajberg zapragnął zatrzymać chwilę. Kopiując ślady kropli deszczu lub linie powstałe na piasku morskim pod wpływem wiatru, usiłował „przy- łączyć naturę na gorącym uczynku”. Za pomocą drewnianej ramy ograniczał wybrany fragment powierzchni, a następnie wypełniał go płynnym gipsem. Po wyschnięciu matrycy, odbijał otrzy- many negatyw i pokrywał go kolorem. W 1964 jedna z wykonanych w tej technice prac przy- niosła mu Nagrodę Miasta na Biennale w Wenecji. Bogactwo naturalne Ibizy zrodziło również po- myśl na tzw. kamienne tablice (*telas de pedras*) – reliefowe kolaże różnokolorowych odprysków skalnych. Równoległe artysta podejmował swe



1. Frans Krajcberg, SERIA SOMBRAS (Cienie), drewno malowane pigmentami naturalnymi, lata 80/90
2. Frans Krajcberg, portret, 1985

pierwsze próby fotograficzne (*Zacząłem fotogra- fować, aby widzieć lepiej, z bliska, przekroczyć możliwości ludzkiego wzroku [15]*). Niezwykła otwartość Krajberga na oferowane przez przy- rodę możliwości artystycznego wyrazu oraz origi-

nalność rezultatów jego pracy sprawiły, że uznany został za jednego z najwybitniejszych prekursorów sztuki ubogiej i land-artu.

W latach 1959–1964 Krajberg spędził na Ibi- zie łącznie kilkanaście miesięcy. Ścisły kontakt z naturą i inspiracja z niego płynąca doprowadziły do krystalizacji poglądów twórcy na sztukę no- woczesną. Przeciwny wszelkiemu formalizmowi, teoriiom, kierunkom i paradygmatom, kształtował swój indywidualny – w pełni niezależny – styl artystyczny. Stopniowo odwracał się od form płaskich, zdążając w stronę rzeźby wolnostoją- cej i instalacji. Jego stosunek do przyrody także ewoluował – będąc świadkiem coraz śmielszych aktów przemocy wobec środowiska, z admiratora natury stawał się jej zażartym obrońcą.

W 1964 roku Krajberg, ulegając namowom brazylijskich przyjaciół, postanowił przenieść się do Minas Gerais. Zachwycony feerią kolorów ziemi i bogactwem lokalnych form roślinnych, zamiesz- kał w grocie na szczycie Cata Branca w słynnym z najczystszych pigmentów mineralnych regionie Itabirito. Koncept pracowni wspartej na pniu drze- wa, jako części kompleksu artystycznego we wsi Nova Viçosa (BA), pojawił się niecały rok później, podczas rozmowy artysty z architektem Zanine Caldas w paryskim bistro Deux Magots. U pod- staw projektu leżała idea zjednoczenia plastyków tworzących w materii drewna. Jednak, ponieważ nigdy nie doszła ona do skutku, Krajberg pozo- stał wyłącznym właścicielem terenu. *Sítio Natura*, bo tak twórca nazwał swą posiadłość, funkcjonuje dziś nie tylko jako prywatne atelier, ale również jako minirezerwat ekologiczny. W ciągu czter- dziestu lat pracy Krajberg posadził tu bowiem tysiące drzew, wzmacniając znacząco ekosystem przetrzebionej Maty Atlantyckiej.

W inspirującym wyobraźnię środowisku artysta powoli uwalniał się od kompozycji. Odnosząc się do Mondriana, deklarował *potrzebę podążania w od- wrotnym niż on kierunku – od kwadratu do drze- wa, z całym bogactwem jego form i znaczeń*. Waż- nym krokiem do wyjścia z ramy okazały się próby z cieniem inspirowane m.in. twórczością René Ma- gritte’a (*Jego buty, przez które prześwietlają bosa stopy, to absolutne arcydzieło*) [16] Krajberg bu- dował trójwymiarową formę rzeźbiarską, podświe- tlał ją, a następnie wycinał z kartonu uzyskany pod wpływem światła kształt. Otrzymane w ten sposób materialne odwzorowanie cienia łączył z obiektem oryginalnym. *Próbowałem rozmaitego oświetlenia, aby wybrać jeden cień. Jest ich cała nieskończono- ść. (...) Są cienie skomplikowane, poplątane. Wybór nie jest łatwy. Usiłowałem powiązać przed- miot z jego cieniem. I odnaleźć przedmiot w cieniu. Szukałem sposobu, aby natura mogła narodzić się ponownie dla życia w sztuce, łącząc się z rozma- itymi, zewnętrznymi wobec niej formami. Cień dawał jej jeszcze jeden wymiar istnienia [17]*.

Dokończenie na stronie: 123

14 <http://www.krajcberg.vertical.fr/fkchronologieportugues.html>, stan na 30.01.2010, tłum. A.B.-C.

15 <http://www.krajcberg.vertical.fr/fkchronologieportugues.html>, stan na 30.01.2010, tłum. A.B.-C.

16 <http://www.krajcberg.vertical.fr/fkchronologieportugues.html>, stan na 30.01.2010, tłum. A.B.-C.

17 *Ibidem*.

Paweł Frąckiewicz

POLSKA GRAFIKA W TIANJIN (CHINY)

„Współczesna Grafika Polska / Contemporary Polish Printmaking Exhibition” gościła w Chinach od 20 X do 20 XI. 2010 roku. Kuratorem wystawy był Christopher Nowicki, a organizacyjnym Piotr Kielan — obaj są profesorami wrocławskiej ASP. Ze strony Akademii Sztuk Pięknych w Tianjin w realizacji projektu uczestniczyli: rektor Jiang Lu i Michael Meng, odpowiadający za współpracę z zagranicą.



Otwarcie wystawy, od lewej: przedstawiciel władz TAFI, **Paweł Frąckiewicz**, **Andrzej Węclawski**, **Mirosław Pawłowski**, **Zdzisław Mackiewicz**, **Peter Sonderen**, Prezydent AIAS, **Jiang Lu**, Rektor Akademii Sztuk Pięknych w Tianjin, **Jacek Szewczyk**, Rektor Akademii Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu, **Wiktor Jędrzejec**, Dyrektor Departamentu Szkolnictwa Artystycznego w MKiDN, **Christopher Nowicki**, ASP Wrocław — kurator wystawy, **Piotr Kielan**, Prorektor ASP we Wrocławiu — organizator wystawy, **Przemysław Tyszkiewicz**

Wydarzenie to było możliwe dzięki wsparciu Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego (tj. Wiktora Jędrzejca — dyr. Departamentu Szkolnictwa Artystycznego) oraz Instytutu Adama Mickiewicza i Akademii Sztuk Pięknych w Tianjin (TAFI).

Jak podkreślił kurator wystawy C. Nowicki, *kolleksja współczesnej grafiki polskiej tej wielkości nie była nigdy wcześniej prezentowana za granicą. To reprezentatywny przegląd tego, co dzieje się obecnie w polskiej grafice. Na wystawie pokazywane są najnowsze druki polskich artystów.*

Mieszczące ekspozycję Muzeum Akademii Sztuk Pięknych TAFI jest nowoczesnym, wielokondygnacyjnym obiektem służącym prezentowaniu sztuki we wszystkich jej odmianach i gatunkach, dysponującym przy tym odpowiednim instrumentarium technicznym mogącym sprostać najbardziej wyszukany potrzebom wystawienniczym. Usytuowane jest ono w kampusie akademii, w centrum 12-milionowego Tianjin. Monumentalna architektura, na zewnątrz i wewnątrz obiektu nieco przytłacza swoim ogromem, jednak umiejętnie dobrane materiały wykończeniowe, a zwłaszcza wysokiej klasy oświetlenie, sprawiły, że prezentowane dzieła nie zniknęły pod jej naporem, przeciwnie — zostały uwydatnione w efekcie korzystnej dla percepcji grafik aury otoczenia, sprzyjającej wyciszeniu i skupieniu się wyłącznie na doznawaniu prac.

Na trzech kondygnacjach Muzeum TAFI zaprezentowano prawie trzysta grafik wykonanych przez ponad stu artystów wyłonionych z ASP w Gdańsku, Katowicach, Krakowie, Łodzi, Warszawie i Wrocławiu, a także z Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu i Wydziałów Artystycznych UMCS w Lublinie i UMK w Toruniu.

Grafiki zostały oprawione w jednakowe, czarne, drewniane — bardzo dobrze dobrane ramy.

W przestrzeni naznaczonej wyjątkowymi walorami ekspozycyjnymi ten z pozoru błahy element odegrał ważniejszą rolę konstytuującą pokaz jako całość. Druki umieszczone w gablotach z jednej strony uzyskały potrzebną suwerenność, z drugiej sprowadzone do wspólnego mianownika identycznej powłoki zewnętrznej, pozwalały na stosunkowo łatwe układanie wystawowych sekwencji. Wystawy zbiorowe następują zwykle sporo trosk z powodu „wizualnych” zgrzytów wynikających z braku estetycznej przystawalności poszczególnych obrazów, prac różnych autorów, stąd trudność zachowania nadrzędnej logiki ekspozycji. Tutaj problem ten został zmarginalizowany, a to dzięki dbałości, z jaką potraktowano przygotowanie grafik do prezentacji.

Wystawa pokazała szeroką panoramę współczesnej grafiki polskiej: od abstrakcji geometrycznej po figuratywny ekspresjonizm. A warto podkreślić, że każdy z twórców wyróżnił się indywidualizmem poszukiwań, bez ulegania modnym trendom. Powszechna akceptacja wartości warsztatowych szła w parze z twórczą inicjatywą, lecz w istocie harce wyobraźni nabrały ładu i kultury. Bardzo licznie reprezentowany był klasyczny kanon druku wypukłego, wklęsłego i płaskiego. Okazała była także reprezentacja druku cyfrowego w wielu odmianach: fotografii cyfrowej oraz scanningu — przypadku o bogatej strukturze, zwłaszcza w technologii cyfrowej. Dzięki uwolnieniu artysty od ograniczeń technicznych i logistycznych (w porównaniu do klasycznych technik druku artystycznego) pojawił się kalejdoskop obrazów.

Na wystawie znalazły się dzieła różnorodne, zarówno pod względem formy, jak i treści.

Wśród wielu wątków tematycznych szczególną uwagę skupiał wyróżniający się obszar transformacji cielesności, jej fragmentaryzacji i hybrydyzacji. Zapewne to sygnał niepewnego statusu ciała w początkach XXI wieku — przekaz o jego rozpędzeniu się i przekształcaniu osobowości uważanej do niedawna za rodzaj monolitu. Ujawniły się tu kolejne stadia tego procesu: zanikanie, rozpraszanie, przekształcanie, wtapianie w tło, upraszczanie prowadzące do uznakowienia, przesłanianie, przenikanie, rozplywanie się, wymazywanie. Kompozycje przypominające tetris, rozpadające się na drobne elementy, sprawiały wrażenie pozostawania w nieustannym ruchu, przepływania konfiguracji obrazów. *W rzeczy samej — jak pisze M. Raczek — zjawiska konstytutywne dla postmodernistycznej kultury cyfrowej, jak transfer info-flow znajdują w nich swoje odzwierciedlenie, zarówno w postaci ekwiwalentu wizualnego, jak i metody twórczej.*

(...) Wyprawa w świat współczesnej grafiki to przygoda, która dostarcza czegoś więcej niż doznania o charakterze estetycznym. Jest to podróż do krajów poznania: świata i nas samych.

Aktualna percepcja i pojmowanie grafiki opiera się zwłaszcza na wyeksponowaniu jej waloru intelektualnego, uwolnionego od technologicznych rygorów drukarskiego rzemiosła. Wystawa nie była apoteozą grafiki, przypominała raczej jej obecność, jej kruchą urodę, wzmacniając wątpliwe znaczenie. A jednak przekonywała także o jej niesłabnącej sile oddziaływania. Bo jeśli grafika nie jest ani nowa, ani stara — to jaka? Parafrazując słowa Romana Gajewskiego z eseju *Bogowie wielbią*



Stanisław Wejman, INSTALACJA, akwaforta, akwatinta

Piotr Szurek, AUTOPORTRET,
technika mieszana, 2007, 200 x 70 cm

delikatny szkic (J. Ashbery), poświęconego kondycji współczesnego rysunku, wypada stwierdzić za autorem, że: *Zapewne w swojej istocie nie jest ani konserwatywna, ani niekonserwatywna. Może nigdy nie utraciła niewinności i wciąż ją przechowuje? Może posiadała dar przystosowania, dar wymazywania schematów, którymi przesiąka oraz umiejętność zrzucania ciasnych skór, którymi obrasta? Może jest jak mumia: jądro istotnej pamięci otoczone kruszejącą materią – umiera tylko to, co ma umrzeć. Czy we wszystkich XX-wiecznych rewolucjach rola grafiki się wyczerpała? (...) Są już inne biegle narzędzia determinujące rozwój lub zmianę. Syntezą naszego spojrzenia na grafikę jest właśnie porównanie dwóch pojęć: rozwój polega na tym, że idzie się naprzód, a istota pozostaje ta sama, zmiana zaś polega na zerwaniu tożsamości.*

Grafika przeżywa obecnie głęboki kryzys braku zainteresowania. Spotyka się z niechęcią środków masowej komunikacji, co paradoksalnie stanowi skutek i przyczynę takiego stanu rzeczy. Dlatego tak doniosła i znacząca jest ranga chińskiej prezentacji polskiej grafiki współczesnej. Mimo pozostawania jej na uboczu głównego nurtu sztuki, nie ginie i wciąż ma przed sobą perspektywy rozwojowe. Jako dyscyplina wspierająca się na fundamencie etycznym, wymagająca przestrzegania ścisłych procedur, stanowi wartość samą w sobie. Wobec pozornego bogactwa tandetnej ikonosfery, w obliczu fałszywych wyborów estetycznych, jakie piętrzy przed nami współczesność, grafika warsztatowa wzmocniona cyfryzacją procesów stanowić będzie alternatywę dla popolitego konsumpcjonizmu.

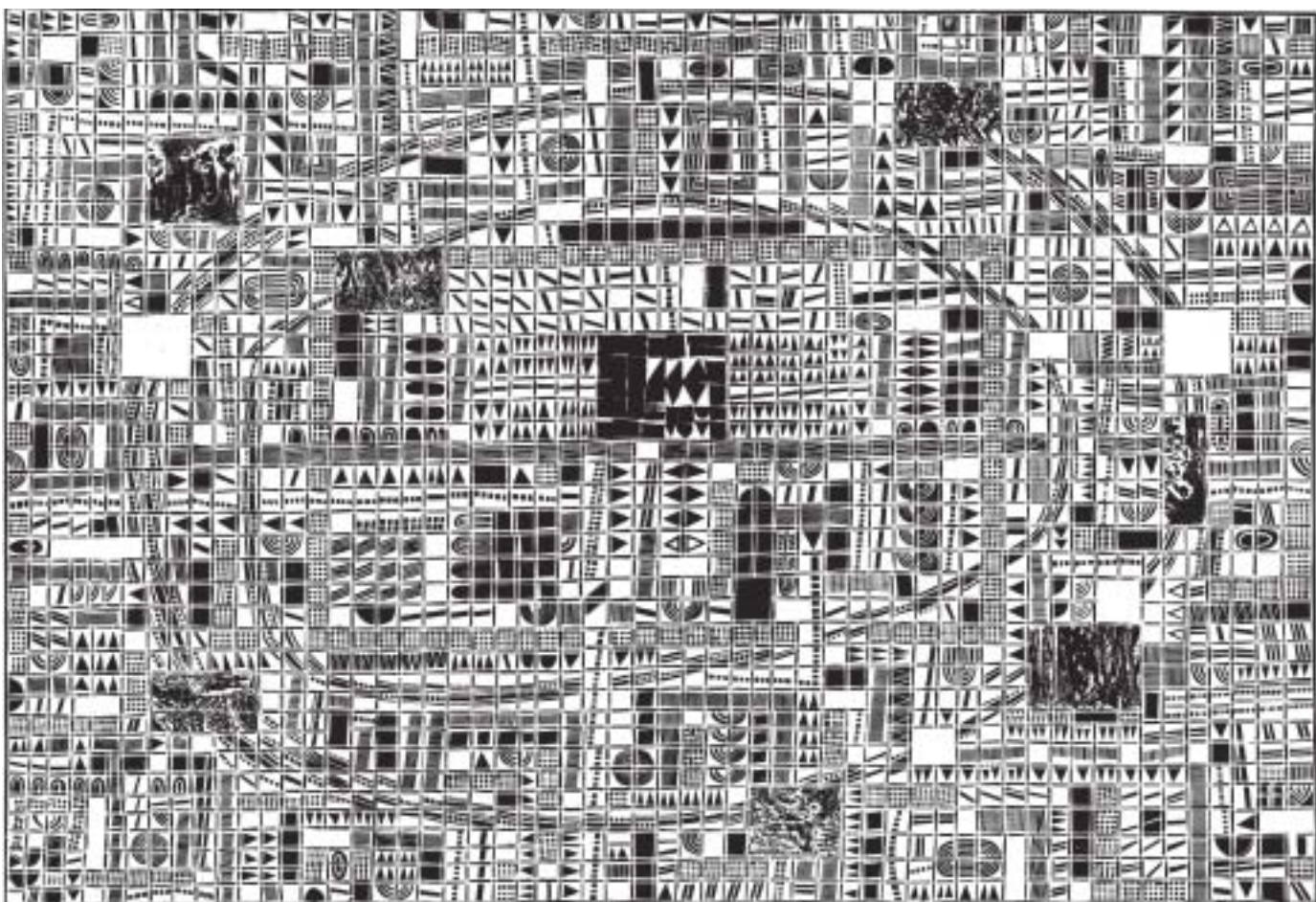
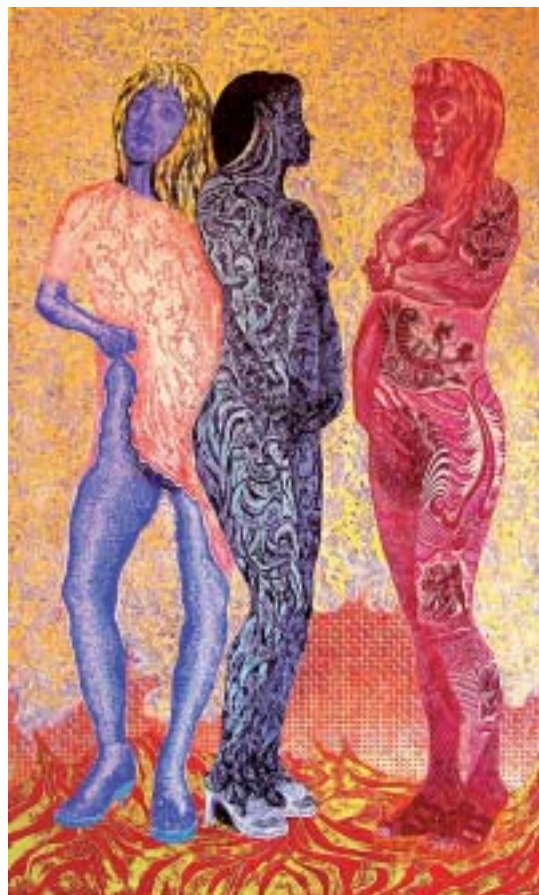
W wystawie udział wzięli reprezentujący **Gdańsk:** Alina Jackiewicz-Kaczmarek, Barbara Kasperczyk, Cezary Paszkowski, Dariusz Syrkowski, Janusz Akermann, Łukasz Butowski, Maciej Chodziński, Maciej Salamon, Magdalena Hanyusz-Stefańska, Waldemar J. Marszałek, Zbigniew Gorlak;

Katowice: Adam Romaniuk, Aleksandra Lasoń, Andrzej Labuz, Dariusz Gajewski, Dorota Nowak, Grzegorz Hańderek, Jakub Cikała, Jan Szmatoch, Józef Budka, Katarzyna Dziuba, Marcin Białas, Marcin Hajewski, Mariusz Pałka, Olga Pałka-Śląska, Sybilla Skaluba; **Kraków:** Bogdan Miga, Dariusz Vasina, Henryk Ożóg, Krzysztof Tomalski, Marcin Surzycki, Piotr Panasiewicz, Roman Żygułski, Stanisław Wejman, Włodzimierz Kotkowski; **Lublin:** Alicja Snoch-Pawłowska, Artur Popek, Grzegorz Dobiesław Mazurek, Jan Ferenc, Krzysztof Szymanowicz, Magdalena Bąk, Maksymilian Snoch, Piotr Lech, Sławomir Plewko, Stanisław Baldyga; **Łódź:** Agata Stępień, Andrzej Bartzak, Andrzej Smoczyński, Dariusz Kaca, Jerzy Leszek Stanecki, Krzysztof Wawrzyniak, Sławomir Ćwiek, Wiesław Przyłuski, Witold Warzywoda, Zbigniew Purczyński, Zdzisław Olejniczak; **Poznań:** Agnieszka Cholewińska, Andrzej Bobrowski, Grzegorz Nowicki, Jarek Janas, Maciej Kurak, Marek Glinkowski, Max Skorwider, Mirosław Pawłowski, Paweł Pacura, Piotr Szurek, Stefan Ficner; **Toruń:** Agata Dworzak-Subocz, Bogumiła Pręgoswska, Izabela Retkowska, Leszek Kiljański, Marek Basiul, Marek Zajko, Michał Rygielski, Piotr Gojowy, Tomasz Barczyk, Zdzisław Mackiewicz; **Warszawę:** Agnieszka Cieślińska, Andrzej Węclawski, Błażej Ostoję Lniski, Ewa Walawska, Mateusz Dąbrowski, Piotr Smolnicki, Rafał Kochański, Rafał Strent, Zygmunt Januszewski; **Wrocław:** Agata Gertchen, Aleksandra Janik, Andrzej Basaj, Anna Janusz-Strzyż, Anna Trojanowska, Christopher Nowicki, Jacek Szewczyk, Małgorzata Et Ber Warlikowska, Mariusz Gorzelak, Marta Kubiak, Paweł Frąckiewicz, Przemysław Tyszkiewicz, Roman Kowalik.

W kwietniu bieżącego roku odbędzie się kolejna prezentacja „Contemporary Polish Printmaking”. Tym razem w Muzeum Wydziału Artystycznego Sichuan University w Chengdu. Ponadto trwają przygotowania do pokazania wystawy w Harbinie i Szanghaju w Chinach oraz, być może, w Japonii.

Stefan Ficner, DYWAN NA STRYCHU PRZY ULICY
GRANICZNEJ 13, litografia, 2002, 200 x 70 cm

1. Przemysław Tyszkiewicz, WĘŻE I SAMOLOTY, 2001, akwaforta, akwatinta, 67 x 94 cm
2. Janusz Akermann, TRZY GRACJE, 2007, linoryt, 140 x 87 cm
3. Jacek Szewczyk, NA ZAKŁADZIE, 1995, rysunek, 68 x 86 cm
4. Chris Nowicki, ENTROPY / BULLDOZER, 2002, mezzotinta, 45 x 60 cm
5. Paweł Frąckiewicz, DREWNO NA OPAŁ / FIREWOOD, 2009, druk cyfrowy, 100 x 70 cm
6. Andrzej Bartzak, STWÓRCZE PODTRZYMYWANIE ŚWIATA, druk wypukły, offset
7. Andrzej Węclawski, PRZEMIANY IV, 2003/2004, druk wkłęsły, 78 x 148 cm
8. Grzegorz Hańderek, ROTUNDA, 2006, druk wkłęsły, 70 x 180 cm
9. Marcin Surzycki, HELIKON, 2005, druk wkłęsły, 75 x 120 cm
10. Anna Janusz-Strzyż, SZKIC, 1995, akwaforta, sucha igła, 64 x 49 cm
11. Mariusz Pałka, PRZESTRZEŃ ALTERNATYWNA 36, 2003, suchoryt, 60 x 80 cm





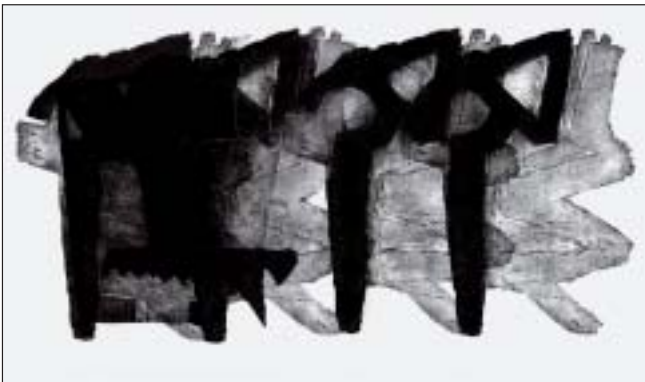
4



5



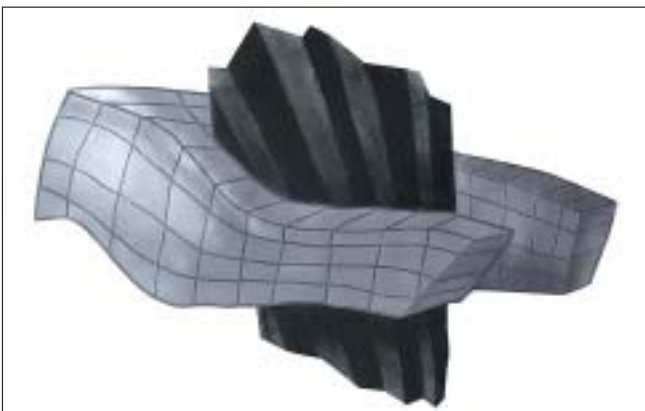
6



7



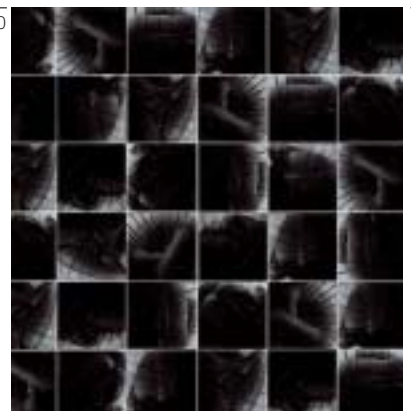
8



9



10



11

1. **Petrit Halilaj**

Bourgeois Hen, 2009

Pencil on paper

38,5 x 61 cm with frame

Installation view "Back to the future", Stacion,
Contemporary Art Center, Prishtina, Kosovo

Courtesy the artist; Chert, Berlin

2. **Petrit Halilaj,**The places I'm looking for, my dear, are utopian
places, they are boring and I don't know

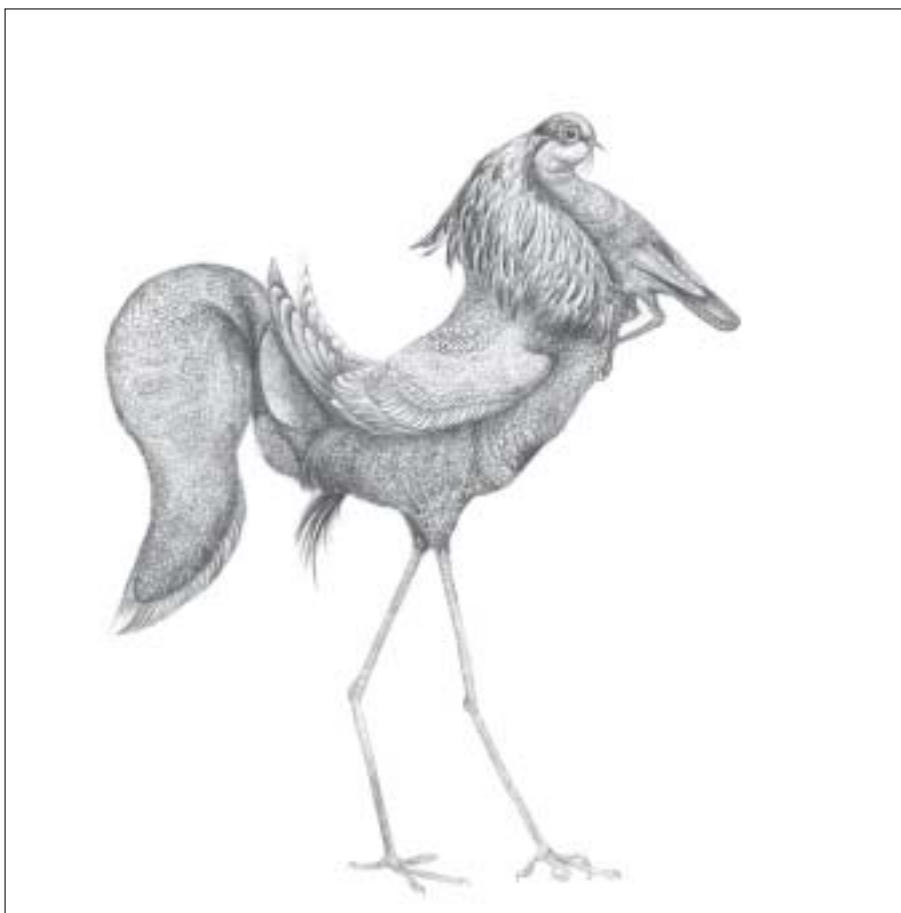
how to make them real, 2010

Installation View, 6th Berlin Biennale for
Contemporary Art, Dimensions variable

photo: Uwe Walter, 2010

Courtesy the artist

Copyright the artist; Chert, Berlin



Alexandra Hołownia

6. BERLIN BIENNALE — ŻYCIE JEST CIEKAWSZE NIŻ SZTUKA

Konferencja prasowa 6. Berlin Biennale miała miejsce w Centrum Kultury Anatolskich Alevitów w dzielnicy Kreuzberg. Przybyli międzynarodowi dziennikarze, kuratorzy, krytycy sztuki.

Minister kultury, Bernd Neuman, wygłosił przemówienie, podkreślając, że mimo 1.800 miliardowego zadłużenia Berlina, Biennale otrzymało dotację 2,5 miliona euro. Tureccy Alevici sprawiali sympatyczne wrażenie, udostępnił salę i zorganizowali poczęstunek. Lecz trudno uwierzyć, by dobrze zarabiający niemieccy pracownicy senatu oraz śmietanka artystowskich yuppies przybyła bratać się z muzułmańską społecznością i na serio protestować przeciw gentryfikacji berlińskich dzielnic, takich jak: Kreuzberg, Neukoelln czy Wedding. Wszystkim wiadomo, chodzi tu raczej o rodzaj maskarady wyrażonej poprzez artystyczną manifestację. W roku 2005 kuratorka 6. Berlin Biennale, Kathrin Rhomberg zrealizowała w Kunstverein w Kolonii, głośną wystawę Projekt Migration. Była pierwszą osobą poruszającą problem migracji w sztuce, co przysporzyło jej dużego rozgłosu. Kathrin Rhomberg chciała sukces z Kolonii powtórzyć w Berlinie. Dlatego przygotowując biennale powróciła do tematu migracji



w dobie przemysłowej globalizacji. Wyszukała 1000 artystów, lecz do udziału w wystawie zaprosiła tylko 45 uczestników. Podążając tropem szefowej Documenta X, Catherine David, stworzyła nie tylko polityczną prezentację, również listę nazwisk artystów ujawniła dopiero podczas konferencji prasowej. Niestety, zarówno w Projekt Migration, jak i w 6. Berlin Biennale, Kathrin Rhomberg nie znalazła miejsca dla żadnego polskiego twórcy.

Będąc miłośniczką realizmu w sztuce, poszukiwała współczesnych środków wyrazu dla nowego realizmu. Uważała, że realistyczne prace potrafią najtrafniej przekazać informacje o świecie, w którym żyjemy, pomijając, iż właśnie realistyczną sztukę polityczną wykorzystywały wielkie światowe dyktatury. Gdy oglądałam na biennale obrazy rosyjskiej artystki, Olgi Chernyshevej przypominałam sobie o praktykowanym w Polsce lat 50. realizmie



3. **Marcus Geiger**, Portraits und Wurst, 2006, Needle felt, Kunstraum Innsbruck, Copyright the artist, Courtesy the artist

4 oraz 6. **Petrit Halilaj**, They are Lucky to be Bourgeois Hens, 2008, Installation view, "Art is my Playground", Tershane, Istanbul, Photo: Alexis Zavialoff, Courtesy the artist; Chert, Berlin, Copyright the artist

5. **Petrit Halilaj**, 26 Objekte n' Kumpir, 2009, Installation View, 6th Berlin Biennale for Contemporary Art, Vitrine, wood, copper, neons, various objects, soil; 420 x 290 x 290cm

7. **Marcus Geiger**, 2000 liters of pink acrylic, Intervention in the city space, Manifesta 3. European Biennial of Contemporary Art. 2000, Ljubljana, Courtesy the artist; Chert, Berlin Copyright the artist



sojalistycznym. Wielkie wizje 6. Berlin Biennale wzmocniła prezentacja obrazów z XIX wieku, autorstwa niemieckiego malarza, Adolpha Menzela (1815-1905). W Muzeum Narodowym wisiały znakomite rysunki oraz gwasze twórcy ukazujące pracujących w pocie czoła robotników. Główny pokaz biennale miał miejsce w pomieszczeniach byłego domu towarowego w dzielnicy Kreuzberg. Widzowie zostali poddani autentycznej urodzie zaadaptowanych wystawienniczo, pełnych naturalnego kurzu, odrapanych, zrujnowanych przestrzeni. Nieprzewidywanych problemów przysporzył brak wentylacji. W upalne dni chorujący na serce i krążenie, starsi odbiorcy nagminnie opuszczali wnętrze. Nie zwracając uwagi na to, że celowym zamierzeniem kuratorskim, była prowokacja przyzwyczajonego do konsumpcji, wygodnego, zachodniego odbiorcy. Motto biennale brzmiało: „co czeka na zewnątrz”, tak więc odwiedzający mogli łatwo skojarzyć niewykończoną, prowizoryczną, ubogą, estetykę wystawy z niedostatkiem życia zamieszkałych w Kreuzbergu migrantów. Wizualnie pokaz miał bardzo spójny charakter. Świadome wprowadzenie minimalistycznej konwencji stwarzało ciekawy, interesujący nastrój tymczasowości i przemijania. Intrygowały kolaże podłogowe, złożone z różnych skrawków kolorowych, zużytych dywanów w wykonaniu Marcusa Geigera. Dziwiła usytuowana na parterze monstrualna szatnia przeznaczona na 1500 płaszczy słowackiego twórcy Romana Odaka. Realizacja tej absurdalnej idei latem zmuszała odbiorców do odróżnienia sztuki od rzeczywistości. Najciekawszą pracę przedstawił najmłodszy

uczestnik biennale, 24 letni Petrit Halilaj z Kosowa. Postawił on w Kunst Werke zburzony podczas jugosłowiańskiej wojny szkielet domu swoich rodziców. Dookoła nawet biegały prawdziwe koguty. Ta pełna uroku instalacja poruszająca tematy zniszczenia, przesiedlenia, wynarodowienia bardzo pasowała do idei biennale. Najczęściej prezentowanym medium było wideo. W domu towarowym w Kreuzbergu udostępniono filmy wideo z protestami antyglobalistów, demonstracjami studentów Akademii Sztuk Pięknych w Wiedniu ostrzegającymi przed skutkami „procesu bolońskiego”, paryskimi marszami skierowanymi przeciwko szczytowi G8 (grupy 8 najbardziej wpływowych krajów świata). Kuratorka pragnęła wzbudzić zainteresowanie odbiorców realnym, otaczającym nas światem. Dlatego zaprezentowana na biennale sztuka była echem współczesnych wydarzeń. *Zamach na World Trade Center i światowy kryzys finansowy, zmieniły stosunek odbiorców do sztuki. I sprawiły, że życie stało się ciekawsze niż sztuka...* – powtarzała na konferencji prasowej, Kathrin Rhomborg. Opinii tej nie podzieliło jednak wielu krytyków sztuki, oceniając 6. Berlin Biennale jako nudną i nieudaną imprezę (1,2,3).

Przypisy:

1. <http://www.welt.de/kultur/article7987581/Wenn-das-Kunst-ist-reicht-auch-das-echte-Leben.html>
2. <http://www.morgenpost.de/printarchiv/kultur/article1322532/Und-draussen-wartet-die-Welt.html>
3. <http://www.sounds-like-me.com/news/berlin-biennale-%E2%80%93-ist-das-wirklich-das-was-draussen-wartet/>



Ryszard Sawicki

FOTOSECESJA, SUPERREALIZM I NOWY REALIZM

Jestem przekonany, że fotograficy tej epoki nie są zbyt skłonni, by samodzielnie patrzeć i dlatego fotografia się nie rozwija. Może potrafią polepszać technikę fotografowania, ale nie tworzą nowych wizji. Nie mają własnych wizji. I gdzie są na świecie tacy fotograficy, którzy wierzą w fotografię? Tak pisał Alfred Stieglitz w kwietniu 1914 roku.



Ron Kleeman, Sprint + Dodge

Wystawa fotograficzna „Dokument 5”, zorganizowana w Kas-sel w 1972 roku, była pierwszą światową próbą przedstawienia na większą skalę prac artystów zwanych superrealistami.

Teoretycy sztuki i sami artyści używali też takich nazw jak hiperrealizm, realizm ostrego widzenia, nowy realizm, radykalny realizm, postmodernistyczny iluzjonizm lub post-pop iluzjonizm. Weryzm był nazwą popularną wśród rzeźbiarzy tego gatunku, a malarze używali terminu fotorealizm. Wśród historyków sztuki utarła się jednak nazwa superrealizm.

Przez sześć lat od roku 1910 Stieglitz publikował w swym sławnym magazynie zatytułowanym 'Camera O'Keeffe' coraz mniej fotografii, a coraz więcej prac graficznych Rodina, Matisse'a, Picassa oraz innych ważnych artystów. Obrazom towarzyszyły eksperymentalne teksty Gertrudy Stein. Co roku Stieglitz organizował wystawy dla takich artystów jak Marin, Hartley, Dove. Wśród malarzy sprowadzonych przezeń do Ameryki byli Picabia, Frueh, Braque, McDonald-Wright, Severini. Wśród rzeźbiarzy znaleźli się Brancusi oraz Nadelman. W maju 1917 roku galeria '291' wystawiła prace Georgii O'Keeffe. Jednak najważniejszą wystawą była ta zorganizowana w roku 1913. Pokazano wtedy około 1600 prac artystów z Europy, a także niewielką liczbę obrazów malarzy amerykańskich. Intencją Stieglitza było wykazanie, iż fotografia związana jest ściśle z innymi rodzajami sztuki, ale nie musi ich naśladować.

Następcy Stieglitza nie tylko dowiedli, że jego wiara była uzasadniona. Superrealiści dowiedli ponadto, że artyści innych dziedzin sztuki mogą z powodzeniem korzystać z doświadczeń fotografików, a także wykorzystywać fotografię w malarstwie czy rzeźbie. Superrealizm zawdzięcza wiele fotosecesji. Jest jednak nie tylko rozwinięciem idei fotosecesji, lecz jej twórczym odwróceniem. Kiedy malarze i rzeźbiarze drugiej połowy dwudziestego wieku nie mieli już takich żywotnych idei jak ich starsi koledzy z pierwszej połowy wieku, to mogli zwrócić się do fotografików o pomoc i ją znaleźli. Oczywiście korzystanie z fotografii nie było ich wynalazkiem, bo już tacy dziewiętnastowieczni artyści jak Dagnan-Bouveret korzystali chętnie z fotografii. Podczas gdy Manet i Bacon przekształcali obrazy fotograficzne, artyści pop cytowali je dosłownie. Superrealiści traktowali fotografię z niespotykaną bezpośredniością i dlatego ich prace przyczyniły się do wielu dyskusji na temat roli obrazu w komunikacji.

Komunikacja wizualna jest (przypomnijmy opis encyklopedyczny) sposobem przekazywania informacji w formie wizualnej przy pomocy takich mediów jak plakat, telewizja, internet, które bazują na ilustracji, fotografii, typografii, filmie oraz animacji. Oczywiście gestykulacja czy język ciała to także formy komunikacji wizualnej. Jako symbol wizualnej komunikacji używany jest często egipski znak: oko Horusa. Istnieje dziedzina zwana psychologią postaci, kształtu albo formy (Gestalt psychologii), która wiąże się z komunikacją i percepcją wizualną. Terminu Gestalt w odniesieniu

do psychologii użył po raz pierwszy Chrystian von Ehrenfels (1859-1932) w traktacie zatytułowanym *Über Gestaltqualitaeten* (1890). Opierał się na teoriach Goethego, Kanta i Macha. Psychologia Gestalt operuje pojęciem *pola emocjonalnego*, czyli obszaru, który powstaje w wyniku kontaktu człowieka z otoczeniem. Psychologię postaci umieścić można na pograniczu nauki, filozofii i sztuki. Teorię pogłębił Max Wertheimer, który w studiach nad percepcją kładł nacisk na prostotę i podobieństwo kształtów i kolorów. Teoria ta ma istotne znaczenie w rozumieniu problemów komunikacji wizualnej.

Ron Kleeman maluje przedmioty na podstawie fotografii uwzględniając zniekształcenia powstające przy powiększeniu, nieostre fragmenty, a nawet zjawisko splaszczania występujące w niektórych fotogramach. Maluje więc nie tylko rzeczywistość, ale i fotografię, która zarejestrowała fragment rzeczywistości. Nie komentuje obrazu, przyjmuje go takim, jakim zarejestrował go obiektyw. Superrealiści nie przedstawiają tego, co widzą w rzeczywistości, lecz to, co widzą w fotografii. Pokazują swoją obojętność wobec odtwarzanego raczej niż tworzonych obrazu. I tym się różnią zarówno od fotografów, jaki i od malarzy realistów.

Na pierwszy rzut oka Stieglitz miałby chyba za złe surrealizmowi brak wizji. Choć jednak subiektywizm jest często nieobecny w pracach surrealistów, to jednak ich obrazy i rzeźby ukazują intensywność spojrzenia. Pomiedzy widzem a obrazem nie ma żadnej bariery utworzonej przez sugestię artysty. Pole emocjonalne w tej sytuacji jest szeroko otwarte. Stojąc w pobliżu fotorealistycz-



Alex Colville, To Prince Edward Island

nie przedstawionej postaci człowieka trudno się oprzeć wrażeniu, że jest to żywy człowiek, a nie mim, który zastygł na chwilę w takiej, a nie innej pozycji. Gabinety figur woskowych mają atmosferę nieco podobną do tej, którą wyczuć można w muzeum, gdzie zgromadzono rzeźby superrealistów. Różnica jednak polega na tym, że figury woskowe to jakby pomniki osób, które przedstawiają. Utworzone zostały na wieczną osoby pamiętkę. Rzeźba człowieka, którego nazwisko jest nam zupełnie obce, wywołuje inne uczucia niż te, którymi obdarzamy historyczne postaci. Pole emocjonalne w tych dwóch przypadkach jest zupełnie inne.

Klasyczny obraz *trompe l'oeil* Williama Harneta to obraz rzeczy, która jest. Widzimy obraz rewolweru i możemy ulec złudzeniu, że prawdziwy rewolwer naprawdę wisi na desce, którą przedstawił artysta. Idelle Weber nie próbuje sugerować, że to, co maluje, naprawdę istnieje na płótnie. Nie mówi też, po co maluje to, co maluje. Surrealiści ukazywali w swych obrazach stany umysłu, superrealiści nie wystawiają swych myśli na pokaz. Tak więc zarówno podobieństwa między superrealistami, a surrealistami i realistami tworzącymi obrazy *trompe l'oeil* są pozorne.

Emocje przy odbiorze dzieł sztuki są ważne. Superrealistyczne/fotorealistyczne obrazy, choć tworzone bez widocznych emocji, wywołują niekiedy mocniejsze reakcje u widza niż obrazy realistów. Nie można bowiem przejść obojętnie obok czegoś, co jest przedmiotem wyjętym z jednej, a wprowadzonym w inną rzeczywistość. Sam

akt przeniesienia rodzi pytania o cel, skuteczność działania, etc. Przedstawiając rzecz lub osobę w innym niż zwykle jej otoczenie, artysta ukazuje mechanizm swego działania. Pozostawia też ślady narzędzi oraz materiałów, których użył, takich jak aparat i papier fotograficzny.

Katalogi czy filmy reklamowe operują atrakcyjnymi obrazami, które mają przyciągnąć konsumentów, przekonać ich o atrakcyjności towaru do nabycia. Obrazy superrealistów są bezinteresowne. Pozwalają nam zachować bezpieczny dystans wobec świata komercji. Już sama ta cecha czyni z obrazów superrealistów dzieła nasycone humanizmem raczej niż cechami, którymi nasycone są wizje reklamowe.

Abstrakcyjny ekspresjonizm jest wymieniany obok pop-artu i minimal artu jako źródło idei superrealistów. Jednak trzeba pamiętać, że superrealiści, podobnie jak artyści pop, sprzeciwiali się abstrakcyjnemu ekspresjonizmowi i to ze sprzeciwu, a nie afirmacji zrodziła się siła nowego nurtu. Formalne podobieństwo pomiędzy obrazami superrealistów i artystów pop jest oczywiste. Podobieństwo pomiędzy superrealizmem, a minimal artem wynika z założeń obu tych grup. Prace Ryszarda Artschwagera ilustrują to pokrewieństwo. Artysta interesuje się zarówno rzeźbą minimalną, jak i reprodukcjami obrazów z gazet. Jego założenia wiązać można raczej z teoriami informacji niż z problemami percepcji wzrokowej, ale związek z teorią komunikacji wizualnej jest niezaprzeczalny. Z negacji zasad abstrakcyjnego realizmu zrodził się też nowy realizm reprezentowany przez

takich artystów nowego realizmu, jak Alex Colville czy Philip Pearlstein. Jednak różnica między superrealistami a nowymi realistami jest zasadnicza: nowi realisci nie malują obrazów fotografii, choć z fotografii korzystają.

Przed rokiem 1960 trudno było o wyraźne definicje nowych nurtów realistycznych. Dopiero wystawy i prace teoretyczne utworzyły osobne pola, po których mogą swobodnie poruszać się różne grupy artystów. Wydawać się może, iż zarówno ci malarze, którzy chcą korzystać czy też naśladować fotografików, jak i ci fotograficy, którzy chcą naśladować czy też korzystać z doświadczeń malarzy, znaleźli się w jednym polu emocjonalnym. I to niezależnie od tego, czy ukazują swoje emocje, czy je skrytowanie. Powiedzenie Stieglitz'a można więc sparafrazować następująco: możliwa jest sytuacja, w której fotograficy wierzą w fotografię, możliwa też jest sytuacja, w której malarze wierzą w malarstwo, ale też możliwa jest sztuka, w której malarze zawierają fotografikom i odwrotnie. Możliwa jest więc sztuka, w której mieści się i naśladowanie, i oryginalność, czyli sztuka uwzględniająca przenikanie i wzbogacanie rozmaitych form artystycznych. Ważne to jest zwłaszcza teraz, w erze nowych narzędzi, którymi dysponować mogą artyści. Narzędzi takich, jak komputery i lasery. Zakładam, że Alfred Stieglitz nie odrzuciłby narzędzi nowszych niż aparat fotograficzny, lecz zalecał ich wykorzystanie. Ale nie sądzę, by zrezygnował z postulatu utrzymania artystycznych wizji, które się różnią od popularnych wizji twórców katalogów reklamowych.

Marianna Michałowska

FOTOMATON

Preludium. Fotomaton to automatyczne urządzenie do robienia zdjęć portretowych wynalezione u schyłku wieku dziewiętnastego. Siada się naprzeciw obiektywu w niewielkim pomieszczeniu oddzielonym od świata zewnętrznego zasłonką. Aparat robi zdjęcie. *Eliminując operatora — pisze André Rouille — i dochodząc tym samym do ostatecznej granicy mechanicznego zapisu, Fotomaton uosabia tryumf maszyny i określonej koncepcji prawdy utożsamianej z brakiem człowieka, ekspresji i sztuki*".

W maju 2009 roku, w poznańskiej galerii „pf”, Piotr Wołyński zrealizował projekt złożony z wystawy i fotograficznego działania z udziałem widzów, zatytułowany „W cztery oczy”.

Wstęp do wystawy stanowią dwie wielkoformatowe, barwne fotografie: na pierwszej widzimy stół nakryty białą tkaniną, ponad którym wyrastają dwa giętkie, zakończone kamerami wysięgniki; na drugiej obraz jest niemal identyczny, tylko tym razem tkanina jest zaplamiona czerwonym płynem, spływającym aż na podłogę. W istocie, oba zdjęcia pokazują urządzenie do fotografowania, wymyślone przez autora projektu; urządzenie, za pomocą którego każdy z widzów może się sфотографować. Z czasem prace wykonane przez widzów i poddane wyborowi zostaną powieszono obok tych dwóch zdjęć na ścianach galerii.

Ten tekst jest wiązką swobodnych, nieuporządkowanych do końca skojarzeń, związanych z fotograficznym eksperymentem. Podtytuły stanowią kolejne punkty instrukcji obsługi urządzenia. W założeniu, przekazując czytelnikowi pozbawiony w dalszej części przypisów tekst, dostarczam mu tylko bazy danych, która — stanowiąc część tekstualnej maszyny produkowania znaczeń — pozwoli mu napisać go na nowo.

1. Usiądź za stołem

Zaprasza mnie fotograf. Mam stać się współuczestniczką jego gry. Interlokutorem wymyślonej przez niego maszyny do fotografowania.

Fotomaton reprezentuje marzenie o zdjęciu, które robi się samo, bez działania ludzkiego i w rezultacie uzyska się portrety doskonale powtarzalne. Jednak maszyna, pozbawiona nadzoru człowieka prowokuje do zachowań nie-ludzkich. Obiektywizujący aparat do rejestracji przestępców, pozbawiony obecności nadzorca zmienia się w błazenadę. Dziwną maszynę, która pozwala eksperymentować



Piotr Wołyński,
W CZTERY OCZY I, 2009, druk cyfrowy, 225x120



Piotr Wołyński,
W CZTERY OCZY II, 2009, druk cyfrowy, 225x120

z samym sobą. Pamiętacie sceny z fotomatonem z licznych komedii? *Z Amelii, z Jasia Fasoli*, z programów typu „ukryta kamera”? Jeśli nikt nie patrzy można zachować się niepoważnie, absurdalnie, dziecinnie, pokazać język, wykrzywić twarz, bo przecież nikt nie skomentuje naszego zachowania. Nikt nie powie: „nie garb się”, „nie rób min”. Wydaje się, że wobec maszyny jesteśmy wolni, dlatego to spotkanie z maszyną może być źródłem zachowań komicznych. A jednak fotomaton wymusza voyeurizm innych. Podglądamy z zewnątrz błazenadę innych, więc ten, który wchodzi do fotomatonu musi być świadomy, że być może stanie się obiektem podglądania. To nie-ludzkie urządzenie wymusza własne reguły.

Fotomaton Wołyńskiego wygląda dziwnie. Nie jest bezosobowy, raczej przypomina straszliwe automaty z opowiadań Mérimée’go, Poe’go, Hoffmana. Ponad stołem, na długich czulkach zawieszono są oczy/kamery/lustra. Nie jestem sama, on/ona mnie obserwuje. Mechaniczny pajak/pajęczycza, hipnotyzująca swoim spojrzeniem i oto stół przykryty białą plachtą staje się stołem sekcyjnym Lautréamonta, na którym utracę duszę.

2. Poszukaj swojego odbicia

Odkrycie dziwności własnego bycia przed kamerą nie jest rzadkie. Od przeczcucia nieuchronnego dystansu narratora *W poszukiwaniu straconego czasu* po Rolanda Barthesa to doświadczenie jest typowe dla współczesnego, przeczulonego na punkcie własnej podmiotowości współczesnego człowieka. Najpierw, wciąż mamy „szukać siebie”, „odkrywać prawdziwą twarz”, „samorealizować się”, a później zarzuci nam się narcyzm... Dlaczego fotografowie tak uparcie chcą skłonić nas, byśmy pokazali siebie w sposób „naturalny”? Dlaczego ten prymat natury musi oznaczać prawdę? Może „naprawdę”, „prawdziwie” jesteśmy tacy, jacy siebie sami stworzyliśmy — dopasowaliśmy wobec lustra naszą twarz, nałożyliśmy makijaż.

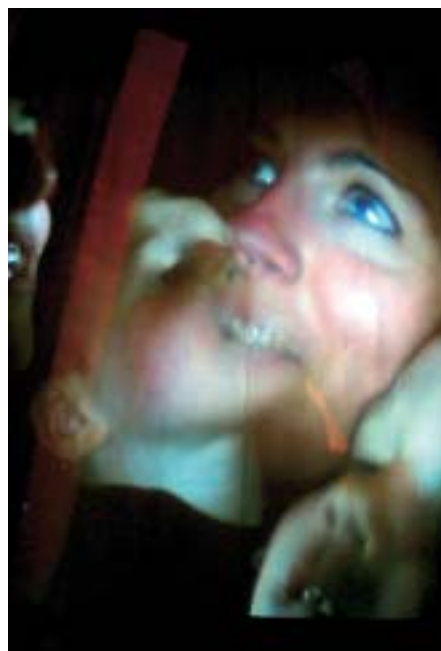
Lustro i kamera są maszynami, które nas uwodzą (w Baudrillardowskim rozumieniu) kuszą, bo wiemy, że będziemy mogli zobaczyć siebie takich, jakich sobie sami wyobrażamy. W relacji z maszyną nie ma społecznej interakcji — tego uciążliwego wysiłku, by pokazać się sobie tak, jak widzą nas inni. Zamiast tego stwarzamy siebie tylko według własnej fantazji: jak chcielibyśmy, by widzieli nas inni. Uwodzi nas własne o sobie wyobrażenie. Kto mógłby powiedzieć na pewno, co zobaczył Narcyz? Być może nawet, gdy jego twarz wychudła i się pomarszczyła (pierwsza ilustracja anoreksji), lustro zatrzymało czyste pragnienie. Nieszczęsny widział siebie niezmiennego.

Jednak ten obraz, którego podgląd mamy przed sobą wyświetlony (a więc nie będziemy zaskoczeni ostatecznym efektem) jest zaskakująco traumatyczny, freudowski. Obraz twarzy, uzyskany poprzez nałożenie widzenia z dwu kamer rozplywa się i przekształca. Jest krzywym zwierciadłem, odwraca strony. To ten efekt, zobaczenia siebie jako monstrem — fotograficzną wersję potwora Gertrudy Stein z obrazu Picassa, skłania do poszukiwań. Czulkami maszyny można sterować — na przykład nie pokazać twarzy, lecz ciało. Fragmenty staną się nierozpoznawalne, prowokując perwersyjne skojarzenia. Aparat skłania do obnażenia i wtedy zmienia się w gigantyczne oko Bataille’a.

3. Aparat rejestruje co pół minuty.

Usłyszysz dźwięk migawki.

Dźwięk migawki jest jak spust karabinu — powiedziałby Kantor. Zamyka się i na zawsze zostajemy uwięzieni w obrazie. Lecz najgorsze jest czekanie. Niech już to nastąpi, wytrzymajmy w tej pozycji jeszcze kilka sekund. I nagle może nadejść rozczarowanie — to nie tak, nie udało się, w ostatniej chwili poruszyliśmy się. Trzeba akceptacji siebie i przypadku, by nie buntować się przeciw migawce. A zatem, niech będzie, co będzie. Nadejście dźwięku jest nieuchronne, lecz nie ostateczne. Można



Piotr Wołyński:

1–6. W CZTERY OCZY. Autoportrety (obrazy wykonane przez „obiekt” we współpracy z uczestnikami akcji), 2009

7. W CZTERY OCZY, Galeria Fotografii PF, obiekt i projekcja, 2009

powtórzyć działanie, nie będzie już tym samym, lecz otworzy nowe możliwości. Czekanie nie musi być wcale najstraszniejsze, lecz wręcz przeciwnie – najwspanialsze, bo jeszcze nic się nie dokonało, ciągle trwa, jeszcze wszystko można zmienić. Na nowo wybrać widok, na nowo siebie usadowić przed okiem mechanicznego obserwatora.

Dlaczego uważamy, że fotografia jest milcząca? Przecież ten dźwięk nieustannie jej towarzyszy – zakorzeniony w naszej wyobraźni wtedy, gdy cyfrowa technologia czyni go niekoniecznym. Cichy, lub głośny trzask, pobrzmiwający w głowie.

4. Wybrane obrazy będą stopniowo wypełniać ściany galerii

Niepowtarzalność pierwszych fotografii wynika ze stąd, że są one pierwszym obrazem człowieka z maszyną”, pisał kiedyś Benjamin. Miał rację, lecz nie dotyczy to tylko pierwszych fotografii. Kontakt z maszyną jest zawsze odmienny niż z drugim człowiekiem. Jakżeś mocno chcielibyśmy je – te maszyny wokół nas uczłowiczyć. Nadać imię komputerowi, przemówić do opornego pilota. Niechże się stanie Abulafią, lub tylko R2D2 czy HAL-em, którego symbol stanie się równie

znaczący co imię. Dlaczego wyobrażenie cyborgów przybiera organiczną formę – ręką podobne uchwyty, oczom podobne monitory? Wszystko po to, by potwierdzić naszą antropocentryczną wizję świata.

To wszystko jednak wybieg. Nasze działanie zostaje przechwycone przez Wielkiego Prowokatora, fotografa, który krył się za zbudowaną przez siebie maszyną i teraz spełni naszą potrzebę pokazania się innym. Pokażmy więc nasze portrety innym, uczynimy je tematem naszych „społecznych interakcji”, bez których popaść możemy w depresyjną samotność.

Twórca tego specyficznego fotomatonu był jak słynny w siedemnastym wieku automaton szachisty, w którego powłoce krył się żywy człowiek. Portrety zostaną poddane wyborowi, eliminacji i zawieszane na ścianach galerii. Dostarczyliśmy tylko materiału do wystawy. Czy to my jednak zostaliśmy wykorzystani? Może raczej to my wykorzystaliśmy okazję, by siebie pokazać?

5. Wróć po kilku dniach

I oto jesteśmy na ścianie galerii ujawnieni, pokazani światu. Nasze najbardziej prywatne do-

świadczenie, skóra zdarta z ciała (lub tylko maska) stała się obiektem sztuki. Przed naszymi oczami ujawnia się cały ten skandal, obsceniczność i ekszhibicjonizm fotografii, która obrabiana przez kogoś innego zmienia własność – nasze staje się cudzym. Powracając do galerii i widząc siebie, widzimy już innego, teraz oprawionego w ramy. Obraz wydaje się podobny, lecz tamto doświadczenie odeszło. Subiektywizm kontaktu z fotomatonem został zastąpiony bezpiecznym i zdystansowanym oglądaniem siebie jako nie-siebie. Zostaliśmy uwolnieni od czaru, który kazał nam się wpatrywać we własne oblicze, lecz przecież powracając w to miejsce – widząc gotowy obraz, zostajemy nawiedzeni przez tamtą sytuację. Wiemy, jak się to odbyło, więc nie możemy już spojrzeć na te zdjęcia niewinnie.

Ponoć niektórzy z korzystających z urządzeń ulegli chwilowemu od niego uzależnieniu, powracając i eksperymentując z własnym wizerunkiem coraz odważniej. Stali się duchami Fotomatonu.

Postscriptum. Autorka przyznaje się tu do własnego tchórzostwa. Nienawidząc fotomatonów, nie odważyła się poddać jego inspekcji. Trzymając się kurczowo niejasnej wizji siebie zapewne coś utraciła.

Mateusz Bieczyński

SHANSHIN, CZYLI FOTOGRAFIA. O FOTOGRAFII JAPOŃSKIEJ XIX WIEKU

Historia początków japońskiej fotografii jest ściśle sprzężona z przemianami kulturowo-politycznymi następującymi w Kraju Kwitnącej Wiśni w drugiej połowie XIX wieku.

Jej preludeum przypada na okres Bakumatsu (1853–1867), czyli ostatnie lata panowania Szogunów z klanu Tokugawa, tuż przed zakończeniem okresu samoizolacji (jap.: sakoku), a o ugruntowaniu jej znaczenia zdecydowała następująca po nich epoka Meiji – epoka świetnych rządów Cesarza Mutsuchito (1868–1912). Mające wówczas miejsce otwarcie na Europę i Ameryką Północną sprzyjało nie tylko wymianie handlowej i technologicznej, ale również kulturowej, dla której fotografia miała okazać się medium o podstawowym znaczeniu.

U ŹRÓDEŁ JAPOŃSKIEJ FOTOGRAFII

Przed dokonaniem charakterystyki pierwszych zdjęć pochodzących z tego wyspiarskiego kraju warto wskazać najważniejsze zdarzenia i osoby stanowiące o ich artystycznej i technologicznej genezie.

Pierwszy aparat fotograficzny został wprowadzony do Japonii w roku 1843 [1]. Jest to data bardzo wczesna, zważywszy, że sam wynalazek dagerotypii datuje się najwcześniej na rok 1839. Pojawienie się aparatu w Japonii, zaledwie cztery lata po później, świadczy o tym, że mimo deklarowanego zamknięcia na obce wpływy wymiana informacji dotycząca odkryć technicznych była możliwa. Brak niestety jakichkolwiek podań dotyczących praktycznego wykorzystania nowinki technicznej, można jedynie przypuszczać, że nie było wówczas nikogo, kto dysponowałby odpowiednią wiedzą, aby uczynić z niej stosowny użytek.

Pierwsze zdjęcia (dagerotypy) wykonane na terytorium japońskim przypisuje się członkom dwóch niezależnych ekspedycji podjętych niemal równoległe w roku 1853 przez Rosję i Stany Zjednoczone, których celem było nakłonienie Japonii do nawiązania stosunków dyplomatycznych i gospodarczego otwarcia kraju.

Pierwsza z misji zakończyła się niepowodzeniem, a dagerotypy wykonane przez Aleksandra Fedorowicza Moczajskiego uległy zniszczeniu na zatopionym okręcie. O wiele szczęśliwsza okaza-

Kimbei Kusakabe,
SAMURAJOWIE, 1865



ła się druga z ekspedycji, która przeszła do historii jako „misja Komodora Matthew Perry’ego”. W jej rezultacie podpisano Traktat z Kanagawy, stanowiący symboliczne zakończenie polityki izolacjonizmu (traktat został wymuszony groźbą użycia siły). Towarzyszący Perry’emu nowojorski dagerotypista Eliphalet Brown Jr. dokumentował poczynania kapitana, wykonując blisko 200 dagerotypów przedstawiających portrety i krajobrazy. Jego prace zostały wystawione na widok publiczny w Hakogate, jednym z portów otwartych dla obcokrajowców na mocy wspomnianego traktatu. Mimo że zaprezentowane wówczas dagerotypy, znane są dziś jedynie na podstawie rysunków Samuela Wella Williamsa (wyd. w 1956 roku), odegrały istotną rolę propagatorską – stanowiły dla Japończyków główny impuls do poszukiwania sposobu na opanowanie nowego medium rejestrowania rzeczywistości.

Obcokrajowcami, którzy przekazali im tę wiedzę byli przede wszystkim holenderski lekarz, chemik i fotograf, Johannes L. C. Pompe van Meerdervoort (1829–1908) oraz szwajcarski fotograf Pierre Rossier (1829–1898).

JOHANNES L.C. POMPE VAN MEERDERVOORT ORAZ RANGAKU — STUDIA HOLENDERSKIE W NAGASAKI

Johannes L.C. Pompe van Meerdervoort (1829–1908) przybył do Japonii w roku 1857, zatrzymując się w holenderskiej enklawie na sztucznej wyspie Dejima w porcie Nagasaki. Było to jedyne miejsce, w którym od 1639 roku, a więc jeszcze w okresie sukokku, mogli przebywać cudzoziemcy. Jego zadaniem, podczas sześciolatniego pobytu, było utworzenie pierwszego szpitala na modłę europejską. Przedsięwzięcie to było częścią rozbudowanego programu transferu wiedzy europejskiej do Japonii (jap.: rangaku) po otwarciu kraju.

Pasją van Meerdervoorta była fotografia. Posiadał w tym zakresie podstawową wiedzę, którą przekazał swoim japońskim uczniom, nazywanym

niekiedy „ojcami japońskiej fotografii”. Wśród nich wymienić należy Ueno Hikomę (1838–1904) – uznawanego za pierwszego japońskiego fotografa, Uchidę Kuichi (1844–1875) – pierwszego, który uwiecznił japońskiego Cesarza, Horie Kuwajirō (1831–1866), który wraz z Ueno Hikomą wydał w 1862 roku pierwszy japońskojęzyczny podręcznik instruujący, jak pozyskać odbitkę metodą kolodionową (pt. *Satsueijutsu*), oraz Kameyę Tokujirō (1825–1884), założyciela pierwszego profesjonalnego studia fotograficznego w Kioto (1862 rok).

Większość z uczniów van Meerdervoorta kontynuowała naukę u Pierre Rossiera – profesjonalnego fotografa ze Szwajcarii, skierowanego do Azji przez londyńską kompanię fotograficzną Negretti and Zambra w charakterze korespondenta wojennego (tzw. II wojna opiumowa), który oddzielił się od ekspedycji i w lecie 1859 roku trafił do Japonii (Nagasaki), gdzie kontynuował działalność reporterską aż do 1862 roku.

FELICE BEATO I „JAPOŃSKI PRZEMYSŁ FOTOGRAFICZNY” ORAZ ROLA PLACÓWEK DYPLMATYCZNYCH

Od początków 1860 roku w Japonii nastąpiło znaczne rozluźnienie polityki izolacji. Dla obcych okrętów otwarty został port w Yokohamie, która wkrótce zyskała miano „europejskiego centrum Japonii”. To tam właśnie przybyli kolejni profesjonalni fotografowie – najpierw Charles Wirgman w 1860 r., a rok później Felice Beato.

Beato, w latach 1864–67 z Wirgmanem w spółce o nazwie „Beato & Wirgman, Artists and Photographers”, następnie zaś w latach 1869–1877 z japońskimi uczniami van Meerdervoorta – Kusakabe Kimbei i Ueno Hikomą [2] w firmie F. Beato & Co. Photographers, prowadził komercyjną działalność fotograficzną, wypracowując styl tzw. fotografii z Japonii. Styl ten stał się w krótkim czasie normą również dla innych fotografów, zarówno euro-

1 *Encyclopedia of Nineteenth Century Photography*, (red.) John Hannavy, CRC Press 2005, s. 769.

2 P. Stepan: *50 Fotografen*, Berlin 2008, s. 30.



Kimbei Kusakabe, Girls showing the back style, ok.1900



WYTATUOWANY MEZCZYŻNA (hikkyaku), ok. 1880_Museum Ludwig_Fotografische Sammlung (Sammlung Lebeck)

pejskich, jak również japońskich (m.in. T. Enani, A. Farsari, U. Kuichi). Jego cechą wyróżniającą była nowatorska metoda kolorowania fotografii, wykorzystująca doświadczenia japońskiego malarstwa akwarelowego. Farba była w niej nakładana za pomocą grawerowanych drewniek (japońskiego odpowiednika drzeworytu). Najbardziej znanym kolorystą w firmie Beato był Kusakabe Kimbei.

Upowszechnieniu fotografii sprzyjał napływ obcokrajowców związany z rozwojem kontaktów dyplomatycznych. Na mocy traktatu z Kanagawy w 1856 roku przybył do Japonii pierwszy konsul amerykański – Townsend Harris ze swoim holenderskim tłumaczem i fotografem Henry Heuskenem. Heusken bardzo szybko nawiązał kontakty z japońskimi przemysłowcami, podejmując równoległą działalność edukacyjną na polu fotografii. Jego uczniem został Shimooka Renjo (1823–1914) [3], który następnie kontynuował naukę u amerykańskiego kapitana J. Wilsona. O skali jego dokonania przekonanie się można, odwiedzając muzeum jego imienia znajdujące się w miejscowości Shimoda.

Renjo sam również zaczął uczyć fotografii. Wśród jego uczniów na uwagę zasługują przede wszystkim Ogawa Kazumasa (1860–1929) – założyciel pierwszego atelier fotograficznego w Tokio, redaktor pierwszego pisma fotograficznego w Japonii (Shashin Shinpō), jeden z członków założycieli Japońskiego Towarzystwa Fotograficznego (Nihon Shashinkai) oraz Yokoyama Matsusaburō (1838–1884), który pobierał również nauki u rosyjskiego konsula w Hokogate, I.A. Goshkevicha, a zasłynął jako autor serii portretów członków dynastii Edo (1867–1872), zaprezentowanej podczas wystawy światowej w Wiedniu w 1873 roku oraz założyciel pierwszej japońskiej szkoły artystycznej posiadającej wydział fotograficzny.

CHARAKTERYSTYKA PIERWSZYCH FOTOGRAFII

Trudno dziś mówić o fotografii japońskiej w okresie pomiędzy końcem lat pięćdziesiątych i połową lat osiemdziesiątych XIX wieku, jako o twórczości samodzielnej pod względem zarówno sposobu obrazowania, jak również i doboru tematów. W publikacjach poświęconych tej problematyce o wiele częściej spotkać można pojęcie „fotografia z Japonii” niż „fotografia japońska”. Tendencja ta jest odbiciem obserwacji dotyczących cech właściwych twórczości pierwszych japońskich fotografów, na które wpływ miały dwie okoliczności. Po pierwsze, wiedza na temat nowego medium obrazowania pochodziła od europejskich nauczycieli i wydaje się oczywiste, że ukształtowanie się własnego stylu u ich uczniów wymagało upływu czasu, po drugie, twórczość pierwszych japońskich fotografów była odpowiedzią na rynkowe zapotrzebowanie, które początkowo płynęło głównie z Europy. Oba powody wydają się wystarczające, aby scharakteryzować rozwój fotografii w Japonii w tym okresie jako „uwarunkowany geograficznie i antropologicznie”.

Pierwsze fotografie z Japonii były powielane w dużej liczbie egzemplarzy z przeznaczeniem na „rynek zagraniczny”, co wymuszało określoną konwencję przedstawieniową, uwarunkowaną przez ich dokumentacyjną funkcję i komercyjny charakter. Wytwarzane zdjęcia musiały być atrakcyjne wizualnie, wywoływać wrażenie „możliwie całościowego” obrazu japońskiego społeczeństwa oraz zaspokajać ciekawość odnośnie społeczno-kulturowych odmienności. Wypadkową tych wytycznych były fotografie prezentujące pewne typy postaci, jak gejsze, sumo, samurajów, nie zaś konkretne osoby. Zdjęcia te trudno więc scharakteryzować jako portrety, gdyż akcent nie jest w nich położony na studium psychologiczne przedstawionych postaci, nie stanowią one również reportażu,

bowiem w większości są fotografiami studyjnymi. Opisany powyżej przykład Beato oraz jego współpracowników najlepiej obrazuje wpływ, jaki na charakter zdjęć wykonywanych przez pierwszych japońskich fotografów miała narodowa przynależność ich nauczycieli. Prekursorzy japońskiej fotografii widzieli siebie oczami przyjezdnych, stosując te same metody obrazowania. Ujmując ten problem w kategoriach współczesnej krytyki artystycznej można powiedzieć, że Japończycy fotografowali siebie jako „obcych”.

Zdjęcia z omawianego okresu, przez posiadane cechy przyczyniały się do ukształtowania się stereotypowego obrazu Japonii i jej mieszkańców w powszechnej świadomości w Europie i Ameryce. Proces ich recepcji najlepiej obrazuje pogląd XIX-wiecznego prawnika i eseisty amerykańskiego – Olivera Wendella Holmesa – który wyobrażając sobie bibliotekę złożoną z fotografii – w znacznym stopniu powierzchownie i naiwnie – wskazywał na substytucyjną funkcję fotografii: po zebraniu i zarchiwizowaniu wystarczającej ilości obrazów sam przedmiot nie jest już potrzebny, może zniknąć. Archiwum obrazów ma też sprawić, że podróże staną się zbędne, bo wędrowka oka po fotografiach nie różni się od oglądania samego przedmiotu. Zacytowana wypowiedź wskazuje jednoznacznie, że omawiane zdjęcia pełniły nie tylko funkcję opisywania świata, ale również były synonimem zawłaszczania przedmiotu (wzgl. podmiotu) przedstawienia. Można powiedzieć, że to co „zobaczone” i „udokumentowane”, uznawano za „zdobyte”.

Interesujące jest również, że z dzisiejszej perspektywy zdjęcia te nie tracą pierwotnej „aury egzotyki”, choć w większym stopniu wynika to z dystansu historycznego niż kulturowego – zdjęcia z dzisiejszej Japonii nie wydają się już tak odległe. Dziewiętnastowieczne fotografie charakteryzuje subtelny modelunek, impresyjny i poetycki

3 Shimooka Renjo, *The pioneer photographer in Japan*, (red.) Keisho Ishiguro, Tokio 1999.



Kazumasa Ogawa (1860–1929), Domowa kąpiel, ok 1900



Atelier Beato, ZAWODNIK SUMO, ok 1880, Museum Ludwig, Fotografische Sammlung (Sammlung Lebeck)

charakter, odmienny od europejskiego klimat. Świat tej fotografii to obraz feudalnej, hierarchicznej Japonii – kraju żyjącego od wieków w rytmie swoistego, niepowtarzalnego czasu, odmiennego od innych.

NAKAHAMA „JOHN” MENJIRO I „SZKOŁA AMERYKAŃSKA”

Na tle opisanego powyżej stylu wczesnej japońskiej fotografii na wyróżnienie zasługuje twórczość Nakahamy „Johna” Menjiro (1827–1898), postaci legendarnej w kulturze japońskiej. Menjiro był japońskim rybakim uratowanym z tonącego statku przez Amerykanów w 1841 roku. Fakt ten zaważył na jego życiu, bowiem zgodnie z obowiązującym wówczas prawem wszelkie kontakty z obcokrajowcami były zabronione. Nie mogąc powrócić do ojczyzny, Menjiro zdecydował się na podróż do Ameryki. Podczas dziesięcioletniego pobytu zdobył liczne umiejętności, łącznie z biegłą znajomością języka angielskiego oraz podstawową wiedzą dot. wykonywania dagerotypów. Po powrocie do Japonii w latach pięćdziesiątych Menjiro został tłumaczem przy amerykańskiej ambasadzie, a w 1859 roku wziął udział w pierwszej oficjalnej japońskiej wizycie dyplomatycznej w Ameryce, podczas której udało mu się nabyć pierwszy aparat [4].

Choć działalność fotograficzna stanowi jedynie skromny wycinek w jego bogatej biografii, to zarówno metoda, jak i dobór tematów znacząco odróżniają jego twórczość od opisanego powyżej stylu powszechnie stosowanego.

O oryginalności może świadczyć portret samuraja Ozawa, wykonany 1 września 1860 roku, fotografia zajmująca szczególne miejsce w jego oeuvre. Cechami wyróżniającymi jest zarówno sposób kadrowania – rezygnacja z ujęcia en face – jak również sposób obrazowania – te-



KASHIMA, Portrait of the Actor ICHIKAWA Danjuro as Kamakura Gongoro Kagemasa' in Shibaraku) Gelatin Silver Print (printed later) c.1895

matem fotografii jest studium psychologiczne, nie zaś jedynie typ postaci. Całościowy wyraz tego przedstawienia przywodzi na myśl popularne w owym czasie w Ameryce wizerunki komemoratywne.

KONTYNUACJA I ROZKWIAT

Lata 60. XIX wieku to okres błyskawicznego rozprzestrzeniania się fotografii po kraju – poszczególni fotografowie otwierali swoje atelie w kolejnych miastach (m.in. Shimooka Renjo w Yokohamie w 1862 roku, Uchida Kuichi w Osace, Kameya Tokujirō w Kyoto w 1866, Kusakabe Kimbei w 1884 w Yokohamie). O tym, jak szybko fotografia zyskiwała w Japonii popularność, może świadczyć fakt, że już w 1870 roku, a więc ok. 20 lat po pojawieniu się jej w tym kraju, działało już ponad 100 zawodowych



Kusakabe Kimbei, TAŃCZĄCE, ok 1890

fotografów [5]. Sprzyjało to rozwojowi przemysłu fotograficznego – to wówczas powstała znana dziś na świecie marka Konica (oryginalnie Konishi-ya), założona w 1873 roku przez Rokusaburo Sugijura. W krótkim czasie zawód fotografa zyskał również społeczną renomę. Doskonałym świadectwem jego atrakcyjności jest historia zakładu fotograficznego, założonego w 1870 roku w Kumamoto przez Tomishige Rihei (1837–1922), który przekazywany z pokolenia na pokolenie w jednej rodzinie, działa do dnia dzisiejszego (w czwartym pokoleniu).

Fotografie z tego okresu można było oglądać na dwóch wystawach: prezentowanej w Tokyo Metropolitan Museum of Photography ekspozycji „Samurai and I – Early Portrait Photographs” (15 maja – 25 lipca 2010), która zestawiała ze sobą portrety pochodzące z dwóch kręgów kulturowych – europejskiego i japońskiego, a także zwracała uwagę na rolę fotografii w rozwoju tradycyjnego japońskiego teatru Kabuki; jak również pokazywanych w Kolońskim Muzeum Ludwig zbiorów z kolekcji Roberta Lebecka pt. „Fotografien des 19. Jahrhunderts aus Japan und China” (11 czerwca 2010 – 1 stycznia 2011), która zestawia ze sobą dziewiętnastowieczne zdjęcia z Japonii i Chin, w tym również autorstwa wymienionych w niniejszym artykule fotografów.

4 B. Stiegler, *Obrazy fotografii. Album metafor fotograficznych*, Kraków 2009, s. 21.

5 T. Akiyoshi, *Pioneering portraits: early photography in Japan*, IIAS Newsletter No. 49, Autumn 2008, s. 24–25.

1. Robert Capa, ISRAEL
2. Henri Cartier — Bresson, SOVIET UNION

Alexandra Hołownia

POMIĘDZY DZIENNIKARSTWEM A SZTUKĄ, WYSTAWA FOTOGRAFÓW AGENCJI MAGNUM

Do 19 września trwa w Forum Wizu-
alnego Dialogu C/O Berlin, wystawa
dorobku 16 fotografów agencji MAGNUM.
Złożona z 200 prac, przekrojowa
prezentacja, pokazuje drogę rozwoju
fotografii reportażowej od końca II
wojny światowej do chwili obecnej.

Na parterze, w dziale poświęconym
klasykom, powieszono czarno-białe
fotografie, a w gablotach wystawiono
dawne publikacje książkowe autor-
stwa Roberta Capy, George'a Rod-
gera, Davida Seymoura, Henriego-
Cartier Bressona. Na pierwszym piętrze natomiast
umieszczone zostały kolorowe zdjęcia, instalacje
wideo i projekcje filmowe młodszych członków
grupy: Petera van Agtmaela, Jonasa Bendiksen, Trenta Parke, Paolo Pelegrin, Aleca Sotha, Dono-
vana Wylie i innych. Największe zainteresowanie
wzbudzały jednak prace założycieli legendarnej
agencji. W roku 1947 w Nowym Jorku z inicja-
tyw: Roberta Capy, Henriego Cartier-Bressona,
George'a Rodgera, Davida Seymoura i Rity i Wiliama
Vandivert powstała niezależna agencja fotogra-
ficzna MAGNUM.

Nazwa pochodziła od dużej butelki szampana. Fotoreporterzy wywalczyli prawa autorskie do własnych negatywów. Dzięki temu bez problemów mogli wielokrotnie sprzedawać te same zdjęcia kilku nabywcom jednocześnie. A ich nazwiska obo-
wiązkowo widniały pod każdym opublikowanym
obrazem. Najczęściej wybierali tematy związane
z wojną, migracją, dyktaturą. Po mistrzowsku in-
formowali o realnych okropnościach życia. Dążyli
do wiarygodnego przybliżenia światowych wyda-
rzeń. Zdeterminowane ludzkie losy przedstawiali
etycznie i humanitarnie. *Stworzyliśmy związek fo-
tografów zajmujących się reportażem fotograficz-
nym, gdyż zależało nam na obserwacji rzeczywisto-
ści. Nigdy nie było wśród nas fotografów mody,
czy reklamy. Przyczyniliśmy się, do podniesienia
rangę reportażu fotograficznego, publikowanego
w prestiżowych magazynach, jak: „Life”, „Look”,*



„Paris Mach”, „Stern” — podkreślał Thomas Ho-
epker, prezydent MAGNUM w latach 2003-2007(1).

Pierwszym prezydentem agencji był Robert
Capa. Ogólnie lubiany playboy, zaprzyjaźniony ze
światową śmietanką towarzyską, od Ernesta He-
mingwaya po księcia Monako, miał wielkie popar-
cie międzynarodowych elit, ułatwiające wszystkim
członkom MAGNUM znakomite zlecenia. Fotogra-
fowie MAGNUM, robiący reportaże z różnych czę-
ściach świata, podzieli między sobą poszczególne
obszary geograficzne. Robert Capa i David Seymour
zostali odpowiedzialni za relacje z Europy. George
Rodger dostarczał informacji z Afryki. A Cartier-
Bressonowi, którego małżonka, Ratna Mohini po-
chodziła z Javy, przypadła w udziale Azja. Robert
Capa uważał, że dla wykonania dobrych ujęć, trzeba
osobiście być w środku wydarzeń. Niestety, zginął
w roku 1954, trafiając przypadkowo na minę, pod-
czas sesji zdjęciowej w Wietnamie. W 1956 roku, od
rany postrzałowej otrzymanej w czasie pracy nad
reportażem z Egiptu zmarł, David Seymour. Przy-
padek losu sprawił, że obaj fotografowie delegowani
przez agencję do rejestrowania wydarzeń w Europie,
stracili życie pracując na innych kontynentach.

Grupę MAGNUM, oprócz bezgranicznej pasji
fotografowania, łączyły wspólne poszukiwania od-
powiednich, ważnych dziejowej chwili. Fotorepor-
terom zależało także na przekazywaniu informacji
o świecie poprzez dokumentowanie życia zwykłych
ludzi oraz na tworzeniu pełnych szacunku, humani-
tarnych zdjęć. Gdy oglądałam wystawę w C/O Ber-
lin, najbardziej urzekły mnie wykonane w 1973
roku czarno-białe obrazy z Moskwy i Leningradu
Henriego Cartier-Bressona. Znakomicie uchwy-
cone momenty rozpadu i przemijania wspaniale
oddawały atmosferę byłego Związku Radzieckiego.
Poruszały ujęcia monumentalnej, szarej sowieckiej
architektury. Intrygowały portrety masywnego,
sięgającego chmur posągu Lenina. Mocną wymo-
wę miały umieszczone tuż przy wejściu dynamicz-
ne prace najlepszego i najsławniejszego fotografa
wojennego XX wieku, Roberta Capy. Wprawiały
w podziw historycznie wartościowe obrazy z 1948

roku, upamiętniające założenie państwa Izrael.
Ukazujące osamotnioną, zabiedzoną, szukającą
własnego miejsca ludność żydowską. Kobiety wę-
drujące z paczkami i bagażami, umieszczonymi na
rozklekotanych wózkach. Rodziny siedzące w zbu-
dowanych pod gołym niebem, prowizorycznych
kuchniach. Na owianych nieszczęściem twarzach
wędrówców Capa zdołał uchwycić przejawy nadziei.
Jego fotografie wiarygodnie zarejestrowały powsta-
nie nowego społeczeństwa, Izraelitów.

Wideoinstalacje i filmy najmłodszych członków
MAGNUM udowodniły, że percepcja i zaintereso-
wania współczesnego pokolenia uległy zmianie.
Już nie czarno-białe zdjęcia, ale wielkowormato-
we, kolorowe wideoinstalacje, przedstawiające
ekspresyjnie wrzeszczące twarze, odzwierciedlały
współczesne, konfliktowe społeczeństwo. Jonas
Bendiksen wystawił pejzaże z Kazachstanu, za
czasów byłego Związku Radzieckiego. Pokazał, jak
handlarze złomu zbierają porozrzucane po polu
części starego statku kosmicznego. Digitalizacja,
internet, telewizja satelitarna spowodowały spadek
zainteresowania odbiorców reportażami druko-
wanymi w ilustrowanych periodykach. Zmusiło to
grupę MAGNUM do ponownego zdefiniowania swej
roli. Szukano innych możliwości dla popularyzacji
i sprzedaży prac. Młodzi fotoreporterzy zaczęli za-
biegać o rynek sztuki, o wystawy w galeriach i mu-
zeach. W roku 2010 zawierające 185.000 fotografii
archiwum MAGNUM kupiła amerykańska firma
komputerowa. Po skatalogowaniu całość zostanie
udostępniona szerokiej publiczności w internecie.
Obecnie licząca 40 pełnych członków i 16 korespon-
dentów agencja ma swoje siedziby w Paryżu, Lon-
dynie, Nowym Jorku i Tokio. Warto wspomnieć, że
corocznie zespół legendarnej agencji MAGNUM spotyka
się zawsze w innym miejscu na świecie, by wspólnie
zdecydować o przyjęciu do swego zespołu nowych
fotografów.

Przypisy:

1. <http://www.tagesspiegel.de/kultur/fuesse-sind-das-wichtigste-werk-zeug-des-fotografen/1094330.html>



Rustha Luna Pozzi
Escot:

1. AFRICA
2. INDICA
3. BOMBE
4. ANDINA

Kimiko Yoshida:
5. MAOROUGE

Marie-Lou Desmeulles
6. GILBERT OR
GEORGE, 2010

Mateusz Bieczyński

DYNAMIKA TOŻSAMOŚCI

Fotograficzny autoportret i portret typologiczny w twórczości trzech fotografek: Kimiko Yoshidy, Rusthy Luny Pozzi Escot i Marie-Lou Desmeulles

W tekstach poświęconych zagadnieniu fotograficznego portretu nieustannie przywoływane jest pytanie o rolę inscenizacji w procesie kreacji. W większości opracowań wskazuje się, że fotografia portretowa zawsze odnosi się do tego, co zostało odegrane [1] i nawet „najbardziej uczciwy” reporter nie jest w stanie stworzyć wyłącznie obiektywnego przedstawienia. Już sam wybór kadru jest bowiem rodzajem adaptacji rzeczywistości na potrzeby medium.

Wielu współczesnych artystów, świadomych wskazanych cech omawianego gatunku artystycznego, uczyniło z nich punkt wyjścia dla własnej strategii twórczej. Inszenizacja połączona ze świadomym zafalszowaniem tożsamości modela stanowi w twórczości takich artystek jak Kimiko Yoshida (Japonia), Rustha Luna Pozzi Escot (Peru) czy Marie-Lou Desmeulles (Kanada) świadomy zabieg kreacyjny, umożliwiający sformułowanie uniwersalnej, społeczno-krytycznej wypowiedzi.

Sprzeciw wobec społecznego determinizmu Kimiko Yoshidy

Twórczość japońskiej artystki Kimiko Yoshidy bazuje na stosunkowo klarownym koncepcie fotograficznych autoportretów. Jej najbardziej reprezentatywne prace, pochodzące z serii „Panna młoda”, stanowią wynik konceptualnej inscenizacji z licznymi odniesieniami zarówno do tradycji przedstawieniowej znanej z historii europejskiego malarstwa, jak również do mody charakterystycznej dla różnych kręgów kulturowych. Kluczem do ich odczytania jest charakterystyczny dla Japonii społeczny determinizm.

Zgodnie z ujawnioną przez artystkę intencją, jej fotografie są wynikiem traumatycznego dla niej odkrycia upokorzenia własnej matki, wynikającego z niechcianego, aranzowanego małżeństwa z jej ojcem. To doświadczenie stało się punktem wyjścia dla obsesyjnej w dużej mierze autorefleksji, w której osobiste przeżycie zostało podporządkowane bardziej uniwersalnemu zagadnieniu kobiecości, widzianemu przez pryzmat ceremoniału zaślubin. W tym kontekście tytułowa „Panna młoda” staje się kłamrą spinającą poszczególne wizerunki, jako kolejne warianty-interpretacje tego samego tematu. Autoanalityczne studium staje się w ten sposób lu-

strem dla opisanego przeżycia Yoshidy. W procesie wizualnej lektury całej serii dochodzi do zatarcia tożsamości samej artystki. Rysy jej twarzy, mimika czy nawet samo spojrzenie zostają przysłonięte (zaniegowane) przez wyszukane kostiumy, ukrywające jej postać, grubą warstwą farby zakrywającą oblicze oraz przybierane przez Yoshidę pozy utrudniające identyfikację. Dzięki treściowemu wyobcowaniu (symbolizacja) przedstawiona figura zostaje podporządkowana pełnionej przez siebie roli. Jej indywidualność zostaje stypizowana; sprowadzona do funkcji stroju i konotacji kulturowych, będących wynikiem przyjętej stylizacji. Innymi słowy jej tożsamość, zafalszowana przez kolejne wcielenia, zostaje zamknięta w akcie jej identyfikacji przez widza jako panny młodej. Identyfikacji tej towarzyszy jednocześnie rozpoznanie alienacji przedstawionej figury w przypisanej jej roli społecznej.

Prace z serii „Panna młoda” są jednocześnie fikcyjne (są odbiciem imaginacji artystki), symboliczne (sugerują istnienie wewnętrznej mitologii) oraz wewnętrznie sprzeczne (ich celem jest ukazanie osoby, ale poprzez efekt „barwnego monochromatyzmu” funkcja „prezentacji” zostaje w nich zaburzona). Na każdym z fotograficznych obrazów Yoshida przybiera inną tożsamość, często stanowiącą nawiązanie do

1 Por.: F. Soulages, *Estetyka fotografii*, Kraków 2007, s. 67.



twórczości innych artystów (jak np. Picasso, Matisse, Gauguin, Rembrandt, Rubens, Delacroix, Tiepolo czy Watteau) lub będących parafrazą różnych ról społecznych w różnych kręgach kulturowych (jak np. wdowa, kosmonautka, członkini chińskiej partii komunistycznej czy Egipcjanka).

Strategia czynienia odwołań do motywów znanych z tradycji artystycznej lub jednoznacznie przywołujących wizualność reprezentatywną dla konkretnych kręgów kulturowych jest rodzajem artystycznego kamuflażu, który, dzięki silnym elementom malarskim podkreślającym statyczność przedstawienia, pozwala na interpretację twórczości Yoshidy w kategoriach feministycznej odmowy poddaniu się określonej, narzuconej z zewnątrz roli. Jest wypowiedzią zawierającą sprzeciw wobec istniejących współcześnie klisz społecznych i stereotypów na temat kobiecości w społeczeństwie, wynikających często z historyczno-społecznego determinizmu. Jednocześnie znamienne jest odstąpienie od jednoznacznie krytycznego języka współczesnej sztuki kobiet. Twórczość japońskiej artystki jest w o wiele większym stopniu wysublimowana.

Retrospektywną wystawę prac artystki zaprezentował Paryski Dom Fotografii (La Maison Européenne de la Photographie de la ville de Paris) od 8 września do 31 października 2010.

Fotograficzne gry z malarstwem Marie-Lou Desmeules

Aranżacja przedstawienia i zmiana tożsamości modela mająca na celu stworzenie galerii ludzkich typów stanowi również punkt wyjścia dla serii performatywnych fotografii kanadyjskiej artystki Marie-Lou Desmeules zatytułowanej „Painting Surgeries”. Tytuł serii, który można przetłumaczyć jako „malarską chirurgię”, poprzez odwołanie do operacji plastycznych wskazuje już na początku interpretacji na zamierzoną przez artystkę zmianę identyfikacji modela, jaki służy jedynie jako „żywe płótno” (*live canvas*). Marie-Lou dokonuje więc artystycznej modyfikacji konkretnej osoby w dzie-

ło sztuki (żywa rzeźba – fantom) za pomocą farby (*action painting*), które w finalnym akcie kreacji zostaje utrwalone na kliszy fotograficznej.

Sposób malowania „malarsko operowanych” postaci przywołuje nurt tzw. złego malarstwa (*Bad Painting*), w szczególności zaś twórczość takich artystów jak G. Baselitz czy M. Kippenberger. Oprócz nawiązań czysto formalnych w serii znaleźć można równocześnie nawiązania treściowe do dzieł i motywów znanych z tradycji artystycznej (m.in. Nefretete czy tandemu artystycznego Gilbert and George) oraz stylistyki pism mody i kolorowych magazynów (zdjęcia celebrytów), co sugeruje, że sfotografowane postaci posiadają swoje odpowiedniki w rzeczywistości. W tej subtelnej grze pomiędzy podobieństwem i odmiennością wydaje się leżeć właściwe znaczenie omawianych prac.

Figury te działają jak portrety pamięciowe – zawierają ślady czyjejs obecności, jednak nie pozwalają na jednoznaczną identyfikację. Stają się w ten sposób parafrazą osób znanych – prowokują poprzez ludzące tytuły i wprowadzają niepokój poprzez pozostawienie pustego pola odniesień (brakujące signifié). Są obrazową konstrukcją pewnego modelu przedstawieniowego i jednocześnie dekonstrukcją współczesnej kultury obrazowej (portrety znanych ludzi). Substancja farby staje się aluzją – metaforą botoxu, a samo porównanie obu substancji wywołuje efekt ironiczno-groteskowy.

Z jednej strony omawianą serię można postrzegać jako satyryczną parafrazę „przemysłu fotograficznego”, z drugiej jednak poprzez sposób prezentacji postaci przypominających plastikowe fantomy z charakterystyczną dla nich statyczną bezzadnością, „malarsko zoperowani” prowokują do refleksji vanitatywnej (*memento mori*) głęboko wpisanej w prawidła współczesnego rynku sztuki, w którym sława jest ściśle związana z przemijaniem.

Rustha Luna Pozzi Escot – feministyczna bojowniczka

Seria fotograficznych autoportretów peruwiańskiej artystki Rusthy L.P. Escot pt. „Uzbrojone ko-

biety” (*Femmes armees*) jest rodzajem dialogu z szeroko pojętym feminizmem. Jej koncepcja artystyczna bazuje na odniesieniach do uniwersalnie rozpoznawalnej symboliki i roli kobiety w społeczeństwach z różnych regionów świata, jednak bez typowego dla sztuki kobiet bezpośredniego odwołania do płciowości.

Przyjęta przez nią koncepcja twórcza polega na ukazaniu własnej osoby w militarnym kontekście z bronią charakterystyczną dla różnych kręgów kulturowych (m.in. jako japońską gejszę z tradycyjnym samurajskim mieczem, południowoamerykańską bojowniczkę z karabinkiem UZI oraz charakterystycznym pasem na naboje przewieszonym przez ramiona czy muzulmańską terrorystkę z ładunkiem wybuchowym przytroczonego do ciała pod ubraniem). Autoportretowe przedstawienia bojowniczek są ciekawą polemiką zarówno z tradycyjnym społecznym wizerunkiem kobiety, jak również ze sposobem ukazywania kobiet w sztuce.

Poprzez wykorzystane atrybuty artystka zaprzecza „pasywnej” roli kobiety w kształtowaniu historii. Przeniesienie akcentu ze strony pasywnej na czynną, stereotypowo przypisywanej mężczyźnie, którą symbolizuje broń, zostało jednak w omawianej serii dodatkowo sproblematyzowane przez Escot poprzez zastąpienie części militarnego wyposażenia typowo kobiecymi atrybutami (szminki zamiast naboje, zestaw do makijażu zamiast bomby). Zabieg ten sugeruje, że bronią kobiety jest sposób jej autoprezentacji (ubiór, makijaż), a walka, jaką toczą kobiety, rozgrywa się na płaszczyźnie kulturowej, nie zaś wojskowej. Artystka podejmuje w ten sposób subtelny grę znaczeń z szeroko pojętą ideą kobiecości, a metafora broni jest zarówno metaforą siły (funkcja uwodzenia), jak również obrony (funkcja kamuflażu). Krytyka patriarchalnej rzeczywistości stanowi zatem jedynie pierwszy poziom znaczenia omawianej serii, a wskazane zastąpienie atrybutów wywołuje efekt zaskoczenia.

Podobnie jak w przypadku twórczości Yoshidy, autoportret artystki jest jedynie pretekstem leżą-



cym u podstawy znaczenia całej serii. Powtórzenie tożsamości artystki na kolejnych fotografiach umożliwia przeniesienie akcentu z autoprezentacji na reprezentację, czyli skupia uwagę widza na przyjętej przez artystkę roli, nie zaś na niej samej.

Seria „Fammes armees” została zaprezentowana w galerii przy berlińskim kinie Babilon, jako ekspozycja towarzysząca festiwalowi filmów południowo-amerykańskich.

Podsumowanie — aranżacja i artystyczny kamuflaż

Przedstawiona twórczość trzech artystek z różnych kręgów kulturowych znajduje wspólny mianownik w wykorzystaniu portretu i autoportretu jako impulsu skłaniającego widza do bardziej ogólnej refleksji nad tożsamością osoby przedstawionej. Zdjęcia te są obrazowym symulakrum pochłaniającym rzeczywistość i zmieniającym ją w nową rzeczywistość. Proces ten polega na przetworzeniu modelu w inną osobę w obrębie pierwotnych konturów. Warunkiem powodzenia tej artystycznej strategii jest jednocześnie pozostawienie w wykreowanym przedstawieniu śladów powszechnie rozpoznawanych doświadczeń i emocji. Innymi słowy, mimo że samo odwzorowanie i przetworzenie rzeczywistości jest właściwe dla każdego rodzaju sztuki, to w przypadkach przywołanych powyżej dzieł staje się ono dodatkowo elementem istotnym również na płaszczyźnie treści. Twórczość Yoshidy, Escot i Desmeules, którą z łatwością da się wpisać w szerszy nurt artystyczny, bazujący na podobnym koncepcie, może być zatem widziana jako wypowiedź autotematyczna (metawypowiedź) — wypowiedź sztuki o samej sobie. Można ją również określić bardziej ogólnie jako portret symulowany. Ten rodzaj portretu, który w odróżnieniu od portretu aranżowanego, nie zmierza do charakterystyki osoby przedstawionej poprzez nadanie jej określonego wyrazu (poza, kontekst). Jego celem jest raczej przekroczenie tożsamości konkretnego modelu w celu uchwycenia bardziej uniwersalnych treści.



Marie-Lou Desmeules

1. IN GOLD WE TRUST, 2009
2. JUNGE BEUYS, 2010
3. FRIDA KAHLO, 2009

Kimiko Yoshida:

4. PICASSO TORERO

Rustha L.P. Escot:

5. Panorama WOMEN ARMED



Ośrodek Kultury i Sztuki
we Wrocławiu
Instytucja Kultury
Samorządu Województwa
Dolnośląskiego
Rynek-Ratusz 24
50-101 Wrocław
Dyrektor:
Piotr Borkowski

Dolnośląski Festiwal
Artystyczny
Spotkania Wyszehradzkie
Dyrektor:
Bronisław Kowalewski
Koordynator programu:
Agnieszka Chodysz
www.okis.pl; www.dfa.okis.pl
okis@okis.pl
tel.: +48 71 3442864
fax: +48 71 3442865

Mecenat:
Rafał Jurkowlanec
Marszałek Województwa
Dolnośląskiego

Wydawnictwa OKiS dostępne
są w DCiK, Rynek-Ratusz 24
50-101 Wrocław, www.dcik.pl



Pięćdziesięciolecie istnienia
miesięcznika ODRA

„Odra”, miesięcznik wydawany
przez Instytut Książki i Ośrodek
Kultury i Sztuki we Wrocławiu pod
patronatem Ministra Kultury
i Dziedzictwa Narodowego.
Cena prenumeraty na 2011 rok
wynosi 77 zł. „Odrę” można
zaprenumerować w Ruchu,
na pocztce i w redakcji
(Rynek-Ratusz 25, Wrocław,
tel./fax: 71 3435516)

OŚRODEK KULTURY I SZTUKI WE WROCŁAWIU DOLNOŚLĄSKI FESTIWAL ARTYSTYCZNY WYSTAWY I WYDAWNICTWA OKIS 2011 / www.dfa.okis.pl

STANISŁAW DRÓŻDŹ

początekoniec. Pojęciokształty.
Poezja konkretna. Prace z lat 1967-2007
Zagraniczna edycja monograficznej wystawy
luty / marzec 2011
Drezno, Europejskie Centrum Sztuki Hellerau
wrzesień / grudzień 2011
Berlin, Galeria Guardini
kurator: Elżbieta Łubowicz



S. Dróżdź, Bez tytułu (między), 1977
Muzeum Narodowe we Wrocławiu, 2009
fot.: M. Koch



S. Dróżdź, Poezja konkretna (żytki), 2002
Muzeum Narodowe we Wrocławiu, 2009
fot.: M. Koch



NATALIA LL OPERA OMNIA

wrzesień - listopad 2011
Muzeum Narodowe w Gdańsku
listopad - grudzień 2011
Galeria Miejska Arsenał
w Poznaniu

Monograficzna wystawa
i album Natalii LL

Natalia LL, praca z cyklu „Czaszka”, 1995

KRZYSZTOF M. BEDNARSKI

„ART ON LAKE” - Budapeszt, kwiecień 2011

Ośrodek Kultury i Sztuki / Dolnośląski Festiwal Artystyczny
jest współorganizatorem zbiorowej wystawy z okazji
przejęcia przez Węgry przewodnictwa w Unii Europejskiej
Uczestnicy: Magdalena Abakanowicz, Heather Allen,
Krzysztof M. Bednarski, El-Hassan Róza, Kelemen Zeno,
Kristof Kintera, Daniel Knorr, Brigitte Kowanz, Tea
Makipaa, Marta Pan, Anne & Patrick Poirier, Mimmo
Roselli, Susana Solano, Gunther Uecker, Willi Weiner.
W ramach w/w zbiorowej wystawy Krzysztof M. Bednarski
zaprojektował fontannę w postaci kolumny-fallusa
z siedmiu wielkich głów Marksa, na której stoi czołg
i strzela strumieniami wody. Kolumna ma mieć
sześć metrów wysokości i będzie odłana z różowej żywicy.



Magdalena Komborska

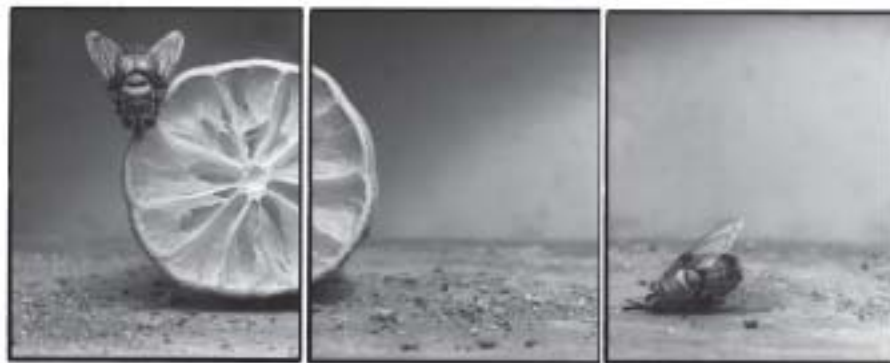
ARCHETYP FOTOGRAFII. JĘZYK WYOBRAŹNI I EMOCJI

„Archetyp fotografii” — wystawa zorganizowana przez Krzysztofa Jureckiego — eksponuje fotografię daleką od obrazów epatujących treścią medialną, reklamową, społeczno/polityczną, czy powszechną.

Prezentuje ona świat wyobrażony samego autora zdjęć. Wyobrażenia pod postacią wymagowanych obrazów zostaje tu przedstawiona w formie przestrzeni niemal realnej, dotykanej, obserwowanej jakby „wewnętrznym okiem”.

John Dewey charakteryzuje takie doświadczenie, jako emocjonalną wartość estetyczną, „wewnętrzną” relację, bezpośrednią formę komunikacji. Fotografie prezentowane na wystawie właśnie taką wartość posiadają. Oddziałują poprzez doświadczenie pierwotne, będące także doświadczeniem estetycznym. Niosą przekaz bezpośredni, niezakłamy, prawdziwy, prosto z wnętrza. Wyróżniają fenomen i doświadczenie emocjonalne jako bazę powstawania fotografii.

Dla Carla Gustawa Junga archetyp objawiał się w nieświadomości zbiorowej i indywidualnej. Pochodził z nieświadomej psychy i wywoływany był przez działanie przedmiotu. Jednak pierwotne i nabyte zachowania czy skłonności są silniejsze od wpływu przedmiotu (bo dotyczą też innych wrażeń). Archetypy są więc, można powiedzieć, bardziej autentyczne, prymarne w stosunku do otaczającej rzeczywistości (przedmiotów). Fotografia w koncepcji Jureckiego nie jest więc czystą obserwacją rzeczywistości, ale ilustruje „wewnętrzny” świat wyobraźni mający swe źródło w emocjach opartych na empiryzmie, ujmuje ona (jak ujmuje aktualną tendencję fotografii Silvio Vietta) „przestrzeń” podmiotu. Obecna jest w nich myśl permanentna, myśl o trwaniu i antycypowaniu nowej przestrzeni jako „skarba form”, przechwytywanych przez zmysły (tak archetyp opisuje św. Tomasz). Edmund Husserl uważał, że przedmiotem wyobraźni może być rzecz istniejąca lub fikcyjna, wg Jean Sartre’a dotyczy ona sfery snu — co jest bliskie mi in. artystycznej postawie Grzegorza Przyborka i Kena Matsubary. Filozofia XX nie podejmuje się łączenia dwóch rodzajów świadomości — snu i świata realnego — jednak mówi o wyobraż-



ni jak o zupełnie nowym stanie pozwalającym odkrywać nie tylko elementy naszej jaźni, zmysłów, myślenia, odczuwania ale i pomagającej odbierać świat zewnętrzny.

Kuratorska ekspozycja Jureckiego nie jest analizą prawdy i fałszu (jak w przypadku wystawy: „Prawda i nieprawda fotografii”, BWA Lublin, 2-03.2010 r.), lecz konstruowaniem i badaniem świata wyobraźni jako świata komunikacji transkulturowej. Symbolizuje ona przekaz wiarygodny i utrwała początkowy język, język wyobraźni artysty-fotografa, jeden ze sposobów porozumiewania się, na przekór, trywialnym informacjom medialnym. Charakteryzuje ją zamiar rozszerzenia tradycji „fotografii inscenizacyjnej”, rodem z lat 80. Inspiruje się myślą konceptualną, jak i historyzującą, ekspresywną, związaną z nurtami sztuki surrealistycznej (odrzucając współczesne obrazy zaczerpnięte z mediów).

Joachim Froese (twórca kanadyjski o niemieckich korzeniach) w swoich pracach (1999-2003) analizował idee XVII-wiecznego malarstwa holenderskiego, hiszpańskiego i flamandzkiego. Martwa natura, ukazana w indywidualnym przekształceniu, nawiązuje do obrazów takich malarzy jak

Willem Kalf czy Willem van Aelst. Ujęcie bogactwa i przepychu nie ma tu intencji oddania czystej dekoracji, lecz uchwycenia rzeczywistego wyrazu fotografowanych owoców, ryb, owadów. Piękno barokowego stylu przedstawione jest tu w efekcie twórczych przemian, w postaci zdeformowanej natury. Pąki, kawałki owoców, skorupki jaj, mają prowokować odbiorcę do własnych interpretacji, do doświadczenia i ponownego tworzenia ich wyglądu, do kreacji swoistych symboli, poszukiwania archetypu. Obumierająca fauna i flora — jako archetypy śmierci — pobudzają wyobraźnię. Nie mają one negatywnego i groźnego wyrazu natury i obiektów nieidentyfikowanych z pogranicza realności, jak to jest np. w fotoreportażach Paula Alberta Leitnera czy pracach Jean-Luc Mylaine — fotografującej Amazonię. Froese poprzez zabieg izolowania obiektów wprowadza widzów w świat fantasmagoryczny. Seria „Rhopography” (1999-2001) to przedstawienia owadów z ich, jakby „in-tymnymi”, historiami; śladami, gestami — jako skutkami naturalnych procesów. Fotograf chwytta nasycone pompatyczną atmosferą wydarzenia, które nie poddaje jednak technicznym zabiegom stylizacji czy próbom inscenizacji lub manipulacji.



Najnowszy cykl „Archive” z 2008 r. (nie został on pokazany na wystawie) przedstawia w ten sposób dzbanki, filiżanki, książki – rozmieszczone w iluzorycznych układach. Sportretowane obiekty tworzą świat na granicy rzeczywistości i wyobraźni, estetyki i historii. Artysta zderza tu ze sobą dwa rodzaje porozumienia się – realnego i wirtualnego. Komunikaty te odnoszą się do naturalnego otoczenia i do zdeformowanej (masowej) informacji; a jak wiadomo, są to dwa różne światy i dwie różne świadomości. Wyobraźni bowiem nie można poddawać manipulacji, ma ona w fotografii Froese własny niezafalszowany wymiar.

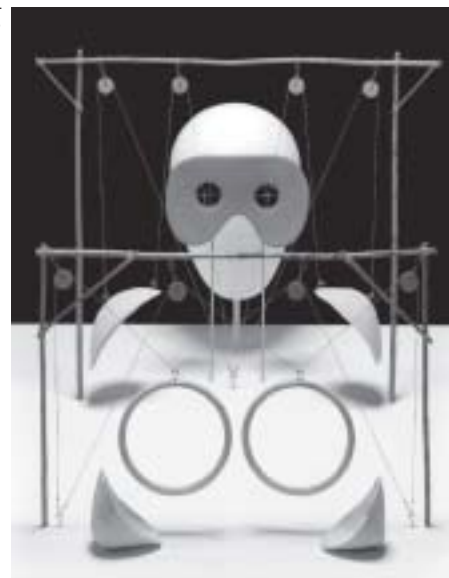
Z kolei w cyklu „Written In the Past” (Napísane w przeszłości, 2007) zarejestrowane przez fotografię naczynia, figurki, krzyżówki itp. służą wspomnieniu zmarłej matki, przywróceniu chwili dzieciństwa. Ujęcie tych obiektów niejako w estetyce „dalekowschodniej” nadaje im rangę „prywatnego” archetypu, zakodowanego w ten sposób alfabetu wyobraźonych zmysłów i emocji, zapisu pamięci, indywidualnej i zbiorowej świadomości, nieograniczonej i niepoddającej się określeniu *warried-up*.

Ken Matsubara podobnie traktuje temat fotografii. Wizualizuje on nierealne przedmioty, pokazując i zarazem ukrywając ich rzeczywiste właściwości. Surrealistycznymi ujęciami zjawisk fizycznych, stawia na swoiste ucieleśnienie obiektów (ich właściwości), co służy balansowaniu pomiędzy wewnętrznym i zewnętrznym światem. W cyklu „Sleepwalker” dąży do zobrazowania ognia, pękającej szklanki, postaci jakby pół-zwierzęcia i pół-człowieka – w formach martwych obiektów. Obiektów jakby wyjętych z filozofii Sartre’a, charakteryzujących wyobraźnię jako stan snu lub w sytuacji, kiedy emocje i zmysły są najbardziej aktywne. Wizerunki przedmiotów utrwalone są tu pod postacią marzeń sennych – zapisów jego fragmentów. Interesujący jest także „Stranger Cloud”. Powtarzający się w nim motyw – to sztucznie zaprojektowane atmosferyczne zjawisko chmury; jest ona cieczą oglądaną w naczyniu z wodą, choć przypominającą także wybuch bomby atomowej albo organy człowieka (odbiór jest niejednoznaczny). W fotografii tej natura staje się językiem wolności sztuki – językiem wyobraźni. „Stranger Cloud” kontrastują ze wspaniałą zjawiskowością zabiegów fotograficznych znanej japoń-

skiej artystki Naoya Hatakeyama np. „Examples from the Blast Series” (1995) czy „Atmos” (2003).

Z kolei Grzegorz Przyborek niejako uaktywnia w swej fotografii także inne media: rzeźbę, malarstwo, rysunek, instalacje; w efekcie zaś powstają wyrafinowane estetycznie obrazy fotograficzne. Ponadto technika powstawania tych zdjęć służy łączeniu fotografii z przekazem innych sztuk wizualnych. Autor w zdecydowany, syntetyczny sposób, przedstawia m.in. motyw śmierci, odnosząc go do kobiety lub do symboliki mężczyzny. Podkreślana jest tu ich tożsamość, ich identyfikacja wyrażana jest poprzez mowę ciała. Ta fotografia to pewnego rodzaju dokumentacja przetworzeń, różnych socjotypów i schematów mówiących o zatracaniu wyobraźni, czy wolności. Przyborek wpięrow inscenizuje „obszary” imaginacji. Wreszcie forma inscenizacji zostaje tu naruszona na rzecz własnych interpretacji, wyobrażeń, odmieniających stereotypy kulturowe i społeczne, jak to oddaje przykład „Cantus Lamentus” (2010). Na tle postępującej dehumanizacji człowieka i związanych z nim mitów /socjotypów, artysta wskazuje na jego nienaruszalną sferę postrzegania poprzez fenomeny i zmysły.

Archetyp fotografii może być traktowany jako sposób badania języka – twórczej wypowiedzi. Język, którym porozumiewamy się dziś, wydaje się, zmienia swoje dotychczasowe funkcje; uwypukla się w nim funkcja przedstawieniowa i mityczna, a zatracca ekspresywna. K. Jurecki swoją wystawą przybliżył ten obszar fotografii, który jest efektem poszukiwań, śladów realnej komunikacji sytuowanej poza czasem i przestrzenią (wybrał bowiem twórców z Australii, jak i z Japonii i Polski), jest skutkiem interakcji pomiędzy światem realnym a fantasmagorycznym. Być może forma iluzji i emocji w formie obrazu uchodzącego za wiarygodny jest jedyną przestrzenią komunikacji prawdziwej, niestymulowanej. Wyobraźnia jest źródłem indywidualnego, rozpoznawalnego języka. Autonomiczne wypowiedzi trzech artystów zwracają uwagę na to, że ich język różni się, wbrew powszechnemu ujednoliceniu masowej fotografii, obrazu i odczuwania. Znajduje swój odrębny wyraz w „mowie” współczesnej fotografii artystycznej, w przykładach wybranych przez kuratora. Jest to także język sztuki ponowoczesny, autentyczny komunikat wyobraźni i emocjonalnego doświadczenia.



1. **Grzegorz Przyborek**, Z SERII HOTEL EUROPA – 44 GIMNASTYCZKI NA ŁONIE NATURY, 1994/95, 67 x 82 cm, odbitka srebrowa
2. **Joachim Froese**: RHOPOGRAPHY #15 2000, 70 x 140 cm, odbitka srebrowa
3. **Ken Matsubara**, LUNATYK 1, 2006, 120 x 60 cm, wydruk pigmentowy, papier mikroceramiczny
4. **Grzegorz Przyborek**, Z SERII THANATOS – ONA, 1996, 82 x 67 cm, odbitka srebrowa
5. **Grzegorz Przyborek**, Z SERII CANTUS LAMENTUS, 2010, 65 x 200 cm, wydruk atramentowy, papier
6. **Ken Matsubara**, LUNATYK 2, 2006, 120 x 60 cm, wydruk pigmentowy, papier mikroceramiczny
7. **Joachim Froese**, RHOPOGRAPHY #19, 2001, 70 x 140 cm, odbitka srebrowa

Archetyp fotografii – Froese, Przyborek, Matsubara
 Kurator: Krzysztof Jurecki
 Współpraca kuratorska: Anna Szywnelska
 18.06–29.08. 2010
 Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia w Gdańsku



Elżbieta Łubowicz

CIEŃ W MANDALI

Zamknięte w kwadracie fotograficzne obrazy, w których centrum znajduje się cień autora otoczony barwnymi smugami światła — to nowa seria prac Janusza Leśniaka, powstająca w ciągu kilku ostatnich lat.

Sam artysta określa je jako „mandale” i jest to nazwa najwłaściwiej chyba oddająca ich charakter i sens. To wizualne symbole osoby ludzkiej w jej duchowym wymiarze, czyli formy przedstawiające ludzką jaźń, tak jak rozumiał mandalę Carl Gustav Jung, wprowadzając to pojęcie do psychologicznej terminologii.

Mandale są kolejnym etapem w twórczości Janusza Leśniaka, od połowy lat 80. ubiegłego stulecia skupione na fotografiach, których nieodłącznym elementem jest zawsze cień autora zdjęcia. Ten konsekwentny program artystyczny nie zrodził się nagle — wykrystalizował się z całej wcześniejszej pracy tego fotografa, w której własny cień jako świadomy motyw obrazu pojawiał się począwszy od 1964 roku (kiedy autor miał 17 lat) coraz częściej i stawał się coraz bardziej znaczący.

Cień to motyw silnie związany z historią obrazu w ludzkiej kulturze (słynna opowieść o cieniu ukochanego, obrysowanym przez Greczynkę jako o pierwszym obrazie), a szczególnie z obrazem fotograficznym (niezwykle ciekawie o tych związkach pisze Victor I. Stoichita w książce „Krótka historia cienia”). Światło i cień to zasadnicze elementy tworzące jego formę; dwie przeciwstawne i zarazem dopełniające się wartości, dzięki którym w ogóle może on zaistnieć. Jako efekt działania

Janusz Leśniak:

1. Z serii „leśniaki”, 2010, Kraków
2. Z serii „leśniaki”, 2010, Warszawa
3. Z serii „leśniaki”, 2008, Kraków, Lea
4. 9599, 2008, Kraków



obiektywnych praw fizyki cień jest jednocześnie zjawiskiem o niezwykle symbolicznych konotacjach. Paradoksalnie, będąc obiektem niematerialnym, swoim istnieniem potwierdza zarazem realność otaczającej nas rzeczywistości (rzeczy niematerialne nie rzucają cienia). Jest więc znakiem dualizmu świata, wskazując na oba jego aspekty: widzialny i niewidzialny; materialny i idealny. Nie bez powodu Platon użył właśnie metafory cienia dla zilustrowania relacji między dostępną nam częścią rzeczywistości a jej pierwowzorem, sferą idei.

Cień postaci ludzkiej to w historii kultury jeszcze bardziej wyrafinowany symbol niż cień rzeczy jako egzemplifikacja podstawowych zagadnień ontologii. Może oznaczać osobę zredukowaną do samej świadomości (antyczne „cienie elizejskie”), ale także może symbolizować „drugie ja”, mroczną stronę osobowości, od której natura ludzka nie pozwala nam się uwolnić. W zwrocie „rzucać swój cień na coś” wskazuje z kolei na nieusuwalny ślad, indywidualne piętno, jakie człowiek nadaje wszelkim swoim dziełom. Ta metafora mówi także o tym, że wszelka nasza percepcja związana jest nieodłącznie z osobistą interpretacją doświadczanej rzeczywistości.

Właśnie to ostatnie znaczenie motywu cienia dla twórczości Janusza Leśniaka jest najistotniej-

sze. W każdej fotografii, będącej zapisem widoku świata zewnętrznego wobec jej autora, zawarta jest jednocześnie jego świadomość; mimo iż zazwyczaj na zdjęciu jest on niewidoczny, obecność ta stanowi integralny element obrazu. W metaforyczny sposób każdy fotograf „rzuca cień” na swoje dzieło i w równym stopniu jak widok tego, co było przed obiektywem, zawarte jest w nim także jego spojrzenie.

Cały świat, wszystko, co naprawdę istotne, ma się w sobie — mówi Janusz Leśniak w rozmowie z Krzysztofem Jureckim (J. Jurecki, K. Makowski, *Słowo o fotografii*, Łódź 2003). To niemal solipsystyczne wyznaczenie jasno wskazuje trop, po którym można pójść dalej, by odczytać znaczenia ukryte w „Mandalach”. To tak, jakby autor, stojąc dotąd na granicy między realnością a fikcyjnym światem obrazu (każdy fotograf w chwili wykonywania zdjęcia znajduje się w tym miejscu), postąpił teraz krok naprzód, zanurzając się w tę drugą rzeczywistość. Na tych fotografiach to cień wydaje się najbardziej materialnym elementem

Janusz Leśniak:

4-5. Z cyklu „Mandale”, 2010

Cały świat, wszystko, co naprawdę istotne, ma się w sobie.

Janusz Leśniak

świata. Wszystko inne przemienia się tu bowiem w abstrakcyjne smugi barwnego światła, w których ledwo rozpoznawalne są zarysy obiektów. To rzeczywistość przemieniona przez intensywne światło; w jej głąb wydaje się kroczyć cień – ludzka postać.

Mandaliczny kwadrat fotografii w tej nowej serii Janusza Leśniaka łączy się więc nie tylko z wyobrażeniem ludzkiej jaźni; przywołuje on także archetyp obrazu jako miejsca, gdzie otwiera się rzeczywistość wyobrażona, istniejąca w naszej świadomości jedynie i podległa innym już prawom niż te, w których funkcjonujemy fizycznie.

Oprócz obrazu pojawia się jednak w tych pracach odniesienie do innego jeszcze niezwykle symbolicznego przedmiotu: lustra. Cień ludzkiej osoby, umieszczony w centrum kwadratowego obrazu przywołuje zjawisko odbicia; ta reminiscencja wzmocniona jest dodatkowo widokiem perspektywy rozświetlonej przestrzeni, zbudowanej na zasadzie symetrycznego, zwierciadlanego odbicia między lewą a prawą stroną obrazu. Cień, który wydaje się poruszać w głąb tej przestrzeni, wyznaczonej świetlistymi smugami, nieodparcie nasuwa na myśl sylwetkę kogoś, kto właśnie przeszedł „na drugą stronę lustra”, zagłębiając się w iluzyjny tunel – taki, jaki wytwarza się w dwóch ustawionych naprzeciw siebie lustrach. Niezwykle sugestywna wizja świata „po drugiej stronie” życia.

Wieloletnie nieustające medytacje nad rzeczywistością cieni ukrytą wewnątrz zwyczajnej rzeczywistości doprowadziły Janusza Leśniaka do punktu, gdzie fotograficzny obraz staje się już narzędziem mistycznego oglądu świata, a jego fizyczność przekracza swoje granice, wchodząc w meta-fizykę.

Janusz Leśniak, „Człowiek jest snem cienia”, Muzeum Historii Fotografii w Krakowie, listopad 2009 – marzec 2010; Galeria Sztuki Najnowszej, Miejski Ośrodek Sztuki w Gorzowie Wielkopolskim, kwiecień–maj 2010. Wrocławska Galeria Fotografii „Domek Romański”, listopad 2010.





Annette Messenger

1. Z CYKLU MOJE CHIMERY, instalacja
2. DOOMESTIC (detal), 2000, poduszki, materiał, sznurek, 300 x 335 x 30 cm, kolekcja Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, fot. artystka
3-4. OBIEKT Z CYKLU SUKIENKI, 1990, z kolekcji Annette Messenger

Eulalia Domanowska

OKRUTNE PODUSZKI ANNETTE MESSEGER

Gdyby kobieta była dobra, Bóg miałby żonę”, „*Kobiety są wykształcone przez naturę, mężczyźni uczą się z książek*”, „*Uważaj na złą kobietę i nie ufaj tej dobrej*, takie przysłówia wyszywała francuska artystka, Annette Messenger na swoich pracach. Wszystkie one deprecjonują kobietę.

Autorka już od początku lat 70. próbuje zmienić te stereotypy. Dokonanie tego przez jednostkę jest prawie niemożliwe. Jednak autorka pragnie oddziaływać nawet na poszczególne indywidualności, zamiast kaznodziejstwa operując rozbijającą ironią, bezradną złością i niesentymentalną pamięcią.

Dość maskulinizmu!

Sztuka artystki kojarzona jest ze sztuką feministyczną, która powoli w Polsce zaczyna być postrzegana jako coś już przebrzmiałego i niemodnego. To zabawne i trochę niepokojące, bo dyskusja o niej toczy się u nas poważniej od niedawna i ciągle wiele artystek z głównego nurtu jest mało znanych. Wysiłki sprowadzenia ich do Polski podejmowane przez różne centra kulturalne są nie do przecenienia. Wystawę Annette Messenger pokazała jesienią tego roku warszawska Galeria Zachęta. Kiedy artystka zaczynała swoją karierę na początku lat 70., będąc partnerką życiową słynnego już wówczas Christiana Boltansky'ego, niewiele kobiet zdołało zaistnieć w sztuce na arenie międzynarodowej. W jednym z wywiadów autorka

wspomina, że na początku była zadowolona, jeśli ktoś pochwalił ją za męskie, silne prace. Jednak szybko uznała takie uwagi za głupie i szkodliwe. Pragnęła wyrażać siebie po kobiecemu.

Artystyczna menażeria

Jej prace mogą się wydawać na pierwszy rzut oka trochę chaotyczną zbieraniną przedmiotów, fotografii, rysunków, słów, wycinków prasowych i obiektów. Jednakowoż każda praca zawiera konkretne przesłanie. Retrospektywny pokaz w Zachęcie zbierał prace z różnych lat jej twórczości, które dość wyraźnie różniły się między sobą. Fotografie prasowe z domalowanymi przez autorkę rysunkami wykonanymi flamastrem bądź kolorowym tuszem, próbki haftu, serie i kolaże fotograficzne pochodzą w dużej części z kolekcji, jakie autorka zaczęła zbierać w 1974 roku i wykorzystywać w swojej twórczości. Zaczęła prowadzić grę ze społecznymi schematami, nadając sobie różne tożsamości: kolekcjonerki, artystki, pani domu, kobiety praktycznej, czarownicy. Obok kolekcji, które można by zaliczać do nurtu art brut – wykonanych ze zwykłych, nawet banalnych przedmiotów codziennego użytku, papieru i napisów w zgrzebnej technice, nie olśniewającej precyzją wykonania, zaprezentowane są obiekty uszyte z materiału, poduszki w różnych kształtach, kolorowe miękkie wypchane zwierzątka z bajki rodem. Te gabinety kuriozów około 2000 roku artystka ożywia, używając do tego celu różnego rodzaju automatów – kół pasowych, maszyn do robienia wiatru, wirników. Te mobilne instalacje, które fruują, okrążają sale, nadymają się i opadają, podnoszą i opuszczają, są dużo atrakcyjniej-

sze dla współczesnego widza niż zgrzebne serie z wczesnych lat twórczości.

Krytycy sztuki podkreślają, że Annette Messenger buduje swoje prace na zasadzie kontrastów, oscylując między wrażliwością a odrazą, niewinnością i doświadczeniem, dramatem i drwiną. Uszyte kolorowe formy odwołują się do świata bajki i fantazji, ale szybko okazuje się, że są to raczej mroczne bajki braci Grimm. Artystka tworzy czasem minimuzea z gablotami, innym razem układa rysunki i fotografie w jakieś niby-ołtarze czy ściany zawieszane przedmiotami – wotami. Nazywa je swoimi pragnieniami, trofeami. Silnie naznaczone katolicką tradycją są często zbiorem fragmentów ciała. O co prosi lub za co Francuzka dziękuje i komu? Te zbiory sprawiają wrażenie pamiętnika lub bardzo intymnego dziennika, które autorka ujawnia, pozwala nam zajrzeć za zasłonę. Wiele tych zbiorów kojarzy się z domem i życiem rodzinnym, które jednakowoż trudno postrzegać pozytywnie. Najbardziej kontrowersyjny jest kolaż, w którym pojawiają się fotografie dzieci z wymazanymi długopisem oczami. Messenger podważa prokreacyjną rolę kobiet. W innej serii kobietom domalowuje cechy męskie, a mężczyznom kobiece, pragnąc sprowokować do dyskusji o równości płci. Buntuje się i nie zgadza ze społecznymi schematami postrzegania kobiety jako przykładowej matki, pani domu, której czas wypełniają powtarzane, mało kreatywne czynności, takie jak szycie, szydełkowanie, hafciarstwo. Artystka sprzeciwia się też funkcjonującemu mitowi piękna – wiecznie młodej, zdrowej i zadbanej kobiety, która czyni te wszystkie wysiłki dla mężczyzny, choć i tak jest postrzegana przez niego jako niestabilna psychicz-

nie, fałszywa i histeryczna istota. W serii „Moje za-zdrości” domalowuje pięknym kobietom z okładek czasopism zmarszczki, podkrążone oczy, dziurawe zęby. Oszpeca je, próbując obalić mit piękna wykreowany przez media, który czyni z kobiety powierzchowną lalkę, naznaczoną seksualnością. Messenger kieruje swoją uwagę ku pragnieniom. Chcąc zrozumić atrakcyjność ciała, posługuje się jego częściami jak fetyszami. Fotografia, podobnie jak używana w instalacjach taxidermia, zachowuje coś, co było żywe, zamraża moment i jest symbolem przyjemności, która została na zawsze zerotyzowana. Część ciała staje się obiektem seksualnym lub religijnym wotem. Seria „Sukienki” także ma wiele z fetyszyzmu. Zamknięte w gablotach jak w trumnach wiszą na ścianie sukienki z dołączonymi doń drobnymi przedmiotami bądź napisami dającym nam trop interpretacyjny. Możemy snuć opowieści o ich właścicielkach.

Niebezpieczna domowa strefa

W serii „Zbliżenia” Messenger pokazuje serię fotografii, na którym obserwujemy krocze mężczyzny. Odwraca sytuację kulturową, w której to mężczyzna jest tradycyjnie voyerystą, a kobieta obserwowanym obiektem erotycznym. Kobięca dominacja wizualna jest nieakceptowana. Autorka zwierza się, że chce uczynić widza nieco zawstydzonym, podglądaczem złapanym na gorącym uczynku; chce dać mu wrażenie, że odkrywa jakiś straszny sekret, choć często ogląda obrazy samego siebie [1]. Formy miłości ukazywane przez Francuzkę mieszczą się między atrakcyjnością a odrazą, między Annette bezwstydną a nieśmiałą. Z okazji jej wystawy w Hayward Gallery w Londynie krytycy pisali o słodczy i nostalgii przeciwstawianych niepokojącym obrazom oraz, że gwałt, seks i śmierć są często obecne w jej pracach bądź sugerowane [2]. Inni określali jej sztukę „słodkim sadyzmem”, a ją samą graczem śmiercią i pragnieniem, które w jej rękach stają się liryczne i diaboliczne na przemian [3]. Częste pojawianie się przeciwieństw można odczytać w ten sposób, że jest w nas ciut dobrego i ciut złego, że nie ma bytów radykalnie czarno-białych, a raczej wszystko ma dwie strony medalu. Miękkie, uszyte z materiału formy i poduszki należą do bezpiecznej strefy domowego ciepła. Jednak uszyte z nich formy okazują się być wnętrzościami albo nieszczęśliwymi, stłamszonymi postaciami. Autorka podkreśla, że dom jest rodzajem mikrokosmosu, w którym zamknięte są wszystkie ludzkie problemy. Z tego powodu do budowy swoich instalacji używa materiałów, jakie można w nim znaleźć: kolorowych kredek, ubrań, pończoch, siatek, materiałów do szycia, wycinków czasopism, wszystkiego, co przybywa do mieszkania i tam zostaje. To rzeczy nietrwale, które mieszczą się na przeciwnym biegunie niż wysokie technologie, komputery czy filmy video. Messenger pokazuje, że sztukę można stworzyć ze wszystkiego.

1 Kate Bush, *Suger and Spice*, *Frieze Magazine*. Nr 4, 1992.....

2 Andrzej Maria Borkowski, *Wota, fantazje i zwierzęta*, *Dziennik Polski*, 7 maja 2009

3 Kate Bush, *ibidem*.



Somnabuliczne bajki dla dorosłych

Jej twórczość wyrasta z korzeni surrealistycznych, choć nie tylko. Oprócz fotografii Man Raya, sama przywołuje prace stosunkowo mało znanej surrealistki, Claude Cahun, która fotografowała partie własnego ciała. Podkreśla wielki wpływ, jaki wywarli na nią zarówno amerykańscy artyści, na przykład Andy Warhol i jego pomysł multiplikacji i seryjności, jak i niemieccy, zwłaszcza Pina Bausch i jej teatr, a także Hanne Darboven, która również tworzy powtarzające się, wyizolowane formy. Jednak wprowadza rygor, który trudno odnaleźć u Messenger. Darboven porządkuje, układa, kataloguje, a prace Francuzki wydają się rozrastać na ścianach i podłogach, przelewać się poza swoje granice. Niektóre jej instalacje mają jasne, proste przesłanie, inne można interpretować różnorako. Na przykład pokazaną w Galerii Zachęta mobilną instalację *Wietrzyk*, gdzie maszyna nadmuchiwa olbrzymią czarną płachtę jedwabiu, pod którą ukryte są różnego rodzaju uszyte i wykonane przez artystkę przedmioty – elementy jej innych instalacji, niewyraźnie oświetlone przyćmionym światłem. Balon nadyma się jak olbrzymi wieloryb, by po chwili opaść na podłogę, tajemniczy i magiczny. Większość wszakże jej twórczości opowiada o walce ze stereotypami, którymi się bawi i przedrzeźnia. Chce wyzwolić kobiety z ról przypisanych im przez mężczyzn i społeczeństwo, posługując się satyrą i karykaturą. Unika prostej dydaktyki, odgrywając raczej role niegrzecznych dziewczynek i histerycznych kobiet. Wyraźnie odwołuje się w formie swoich prac do sztuki dzieci, do twórczości nieprofesjonalnej,

którą docenił na początku XX wieku surrealizm i którego znakomitym kontynuatorem był jej rodak Jean Dubuffet.

Kiedy Annette Messenger dostawała Złotego Lwa na Biennale w Wenecji w 2005 roku, ludzie byli zachwyceni jej teatralnymi mobilnymi instalacjami. Pamiętam to niesamowite wrażenie, jakie wywarło jej *Kasyno*. Ruchome wypchane futrzaki poruszające się w przestrzeni galerii, figury wstrząsane konwulsjami, balansujące w karnawalowym tańcu, krążące wokół sali jak w błędnym kole. Groteskowy, interesujący teatr ożywionych animacją stworzeń był wielce ożywczy wobec niezliczonych produkcji filmowych wypełniających hale weneckiej wystawy. Instalacja doskonale pasowała do somnabulicznej, nierzeczywistej atmosfery miasta, wpisując się w jego scenograficzną architekturę, tymczasowość i nostalgie. Muszę przyznać, że retrospektywna wystawa artystki w Zachęcie mnie trochę rozczarowała. Jej wczesne prace z lat 70. dziwnie się zestarzały. Są zupełnie niepodobne do mobilnych instalacji, które przyciągnęły uwagę krytyki i widzów. Z kolei te drugie, z przyczyn technicznych nie działały i trzeba było uruchamiać wyobraźnię bądź pamięć, aby docenić ich wartość. Najmocniejszą stroną sztuki Annette Messenger okazało się przesłanie jej prac, ciągle aktualne nawet w naszych czasach coraz większego równouprawnienia. Jej sztuka nie jest zresztą aż tak feministyczna, jak się o niej pisze. Traktuje nie tylko o kobietach. Stereotypy tożsamości i odgrywanie określonych ról dotyczą wszystkich. W ten sposób twórczość laureatki Biennale z Wenecji staje się uniwersalnym doświadczeniem.

Katarzyna Majak

1. SKRAWEK
2. CZARNA
3. PORWANA
4. WELON 1



JOANNA KINOWSKA

SUKIENKA — DECHIRER

Ślub. Narzeczeni, wielka miłość, zakładanie rodziny. Ceremonia, kościół w kwiatkach, ryż we włosach. Bryczka lub limuzyna, obrączki, druhny, wesele z orkiestrą i miesiąc miodowy. Garnitur albo smoking i sukienka. Biała sukienka. I zdjęcia, sesja fotograficzna, a nawet film.

Dzień, który pamięta się do końca życia. Garnitur można jeszcze kiedyś włożyć, na chrzciny dziecka, ślub młodszego brata. Buty panny młodej pasują do letniej kreacji. Najgorzej ma sukienka. Tak charakterystyczna, tak czasem wyśniona i wymarzona, tak niepasująca na inną okazję. Wisi w szafie do najbliższej przeprowadzki, odłożona dla córki, przekazana młodszej siostrze. Albo zostaje sprzedana, oddana, ma nowe życie, nieznanne. Jest nieporęcznym wspomnieniem. Najczęściej zostaje po prostu na zdjęciach.

Już zapisani byliśmy w urzędzie, białe koszule na sznurze schły. A gdyby tak ślub miał się nie odbyć? Odwołać imprezę. Trochę telefonów, wszyscy rozumieją, garnitur jeszcze się przyda pewnie, buty pasować będą do letniej kreacji. Tylko ta sukienka.

Katarzyna Majak swoją niedoszłą ceremonię jednak przeżywa do końca. Miała być bohaterką jednego dnia, pamiętanego do końca życia. Dnia, który odwołano. Ale sukienkę założyła, uczesała odświętnie włosy, nałożyła starannie wybieraną do sukienki biżuterię. Była w końcu panną młodą, tyle, że nie została mężatką. Wybrała się na sesję fotograficzną. Do studia z malowanym tłem, obowiązkowa kolumnienka i amerek, dwa kieliszki szampana. W plenerze, do parku, przy kamieniu, a potem bardziej industrialne tło (w Warszawie w ścisłej czołówce miejscówek sesji ślubnych pozostaje most Gdański). A potem na miesiąc miodowy. Zgodnie z planem do Indii. Wszędzie w sukience.

Sama. Przecież sesje ślubne to nie tylko i wyłącznie portrety pary. Wykonuje się także zawsze osobno narzeczonych. Ale jedno zdjęcie z kolekcji Katarzyny Majak zdradza. Artystka wsparta o głaz obejmuje ramieniem narzeczonego. Męża jednak tam nie ma.

Ślub zostaje na zdjęciach, we wspomnieniach. Zostają obrączki na palcach. I jeszcze w dowodzie osobistym — zmiana stanu cywilnego. Pannie Majak pozostają zdjęcia i wspomnienia. Henna tradycyjna na rękach. Obrączek i wpisu do rejestru zabrakło. Rytuał się rozpoczął, ale nie zakończył. Nie dał spokoju. Miesiąc miodowy to coś więcej niż urlop. Sukienka stała się symbolem tej zawieszonyj sytuacji. Sukienkę trzeba było „przeżyć”. I tak artystka zaopatruje się w kilka jej kopii. Krawcowa dzieli się z artystką notatkami do tego dziwnego zlecenia. Opisuje w swoim języku wykrojów. Jedną sukienkę Majak maluje na czarno, pozbywa się tej bieli weselnej. Inną sukienkę pali rytualnie przy współudziale szamanki. Jeszcze inną oddaje koleżankom na quasi-wieczorku panieńskim. Oddaje innym jedyną pamiątkę po nieprzeżytych dniu. Działania, które podejmuje, są intuicyjne. Wyżywa się na sukience. Przedmiot skupia na sobie emocje związane z zawieszeniem artystki. Jeszcze panny, nie-panny, nie-mężatki, niedoskiej mężatki. Pomaga artystce zrozumieć sytuację, pomaga jej uporać się z ceremonią. Rytuał jest przecież społeczny. Po ceremonii jest się kimś innym. Należy do innej grupy. Uczy się nowej roli.

Panny młode, zdejmując białą sukienkę, są już zamężne. Ubierają się inaczej, mają nowe zajęcia. Przynajmniej tak to wyglądało jeszcze niedawno. Dziś zaślubiny są często formalnością, ceremonią dla ceremonii, podczas gdy role młodzi przyjmują (przymierzają) jeszcze przez ślubem: mieszkają razem, jeżdżą razem na urlop, kupują mieszkanie, pralkę, dzielą domowe obowiązki, a czasem też mówią o sobie wobec innych „mąż” i „żona”. Odświętne ubranie staje się wówczas niezbędnym elementem, symbolem, ostatnim potrzebnym ogniwem w tym przejściu. Właśnie założenie tej sukienki.

„Sukienka” nie jest o ubraniu, ani o przedmiocie. To projekt o przeżywaniu rytuału, który został przerwany. O byciu pomiędzy. Artystka mierzy się ze swoją rolą panny młodej znacznie dłużej niż zwykle. Pomagają jej w tym inne kobiety (i nie tylko): przyjaciółki, szamanka, krawcowa. A także inne osoby, których relacji czy bezpośredniego działania nie widzimy w projekcie.

Sukienka ostatecznie została spalona, panna młoda powróciła do statusu panny na wydaniu. Pozostają zdjęcia, szkice, fragmenty tkaniny, wideo. Wszystko to daleko wykraczające poza typowe pamiątki i wspomnienia panny młodej.

Projekt Majak podejmuje ciekawą kwestię współuczestnictwa w przeżyciu osobistym. Oto do bycia panną młodą artystka zaprasza inne osoby. Nie tylko sama stara się zmierzyć z tą rolą, ale polega na opinii i działaniu osób trzecich.



Podobną strategię przyjęła kilka lat temu w pracy *Take Care of Yourself* Sophie Calle. Zaprosiła ponad sto kobiet by pomogły jej przeżyć list od byłego ukochanego. List pożegnalny od kochanka jest zatem tańczony, krzyczany, komentowany, sprawdzona zostaje ortografia, ogląda list psycholożka, i tak dalej. Nie znamy przy tym opinii samej artystki. Ona tak sobie właśnie radzi – oddaje swoje przeżycie innym.

Zestawiając te dwie prace, widzimy, że Calle podejmuje banalny temat rozstania na nieporównanie większą skalę. Majak jednak mierzy się ze znacznie trudniejszym problemem przy skromniejszym udziale osób z zewnątrz. Znacznie też więcej daje od siebie. Tworzy w pewnym sensie autoportret jako panna młoda.

Przybieranie do fotografii pozy czy roli jest znane niemal od samego początku istnienia medium. Pierwszym, który tego dokonał już w 1840 roku, był Hippolyte Bayard. W świecie ogarniętym manią świeżego wynalazku dagerotypii, on jako pionier metody bezpośredniego pozytywu, portretuje siebie jako topielca. Skarży się tym samym na los wyklętego ze świata wielkich odkrywców, pozbawiony należnej mu sławy (i pieniędzy). Otrzymanie obrazu na papierze wg metody Bayarda potrzebowało około 12 minut naświetlania. W porównaniu zaś z metalową płytką Daguerre'a nie była tak dokładna, ostra i „ładna”. Rozżalony artysta chcąc zwrócić na siebie uwagę pozoruje do zdjęcia swoją śmierć.

Pomysły przymierzania cudzej roli, oglądania siebie w czymś kostiumie to coś, co jest w fotografii możliwe, to działanie, które podświadomie (lub celowo) niemal każdy z nas przeszedł.

Przecież zdarzyło nam się kiedyś przebrać w kostium (zawsze wtedy był aparat, by dokumentować), a czasem nawet i bez przebrania, udawać na zdjęciu kogoś innego. Młodzież celuje w tego rodzaju zabawach, przebiera się często w dorosłe ubrania, makijażem dodaje sobie lat, rekwizytami określa zawód.

W 2009 Marta Sinior ukończyła projekt „Nie-przyżyte”. Portretowała siebie w sytuacjach, które nie są jej historią. Jest pośród wielu ujęć artystka jako panna młoda. Każdą z ról jednak wymyślała i przyjmowała na chwilę do zdjęcia. Powstały album do złudzenia przypomina typowy rodzinny zbiór zdjęć. Są tam ważne chwile, także te rytualne. Ciekawe, że żadne z nich się nie wykluczają. Sinior stworzyła swoje wymaginowane życie, jedną jego wersję i udokumentowała je na fotografiach.

Przybieranie roli do zdjęcia, to udawanie na chwilę. Fotografiją łatwo oszukać. Sophie Calle i Katarzyna Majak posługują się jednak fotografią bardziej na zasadzie lekarstwa, pomocy w zrozumieniu swojej roli. Obydwie dochodzą do wniosku, że ani fotografia nie jest idealnym medium terapeutycznym, ani że same sobie nie poradzą. Stąd udział innych osób i środków.

Interesująca jest pomoc fotografów w projekcie Majak. Artystka przecież sama jest fotografką,

jednak ucieka się do pomocy zawodowców od... fotografii ślubnej. Zleca wykonanie klasycznej (chciałoby się rzec, trochę przestarzałej) sesji w typowym zakładzie specjalizującym się w portretach okolicznościowych. Następnie w plenerze zdjęć robi Przemysław Pokrycki, fotograf-socjolog znany ze swojej serii „Rytuały przejścia” (tworzona od 2005 roku obejmuje zdjęcia z chrzcin, komunii, ślubów i pogrzebów).

Sophie Calle uporała się z odtrąceniem przez kochanka (też ciekawe, że w jej projektach prawda miesza się z fikcją). Katarzyna Majak wyszła z roli panny młodej. Te wielowątkowe opowieści obydwu artystek wciągają każdego widza, wymagają reakcji. W obydwu wypowiedziach się obcy ludzie. My w pewnym sensie też jesteśmy pytani o zdanie, pomoc, wsparcie.

Nieuniknione, że kiedyś obydwie artystki staną ponownie przed rolami już raz opisanymi, już raz przeżyтыми. Choć obie uznają swoje projekty za zakończone, ja będę czekać na wnioski z kolejnego rozstania Calle (choć życząc jej miłości dożgonnej) i próby (oby tym razem udanej) zamążpójścia Majak. Na pewno są gotowe do swoich nowych ról.

Od redakcji: tekst dotyczy kontynuacji projektu, o którym pisaliśmy już w nr. 56 (Galeria Manhattan, Łódź, CSW Elekrownia Radom)



Zbigniew Tomaszczuk:

„Paralaksa czasu”

Elżbieta Łubowicz

MIĘDZY RZECZYWISTOŚCIĄ A JEJ OBRAZEM

Zapis czasu w fotografii Zbigniewa Tomaszczuka

Kryzys obrazu fotograficznego w roli reprezentacji rzeczywistości, skutkujący upadkiem etosu fotografii jako dokumentu, jest zjawiskiem narastającym w ostatnich latach. Jednak świadomość zasadniczej nieprzyległości tego rodzaju obrazu do prawdziwej natury rzeczywistości istniała wśród zajmujących się fotografią już od samego początku. Na przykład w zdjęciach Jacques-Henri Lartigue'a, fotografującego rodzinę i przyjaciół w trakcie skoków, upadków czy wyścigów, absurdalność nieruchomego obrazu wyczuwana jest niezwykle silnie.

Zbigniew Tomaszczuk również przygląda się problemowi zapisu czasu w fotografii. W swojej serii „Paralaksa czasu” próbuje wiernie zdokumentować ruch, nakładając na siebie trzy ekspozycje tego samego miejsca zrobione w krótkich odstępach czasu. Stosując dla uchwycenia faz ruchu rozbitcie barwnego obrazu na jego składowe części, otrzymuje zdjęcia, które w tych fragmentach właśnie, gdzie obiekty się poruszały, przekształcają się w obraz abstrakcyjny. Paradoksalnie: im silniejsze dążenie do weryzmu wobec rzeczywistości, tym bardziej obraz się odrealnia.

Jego fotografie przedstawiają zwyczajne widoki ulic i placów. Nie ma w nich nic szczególnego – z wyjątkiem ludzkich postaci, których kształt rozmywa się w potrójne sylwetki: czerwone, zielone i żółte. Poruszający się ludzie są w dwóch albo trzech miejscach jednocześnie, zamieniając się zrazem w płaskie, widmowe, barwne cienie – na oczach widza tracą cechy realistycznego odbicia, które wciąż są zachowane wobec obiektów nieruchomych. Ta forma pochodzi z prostego technicznego zabiegu: przy wykonywaniu każdego z trzech kadrów autor użył innego barwnego filtra, elimi-

nując część barwnej triady składającej się na pełny kolor fotografii.

Dzięki interwencji w proces wykonywania obrazu autor rozwarstwił czas zawarty w potrójnym kadrze. Poprzez swoiste „przesunięcie czasowe”, analogicznie do paralaksy przestrzennej zachodzącej w obiektywie aparatu, pokazał, że w nieruchomym obrazie można dokonać czegoś z pozoru niemożliwego: przedstawić bezpośrednio wpływ czasu. Jednak ceną tego odwzorowania staje się odrealnienie widoku, przemiana go w abstrakcję. Obraz „odkleja” się od rzeczywistości, pozostając już „tylko” obrazem. Ten dokonujący się na



naszych oczach proces przemiany obiektów – a szczególnie ludzi – w ich abstrakcyjne obrazy niepokoi swoją barwną, właściwie radosną, symboliką przemijania...

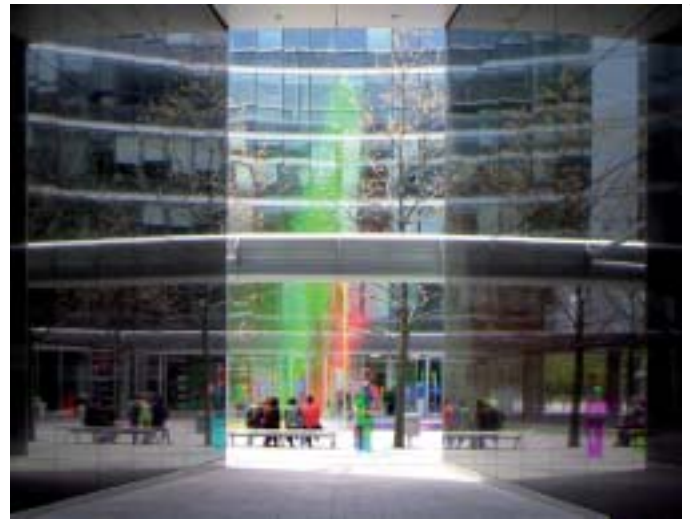
Powstałe z potrójnej ekspozycji kadry Zbigniewa Tomaszczuka są czymś w rodzaju pre-filmu, w którym kolejne klatki, zamiast być ułożone w jeden nieruchomy obraz. Ten obraz to, można powiedzieć, „brakujące ogniwo” między fotografią ukazującą rzeczywistość jako wiecznie trwałą

i nieporuszoną a filmem odzwierciedlającym faktyczną przemijalność świata w czasie.

Pokrewieństwo z filmem widoczne jest jeszcze wyraźniej w najnowszej części „Paralaksy czasu” – w serii zaopatrzonej w odrębny tytuł: „Spirala czasu”. Zbigniew Tomaszczuk wykorzystuje w niej znalezione zdjęcia z lat dwudziestych ubiegłego wieku, przedstawiające trzy kolejne ujęcia idącej ulicą osoby. Po zeskanowaniu w trybie RGB, czarno-białe fotografie, zapisane już w postaci barwnej, zostają nałożone na siebie, ujawniając w jednym obrazie rozbite przedtem fazy ruchu. Przy tym zabiegu czas wydaje się biec wstecz: to, co już się dokonało, wraca do pozycji wyjściowej.

Analiza ruchu poprzez rozbitcie go na fazy to jedno z wczesnych zadań badawczych fotografii, realizowane jeszcze w XIX wieku przez Muybridge'a i Mareya, a potem w latach 30. XX wieku przez Edgertona. Te badania wiązały się z potrzebą dokonania pewnych wynalazków technicznych, które zwiększyłyby ówczesne możliwości fotografii. Przeciwnie jest w „Paralaksie czasu” – tutaj obraz powstaje wbrew tym możliwościom, bowiem celowo wykorzystany został błąd w sztuce, doprowadzający do jego rozwarstwienia. Z kolei „Spirala czasu” wymaga właśnie nowych, współczesnych narzędzi, aby czarno-biała fotografia przekształciła się w barwną, uzyskując jakby stan ze w swojej początkowej jeszcze, niedoskonałej fazy.

Zbigniew Tomaszczuk, odwołując się do technicznych właściwości fotograficznego obrazu, nie bada jednak za pomocą zdjęć natury otaczającego nas świata, jak to robili wspomniani wyżej fotografowie-wynalazcy. Poszukuje szczególnych „szeregin sensu”, otwierających się między fotografią a odwzorowywaną przez nią rzeczywistością, by móc zastanowić się zarówno nad naturą czasu, jak



Piękne marzenie o tym, że można odzyskać utracony czas...

i nad naturą samego obrazu fotograficznego. Jego „narzędzia badawcze” nie służą do „odczarowania” świata poprzez ujawnienie rządzących nim zasad; za ich pomocą autor wskazuje, że nawet w tak oswojonym – wydawałoby się – ludzkim wynalazku, jakim jest fotografia, tkwi wciąż ta sama od początku, niepojęta dla nas tajemnica czasu. Odwołująca się do nauki i techniki „Paralaksa czasu” jest wieloznaczną wypowiedzią artystyczną.

Zapis czasu w fotografii oraz problem istnienia tajemniczej, trudno uchwytej granicy między obrazem nieruchomym a ruchomym od dawna już intrygował Zbigniewa Tomaszczyka. W serii z 1996 roku „Pinhole-TV-Polaroid” zastosował żart-mystyfikację, sugerując widzowi, że w przyszłości bę-



dzie możliwe skonstruowanie urządzenia, które obraz telewizyjny rejestrowany przez długi czas (do kilkudziesięciu minut) na otworkowych polaroidowych fotografiach odtworzy w jego pierwotnej postaci – ruchomego filmu. Piękne marzenie o tym, że można odzyskać utracony czas... Że on tkwi, sprasowany warstwa po warstwie, w światłoczułej emulsji fotograficznej...

Zbigniew Tomaszczyk:
1, 2, 3, 4, 5 – „Paralaksa czasu”
2, 5 – „Spirala czasu”



1. **Piotr Maciej Nowak**, KORONACJA ARTYSTY, fotografia cyfrowa, wydruk pigmentowy, papier polimerowy, 30x40, 2009
2. **Ewa Martyniszyn (Szufnarowska)**, Pamiątka Pierwszej Komunii Świętej I, II; format:46x82, fotografia analogowa czarno-biała kolorowana cyfrowo, ukończenie prac 2010

3. **Adam Lesisz**, LEBENSMITTEL, , 2010, z cyklu „Fotodokumenty mojego miasta”, 40x60 cm, wydruk barwny
4. **Andrzej Rutyna**, ULOTNE KOMPOZYCJE LINEARNE, fragment tryptyku, 2008
5. **PIOTR KOMOROWSKI**, ENTROPIA, 2007, wydruk barwny, 110x83
6. **Zdzisław Dados**, TAMERZA, 2007, fotografia cyfrowa, 30x 40 cm
7. **Zenon Harasym**, OBRAZY UWIEŻIONE 1, neg. Kodak Gold Ultra, poz. odbitka laserowa, 30x40
8. **Wacław Ropiecki**, MPS 01 TEN SWIAT NIE JEST, 2010, z cyklu „Manifest przedmiotów starych”, wydruk, 42x30
9. **Czesław Chwiszczuk**, TALERZ PO KASZY GRYCZANEJ Z BURACZKAMI NA LOTNICZEJ WE WROCŁAWIU, 2008/2010, z cyklu „Notatnik osobisty”, 45x30
10. **Maciej Stawiński**, MELANCHOLIE I AFIRMACJE #2, 2007, brom, technika własna, 40x50

Andrzej Saj

TRWAŁOŚĆ I PRZEMIANA

Już tradycyjnie organizowane są we Wrocławiu doroczne (i jubileuszowe) okręgowe wystawy twórczości członków Związku Polskich Artystów Fotografików.

Zwyczaj ten, dyktowany aspiracjami okresowego podsumowania własnego dorobku, stwarza tym samym okazję do uzasadnienia rangi środowiska w kontekście całej polskiej fotografii. Oczywiście jest to możliwe pod pewnymi warunkami. Pierwszy wymóg dotyczy potrzeby zapewnienia reprezentatywności dokonań lokalnych, a więc udziału w wystawie tych członków Związku, którzy czynnie uczestniczą w środowiskowym i krajowym życiu artystycznym. I po drugie – selektywnego wyboru prac, a w konsekwencji rezygnacji z zasady demokratycznego partycypowania wszystkich członków Związku w zbiorowej ekspozycji

Zatem aktualna inicjatywa ZPAF, by jej doroczną wystawę potraktować jako efekt autorskiego – zorientowanego tematycznie – wyboru dokonanego przez kuratora wydawała się być, w kontekście wcześniejszych doświadczeń, nader obiecująca. Niemniej i ta propozycja ekspozycyjna zatytułowana *Trwałość i przemiana* nie uniknęła pewnych wyraznych uproszczeń, wobec braku na niej prac kilku najbardziej prominentnych dla tego środowiska artystów posługujących się fotografią, jak chociażby Natalii LL, A. Lachowicza, czy B. Konopki. Z tego powodu prezentacja zakładająca możliwość analitycznego spojrzenia na historię i terażniejszość środowiskowej fotografii

okazała się być nie do końca możliwa. Niemniej zamiar pokazania, z jednej strony, tych postaw, które są osadzone w tradycjach fotografii dolnośląskiej (aspekt trwałości), z drugiej zaś przykładów jej przemian zakresłał obiecująco panoramę przeglądu. Tym samym gwarantował obecność dzieł nawiązujących do wcześniejszych dokonań i pozwalających śledzić drogi artystycznej ewolucji starszych i młodszych uczestników ekspozycji. W założeniach programowych wystawy jej kurator zwrócił ponadto uwagę na związek tematu prezentacji – trwałości i przemiana – z rozumieniem i znaczeniem tych pojęć w sztuce medium fotografii. Byłby to dodatkowy aspekt uwypuklający specyfikę twórczości fotograficznej i swoiście dyscyplinujący jej użytkowników w realizacjach proponowanych na wystawie.

Idea oraz kształt wystawy zostały zaproponowane przez Andrzeja Dudka–Dürera. Ten multimedialny artysta, posiłkujący się w swojej twórczości różnymi narzędziami, szczególnie celnie oddaje w swej aktywności poczucie wpływu czasu – choćby w roli tzw. żywej rzeźby. Tak więc owo dychotomiczne przeciwstawienie „trwale” – „przemienione” stało się hasłem wywoławczym przedsięwzięcia, dla którego – jak twierdzi kurator – *Sztuka – Fotografia jest tą szczególną formą ekspresji artystycznej, która w niepowtarzalny sposób rejestruje proces przemian, stając się przejawem trwałości, refleksji nad przemijaniem.*

Czy zatem prace zaproszonych przez kuratora fotografów stanowią wystarczające dowody trwałości i (bądź) rejestru ich zmian do stanu, który także reprezentuje pewien „obraz” trwałości? Weryfikacji takiej poddali się: E. Andrzejewska, J. Bortkiewicz, C. Chwiszczuk, Z. Dados, S. Dubiel, A. Dudek-Dürer, B. Górniak, Z. Harasym, R. Hlawacz, D. Iłow, K. Karczmaz, P. Komorowski, K. Kowalski, K. Kuczyński, J. Lalak, A. Lesisz, E. Martyniszyn, M. Ma-

ruszak, P. Nowak, W. Ropiecki, A. Rutyna, M. Stawiński, I. Wojtycza, W. Zawadzki i W. Zieliński.

Każda fotografia, niejako z definicji, powinna utrwalac fakty i zdarzenia rzeczywistości; i ten jej dokumentacyjny charakter służy bezwzględnemu utrwalaniu tego, co było, ale jednocześnie każda forma autorskiej ingerencji czy kreacji z użyciem aparatury wprowadza element zmiany, interpretacji – staje się zaczynem przemian, które z kolei mogą znów być utrwalane w obrazie wobec tej prawidłowości techniczno-technologicznej (w tym z tytułu wejścia fotografii cyfrowej) przemian w indywidualnych postawach twórców, wobec dowodów ich ewolucji świadomościowo – artystycznej. I o taki rodzaj „przemian” bardziej tu chodziło, jako że uczestnikami wystawy są głównie artyści o długim stażu związkowym, zaś młodszych fotografów reprezentuje zaledwie kilka osób.

Szukając trwałych wartości w kontekście przemian fotografii środowiskowej, trzeba odnieść się do jej historii, do źródłowych dla niej propozycji z lat 60. i 70. W większości bowiem dzisiejsi wybrani do prezentacji członkowie Związku wcześniej



sytuowali swą twórczość albo w kręgu fotomedialnych poszukiwań (z lat 70.), albo w równoległe podejmowanych inicjatywach zaliczanych do fotografii czystej (zwanej także w latach 80. elementarną) bądź wreszcie rozwijanej w latach 90. koncepcji tzw. twórczości fotogenicznej. W proponowanej wystawie znamiona „trwałości” dostrzec można w kontynuacjach fotografii czystej (np. w pracach Andrzejewskiej, Zawadzkiego, Dubiela czy Lesisza), w nawiązaniach (i zmianie) do postkonceptualnych źródeł fotomedializmu (np. w pracach Ropieckiego, Harasyma, Wojtyczy czy Dudka-Dürera). Między tymi propozycjami sytuuje się spora liczba zróżnicowanych, indywidualnych koncepcji, ewoluujących wobec pojawienia się nowych możliwości techniki i technologii; bowiem to fotografia i wydruk cyfrowy skłonił wielu do eksperymentów z kolorem, do utrwalania w konwencji własnych wcześniejszych prac nowych tematów – „barwnego” dokumentowania widzialnej i kreowanej rzeczywistości. Widzialność dokumentują m.in. Dadas, Bortkiewicz, Komorowski, Rutyna, Hławacz, Kowalski i Górniak; przetwarzają ją m.in. Chwiszczuk, Lalak, Nowak, Stawiński, Maruszak, Kuczyński i Zieliński. Młodzi fotograficy w zasadzie są już całkowicie zdeterminowani nowymi możliwościami fotografii cyfrowej i jej komputerowej obróbki; dowodzą tego w pracach inscenizowanych, plastycznie wyrafinowanych, np. u Karczmarz, Martyniszyn czy Iłow.

Ten skróty przegląd wybranego dorobku dolnośląskiego środowiska fotograficznego nie wy-



czerpuje oczywiście całego potencjału twórczości w tej mierze – co już zostało zauważone. Niemniej jest to jakaś wizytówka tegoż potencjału, która nakreśla obszar trwałych wartości, wyróżniających i odróżniających od innych regionów, inne też inspiracje powodują jej przemiany. Tylko poczucie przemijalności jest uniwersalne i jednako odbijające się w twórczości różnych autorów, o różnych aspiracjach i spełnieniach.

Alicja Klimczak-Dobrzaniecka

SURVIVAL 8

Niech stwierdzenie, że to Bunkier Strzegomski jest głównym bohaterem SURVIVALU, nie będzie przytykiem w kierunku kuratorów ani tym bardziej sugestią, że idea prezentacji sztuki w specyficznych warunkach się nie powiodła.

Wprost przeciwnie – powiodła się i z roku na rok robi się coraz ciekawiej. Bunkier jest jednak w tym wypadku osią całego przedsięwzięcia, ponieważ to właśnie z niego wypływają liczne wątki tegorocznej edycji przeglądu.

„Architektura jako miejsce zbrodni”, motto SURVIVALU, odnosi się przede wszystkim do burzliwej historii obiektu i jego rewolucyjnej przeszłości. Powstały w 1942 r. schron, pełnił podczas oblężenia Festung Breslau funkcję szpitala polowego, a później punktu oporu. W latach 50. pod bunkrem stacjonował tabor cygański. Niebawem będzie on tymczasową siedzibą Muzeum Współczesnego, a więc nowego centrum intelektualnego, miejscem wymiany myśli, kształtującym dyskurs o sztuce współczesnej. Budynek powstały na użytek zbrodniczego systemu będzie platformą demokratycznej kultury.

„Zbrodnicość” systemu, przejawia się także w kulisach organizacyjnych tej edycji SURVIVALU. Kuratorzy wskazują na zbrodnię zaniechania, polegającą na zaprzestaniu inwestowania w kulturę oraz sztukę współczesną na rzecz szeroko pojętego marketingu. Ma to skutkować koniecznością dopasowywania tego rodzaju inicjatyw do urzędniczych wymogów i wytycznych wniosków o granty. W efekcie weryfikacja projektów artystycznych przeprowadzana jest za pomocą niejasnych narzędzi, a one same traktowane są marginalnie, najczęściej jako efektowny dodatek do promocji miasta czy instytucji go finansującej. Autorzy idei przeglądu mieli okazję doświadczyć odrzucenia wniosku zarówno przez Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego, jak i Urząd Marszałkowski. Sami jednak mówią, że szczęśliwie *projekt SURVIVALU 8 nie wpisywał się w piknikowo-ludyczny charakter wspieranych przez tę instytucję wystaw.*

Artystycznym zaś aspektem hasła przewodniego jest dosłowna zbrodnia, jaką wyrządza się architekturze: ingerencja, sterowanie, nadawanie



nowych znaczeń poprzez manipulację otoczeniem. I chociaż SURVIVAL nie jest już „przełogiem sztuki w ekstremalnych warunkach”, lecz po prostu „przełogiem sztuki” to zdecydowanie możliwości ekspozycyjne należały do osobliwych. Warunki, z którymi musieli zmierzyć się biorący udział w imprezie artyści, były trudne i przede wszystkim, biorąc pod uwagę historię obiektu i ludzi niegdyś w nim przebywających, niełatwe do skomentowania.

Dlatego też część prac to subtelne interwencje w tkankę bunkra, jak np. *Atrapa* Katarzyny Włodarczyk, nieśmiało próbująca zamienić bezduszne wnętrza w bardziej przyjazne otoczenie, stiukowe obramowanie Janusza Łukowicza, niczym w ele-ganckim dziewiętnastowiecznym mieszkaniu, czy dekoracja Pawła Jarodzkiego *Pelzająca zbrodnia*, z pozoru osławiająca surowy wygląd ścian, a w rzeczywistości złowrogo rozprzestrzeniająca po nich. Dosłownym odniesieniem do szpitalnej, chorobliwej przestrzeni budynku jest praca Michała Smandka *Black Escape*, nowotworowo rozprzestrzeniająca się po podłodze czarna maź. Instalacja dźwiękowo-wizualna Mai Wolińskiej

Przypomnij sobie przywodzi na myśl bezlitosne insekty, uparcie krążące nad chorymi zgromadzonymi w szpitalu. Dobitną pracą, markującą niegdyś obecność ludzi, jest brudny śpiwór (*Azyl*) Marcina Mierzińskiego.

Ścieżka kafełkowa, skomplikowany plan budynku przedstawiła Monika Aleksandrowicz, pokrywając jedną ścianę plachtą gęsto zadrukowaną niekończącym się labiryntem. Zwężająca się przestrzeń między ścianami autorstwa Rafała Górczyńskiego potęguje wrażenie klaustrofobiczności. Benedykt Dichgans urzeczywistnił poczucie zagubienia pośród płataniny korytarzy i licznych pięter, inscenizując jeżdżącą w górę i w dół windę, zatrzymującą się w coraz to innym miejscu, jednak nigdy tam, gdzie powinna.

Z wojenną – faszystowską przeszłością bunkra dość zuchwale poradziła sobie Dorota Nieznańska w bardzo mocnej i dosłownej *Zbrodni*. Wielkie ostrza, ułożone w sposób przywodzący a myśl swastykę, złowieszczo kręciły się w pomieszczeniu, niczym wiatrak. Tło stanowiła doskonale zestawiona z poprzednią pracą instalacja dźwiękowa Grzegorza Łoznikowa *Serce bunkra* groźnie



naśladowca bicie serca. Doskonałym komentarzem do współczesnej sytuacji bunkra, a więc miejsca w którym intelektualisci przychodzą „poznać” jego historię (ale z bezpiecznej odległości) są podziurawione kulami fragmenty ścian Jensa Kloppmana, noszące ślady wojny, ale równo przycięte i wzorowo wyeksponowane. Resztki dawnego, spokojnego świata zachowały się w malarstwie Pauliny Daniluk (*Sweet nightmares*) oraz w instalacji Danieli Tagowskiej (*Druga pleć*). Przedstawiają niegdyś żyjących ludzi i przedmioty codziennego użytku, które w kontekście budynku nabrały niemalże obozowych konotacji.

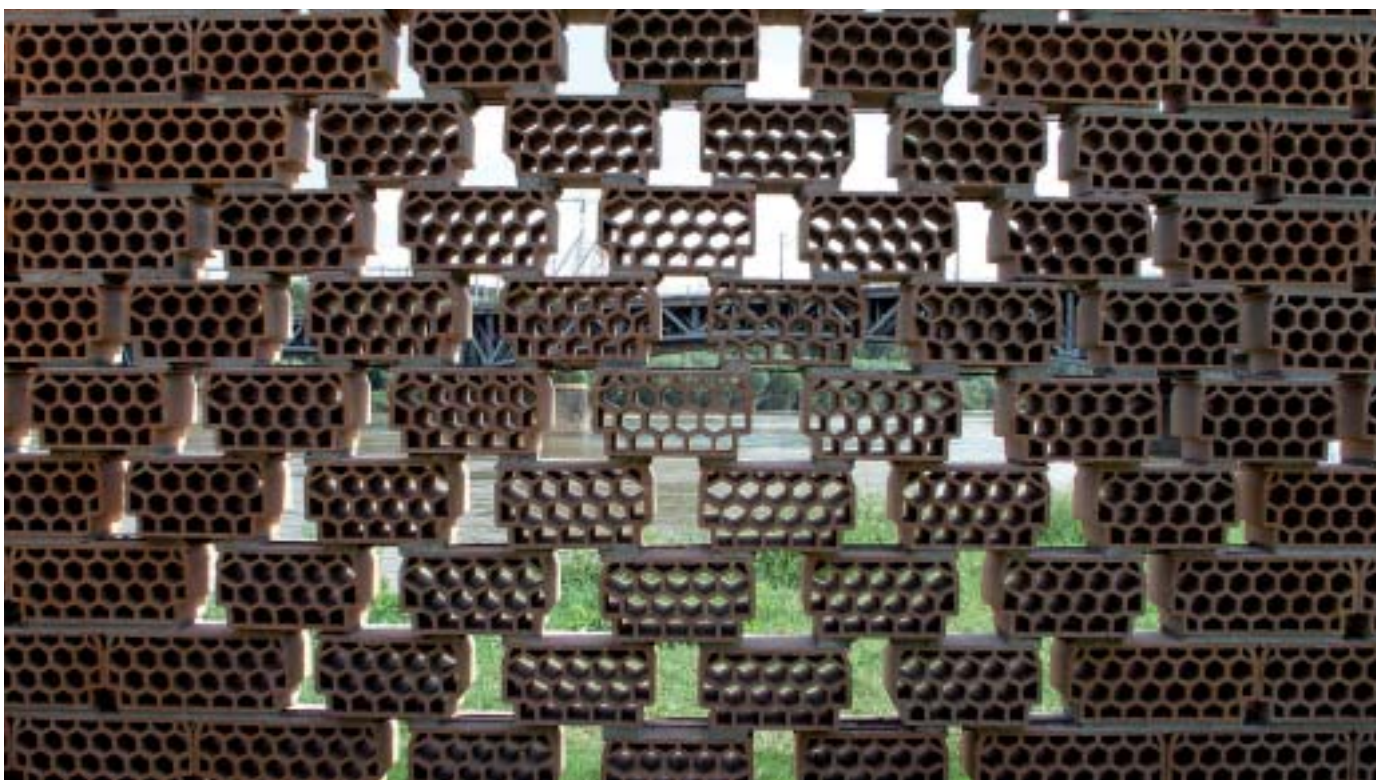
Dominującym motywem pośród survivalowych prezentacji są trawestacje architektury budynku i próba odpowiedzi na pytanie „co by było gdyby”. Niejako wprowadzeniem do tematu jest *Fi* Karoliny Szymanowskiej i Damiana Maciejewskiego – model szkieletu bunkra, obnażający z jednej strony jego prostotę, a z drugiej złożoność i labiryntowość wnętrza. Komentarzem do problematyki finansowania kultury jest praca Tomasza Bajera *Correction on the Wall Street*, który przeprojektował budynek na wzór nowojorskiej giełdy. Ciekawy dialog nawiązała praca Adama Plucińskiego *Entrance*, prezentując skonstruowany przed wejściem do bunkra labirynt, z fotografiami Marcina Fajfruka *Exit*, przekornie pokazującymi bunkier jako coś, do czego się Wychodzi z rzeczywistego świata. Piotr Kmita, dworując sobie ze zwiedzających, sparafrazował słowa Stanisława Dróżdża mieszczące się na fasadzie budynku na pesymistyczne brzmiące *Wszędzie, ku..., bydło*. Andrew Binkley przedstawił wizję pękniętej bryły bunkra, zachwiał zatem przekonaniem o stałości i nienaruszalności budownictwa tego typu, poruszając wątek „architektonicznego memento mori”.

O wyjątkowości SURVIVALU świadczy przede wszystkim ilość wątków w dyskusji sprowokowanej

wydarzeniem. Nie jest to kolejny zwykły przegląd sztuki, ani nawet kolejny pokaz prac „w przestrzeni miejskiej”. To przede wszystkim laboratorium: artystyczne, gdzie twórcy mają szansę zmierzyć się ze specyfiką miejsca oraz instytucjonalne, bowiem to właśnie SURVIVAL „bada” grunt, mający później służyć poważnej kolekcji. Przede wszystkim jest to jednak laboratorium postaw, kuratorzy bowiem ustawili się na pozycji „chłopca do bicia”, początkowo uzależniając – co nie dziwi – powodzenie projektu od wysokości grantu i mimo jego braku stworzyli bardzo poważną imprezę, zwracając uwagę publiczności zarówno na kwestie twórcze, jak i pozaartystyczne.

1. **Wojciech Pukocz**, CYKLICZNA ZMIENNOŚĆ NIEPOWODZEŃ, fot. J. Fedec
2. **Karolina Szymanowska, Damian Maciejewski**, FI, fot. J. Fedec
3. **Michał Smandek**, BLACK ESCAPE, fot. M. Smandek
4. **Paweł Kowzan**, WYOBRAŹ SOBIE..., fot. K. Kondratczyk
5. **Andrew Binkley**, LIVING TREASURES, fot. J. Fedec
6. **Aleksandra Sojak-Borodo**, NA ZAPAS, fot. Ł. Paluch
7. **Paweł Jarodzki**, PEŁZAJĄCA ZBRODNIA, fot. J. Fedec





Eulalia Domanowska

1. Hilde Danielsen, BRAMKA, projekt w przestrzeni publicznej nad Wisłą
2-3. Rita Marhaug, CONFESSION (WYZNANIE), fot. i inst. Salon Akademii w Warszawie, fot. R. Marhaug

OWOCNIE Z KRAJEM FIORDÓW

W ramach współpracy kulturalnej między Norwegią a Polską odbyły się ostatnio w 2010 roku w Polsce trzy wystawy: projekt w przestrzeni publicznej „Outside In/Inside Out” w Orońsku, wystawa designu „Rooted Design for Routed Living” w Zamku Ujazdowskim w Warszawie i „Pure Art” – projekt multimedialny w Warszawie.

Nazwa sugeruje słowną grę towarzyszącą oczekiwaniu przemiany, przekroczenia, odwrócenia znaczeń, mówił o projekcie realizowanym przez orońskie Centrum Rzeźby Polskiej jeden z jej kuratorów, Jan St. Wojciechowski. Dwa lata temu prace kilkunastu artystów z Norwegii i Polski były pokazywane w Lillehammer. Tym razem przyrzekli się oni regionowi środkowej Polski. Poznali Radom, Szydłowic, Wąchock i Orońsko, i stworzyli obiekty, instalacje, rzeźby, prace land art, akcje performatywne i interwencje miejskie. Główna wystawa odbyła się w Muzeum w Orońsku. Wydaje się, że polscy uczestnicy wypadli bardziej interesująco niż ich norwescy koledzy. Krzysztof Bednarski stworzył wielką zmultiplikowaną „Laskę Edypa”, a Jan Berdyszak – iluzyjno-filozoficzne lustrzane przejście. Idealny do ulokowania obok jakiegoś sklepu byłby projekt Elżbiety Jabłońskiej, która zaproponowała właściwie interaktywną rzeźbę społeczną. Na specjalnie wyprodukowanych półkach ułożyła towar kupiony w sklepie spożywczym, który każdy widz mógł wziąć bezpłatnie, wpisując się w zeszyt. Autorka za jednym zamachem dokonała dwóch rzeczy: z jednej strony „umuzealnia” całą sytuację,

z drugiej – przestrzeń galeryjną uczyniła przestrzenią życia, spełniając postulaty artystów Fluxusu.

Projektem być może najbardziej interesującym odpowiadającym na problem przestrzeni publicznej była jednodniowa akcja Macieja Kuraka i Maxa Skorwidera zatytułowana *Widzimi się*, wykonana przy dwóch pomnikach: Jana Kochanowskiego i Jacka Malczewskiego w Radomiu. Artyści ustawili dwa manekiny niewidomego mężczyzny i niewidomej kobiety, które starały się zbadać rzeźby dotykem. W ten sposób krytycznie włączyli się w dyskusję o polskich pomnikach, pytając, czy naprawdę potrzebna jest nam pomnikomania? Autorzy buntowniczo nazywają pomniki „pamiętkarstwem” w sztuce, przebrzmiałym romantyzmem, pokutującym w groteskowej anty-formie.

Wystawa designu w budynku Laboratorium CSW jest efektem dwuletniego projektu o podtytułach „Alternatywne strategie projektowania” realizowanego w Warszawie i w Skandynawskim Centrum Artystów w Dale koło Bergen. Grupa dziesięciu artystów próbowała stworzyć obiekty, które w oparciu o analizę kultury materialnej obu krajów miałyby uniwersalny, lecz zakorzeniony w tradycji sposób odpowiadać na potrzeby twórców, którzy rezydują w obu ośrodkach sztuki [1]. Designerzy zaprojektowali sprzęty, które miałyby uczynić życie artystów-nomadów, czyli artystów-rezydentów, bardziej komfortowym i wygodniejszym. Oprócz kultury obu kra-

jów inspiracją były same wnętrza obu rezydencji i lokalne otoczenie.

Innym problem postawionym przez autorów było pytanie, czy przy szybko zmieniających się modach da się zaprojektować przedmioty długowieczne, które starzałyby się wraz z nami i czy globalny design klóci się z lokalnym? Autorzy użyli przede wszystkim dużo drewna – materiału typowego dla Skandynawii, jak i dla Polski. Powstały rzeczy piękne, proste, pomysłowe: wieszaki Pawła Jasiewicza z serii „Split”, kapitalny wielofunkcyjny stół do pracy i innych zajęć Tronda Nicholasa Perry, garderoba, głośniki i monumentalny rozkładany fotel Tomka Rygaliika, minimalistyczne tablice na notatki Stokke Austad czy świetne meble wykonane z betonowego płótna Kuby Szczęsnego.

Trzeci projekt „Pure Art” jest oparty na dwuletniej współpracy między Narodową Akademią Sztuk Pięknych w Bergen i Akademią Sztuk Pięknych w Warszawie, która ma na celu prezentację sześciu wystaw z zakresu designu, sztuki i projektów w przestrzeni publicznej oraz warsztatów studenckich. Do tej pory odbyły się dwie prezentacje sztuki polskich i norweskich artystów objęte wspólną nazwą „Wyznanie” oraz pokaz projektów w przestrzeni publicznej nad Wisłą organizowanych we współpracy ze Stowarzyszeniem Edukacji i Postępu Step/2b w ramach projektu „Barka transform”.

Każda wystawa, tak jak każda wypowiedź, jest wyznaniem artysty, który ujawnia swoje poglądy, upodobania i idee, odkrywa duszę, pozwala zajrzeć do mózgu, a czasami serca. Obie sfery: prywatna i publiczna nakładają się na siebie. W Bergen Paweł

1. Ulotka wystawy Rooted Design For Routed Living, CSW Zamek Ujazdowski w Warszawie



2



3



4

4. **Maciej Kurak i Max Skorwider**, „WIDZIMI SIĘ” PRZY POMNIKU KOCHANOWSKIEGO W RADOMIU, fot. J. Gaworski

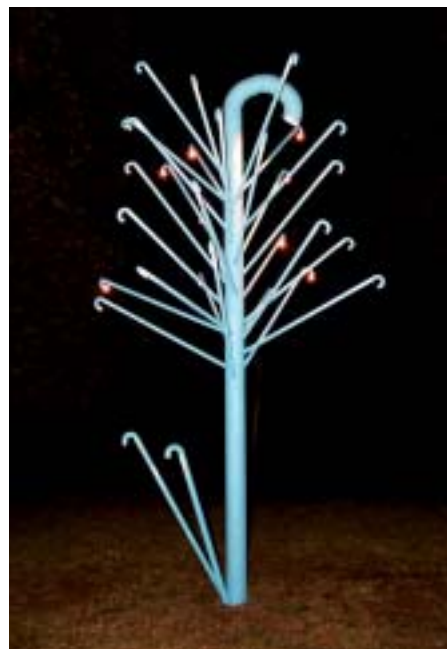
5. **Krzysztof Bednarski**, LASKA EDYPA, rzeźba, fot. K. Bednarski
6. **Trond Nicholas Perry**, STÓŁ WIELOFUNKCYJNY I KRZESŁO

Nowak prezentował intymne małe obrazki z cyklu „Akt”, które ukazywały bardzo prywatny mikrokosmos sytuujący się w nurcie tradycji ekspresyjnej abstrakcji i poetyckiej symboliki. Jarosław Modzelewski pokazał sylwetkę syna stojącego na tarasie i wewnątrz kościoła. Obrazy-szablony Pawła Susida ukazywały osobiste przemyślenia autora na różne tematy: artystyczne, polityczne, filozoficzne. Instalacja multimedialna Ryszarda Ługowskiego odwołała się do polskiej historii międzywojennej, próbując przekazać polską ułańską tradycję romantyczną. W Salonie Akademii w Warszawie Anne Helen Mydland zaprezentowała ceramiczne rzeźby z naniesionymi na nie graficznymi rysunkami zapamiętanymi z dzieciństwa. Tove Tommerberg, pracująca naukowo na akademii w Bergen, wykorzystwała motywy zaczerpnięte ze świata mody i historii sztuki abstrakcyjnej, krążąc między ciałem a formą, a także między męską a kobiecą sferą. Morten Kvamme używa na polu naukowego języka, badając obecność absurdu w obiektywnej wiedzy. Najodważniej zadziałała norweska kuratorka „Pure Art”, Rita Marhaug, która pokazała olbrzymie zdjęcie pokazujące koszmarny bałagan w pokoju jej córki. Odsłoniła przed nami rodzinne tajemnice, a my mogliśmy stać się na chwilę voyerystami. Druga część jej pracy była napisem ułożonym z polskich i norweskich monet. *Hard work* (Ciężka praca) jest udziałem artystów, gdy wychodzą w sferę publiczną, nawet, gdy widz tego nie zauważa.

Sierpniowe działania nad Wisłą przyniosły performance Agnes Nedregard, która „wykluła się” z betonowego jaja, pozostawiając jego skorupy na brzegu rzeki, obiekt *site specific* Hilde Danielsen,

która naprzeciw budowanego Stadionu Narodowego stworzyła z cegieł rodzaj piłkarskiej bramki z odciskiem wlatującej w nią piłki, a Alexander Stav i Knud Young Lunde zaprezentowali multimedialny projekt w hotelowym pokoju na stojącym przy brzegu statku. Na drzwiach umieścili tablicę „Ministerstwo Transportu i Łączności”, a wewnątrz pokazywali m.in. animację video ukazującą satelitalny obraz Wisły z krążącym wirtualnie między mostami statkiem hotelem, na którym projekt był umieszczony. W związku z tym kuratorka radziła postrzegać statek jako *ambivalentny symbol komunikacji i przepływu informacji w naszej złożonej rzeczywistości* [2]. Projekt „Pure Art” już przyniósł interesujące rezultaty, a będzie kontynuowany do października 2011 roku.

Wydaje się, że tego typu projekty ze wymiany międzynarodowe powinny przybliżyć wzajemnie kulturę obu krajów i przynieść cenny bagaż doświadczeń. Artyści postrzegani są jako jednostki mające większą możliwość penetracji form wiedzy nieracjonalnej, intuicyjnej, doświadczenia, a zwłaszcza wyobraźni; są mniej podatni na wpływ masowej mentalności, co pozwala nieco bardziej prawdziwie i nieco głębiej wejść w inne rzeczywistości, mniej miałki niż papka podawana nam na co dzień przez różne media. Wymiana prowadząca do wzajemnego poznania swoich kultur nie musi owocować ujednoczeniem i globalizacją. Może być impulsem do interesującego eksperymentu i dalszej kontynuacji współpracy.



5



6

2 Rita Marhaug, *Pure Art*, Pismo warszawskiej ASP Aspiracje, lato 2010, s. 71.

Jolanta Ciesielska

PÓŁ WIEKU GALERII W BIELSKU-BIAŁEJ

18 listopada 2010 roku Galeria Bielska hucznie obchodziła jubileusz 50-lecia.

1-3. Robert Kuśmirowski, WYSTAWA JESIENNA — fragmenty, fot. K. Morcinek



B yło mnóstwo gości, gratulacje, marszałkowskie odznaczenia za zasługi dla kultury, raut, dwie wystawy i trzy koncerty, w tym pelen urokliwego seksu i przewrotnej poetyckości występ Marii Peszek, a także pełne postmodernistycznych i dekompozycji występy zespołów „Bromberg”, „Hieny Postmoderny” oraz „MEmathic Xpress”. Co do wystaw, to obie wiązały się bezpośrednio z jubileuszem galerii. Pierwszą przygotował artysta znany z historycznych dekonstrukcji Robert Kuśmirowski i nazwał ją „Wystawa jesienna”. Artysta postarał się o jak najwierniejsze zrekonstruowanie detali i klimatu Pawilonu Plastyków z lat 60.: odtworzył kawiarenkę z ladą chłodniczą, wypełnioną historycznymi „smakolykami”, przywrócił sali dawne podziały, zrekonstruował plafon z charakterystycznymi lampami, na ścianach pozawieszał prace bielskich artystów pochodzące z lat 60., 70 i 80., których wyszukanie zajęło mu sporo czasu. Całość uzupełnił spreparowanym na wzór druków z epoki plakatem anonsującym wystawę, zaprojektował także zaproszenie, na którym umieścił pochodzącą z 1962 roku fotografię z fragmentem wystawy Ferdynanda Szypuły, a która stanowiła istotny punkt inspiracji do współczesnego dzieła artysty. Paprotki, fikusy, palmy, obrazy, tkaniny artystyczne i rzeźby, stare drzeworyty oraz publiczność, którą w dużej mierze stanowili artyści i działacze kultury pamiętający owe czasy świetnie wpasowywali się w tę kompozycję, stanowiąc wraz z nią wzruszającą autentyczną historycznością całość.

Drugą wystawę, na pierwszym piętrze galerii przygotowała Agata Smalcerz, pełniąca od 2004 roku funkcję dyrektora galerii. „50 obrazów na 50-lecie” to wystawa ukazująca perełki nie tylko malarskie ze zbiorów Galerii Bielskiej. Na wystawie znalazły się prace pięćdziesięciu artystów wszystkich pokoleń o bardzo różnych orientacjach stylistycznych, między innymi Stanisława Fijałkowskiego, Andrzeja Szewczyka, Michała Klisia, Teresy Sztwiertni, Krzysztofa Zarębskiego, Natalii LL, Bogdana Konopki, a z młodszego pokolenia: Andrzeja Cisowskiego, Kamila Kuskowskiego, Rafała Borcza, Teodora Durskiego.

Galeria Bielska prowadzi bardzo bogaty program — organizuje średnio ponad dwadzieścia wystaw rocznie w gmachu głównym i kilkanaście mniejszych wystaw prezentowanych w holu miejskiego Ratusza. W organizowanych przez nią imprezach bierze udział w ciągu roku około 150 artystów, a galerię odwiedza średnio ponad dwadzieścia tysięcy widzów. Ponadto w programie galerii znajdują się liczne warsztaty plastyczne dla młodzieży, koncerty muzyczne, pokazy filmowe, wykłady, sesje naukowe, festiwale i imprezy cykliczne. Towarzyszy im bardzo staranna i świetnie zaprojektowana szata graficzna, a wydawnictwa i katalogi projektowane przez Krzysztofa Morcinka wzbudzają uznanie w całym kraju i poza nim.

Najgłośniejszą i najważniejszą z imprez cyklicznych, z których od lat słynie Bielsko jest Ogólnopolski Konkurs Malarstwa



4. Robert Kuśmirowski, PLAKAT DO WYSTAWY JESIENNEJ 5. Wystawa 50 obrazów w Galerii BWA, listopad–grudzień 2010, fragment, fot. K. Morcinek

„Bielska Jesień”. W przyszłym roku będzie organizowany już po raz czterdziesty. Konkurs odbywa się od roku 1962 i początkowo nosił nazwę „Wystawa Jesienna Malarzy i Grafików”, choć szybko przemianowano go na Ogólnopolskie Biennale Malarstwa (z niewielką szkodą dla grafików, którzy w pobliskim Krakowie mają szansę znaleźć uznanie startując w Międzynarodowym Triennale Grafiki). Konkurs zawsze miał formułę otwartą – uczestnikom nie narzuca się formatu, techniki, stylistyki ani też konkretnych tematów. Nagrodą przez trzy pierwsze dekady był honorowy Złoty Medal, Grand Prix Biennale, fundowany przez Ministra Kultury i na tym nagrody się kończyły. Dopiero po 2000 roku przybrał on wymiar finansowego grantu, uzupełniono także listę nagradzanych o drugie i trzecie miejsce oraz fundowane przez sponsorów kilka wyróżnień. Patronami niektórych z nich są poczytne polskie pisma o sztuce: „Obieg”, „Art-luk”, „Art and Business”, „Format”. Konkurs Malarstwa „Bielska Jesień” cieszy się niesłabnącym zainteresowaniem wśród artystów – na ostatniej edycji nadsyłano średnio ponad czterysta zgłoszeń, co przy pomnożeniu tej liczby przez trzy daje imponującą liczbę obrazów z którą musi uporać się kilkusobowa komisja jurorów, której zadaniem jest pozostawienie około 30–40, z których składać się będzie wystawa konkursowa oraz rzecz jasna ustalenie, który z obrazów zasługuje na Grand Prix. Laureatami „Bielskich Jesieni” w ostatnich latach byli: Wojciech Leder, Wilhelm Sasnal, Karolina Zdunek, Kamil Kuskowski.

Przez całą minioną dekadę, to jest odkąd konkurs przybrał formułę Biennale, naprzemiennie z wystawami konkursowymi realizowana jest, wylaniana uprzednio w konkursie na najlepszy scenariusz, wystawa kuratorska, której problematyka dotyczy kondycji współczesnego malarstwa i obrazowania. Do dnia dzisiejszego odbyło się

pięć takich wystaw, których autorami byli znani historycy sztuki. Pierwszą z nich była wystawa autorstwa Bożeny Czubak „Pomiędzy estetyką a metafizyką” (1999), następną „Zawody malarzkie” Adama Szymczyka (2001), „Piękno, czyli efekty malarskie” (2004) duetu „Ex-girls”, to jest Magdaleny Ujmy i Joanny Zielińskiej, „Obrazy jak malowane” (2006), składająca się z obrazów elektronicznych, której kuratorowali Jarosław Lubiak i Kamil Kuskowski i ostatnia „Iluzja jako źródło cierpienia” (2008) autorstwa, związanej z galerią „Szarą” w Cieszynie młodej i ambitnej kuratorki Agnieszki Żechowskiej.

Innymi imprezami cyklicznymi odbywającymi się w Bielsku są ponadto: Ogólnopolskie Biennale Rysunku i Malarstwa uczniów średnich szkół plastycznych, Festiwal Foto Art, Bielski Festiwal Sztuk Wizualnych, a także cykl wystaw sztuki feministycznej „Kobieta o kobiecie”. Do specyfiki programu należą również ciekawe wystawy dizajnerskie oraz te poświęcone problemom ekologicznym i Naturze, jak coroczna edycja „WorldWildLife”, pełna fotografii dzikiej przyrody.

W ostatnim dziesięcioleciu wystawy indywidualne mieli tu znani i cenieni artyści: Zbigniew Libera, Andrzej Cisowski, Robert Maciejuk, Andrzej Dudek–Dürer, Bogdan Konopka, Jerzy Kosalka, Bożena i Paweł Jarodzy, Tomasz Sikorski, Robert Kaja, Bettina Beres, Przemysław Kwiek. Odbyły się retrospektywy Natalii LL, Marka Kijewskiego, Krzysztofa Zarębskiego, Leszka Przyjemskiego.

Na uwagę zasługują także starania galerii, by sztuka współczesna zaistniała w jak najszerszym kontekście, opanowując całe miasto. *Pierwszym wyjściem ze sztuką kierowaną do szerokiej publiczności był mural artysty malarza Dariusza Gierdala pt. „Primavera”, namalowany pod wiaduktem, przy ulicy PCK* – wyjaśnia kuratorka galerii Grażyna Cybulska. Najczęściej jednak mamy

do czynienia z realizacjami obejmującymi elewację budynku galerii (dodajmy, że do wykorzystania są aż trzy ściany, widoczne z każdej strony). Stały się one miejscem efektownych realizacji świetlnych Mirosława Filonika, dziś zdobią je murale grupy „Twożywo” oraz Karoliny Zdunek. Placyk od ulicy Mickiewicza, dzielony wspólnie z Teatrem Baniałuka wykorzystywany był wielokrotnie do przedłużania wystaw o monumentalne formy przestrzenne. Tak było w przypadku instalacji Edwarda Łazikowskiego, Davida Cernego, Józefa Stępa i Józefa Wilkonia.

W przestrzeni miejskiej odbywała się wystawa kilkunastu billboardów Andrzeja Paruzela, akcje taneczne Aleksandry Skowrońskiej, happeningi Ernesta Zawady. Rok temu na jednej z kamienic (przy ul. Sikorskiego) zrealizowano wielki na ok. 120 m² obraz Joanny Stańko oraz długi prawie na 100 metrów mural przy Centrum Handlowym „Gemini” autorstwa Leona Tarasewicza. Z kolei ściany budynku mieszczącego Muzeum Techniki posłużyły jako scena działania młodych artystów street artu, wykonujących swoje graffiti w ramach Bielskiego Festiwalu Sztuk Wizualnych. Finałem projektu „Incydenty 2009” z kolei były rzeźby czterech artystów na trwałe wpisane w przestrzeń miasta: *Kompas dla Bielska Białej* Sławomira Brzoski, *Salamandra plamista* Anny Daniell, *Akrobata* Dariusza Fodczuka oraz *Muzeum* Larsa Morella.

Na zakończenie dodajmy, że na wysoką pozycję i popularność galerii, zajmującej w rankingach „Polityki” kilkakrotnie miejsce w pierwszej piątce najlepiej działających galerii współczesnych w kraju złożył się wysiłek niewielkiej, zaledwie dziewięciosobowej załogi galerii oraz wyłożona praca promocyjna i merytoryczna zarówno urzędującej w latach 1994–2003 dyrektor Małgorzaty Kubicy-Bilskiej, jak i obecnie pełniącej te obowiązki Agaty Smalcerz.



Roman Lewandowski

KARTOGRAFIE, TOPOGRAFIE I INNE GRAFIE

Być może jednym z fundamentalnych problemów współczesnej kultury jest jej aspiracja do opisu samej siebie.

Dążenie to i związane z nim procedury dyskursywne napotykać jednak na niemal nieprzezwyciężalne trudności, ponieważ utrata językowej przezroczystości i relatywizacja pojęć językowych tylko utrudniają czytelną identyfikację oraz definiowanie własnej tożsamości. Kłopot z samookreśleniem jest bowiem pochodną także innych, w tym kulturowych, aporii, z jakimi musi zmierzyć się dziś każdy człowiek. Nie może zatem dziwić, że w dzisiejszym świecie co rusz zwyżkują ceny „papierów wartościowych” mitów, których opowieści mogą stanowić ilustrację potencjalnych strategii i map tożsamościowych. Funkcjonujące w XX wieku praktyki artystyczne często posługiwały się różnymi figurami wyobrażeniowymi – zwłaszcza symbolem i archetypem – lecz w konsekwencji okazywały się one obosieczne, bo wszelkie metafory są zawsze przez artystów zarówno de-, jak i remitologizowane.

Twórczość Brygidy Wróbel-Kulik, właściwie od połowy lat 70. ubiegłego wieku, koncentruje się na obrazowaniu idei oraz... obrazu. Kluczowymi motywami, które od początku patronowały pracom artystki, stały się toposy ogrodu, mapy i labiryntu, rozumiane właśnie jako reprezentatywne obrazy widzialnego świata. Ujawniają się one już w konceptualnym cyklu grafik – pt. „Ogródki” – będącym

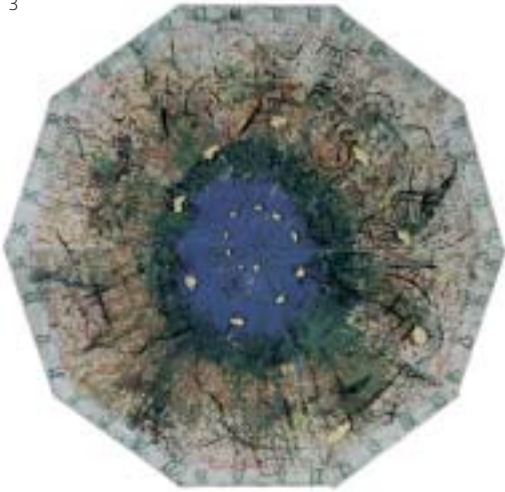
afirmacją przestrzeni rzeczywistych i symbolicznych. Stopniowo prace Wróbel-Kulik będą coraz to intensywniej egzemplifikować różnego typu topografie i eksploatować ich palimpsestową strukturę. Podobnie rzecz się będzie miała z jej szklanymi gablotami, w których artystka wyeksponuje naznaczone poetycko ready-mades – kamyki, szkla, patyki. Pojawi się w tych obiektach coś z ducha inwentarza, co było tak charakterystyczne dla ówczesnych prac Christiana Boltanskiego oraz Josepha Cornella. Każdy z wymienionych artystów tworzył dla jakichś celów własną kolekcję ready-mades świadczącą o próbie skatalogowania (wspomnień) wobec (nie)pamięci przemieszczania.

Kiedy w latach 80. Brygida Wróbel-Kulik – po licznych podróżach po Europie – zdecydowała się osiedzić na stałe w Niemczech, jej artystyczne procedury uległy formalnemu przededefiniowaniu, ale istotą nowych prac nadal pozostawała idea duchowej czy substancjonalnej kartografii. Chodziło o rodzaj grafii i grafemu, które mogłyby rejestrować i interpretować kierunki oraz ślady przemieszczania i/lub zasiedlania. Te prace bez wątpienia artystka traktowała także jako rodzaj szkicownika oraz dziennika podróży. Przebyte podróże i repertorium dróg stały się zatem asumptem do stworzenia ich duchowej ikonografii. Jednocześnie dziela te podejmują problematykę reprezentacji i wynikających z niej kon-

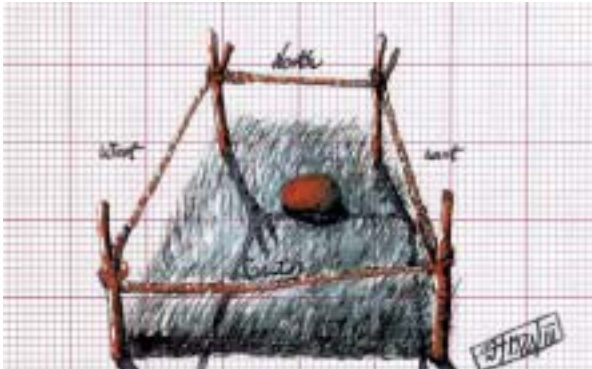
sekwencji, które niegdyś opisał Borges, posługując się metaforą mapy i terytorium. Artystka w swoich ówczesnych pracach dekonstruowała jakieś istniejące już geopolityczne narracje (np. mapę Niemiec) i równocześnie rekonstruowała ich mitologiczny i symboliczny aspekt. W efekcie kartograficzne ujęcie przebiegu rzeki Ren oraz sąsiadujących z nim miast w pracy zatytułowanej *Rhenuscrocopolis* stało się wykładnią autobiograficznej i fantasmagorycznej projekcji artystki. Ten zabieg zostanie powtórzony także w instalacji *Ilebiland*, gdzie pojawi się sieć niemieckich rzek (Sprewa, Odra) oraz miast (np. Berlin), które pozyskują nową nomenklaturę oraz symbolikę odwołującą się do figury pruskiego krzyża.

Powstałe w ten sposób nowe „terytoria” będą stanowić sumę i grę lustrzanych odbić. W nich pojawią się odpryski i refleksy przeżyć oraz efemerycznych stanów świadomości. Dlatego „mapy” Brygidy Wróbel-Kulik to wyobrażeniowe ekstrakty i substraty rzeczywistych (choć szczególnych) miejsc, które ewokują to, co minione, i generują to, co potencjalnie możliwe. Tak procedura jest widoczna chociażby w jej *Mapie Mundi* czy w instalacji *Globalotopia*. W przeciwieństwie do bezpośredniego i czysto zmysłowego widzenia jest to rodzaj imaginacyjnej percepcji. Dystynktywna jest dla niej mobilność i zmienność planów. W tym sensie prace te znakomicie ilustrują ponowoczesne zdecentralizowanie i brak zakotwiczenia. Wszystko, co nas otacza i co sami stanowimy, podlega nieustannemu ruchowi, gdyż nigdy „nie wchodzimy do tej samej rzeki”. Nomadyzm i nomadyczność opisują tutaj

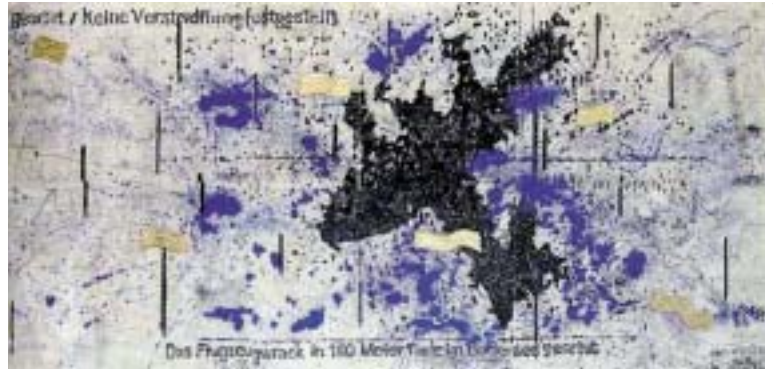
3



4



5



6

Brygida Wróbel-Kulik:

1. GLOBALOTOPIA, instalacja
2. GLOBALOTOPIA-ALFA
3. MAPA ELDORADO, 21 obiektów połączonych, 1997
4. ILEBILAND, fragment

nie tylko kondycję i status człowieka (a więc także artysty), ale odnoszą się również do figur wyobraźni. „Miejsca szczególnie” Brygidy Kulik-Wróbel to zatem toposy i obrazy, które unaoczniają nam delokalizację centrum (i wszelkiego znaczenia), a także sygnalizują, jak bardzo pierwotny i mityczny Eden stał się dzisiaj rodzajem mentalnego braku usytuowania.

Twórczość autorki *Ilebiland* dotyka także problematyki powiązanej kontekstualnie ze współczesnością, z jej *hic et nunc*. Interesujące są zwłaszcza prace powstałe po 2000 roku, bezpośrednio dotykające zagrożeń cywilizacyjnych. Wśród nich warto wspomnieć o realizacji zatytułowanej *Epoka lodowcowa 2000*, w której artystka zajmuje się tematyką zmian klimatycznych i topnieniem lodów wokół Bieguna Północnego powstałymi w efekcie przemysłowej, a – najczęściej – rabunkowej gospodarki człowieka. Wspomniany wcześniej brak zakotwiczenia i związane z nim poczucie niepewności w świecie, który nie zapewnia bezpieczeństwa oraz stabilności, sprawiają, że kultura staje się nostalgiczna i szuka remedium na własne bolączki w mitach założycielskich oraz uniwersalnych. Artyści na nowo sięgają do ikonografii ewokującej transcendentny „sens”. Artykulacją tych poszukiwań w twórczości Brygidy Kulik-Wróbel są bez wątpienia prace z cyklu „Car-

5. Z serii „Ogródki”

6. IKARUS (mapa ostrzegawcza), techn. własna, 1994

7. GLOBUS-ŻÓŁTY

8. ILEBILAND, fragment

ta Botanica”. Artystka przywołuje w nich niektóre motywy symboliczne znane z chrześcijańskiej ikonografii. Występujące w nich emblematy roślin o właściwościach leczniczych zostały narysowane na płatkach złota. Wydaje się ono być jednocześnie egzemplifikacją klasycznego dyskursu ikon, w którym złoto (np. w ikonie bizantyjskiej czy w iluminowanych kodeksach średniowiecznych) stanowiło metonimiczny zamiennik i odbicie sacrum.

W tym świetle spór ikonoklastyczny nie traci nic na aktualności. Prace Brygidy Wróbel-Kulik dowodzą, że przymus reprezentowania i obrazowania jest naszą immanentną potrzebą konstruowania uniwersalnego sensu, zaś mapy i drogowskazy to „papiery wartościowe” tego mitu.



7



8

Magdalena Zięba

POLSCY ARTYŚCI. POZA POLSKĄ... W POLSCE.

Drugie Biennale Ars Polonia Opolu
i trudne relacje sztuka–człowiek–przestrzeń



1. Od lewej: T. Tyszkiewicz, M. Handke, A. Malinowski, E. Cieślak, K. Bednarski, X. Wolski, E. Partum (i pies Tedy), M. Loster, E. Cieślak. fot. K. Saj

W Galerii Sztuki Współczesnej w Opolu odbyła się we wrześniu 2010 druga odsłona Biennale Ars Polonia. Uznani artyści, których twórczość już dawno została odpowiednio zaszukana i sklasyfikowana, zostali zaproszeni do wspólnego projektu, w którym mieli zaprezentować prace najnowsze, wykonane specjalnie dla GSW, pod hasłem „W przestrzeni”.

Okazało się, że dotychczasowe klasyfikacje i podręcznikowe formułki często odbiegają od aktualnej działalności Ewy Partum czy duetu Cieślaków (którzy wykonali zupełnie osobne prace), a często są niewystarczające w konfrontacji z materialnością, z rzeczywistym i żywym dziełem sztuki. Stając wobec tych prac, spojrzeć na artystów jawiących się niczym wyjęci ze zdjęć albumowych było doświadczeniem niezwykle cennym. Wszystkie okoliczności natomiast, jakie zadecydowały o kształcie wystawy, zebrane w jedną całość dały mieszanekę nieco może eklektyczną, ale przywracającą ducha „dawnych czasów”.

Najmocniej w strukturę galerii wniknęli Krzysztof Bednarski, Antoni Malinowski i Xawery Wolski. Malinowski wykonał instalację *Teatrino Widmo*, znajdującą się w przejściu na galerijne podwórko: wewnątrz aneksu, za przeszkleniem umieścił film wideo nakręcony wcześniej w tym samym przejściu. Malinowski zaangażował w działanie przyjaciela Jerzego Grotowskiego, który w latach siedemdziesiątych był wszak związany z Opolem i prowadził tam Teatr 13 Rzędów. Aktor wykonuje pozornie przypadkowe gesty, które jednak są czynnościami przemyślanymi, mającymi stanowić nawiązanie do eksperymentów Grotowskiego. Film został umieszczony w takim miejscu i w taki sposób, aby wzbudzać konsternację patrzącego. Nie tylko sama szyba, której nie widać, stanowiła

przeszkodę, ale sam fakt podwojenia się przestrzeni generował wrażenia przestrzenno-estetyczne z pogranicza zawrotów głowy i utraty równowagi po racjonalne przemyślenia, czy przypadkiem sami nie staniemy się nagle uczestnikami spektaklu za sprawą, być może, ukrytej gdzieś kamery. Bednarski i Wolski zaanektowali wnętrza galerii dużymi formami rzeźbiarskimi. Bednarski zagrał z przestrzenią, wprowadzając na piętro dodatkowe kolumny-atrapy (*Heksastylos – wariacje na temat*



Hommage Oskara Hansena), Wolski zaś zastawił na odwiedzających pułapkę: nad sufitem rozpiął sieć delikatnych, niemal niewidocznych linek z delikatnego metalu, w centrum umieszczając przeskalowany do ogromnych rozmiarów haczyk wędkarski.

Jako jedyna tak naprawdę wyszła z galerii swoim „działaniem” (*Dislecture*) Monika Loster, każąc widzom być tymi, którzy rozprzestrzeniają jej koncepcję poza samą wystawę. Materialną podstawą idei były plastikowe obrączki ze wstążkami z wypisanymi na nich pojęciami dotyczącymi dyslokacji, przemieszczania i przemieszczania się. Każdy mógł zabrać taki mały przedmiot ze sobą, aby następnie przekazać go komuś, zachować dla siebie bądź też zgubić. W zagubieniu najlepiej zrealizowałby się pomysł Loster, której zależało na spontanicznej zmianie położenia jej małych konceptualnych nośników. W swojej drugiej zaprezentowanej podczas biennale pracy, *Oh! Zone*, również nawiązała do przestrzeni w rozumieniu globalnym, obrazując przekrój wnętrza Ziemi, czyli rzeźbę mieniącą się barwami, używanymi przez geografów do

oznaczenia kolejnych warstw ziemskiej powłoki. Trudno zresztą pisać o rzeźbie w tradycyjnym rozumieniu, gdyż Loster pracuje przede wszystkim z tkaniną, z której wykonała miękką formę o ślimaczym kształcie. Pojawiła się ona we wnętrzu galerii jako autonomiczny twór, drążący twardą podłogę niczym miękki, cielesny wręcz robak. Niezwykle sensualna była też trzecia praca Moniki Loster, która zawisła tuż przed wejściem. Obraz wykonany z misternie przyciętych skrawków filcu oddziaływał intensywnymi barwami na białą, estetycznie neutralną przestrzeń galerii.

Na piętrze, w jednym pomieszczeniu zgromadzone zostały prace Elżbiety Cieślak, Ewy Partum oraz Teresy Tyszkiewicz. Elżbieta Cieślak nie omieszkła poruszyć w swojej pracy problemów społecznych w otocze uniwersalnych zagadnień. Wykonała instalację *Przestrzeń wolności i niewoli*, wydzielając autonomiczny obszar w przestrzeni galerii, w którym umieściła cytaty z filozofów traktujące o wolności i niewoli właśnie, a zestawione dodatkowo z wypowiedziami zwykłych ludzi, jej znajomych i przyjaciół. Tyszkiewicz pokazała kule pamięci pod wspólnym tytułem *Dwadzieścia Pięć Pamięci*, niepokojące były lawirujące pomiędzy życiem a jego imitacją, najeżone stałym już motywem twórczości tej artystki, szpilkami.

Ewa Partum natomiast, której twórczość kojarzy się, podobnie jak twórczość Tyszkiewicz, z myślą feministyczną, z pytaniami o pleć, ciało i kobieca seksualność, tym razem odniosła się do problemu granicy między sferą prywatną a publiczną. W instalacji, która jest rekonstrukcją standardowo wyposażonego pokoju umieściła film prezentujący nagranie z ataku Al-Kaidy na nowojorskie World Trade Center w 2001 roku. Artystka pokazuje, jak za sprawą mediów odbywa się płynnie przenikanie do przestrzeni prywatnej tego, co globalne, a jednocześnie, jak bardzo to, co medialne wydaje się jednocześnie wirtualne, nieprawdziwe, jakby wymyślone. Taki sposób odczytania instalacji wzmacnia jeszcze mocniej film emitowany tuż obok, *Kino Tautologiczne*, z 1973 roku, wpisujący się w nurt poezji wizualnej, jakże odmienny w środkach prze-



- 3
- 4
2. **Krzysztof Bednarski**, HEKSASTYLOS – WARIACJE NA TEMAT (hommage a Oskar Hansen), fot. K. Saj
3. **Ewa Partum**, fragment instalacji, 2001/06, dzięki uprzejmości gal. F-M-A, Kraków, fot. K. Saj
4. **Xawery Wolski**, DZIEJE, fragment, fot. K. Saj
5. **Teresa Tyszkiewicz**, 25 PAMIĘCI, fragment, fot. K. Saj
6. **Monika Loster**, OHZONE, fragment, fot. K. Saj
7. **Monika Handke**, BEZ TYTUŁU, fragment, fot. archiwum GSW Opole

kazu od dosłowności obrazu telewizyjnego. Tytuł pracy, *Katastrofy są codziennością, sztuka powstaje rzadko*, odnosi się też do problemu zaangażowania sztuki w rzeczywistość, a Ewa Partum jako jedna z pierwszych artystek na polskiej scenie artystycznej poruszała społeczny problem kobiecości.

O ile większość z pokazanych prac w jakiś sposób dotyczyła relacji z przestrzenią, albo tę relację ustalając, albo eksplorując w bardziej subtelny sposób, to jednak pozostaje wrażenie, iż ponad problemem samej przestrzeni przeważał indywidualny charakter każdego z artystów. I nie ma w tym chyba niczego zaskakującego, zważając na fakt, iż są to artyści o wyrobionej już renomie, a przede wszystkim o określonych zainteresowaniach twórczych.

Pomijając metafizykę całego wydarzenia opartego nie tyle na chęci wywołania konkretnego problemu, co na spotkaniu artystów zamieszkujących odległe zakątki świata, otwarcie wystawy miało w sobie dość pompatyczności, aby z łatwością dało się zapomnieć o jakimkolwiek innym jego celu niż towarzyski. Warto było jednak zadać pytanie o okoliczności, z jakimi spotykali się wszyscy ci znakomici twórcy, którzy już dawno opuścili nasz kraj. Ich emigracja nie zawsze wiązała się z sytuacją polityczną w Polsce, zastanawia mnie tylko, dlaczego żadna z osób otwierających wystawę nie wspomniała o owych okolicznościach. Jest to być może kwestia drażliwa, ale chyba właśnie po to aranżuje się takie spotkania i organizuje biennale. Sądzę, że ciekawie byłoby zapoczątkować dyskusję nad problemem emigracji artystów, nie tylko w PRL-u, ale i obecnie, bo wydaje się, że wciąż obdarzeni jesteśmy tą nieznośną cechą, aby uznawać za wspaniałe i „nasze” to, co spotkało się najpierw z uznaniem za granicą. Artyści nadal nie mieszkają w Polsce, gdyż to właśnie w innych krajach znaleźli swoje miejsce, w którym mogą tworzyć i mówić o ważnych dla nich kwestiach. Przykro jest uświadomić sobie, że to nie Polska jest tym miejscem. Być może w tym właśnie wymiarze zagadnienie „sztuka a przestrzeń” zyskuje najbardziej na znaczeniu.



Paweł Krzaczkowski

POBOCZE

Współczesna sztuka polska ma swoje centra i swoje peryferie, historie hegemoniczne i historie marginalne.

Wystawa „Jelenia z Zieloną mylą mi się” pokazuje, że to, co jakoby peryferyjne i marginalne, nie musi wiązać się z artystycznym stanem pośrednim, że peryferie w niemniejszym stopniu niż centrum, oznaczone mogą być znacznym potencjałem artystycznym.

Specyfika peryferii zielonogórskiej, co odnosi nas w tym kontekście do dwóch instytucji – Wydziału Sztuk Pięknych Uniwersytetu Zielonogórskiego oraz BWA Zielona Góra, polega na tym, że na przekór swojemu położeniu i potencjałowi demograficznemu miejsce to stało się w ostatnich latach istotnym punktem odniesienia dla młodej polskiej sztuki; nie sposób myśleć o współczesnym malarstwie polskim bez takich nazwisk jak Matecki, Bańda, Szłaga czy Wilk. Siła zielonogórskiej peryferii polega też na tym, że kariera i awans artystyczny nie wymaga rozstania się z nią. Zauważmy, że Basia Bańda czy Rafał Wilk nadal mieszkają i pracują w Zielonej Górze, współtworząc lokalne życie artystyczne skupione wokół wyżej wymienionych instytucji. Co łączy tą peryferię z jeszcze większym marginesem sztuki, jakim jest Jelenia Góra? Związek ten, zgodnie z zamysłem kuratorskim, biegnie po linii edukacji artystycznej. Kurator, Piotr Machłajewski, zdecydował się bowiem stworzyć wystawę na bazie prac artystów związanych zarówno z Liceum Plastycznym w Jeleniej Górze, jak i zielonogórską uczelnią.

Na wystawie miała miejsce pierwsza oficjalna prezentacja Pracowni Tfurczości Dojrzałej, kolektywnej inicjatywy artystycznej założonej ok. roku 2000 przez Przemysława Mateckiego. Zaprezentowano m.in. szereg małoformatowych prac z cyklu „Kolorowe Zeszyty”, wspólnego projektu Mateckiego i Rafała Otoczaka Tomczaka. Prace te, skądinąd interesujące, skłaniają jednak do tezy, że talent jednego i drugiego artysty objawia się raczej w twórczości indywidualnej niż kolektywnym działaniu. Zwróćmy zatem uwagę na prezentowane na wystawie prace Otoczaka. W sensie technicznym są to zazwyczaj montaż zdjęć, kolaże fotografii i innych form graficznych, niejednokrotnie infokowane różnymi efektami, ingerencjami w postaci drobnych przemalowań czy dopisków. W rezultacie powstają bardzo interesujące i oryginalne formy plastyczne o różnicowanym wydźwięku. Niejednokrotnie noszą one znamiona surrealistycznej gry, jak w wypadku zdjęcia Neila Armstronga, w innych przypadkach

wprowadzają rodzaj egzystencjalnej medytacji. Za przykład niech posłużą prace *Intro* lub *Idę teraz*. Wszystkie one wskazują na bardzo dobre opanowanie rzemiosła, co z jednej strony, ale i na wysoki poziom świadomości artystycznej. Prace Otoczaka nie zamykają się w samym akcie kreacji jako formie autoekspresji; intensywnie szukają kontaktu z odbiorcą, któremu niejednokrotnie mają do zaproponowania niebanalne treści. Część z tych prac doskonale zdaje się nadawać do kontemplacji formy i barwy jako zjawisk autonomicznych. Część zaś, co doskonale znamy z prac Sasnała, Mateckiego czy Wilka, odwołuje nas do pewnych wizualnych klisz, miejsc pamięci zbiorowej, które poprzez określone defragmentacje i zestawienia, włącznie z istotnymi w tym wypadku tytułami, wprowadzają określoną dynamikę, kształtującą się na surrealizującej płaszczyźnie spotkania pomiędzy stabilną pamięcią miejsc zdefiniowanych a ich rekontekstualizacją. Nie wydaje się wszakże, że dochodzimy tym samym do nowego odczytania, co stanowi istotny moment sztuki krytycznej, zjawisk czy zdarzeń społecznych. Otoczak jest przede wszystkim artystą formy i koloru, artystą, dodajmy, znacznie większej rangi, niż wskazywałoby na to jego doświadczenie wystawiennicze, czy też obecność na aukcjach poświęconych młodej polskiej sztuce. W przeciwieństwie do Otoczaka, prezentowane na wystawie prace Jakuba Czyszczonia charakteryzują się znacznie mniejszym stopniem samostetyzacji i rygorystycznym formalnym. Podstawowy materiał w pracach Czyszczonia to wycinki zdjęć gazetowych – twarze, fragmenty reklam, wydruki mniej lub bardziej rozpoznawalnych reprodukcji malarskich. Efekt artystyczny u Czyszczonia kształtuje się, w przypadku prezentowanych na wystawie prac, przede wszystkim poprzez zestawienie cytatów malarskich i fotograficznych, które poprzez określone dyspozycje na białej zazwyczaj płaszczyźnie oraz drobne ingerencje w postaci maźnięć pędzlem czy też dość unikatowe sięganie po technikę monotypii, jak w przypadku pracy *Jak to powiedzieć*, tworzą samoorganizujące się opowieści, niejednokrotnie komentujące zjawiska z obszaru popkultury czy też banalizację kanonu malarskiego, który w formie nieshierarchizowanej funkcjonuje na jednej płaszczyźnie współczesnej kultury wizualnej wraz z reklamą czy światem pism kolorowych. Istotnym aspektem tych prac jest ich wizualna nieatrakcyjność, lekceważący stosunek do klasycznych form kompozycji wyczułonej na dominanty i hierarchizację przestrzeni. Dochodzi do tego jeszcze fakt przygaszenia barwy, stłumienia kontrastów kolorystycznych. W tym sensie prace te mogą uchodzić za niezwykle nieatrakcyjne i nudne. Wartość ich wszakże, jak sądzę,



zawiera się właśnie w tym fakcie czy też tych faktach. Podobnie można by napisać o pracach Seweryna Swachy. Tutaj wszakże dezorganizacja formy przybiera być może jeszcze bardziej skrajną formę. Mam tu na myśli prezentowane na wystawie kolaże i część prac olejnych, które nie bez przesady można by nazwać odwróconymi destrukcjami. W pracach tych akt kreacji zdaje się funkcjonować

...pokazania obrzeży młodej sztuki polskiej, jako sztuki niezwykle obiecującej, a być może nawet spełnionej.

jako akt zaburzenia ładu przestrzennego. Znakiem współgry z tym żonglerką stylów i technik. Swoista typologizacja gestów naiwnych, rysunku dziecięcego, bazgrołu, przedarcia, przetarcia, doklejania wycinków gazetowych, etc. W rezultacie powstają prace niezwykle żywe i dynamiczne, dopełniane różnymi, jak w przypadku malarstwa olejnego, wlepkami i implantami fotograficznymi, nakierowanymi przede wszystkim, jak cała prezentowana na wystawie twórczość Swachy, na efekt obcości i zagubienia interpretacyjnego. Spojrzenie styka się tutaj przede wszystkim z określonym zbiorem efektów wizualnych, które mimo zagęszczenia wewnętrznych relacji i odniesień, nie eksplikują się w formie łatwego, a być może nawet jakiegokolwiek, przekładu werbalnego czy też pogładowego. Zupełnie osobnym zjawiskiem artystycznym zaprezentowanym na wystawie były prace Szymona Teluka, artysty, któremu być może najbliższe do twórczości – biorąc pod uwagę artystów zaproszonych do wystawy – Otoczaka, do jego rygorystycznego formalnego i wyczułenia na kolor. Na wystawie zaprezentowano trzy dużofor-matowe prace Teluka z lat 2006–2009. Mamy tu do czynienia ze sztuką minimalistyczną wyczułoną na subtelne efekty kompozycyjne, z malarstwem

1. **Jakub Czyszczon**, BEZ TYTUŁU (portret) mieszane media na płótnie, 29 x 29 cm, 2009
2. **Rafał Tomczak Otczak**, JAK ZDOBYWANO DZIKI ZACHÓD, technika własna, 29,5x42 cm, 2010
3. **Kamila Mankus**, FOREVER TOGETHER, technika własna, 62-80 podwójnie, 2010
4. **Szymon Teluk**, KORT, olej, emalia, pigment 110x110, 2009
5. **Rafał Wilk**, ZEEB RISKY (kadr z filmu)
6. **Seweryn Swacha**, DOPPEL HERZ, emalia ftalowa, olej, klej polimerowy, wlepka na płótnie, 90x110cm, 2010
7. **Bujnowski, Rogalski, Matecki, Sasnal**, PLAC PIASTOWSKI, 160x115 cm, 2009, dzięki uprzejmości Galerii Raster, Warszawa



minimalistycznym spod znaku minimalizmu geometrycznego, oscylującego pomiędzy abstrakcją i przedstawieniem, z opanowywaniem przestrzeni przywołującym, jak to ma miejsce w przypadku obrazu *Pobocze*, instalacje malarskie Tarasewicza. Nie sposób wszakże zarzucić obrazom Teluka wtórność czy też uległość wobec kanonów współczesnego malarstwa. Prace te wskazują raczej na niezwykłą oryginalność, wskazują na artystę, który za pomocą bardzo adekwatnych środków osiąga, jak się zdaje, zamierzony rezultat. Teluk pozwala odbiorcy swojej sztuki na spokojną kontemplację formy, która z jednej strony przenosi go w obszar symbolu, jak to ma miejsce u Tarasewicza czy Nowosielskiego, z drugiej zaś strony konfrontuje go z mechanizmami jego własnej percepcji; najwyraźniejszym przykładem tego ostatniego byłby obraz *Studium mapy hipsometrycznej*. Wszystko to skłania do uznania Teluka za być może największe odkrycie wystawy „Zielona z Jelenią myślą mi się”.

Wystawa będąca wspólnym dziełem BWA Jelenia Góra i BWA Zielona Góra zasługuje, przede wszystkim w osobie kuratora Piotra Machłajewskiego, na duże uznanie za zdolność pokazania obrzeży młodej sztuki polskiej, jako sztuki niezwykle obiecującej, a być może nawet spełnionej.



1. Dagmara Bielecka, WAZONIK
2. Renata Pawlik-Kiebdój, DAMA PIK
3. Małgorzata Dajewska, DUCH RUDEGO DRAPIEŻCY
4. Mariusz Łabiński, PIES
5. Agnieszka Leśniak, BLACC MOON
6. Antonina Jozczuk, CZARNO I BIAŁO
7. Gabriela Kowalska, BETWEEN SPACE AND PLACE. GLASS
8. Beata Damian, ŻYCIE WEWNĘTRZNE

Lukasz Speruda

POETYKA SZKŁA. MISTRZ MAŁGORZATA I UCZNIOWIE

Wystawy jubileuszowe bywają tłem dla okolicznościowych gal.

Rytuał akademii sprawia, że przypominają one przewidywalne menu. Nie warto poświęcać uwagi na jego analizę, skoro i tak podadzą nam tradycyjny kebab z frytkami. Skutek jest taki, że rzadko bywają one przedmiotem komentarzy i ocen, częściej są przedmiotem milczenia krytyków. Niestety, rodzi to określone nawyki. Za sprawą nieuwagi milczenie przenoszone jest na wydarzenia, które na to nie zasługują.

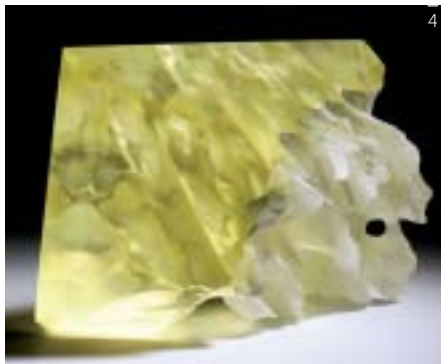
W przypadku wystawy „Szkłane kobiety i pies” jubileuszowe okoliczności nie tylko nie zdominowały artystycznego wymiaru projektu, ale były dlań inspiracją, katalizatorem, naturalnym dopełnieniem. W rezultacie zrealizowana została ważna ekspozycja ukazująca tendencje panujące w szkłe artystycznym pierwszej dekady XXI wieku. Ekspozycja miała swoje dwie odsłony. Pierwsza, kameralna, ale dzięki temu bardziej esencjonalna, miała miejsce jesienią 2009 roku w Galerii Szklana i Ceramiki BWA Wrocław. Drugą, bogatszą pod względem ilości zgromadzonych obiektów, dającą większe możliwości zapoznania się z dokonaniem poszczególnych artystów, zaprezentowała jesienią 2010 r. Wałbrzyska Galeria Sztuki BWA „Zamek Książ”.

Małgorzata Dajewska — spiritus movens i kuratorka wystawy — wymyśliła nośną formułę dla wydarzenia inspirowanego własnym, podwójnym jubileuszem: 25-lecia twórczych zmagania ze szkłem oraz pracy dydaktycznej w Katedrze Szklana Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu. Artystka zaprosiła do udziału w projekcie swoich wychowanków — absolwentów jedynej w Polsce uczelni artystycznej kształcącej projektantów szkła, którzy dziś są jej artystycznymi partnerami, aktywnymi twórczo „szklarzami”, artystami średniego i młodego pokolenia zorientowanymi na indywidualne poszukiwania estetyczne i warsztatowe.

To dzięki zbudowaniu koncepcji wystawy wokół relacji: nauczyciel-uczniowie, prezentacja zyskuje szczególną wymowę i energię. Staje się przekazem złożonym i wielowymiarowym, nadbudowanym nad percepcją szklanych obiektów. Odsyłającym widza do kontekstów i znaczeń

obrazujących tendencje warsztatowe i estetyczne oraz postawy twórcze we współczesnym szkłe artystycznym. W ich różnorodności, podobieństwach, wspólnych źródłach.

Wystawa, jak niemal każde bliskie spotkanie ze szkłem, uobecnia coś wymykającego się ścisłej definicji, co zasługuje jednak na miano źródła pierwszego i pierwotnego twórczości w szkłe. Przeczujemy przy tym, że źródło to jest równie intensywne, jak w chwili odległych w czasie o kilka tysięcy lat pierwszych prób wytopu szkła. Dla wielu „szklarzy” doświadczenia i doznania towarzyszące zwłaszcza hutniczej obróbce szkła ustanawiają coś w rodzaju alchemicznego paradygmatu twórczości w tym tworzywie. Paradygmatu,



który wyznacza odrębność szkła artystycznego od innych dyscyplin plastycznych, jakby wbrew panującym w sztuce tendencjom do przekraczania lub zacierania granic między nimi.

Aktywność tego źródła, przejawiająca się w dążeniu do kunsztu wykonawczego przy jednoczesnym szacunku lub nawet zauroczeniu szklany tworzywem, ekspozycja ukazuje w sposób wyrazisty.

Kolejnym wspólnym źródłem, z którego czerpią autorzy biorący udział w projekcie, są dokonania i doświadczenia projektantów szkła użytkowego oraz twórców szkła artystycznego skupionych wokół wrocławskiej uczelni i dolnośląskich hut szkła. Dorobek to bogaty, gromadzony już od po-

nad półwiecza, a przy tym różnorodny, jak osobowości i kierunki poszukiwań jego współtwórców. Zarazem na tyle wewnętrznie spójny i odrębny, że nazywano go przed laty „wrocławską szkołą s”.

Małgorzata Dajewska, uczennica prof. Zbigniewa Horbowego, najsłynniejszego spośród polskich projektantów szkła użytkowego, pracującego twórczo w głównej mierze na potrzeby produkcji hutniczej, należy do grona artystów, którzy ponad 20 lat temu zapoczątkowali w polskim szkłe nurt, w którym dominują nie-hutnicze techniki wytwarzania szklanych unikatów. Z perspektywy dnia dzisiejszego widać, że nurt ten stanowił część szerszego procesu, który doprowadził do autonomizacji szkła artystycznego wobec szkła użytkowego, tworząc przestrzeń dla ekspansji szklanego unikat.

Powyższy przykład ukazuje, jak złożone mogą być relacje łączące mistrza i jego ucznia. Ale uzmysławia również, na jakie meandry natrafiają wszelkie dociekania związane z uchwyceniem inspiracji w sztuce. Ekspozycja prowokuje odbiorcę do formułowania pytań zorientowanych na określenie kondycji szkła wrocławskiego. Czy i na ile jest ono wciąż zjawiskiem odrębnym? Jakie elementy odrębności tej przesądzają? Jakie wektory charakteryzują estetyczne i warsztatowe zmiany, które nastąpiły w obrębie szkła wrocławskiego na przestrzeni ostatnich 25 lat? Powyższe pytania wymagają pogłębionych, rzetelnych odpowiedzi. W tym miejscu wypada jedynie stwierdzić, że obydwie prezentacje wystawy „Szkłane kobiety i pies” dostarczają bogatego materiału do rozważań wokół kwestii w nich zawartych.

Niewątpliwym walorem wystawy prezentującej grupę artystów wrocławskich, a więc lokalnych, jest ukazanie spektrum tendencji estetycznych i warsztatowych, które charakteryzują współczesne szkło artystyczne w wymiarze globalnym.

Ekspozycję tworzą szklane unikat. Obiekty artystyczne, zaprojektowane i, co równie istotne, wykonane samodzielnie przez artystów. Znamienne, że większość z nich zrealizowana została w pracowniach artystów, a zatem poza hutą szkła. Z jednej strony jest to przejaw ogólnej tendencji będącej następstwem rosnących możliwości



wyposażania pracowni artystów w małe piece szklarskie i inne urządzenia do obróbki szkła, z drugiej zaś jest to również świadectwo obecnych relacji łączących projektantów i huty szkła. Przede wszystkim jednak okoliczności te należy interpretować jako dobitne potwierdzenie odrębności szklanego unikatku od szkła użytkowego, czyli rozdzielenie domen, które jeszcze w latach 70. XX w. stanowiły „awers i rewers” twórczej aktywności w szkłe.

Na ekspozycję składają się w przeważającej mierze formy rzeźbiarskie. Geometryczne lub nieregularne bloki szkła optycznego, kryształowego lub sodowego, często powstałe w wyniku przetapienia, łączenia na gorąco lub na zimno mniejszych elementów, poddawane następnie zabiegom obróbki i wykańczania na zimno. Do tej grupy prac należą szklane obiekty Małgorzaty Dajewskiej, prezentowane w ramach ekspozycji najszerzej. Artystka w stopniu mistrzowskim opanowała niehutniczy warsztat obróbki szkła. Rzeźby wykonywane są z takim rozmachem pod względem środków warsztatowych, jakby autorka chciała w nich zdeponować całe bogactwo szklarskiego rzemiosła, a przy tym są to prace poetyckie, metaforyczne jeśli chodzi o przekaz. Kompozycyjnie obiekty stanowią połączenie mniejszych elementów zróżnicowanych pod względem formy i barwy. Większość prac ma postać strzelistych lub obłych form, zamykających w swoich wnętrzach szklaną materię, zastygłą, a jednak pulsującą wewnętrznymi podziałami, strukturami pęcherzy, tajemniczych rysunków, miękką fakturą powierzchni oraz grą ciepłych kolorów. Powierzchnię szklanych rzeźb wypełniają grawerowane rysunki znaków, zdobieni lub też lirycznych, często autorefleksyjnych wypowiedzi autorki. Nie sposób nie zauważyć, że każdym perfekcyjnie wykonanym detalem swoich prac Małgorzata Dajewska celebrowa wielobarwny, świetlisty wdzięk i urok szkła.

Źródłem wspólnym dla geometrycznych, oszczędnych pod względem środków plastycznych, a przy tym monumentalnych mimo stosunkowo niewielkich rozmiarów, szklanych obiektów Agnieszki Leśniak, Beaty Damian i Marzeny Krzemińskiej, jest poetyka minimalizmu.

Jedną z prac Marzeny Krzemińskiej – *Obiekt sferyczny* – ma postać wyoblonej tafli grubego szkła powstałej poprzez sklejenie na gorąco mniejszych elementów o regularnych, geometrycznych kształtach. Część wewnętrznych połączeń szklanych fragmentów wypełniają abstrakcyjne, geometryczne znaki graficzne. Obiekt opiera się o podłoże swoim dłuższym bokiem, eksponując przezświetloną wewnętrzną strukturę pęcherzyków, linii podziałów, rysunków. Jest chłodny, niemal transparentny. Być może jest tylko fragmentem niewidocznej dla oka, przekraczającej przestrzeń galerii całości – szklanej kuli lub walca – zastygłych w niekończącym się procesie sferyczności?

Prace Beaty Damian obrazują twórcze poszukiwania wokół problemu rytmu w komponowaniu szklanych instalacji. Stąd wykorzystywanie do ich budowy wielu, niekiedy powtarzalnych elementów, porządkowanie ich relacji. Grę pomiędzy

przejrzystym-nieprzejrzystym, jasnym-ciemnym dopełnia niekiedy autorski komentarz grawerowany na powierzchni rzeźb. W części swoich dzieł artystka wykorzystuje język narracji intermedialnej. Jedną z prac powstała dzięki zastosowaniu techniki łączenia fotografii ze szkłem optycznym. Praca będąca rodzajem autoportretu wielokrotnego, utworzonego ze zdjęć detali twarzy zamkniętych we wnętrzu kilkunastu szklanych, oszlifowanych kamieni – kapsuł, wyznacza pole wieloznacznych relacji pomiędzy autorką, obiektem i widzem.

Agnieszka Leśniak zaprezentowała świetlisto-ciemne, geometryczne formy o regularnych kształtach skomponowane z szeregu mniejszych elementów szklanego tworzywa. Szkło tworzy tutaj wyoblone, zamknięte w formie trójkąta, półkola czy elipsy precyzyjne, „miękkie” kompozycje. Widoczne wewnętrzne połączenia elementów stanowią rodzaj konstrukcyjnych szkieletów tych form, ich wewnętrzną, dynamiczną strukturę.

Odmienny, ekspresyjny charakter mają kompozycje autorstwa Mariusza Lubińskiego – *Psa*, jedyne go mężczyzny zaproszonego do udziału w wystawie w towarzystwie „szklanych kobiet”. Nieregularne, jednobarwne bryły szkła, poddane zostały cięciu, szlifowaniu oraz piaskowaniu. Zabiegi te wykonane zostały przez artystę ze swobodą, z gestem uwzględniającym pewną dozę przypadku. Bez dbałości o detal i bez estetyzowania. Kilka głębokich, nierównych bruzd, wydobyło ze szklanej materii jej immanentną ekspresję i surowe piękno.

Ekspresja koloru jest dominantą prac Patrycji Dubiel. Artystka wykorzystuje szklane, wieloelementowe, płaskie formy skonstruowane w jedną całość w sposób przywołujący technikę collage jako podobrazia dla malarstwa na szkłe. Malarstwa roziskrzonego jaskrawą paletą barw, prowokującego formą oraz zabawą konwencjami pop-artu i kiczu.

Kolor szkła barwionego metodami hutniczymi wykorzystuje w swoich lekkich, często dowcipnych pracach, realizowanych technikami obróbki szkła na gorąco przy użyciu palnika gazowego

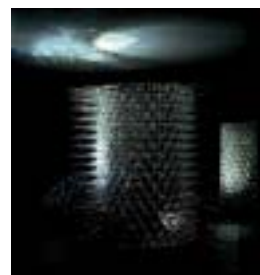
Dagmara Bielecka. Artystka zaprezentowała m.in. szklane filigrany, prace wykonane tradycyjną, misterną techniką zdobniczą o tej samej nazwie, w której przedmioty lub tylko pewne ich elementy wykonywane są z cienkich drucików srebra, złota lub, jak w tym przypadku, ze szklanych prętów.

Warsztat witrażowniczy oraz grafikę i rysunek wykorzystuje w pracy ze szkłem Renata Pawlik-Kiedbój. Autorka łączy i adoptuje na własne potrzeby tradycyjne techniki, tworząc z tafli szkła poetyckie, prowokujące, monochromatyczne portrety kobiet, których ozdobą – „biżuterią” są wyróżniające się fakturą i kolorem detale.

Antonina Jozszczuk poddaje tafle szkła dużych rozmiarów zabiegom przepalania w piecach fusingowych oraz zdobienia geometrycznym ornamentem. Zawieszona w przestrzeni szklane bryły wypełnia faktura niekontrolowanych zalań, odkształceń, pęcherzy powstałych w trakcie przepalania oraz utrwalone w tym samym procesie rysunki i monochromatyczne malarstwo autorki.

Prezentowana we wrocławskiej Galerii Szklana i Ceramiki BWA praca Gabrieli Kowalskiej sytuuje się poza domeną szkła artystycznego, nie mieści się w nurcie wyznaczonym przez tradycyjne źródła tej dyscypliny. Szkło w postaci zastygłej szklanej bańki rozsadzającej elegancją, porcelanową filiżankę, jest jednym z elementów instalacji będącej, jak możemy się domyślać, gestem wyrażającym dystans wobec kanonicznego podejścia do warsztatu szklarskiego, a zatem i tradycji szkła artystycznego. Kontekst ekspozycji sprawił jednak, że praca ta, w sposób raczej niezamierzony, paradoksalny, wykazuje się użytecznością wobec przedmiotu kontestacji. Dzięki niej możemy również dziś wyraźnie postrzegać trwałość domeny szkła artystycznego oraz granic oddzielających ją od innych obszarów twórczej aktywności.

„Szklane Kobiety i Pies”, Galeria Szklana i Ceramiki BWA Wrocław, 15 października – 14 listopada 2009 rok; Wałbrzyska Galeria Sztuki BWA „Zamek Książ” Wałbrzych, 25 września – 24 października 2010 r.



Fotografie: Krzysztof Saj

Ewelina Kwiatkowska

EKOGLASS FESTIWAL

Międzynarodowy Plener Szkła Artystycznego Ekoglass Festiwal, odbywa się, co nieprzypadkowe, w Hucie „Leśna” w Szklarskiej Porębie.

Miasto od wieków związane było ze szklarstwem, a co ważne leży w niewielkiej odległości od granicy z Czechami. Zwłaszcza że prace plenerowe powstawały także po stronie czeskiej w hucie szkła w Desnej. W tym roku przypada trzecia edycja festiwalu. Samo wydarzenie oprócz zacieśnienia współpracy polsko-czesko-słowackiej ma także mocno ekologiczny charakter. Wszystkie prace powstałe podczas pleneru wykonywane są ze szlaczki szklanej.

Artyści uczestniczący w tym roku (lato 2010) w Ekoglassie: to Mariusz Łabiński, Marzena Krzemińska, Igor Wójcik, Beata Damian-Speruda, Marta Sienkiewicz oraz Rafał Kaufhold z Polski. Z Czech — Jakub Berdych, Jiří Šuhájek, Andrej Nemeth i Oldřich Pliva. Ze Słowacji — Martina Paliesková-Pišková i Peter Ďuriš. Na co dzień artyści pracują w różnych technikach szklarskich, teraz jednak byli zobligowani do tworzenia prac metodami tradycyjnymi — „na gorąco”. Czy można dzisiaj określić jednoznacznie różnice między szkłem polskim, czeskim czy słowackim? Jest to raczej trudne. Prace powstałe podczas pleneru udowadniają, że te granice coraz bardziej się zacierają. Różnice głównie sprowadzają się do ujęcia kolorystycznego. Tu Czesi są bardziej kreatywni. Jiří Šuhájek i Andrej Nemeth zaprezentowali prace figuratywne, oscylujące wokół tematu kobiety. Pierwszy z nich stworzył postaci smukłe, zmysłowo wygięte czy też brzemienną. Nie pomija tu aspektu kolorystycznego, który w swojej intensywności dopełnia wrażenia percepcyjne odbioru szkła. Andrej Nemeth wykonał w typowym dla siebie stylu formy kobiecych idoli o szerokich biodrach i mocno wydłużonych, subtelnym szyjach (torsach). Delikatności i lekkości dodał im poprzez piaskowanie szkła, które przybrało wzory kwiatowe. W cyklu tym mieści się również seria miękkich, szklanych poduch — meduz, nawiązujących do obfitych bioder kobiet. Jakub Berdych i Oldřich Pliva swoje formy szklane skłaniają bardziej w kierunku abstrakcji. Pierwszy z nich two-

rzy szorstkie, kubiczne formy wazonów w intensywnym kolorze oranży, które łagodzi miękkim, wypolerowanym wlewem. Formy te zestawia z łagodniejszym, choć też kubicznym mlecznym wazonem. Pliva tworzy szklane kule, polerowane i błyszczące, z wkomponowaną formą organiczną wewnątrz. Wymienieni artyści to przedstawiciele starszego pokolenia, tworzącego w latach 70. i 80., w najlepszym okresie szkła czeskiego.

Przedstawiciele Słowacji, Martina Paliesková-Pišková i Peter Ďuriš, to pokolenie młodych — dwudziestolatków. Paliesková-Pišková tworzy formy głównie ze szkła nieprzezroczystego, barwionego w masie. Jej prace przybierają organiczne, miękkie formy przypominające ule lub gniazda. Peter Ďuriš zaś bawi się szkłem, jego topliwością i płynnością. Tworzy prace warstwowo oplecione szklanymi, nieregularnymi niciami.

Prace polskich artystów są bardziej powściągliwe w formie i kolorystyce. W takim ujęciu mieszczą się szkła Mariusza Łabińskiego, Beaty Damian-Sperudy, Rafała Kaufholda oraz Igora Wójcika. Zarówno Mariusz Łabiński, jak i Rafał Kaufhold stworzyli formy szkła użytkowego, pierwszy z nich zestaw kieliszków-filizanek, drugi — dzbanków. Prostotę i pewną jednolitość formy podkreśla nieprzezroczyste, gładko wypolerowane zimne szkło. Beata Damian-Speruda wykonała serię drobnych, filigranowych szyszek metodą podobną do Petera Ďuriša, warstwowo oplecionych z nitek szklanych. Igor Wójcik potraktował swoją formę bardziej rzeźbiarsko. Stworzył abstrakcyjną, organiczną bryłę z grubościennego, ciemnego szkła z zatopionymi w nim barwnikami. Jest masywna i mroczna, co dodatkowo podkreślają ostre szklane kolce wyrastające z podstawy formy. Z kolei Marta Sienkiewicz stworzyła subtelny, i najbardziej kolorystyczny szklany obraz. Jej witraż, choć w ogólnym odbiorze wydaje się być zharmonizowany, delikatny, wręcz malarski, jakby wyrwał się z ustalonych ram. Poprzez jego postrzępienie w centralnym miejscu, braku jednolitej i zwartej kompozycji dodaje mu dynamizmu, ekspresji i pewnego niepokoju.



1. Uczestnicy pleneru i członkowie zespołu muzycznego Folnanka Blues, 2. Beata Damian-Speruda; 3. Marta Sienkiewicz; 4. Jiří Šuhájek; 5. Marzena Krzemińska i mistrz hutniczy



Łukasz Huculak

„Hallo Wrocław 2016!”

Od 18. 09. do 18. 10. 2010 roku odbyła się kolejna, zainicjowana przez poetę Andrzeja Słomianowskiego, odsłona kooperacji wystawienniczej Wrocław–Goerlitz.



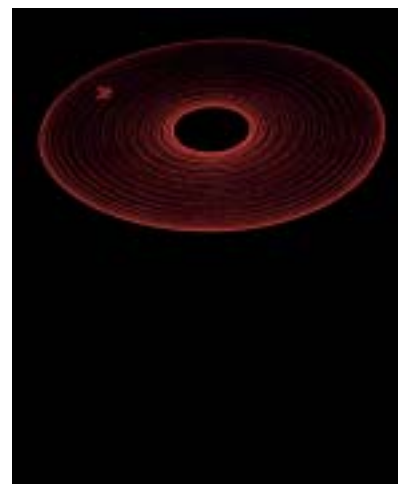
W ramach trwającego w Goerlitz i Zgorzelcu festiwalu „Hallo Wrocław 2016!” swoje projekty zaprezentowało dwudziestu sześciu młodych artystów związanych zawodowo z Akademią Sztuk Pięknych we Wrocławiu. Byli to: Szymon Hanczar, Adam Abel, Łukasz Paluch, Daria Milecka, Michał Puszczyński, Karina Marusińska, Paweł Lisek, Artur Skowroński, Norman Smużniak, Marek Grzyb, Michał Bieniek, Maja Wolińska, Tomasz Opania, Joanna Opalska, Magda Grzybowska, Marek Sienkiewicz, Tomasz Niedziółka, Marcin Mierzicki, Bożena Sacharczuk, Andrzej Rafałowicz, Marek Kulig, Michał Marek, Jarosław Grulkowski, Jakub Jernajczyk, Anna Kołodziejczyk i Łukasz Huculak.

Zaproszeni artyści wnieśli swoje realizacje w przestrzeń obu miast, zmagając się zarówno z materią pustostanów w Goerlitz, jak i wnętrzem galerii Miejskiego Domu Kultury w Zgorzelcu. Wernisaż zainicjowano w Neisse Galerie w Goerlitz ekspozycją „Łączyć. Dzielić”, gdzie obok rozmaitych projektów i suplementów można było zobaczyć gigantyczne puzzle Skowrońskiego, bezpośrednio nawiązujące do tytułowego hasła.

W pomieszczeniach dawnego Klubu Relaxx rozmieszczono strukturalne monochromy Marka Kuliga i rysunki Jarosława Grulkowskiego oraz wielkoformatowe, chromatyczne kompozycje Andrzeja Rafałowicza. Z kolei mroczne podziemia lokalu okazały się doskonale dla eksperymentującego z przestrzenią wideo Grzyba oraz medytacyjnych projekcji Wolińskiej i Mileckiej. Autorka *Aurory* bezpośrednio nawiązała tu do mistycznej tradycji Zgorzelca i postaci Jakuba Boehme – prześladowanego w XVII wieku za kontakty z istotami nadprzyrodzonymi. Wątki kabalistyczne pojawiły się także w realizacji Niedziółki, pomieszczonej w zdewastowanej kamienicy przy Berlinerstrasse 42, gdzie ekspozycję otwierała instalacja malarska Anny Kołodziejczyk. Zdemolowane wnętrza tego budynku zdeterminowały poniekąd wyraz całej ekspozycji. Dotyczyło to prac zarówno ekspresyjnych, jak obie realizacje Puszczyńskiego (wideo i obiekt), instalacji *Fountain* Bienka czy obiektów Mierzickiego, jak i wyciszonych prac Bożeny Sacharczuk czy Jernajczyka. Podobnie w zaskakującej relacji weszły umieszczo-

ne obok siebie instalacje Marusińskiej i Opalskiej. Wiele prac, w sposób mniej lub bardziej bezpośredni nabrało charakteru wanitatywnego, ujawniając wątek materialnej ułomności i odsłaniając kryjący się w zniszczeniu estetyczny potencjał. Motyw ten wyzyskał Abel w realizacji wideo dokumentującej demolowanie wrocławskiego budynku Poltegoru. Swoistym „memento mori” dla architektury wykazały się prace Hanczara oraz Palucha. Te dwie realizacje zaistniały najmocniej w przestrzeni publicznej, stając się wręcz w przypadku pracy Hanczara powodem interwencji niemieckich służb porządkowych. Kontrowersji takich nie wzbudziła instalacja Opani, który w użytkowanej przestrzeni podwórza rozwił „międzynarodowe”, polsko-niemieckie pranie. W politycznym nurcie wystawy mieściła się również instalacja Jernajczyka, skrywająca pod pozorem abstrakcyjnej neutralności narodowe emblematy PL i D, oraz realizacja Huculaka (w B42), dotycząca „estetyki” kreślenia granic państwowych. Inne jego obrazy znaleźć można było wraz z pracami Smużniaka i Mileckiej w salach MDK, obok patchworku Sienkiewicza i Grzybowskiej – zjawiskowego baldachimu przechodzącego w tren. Wernisaż zamykał odwołujący się do synestezji muzyczno-wizualny performance Liska i Sound Factory String Quartet. Bogate wnętrza zgorzeleckiego MDK, niszczone pomieszczenia B42 i krzykliwe, pseudonowoczesne sale Relaxxu, silnie ze sobą kontrastując, stworzyły dla realizacji artystycznych wyraziste tło. Nacchowały poniekąd wymowę i kształt całej wystawy, oscylującej wokół trzech wątków: specyficznej sytuacji miasta (komentarz polityczny), jego mistycznych tradycji (idealizm i Boehme) oraz relacji czasu i miejsca (motyw przemijania). W przypadku niektórych realizacji wszystkie motywy uległy niejako nałożeniu, czego przykładem może być projekt *Erozja* Michała Puszczyńskiego, gdzie reeksportowane z Polski niemieckie starocie, oblepione spływającą gliną, zyskały dodatkową wymowę poprzez wspomnienie powodzi, jaka niedawno nawiedziła Goerlitz i Zgorzelec.

Kuratorami wystawy Hallo Wrocław 2016! „Łączyć. Dzielić” byli Anna Kołodziejczyk i Łukasz Huculak. Dokumentacja całości pod adresem: www.hallowroclaw2016.asp.wroc.pl



1. **Tomasz Opania**, ROZMÓWKI POLSKO-NIEMIECKIE, instalacja
2. **Michał Bieniek**, ŹRÓDŁO / THE FOUNTAIN, instalacja
3. **Daria Milecka**, AURORA PULSUJĄCY KRĄG ŚWIATŁA LASEROWEGO (EUROLITE LAS-6)



Bożena Kowalska

PLENER: „SZTUKA WOBEC PRZEMIJAŁNOŚCI”

Pod takim hasłem odbył się w pierwszej dekadzie września 2010 r. w Domu Pracy Twórczej w Radziejowicach Międzynarodowy Plener dla Artystów Posługujących się Językiem Geometrii.

Pod takim hasłem odbył się w pierwszej dekadzie września 2010 r. w Domu Pracy Twórczej w Radziejowicach Międzynarodowy Plener dla Artystów Posługujących się Językiem Geometrii. Zgromadził on rekordowo dużą liczbę 34 uczestników, w tym 21 artystów polskich i 13 z zagranicy: z Austrii, Francji, Kanady, Niemiec, Rosji, Szwecji i Węgier.

Był to kolejny, 28. już plener o tym ukierunkowaniu artystycznym, prowadzony przez krytyka i teoretyka sztuki Bożenę Kowalską. Niezwykłą właściwością tej inicjatywy stanowi jej trwałość. Gdy dla porównania przypomni się: pionierski Plener Koszaliński w Osiekach (1963), Sympozjum i wystawy „Złotego Grona” w Zielonej Górze (1963), Biennale Form Przestrzennych w Elblągu (1965), Sympozjum Artystów-Plastyków i Naukowców w Puławach (1966) czy Sympozjum „Wrocław 70” – to każde z tych, okresowych w założeniu wydarzeń, jeśli nie okazało się tylko jednorazowym, przetrwało co najwyżej kilkana-

ście lat. Tracąc przy tym z biegiem czasu na atrakcyjności i znaczeniu. Plener dla Artystów Posługujących się Językiem Geometrii dlatego zapewne dorobił się tak długiej tradycji, nadal zachowuje swą aktualność, a nawet zyskuje coraz szerszy rozgłos i rosnące uznanie, że skoncentrował się na jednym nurcie sztuki. Jest to głównie spoiwo jednoczące twórców, w tym samym obszarze prowadzących swoje poszukiwania. Dlatego Spotkania te mają tak dużą siłę przyciągania. Dlatego ich uczestnicy mają sobie tak wiele do powiedzenia i dlatego Spotkania te od tak wielu lat są terenem nawiązywania się cennych i trwałych przyjaźni między artystami z różnych krajów.

Plener 2010 r. podjął refleksyjny wątek rozważań nad problemem przemijalności w sztuce, ale też przemijalności i samej sztuki. Jak zazwyczaj, w problematykę pleneru awansowaną jego hasłem wprowadził wykład prof. Grzegorza Sztabińskiego. Otworzył on dziesięciodniową serię codziennych wieczorów dyskusyjnych. Przedmiotem kilku z nich były też rozważania nad sytuacją sztuki aktualnej, czemu m.in. swój referat pt. *Stan sztuki dzisiaj* poświęcił Jürgen Wrichardt (Niemcy).

Po zakończeniu plenerowego spotkania otwarta została w Galerii XXI w Warszawie wystawa prac jego uczestników. Prace te stanowią dar artystów dla twórczonej przez B. Kowalską kolekcji sztuki nurtu geometrycznego w Mazowieckim Centrum sztuki Współczesnej „Elektrownia” w Radomiu gdzie w początku 2011 r. odbędzie się kolejna ich ekspozycja.

Sponsorami 28. pleneru geometrystów byli dwaj kolekcjonerzy sztuki

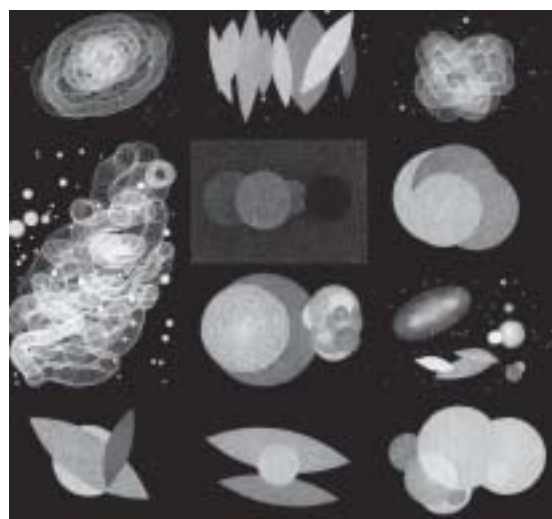


1. Wernisaż wystawy poplenerowej w Galerii XXI. Na zdjęciu Bożena Kowalska i Zbigniew Belowski

2. Grzegorz Sztabiński
3. Ryszard Ługowski, KATALOG GWIAZD

ki z Niemiec: dr Werner Jerke – lekarz-okulista z Recklinghausen i dr Ruwim Besser – lekarz-laryngolog z Düsseldorfu oraz Mazowieckie Centrum sztuki Współczesnej „Elektrownia” w Radomiu.

W powiązaniu ze spotkaniem plenerowym, 11 września otwarta została w Galerii XS Instytutu Sztuk Pięknych w Kielcach ekspozycja prac czworga uczestników pleneru. Byli to: Hellmut Bruch, Dominique Chapuis, Gerhard Frömel i Reinhard Roy. Wystawa, powołana do życia z inicjatywy prof. Wiesława Luczaja, nosiła tytuł „Czworo spod znaku geometrii”.



Grzegorz Sztabiński

ŻYCIE W SZTUCE

Recenzja książki Bożeny Kowalskiej
Fragmenty życia. Pamiętnik artystyczny
1967–1973. Moja kolekcja – dary od przyjaciół,
Mazowieckie Centrum Sztuki Współczesnej
„Elektrownia”, Radom 2010

Można odnieść wrażenie, że tytuł, jakim opatrzyłem te uwagi o najnowszej książce Bożeny Kowalskiej jest niepoprawny pod względem gramatycznym. Odpowiada on jednak najlepiej, moim zdaniem, zarówno zawartości recenzowanej publikacji, jak szczególnemu charakterowi życiorysu jej autorki. Na końcu książki znajduje się spis książek, jakie wydała. Większość z nich to monografie poświęcone dorobkowi Romana Opalki, Jana Berdyszaka, Henryka Stażewskiego, Macieja Szańkowskiego, Kajetana Sosnowskiego, Józefa Szajny, Wojciecha Fangora, Adama Myjaka, Jerzego Kałuckiego i Mariana Bogusza (wymieniam w kolejności ich ukazywania się). W 2004 roku w Berlinie wydana została monografia na temat dorobku wybitnego niemieckiego reprezentanta abstrakcji geometrycznej Karla-Heinza Adlera. Oprócz tego Bożena Kowalska napisała bardzo ważną, źródłową pracę *Polska awangarda malarska 1945–1970. Szanse i mity*, której drugie wydanie poszerzyła o twórczość lat siedemdziesiątych doprowadzając omawiane fakty do 1980 roku, *Sztuka w poszukiwaniu mediów; Od impresjonizmu do konceptualizmu*, a także książki o artystach wysoko przez nią cenionych: *Twórcy – postawy. Artyści z mojej galerii*, *W poszukiwaniu ładu. Artyści o sztuce i 20 plenerów spod znaku geometrii*. Wspominam tu tylko o obszernych książkach, gdyż oprócz tego na dorobek autorki składa się ogromna ilość artykułów zamieszczanych w prasie i wstępów do katalogów wystaw indywidualnych i zbiorowych. Aby powstał tak bogaty zestaw publikacji naprawdę trzeba na co dzień uczestniczyć w życiu sztuki. O tym, jak życie takie przebiega, dowiadujemy się, czytając najnowszą książkę Bożeny Kowalskiej. Jej część tekstową stanowi pamiętnik artystyczny prowadzony w latach 1967–1973. Autorka nie zmieniała go, nie modyfikowała dla celów wydawniczych. Pojawiają się tylko niekiedy opuszczenia fragmentów sygnalizowane wielokropkiem w nawiasie.

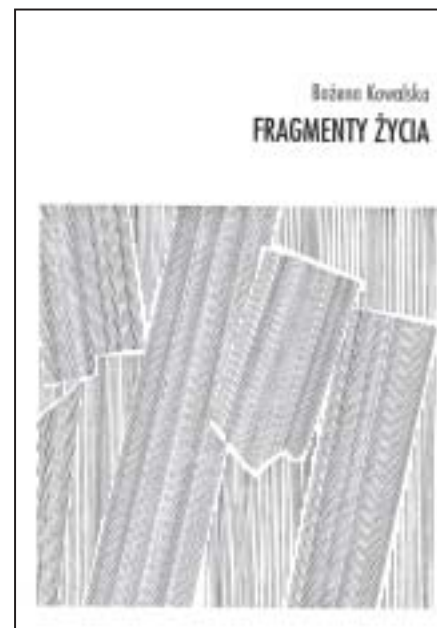
Jak wygląda oryginał pamiętnika, można zobaczyć na stronach przedtytułowych i końcowych książki, gdzie reprodukowano są jego fragmenty. Tekst pisany jest starannie, czytelnie, w zasadzie bez skreśleń. Wskazywać to może na bezpośredniość zapisu, nie poddawanie go przeróbkom przy wzięciu pod uwagę tego, że pewne opinie mogą

wydawać się niestosowne czy nadmiernie śmiałe. To ogromna wartość tej publikacji. Wzbogacają ją fotografie wykonane podczas wielu komentowanych wydarzeń. W zestawieniu z ich obiektywnym charakterem, tym bardziej czujemy, że autorka dzieli się z nami swymi osobistymi, prywatnymi spostrzeżeniami. To inna relacja o tych samych faktach, dla mnie ciekawsza i pełniejsza, a przy tym bardziej (a może tylko inaczej) autentyczna.

W odróżnieniu od swych wcześniejszych tekstów, skoncentrowanych przede wszystkim na artystach i ich dziełach, w omawianej książce autorka pisze w znacznym stopniu o sobie. I to w dwojakim sensie. Przede wszystkim bezpośrednio ujawnia swe odczucia i na gorąco formułowane poglądy. Ciekawe, że wiele z nich podtrzymuje do dziś. Przykładem może być niechętny stosunek do radykalnego konceptualizmu. 25 sierpnia 1970 roku w Osiekach pisała z przekąsem o tendencji do dematerializacji dzieła sztuki: *Najlepiej w niebo patrzeć, szukać tego momentu rozblasku, oślnienia. Jest koncepcja! Realizacja – po co?!* W 2010 roku podczas konferencji poświęconej konceptualizmowi, odbywającej się Muzeum Sztuki w Łodzi, prezentowała podobne stanowisko podkreślając, że okres fascynacji tym nurtem u niektórych cenionych przez nią artystów polskich nie był czasem ich największych osiągnięć twórczych.

Inną formą pisania o sobie jest łączenie przedstawianych faktów z polskiej sceny artystycznej z własnym życiem: radościami, ale także zdenerwowaniem, zaniepokojeniem, zmęczeniem czy nawet pojawiającym się czasami zniechęceniem. Z tego punktu widzenia niezwykle ciekawy jest nieprzemijający entuzjazm Bożeny Kowalskiej wobec sztuki. Tym, co wywołuje u niej negatywne emocje są sytuacje związane z jej niesprawdliwą oceną i wadliwą promocją. Krytyka dla niej, to nie wykonywany zawód, a podstawa fascynacji i powołanie. Autorka naprawdę potrafi osobiście cieszyć się z udanych prac jakiegoś artysty. To jej osobiste źródło zadowolenia odbierane jako sukces. Potrafi jednak również, gdy ocena wypadnie negatywnie, powiedzieć o tym wprost autorowi, co w niektórych przypadkach kończy się opisywanym w książce zerwaniem znajomości.

Druga część publikacji zatytułowana jest *Moja kolekcja – dary od przyjaciół*. Stanowi ona imponujący zestaw reprodukcji prac plastycznych artystów polskich i zagranicznych ofiarowanych



w ciągu lat autorce. Normalnie znajdują się one w prywatnym mieszkaniu Bożeny Kowalskiej. W związku z wydaniem książki zostały zorganizowane ich wystawy w Mazowieckim Centrum Sztuki Współczesnej „Elektrownia” w Radomiu, a potem w Bielsku-Białej i w Katowicach. Autorka pisze: *Wszystkie zgromadzone tu prace są darami od zaprzyjaźnionych artystów, często w pracowni twórcy i na jego prośbę przeze mnie wybrane. Z każdą z nich wiąże się jakieś zdarzenie, spotkanie, rozmowa. Są śladami przyjaźni. Coraz częściej wspomnieniami przyjaciół bezpowrotnie utraconych. Są zatem fragmentami mego życia tak samo jak wydarzenia ze stronicy mego Pamiętnika artystycznego. I to stanowi dla mnie najważniejszą, niewymierną ich wartość.* Z bardziej obiektywnego punktu widzenia oceniając, reproduktowane dzieła są bardzo interesujące, gdyż często nieznanne nawet krytykom i historykom sztuki. Pozwalają one wzbogacić wiedzę o dorobku wielu wybitnych artystów polskich i zagranicznych, a czasami stają się odkryciem nieznanego aspektu ich twórczości.

Gorąco polecam książkę miłośnikom sztuki nowoczesnej, a także osobom, które chcą w sposób bezpośredni odczuć lub przypomnieć sobie atmosferę polskiego życia artystycznego sprzed czterdziestu lat.

SPROSTOWANIA

* Fotografia dokumentująca projekt „Fraus Okuli” na stronie 9 nr. 58 „Formatu” została błędnie podpisana. Właściwe nazwiska: Michał Gdak, Krzysztof Żuchowski. Poprawny tytuł: FRACUS OCULI.

* Pełny tytuł pracy Roberta Szczerbowskiego na stronie 122 nr. 58 „Formatu” brzmi: „Brązowy odlew sześciu sztabek złota przemienionego w ołów”.

Za błędy przepraszamy.

Redakcja



1-2. Anna Wysocka, z cyklu „UPLASZCZYZNOWIONA”, 2009–2010



Piotr Załuski

„UPLASZCZYZNOWIONA”?

Sześć lat temu w galerii „Awangarda” we Wrocławiu Anna Wysocka prezentowała po raz pierwszy swoje rzeźbiarskie przedmioty skonstruowane z metalowych odpadów. Nosily one nazwę „Destruktów”, a właściwie poprzez doskonałość wykonania przeczyły tej nazwie.

Nawiązanie w nazewnictwie do przedmiotów i pozorna w nich beznamietność np: „Obiekty”, „Destrukty”, „Futuroidy”, „Uplaszczyznowienia”, zdaje się być znakiem rozpoznawczym prac artystki. Mamy tu bowiem do czynienia z pozbawionym taniej kicierii zatajaniem plastycznej niespodzianki i zdecydowaną ucieczką od literackości.

Wystawa w auli ASP (marzec 2010) proponuje z kolei „Uplaszczyznowienia” — zniewalające ogromnymi rozmiarami prace ukazujące metalowe sylwetki (niejednokrotnie z wyraźnym zaznaczeniem kobiecości) wtopione w grube, warstwowe podłoże. Sylwetki są kształtowane dynamicznie, w różnych pozach i gestach, igrające intensywnością ruchu. Zmienne dobarwienia tła dawały połyskliwej metaliczności postaci tajemniczą przestrzeń, gdzie uległy właśnie „uplaszczyznowieniu”.

Anna Wysocka od czasu swojego debiutu, zaledwie kilka lat temu, zainteresowana materialną fakturą dzieła, przeszła znamieną ewolucję. Uplastyczniając (wybrzuszenia) płaszczyznę malarską osiągnęła efekty przestrzeni trójwymiarowej. Takie były cykle gigantycznych „Futuroidów” czy wspomnianych „De-

struktów”. Materia, z jakiej powstawały, była na tyle chropawa i zdegradowana, że tworzyło się charakterystyczne napięcie między rozkładem a ładem, między brzydota, banalnością przedmiotu a jego pięknem.

W kolejnym etapie pojawia się sylwetka ludzka, która jakby wynika z płaszczyzny obrazu, i w niej nieruchomieje. Teraz patrząc na ów uwidoczniiony bezruch, możemy oczekiwać następnego etapu. Czekamy na kolejną fazę dynamicznej gry i szaleństwa nowego ruchu. Ma się wrażenie, że artystka osiągnęła pewną granicę, za którą musi się już zastanowić nad następnym krokiem i jego konsekwencjami, który miałyby — jak za każdym razem — zaskoczyć widza. Mogą oczywiście dojść jeszcze kolejne „uplaszczyznowienia”, tworząc rodzaj kolekcji zdolnej wymuszać znacznie korzystniejsze przestrzenie ekspozycyjne. Ale generalnie ten temat chyba już się wyczerpał. Co dalej?

Do tej pory artystka szła zdumiewająco konsekwentnie własną, osobną drogą zarówno na poziomie idei, jak i sprawności warsztatowej. Zauważalnie i bardzo świadomie dążyła do zrozumiałej odrębności. W ogromnej części już ją osiągnęła i może być z tego dumna. Ale nie wolno jej na tym poprzestać i zapewne nie poprzestanie, bo przecież zawsze jej wyobraźnia malarska, a ogólnie rzecz ujmując — plastyczna, jest ponad naszą oczekującą wyobraźnią, a pracowitości i energii sprawczej jej nie brak.

Katarzyna Tomaszewska,
1. AUTOPORTRET
Z KRYSZTAŁAMI
ołówek, 100X70 cm
2. KAWAŁKI CZASU,
ołówek, 100X70 cm



Dorota Miłkowska

NAGRODZONA

Laureatką nagrody The International Association of Art — Europe na tego-rocznym, VII Biennale Rysunku w Pilźnie została Katarzyna Tomaszewska.

T o kolejny w ciągu ostatnich lat dowód uznania dla dokonań studentów pracowni prowadzonej przez prof. Wojciech Lupę oraz as. dr Łukasza Huculaka i as. Jarosława Grukowskiego na Akademii Sztuk Pięknych im. E. Gepperta we Wrocławiu. Mimo że pracownia nastawiona jest na kształcenie studentów w dziedzinie malarstwa, uczęszczający do niej studenci odkrywają także potencjał rysunku jako samodzielnej dziedziny sztuki. Zachęta idąca ze strony prowadzących mobilizuje niewątpliwie do samodzielnej pracy i podejmowania prób konfrontacji własnych dokonań na poziomie krajowych i międzynarodowych konkursów. W poprzednich latach studenci pracowni odnosili sukcesy na: II Międzynarodowym Konkursie Rysunku, Wrocław 2003 — Nagrodę dla Młodego Twórcy otrzymał Jakub Lech; na III Międzynarodowym Konkursie Rysunku, Wrocław 2006 — Nagroda dla Młodego Twórcy dla Jarosława Grukowskiego; w 2007 r. na Konkursie malarsko-rysunkowym „Dialog” wyróżnienie w kategorii rysunek otrzymali: Jeremi Jędroś i Łukasz Berger; w 2008 r.: na Ogólnopolskiej Wystawie Rysunku Studenckiego, przygotowanej przez Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu — wyróżnienie honorowe dla Jarosława Grukowskiego, na VI Triennale Polskiego Rysunku Współczesnego w Lubaczowie — Grand Prix dla Jarosława Grukowskiego i wyróżnienie honorowe dla Jeremiego Jędrośa, na VI Międzynarodowym Biennale Rysunku w Pilźnie — Nagroda Związku Artystów Węgierskich dla Jarosława Grukowskiego. Ponadto w ciągu ostatnich dziesięciu lat studenci pracowni zakwalifikowali się 25 razy do udziału w krajowych i zagranicznych konkursach, w tym: Jarosław Grukowski i Tomasz Pietrek wzięli udział w prezentacji pokonkursowej XII Międzynarodowego Biennale Grafiki i Rysunku w Museum of Fine Arts, Taiwan 2008.



SZTUKA W PŁOMIENIACH

Dokończenie ze strony 73

Podążając drogą eksperymentu, w latach 70. poddał się wpływowi brazylijskiego folkloru.

Zafascynowany teksturą drewna, z wypolerowanych fragmentów konarów i pni wykonywał bezpretensjonalne rzeźby dekoracyjne [18]. Prawdziwą inspirację odnalazł jednak w sztuce Indian Quarup. W 1974 roku wielkie wrażenie wywarły na nim nadrzewne inskrypcje w Narodowym Parku Siedmiu Miast (Piaui). Kilka lat później wykonał zespół rzeźb wolnostojących, których forma stylistyczna stanowi bezpośrednie nawiązanie do estetyki pali totemowych. Zwęglone pnie palmowe w roli tworzywa oraz ochra i naturalna czerwień w funkcji barw dominujących stanowią zapowiedź nowej epoki w twórczości Krajberga. Artysta dostrzega cierpienie natury zagrożonej nieplodnością i podejmuje dialog ze śmiercią.

SOS dla ... życia

Moje przesłanie jest tragiczne: pokazuję zbrodnię. Patologiczne okrucieństwo zadawane żywej istocie. Wyrażam zbuntowaną świadomość planetarną. Zniszczenie ma formę, jakkolwiek wydaje się niematerialne. Czuję się jednością z drzewem i kamieniem. Animista? Tak. Wizjoner? Nie. Jestem po prostu świadkiem chwili. [19]

Aktualny stosunek Krajberga do przyrody naznaczony jest uczuciem troski. Jak zauważa Maria José Justino, w dotychczasowej twórczości Krajberga wyodrębnić można trzy okresy: czysto estetyczny (kontemplacyjny); przejściowy, charakteryzujący się zachwytem artysty nad komunikacyjnymi możliwościami natury; oraz zaangażowany, określony dążeniem do humanizacji sztuki. Obecnie natura nie stanowi już dla twórcy czystej inspiracji, rusztowania, na którym nadbudowane zostanie „opus d'art”. Jego dziełem rządzi dziś przymus etyczny. To dlatego tak trudno mu się odnaleźć w formalizmie sztuki nowoczesnej. Jego twórczość żywi się bowiem nieczystą i niedoskonałą codziennością, a jej głębia tkwi w naturalności, z jaką odnosi się do świata. Będąc rezultatem empatii, nie zaś refleksji teoretycznej, zdaje się punktem na skrzyżowaniu dróg natury i kultury.

Krajberg wydobywa na światło dzienne to, co w zalewie informacji i obrazów umyka ludzkiej uwadze. Z perwersyjną przyjemnością rozdrapuje rany i posypuje je solą, po to, by maksymalnie zwiększyć impakt swego przesłania, a – tym samym – dotrzeć do jak największej liczby odbiorców.

Z godną najwyższego podziwu odwagą artysta stawia czoła umieraniu. Wytrwale podąża śladami zniszczenia, rejestrując coraz to nowe przejawy

ludzkiej znieczulicy. Twórczość jest dla niego synonimem działania. *Minął już czas sztuki autorefleksyjnej. Pragnę, aby moje rzeźby były świadectwem katastrofy* [20] – deklaruje. Jego wysoce etyczna postawa wobec środowiska naturalnego ma charakter uniwersalny. Artysta czuje się bowiem obywatelem świata, nie zaś reprezentantem konkretnej grupy kulturowej. *Przeraża mnie fanatyzm na tle religijno-narodowym. Zawsze byłem kosmopolitą – to natura sprawiła, że czuję się obywatelem tej planety. Z ekologicznego punktu widzenia jestem po prostu mieszkańcem Ziemi. Z perspektywy politycznej zaś – internacjonalistą* [21].

W roku 1988 Krajberg wykonał w Seulu [22] gigantyczną instalację z czterdziestu sześciu zwęglonych pni dębowych, pochodzących z regionu dopuszczonego przez rząd koreański do działalności rolniczej. Maria José Justino zwraca uwagę, że dzieło to zdaje się odwrotnością gestu Beuysa, który w latach 1982–1987, z myślą o przyszłości planety, posadził w Kassel siedem tysięcy młodych dębów. W kontekście będącej czystą pochwałą życia akcji niemieckiego twórcy praca Krajberga jawi się jako requiem ku pamięci unicestwionej egzystencji. Artysta nie dopuszcza bowiem łatwych emocji. Dzięki temu jego sztuka uderza znacznie silniej niż najgorętsza nawet mowa parlamentarna. Trudno przejść niewzruszenie obok tkwiących w węglowym podłożu bezlistnych drzew w kolorze hebanu. To wykonana na zamówienie koreańskiego rządu instalacja *Oblicza mojego buntu* – 1998. Pomiedzy dziesięciometrowymi kikutami biegnie interaktywna ścieżka ułożona z czarnych kamieni. Nie znoszący bierności Krajberg zmusza odbiorcę do zajęcia określonej pozycji wobec prezentowanej katastrofy. Przyjemność estetyczna płynąca z kontaktu ze sztuką okupiona być musi głębokim poczuciem winy.

88-letni dziś artysta nie ustaje w wysiłkach, by ocalić to, co do ocalenia pozostało. Jakkolwiek w ostatnich latach najwięcej uwagi poświęca fotografii o charakterze reporterskim, nadal wykazuje się znaczną aktywnością na polu rzeźbiarskim. Wielki aplauz ze strony krytyków zyskała sobie niedawna seria „uskrzydłonych drzew”. Wykonane z przepołowionych pni dębowych rzeźby nawiązują pod względem stylistycznym do cyklu „splątanych korzeni” z lat poprzednich. Posługując się czarnym drewnem i barwnikiem ochry, artysta uzyskuje surrealne formy, w których odbija się niepojęte cierpienie skazanej na powolną śmierć natury. W wysiłku pogłębiania ludzkiej świadomości Krajberg nie rezygnuje jednak również ze środków werbalnych. Aby zwiększyć szanse dotarcia ze swym przesłaniem do jak największej grupy odbiorców, korzysta z każdej okazji do dialogu – bierze udział w seminariach i forach ekologicznych, udziela niezliczonych wywiadów, spotyka się z dziećmi i młodzieżą. W swych stara-

niach pozostaje jednak osamotniony. *Brazylia to bardzo dziwny kraj. Nie znam nawet jednego lokalnego intelektualisty, który poważnie mówiłby w mediach o ekologii* [23] – podkreśla. *Na świecie obawa o zdrowie planety i przetrwanie gatunku ludzkiego jest wprost ogromna. Temat Amazonii zdaje się raczej międzynarodowy niż narodowy. W Brazylii tymczasem dzieją się rzeczy niewyobrażalne i nikt nie pyta: dlaczego?* [24]

Sztuka Krajberga, której idea jest rozbudzanie wrażliwości widza na żywy makrokosmos, tchnie nadzieją na ciągłość rodzaju ludzkiego. Jako że człowiek ma szansę na przetrwanie wyłącznie pod warunkiem, iż pozwoli żyć środowisku naturalnemu, artysta usiłuje nauczyć go jak być istotą czującą. *Obrońca życia jest sensem mojego istnienia. To moje dzieło. I tylko to – jestem przeciw barbarzyństwu, jakiego człowiek dokonuje przeciw innemu człowiekowi. Uważam, że nie mamy prawa być bierni* [25] – powtarza.

We wrześniu 2009 roku artysta podarował miastu São Paulo 30 rzeźb i 40 prac fotograficznych z myślą o poświęconej mu przestrzeni artystycznej, która powstać ma w Parque de Carmo. Harmonogram budowy sugeruje jednak, iż prace rozpoczną się nie wcześniej niż na początku roku 2010, a termin ich zakończenia nie jest jeszcze znany. Jako że prefektura nie spieszy się do przejęcia cennych zbiorów, schedę po Krajbergu obejmie najpewniej – w drodze zakupu – nowojorskie Muzeum Guggenheima. Zawieszona została także konstrukcja muzeum artystyczno-ekologicznego w miejscu zamieszkania artysty – na terenie Sítio Natura. Wobec braku inicjatywy ze strony lokalnych władz, Krajberg postanowił sfinansować projekt z funduszy własnych. Jak dotąd, udało mu się zakończyć prace nad dwoma pawilonami. Kontynuacja budowy stoi jednak pod znakiem zapytania, bowiem w wyniku rabunku, którego ofiarą twórca padł w kwietniu tego roku, znaczna część środków przeznaczonych na muzeum przypadła bez śladu. Łudzony obietnicami bez pokrycia, a ostatecznie pozostawiony samemu sobie, Krajberg poważnie zastanawia się nad zmianą decyzji testamentowych. *Jeśli nawet ja sam nie mogę czuć się tu bezpieczny, na jakiej podstawie miałbym być spokojny o moje prace?* [26] – pyta retorycznie. Podczas gdy brazylijskie władze gardzą cennym prezentem, zagraniczne placówki kulturalne gotowe są niemalże zapłacić, aby objąć w posiadanie dorobek Krajberga. Cóż, nie jest zaskoczeniem, że kraj, który z premedytacją niszczy swe najcenniejsze dziedzictwo, nie jest w stanie docenić sztuki temu dziedzictwu poświęconej. Dziwić by się można, gdyby było inaczej.

23 Estadão.com.br, reportaژ, 31 marca 2009; <http://pirandira.cptec.inpe.br/queimadas/material3os/memorialdanatureza.htm>, stan na: 30.01.2010, tłum. A.B.-C.

24 Rosane Araujo, *Frans Krajberg e a arte que grita*, [w:] portal NeoMondo, 22 września 2009; http://www.neomondo.org.br/index.php?option=com_content&view=article&id=525:frans-krajberg-e-a-arte-que-grita&catid=54:meio-ambiente&Itemid=57; stan na: 30.01.2010; tłum. A.B.-C.

25 Op.cit., *O grito da terra* [w:] Revista 18, kwiecień 2009; <http://revista18.uol.com.br/visualizar.asp?id=1639>, stan na: 30.01.2010; tłum. A.B.-C.

26 Ibidem.

18 Za przykład posłużyć tu mogą monumentalne kosze z lian, wykonane przez artystę w roku 1977 (Biennale-SP).

19 Międzynarodowy Kongres Ekologiczny, Moskwa, 1990; <http://www.krajberg.vertical.fr/fkchronologieportugues.html>, stan na 30.01.2010, tłum. A.B.-C.

20 M. Morandière, B. Foucart, *Krajberg a Marilys de la Morandière et à Bruno Foucart* [w:] *Art e Sacré, le Baroque du Brésil*. Centre Culturel de Boulogne-Billancourt, Paris, 1988; tłum. własne z port. za: Maria José Justino, *A Tragidade...*

21 „Palavra”, ano 2, nr 15, czerwiec 2000, Belo Horizonte, tłum. A.B.-C.

22 Artysta reprezentował Brazylię na wystawie „Mistrzowie Rzeźby Współczesnej” funkcjonującej w ramach Igrzysk Olimpijskich , 88.

ROZMOWA Z PROROKIEM

proroku nie skanduj modlitwy
minęła sekunda za nią wlecze się godzina
minęło życie
odkąd zaczęliśmy śmierć
czas jest spokojniejszy
nie nasze już to chwile
choć wspólnie
teraz wyżywienie mamy lepsze i na czas

zapomnij lepiej o tych
dla których połykaliśmy agrafki i gwoździe
dla których wciąż krążysz po torfowiskach choroby

zostań lepiej krukiem bez dzioba albo
psem bez łap
twoim śladem nikt się nie uda



MICHAŁ FOSTOWICZ-ZAHORSKI (1948–2010)

Trudno pisać w czasie przeszłym o ludziach, których obecność w naszym życiu była tak ważna, którzy byli niezbędną i oczywistą częścią rzeczywistości. Michał był poetą. Wszystkie – tak różnorodne i szerokie – obszary jego twórczej aktywności były różnymi formami uprawiania poezji, bycia w poezji i bycia poprzez poezję. Oprócz tekstów łatwo rozpoznawalnych jako poetyckie dotyczy to także jego znakomitych esejów, przekładów i malarstwa. Michał Fostowicz-Zahorski był poetą, który rozumiał, że poezja wymaga często porzucenia języka i zanurzenia się w milczeniu albo w innych „językach”. Inspirował się buddyzmem zen, ezoteryką i chrześcijańską mistyką.

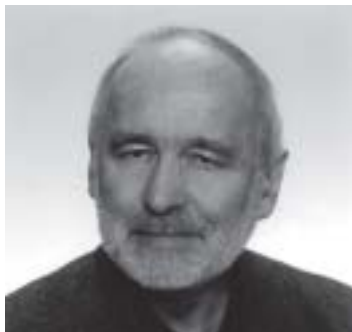
Był niezwykle otwarty światopoglądowo i twórczo. Jest autorem sześciu książek poetyckich, licznych esejów publikowanych w pismach oraz książki *Świat bez prawdy* i monografii *Boska analogia*, poświęconej twórczości Williama Blake’a. Tłumaczył

z języka angielskiego, przełożył m.in. *Drogę Lao Tsy* i pisma Blake’a. Współpracował m.in. z „Ritą Baum” i „Formatem”. Był także malarzem, autorem obrazów „organicznymi”, odpowiadających jego bogatej duchowości.

Pozostały po nim jego książki, obrazy i teksty. „Format” utracił swego długoletniego współpracownika. Jednak nie tylko poprzez swe dzieła Michał jest i będzie nadal obecny. Dla wielu z nas równie ważne są przecież rozmowy, które z nim toczyliśmy i które będą trwać, towarzysząc naszym myślom, gestom i słowom. Był pięknym, wrażliwym i mądrym człowiekiem, dlatego tak bardzo będzie nam go brakować.

Michał Fostowicz-Zahorski zmarł 18 grudnia 2010 roku w Międzygórzu.

Redakcja i współpracownicy „Formatu”



Andrzej Kostołowski

PANTA RHEI

Wydarzenia w sztuce przebiegać mogą płynnie jak sinusoida (patrz przemienność postaw w modernizmie), lecz czasem stają się nastroszoną gmatwaniną zróżnicowanych postaw. Np. w latach siedemdziesiątych XX w. zauważyć można było, jak sprzeczne nieraz zjawiska widomie poruszały się z różną prędkością. Było to tak, jakby kilkadziesiąt pociągów pędziło po gmatwaniu torów: niektóre z nich wolno, wiele ekspresowo, a kilka spędzając dużo czasu na postojach. Dziś wydaje się, że choć kontekst dla sztuki jest odmienny, to przy kontraście strumieni (nurtów) sztuki czy zmianach pędu jej lokomotyw (artystów), mamy jakieś podobieństwo do tamtej sytuacji. Potężna inflacja i nadprodukcja dzieł towarzyszy z jednej strony wyraźnemu pojawieniu się szybko płynących lub pędzących „super-artystów”, którzy tworzą wspierane przez wielkie imprezy i muzea linie postaw typu one brand. Z drugiej zaś, reprezentując różne prądy czy prędkości, krząta się w sztuce duża rzesza twórców mniej wyeksponowanych. Niejednokrotnie sprawiają oni wrażenie artystów może nie tyle „przeklętych” (jak bywało w XIX wieku), co raczej przyhamowywanych lub „wypchniętych” (specyfika początku nowego milenium). Problemem przy tym nie jest to, że idole biennale, triennale czy targów sztuki nie reprezentują dobrego poziomu. Raczej są rzeczywiście artystami bardzo dynamicznymi, aktywnymi i najczęściej wybitnymi. Jednakże przy takim niemal jak u celebrytów wyeksponowaniu, nawet ich dzieła najmniej udane (a czasem jakby wręcz naprędce produkowane) traktuje się jako coś ważnego, co dla wypchniętych staje się hamulcem, lub nawet blokadą.

Czasem bywa tak, że przez sam fakt znalezienia się poza flesztami, wypchnięci zatrzymują się, wpadają w traumy, depresje itp. To z ich szeregów pojawiają się m.in. także i niszczytele dzieł sztuki. Już w 1920, malarz Delivigne pociął wystawioną na 11 Salonie Niezależnych w Paryżu *Martwą naturę* malarki Cholet, uważając że owo futurystyczne dzieło to „za dużo dla jego nerwów”. Choć szalenie Laszlo Toth, który w 1972 zniszczył częściowo *Piętę* Michała Anioła sam nie był artystą, to w kręgu artystycznych radykałów uważających się za niedocenionych dało się słyszeć pozytywne dla tego czynu pomruki w rodzaju: „Dobrze zrobił. Żadnych więcej arcydzieł!”. Trzykrotnie atakowano dzieła Barnetta Newmana. W 1986, Gerard Jan van Bladeren pociął nożem obraz tego artysty *Kto się boi czerwieni, żółci i błękitu III* w Stedelijk Museum w Amsterdamie i wygłaszając przy tym esej o krytyce sztuki stwierdził, że tnie, gdyż jest za „realizmem magicznym”. W 1989 artysta znany tylko jako A.C. de J., w muzeum w Dordrechcie opryskał lakierem szereg dzieł holenderskich artystów współczesnych. Oświadczył potem, że zrobił to, aby zademonstrować, że jest w tym mieście zbyt wielu cudzoziemców a to zubaża kulturę prawdziwie holenderską. Nie dodawał już tego, że uważa iż sam swymi dziełami tę narodową tradycję reprezentuje najlepiej. Bywa też tak, że wypchnięci rezygnują z twórczości w ogóle. Mają przy tym niezłych poprzedników. Wielki poeta Arthur Rimbaud milknął jako twórca i po 1875 zajmuje się handlem (m.in. bronią i niewolnikami). Niektórzy malarze dość nagle zarzucają swe wielkie stylistyczne osiągnięcia (patrz: Mikhail Larionov, rok 1915).

Często artyści nie toną, lecz wręcz wypracowują metody ratunkowe. Jedną z nich jest ukierunkowanie polityczne czy korporacyjne (na

przykład w stowarzyszeniach lub instytucjach około-artystycznych). I choć przy takiej działalności bywa różnie z pracą nad sztuką, to sama aktywność społeczna nie bywa banalna. Są też artyści, którzy choć wypychani, nie zaprzestają twórczych poszukiwań i w swoistym heroizmie tworzą poza koniunkturami i dążeniami do sztuki „naskórkowej”. Mówią: Panta rhei – przepłyną tamci i przyjdzie na nas czas. I tak zdarza się, choć często następuje to dość późno (patrz: casus Włodzimierza Borowskiego).

W świecie kultury płynności (żeby nawiązać do Heraklita i Zygmunta Baumana), dzisiejsi celebryci niekoniecznie będą takimi jutro czy pojutrze. Jest bowiem w tej mocno eudajmonistycznej (ale i masochistycznej) enklawie, jaką zajmuje sztuka, swoiste miejsce (oczekiwane nawet) na kontestację i destrukcję. Wymienione powyżej zniszczenia dzieł przez mocno odepchniętych, są kryminalnym wariantem tego, co skądinąd bardzo interesująco zaproponowała „sztuka auto-destrukcji” (patrz: Gustav Metzger i zorganizowane przez niego DIAS – Destruction in Arts Symposium w 1966). Tyle że całkowicie czymś innym jest niszczenie dzieł cudzych, a zupełnie innym destrukcja własnych prac. Nadmierne rozdymania i przesadne nagłośnienia niektórych zjawisk budzą z uspienia protesty i postulaty „naprawcze”, a sporadycznie i akcje niszczytelne. Czasem są one szalenie czy koślawe, jak we wspomnianych wcześniej aktach wandalizmu. W wypadku DIAS czy w niektórych późniejszych kontestacjach prowadzić mogą mimo wszystko do nadkruszenia status quo i bywają forpczą sytuacji oraz kontekstów tak innych od tych wcześniejszych, że mają wpływ na nieprzewidywanie odmienny obraz sztuki późniejszej. Bowiem w przepływie czasu nic się nie powtarza.



Zeszyty Naukowo-Artystyczne
Akademii Sztuk Pięknych
im. Eugeniusza Gepperta
we Wrocławiu

dyskurs

**to ogólnopolskie forum
wymiany myśli na temat sztuki.
Współtworzymy dobro wspólne
jakim jest bez wątpienia
humanistyczny wymiar
twórczej obecności człowieka w świecie.**

Nasze wydawnictwo znajduje się na liście czasopism punktowanych
Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego [poz. 1765].

ZAPRASZAMY DO WSPÓŁPRACY WSZYSTKICH AUTORÓW
ROZWAŻAJĄCYCH PROBLEMY DZIEŁA SZTUKI
I SZTUKI JAKO TAKIEJ
W ZAKRESIE
ONTOLOGICZNYM, EPISTEMOLOGICZNYM, AKSJOLOGICZNYM,
JAK RÓWNIEŻ
ODNOSZĄCYCH SIĘ DO TYCH ZAGADNIEŃ
NA GRUNCIE SOCJOLOGICZNYM I PSYCHOLOGICZNYM.

Współpraca z pismem opiera się na zasadzie non profit.
REDAKCJA e-mail: dyskurs@asp.wroc.pl
KOLPORTAŻ e-mail: asa@asp.wroc.pl