

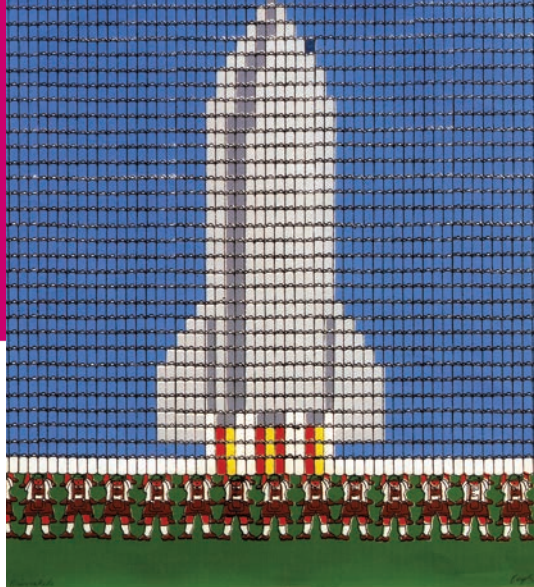
V MIĘDZYNARODOWY
KONKURS
RYSUNKU
THE 5TH INTERNATIONAL
DRAWING
COMPETITION
WROCLAW 2012

WYSTAWA
POKONKURSOWA



CZAS TRWANIA
12.12.2012–10.02.2013
MUZEUM ARCHITEKTURY
ul. Bernardyńska 5, Wrocław

ORGANIZATOR
Akademia Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu
WSPÓLORGANIZATOR
Muzeum Architektury we Wrocławiu



Thomas Bayrle
Po nici do kłębka – i z powrotem /
From Weft to Wrap – and Back Again

Helke Bayrle
Portikus w budowie /
Portikus under Construction

Kuratorka / Curated by: Dobriła Denegri

5.10 – 30.12.2012

otwarcie wystawy / exhibition opening
5.10.2012, godz. 19.00 / 7 PM

wtorek – czwartek 10.00 – 18.00, piątek 10.00 – 20.00, sobota, niedziela 12.00 – 18.00
Tuesday – Thursday 10 AM – 6 PM, Friday 10 AM – 8 PM, Saturday, Sunday 12 – 6 PM



MAURIZIO CATTELAN

Centrum
Sztuki
Współczesnej
Zamek
Ujazdowski



00-467 Warszawa
ul. Jazdów 2
tel. 22 628 12 71/3

Wystawa jest czynna do 24 lutego 2013.
Codziennie (oprócz poniedziałków) 12.00–19.00, w piątki do 21.00 /
The exhibition is open until February 24th, 2013.
Everyday (except Mondays) 12.00–19.00, Fridays until 21.00.

Część wystawy jest projekt na ulicy Próźnej 14 /
A part of the exhibition can be seen on 14 Prózna St.

www.csw.art.pl

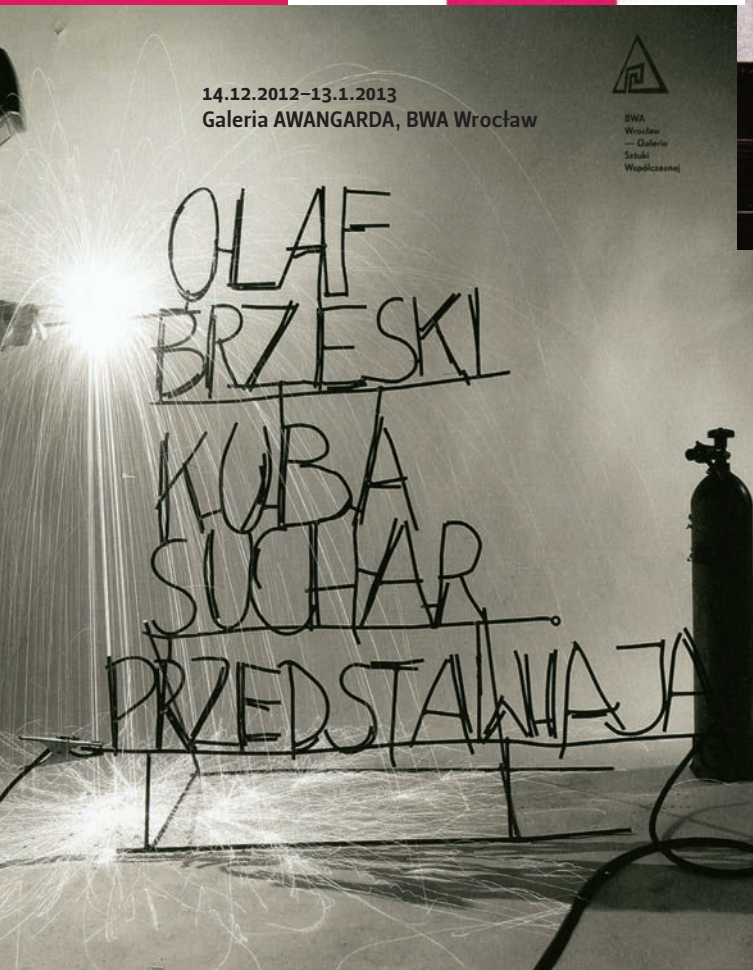


OTWÓRZ
OCZY***
ZGŁÓŚ SWOJE
PRACE NA
FOTOFESTIWAL
WYSTAWY
PROJEKCJE
NAGRODA

14.12.2012–13.1.2013
Galeria AWANGARDA, BWA Wrocław



BWA
Wrocław
— Galeria
Sztuki
Współczesnej



ARTYŚCI

Tomasz Tomaszewski • The Krasnals

Andrzej Jobczyk • Piotr Kmita • Kasia Kmita • Krzysztof Skąrbek • Tomasz Opania
Andrzej Sobiepan • Piotr Flądro • Tomasz Krawczyk • Robert Kuta • Justyna Dybała
Paulina Pluta • Adam Grudzień • Łukasz Rachwałak • Michał Węgrzyn

„Nowa Papiernia. Miejsce dla Sztuki” to pokaz twórczości polskich artystów.

Więcej informacji dotyczących wydarzenia dostępne jest na stronach:

www.nowapapiernia.pl | miejscedlasztuki.blogspot.com

zas przestrzeni
Spa
Ce
bet
ween
US
die zeit de s r a u m e s

Muzeum Architektury
we Wrocławiu
ul. Bernardyńska 5
Od 11 grudnia 2012 do
3 lutego 2013

25 LAT PARTNERSTWA MIAST
WROCLAW – WIESBADEN /

CZAS PRZESTRZENI

Wystawa z Wiesbaden przedstawia malarstwo, rzeźbę i fotografię. Artyści i dzieła zostały wybrane ze względu na miejsce, w którym prezentowana jest wystawa: Muzeum Architektury

NICOLE AHLAND / HANS-BERNHARD BECKER / FRANK DEUBEL / WOLFGANG GEMMER / BIRGID HELMY / KIRSTEN HEROLD / KARIN HOERLER
HEINER THIEL / MARGARETA TOVAR / WULF WINCKELMANN

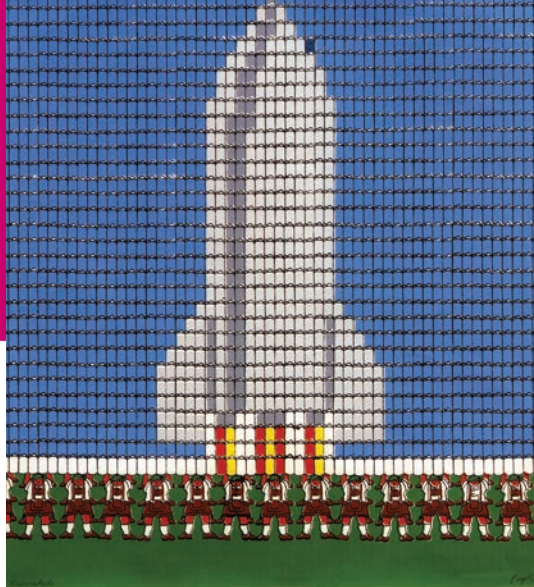
V MIĘDZYNARODOWY
KONKURS
RYSUNKU
THE 5TH INTERNATIONAL
DRAWING
COMPETITION
WROCLAW 2012

WYSTAWA
POKONKURSOWA



CZAS TRWANIA
12.12.2012–10.02.2013
MUZEUM ARCHITEKTURY
ul. Bernardyńska 5, Wrocław

ORGANIZATOR
Akademia Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu
WSPÓLORGANIZATOR
Muzeum Architektury we Wrocławiu



Thomas Bayrle
Po nici do kłębka – i z powrotem /
From Weft to Wrap – and Back Again

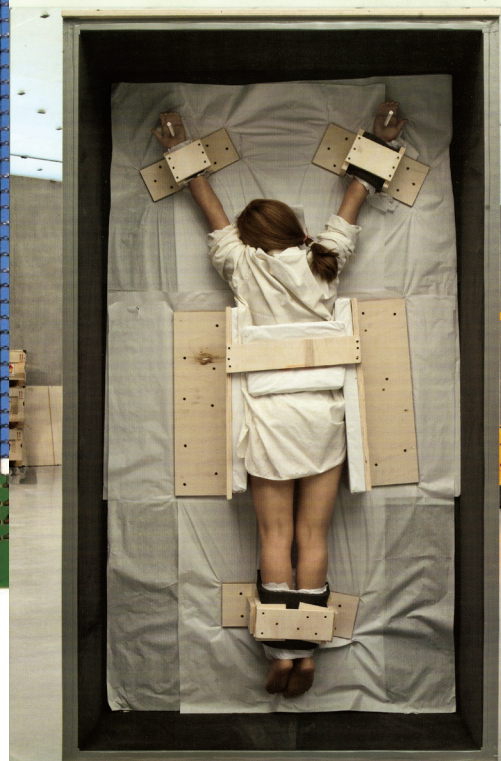
Helke Bayrle
Portikus w budowie /
Portikus under Construction

Kuratorka / Curated by: Dobriła Denegri

5.10 – 30.12.2012

otwarcie wystawy / exhibition opening
5.10.2012, godz. 19.00 / 7 PM

wtorek – czwartek 10.00 – 18.00, piątek 10.00 – 20.00, sobota, niedziela 12.00 – 18.00
Tuesday – Thursday 10 AM – 6 PM, Friday 10 AM – 8 PM, Saturday, Sunday 12 – 6 PM



MAURIZIO CATTELAN

Centrum
Sztuki
Współczesnej
Zamek
Ujazdowski



Wystawa jest czynna do 24 lutego 2013.
Codziennie (oprócz poniedziałków) 12.00–19.00, w piątki do 21.00 /
The exhibition is open until February 24th, 2013.
Everyday (except Mondays) 12.00–19.00, Fridays until 21.00.

Częścią wystawy jest projekt na ulicy Próźnej 14 /
A part of the exhibition can be seen on 14 Próźna St.

www.csw.art.pl

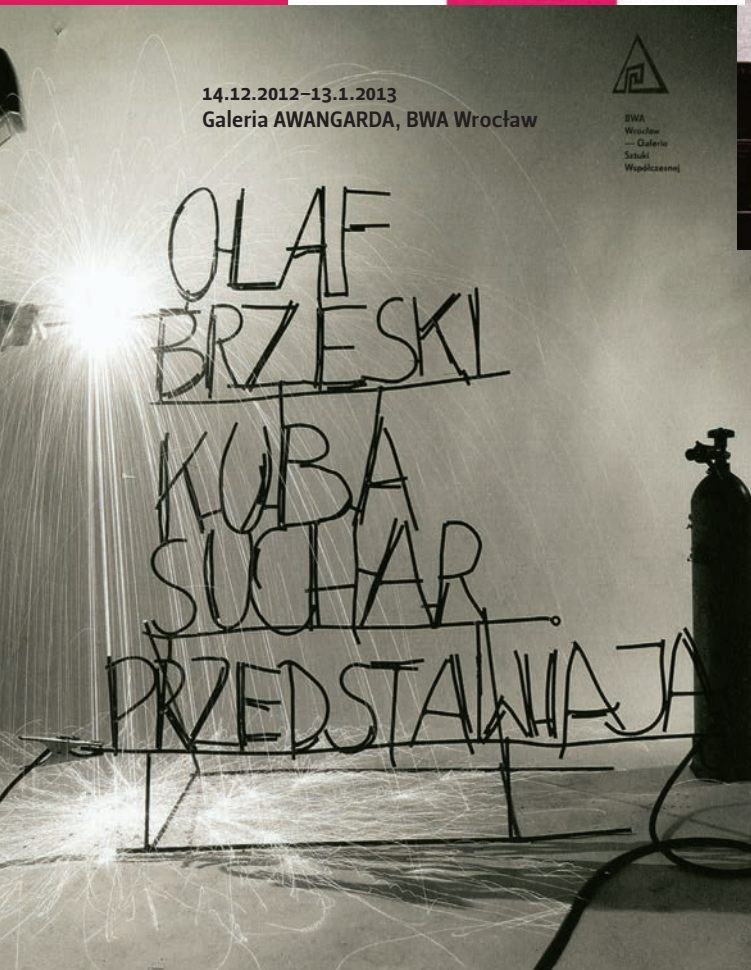


OTWÓRZ
OCZY***
ZGŁÓŚ SWOJE
PRACE NA
FOTOFESTIWAL
WYSTAWY
PROJEKCJE
NAGRODA

14.12.2012–13.1.2013
Galeria AWANGARDA, BWA Wrocław



BWA
Wrocław
— Galeria
Sztuki
Współczesnej



ARTYŚCI

Tomasz Tomaszewski • The Krasnals

Andrzej Jobczyk • Piotr Kmita • Kasia Kmita • Krzysztof Skarbek • Tomasz Opania
Andrzej Sobiepan • Piotr Flądro • Tomasz Krawczyk • Robert Kuta • Justyna Dybała
Paulina Pluta • Adam Grudzień • Łukasz Rachwałak • Michał Węgrzyn

„Nowa Papiernia. Miejsce dla Sztuki” to pokaz twórczości polskich artystów.

Więcej informacji dotyczących wydarzenia dostępne jest na stronach:

www.nowapapiernia.pl | miejscedlasztuki.blogspot.com

zas przestrzeni
Spa
Ce
bet
ween
US
die zeit de s r a u m e s

Muzeum Architektury
we Wrocławiu
ul. Bernardyńska 5
Od 11 grudnia 2012 do
3 lutego 2013

25 LAT PARTNERSTWA MIAST
WROCLAW – WIESBADEN /

CZAS PRZESTRZENI

Wystawa z Wiesbaden przedstawia malarstwo, rzeźbę i fotografię. Artyści i dzieła zostały wybrane ze względu na miejsce, w którym prezentowana jest wystawa: Muzeum Architektury

NICOLE AHLAND / HANS-BERNHARD BECKER / FRANK DEUBEL / WOLFGANG GEMMER / BIRGID HELMY / KIRSTEN HEROLD / KARIN HOERLER
HEINER THIEL / MARGARETA TOVAR / WULF WINCKELMANN



Drodzy Czytelnicy!

Agresywna rzeczywistość naszej polityki, cyniczne wykorzystywanie tragedii smoleńskiej dla doraźnych celów i towarzysząca temu kanonada „mowy nienawiści” spowodowały wiodący temat tego numeru: sztuka a polityka. Rozważania kilku autorów są tu cełnym wprowadzaniem w to zagadnienie, ale faktycznie głównym pretekstem podjęcia tej tematyki było 7. Berlińskie Biennale (z wiosny 2012 r.), które dopiero teraz — wobec zaplanowanego terminu wydania tego zeszytu

— referujemy z pewnym opóźnieniem. Berlińskie zderzenie szczytnych idei z praktyką artystyczną dowiodło bezradności sztuki wobec problemów tego świata. To wydarzenie stanowi też niemal wzorcową egzemplifikację sytuacji, przed którą sztuka powinna się bronić, jeśli mówić mamy jeszcze o sztuce. Jest istotna różnica między bieżącą aktywnością młodych ludzi w ich (słusznym zresztą) buncie wobec niesprawiedliwości społecznych, presji globalizacyjnych kapitalizmu czy dążeniach wolnościowo-niepodległościowych itd. a manifestacjami artystycznymi (również tymi o skrajnych przejawach). Te manifestacje jeśli nawet odnoszą się do tych bolesnych spraw to jednak opierają się — z zasady — na środkach niebezpośredniego ataku, nawet jeśli spełniają się w ostrych sporach albo w formie ekspresyjnych wypowiedzi. Sztuka jest sprawą przede wszystkim duchową i w tej mierze ma wiele do powiedzenia. Artyści to jednak nie aktywiści organizujący pikiety polityczne (choć — jeśli chcą — mogą angażować się we wszelkie polityczno-społecznościowe zadania); takie pomieszanie „kompetencji” różnie się zresztą w przeszłości kończyło, wiemy, że także totalitarnymi zapędami niedoszłych artystów.

Sztuka nie zmieni świata, ale może zmieniać ludzi, kształtując ich postawy i świadomość, a nawet jeśli zdoła wpłynąć pozytywnie na polityków — to tym lepiej dla tego świata. Problem w tym, że politycy nie potrzebują sztuki, a jeśli już — to wykorzystują ją do swych doraźnych celów. Tego faktycznie jednak nie uwzględniają w swej naiwności współcześni artyści. W numerze piszemy o różnych odsłonach sztuki (Documenta, Mediacje, Street Art itd.), interpretujemy i jej politycznie aspiracje, i intencje czysto artystyczne. Skoro polityka często zaczyna się i kończy „na ulicy” — to ten temat (sztuka w przestrzeni publicznej) jest tu dominujący.

Z życzeniami dla naszych Czytelników i współpracowników lepszego — politycznie — Nowego Roku....

Andrzej Saj

REDAKTOR NACZELNY:

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

ADRES REDAKCJI:

Plac Polski 3/4, 50-156 Wrocław
tel. 71 34 380 31 w. 209 i 239
fax 71 34 315 58; 34 325 37
e-mail: format@asp.wroc.pl

WSPÓŁPRACOWNICY KRAJOWI:

Andrzej P. Bator, Lila Dmochowska, Eulalia Domanowska, Grzegorz Dziamski, Piotr J. Fereński, Agnieszka Gniotek, Anna Kania, Dorota Koczanowicz, Andrzej Kostołowski, Bożena Kowalska, Elżbieta Łubowicz, Dorota Miłkowska, Mirosław Rajkowski, Mirosław Ratajczak, Adam Sobota, Krzysztof Stanisławski, Grzegorz Sztabiński, Marek Śnieciński

WSPÓŁPRACOWNICY ZAGRANICZNI:

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

KOREKTA:

Natalia Karnecka-Michalak

LAYOUT I OPRACOWANIE GRAFICZNE:

Tomasz Pietrek, www.tomaszpietrek.com

REDAKCJA EDYTORSKO-TECHNICZNA:

Romuald Lazarowicz

DRUK: Wrocławska Drukarnia Naukowa

TŁUMACZENIE NA JĘZYK ANGLIJSKI:

Ryszard Sawicki

ŁAMANIE I PRZYGOTOWANIE DO DRUKU:

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

WYDAWCA:

Akademia Sztuk Pięknych we Wrocławiu i Fundacja im. Eugeniusza Gepperta

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.

Za finansowe wsparcie serdecznie dziękujemy.

Nakład: 2000 egz. (dcj)

Copyright © 2012

by Redakcja „Format”

CENA 16,00 ZŁ
(w tym 5% VAT)



14



18

Okładka — **Thomas Bayrle**, Documenta-Halle, Documenta 13 in Kassel, Germany, fot. Krzysztof Saj

W NUMERZE

TEMATY

- 4** **Grzegorz Sztabiński.** Sztuka i to, co polityczne
- 8** **Leszek Koczanowicz.** Między heroizmem a codziennością. Przygody sztuki w świecie polityki
- 10** **Piotr Jakub Fereński.** Na prawo od/do sztuki
- 12** **Bożena Kowalska.** Czym jest dziś sztuka?

WYDARZENIA

- 14** **Alexandra Hołownia.** 7. Berlin Biennale — Power from the East Side
- 16** **Bożena Kowalska.** Berlińskie Biennale z trzech perspektyw
- 18** **Grzegorz Dziamski.** Documenta 13; czas na zmiany
- 24** **Alexandra Hołownia.** Documenta 13
- 28** **Karolina Golinowska.** Mediacje niepojmowalne
- 30** **Magdalena Komborska.** The Unknown/Niepojmowalne!
- 32** **Agnieszka Gniotek.** Końca świata nie będzie
- 34** **Joanna Tokarczyk.** Demaskowanie cywilizacji
- 36** **Dorota Miłkowska.** Wrocławscy artyści w Wiesbaden



3 30



4 36



5 60



6 72



7 114

1. Figura protestująca w czasie konferencji prasowej Biennale w Berlinie, fot. A. Hołownia
2. **Kader Attia**, *The Repair*, 2012, Documenta 13 in Kassel, Germany, fot. T. Pietrek
3. **Julia Oldham**, *Scuttle*, video, 2006
4. **Tomasz Niedziółka**, *Prolog 1*, masa szamotowa ręcznie formowana, wypalana w piecu dołowym, metal, 60x140cm, 2011
5. **Marek Ranis**, Seria Romantyczna, 2008, wieloformatowe druki cyfrowe
6. **Konrad Pustoła**, *Widoki Władzy. Wałbrzych*, fot.K. Saj
7. **Zbigniew Warpechowski**, *Łódź Postępu*, Obiekt, Sokołowsko, 2012, fot.K. Saj

POSTAWY

- 40 **Mirosław Ratajczak**. Minciel Samowzбудnik
- 44 **Anita Wincencjus-Patyna**. Wabi-sabi w malarstwie Łukasza Huculaka
- 47 **Beata Bols**. Topos — metafora krzywej
- 50 **Kama Wróbel**. Emocja i kolor, czyli o twórczości malarskiej Kasi Banaś
- 52 **Dorota Miłkowska**. Z fascynacji do technologii
- 56 **Paweł Lewandowski-Palle**. Ściana. Rzeźby Sylwestra Ambroziaka
- 59 **Łukasz Kropiowski**. Odmiercy Ambroziaka
- 60 **Maja Godlewska**. Seria Romantyczna
- 63 **Maciej Szymczyk**. Wewnętrzny ład przestrzeni Marii Diduch
- 64 **Karolina Jabłońska**. Niejednoznaczne „Sztuczne złudzenia”
- 66 **Gabriela Dragun**. Drugie (zu)życie gazety
- 68 10. edycja Przeglądu Sztuki Survival
- 70 **Dorota Koczanowicz**. O sztuce i kuchni

MOTYWY

- 72 **Wojciech Ciesielski**. Od północy do południa
- 76 **Agnieszka Gniotek**. Notatki na temat street artu
- 78 **Paulina Grubiak**. Redefinicja przestrzeni publicznej w nowej sztuce street artu
- 80 **Eulalia Domanowska**. Z głową w chmurach

KONTAKTY

- 83 **Lila Dmochowska**. Street art w Paryżu
- 86 **Eulalia Domanowska**. Odkrywanie Alicji w krainie sztuki
- 89 **Paulina Grubiak**. Współczesny mit o wieży Babel
- 93 **Lila Dmochowska**. Kerry James Marshall
- 96 **Małgorzata Misiowiec**. Świat Jako Światło
- 99 **Alexandra Hołownia**. Dlaczego lubimy Douglasa Gordona?
- 100 **Alexandra Hołownia**. Berliński Tydzień Artystyczny
- 102 **Renata Głowacka**. Paryż — Jesienne Targi Sztuki 2012
- 103 **Agnieszka Stafijowska**. Yarnbombing

RELACJE

- 104 **Stanisława Zacharko-Łagowska**. Otwórzcie mi te drzwi, do których stukam z płaczem
- 107 **Kama Wróbel**. Pełnia Sztuczna
- 110 **Łukasz M. Sadowski**. Horyzont czterdziestolecia
- 112 **Paweł Krzaczkowski**. Dźwięki elektrycznego ciała

INTERPRETACJE

- 114 **Bogusław Jasiński**. Performance i sens
- 116 **Anka Leśniak**. Sztuka w kontekście miejsca
- 118 **Marlena Promna**. Cudowne miejsce
- 120 **Anna Kania**. Przypomnienie malarstwa Hermanna Wiehla
- 122 **Magdalena Komborska**. Przewodnik — Galeria [ON]

INFO, NOTY

- 123 **Agnieszka Gniotek**. Legendarne znajdowanie okazji
- 124 **Anita Wincencjus-Patyna**. GET interested! albo Get w dwóch odsłonach
- 126 **FORMA-CIK**. Kronika towarzyska
- 128 **Paulina Grubiak**. Rewitalizacja umysłu/ów
- 128 **BKM**. Jubileuszowy plener pod hasłem „Czym jest dzisiaj sztuka?”
- 129 **Andrzej Kostołowski**. O mediach i ready-mades (z cyklu **KALKO-MANIA**)



Grzegorz Sztabiński

Sztuka i to, co polityczne

Przez wiele wieków polityka tylko okazjonalnie łączona była ze sztuką.

1. *Winning Hearts and Minds*, a project created by **Critical Art Ensemble**, Hauptbahnhof Kassel
2. *Rebranding European Muslims* von Public Movement, fot. © Marta Górnicka, 7. Berlin Biennale
3. **Fabio Mauri**, *Scherma The End*, Varnish on canvas, wood, 195x155x8 cm, 1970
4. *EAT-ART Projekt und Soziale Plastik* „Kassler Dokumente” 1,3,4. Documenta 13 in Kassel, Germany, fot. 1 T. Pietrek, fot. 3,4 K. Saj



Zdawano sobie sprawę z przydatności pracy artystów dla osiągnięcia celów politycznych – pokazywania chwały władcy, potęgi państwa czy doniosłości określonych idei – jednak ich rolę traktowano w sposób instrumentalny. Wymagano, aby korzystając ze swego kunsztu, nadali jak najdoskonalszą formę wyrażanym treściom, natomiast osobisty stosunek twórcy wobec nich nie wydawał się istotny. Za wykonywane prace artyści otrzymywali przecież stosowne wynagrodzenie.

Relacja między sztuką a polityką zaczęła wyraźnie ulegać zmianie w XIX wieku. Kształtujące się już wcześniej poczucie niezależności artysty znalazło wówczas wyraz w przeświadczeniu, że może on nie tylko wyrażać określone idee, a również decydować, za jakimi z nich się opowiada, i dawać temu wyraz w uprawianej twórczości. Pojawiła się kwestia zaangażowania sztuki. Wyrazem jej było podejmowanie przez artystów tematów aktualnych i podkreślanie swej relacji wobec nich. Już u schyłku XVIII wieku Jacques-Louis David zwracał się do współobywateli z malarskimi apelami o społeczną odwagę czy jedność, jednak zwykle korzystając z antycznego kostiumu. Nawiązywał w swych obrazach do historii starożytnego Rzymu i objawianych wówczas cnót obywatelskich. Niewiele później Eugène Delacroix postępowal już w sposób bardziej bezpośredni. Ukazywał wydarzenia aktualne wprost, podkreślając swój stosunek wobec nich. W *Masakrze na Chios* przedstawił cierpienie współczesnej Grecji, choć zdaniem niektórych historyków sztuki w sposób taki, że można potraktować je jako „stan wiekuisty”, tragiczny i wzniosły sposób ujawnienia oburzenia wobec każdej przemocy. W jeszcze bardziej osobisty sposób zaangażowanie artysty przejawilo się w obrazie *Wolność wiodąca lud na barykadę*, gdyż wśród rewolucjonistów Delacroix umieścił własną postać.

Zagadnienie społecznego i politycznego zaangażowania sztuki stało się istotnym wątkiem dyskusji prowadzonych w drugiej połowie XIX wieku i w wieku XX. Często ujmowano je w formie postulatu uwrażliwienia artysty na palące zagadnienia współczesności. Zwykle kwestia zaangażowania politycznego sztuki była dobrowolnym wyborem twórcy, jednak w niektórych przypadkach starano się je wymusić. Przymus ten polegał albo na formułowaniu haseł apelujących do artystów o zajęcie stanowiska politycznego, albo (np. w komunizmie lub nazizmie) przybierał postać represji lub kuszenia przywilejami. Obejmował on zarówno kwestie związane z formą dzieł, jak sugerowanie odpowiednich treści politycznych. Artyści ulegający mu stawali się więc w mniejszym lub większym stopniu ubezwłasnowolnieni. Często poddawali się tej politycznej presji na zasadzie życiowego pragmatyzmu, niekiedy jednak starali się uwierzyć w słuszność wyrażanych idei. Dochodziło wówczas do bolesnych dylematów. Ich źródłem było dwoiste ujmowanie twórczości – przekonanie o istnieniu z jednej strony wewnętrznego twórczego „ja”, a z drugiej sfery idei politycznych, z którymi należało uzgodnić to, co

odczuwano jako własne. Jeśli nawet dochodziło do połączenia tych zakresów, pozostawało poczucie konieczności dopasowania i zagrożenie pęknięciem. Pisał o tym w odniesieniu do literatury Roland Barthes. *Pisarz, który się „angażuje”* – twierdził – *usiłuje grać na dwóch strukturach jednocześnie, a tego dokonać niepodobna bez szachrowania, bez narażania się na ów złośliwy kołowrotek, który Mistrza Jacques’a czyni raz kucharzem, a raz woźnicą – ale nigdy obydwojma naraz* [1].

Sytuację tę uświadamiali sobie już artyści awangardowi w pierwszej połowie XX wieku. Nie unikali oni polityki, ale nie chcieli też angażować w jej dylematy swej twórczości według dziewiętnastowiecznego modelu sentymentalnego i moralistycznego. Ponadto za wszelką cenę pragnęli uniknąć przymusu lub przekupstwa, jako powodów podjęcia określonych decyzji. Uprawiana twórczość nie mogła być tym, co da się wynająć lub sprzedać politykom. Decyzje artysty same w sobie miały mieć sens polityczny. Awangardysty chcieli być świadomymi tego sensu i według swej woli nim operować, zachowując nad zaistniałą sytuacją pełną kontrolę. Pragnęli w ten sposób uwolnić się od „złośliwego kołowrotka”, o którym pisał Barthes. Chcieli upolitycznić swą sztukę, a nie być raz artystą, a raz politykiem. Prowadziło to do różnorodnych rozwiązań. Jedno z nich przedstawili rosyjscy konstruktywści, którzy pragnęli nadać polityczny sens dziełu sztuki sprowadzonemu do materialnej rzeczy. Borys Arwatow pisał: *Mówią, że u lewicowych artystów brak „treści”. Ależ treść to przecież nic innego jak społeczny cel formy. Wystarczy wykorzystać formę w sposób celowy, a natychmiast wypełni się treścią* [2]. W dalszych, produktywistycznych założeniach konstruktywści rosyjscy zmierzali do radykalnego przewyciężenia podziału na sztukę i politykę tworząc koncepcję „nieszuki”, czyli działalności przekraczającej sztukę i przybierającej postać wytwarzania rzeczy użytkowych posiadających jednocześnie sens ideologiczny. Koncepcja ta nie spotkała się jednak z przychylnością komunistycznej władzy. Na inne kłopoty natrafili surrealiści. Nie chcieli oni wiązać się na zasadzie trwałej unii z polityką jednej partii, gdyż, jak pisał André Breton, prowadziłyby to do nieskuteczności lub kompromisu. Rolę surrealizmu jego główny teoretyk widział natomiast w domaganiu się reform w dziedzinie umysłu, a w szczególności reform etycznych [3]. Cele polityczne osiągać miały być więc wyłącznie sobie właściwymi środkami, poprzez przekształcenie dzięki działalności artystów ludzkiej wrażliwości i sposobu odczuwania.

Także inni artyści awangardowi podkreślali sens polityczny swej sztuki, choć nie prowadziło to ich do nawiązywania stosunków z przedstawicielami określonych partii. Piet Mondrian uważał, że neoplastycyzm broni sprawiedliwości

poprzez wskazywanie zasad równowagi i harmonii jako celu do zrealizowania w stosunkach międzyludzkich. Natomiast Władysław Strzemiński podkreślał, że *poszukiwanie obrazu urozmaiconego i bogactwa formy w sztuce* można za odpowiednik liberalizmu gospodarczego, którego podstawę stanowi *pluralizm czynności*. Tej tendencji artystyczno-politycznej przeciwstawił pogląd, że *dążenie do jednolitej organizacji jest najgłębszym i najbardziej powszechnym impulsem naszych czasów. Ono jest podłożem unizmu* [4]. Kierunek ten zdaniem Strzemińskiego sprzyjać miał powstaniu społeczeństwa jako jedności organicznej.

Koncepcja sensu politycznego sztuki, który nie polega na deklaracyjnym zaangażowaniu wyrażającym się w podjęciu w dziełach tych tematów, o których aktualnie dyskutują politycy, prowadziła często do wskazywania zagadnień pomijanych przy tego typu sporach, ale istotnych z punktu widzenia charakteru kultury. Zakres tego, co polityczne, w sztuce wykraczał więc poza treści aktualnych debat polityków i publicystów i nie pokrywał się z sugerowanymi w nich sposobami postępowania artystycznego. W dyskusjach polityków sztuka zwykle albo nie pojawia się wcale, albo występuje jako środek realizacji aktualnych, praktycznych celów. Czy więc zwrócenia uwagi na samą sztukę nie należy potraktować jako swoistego działania politycznego, jako tego, co zakłóca bieg debat, odwraca przyjmowane w nich priorytety i wskazuje nie dostrzegane zagrożenia? W tym kontekście przypomnieć można koncepcję Clementa Greenberga. W odróżnieniu od teorii awangardy z początku XX wieku, których przedstawiciele zwykle odcinali się od sztuki przeszłości, podkreślał, że funkcją jej *nie jest „eksperymentować”, ale utrzymać kulturę w r u c h u wśród powszechnego ideologicznego zamieszania i okrucieństwa* [5]. O działanie na rzecz stagnacji kultury, którą wiązał z jej *rozkładem i aleksandryzmem*, amerykański krytyk oskarżał rozwijającą się kulturę masową. Pisał, że jest ona *tożsama z kiczem*, bo jak on w każdej swej odmianie jest *mechaniczna, operuje formułkami, zapewnia natychmiastowe doznania i podrabiane wrażenia*, przyciąga odbiorcę bezpośredniością zapewniając, że *nie chce niczego od nabywców z wyjątkiem ich pieniędzy – nawet nie żąda ich czasu* [6].

Kwestię kiczu można by uznać za problem dobrego lub złego smaku, a więc sprawę czysto estetyczną, niezależną od polityki. O tym, że jest inaczej, przekonywał nie tylko Greenberg będący krytykiem sztuki, a również socjolog Dwight Macdonald. Oddziaływanie kultury masowej powoduje, że zamiast społeczeństwa „dążących” pojawia się społeczeństwo „biorących”. Prowadzi to do *fantasmagorii społecznego bezpieczeństwa na skalę światową*, gdyż ludziom wystarczy wówczas, aby im dawano to, co potrzebne do rozmnażania się i zabawy. Cel ten realizowany jest niezależnie od ustroju politycznego, choć charakter kultury masowej może być od-



4

mienny. Odwołując się do zaistniałego po II wojnie światowej podziału politycznego Macdonald pisał, że *ZSRR jest jeszcze bardziej krajem kultury masowej niż USA. Trudniej to tylko rozpoznać, ponieważ ich kultura masowa jest w s w o j e j f o r m i e dokładnym przeciwieństwem naszej, służąc propagandzie i pedagogii raczej niż rozrywce* [7]. W obu jednak przypadkach wyrabiana jest dla masowego spożycia, czym zajmują się *technicy zatrudniani przez klasę panującą*, nie wyraża dążeń ani indywidualnego artysty, ani zwykłych ludzi i eksploatuje raczej niż zaspokaja potrzeby kulturalne mas.

Zastanawiając się, w jaki sposób sztuka awangardowa może zareagować na wspomniane wyżej zagrożenia Greenberg uznał, że powinno to nastąpić przez koncentrację na medium. Pojęcie to rozumiał szeroko, tak iż można uznać je za synonim „środków artystycznych”, gdyż jego zakres obejmował sposoby kształtowania, kulturowe nawyki przekazywane przez tradycję i ulegające historycznym przemianom itp. Z rolą medium wiązał też ideę „czystości” sztuk, ich autonomię, wytyczanie granic i dążenie do samodefinicji. Wierzył, że sztuki mogą ocalić się same z tego występującego w kulturze współczesnej obniżenia poziomu tylko, demonstrując, iż *rodzaj doświadczenia, jakiego dostarczyły był wartościowy według własnych praw, a nie został otrzymany z innego rodzaju działalności* [8]. Awangarda miała w tym celu stworzyć

1 R. Barthes, *Pisarze i piszący*, przeł. J. Lalewicz, (w:) idem, *Mit i znak*, Warszawa 1970, s. 246.

2 B. Arwatow, *Proletariat i sztuka lewicowa*, przeł. J. Smoleńska, (w:) A. Turowski, *Między sztuką a komuną. Teksty rosyjskiej awangardy 1910–1932*, Kraków 1998, s. 316.

3 Por. A. Breton, *Position politique du surréalisme*, (w:) *Manifestes du surréalisme*, Paris 1962, s. 273

4 Dyskusja L. Chwistek – W. Strzemiński, (w:) W. Strzemiński, *Pisma*, oprac. Z. Baranowicz, Wrocław 1975, s. 223–224

5 C. Greenberg, *Awangarda i kicz*, (w:) *Kultura masowa*, przeł. i oprac. Cz. Miłosz, Paryż 1959, s.33

6 Ibidem, s. 37

7 D. Macdonald, *Teoria kultury masowej*, w: ibidem, s. 13

8 C. Greenberg, *Modernist Painting*, (w:) *Art in Theory. 1900–1990. An Anthology of Changing Ideas*, wyd. Ch. Harrison & Paul Wood, Oxford–Cambridge Mass. 1992, s.755



alternatywę dla kiczu poprzez autonomizację działań artystycznych i odmowę uczestnictwa w zdominowanym przez rynek lub politykę życiu kulturalnym. *Wycofując się z publicznej widowni całkowicie* – pisał Greenberg – *awangardowy poeta czy artysta starał się utrzymać swoją sztukę na wysokim poziomie, zужając jej zakres i czyniąc z niej wyraz absolutu [...]* [9]. Absolutu, którego nie mogło być w kulturze masowej i który swym pojawieniem się oskarżał ją i system polityczny z nią związany.

Dla Greenberga sztuka awangardowa była formą oskarżenia kultury masowej, a także aktualnej rzeczywistości społecznej. Nie polegało ono na podejmowaniu tematyki politycznej w dziełach, a na odmowie uczestnictwa w grze kulturowo-politycznej, w której sztuka nie dysponowała wystarczającą siłą, aby liczyć na realizację swych celów. Pochodzące z początku wieku koncepcje awangardysty jako prawodawcy rzeczywistości czy „budowniczego świata” stały się nieaktualne. Twórca mógł coś osiągnąć tylko przez wycofanie się i podtrzymanie poszukiwań formalnych wyrwających kulturę ze stagnacji. Elitaryzm takiej postawy stał się jednak przedmiotem krytyki kolejnych pokoleń. Jacques Rancière mówił w rozmowie z Fulvią Carnevale i Johnem Kelseyem: *W epoce pop-artu i Nowych Realistów używaliśmy swobodnie „złego gustu” kultury popularnej, aby zdestabilizować „kulturę wysoką”* [10]. Kultura masowa przestała być traktowana jako element układu politycznego, a potraktowano ją jako poręczny środek służący realizacji nowych celów. Jednocześnie zaś pojawiło się pragnienie bardziej bezpośredniego udziału artysty w zmianie rzeczywistości społecznej.

Przytoczona tu myśl Rancière'a jest bardzo charakterystyczna dla odmiennego sposobu pojmowania relacji sztuki i polityki, który zaczął kształtować się w końcowych dekadach XX wieku. Wcześniejsze sposoby pojmowania tej relacji oparte były na wierze w rewolucyjną doniosłość konkretnych form artystycznych lub przekonaniu, że sztuka jest niezwykle istotną częścią kultury. W związku z tym analizowano polityczny sens wyboru twórczości tradycjonalistycznej lub nowatorskiej, realistycznej lub abstrakcyjnej itp. zakładając, że decyzje te łączą się z akceptacją określonych idei społecznych i w istotny sposób wspierają je. Tymczasem pop-art i Nowy Realizm nie tyle były wyrazem wiary w sprawczą moc sztuki, ile postawieniem pytania, jakie cele praktyczne można uzyskać dzięki wprowadzaniu w niej konkretnym zmianom. Znika troska o ogólny stan sztuki, zanika rozważanie tego, co się z nią stanie, które towarzyszyło nawet najbardziej radykalnym działaniom awangardowym, a pojawia konkretny problem: co poprzez nią można osiągnąć?

Rancière w tekście *Estetyka i polityka* wprowadził pojęcie sztuki „postutopijnej”. Koncepcję tę wyjaśnia powołując się na postawy przyjmowane przez współczesnych filozofów i historyków sztuki, którzy starają się izolować radykalizm

1. **Rossella Biscotti**, *The Trial*, 2010–12, in the Neue Gallerie, Documenta 13 in Kassel, Germany
2. **Fusun Onur**, *Untitled*, 1993–2012, Documenta 13 in Kassel, Germany
3. **Hubertus Gojowczyk**, *Door to the library* (1977)

1–3. fot. Krzysztof Saj



9 C. Greenberg, *Awangarda i kicz*, s. 33. Podobną strategię stosowali niektórzy artyści neoawangardy polskiej w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku. Organizowali oni wystawy, galerie i sympozja artystyczne alternatywne wobec polityki kulturalnej panującej władzy.

10 J. Rancière, *Estetyka jako polityka*, przeł. J. Kuryła i P. Mościcki, Warszawa 2007, s. 151–152.

artystycznych poszukiwań od utopii nowego życia, gdyż związek taki najczęściej prowadził do kompromitacji w wielkich projektach totalitarnych albo w towarowej estetyzacji życia. Nastawienie „postutopijne” dostrzega też wśród artystów i ludzi zawodowo zajmujących się sztuką (konserwatorów muzealnych, dyrektorów galerii, kuratorów, krytyków). Starają się oni utrzymać równy dystans wobec radykalizmu artystycznego i politycznego, głosząc pochwałę sztuki *nie tylko pozbawionej mocy zmieniania świata, ale również głoszenia wyjątkowości swoich obiektów* [11]. Sztuka taka nie ustanawia wspólnego świata za pomocą niepowtarzalnej formy, a dokonuje rozdysponowania przedmiotów i obrazów tworzących już dany, wspólny świat. Rancière nie chce włączać się w spory między zarysowanymi koncepcjami. Stara się raczej zasta-



3

nowić nad tym, o czym one świadczą i co sprawia, że stają się możliwe. Podejmuje też problem, czy uwalniając się od utopii, sztuka może pozostać polityczna i w jaki sposób to następuje. *Sztuka jest polityką – twierdzi – przez sam dystans przybierany wobec swoich funkcji, przez wprowadzany typ czasu oraz przestrzeni, przez sposób, w jaki dzieli ten czas i załadnia przestrzeń* [12]. Zwracając w związku z tym uwagę na dwie występujące współcześnie koncepcje. Jedna z nich akcentuje pasywne spotkanie z tym, co heterogeniczne w rzeczywistości, prowadzące do zatarcia granic między dwoma porządkami. Druga polega na konstruowaniu sytuacji o charakterze nieokreślonym i efemerycznym, co wywołuje przesunięcie percepcji i konieczność przejścia z pozycji widza do pozycji aktora, a więc i rekonfigurację miejsc. W obu przypadkach jednak sztuka działa w specyficzny sposób i na specyficznym poziomie – dzieli na nowo przestrzeń materialną i symboliczną, i w ten sposób dotyka polityki.

Francuski autor podkreśla, że *w istocie polityka nie jest sprawowaniem władzy ani walką o władzę. Jest raczej konfiguracją specyficznej przestrzeni, podziałem szczególnej sfery doświadczenia, przedmiotów traktowanych jako wspólne i istotnych dla podejmowania wspólnej decyzji*

podmiotów uznanych i zdolnych do określenia tychże przedmiotów oraz argumentacji w swojej sprawie [13]. Różnorodne konflikty polityczne wyrazić można, biorąc pod uwagę istnienie takiej przestrzeni oraz obiektów i osób działających w niej. Z tego punktu widzenia decyzje artystyczne, kuratorskie, a także podejmowane przez filozofów zajmujących się sztuką, mają aspekt polityczny niezależnie od tego, czy jest on świadomie zakładany i czy wyraża się w dążeniu do zaangażowania politycznego swej aktywności. „Polityka” sztuki związana jest bowiem, według Rancièra, z odniesieniem do współrzędnych doświadczenia zmysłowego. Decyzje artystyczne potwierdzają je lub zawieszają czy kwestionują. *Oznacza to – pisze francuski autor – że sztuka i polityka nie są dwiema rzeczywistościami, niezmiennymi i oddzielnymi, co do których należy zadać pytanie, czy powinny być ze sobą łączone. Są to dwie formy podziału zmysłowości, powiązane (tak jedna, jak i druga) z określonym porządkiem identyfikacji* [14]. Potraktowanie ich w ten sposób powoduje, że zmiana ulega koncepcja politycznego działania. Gdy sztukę i politykę traktowano jako dwie odrębne sfery, zaangażowanie polegało na połączeniu artystycznych reprezen-

tacji z potrzebą działania społecznego. Wierzone, że osobliwość artystycznej formy wywoła społeczny rezonans w sferze aktywności politycznej. Dziś, wg Rancièra, sztuki nie można traktować jako formy mediacji powodującej krytyczne pobudzenie lub wyższą świadomość. Nie ma też reguły ustanawiającej harmonię między estetyką i polityką. Nie ma kryteriów pozwalających odróżnić dobre dzieła polityczne od złych dzieł politycznych. *W istocie – mówił francuski filozof w rozmowie z Gabrielem Rockhille – powinniśmy unikać stawiania tej kwestii w kategoriach kryteriów politycznej oceny dzieł sztuki. Polityka [dotycząca] dzieł sztuki rozgrywa się w dużo szerszej skali – globalnej i rozproszonej. Chodzi o rekonfigurację doświadczanych światów, w oparciu o które definiuje się policyjny konsensus oraz spór [dissensus] polityczny* [15]. Słowem „policja” Rancière określa siły społeczne i polityczne utrzymujące rzeczy i aktywność ludzką w określonych miejscach uważanych za właściwe dla nich. Sztuka staje się polityczna, gdy miejsca te narusza.

Francuski filozof pisze: *Polityka pojawia się zatem wówczas, gdy ci, którzy „nie mają” czasu, znajdują czas niezbędny, by zapelnąć przestrzeń wspólną i pokazać, że ich usta emitują również mowę mówiącą o tym, co wspólne, a nie tylko*

głos sygnalizujący ból. Ta dystrybucja oraz redystrybucja miejsc i tożsamości, rozdzielenie przestrzeni i czasu, widzialności i niewidzialności, hałasu i mowy, tworzy to, co nazywam podziałem zmysłowości [16]. Z punktu widzenia polityki nie tyle istotne jest więc szczere wyrażenie czyjegós cierpienia, ile *rekonfiguracja podziału zmysłowości*, wprowadzenie do przestrzeni publicznej nowego dyskursu powodującego redystrybucję problemów istotnych dla ludzkiej zbiorowości. Kwestia zaangażowania artysty uzyskuje w ten sposób nowy sens. Nie polega on na wierności określonej sprawie, czułym, pełnym odpowiedzialności pochyleniu się nad problemami właściwymi dla określonej zbiorowości ludzkiej czy działaniu w jej imieniu. Etos oparty na stałości przekonani czy zainteresowań z punktu widzenia politycznej rekonfiguracji przestrzeni nie jest słuszny. *Samo wytwarzanie i przekazywanie wartości nie wystarcza do definicji zawodu artysty.*

Nie można też budować podstaw jego politycznej oceny na podstawie włączenia się lub zdystansowania wobec mechanizmów rynkowych panujących w społeczeństwie kapitalistycznym. Jeszcze w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku uważano, że uzyskanie przez artystę niezależności następuje poprzez wyłączenie się z obiegu rynkowego. Rancière w rozmowie z Kelseyem i Carnevale mówi: *„Jak można uciec od rynku?” to jedno z tych pytań, których główną zaletą jest przyjemność ze stwierdzenia, że jest ono nierozwiązywalne. Pieniądze są konieczne, aby robić sztukę; aby zarobić na życie, trzeba sprzedawać owoce swojej pracy. A zatem sztuka jest rynkiem i nie ma od tego odwołania. Problemem artystów, podobnie jak innych ludzi, jest wiedza o tym, gdzie należy postawić stopę, co robić w danym miejscu, w danym systemie wymiany* [17]. Artyści nie pełnią jednak w tym układzie roli wzorców etycznych lub nawet tych, którzy wiedzą, jak należy postępować i udzielają wskazówek innym. Współczesna sztuka polityczna wolna jest od wszelkiego moralizatorstwa. Przyczynia się ona do emancypacji, jednak nie poprzez apele, a *podtrzymywanie przestrzeni gry*, poprzez taki podział zmysłowości, który kwestionuje nasze oczekiwania. *Największym wrogiem artystycznej i politycznej kreatywności jest konsensus – czyli przypisanie określonych ról, możliwości i kompetencji* [18] – twierdzi Rancière. Nic więc dziwnego, że artyści uprawiający sztukę polityczną uczestniczą równocześnie w komercyjnych imprezach. W sprawozdaniu z berlińskiego Biennale 2012 Dorota Jarecka pisała: *W końcu Biennale, które Żmijewski chce rozsadzić od środka, czyniąc z niego narzędzie krytyki systemu neoliberalnej demokracji sterowanej przez kapitał i rynek, też jest częścią globalnego systemu sztuki. Ci sami artyści, którzy biorą w nim udział, są reprezentowani na targach, od Bazylei po londyński Frieze* [19].

16 Ibidem, s. 25.

17 Ibidem, s. 155.

18 Ibidem.

19 D. Jarecka, *Żmijewskiego bitwa o Berlin*, http://wyborcza.pl/1,75475,1614698,Zmijewskiego_bitwa-o-Berlin.html

11 Ibidem, s. 22.

12 Ibidem, s. 24.

13 Ibidem, s. 24–25.

14 Ibidem, s. 26.

15 Ibidem, s. 180.



1

Leszek Koczanowicz

Między heroizmem a codziennością. Przygody sztuki w świecie polityki

W jednej z sal muzeum królewskiego w Brukseli wiszą naprzeciw siebie dwa obrazy Jeana Louisa Davida.

Z jednej strony widzimy słynną *Śmierć Marata*, gdzie heroizm i męczeństwo radykalnego przywódcy Rewolucji Francuskiej podkreślone są ikonografią charakterystyczną dla wizerunków świętych. Na przeciwległej ścianie umieszczono ostatnie dzieło wielkiego malarza stworzone w Brukseli, gdzie przebywał na dobrowolnym wygnaniu po restauracji Burbonów, *Mars rozbrojony przez Wenus i trzy Gracje*, gdzie siła oraz przemoc ulegają czarowi miłości czy raczej erotyzmu. Lustrzane umieszczenie obrazów skłania do postawienia pytania, w którym momencie sztuka staje się polityczna. David, który jest emblematem polityczności sztuki, w swym długim życiu przechodził różne fazy zaangażowania politycznego od entuzjazmu dla rewolucji w jej najbardziej radykalnych przejawach, poprzez popieranie Napoleona do rozczarowania polityką Restauracji. Polityka i niechęć do niej przewijają się na przemian przez jego twórczość. Obraz *Porwanie Sabinek* powstały w roku 1799 powszechnie odczytywany jest jako wezwanie do pokoju i pogodzenia, które możliwe jest nawet po najbardziej krwawych wojnach. David malował to dzieło pod wpływem osobistych przeżyć, kiedy uwięziony po upadku Robespierre’a, otuchę znajdował w wizytach żony. Obraz ten jest hołdem złożonym normalności codziennego życia, które wciąż się odnawia, a którego opiekunkami są właśnie kobiety. Kobieta trzymająca na ręku dziecko zmusza mężczyzn do porzucenia walki. Obraz wskazuje na wartość pokoju, który zapewnia spokój rodzinie.

Przypadek Davida pokazuje, jak myślę, dylematy tego, co można by nazywać politycznością sztuki. Czy był on artystą politycznym wtedy, gdy głosił ideały rewolucji, czy wtedy, gdy wskazywał na miłość, rodzinę jako najwyższe wartości, które w ostatecznym rachunku zawsze zwyciężają? W którym momencie sztuka staje się polityczna? A może pytanie jest źle postawione, może sztuka jest zawsze polityczna, bo celowe odwracanie się od polityki też jest polityką? A może inaczej, sztuka nigdy nie jest polityczna, nawet gdy artysta jest jak najbardziej zaangażowany? Może trzeba oddzielać artystę od jego dzieła, które porusza nas niezależnie od kontekstu... Tak oddziałuje na nas polityczna sztuka konstruktywistów radzieckich, mimo że jej tło jest dla większości widzów kompletnie nieczytelne albo obce.

Pytanie te są wciąż na nowo stawiane, jako że każdy nowy kierunek w sztuce definiuje je dla siebie. Jeżeli patrzymy na te kwestie od strony filozofii politycznej, to kluczowe dla problemu „sztuka a polityka” jest



Demokracja potrzebuje sztuki, natomiast sztuka nie potrzebuje demokracji.

Benjamin Barber

określenie granic polityki, które w istocie jest sporem o samą definicję polityki. Dyskusja na ten temat toczy się wzdłuż dwóch zasadniczych osi. Pierwsza z nich dotyczy sporu o to, czy polityka jest ściśle ograniczoną sferą życia społecznego, czy też całe życie społeczne jest poddane presji politycznej, czyli zachodzi całkowita polityzacja życia codziennego. Druga oś dotyczy natury relacji w polityce. Jedni twierdzą, że jest tam zawsze miejsce na kompromis, konsens; inni zaś, że polityka jest sferą nieuchronnego konfliktu, gdzie ścierają się irracjonalne tożsamości zbiorowe. Na tej samej osi toczy się spór o prawdę w sferze politycznej, o to, czy w ogóle pojęcie prawdy może się tam pojawić, czy można powiedzieć, że jedna ze stron w sporze politycznym ma więcej, czy całą rację, czy też są to zawsze kwestie relatywne i pozostawione negocjacji.

Nie ma tu miejsca na szczegółowe rozważanie tych zawiłych kontrowersji, ale warto przynajmniej z lotu ptaka określić główne stanowiska, gdyż determinują one rozstrzygnięcia tego, czym jest sztuka polityczna. Od lat trzydziestych ubiegłego wieku wielu myślicieli uważa, że polityka jest osobną sferą życia politycznego niesprowadzaną do żadnej innej dziedziny. Polityka więc musi rządzić się swymi własnymi prawami i posiadać swą własną oryginalną strukturę. To oddzielenie polityki znalazło nawet swój wyraz w określeniu „polityczność” jako czegoś samodzielnego i oddzielnego od bieżącej „polityki”. Różnie oczywiście określono tę swoistość sfery politycznej. Niemiecki konserwatywny filozof Carl Schmitt, który wprowadził to oddzielenie, widział swoistość tego, co polityczne w podziale na wroga i przyjaciela, przy czym wróg definiowany jest po prostu jako wróg.

1, 2. *Occupy Documenta*, Friedrichsplatz Kassel, Documenta 13 in Kassel, Germany, fot. 1 T. Pietrek, fot. 2 K.Saj

Wrogiem nie jest ten, kto ma inne interesy czy inne poglądy etyczne lub estetyczne, bo z nim zawsze możemy dojść do porozumienia. Polityka jest nieustanną walką, „przedłużeniem wojny pokojowymi środkami”, walką, w której albo się wygra, albo zostanie się zniszczonym. Polityka staje się wtedy miejscem, w którym podejmowane są ostateczne decyzje i dokonują się heroiczne czyny, nie jest ona zdeterminowana żadnymi zewnętrznymi wobec niej uwarunkowaniami. Hannah Arendt, mimo że daleka była od politycznych poglądów Schmitta, akceptuje jego radykalne rozdzielanie polityki od innych sfer rzeczywistości społecznej i jeszcze mocniej akcentuje heroiczny wymiar polityki. W polityce realizujemy wartości i cnoty etyczne, zdobywamy nieśmiertelność poprzez nasze czyny. Idealna polityka powinna być całkowicie bezinteresowna, wszelkie jej odniesienie do codzienności psuje politykę, sprawia, że jej heroizm roztopia się w wielości małych spraw. Tak właśnie stało się w nowoczesności i współczesne państwa demokratyczne płacą za to wielką cenę, stopniowego zobojętnienia obywateli na sprawy państwa.

Polityczny egzystencjalizm czyli ujmowanie polityki jako sposobu istnienia jednostki i realizacji wartości w naturalny sposób skłania też do estetyzacji polityki. Polityka staje się dramatem, w którym najbardziej tragiczne wydarzenia uwypuklają jej egzystencjalny wymiar. Może to być starcie wrogich mas, walka na śmierć i życie, w której ludzie odnajdują swe przeznaczenie. Takie widzenie polityki sprawia, że jej przerażające momenty nabierają estetycznego charakteru. Sztuka oczywiście podchwyciła to pojęcie

polityki, zarówno sztuka kontestująca demokratyczne społeczeństwo, jak też ta, która pokazywała konflikty w tych społeczeństwach. Znaczna część sztuki pierwszej połowy XX wieku, a szczególnie lat dwudziestych i trzydziestych tego stulecia stała pod znakiem dramatyzacji i estetyzacji polityki. Futuryzm, w jego różnych odmianach, murale Diego Rivery, filmy Leni Riefenstahl mimo różnic formalnych i wymowy ideowej mogą być przykładem takiej antropologicznej wizji polityki.

Na drugim biegunie sytuuje się taka wizja polityki, która widzi w niej kontynuację codziennego życia. Wyrosła ona właśnie ze sprzeciwu wobec heroicznej wizji, której przeciwstawia aprobatę dla pozornie pozapolitycznych więzi różnych wspólnot. Feminizm w sposób najbardziej zdeklarowany przeciwstawił się dramatyzacji polityki, kładąc nacisk na to, że dokonuje się ona w każdej właściwie sytuacji, w tym przede wszystkim w tej, która tradycyjnie była domeną kobiet, w domu. Sfera prywatna, tak zdecydowanie oddzielana przez Arendt od sfery politycznej, staje się nagle miejscem, w którym decydują się losy społeczności. Tam w prawie niewidzialny sposób wytwarzają się więzi, które determinują losy wspólnoty. Sztuka powinna pokazać tę cyrkulację, wydobyć te ukryte momenty scalania wspólnoty, a nawet aktywnie je wspierać. Dzięki działaniom artystycznym codzienność, powtarzające się czynności ujawniają swe skomplikowane oblicze, odsłaniają się wielorakie sposoby uwikłania jednostek w skomplikowane mechanizmy władzy i podporządkowania.

Czy jednak sama kontemplacja, choćby najbardziej uważna, rzeczywistości społecznej wystarczy, by dokonać jej krytyki? Kiedy krytyka staje się prawdziwą krytyką, a nie jedynie powierzchowną negacją, która nie jest w stanie niczego zmienić? W wielu współczesnych nurtach sztuki zmierzano do utożsamienia sztuki z życiem, ale, jeżeli tak się dzieje, to sztuka akceptuje „życie”, z którym się utożsamia. Na te pytania odpowiada francuski filozof Jacques Rancière, autor chyba najbardziej obecnie komentowanej

koncepcji związku polityki i estetyki. Dla ilustracji tych powiązań cytuję on opowieść rzymskiego historyka Liwiusza.

Historię tę przytoczę w streszczeniu Jana Ursyna Niemcewicza: *W Rzymie lud uciśniony długami i pracą, zbuntował się przeciw szlachcie, i wyszedł z Rzymu. Udał się do zniechęconych Meneniusz Agrippa i sławną Bajką o żołądki i innych członkach ciała ludzkiego, przekonał umysły, odwrócił szkodliwe gwałty, i lud do spokojnego powrotu do miasta naklonił.* Niemcewicz dodaje zaraz uwagę: *W dzieciństwie Bajki dają nam pierwsze moralności pojęcie* [1]. Rancière podkreśla wizualny charakter tej opowieści i wskazuje, że stanowi ona przykład obrazów istniejących w każdym społeczeństwie, które organizują pole wizualne i wyobrażeniowe tego społeczeństwa. W swych kategoriach nazywa to *metapolityką wspólnoty zmysłowej*, która jest z kolei funkcjonalnym aspektem policji. Policja w kategoriach Rancière'a to ustalony porządek społeczny i administracyjny. Policja określa to, co można zobaczyć, wymusza zestaw nazw dla obiektów i figur. Meneniusz Agrippa narzucając pewien obraz społeczeństwa, narzuca także

jego widzenie, które nierówności czyni czymś naturalnym i w gruncie rzeczy niedostrzegalnym. Polityka natomiast jest dla francuskiego myśliciela czymś zupełnie innym, jest interwencją w zastalony sposób widzenia, dokonywaną po to, by go zmienić w celu wprowadzenia momentu egalitaryzmu. Sztuka oczywiście, i taka jest teza estetyki Rancière'a, może zmieniać sposoby widzenia, pomagać w czynieniu widzialnym tego, co niewidzialne.

Rancière należy do tej grupy myślicieli, którzy wi-

dzą politykę jako dziedzinę życia społecznego, w której nieuchronny jest konflikt. Nie jest to jednak jedyne możliwe widzenie polityki. Wielu filozofów, wśród których najbardziej znany jest Jürgen Habermas, uważa, że w polityce możliwy jest zawsze kompromis. Wykuwany jest on w sferze publicznej, która niejako pośredniczy między życiem prywatnym a polityką. W tej sferze kształtują się opinie i dochodzi do dialogu między różnymi poglądami. Sztuka oczywiście jest z tej perspektywy jednym z mediów dialogu społecznego, kluczowym dla sprawnego funkcjonowania społeczeństwa demokratycznego. *Demokracja potrzebuje sztuki, natomiast sztuka nie potrzebuje demokracji* tak zależności między demokracją a sztuką ujął znany teoretyk Benjamin Barber. Demokracja potrzebuje sztuki, przede wszystkim sztuki krytycznej, dlatego, że nie może ona funkcjonować bez pewnej dozy nieufności, bez ciągłego kwestionowania właściwie wszelkich decyzji, reguł i zasad w niej obowiązujących. Ten paradoks demokracji otwiera przestrzeń dla artystycznej interwencji, której krytyczny potencjał oczyszcza pole dla dialogu i porozumienia. Moje własne rozumienie demokracji, zgodnie z którym najważniejsze jest nie tyle porozumienie, ale przede wszystkim rozumienie, dowartościowuje jeszcze bardziej sztukę, gdyż jednym z jej celów jest wskazywanie sposobów rozumienia rzeczywistości społecznej, co z kolei niezbędne jest dla budowania wspólnych znaczeń umożliwiających wzajemne rozumienie swych postaw przez odmienne grupy współistniejące w danym społeczeństwie.

Wymieniłem powyżej kilka charakterystycznych sposobów widzenia polityki i starałem się pokazać, jak sztuka mieści się w każdej z tych koncepcji. Sztuka jest jednak sztuką, a nie polityką. Sztuka na szczęście wymyka się wszelkim jednoznacznym definicjom i dzięki temu jest wielką niespodzianką, wzbogacając nasze życie i nadając mu niespodziewane sensy.



2

1 Jan Ursyn Niemcewicz, *Rozprawa o Bajce (w:) Dzieła Poetyczne Wierszem i Prozą J.U. Niemcewicza*, Tom 1, Lipsk 1838 ss. 24–25



Piotr Jakub Fereński

Na prawo od/do sztuki

10

Gdy w połowie września tego roku redaktor naczelny „Formatu” Andrzej Saj zadzwonił do mnie z propozycją, bym napisał niewielki esej o związkach sztuki i polityki, od razu przyszła mi do głowy niedawna wystawa w warszawskim Muzeum Sztuki Nowoczesnej zatytułowana „Nowa Sztuka Narodowa”. Nie pomyślałem jednak o konkretnych pracach zaprezentowanych w jej ramach, ani tym bardziej o ich wartości artystycznej czy estetycznej, ale o zdominowaniu, a właściwie zawłaszczeniu przez twórców, kuratorów i krytyków o światopoglądzie lewicowym języka sztuki jako instrumentu, środka bądź też (by zachować jednocześnie autonomię dzieł) elementu zmiany społecznej. Termin „narodowa” w znaczeniu użytym w tytule wystawy nie konotował jedynie współczesnych realizacji tematów podejmowanych choćby przez odwołujących się do uczuć patriotycznych przedstawicieli romantyzmu (zresztą wyraźniejszych w literaturze), manifestował bowiem w sferze wizualności również idee i hasła o charakterze prawicowym. To zaś, jeśli przyrzeć się nie tylko rodzimym, ale i światowym muzeom i galeriom sztuki, sytuacja nie aż tak często spotykana.

Zadałem sobie odnośnie owych kwestii dwa bardziej podstawowe pytania – najpewniej nazbyt fundamentalne jak na potrzeby skromnego, krótkiego eseju. Pierwsze dotyczyło tego, czy sztuki wizualne, nie umniejszając ich autonomii, kiedykolwiek były wolne od przynależności do sfery polityki, drugie zaś, czy – również ujmując rzecz historycznie – nie nadreprezentowały szczególnie któregoś z dwóch wielkich społecznych dążeń czy tyranii, mianowicie do utrzymania *status quo* i do modernizacji lub też rewolucyjnej emancypacji. Nie oznacza to oczywiście, że od zarania dziejów każde przedstawienie plastyczne, machinalnie, w momencie powstawania wpisywało się w obszar dyskursu publicznego i stawało się elementem stosunków władzy. Nie powinna jednak wzbudzać specjalnych wątpliwości teza, że w ramach mitu, magii bądź szeroko pojętego *sacrum* malowidła i figury, a potem także budowle, nawiązywały do genezy świata, porządku natury czy sił nadprzyrodzonych po to, by uzasadnić społeczne podziały i funkcje, a tym samym legitymizować władzę. Zatem w powyższym sensie sztuka materialnie i ideowo była upolityczniona od zawsze.

Co jednak, jeśli o polityce nie będziemy myśleć jedynie w kategoriach stosunków władzy

i wynikających z nich nierówności między panującymi oraz podporządkowanymi i, podążając niejako za Arystotelesem, akcentować będziemy znaczenie wspólnego dobra oraz dyskusji o nim? Wedle Stagiryty państwo musi być oparte na wspólnotcie, a ta oznacza z konieczności istnienie różnorodności. Publiczna dyskusja na temat organizacji ustroju państwowego zasada się więc na ścieraniu się ze sobą różnych stanowisk, podglądów, idei. W perspektywie związków estetyki z etyką i *episteme* trudno raczej mówić o malarstwie naskalnym czasów Lascaux lub Altamiry, obeliskach Stonehenge, sumeryjskich posążkach i stelach czy egipskich piramidach jako o społecznym dialogu. Sztuka była ściśle złączona z religio-władzą w Grecji, Rzymie, a także w chrześcijańskim średniowieczu. Również w późniejszych epokach pozostawała na usługach uprzywilejowanych politycznie i ekonomicznie grup społecznych. Jednak z biegiem czasu istniejące wewnątrz tych grup podziały zaczęły mieć coraz silniejsze odzwierciedlenie w obrazach, rzeźbach, architekturze, a jednocześnie o wizualną reprezentację swych spraw rozpoczęli toczyć walkę ci, którzy nie mieli wcześniej prawa głosu. W ten sposób dwa wielkie dążenia (czy, jak to woli, dwie wielkie tyranie), jedno do utrzymania *status quo*, drugie do emancypacyjnej zmiany, stanęły na przeciw siebie. Najpierw swe roszczenia do partycypacji w sprawowaniu rządów zgłosili nie urodzeni szlachetnie, ale stanowiący potężną siłę ekonomiczną mieszczenie. Ich życie codzienne, świat otaczający, aspiracje, wartości, obecne były już wtedy na obrazach. Wkrótce te ostatnie zostały zaciągnięte także w służbę idei rewolucyjnych. Obalenie starego ładu i ustanowienie nowego ustroju nie oznaczało tylko i wyłącznie dominacji w zakresie polityki, otwierało bowiem możliwość powszechniejszej debaty dotyczącej wspólnotowego dobra. I tak, również w ramach

1

przedstawień wizualnych, poza stale obecnymi próbami legitymizacji władzy, wchodziły ze sobą w polemikę rozmaite poglądy i stanowiska odnoszące się do organizacji państwa i życia społecznego. Choć na szersze objęcie równości różnych podmiotów, dostęp do publicznej debaty przedstawicieli wszystkich klas i wyznań, trzeba było jeszcze nieco poczekać to procesy emancypacyjne postępowały już bardzo szybko. Paralelnie do owej „modernizacji” zmieniał się również wizerunek i status artystów. Wciąż utrwalano władzę w rozpowszechnianych zresztą na coraz to większą skalę portretach, wciąż panujący zatrudniali twórców w celu ilustrowania i umacniania swej pozycji, ale malarze, odchodząc przy tym jednocześnie od wartości mieszczańskich, coraz częściej obrazowali prostytutki, nędzarzy, robotników. Ukazywali życie w biednych dzielnicach wielkich miast, z całym jego ładunkiem radości i tragizmu. Coraz chętniej również podejmowali krytykę spraw czy wydarzeń społeczno-politycznych, zajmując zdecydowaną postawę zwłaszcza wobec nierówności, przymusu, przemocy i wynikającego z nich cierpienia. Wolność, autentyczność, nowatorstwo, eksperymentalizm, jako naczelnne jakości i wartości znamionujące działalność artystyczną nie łączyły się ideowo ani z okrucieństwem wojny, ani z rygorystycznymi regulacjami prawnymi w sferze obyczajowości, z zakazami bądź nakazami wprowadzanymi przez zmierzające ku totalitaryzmowi państwowe reżimy. Wpływający z liberalizmu ekonomicznego kapitalizm był z kolei krytykowany za uprzywilejowywanie jednych i wykorzystywanie, tłamszenie, drugich. Chodziło nie tylko o niesprawiedliwość społeczną, ale też i zakusy imperialistyczne. Opór wobec opartego na pochodzeniu, potęgze militarnej lub zasobach majątkowych elitaryzmu, niechęć wobec silnej, scentralizowanej władzy, ideały emancypacyjne, wszystko to sprawiało, że środowiskom związanym ze sztuką zdecydowanie bliżej było do koncepcji lewicowych niż prawicowych. Wielkie, globalne wizje

1. *Time/Bank* (e-flux: **Julieta Aranda** and **Anton Vidokle**). *Time/Bank*, 2009–ongoing, Alternative economy, mixed materials, variable dimensions and duration. Courtesy Time/Bank, fot. T. Pietrek
 2. **Sanja Ivekovic's**, *The Disobedients* (The Revolutionaries), installation view, 2012, fot. K. Saj
- 1,2. Documenta 13 in Kassel, Germany



przemian wydawały się znacznie bardziej obiecujące w perspektywie boju o wspólne dobro, niż hasła narodowe czy nacjonalistyczne. Popularności lewicowego etosu a nawet sympatii komunistycznych wśród dwudziestowiecznych artystów nie trzeba tu dowodzić. Dodatkowo doświadczenie wojen światowych, zwłaszcza zaś drugiej z nich i stanowiącego jej najtragiczniejszy rys Holocaustu, wzmocniło antyprawicową orientację zarówno twórców sztuk wizualnych, jak i literatów. Na zachodzie Europy i w obu Amerykach wielu spośród pisarzy, malarzy czy filmowców, w ślad zresztą za wybitnymi filozofami i socjologami, manifestowało swe poparcie dla koncepcji głoszonych przez władze Związku Radzieckiego.

W powojennej Polsce, jeśli chodzi o plastyczną reprezentację idei socjalistycznych, wiodącą rolę pełnić miał oczywiście socrealizm, jednak jako narzędzie karykaturalnej partyjnej propagandy nie został powszechnie i trwale zaakceptowany przez twórców. W swej formie stanowił raczej rodzaj zamknięcia niż przestrzeń swobodnej ekspresji. Jednocześnie artyści nie mieli też specjalnie – może poza plakatami i ulicznymi performance'ami – miejsca na prezentowanie treści jawnie opozycyjnych względem systemu władzy. Co istotne, kontra wobec absurdalnie wykrzywiających rzeczywistość rządów PZPR wcale nie musiała oznaczać i w praktyce nie oznaczała opowiedzenia się za światopoglądem prawicowym. Wyłączywszy kręgi silnie związane z Kościołem katolickim, szacunek dla religii, tradycji, hierarchii czy też, mówiąc inaczej, przywiązanie do panującego dawniej *status quo*, nie cieszyło się wyjątkową popularnością.

Po roku 1989 konserwatyzm połączony z liberalizmem gospodarczym dał początek reformom politycznym i ekonomicznym, które choć przyniosły wolność słowa (dla artystów swobodę ekspresji) oraz ogólną poprawę jakości życia w kraju, to wszak ostatecznie pogłębiły społeczne nierówności i spowodowały zubożenie niektórych grup bądź warstw społecznych. W dziedzinach legislacji dotyczących sfery obyczajowości zaznaczyły

się jednocześnie wyraźne wpływy polityczne episkopatu i mediów katolickich. Reakcją na ten stan rzeczy była aktywizacja młodych środowisk lewicowych, głoszących postulaty mierzące w opanowujący ich zdaniem wszelkie obszary życia idol wolnorynkowości, a także rozwój tzw. lewicy obyczajowej dążącej do poszerzenia swobód obywatelskich, równouprawnienia i tolerancji dla wszelkiego typu odmienności. Łączyło się to wszystko nie tylko z manifestowaniem antykapitalizmu, antyklerykalizmu, ale i zaangażowaniem w rozmaite akcje społeczne na rzecz pokrzywdzonych, zmarginalizowanych, pozbawionych partycypacji w życiu publicznym, organizowaniem protestów przeciw działaniom wojennym, za którymi stały zakusy finansowe czy zapędy imperialne oraz demonstrowaniem w obronie zagrożonych zaniknięciem elementów systemu ekologicznego. Lewicowi działacze i współpracujący z nimi artyści upominali się także o pamięć społeczną i historyczną przestrzegając przed prawicową – narodową i nacjonalistyczną – ideologią. Polityczne zadanie twórców dobrze zdaje się oddawać to, co jeden z czołowych lewicowych artystów i teoretyków, przedstawiciel sztuki krytycznej, Artur Żmijewski pisze o koncepcji Jacques Rancière we wstępie do jego książki *Estetyka jako polityka: polityka nie jest (a może nie jest tylko) walką o władzę, ale przede wszystkim arbitralnie ustanawia ona widzialność (wkluczenie) albo niewidzialność (wykluczenie) danych grup społecznych i jednostek. I jeśli polityka ma być rozumiana jako walka o stawanie się podmiotem, widzialnym uczestnikiem społecznej i politycznej rozgrywki, jako równoprawnym partnerem w sporze, to sztuka ze swymi umiejętnościami ujawniania mechanizmów społecznej obojętności, dekonspirowania form zniewolenia, denuncjacji języków nienawiści oraz walki o podmiotowość jest jej naturalnym sojusznikiem. Sztuka i polityka stapiają się w tej wizji w jedno. Żmijewski podkreśla równocześnie, że ich alians może być patologiczny, ale tylko wtedy, gdy przestaje stanowić metodę i zaczyna oznaczać*

zawłaszczenie kanału artykulacji, jakim pozostaje sztuka, *kanału przez który treści kultury przenikają do emocji i umysłów*. Nie podejmując krytyki słów autora *Zrób to sam* czy *Katastrofy* – o rzeczowej dominacji lewicowo zorientowanej sztuki mówił zresztą podczas tegorocznego berlińskiego biennale sam Żmijewski (pełniący funkcję kuratora) – można powiedzieć, że współcześnie w Polsce walczący o podmiotowość, ujawniający mechanizmy wytwarzania obojętności i formy zniewolenia lewicowi artyści, kuratorzy, krytycy i teoretycy zawłaszczili dyskurs sztuki. Do niedawna nie było w nim zupełnie przestrzeni dla reprezentantów prawicy. Ktoś mógłby oczywiście stwierdzić, że orientacja prawicowa zamiast sprzyjać widzialności, czyli włączaniu podmiotów do społecznej debaty, sprzyja niewidzialności, zatem ich wykluczeniu, a przede wszystkim, że w miejsce walki z mową nienawiści sama wprowadza elementy tego rodzaju języka. Ale przecież nie dotyczy to całej formacji prawicowej i ogółu prezentowanych przez jej przedstawicieli treści, zwłaszcza tych przybierających postać ekspresji artystycznej. Państwo oparte na wspólnocie implikuje różnorodność i dopóki owa różnorodność nie jest zagrożona, znajdując swe odzwierciedlenie w publicznej dyspacie polegającej na ścieraniu się ze sobą stanowisk, poglądów, idei, należy udostępniać kanały artykulacji każdemu, kto ma coś do powiedzenia na temat wspólnego dobra. Nie powinniśmy nikogo z góry wykluczać. Dlatego uważam, nie wchodząc już tutaj w dyskusję dotyczącą intencji, jakie przyświecały inicjatorom i kuratorom wystawy „Nowa Sztuka Narodowa” (Łukaszowi Rondudzie i Sebastianowi Cichockiemu), że jej pokazanie było odważną i słuszną decyzją Muzeum Sztuki Nowoczesnej. Można, a nawet trzeba się spierać, co do wartości estetycznych, artystycznych, intelektualnych zaprezentowanych dzieł, co do ich reprezentatywności, co do wymowy, przekazu czy „odkrywczości” całej ekspozycji, ale z pewnością przyznać wypada, iż pozwoliła ona zaistnieć sztuce prawicowo-narodowej w publicznej debacie (lub/i dyskursie sztuki?).

2

Bożena Kowalska

Czym jest dziś sztuka?

Na pytanie czym jest dziś sztuka, nie ma jednej odpowiedzi.

To, co z tradycyjnego punktu widzenia wydawać się mogło oczywiste: wiązanie sztuki z pięknem, jest dzisiaj nieaktualne. *Piękno nie jest dla sztuki nie tylko cechą wyróżniającą, ale nawet cechą niezbędną* [1] – konstatował Władysław Tatarkiewicz w pracy wydanej w 1975 r. Jest to już moment, gdy coraz dobitniej w praktyce artystycznej, wraz z jego charakterystycznymi hasłami, dochodził do głosu postmodernizm.

Do sytuacji rozchwiania, niepewności i roztopienia w „płynnej nowoczesności”, jak ją określa Bauman, zmierzała sztuka w konsekwentnej drodze: początkowo tylko do autonomii, a potem pełnego wyzwolenia od jakichkolwiek zobowiązań i jakichkolwiek hamulców, także etycznej i estetycznej natury. Jak to skrótowo ujmuje Jürgen Habermas: *Najpierw, w czasach Odrodzenia konstytuuje się owa dziedzina przedmiotowa, która podpada wyłącznie pod kategorię piękna. W ciągu XVIII wieku literatura, sztuki plastyczne i muzyka instytucjonalizują się jako obszar działania oddzielający się od życia sakralnego i dworskiego. Wreszcie w połowie XIX w. powstaje estetyczna koncepcja sztuki, która każe artystom produkować dzieła już w świadomości l'art pour l'art. Autonomia sfery estetyki może tym samym stać się świadomym celem* [2].

Ale wkrótce celem artystów staje się podwójny impuls: po pierwsze sprzeciw wobec wszystkiemu w sztuce, co dokonało się przed nimi i po wtóre konieczność zrobienia czegoś, czego jeszcze nie było. Podkreśla ten imperatyw sprzeciwu Lyotard pisząc: *Cokolwiek odziedziczono, choćby po dniu wczorajszym, należy to zakwestionować. Jakiej przestrzeni rzuca wyzwanie Cézanne? Impresjonistycznej. Jakim przedmiotom rzucają wyzwanie Picasso i Braque? Cézanne'owskim. Z czym zrywa Duchamp? Z koniecznością tworzenia obrazu kubistycznego. Z kolei Buren idzie dalej jeszcze niż Duchamp i kwestionuje miejsce prezentacji dzieła* [3].

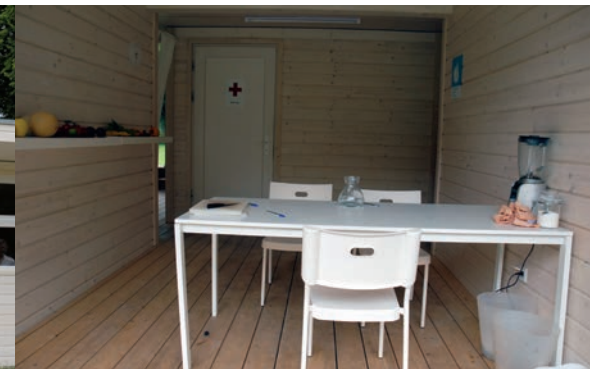
Taki sprzeciw jest zrozumiały i wymaga uznania, jeśli artysta ma nową ideę i szuka dla niej równie nowych form wypowiedzi. Ale sprzeciw dla samego sprzeciwu nie ma uzasadnienia.

Postmodernizm przejął od modernizmu dążenie do poszukiwania w sztuce nowych dróg i – widocznie – przekonanie o wartości w niej nowatorstwa. Ale u artystów modernizmu chodziło przede wszystkim o nowatorską koncepcję myślową, której nadawano nowatorski też kształt (exemplum: Kandynski, Malewicz, Mondrian, Klee, Yves Klein, Fangor, Opalka), a nie o wymyślenie ekscytującej niespodzianki, po prostu czegokolwiek, czego w sztuce jeszcze nie było. W postmodernizmie chodzi nie tylko o sprzeciw wobec zawartości treściowej i charakteru form zanegowanej sztuki wczorajszej, ale chodzi także o sprzeciw, a może nawet drwinę z postaw artystów dnia wczorajszego. Sztuka modernistyczna miała zaufanie do nauki, czerpała z niej inspiracje i optymistyczną wiarę, że jej rozwój

i osiągnięcia przyniosą ludziom, wraz z postępowaniem, lepszą przyszłość. Sztuka modernistyczna była eksperymentem, powoływała do życia nowe formy, a jej twórcy traktowali ją jako swoją misję i powołanie. Walczyli o nią bezinteresownie. Przykładem mogą tu służyć konstruktywiści rosyjscy, grupa „de Stijl” czy polskie ugrupowania „Blok”, „Praesens” i „a.r.” Ten nurt sztuki modernistycznej, jak każdy nowatorski, negował jako anachroniczne to, co było przed nim, a więc wszelkie kierunki sztuki przedstawieniowej. Postulował równocześnie włączenie plastyki w najszerszym zakresie w bliższe i dalsze otoczenie człowieka i jego codzienne życie. Miało to jednak sens estetycznego kształtowania wszystkiego, co odbierają ludzkie oczy od urbanistyki i architektury po najdrobniejsze przedmioty codziennego użytku. Ten nurt modernizmu nigdy jednak nie podważał ani nie podawał w wątpliwość sensu egzystencji sztuki, ani też nie próbował utożsamiać jej z życiem. Jedyne, co mógł po nim odziedziczyć



1



2

postmodernizm to niekiedy pojawiająca się w tym nurcie szlachetna tendencja do rezygnacji z autorstwa. To nie ten nurt modernizmu zapowiadała, a potem poprowadził sztukę do sytuacji, którą Jonathan Friedman określa jako niedoświadczaną do niedawna „nowoczesność bez awangardy”, a która oznacza totalną negację wszystkiego, czym była sztuka przedwczoraj i wczoraj. Tak pojmowany, a dominujący dziś w sztuce postmodernizm jest wyrazem i skutkiem, a jednocześnie dźwignią zanikania różnic między kulturą elitarną a masową, intencjonalnie zaciera granice między sztuką a życiem codziennym, odrzuca kategorię piękna, nie szuka prawdy, ale stosuje strategie interpretacyjne, neguje indywidualność i oryginalność, w miejsce innowacyjności wprowadza pastisz, odrzuca wszelkie normy i wszelkie kryteria wartości artystycznej, usuwa granice gatunków.

Wszystko w sztuce stało się dziś niejasne, fragmentaryczne i relatywne. Filozofowie zajmujący się postmodernizmem słusznie odwołują się do

1. Dekoracja na dworcu w Kassel, „Dzieło” nie prezentowane w ramach Documenta, fot. K. Saj
2. **Pedro Reyes**, *Sanatorium*, installation view, 2012, Documenta 13 in Kassel, Germany, fot. T. Pietrek

Duchampa, dadaistów i surrealistów [4], dopatrując się w ich aktach wyboru przedmiotów, zastępującego twórczość, i w głoszonych przez nich hasłach, zapowiedzi dzisiejszej sytuacji sztuki. Spełnia dziś ona dość dokładnie zamierzenia Kurta Schwittersa z 1920 r.: *Ostatnio moim dążeniem jest zjednoczenie sztuki i nie-sztuki we wspólnym dziele Merz, albo Merz oznacza tworzenie związków, najchętniej między wszystkimi rzeczami świata* [5]. Dziś postmodernizm tak dalece realizuje te idee, gdy odrzucone zostały wszelkie probieże wartości i wszelkie granice gatunków, łącząc wszystko ze wszystkim bez selekcji i wyboru, że prowokuje ironiczny komentarz: *Jeszcze trochę, a ukaże się teoria kwantowa wierszem lub biografia w zapisie algebraicznym* [6].

Ben Vautier wyrażał w połowie lat 70. głoszone już wtedy przez wielu artystów i krytyków sztuki przekonanie, że *Życie jest sztuką* [7]. Także kolejne hasła Schwittersa i dadaistów stały się wyznacznikiem wiary ich postmodernistycznych sukcesorów. *Wszystko, czym splunie artysta, jest sztuką* [8] – twierdził w 1920 r. Schwitters, a Francis Picabia rządził w 1921 r.: *jeśli chcesz mieć czyste idee zmieniaj je jak koszule* [9]. W końcu lat 60. i początku 70. dziełem lub działaniem artystycznym stało się już wszystko, pod warunkiem, że tak to nazwał artysta. *Sztuką jest wszystko, co jest traktowane jak sztuka* [10] – twierdził Tim Ulrichs, *Wszystko jest sztuką* [11] – utrzymywał Ben Vautier, a Robert Filliou napisał na jednym ze swoich obrazów: *Sztuką jest wszystko, co artysta nazwie sztuką* [12].

Pod względem poglądów na sztukę określone kręgi artystów i krytyków sztuki – od lat 70. do chwili obecnej, gdy postmodernistyczny status sztuki osiągnął pełnię rozwoju – niewiele się zmieniło. Tyle, że w latach 70. ten rodzaj działalności i poglądów artystycznych jeszcze nie zdominował całkowicie światowej sceny artystycznej, co dokonało się obecnie prawie bez reszty. Na scenie tej, na 12. Documenta w Kassel prowadzone były działania agrarne, jak obsianie przez Sanję Iveković przeszło 6 tysięcy metrów kwadratowych ziemi czerwonymi makami i zbudowanie przez Saharin Krue-On tarasowej uprawy ryżu; w Polsce Julita Wójcik obierała kartofle w sali Narodowej Galerii Zachęta w Warszawie; na Berlińskim Biennale przez kilka tygodni bieżącego roku trwała prezentacja filmów *sensu stricto* politycznych, rejestrujących tłumione przez policję protesty, rozruchy i manifestacje uliczne w różnych krajach świata. Damien Hirst, przedstawiający w 1993 r. jako młody wówczas artysta, na Aperto w ramach Biennale weneckiego krowę i cielę w formalinie – w 20 lat później, na tegorocznych Targach 43. Art Basel, już jako sławy twórcy, sprzedaje dla odmiany głowę byka w formalinie.

Jak trafnie zauważa Thierry de Duve, pytanie współczesnej estetyki nie brzmi już „co jest piękne?“, lecz „co jest sztuką?“ [13]. Odpowiedź na to pytanie jest karkołomnie trudna. Bo jeśli przyjąć z pełną powagą deklaracje niektórych artystów i krytyków sztuki, że z braku kryteriów w „kulturze płynności“ nie da się ocenić artefaktu, czy jest wartościowym dziełem, czy kiczem, i jeśli równie serio potraktuje się hasła zrównania sztuki z życiem, oraz uzna, jak niektórzy artyści lat 60. i 70. i liczni postmoderniści współcześni, że wszystko jest sztuką, to okaże się nieosiągalne zdefiniowanie pojęcia „sztuka“. Jeśli zaś jakiegos zjawiska nie da się wyodrębnić spośród innych zjawisk, a zatem nie da się go zdefiniować, to takie zjawisko po prostu nie istnieje. Chyba, żeby przyjąć opisową definicję sztuki według Andy Warhola: *Bycie dobrym w interesach jest najbardziej fascynującą odmianą sztuki* – i dalej: *Robienie pieniędzy jest sztuką, praca jest sztuką, a dobry interes jest najlepszą ze sztuk* [14]. Gdyby tu chodziło tylko o dowcip, przytaczanie go w referacie byłoby zapewne nie na miejscu. Ale to nie jest jedynie żart. To wyraz postawy wobec

sztuki znacznej części współczesnych, a zwłaszcza młodych artystów.

Kant wiązał ze sztuką pojęcie wzniosłości, Hegel upatrywał w niej wstępny etap w rozwoju ducha absolutnego, a w latach 20. ubiegłego wieku Ortega y Gasset stawiał przed sztuką zadanie zajęcia się najpoważniejszymi problemami ludzkości i ocalenia jej przed kryzysem norm etycznych.

To, co dziś bywa preferowane przez wiodące galerie sztuki, przez wielu kuratorów i krytyków, stanowi nierzadko pod szyldem sztuki prezentowany przedmiot lub czynność, wyjęte z codzienności: propagandę polityczną w formie obiektów, instalacji czy performance lub dokumentację fotograficzną czy filmową różnych sytuacji i zdarzeń z potocznego życia. Głównym celem wielu z promowanych dziś poczynań artystów jest zwrócenie na siebie uwagi przez epatowanie widzów bądź to budzeniem lęku lub awersji i obrzydzenia, bądź też profanowaniem dotychczasowych tabu albo też po prostu bawienie dziwacznością. Wszystko to ma poziom pop-kultury i jest adresowane do masowego odbiorcy. Nie ma w tej produkcji, nazywanej artystyczną, ani przekazu istotnych, uniwersalnych problemów ani transcendencji, ani wzniosłości, ani znamion odniesienia do ludzkiej godności, ani też miejsca na piękno.

Obok innych, omawianych tu przyczyn, które w ostatnim półwieczu wpłynęły na diametralną zmianę obrazu sztuki i postaw tworzących ją artystów, decydujący wpływ miało podporządkowanie twórczości standardom i kryteriom rynków konsumpcyjnych. Nie ma znaczenia wartość artystyczna sztuki ani nie szuka się w niej treści przesłania; ważna jest oglądalność przeliczana na dochód. Żeby znów przywołać słowa Zygmunta Baumana: *to tyle, co wymagać od dzieł sztuki akceptacji warunków wstępnych stawianych wszelkim produktom aspirującym do rangi konsumpcyjnych towarów – a więc uzasadnienia swych racji w terminach bieżącej wartości rynkowej. Ale czy może kultura przeżyć dewaluację trwania i zmierzch wieczności, owe najdotkliwsze chyba ze „szkód współbieżnych“, spowodowanych triumfem konsumpcyjnych rynków?* [15]. Zapewne by nie mogła, ale też nie musi.

W tej bowiem sytuacji zwycięstwa postaw konsumpcyjnych nad twórczymi, komercji nad służbą idei i koniunkturalizmu nad bezinteresownością dla poszukiwaczy innych niż komercyjne wartości, jest wszak alternatywa.

To prawda, że eksplozja demograficzna, powszechna demokratyzacja, a przede wszystkim komercjalizacja we wszystkich dziedzinach życia doprowadziły do pauperyzacji kultury, jej umasowienia i dramatycznego obniżenia standardów. Ale spróbujmy przyjąć na obszar, który nas szczególnie interesuje, nieco inny punkt spojrzenia. Jeśli zawężymy pole penetracji z ekonomiczno-socjologiczno-kulturowego, ograniczając je wyłącznie do obserwacji procesów dokonujących się w sztuce, dostrzeżemy wówczas pewną istotną prawidłowość: do opisywanego tu, dzisiejszego stanu sztuki prowadził tylko jeden jej nurt, ten zdążający od przedmiotowości Duchampa, dadaizmu

i surrealizmu, poprzez pop-art, land-art, arte povera, body art czy happening – do ostatecznego wypreparowania sztuki z jakichkolwiek norm, zobowiązań i ograniczeń, także tych, które ją konstytuowały.

Równoległe z tym procesem i jakby przez niego niedotknięty przebiegał proces rozwoju i przemian w obrębie drugiego nurtu. Prowadzi on od Pierwszej Awangardy poprzez de Stijl, polski unizm, konstruktywizm Bauhausu, poprzez tendencję Zero i mouvement, op-art, sztukę związaną z nauką w latach 60. ubiegłego wieku, do dziś. Nurt ten trwa respektując zawsze obowiązujące go cele, zasady i normy. Wydał on wielkich twórców i eksperymentatorów nowych form, jak Rodcenko, Tatlin, van Doesburg czy Strzemiński i wielkich mistyków jak Malewicz, Mondrian, Mark Rothko, Ad Reinhardt. Ma on też nadal wybitnych spadkobierców osiągnąć przeszłości, żeby tu tylko wymienić Romana Opalkę, Eduarda Steinberga, Francisa Morelleta czy Heinza Macka, i ma też rzesze młodych kontynuatorów, którzy tworzą i dziś dzieła wysokiego jakości. Nadal zatem powstaje sztuka wyrosła z autentycznej potrzeby duchowej, a nie koniunkturalnych pobudek, sztuka o ważkich przesłaniach egzystencjalnych czy metafizycznych, która w zgiełku świata mówi do nas szeptem. Przez znaczną część odbiorców twórczość tego nurtu jest traktowana jako anachroniczna. Wypada też pamiętać o równie anachronicznej sztuce przedstawieniowej, która ma także prawo bytu.

W wolnym dziś, demokratycznym świecie wolnego wyboru można dla siebie wybrać to, co komu jest bliskie. Także na pytanie, czym jest dziś sztuka, odpowiedź jest nie jedna. Można twierdzić, że sztuką jest tylko ta, dziś niszowa, anachroniczna twórczość arystokracji ducha, która skłania odbiorcę do myślenia o problemach uniwersalnych i wzbogaca przeżyciem estetycznym. Można jednak – jak się okazuje – utrzymywać, że tylko ta najmłodniejsza, skomercjalizowana działalność postmodernistyczna ma rację bytu. Ale wolno też uznać – choć trudno o tak skrajny obiektywizm – że sztuką jest jedno i drugie, i nawet trzecie; tak jak ongiś *Suszarkę do butelek* i *Koło rowerowe na taborecie* ekspozowano równoległe w czasie z *Czarnym kwadratem na białym tle*, kompozycjami Mondriana i wizyjną poezją ze snu Chagalla.

- 1 W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, PWN Warszawa 1975, s. 33.
- 2 J. Habermas, *Modernizm – niedokończony projekt* (w:) *Postmodernizm*, antologia przekładów pod red. Ryszarda Nycza, Kraków 1997, s. 36.
- 3 J. F. Lyotard, *Odpowiedź na pytanie, co to jest postmodernizm* (w:) *Postmodernizm*, antologia..., jw. s. 58.
- 4 np. T. Adorno, J. F. Lyotard, Z. Bauman, W. Welsch, M. Featherstone, A. Huyssen etc.
- 5 cyt. za: W. Rotzler, *Objekt Kunst, Du Mont*, Köln 1972, s. 44.
- 6 C. Geertz, *O gatunkach zmąconych* (w:) *Postmodernizm*, antologia..., jw., s. 215.
- 7 Tout Ben, *Ed. du Chêne*, Paris 1974, s. 43.
- 8 cyt. za: W. Rotzler, *Objekt Kunst...*, jw., s. 199.
- 9 cyt. za: Z. Bauman (w:) *Postmodernizm*, antologia..., jw., s. 287.
- 10 cyt. za: W. Rotzler, *Objekt Kunst...*, jw., s. 198.
- 11 Ben Vautier (w katalogu wystawy) Köln, Kunstverein 1970.
- 12 obraz ekspozowany na Documenta 5, Kassel 1972.
- 13 cyt. za: J. Habermas, *Modernizm – niedokończony projekt*, jw. s. 52.
- 14 cyt. za: Z. Bauman, *Kultura w płynnej...*, jw., s. 128.
- 15 Z. Bauman, *Kultura w płynnej...*, jw., s. 130–n.



Alexandra Hołownia

1,2. Joanna Rajkowska, *Filmstill: Born in Berlin*, 2012: © Joanna Rajkowska and Andrew Dixon, Photo: © Andrew Dixon

7. Berlin Biennale — Power from the East Side

Widmo Catherine David (szefowej documenta X) nie opuszcza Berlina. W 1997 roku Catherine David skutecznie zapędziła w kozi róg niemieckich krytyków, zarzucając im przestarzałe spojrzenie na sztukę. Nieszczęśliwym zbiegiem okoliczności, francuska pionierka nowego języka wizualnej percepcji, lansując sztukę polityczną wywarła trwałe piętno na wielu międzynarodowych kuratorach i pracownikach kultury. Po 1997 roku w berlińskim KW zdecydowano, że Biennale w Berlinie powinno mieć zabarwienie polityczne. W 2010 roku kuratorem 7. Berlińskiego Biennale został renomowany artysta, dyrektor artystyczny polskiego pisma „Krytyka Polityczna”, Artur Żmijewski. Dotychczasowe Biennale uchodziły za powierzchowne i pseudopolityczne. Dlatego obsadzenie politycznego twórcy w roli kuratora dawało szansę na udany pokaz.

Artur Żmijewski wraz z powołaną przez siebie polską ko-kuratorką, Joanną Warszawą, wymyślił rewolucyjną koncepcję Biennale, zrywającą z ogólnie przyjętym schematem prezentacji sztuki. W manifestie Żmijewskiego odnalazłam paralele do własnych przemyśleń. Osobiście uważam, że życie jest ciekawsze niż sztuka. Z zadowoleniem czytałam więc tekst Artura Żmijewskiego: *...Wcześniej chętnie odwiedzałem galerie, ciągle*

poszukując szczególnego uczucia wynikającego z postrzegania rzeczywistości poprzez filtr artystycznego myślenia. Dziś taka sytuacja mnie męczy, a rozczarowania spowodowane artystycznymi wkładami wywołują depresję... [1]

Żmijewski postawił pod znakiem zapytania dominację autorstwa, pojęcie oryginalności, artystycznej kariery, wernisażu jako spektaklu. Krytykował praktyki kuratorskie polegające na administracji powstałych na zamówienie prac. Zrezygnował z malarstwa, rzeźby, fotografii, obiektów. Skoncentrował się tylko i wyłącznie wokół wideoinstalacji, działań, akcji i protestów aktywistów. W dobie światowego kryzysu, globalne reflektowanie na tematy polityczne jest słuszne, a nawet niezbędne. Od dawna nie prowadzono w Berlinie tylu kontrowersyjnych dyskusji dotyczących przeznaczenia sztuki. Żmijewski skutecznie sprowokował niemieckie społeczeństwo. Mimo zgryźliwych recenzji w niemieckiej prasie, polski kurator miał swoich zwolenników. Wielu młodych autonomów, lewaków, studentów chwaliło 7. Berlińskie Biennale, przede wszystkim za wstęp wolny, możliwość kolektywnego działania, ciekawy program sympozjów i warsztatów. Poza tym włączenie projektu ArtWiki do Biennale, w tym zrekrutowanych podczas „open call”,

7.500 międzynarodowych artystów, świadczyło o kompletnym przeciwstawieniu się elitarnym, komercyjnym strukturom skostniałego świata sztuki. Żmijewski świadomie nie zrobił megawystawy. Pokazał nieliczną ilość prac o mocnej wymowie. Niestety, wiele z nich charakteryzowała wtórność. Przykładowo *Kongres Rysowników*, autorstwa Pawła Althamera był stylistycznie uderzająco podobny do zaprezentowanej w 2011 roku na Biennale w Wenecji interakcji Normy Jean. Malująca na ścianach czerwonymi kredkami wenecka publiczność współtworzyła schizofreniczny pokój artystki. Natomiast berlińska interakcja Althamera polegała na zaproszeniu odbiorców do rysowania węglem albo ołówkiem na białych ścianach imponujących politycznych hasel i wypowiedzi.

Lukasz Surowiec posadził w różnych punktach Berlina pochodzące z obozu w Oświęcimiu młode brzozy. Działanie to do złudzenia przypominało akcję 7000 dębów Josepha Beuysa z 1982 roku w Kassel. Niczym szczególnym był też indywidualny film Joanny Rajkowskiej *Born in Berlin* (Urodzona w Berlinie). W przypadku Rajkowskiej kuratorzy popełnili wyjątek, tolerując krytykowane w manifestie powstałe na zamówienie kreacje. Artystka zakopała przed Reistagiem pępowinę swego nowo narodzonego



Niestety żaden z autorów nie poruszył problemów panujących w Polsce. A przydałoby się omówić fanatyzm religijny albo postkomunistyczny szowinizm.

dziecka. W przeszłości, o czym Rajkowska może nie wie, inni artyści również zakopywali przed Reistagiem wiele różnych prywatnych przedmiotów, katalogów wystaw itp. Poza tym nikogo w Berlinie nie interesował projekt i wideo Yael Bartany *Ruch Odrodzenia Żydowskiego w Polsce*. W Europie Zachodniej Żydzi mieszkają od dawna. Poruszany przez Bartanę problem dotyczy sytuacji ludności żydowskiej w krajach objętych dyktaturą sowiecką.

Ciekawość wzbudzała jedynie obsadzona w roli ko-kuratorów rosyjska grupa *Vojna*. Skrajność działania przewracających policyjne auta, kradnących ze sklepów żywność, protestujących Rosjan pozwala zastanawiać się nad kryteriami traktującymi złodziejstwo i demolkę za akt artystyczny. Żmijewski demokratycznie zaprosił publiczność do współkreowania swego Biennale. Zabawę zaczęto już na konferencji prasowej. Przedstawiciele grupy *Occupy* animowali dziennikarzy i krytyków do serwowania szybkich pomysłów dotyczących zmiany panującego na świecie systemu. Lecz powstały dialog przypominał raczej szkolną debatę.

Pierwszą znaczącą prowokację stanowiła wypowiedź akcji czeskiego artysty, Martina Zet, apelującego do niemieckiego społeczeństwa, o zwrot

wrogich cudzoziemcom książek Thilo Sarrazina *Deutschland schafft sich ab* (Niemcy likwidują się). Z podarowanych egzemplarzy twórca planował najpierw zrobić instalację, po czym zamierzał owe książki zniszczyć, gazety pisały, że spalić. Żmijewskiemu zarzucano tolerowanie nazistowskiego kodu semantycznego. W KW zaczęto wyświetlać ponownie, usunięty w zeszłym roku z wystawy w berlińskim Martin-Gropius-Bau z powodu braku szacunku dla ofiar Holokaustu film

Artura Żmijewskiego *Berek*.

Niepokorna w tym względzie postawa, kuratora 7. Berlińskiego Biennale rozeźliła nie tylko latinoamerykańskich artystów skupionych wokół berlińskiej galerii sztuki krytycznej OKK. Dlaczego Żmijewskiego fascynują zbrodnie popełnione przez hitlerizm? Z jakiego powodu popiera on działalność rosyjskiej grupy narodowych bolszewików (Nazbol)? Czy Żmijewski jest wychowanym totalitarnie lewicowcem?

Żmijewski próbował dotknąć problemów globalnych, lecz zdecydowanie pominął kłopoty polskie. Przygotowując towarzyszącą Biennale książkę *Forget Fear* (Zapomnieć strach), podróżował do Egiptu, Węgier, Kolumbii, Islandii,

stawiając wybranym artystom i politykom pytania dotyczące sztuki i polityki. Niestety, żaden z autorów nie poruszył problemów panujących w Polsce. A przydałoby się omówić fanatyzm religijny albo postkomunistyczny szowinizm.

Artur Żmijewski, przygotowując Biennale, wymyślił interesującą koncepcję, niestety w praktycznej realizacji wykazał niekonsekwencję, nikłą wiedzę, brak obycia ze sztuką współczesną oraz politycznymi artystami Europy czy Berlina. Dlatego moim zdaniem jego Biennale można jedynie odebrać w kategoriach kuriozalnego artystycznego dzieła. Poza tym prasa niemiecka podała, że polscy uczestnicy Berlińskiego Biennale, jak Joanna Rajkowska, Paweł Althmaer, a także kuratorzy, Artur Żmijewski i Joanna Warsza mieszkają w Berlinie. Ta pozytywna wiadomość pozwala uwierzyć, że bojowi koledzy skutecznie zasilą przeciwników teorii Sarrazina, powodując, że mało otwarte dla migrantów, rasistowskie Niemcy rzeczywiście zlikwidują się same. Najlepiej jest stłamsić wroga od wewnątrz.

29.04. 2012 roku Maciej Mielecki i Grupa *Re-enactment* odegrała w parku nad Szprewą w dzielnicy Treptow zdobycie Berlina. Spektakl ten powtórzono 13 maja 2012 (w ramach akcji solidarności z 7. Berlińskim Biennale?) w parku przed Zamkiem Ujazdowskim w Warszawie.

1. Wstęp do katalogu 7. Berlin Biennale.





Bożena Kowalska

Berlińskie Biennale z trzech perspektyw

1. **Mirosław Patecki**, *Christ the King*, Construction of the statue of Christ the King in Swiebodzin, Photo: © Tomasz Staśniak
2. **Nada Prlja**, *Peace Wall* in der Friedrichstraße, fot. Nada Prlja
3. *Anonymus*, KW, fot. A. Hołownia
4. **Artur Żmijewski**, *Berek*, 1999, Videostill / video still, © Artur Żmijewski, Courtesy Foksal Gallery Foundation
5. **Paweł Althamer**, *Kongres Rysowników*, fot. A. Hołownia

Już pierwsze zdania z internetowego wywiadu niemieckiej dziennikarki Anji Lösel z Arturem Żmijewskim – głównym kuratorem VII Biennale Berlińskiego – określają specyficzny charakter tego wydarzenia. *Jeszcze nigdy przed otwarciem Berlińskiego Biennale nie było tyle gniewu i złości jak tym razem. Powodem jest pan. Nawołuje pan do zniszczenia książki Sarrazina[1], do sadzenia w Berlinie brzoź z obozu koncentracyjnego w Auschwitz-Birkenau i próbuje Żydów polskiego pochodzenia skłonić do powrotu do Ojczyzny. – Nie ja to robię – odpowiada Żmijewski – ale artyści, których zaprosiłem na Biennale.*

Nie da się tego wydarzenia szybko i łatwo zakwalifikować i ocenić. Można je natomiast i trzeba postrzegać z kilku perspektyw. Pierwszą – ponieważ taką przydano mu rolę – powinna być perspektywa sztuki. Z tego punktu widzenia jest ono pewnym, spodziewanym ogniwem w długim procesie osmozy w sztukę tego, co sztuką nie jest. Trwa on już blisko sto lat, a jako symboliczny dla niego początek-refleksję uznać można słowa Kurta Schwittersa z lat dwudziestych ub. wieku: *Alles, was der Künstler spukt, ist Kunst*[2] (Wszystko, czym artysta splunie, jest sztuką), poparte jego hanowerską *Merzbau* (1920–36), o której mówił: *...dążeniem moim jest połączenie sztuki i nie-sztuki w jedno we wspólnym dziele Merz*[3]. Gwałtowna intensyfikacja tak pojętego procesu w sztuce nastąpiła w latach sześćdziesiątych XX w. Jej werbalny wyraz stanowiły rozliczne, podobne w treści enuncjacje, jak m.in. Timma Ulrichsa, że *Sztuką jest wszystko, co jest traktowane jako sztuka*[4], Bena Vautier *Życie jest sztuką*[5] czy Roberta Filliou *Sztuką jest wszystko, co artysta nazwie sztuką*[6]. Wypowiedzi

teoretyczne w tym wciąż rozwijającym się procesie wyprzedziła praktyka twórcza począwszy od *Suszarki do butelek* Duchampa (1914) i *Talerza* Ivana Puni (1915). W drugiej połowie XX w. jako dzieła sztuki uznawano już wszelkiego rodzaju, nawet trywialne przedmioty codziennego użytku. Czasami pojedyncze, a niekiedy zwielokrotnione jak *Akumulacje* dzbanków czy okularów Armana lub nakrycia stołów Daniela Spoerri albo jak zgniecione karoserie samochodów Johna Chamberlaina etc. Z biegiem czasu sięgano po coraz bardziej zróżnicowane obiekty, podnosząc do rangi sztuki wybrane fragmenty ziemi, wody, nieba, a następnie żywe organizmy, jak rośliny, roje pszczoł, konie, a wreszcie i człowieka, w konceptualizmie zaś także same pomysły ludzkie: myśli i działania. Czemu nie można by zatem podnieść do rangi artystycznej polityki, jak to robił Żmijewski?

Dotychczas jednak te zjawiska sakralizacji rozmaitych elementów wyjętych z rzeczywistości i życia poprzez przeniesienie ich w obszar sztuki, pojawiały się jako indywidualne gesty artystów upubliczniane podobnie jak własne, autorskie wystawy. Albo znajdowały miejsce w pokazach zbiorowych, wśród wielości eksponatów o innych motywacjach, intencjach i formach. VII Biennale Berlińskie różni się tym od dotychczasowych prezentacji elementów życia podnoszonych do rangi sztuki, że jest ono w całości propagandą i działalnością polityczną, i tylko dlatego, że realizują ją artyści, nadano jej miano sztuki. Cóż bowiem mają ze sztuką wspólnego filmy przedstawiające uliczne rozruchy, manifestacje protestacyjne czy brutalne interwencje policji wobec bezbronnych ludzi w różnych krajach świata? Nawet jeśli są to przykłady represji wobec artystów? Co

ma ze sztuką wspólnego *Największy klucz świata* – gigantyczna pseudorzeźba z metalowych płyt, zbita przez uciekinierów z obozu w Zachodniej Jordanii, mająca na celu zwrócenie uwagi świata na losy Palestyńczyków z okupowanych obszarów? Co mają ze sztuką wspólnego sadzonki brzoź wyhodowane z nasion drzew, które były świadkami funkcjonowania hitlerowskiej maszyny zagłady w Oświęcimiu – Brzezince? Gdyby nawet realizacje artystyczne o przesłaniu politycznym były wartościowe jako dzieła sztuki – to i tak byłyby w kontrze wobec jednej z podstawowych właściwości sztuki, jaką powinna stanowić trwałość jej przesłania.

Tymczasem byt sztuki politycznie zaangażowanej ograniczony jest, podobnie jak publicystyki, tylko do czasu zachowania aktualności problemu, który podjęła. Brak w niej bowiem czynnika uniwersalnego, który daje sztuce nieprzemijalność.

Wprawdzie niekiedy zawarty on bywa także w koncepcji *sensu stricte* politycznej, ale niezwykle rzadko. Tak dzieje się na przykład w przypadku „Berka” Żmijewskiego. Dokonał się tu proces uniwersalizacji określonej sytuacji i miejsca. Artysta, co

» VII Biennale Berlińskie różni się tym od dotychczasowych prezentacji elementów życia podnoszonych do rangi sztuki, że jest ono w całości propagandą i działalnością polityczną, i tylko dlatego, że realizują ją artyści, nadano jej miano sztuki.

prawda w sposób wyjątkowo drastyczny, ale uprzytomnił widzom fakt, o którym rzadko kto myśli: że życie nasze z jego radościami i smutkami toczy się na ziemi, która wszędzie jest cmentarzem, miejscem cierpień, zbrodni i tragedii miliardów ludzi, którzy żyli przed nami i którzy nieuchronnie są zapominani, podobnie jak będziemy i my.

Drugą perspektywą spojrzenia na berlińską imprezę jest jej ogląd wyłącznie z punktu widzenia polityki. Tej jednak analizy i oceny powinien dokonać politolog. Dla laika jest tu sporo momentów niezrozumiałych czy niekonsekwentnych. Między innymi: dlaczego nakazy, zakazy, cenzura i akty agresji ze strony władz któregośkolwiek kraju krytykowane są i oskarżane przez artystów Berlińskiego Biennale, gdy równocześnie za wzór godny naśladowania traktowany przyjmowany

jest – zapewne zresztą nieprawdziwy – przykład Kazimierza Malewicza, który rzekomo z pistoletem w rękę krążył po pracowniach kolegów – malarzy, pytając, kto jeszcze maluje pejzażyki i żądał prawdziwej sztuki.

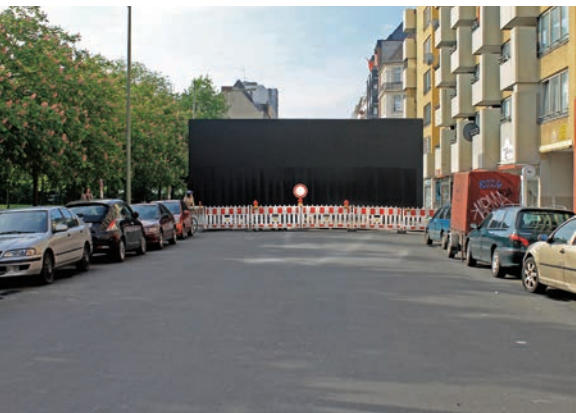
Istnieje jeszcze trzecia perspektywa, z której postrzegać można Berlińskie Biennale. To perspektywa intencji jego twórców. Pod tym względem, jak się zdaje, są ci młodzi artyści spadkobiercami i Awangardy radzieckiej. Chcieliby świat zmienić na lepszy. I niezależnie od tego jak nieporadnie to robią, niekonsekwentnie i nawet niekiedy chuligańsko – ich cel naprawiania złej rzeczywistości i ludzkiej natury pozostaje szlachetny i godny uznania. Ich pierwowzór pod tym względem: radzieccy konstruktywiści, wprawdzie także nie zdołali zmienić mentalności ludzi i naprawić świata. Nic dziwnego, skoro nie udało się to dotąd żadnej religii i żadnemu systemowi filozoficznemu czy politycznemu. Oni jednak stworzyli nową koncepcję sztuki, która zapłodniła rzesze artystów na niemal wszystkich kontynentach i ma do dziś twórczą kontynuację. Polityczni artyści Berlińskiego Biennale nie wnieśli do sztuki nic istotnego, nic, co miałyby nowe i trwałe wartości.

Przypisy

- 1) Thilo Serrazin, *Deutschland schafft sich ab*. Głośna w Niemczech ostatnich lat, kontrowersyjna książka szerząca szowinistyczną ideologię.
- 2) cyt. za: W. Rotzler, *Objekt Kunst...*, Köln 1972, s. 199.
- 3) jw., s. 44.4 – jw., s. 198.
- 5) Ben Vautier (katalog wystawy), Köln, Kunstverein 1970.
- 6) Hasło na jednej z prac artysty ekspozycyjnej na „Documenta 5” w Kassel 1972.



4



2



3



5



Znakiem czy też symbolem tegorocznych Documenta mogą być dwie puste sale Ryana Gandera z Anglii.



2

Widzów wchodzących do opustoszałych sal owiewa delikatny wiatr, a ich zaskoczenia i zakłopotania nie rozwiewa odnaleziony gdzieś na ścianie lub w katalogu tytuł pracy – *I need some meaning I can memorise* (Potrzebuję znaczenia, które mogę spaść).

Praca Ryana Gandera może być znakiem trzynastych Documenta nie tylko dlatego, że umieszczona została przez kuratorkę wystawy Carolyn Christov-Bakargiev w tradycyjnym centrum Documenta, czyli na parterze Fridericianum, ale dlatego, że skupia wiele ważnych dla tegorocznych Documenta idei. Puste wnętrza, z którego usunięto wszystkie przedmioty, przypomina pomieszczenie przygotowane do kapitalnego remontu. Nikt nie wie, jak będzie wyglądało po remoncie i co się w nim znajdzie. Czy wrócą przedmioty, które wcześniej tam były, czy też pojawią się rzeczy całkowicie nowe? Mariam Ghani, także we Fridericianum, pokazuje film o zniszczonym pałacu Dar ul-Aman w Kabulu. W pałacu tym, tak jak we Fridericianum, mieściło się kiedyś muzeum. Zburzone podczas II wojny światowej

1. **Geoffrey Farmer's,**

Leaves of Grass,
with thousands of
pictures cut from
five decades of Life
magazine, in the
Neue Galerie

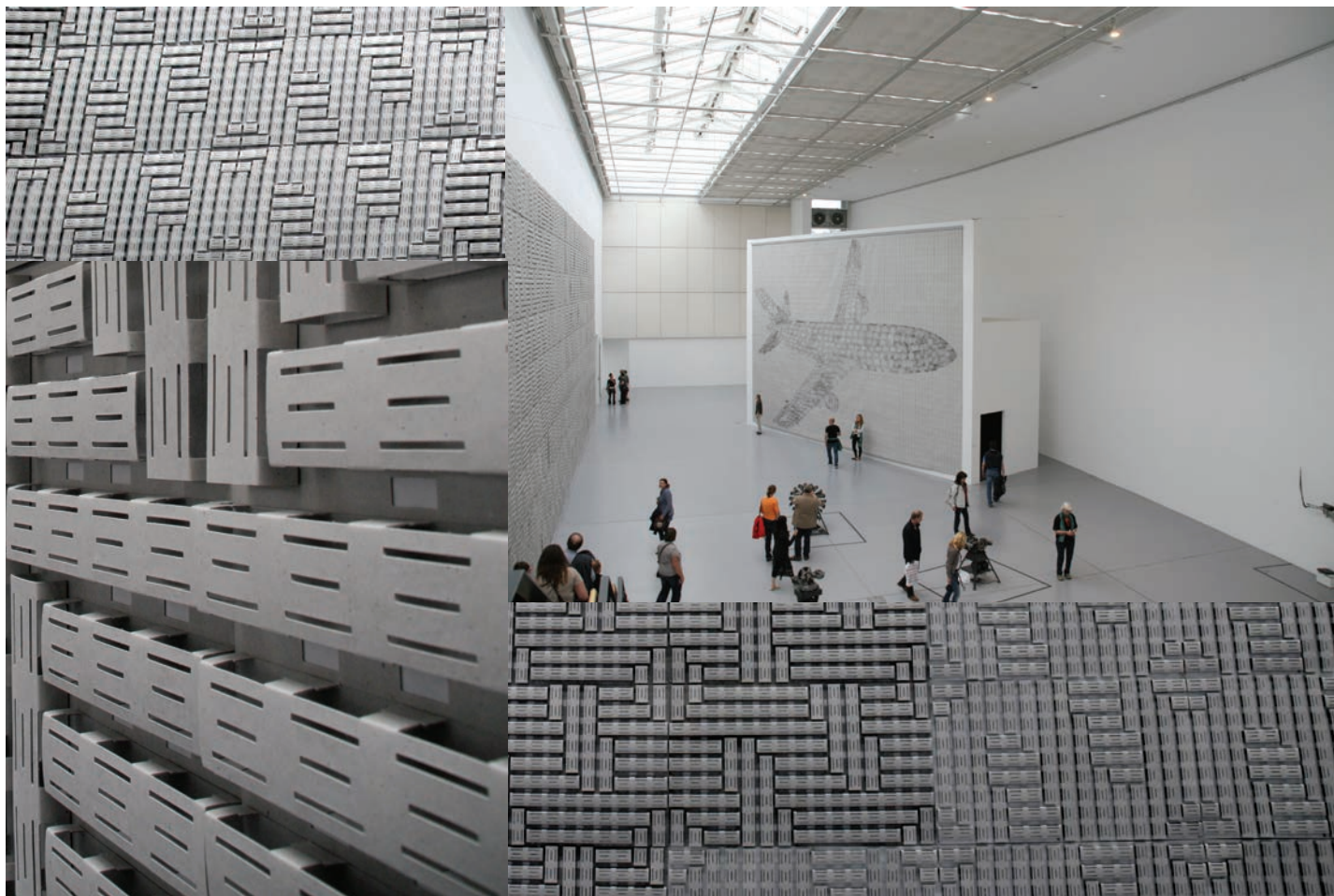
2. **Ryan Gander,**
*I need some meaning
I can memorise*, 2012
1-2. Documenta 13
in Kassel
Fot. 1-2 K. Saj

» Granica między tym, co jest sztuką, a tym, co nie jest sztuką, przestała być istotna, powiada Carolyn Christov.

Fridericianum zostało po wojnie odbudowane i zmieniło się w miejsce goszczące sztukę współczesną. Co się stanie z pałacem Dar ul-Aman w Kabulu? Czy zostanie odbudowany? Czy nadal będzie pełnił funkcję muzealną? Jakie obiekty będą tam eksponowane? Puste wnętrza Ryana Gandera wywołują pytania o status Documenta: czym będą i czym mają być? Jak mają dostosować się do wyzwań XXI wieku?

Documenta jako wystawę sztuki XX wieku, czasowe muzeum sztuki współczesnej wymyślił Arnold Bode (1900-1977) w połowie lat 50. ubiegłego stulecia. W zbiorach Neue Galerie w Kassel znajduje się portret Arnoldda Bode namalowany przez Gerharda Richtera (1932-), przedstawiciela generacji,

która entuzjastycznie podjęła pomysł Arnoldda Bode. Można nawet powiedzieć, że Documenta były dzieckiem generacji Richtera, generacji artystów i krytyków urodzonych w latach 30. ubiegłego stulecia, która z dużym niepokojem oddawała swoje ukochane dziecko młodszemu pokoleniu. Generacja Richtera potrzebowała miejsca, gdzie można było się spotkać, zobaczyć, jak zmienia się sztuka i podyskutować o kierunkach tych zmian. Generacja ta przechodzi powoli do historii. Coraz mniej artystów tego pokolenia bierze udział w Documenta – w tym roku zaledwie kilkoro, Alighiero Boetti, Joan Jonas, Fabio Mauri, Giuseppe Penone, Gustav Metzger, Lawrence Weiner. Starzeje się też i wykrusza publiczność, która się z wystawą w Kassel utożsamiała, publiczność dzisiejszych pięćdziesięcio- i sześćdziesięciolatków. Młoda generacja, generacja Internetu nie odczuwa już tak silnie potrzeby spotkania się i dyskusowania o sztuce – jej naturalnym forum dyskusyjnym stał się internet. Jak zatem będą wyglądać następne Documenta? Czy trafią do najmłodszego pokolenia? Internetowa strona Documenta – www.mydocumenta.de – jest tak statyczna i nieatrakcyjna, że wydaje się adresowana bardziej do starszej generacji niż do młodej >



1

i przegrywa pod każdym względem z amatorskimi filmami z Documenta wrzuconymi na YouTube.

Puste sale Ryana Gandera nie są jednak do końca puste. W jednej z nich Carolyn Christov-Bakargiev umieściła trzy niewielkie rzeźby Julio Gonzaleza, pioniera spawanej, metalowej rzeźby, oraz czarno-białe zdjęcie przedstawiające te same rzeźby wystawione na II Documenta w 1959 roku. Documenta zaczynają karmić się własną historią. Do historii Documenta nawiązuje też bardzo ciekawy film Mario Garcia Torresa opowiadający o pobycie Alighiero Boettiego w Kabulu i o jego pracy *Mapa* (1971), pokazanej na tegorocznej edycji Documenta, a której artysta nie zdołał wystawić na V Documenta w 1972 roku.

Widzów wchodzących do pustych sal Gandera owiewa lekki wiatr. Czy ma to oznaczać, że wiatr historii wieje dziś poza Europą, w Afryce (Arabska Wiosna), Azji (Afganistan, Irak, Iran), a do Europy docierają jedynie lekkie podmuchy światowych wydarzeń? Czy Europa znalazła się już w epoce

1. **Thomas Bayrle**, Documenta-Halle
2. **Goshka Macuga**, Digital collage for *Of what is, that it is; of what is not, that it is not 1*, 5.2 x 17.4m, Tapestry, 2012
3. **Janet Cardiff** and **George Bures Miller**, *Alter Bahnhof Video Walk*, Hauptbahnhof, Kassel, 2012 1-3. Documenta 13 in Kassel, Germany 1, 2. fot. K. Saj, fot. 3 T. Pietrek

post-historycznej i nic ważnego się w niej już nie dzieje, nic wartego zapamiętania, żeby raz jeszcze przywołać pracę Ryana Gandera? Nie do końca. Europa kibicowała i na różne sposoby popierała Arabską Wiosnę, a w Afganistanie od lat próbuje wprowadzić własne, zachodnie rozwiązania. Europejski system wartości jest dzisiaj eksportowany poza Europę, jak Documenta, które Christov-Bakargiev zorganizowała także w Kabulu i Kairze, miastach, które od miesięcy nie schodzą z czołówek światowych serwisów informacyjnych oraz kanadyjskim Banff, które w serwisach tych prawie nigdy się nie pojawia. W tym kontekście rośnie znaczenie dyptyku Goshki Macugi – jedna część wystawiona w Kabulu, druga pokazana w Kassel, we Fridericianum. Jedna przedstawia komitet nagrody artystycznej imienia Arnolda Bode oraz gości przybyłych na uroczystość wręczenia nagrody twórcy Documenta – wszystkie postacie zakomponowała artystka w otwartej przestrzeni, na eleganckim trawniku

przed Oranżerią w Kassel. Ta część została pokazana w Kabulu. Druga część dyptyku, pokazana w Kassel, przedstawia aktywistów organizacji charytatywnych i humanitarnych działających w Kabulu oraz afgańskich studentów przybyłych na spotkanie zorganizowane w ramach Documenta w Kabulu. Tu również poszczególne postaci zestawione zostały w grupy, ale ustawione tym razem na śniegu na tle zniszczonego Fridericianum (?). Ta część dyptyku mogłaby nosić tytuł „Wprowadzenie sztuki współczesnej do Afganistanu”. Centralnym motywem pracy jest wąż kuszący młodych Afgańczyków wizją zachodniego świata sztuki, w którym artyści mają prawo do wolności wypowiedzi i sprzeciwu – w kabulskiej wersji pracy Macugi grupa artystów trzyma plakat z napisem *Bankierzy, politycy, globalne elity i media kłamią*.

Artyści działają dzisiaj w globalnym świecie, ale w różnych warunkach, dlatego jedni mają poczucie obłąkania, inni są pełni nadziei, jeszcze inni wycofują się ze świata, a jeszcze inni brylują na artystycznych scenach, jak pisze kuratorka Documenta. Ci, którzy zostali zaproszeni do Kassel, chcą tego czy nie, wstępują na artystyczną scenę. Dotyczy to zarówno młodych ludzi z ruchu oburzonych, którzy rozbili namiotowe miasteczko przed Fridericianum, jak i ekologów z grupy And And And, którzy w parku Karlsruhe otworzyli kiosk



2



3

ze zdrową żywnością: *Co wspólnego ma ważna wystawa sztuki współczesnej z ekologicznym rolnictwem? Mnóstwo. Grupa And And And angażuje się w globalne problemy. Jednym z nich jest nasz stosunek do jedzenia i produkcji. Poszukujemy alternatywy dla hasła „rozwijaj się lub gin”.*

Kuratorka Documenta zmieniła park Karlsruhe w miejsce wypełnione utopiami lepszego życia, we współczesną Monte Verita – artyści z całego świata w rozrzuconych po parku domkach przedstawiają swoje pomysły na

ulepszenie świata. Robin Kahn zaprasza kobiety z Narodowego Frontu Zachodniej Sahary, by gotowały w Kassel „przepyszne kuskus” i karmiły nim gości i w ten sposób zdobywały sojuszników dla swojej sprawy. Pomysł naiwny, a nawet obraźliwy, choć unosi się nad nim duch Rirkrita Tiravaniji. Nawiązania do Monte Verita wydają się zresztą dość ryzykowne. Monte Verita przez pierwsze dwie dekady XX wieku przyciągała artystów poszukujących alternatywnego, bliższego naturze stylu życia,

ale ta eksperymentalna komuna została w 1920 roku zamknięta, by kilka lat później, w 1926 roku odrodzić się w postaci luksusowego hotelu-sanatorium. Monte Verita zaciera różnice między czterema wyróżnionymi przez Carolyn Christov-Bakargiev stanami – oznacza bowiem wycofanie się artysty, na pewien przynajmniej czas, z codziennego życia, a zarazem nadzieję na to, że zreformowanie naszego życia, przynajmniej w jakimś zakresie, jest możliwe; jest znakiem oblężenia przez obcą, nieprzyjazną >



1



2



3

artystom rzeczywistość, a zarazem sceną przyciągającą tych, którzy tę rzeczywistość zamierzają zmienić. Świat jest różnorodny, zawsze taki był, ale teraz ta różnorodność się wymieszała i to, co w jednym miejscu może uchodzić za znak nadziei, w innym staje się częścią spektaklu. Być może to chciałam pokazać kuratorce tegorocznych Documenta, przywołując przykład Monte Verita, do którego wcześniej, ale w całkowicie inny sposób nawiązywał Harald Szeemann wystawami „Monte Verita” (1978) oraz „Der Hang zum Gesamtkunstwerk” (1983).

Carolyn Christov zmieniła park Karlsaue w miejsce poszukiwania lepszego życia, jakby chciała powiedzieć, że dopóki są wśród nas ci, którzy poszukują lepszego życia,

nasz świat zachowuje nadzieję, nadzieję na to, że może być lepszy. Taką nadzieję mają oburzeni protestujący w Nowym Jorku, Madrycie, Atenach i wielu innych miastach. Ale gdzie w tym wszystkim jest sztuka? Co dzisiaj jest sztuką, można zapytać? Co jest sztuką w rozważaniach Kadera Attii o reperacji, reperacji starych zniszczonych przedmiotów codziennego użytku, naprawianiu okaleczonych twarzy żołnierzy rannych podczas I wojny światowej, naprawianiu naszej przeszłości? Co jest sztuką w filmie Khaleda Houraniego opowiadającym o wystawieniu obrazu Picassa w strefie Gazy? Co jest sztuką w obrazach Yan Lei inspirowanych obrazkami znalezionymi w Internecie? Co jest sztuką w znalezionym przez

1,3. *Time/Bank* (e-flux: **Julieta Aranda** and **Anton Vidokle**). *Time/Bank*, 2009–ongoing, Alternative economy, mixed materials, variable dimensions and duration, Courtesy Time/Bank

2. **Alighiero Boetti**, *Mappa*, 1971, Embroidered tapestry made in Afghanistan, 147 x 228 cm, Private collection

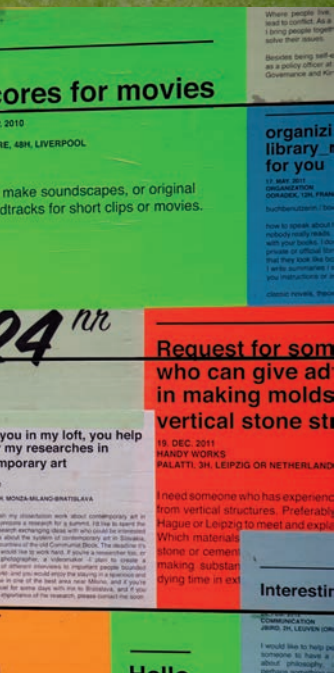
4. **Massimo Bartolini**, *Untitled (Wave)*, 1997–2012, Pool, water, electrical motor, barley, 5 x 9.50 x 1.30 m

5. **Yan Lei**, *Limited art Project*, 2011–2012, Documenta Halle

6. *Too Extreme: A selection of Drawings by Gustav Metzger*, Made from 1945 to 1959/60 1–6. Documenta 13 in Kassel, Germany, Fot. 1–4, 6 T. Pietrek, fot. 5 K. Saj



4



5



6

Sanję Ivekovic zdjęciu osiołka otoczonego drutem kolczastym? Zdjęcie zrobiono w Kassel podczas ostatniej wojny, a zamknięty osiołek miał być przestrożą dla wszystkich upartych, którzy nie chcieli dostosować się do reguł nowego społeczeństwa. Co jest sztuką w fotografiach Zanele Muholi przedstawiających młodych ludzi o zaburzonej tożsamości płciowej? Co jest sztuką w obrazku Vann Natha ukazującym scenę

» Sztuka może być bowiem wszędzie, wszędzie tam, gdzie coś nas pobudza, inspiruje, skłania do zmiany myślenia.

przesłuchania w czasach reżimu Czerwonych Khmerów? Granica między tym, co jest sztuką, a tym, co nie jest sztuką, przestała być istotna, powiada Carolyn Christov. Postmodernizm wymieszał sztukę z niesztuką i tylko od nas zależy, gdzie dopatrzymy się sztuki i czy

dojrzymy ją tam, gdzie inni jej nie widzą. Sztuka może być bowiem wszędzie, wszędzie tam, gdzie coś nas pobudza, inspiruje, skłania do zmiany myślenia.

Tegoroczne Documenta, które nie mają dobrej prasy, paradoksalne, wydają się zgodne z duchem czasu – z oczekiwaniem na wielką zmianę. Nikt nie wie, na czym ta zmiana ma polegać, jak ma wyglądać i co nam przyniesie, ale wszyscy zdajemy się na nią czekać.



Alexandra Hołownia

Documenta 13

W tym roku Documenta 13. stanowiły gigantyczną wystawę sztuki i to nie tylko współczesnej. Obok prac artystycznych, także nieżyjących klasyków, jak Salvador Dali, zostały przedstawione osiągnięcia naukowców, w tym fizyków: Karena Barada, Erkki Kurenniemi, Antona Zelinger, genetyka Alexandra Tarakhovskogo, wynalazcy komputera Konrada Zuse,

medialnego archeologa Davida Linka, agronoma Georga Chana.

Wystawie towarzyszyły liczne sympozja, projekcje nakręconych na zamówienie filmów, cykle performance'ów, spektakli teatralnych. Documenta 13 przytłaczała odbiorców powierzchnią wystawienniczą, ilością eksponatów, a także liczbą uczestników (do udziału zaproszono, jak nigdy dotąd, aż 300 osób).



Niestety ten, kto szukał prowokacji, wstrząsów, aktualnych tendencji w sztukach pięknych, był w błędzie.



DOCUMENTA (13)

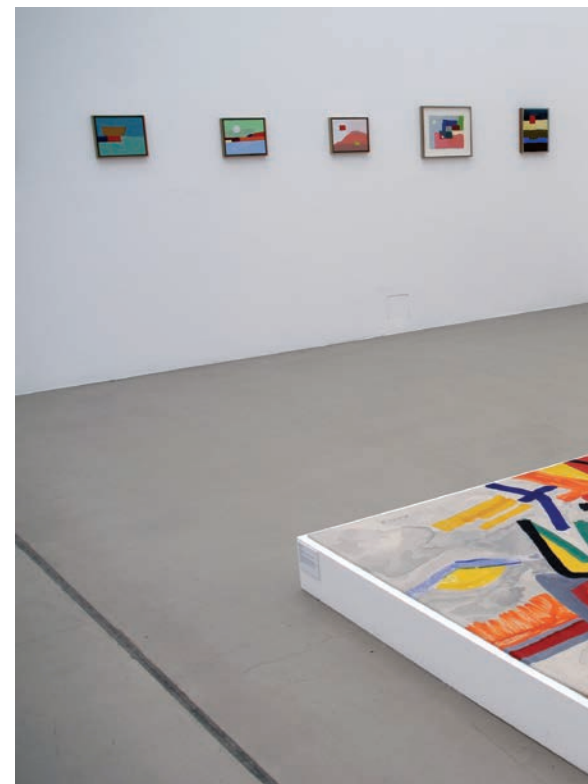
1-3. **Lara Favaretto's**, *Momentary Monument IV (Kassel)*, 2012, Documenta 13 in Kassel, Germany
Fot. 1-3 T. Pietrek

Niestety, ten, kto szukał prowokacji, wstrząsów, aktualnych tendencji w sztukach pięknych, był w błędzie. Zainteresowana historią zbombardowanego w czasie drugiej wojny światowej, a później odbudowanego miasta Kassel, kuratorka Carolyn Christov-Bakargiev (CCB), zleciła twórcom wykonanie prac obrazujących hasło „rozpad i odbudowa”. Zgodnie z tą ideą francuski artysta Pierre Huyghe

zrobił usytuowaną w parku Aue instalację z kompostu z wykorzystaniem piachu i kamieni. Wkomponował również stare obumarłe, oblane przez mrówki drzewo Beuysa. Stworzona przez niego zdewastowana natura, samodzielną kreowała nowy, powstający w czasie pejzaż. Documenta 13. nie zrezygnowały z akcentów politycznych.

Oddziały Documenta 13. otwarto w Kabulu, Kairze,

Aleksandrii i kanadyjskim Banff. Carolyn Christov-Bakargiev kilkakrotnie odwiedziła Kabul, gdzie nawiązała kontakt z Akademią Sztuk Pięknych. Kuratorka uważa, że Kabul jest dla artystów miejscem magicznym. Na przełomie lat 60./70. włoski twórca Alighiero Boetti przyjechał do Kabulu i przebywał tam do czasów inwazji sowieckiej (1977). Boetti założył wraz z przyjacielem hotel w Kabulu.

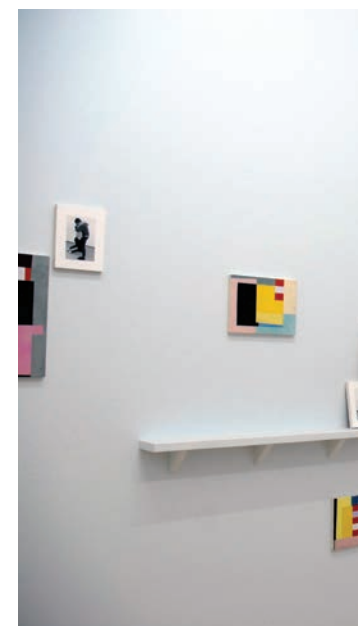


1. **Andrea Büttner**, *Zelte*, Neue Galerie
 2. **Etel Adnan**, *Untitled*, 1959–2010, 38 untitled paintings, Oil on canvas, Dimensions variable
 3. **Doug Ashford**, *Many Readers of One Event*, Tempera and inkjet on wood. Dimensions variable, 2012
 4. **Maria Martins**, *The impossible*, bronze, 79,5x80x43,5 cm, 1945
- 1–4. Documenta 13 in Kassel, Germany, fot. 1, 2, 4 K. Saj, fot. 3 T. Pietrek

Zainspirowany działalnością Włocha, meksykański artysta Mario Garcia Torres odrestaurował dla potrzeb swego wideofilmu hotel Boetiego w Kabulu. W ten sposób przełożył życie codzienne na sztukę. Documenta 13. w Kabulu, konsekwentnie pilnowane przez uzbrojonych niemieckich żołnierzy i służby specjalne, trwały od 20 czerwca do 19 lipca 2012 roku. Wreszcie lansowane przez kuratorkę hasło „rozpad i odbudowa” dotknęło namacalnego gruntu. Publiczności afgańskiej udostępniono prace 27 afgańskich i międzynarodowych twórców, między innymi pokazano wideofilm *Shadow Procession* Williama Kentridge, dywan zamieszkałej w Londynie polskiej artystki Goshki Macugi oraz film *A Brief History of Collapses* artystki afgańskiej z Nowego Jorku Mariam Ghani. W tym prezentowanym również na drugim piętrze muzeum Fridericianum w Kassel wideo, Ghani porównała muzeum Fridericianum w Kassel do pałacu zburzonego w Kabulu. W obu budynkach (w Kassel za czasów Napoleona) mieścił się kiedyś parlament.

Zafascynowana wizualizacją historii Bakargiev przedstawiła na Documenta 13. mające 4.000 lat kamienne figury z północnego Afganistanu, obrazy waz w złotych ramach, a także metalowy

krążek wielkości pocztówki z przyciskami, wymyślony przez odkrywcę komputera, Konrada Zuse. I żeby nie było nudno, w jednej z witryn wyeksponowała stary puszysty ręcznik z inicjałami AH. Widniejąca obok fotografia sugerowała, że ów ręcznik należał do Adolfa Hitlera. Tuż obok stał flakonik z perfumami używanymi przez Evę Braun (chodzi o pracę fotografki Lee Miller). Wystarczyło tylko otworzyć szafkę i skosztować zapachu, jaki wahał Hitler. Odnosiłam wrażenie bycia w muzeum etnograficznym albo historycznym. W hali Documenta, budowli o przeszklonych ścianach, stały gabloty z zakrytymi płótnem rysunkami autorstwa, Gustava Metzgera. Artysta, realizując hasło *Sztuka likwiduje się sama*, życzył sobie, by chcąc obejrzeć jego obrazy publiczność odsłaniała własnoręcznie owe zasłony. Pod względem wystawienniczym był to bardzo niedobry pomysł, gdyż Metzger świadomie okradł swe prace z możliwości bezpośredniego oddziaływania na widza. Poza tym niemodne gabloty stanowiły na Documenta 13. częsty element. Niezręczne kolosy podkreślały historyczny aspekt wystawy. Generalnie ogrom informacji serwowanych przez Documenta 13. wywoływał bezradność i zagubienie odwiedzających. Bardziej





2



3

ogłupiał publiczność niż wzbogacał. Jednak mimo to Documenta 13. nie stanowiły kompletnego niewypału. Zakochana w ruchu Arte Povera (sztuka biedna) kuratorka, pokazała kilka ciekawych projektów. Mieszkańców Kassel zachwycała usytuowana w parku Aue rzeźba drzewa, *Idee die pietra*, wykonana przez Włocha Giuseppe Penone. Ogromną popularnością cieszył się też park rzeźb dla psów autorstwa Kanadyjczyka, Briana Jungena. Twórca zainstalował w parku Aue specjalne, zmysłowe formy, widziane z perspektywy psich oczu. Spowodowało to pielgrzymki posiadaczy psów do parku Aue. Nigdy wcześniej na żadnych Documenta nie widziałam tylu miłośników czworonogów dumnie paradujących ze swymi podopiecznymi. Poza tym niektóre psy wytrenowano na przewodników po usytuowanej w parku Aue ekspozycji.

Documenta 13. wydały specjalny kalendarz z portretami psów należących do biorących udział w pokazie artystów. *Documenta są skierowane do wszystkich, do ludzi, do zwierząt, także do roślin. Mnie interesuje kreatywny potencjał istot nie będących ludźmi. Wychodzę z założenia, że człowiek jest tylko małym elementem dużego systemu. Z tego powodu jestem za prawem głosowania dla psów. Chciałabym, by przy budowaniu miast i osiedli wzięto pod uwagę prawa zwierząt, by myślaro nad tym ile przeznaczonych do wybiegu, zielonych obszarów powinno mieć miasto ...* mówiła w wywiadzie dla Bloga „Andy Warhols Interview“ (1). Carolyn Christov-Bakargiev, która mimo wielu krytyk przyciągnęła do Kassel setki tysięcy publiczności.

1. <http://blog.interview.de/#Documenta-C-Christov-Bakargiev>.



4



1

Karolina Golinowska

Mediacje niepojmowalne

Tegoroczne Biennale w Berlinie oraz Documenta w Kassel zanegowały tradycyjną formułę organizowania wielkich wydarzeń artystycznych, do materii festiwalu sztuki podchodząc w sposób eksperymentalny.

1. Takashi Kuri-bayashi, *Wald Aus Wald*, installation, 2010 (author of picture Osamu Watanabe)

» ... program wystawienniczy szeroko eksploruje główny wątek dotyczący relacji sztuki i duchowości, które to wrażenie potęguje wybór miejsc ekspozycji prac.

W tym też kontekście poznańskie Biennale Mediations zdaje się stanowić głos rodem z przeszłości, oznajmiający powrót do utraconej równowagi. W przeciwieństwie bowiem do wydarzenia berlińskiego, tematyka społeczno-polityczna zostaje tu całkowicie zmarginalizowana. Przewodnią myślą Mediations jest natomiast Niepojmowalne, a więc rzeczywistość, którą ludzki umysł, z racji ograniczeń poznawczych, redukuje do czystych idei. W tej sytuacji, aktywizm polityczny i społeczne zaangażowanie twórców z Berlina staje się zbyt pragmatyczne i dosłowne. W odniesieniu zaś do tegorocznych Documenta, Biennale Mediations nie epatuje narracyjnym chaosem, na który rozmyślnie pozwoliła w Kassel kuratorka Carolyn Christov-Bakargiev, pytania o tematykę wystaw ucinając stwierdzeniem, że ona jedynie

zaprosiła artystów. Poznańskie wydarzenie bazuje na konkretnej idei, rozwijanej przez czterech niezależnych kuratorów, podejmujących temat w sposób indywidualny i nowatorski. W dużej mierze to oni sprawują kontrolę nad artystycznym przekazem, oferując zwiedzającemu rolę obserwatora ukończonego dzieła i ostatecznie wkraczając w przestrzeń między artystą a jego odbiorcą. W tym też aspekcie poznańskie Biennale znacznie odbiega od konwencji Documenta, gdzie nacisk na bezpośredni kontakt artysty z publicznością niejednokrotnie wzmagal uczucie ożywczego chaosu. Formuła tegorocznego Mediations kontynuuje zatem dotychczasowe zinstytucjonalizowane koncepcje ekspozycji sztuki wizualnych w oparciu o kuratorską narrację.

Tradycyjna formuła biennale nie oznacza jednak artystycznej stagnacji. Jak

podkreślał dyrektor wydarzenia Tomasz Wendland, początki inicjatywy, która z czasem przerodziła się w międzynarodowe biennale sztuki, sięgają roku 1989. Wtedy też, pod hasłem *Cywilizacja i kultura* zainicjowano konferencję oraz szereg wydarzeń artystycznych. Sama zaś idea zorganizowanego po raz trzeci biennale stopniowo ewoluuje, przyjmując rozmaite odsłony tego, co aktualnie nazywane bywa biennale sztuk wizualnych. W oderwaniu od drugiej edycji eksponującej dwubiegunowy podział programu wystawienniczego i duży zespół kuratorski, trzecia edycja stwarza jednolity program główny w oparciu o pomysły czterech kuratorów: dyrektora Muzeum Sztuki Mori w Tokio Fumio Nanjo, kuratorkę a zarazem kulturoznawczynię Denise Carvalho, profesora teologii i krytyka sztuki Friedhelma Mennekesa,

a także samego dyrektora biennale — Tomasza Wendlanda.

Różnorodne zainteresowania i obszary badawcze każdego z wybranych członków zespołu kuratorskiego miały w domyśle stworzyć wieloaspektową panoramę zarysowanej przez Wendlanda wizji nowej ikonografii niepojmowalnego. W istocie, program wystawienniczy szeroko eksploruje główny wątek dotyczący relacji sztuki i duchowości, które to wrażenie postrzegają wybór miejsc ekspozycji prac.

Wyselekcjonowane na biennale prace umiejscowione zostały w pięciu głównych lokalizacjach, pełniących rozmaite funkcje w odniesieniu do przestrzeni miejskiej. W Muzeum Narodowym zaprezentowano szereg spektakularnych instalacji, wśród których na szczególną uwagę zasługuje Inferno Motohiko Odani. Ideę piekła zamknął artysta w specjalnej osmiokątnej kapsule o wnętrzu wykonanym ze szkła i luster, na której ścianach pojawiła się projekcja spływającej wody. Nie potrafiąc swobodnie balansować pomiędzy wizualnymi fantasmagoriami odbijanymi w nieskończoność przez lustrzany sufit i podłogę, widz z czasem zaczynał tracić równowagę, w pełni doświadczając stworzonej przez Japończyka wizji piekła. Niesamowite wrażenie sprawiał ponadto video performance Julii Oldham, składający się z filmowych obrazów, na których artystka rekonstruowała obserwowalne w przyrodzie sekwencje ruchów owadów. Wreszcie, obecna w muzeum instalacja wideo *Transfigurations* Billa Violi obejmująca *Three Women*, *Oguri* oraz *The Innocents* niezwykle poetycko ukazywała proces duchowej metamorfozy postaci, doznających rytualnego oczyszczenia w strumieniach wody.

Interesujące instalacje zostały zaprezentowane także w pozostałych miejscach wystawienniczych biennale. W przestrzeniach Centrum Kultury Zamek pojawiła się praca *I chew, I bite* autorstwa Mithu Sen, ukazująca rozciągniętą na ścianie okrwawioną i bezkształtną szczękę, eksplorującą fenomen bólu i odruchów ludzkiego ciała. Budynek byłej synagogi stanowił miejsce dla instalacji *7 Virtues* Mischy Kuballa, eksponującej niesamowite efekty świetlne skupione wokół ruchu srebrzystych kul, czyli tytułowych siedmiu cnót. Na uwagę zasługuje ponadto instalacja Grzegorza Klamana *Fear and Trembling*, ukazująca okryte

czarnymi chustami klęczące postaci, monotonnie uderzające głową w ścianę. Pojawiający się w Galerii u Jezuitów *Wald aus Wald* autorstwa Takashiego Kuribayashiego rekonstruował nowy las z przetworzonych niegdyś w papier drzew. W Muzeum Archidiecezjalnym zaś węgierski artysta Attila Csörgő wykorzystał ideę *perpetuum mobile*, stwarzając z dwóch długich śrub i punkтового oświetlenia iluzję szklanki.

Ten krótki i szkicowy przegląd obecnych na biennale prac uzmysławia, jak szerokie spektrum tematyczne podejmowane było przez samych artystów. Kwestie związane z kondycją człowieka, jego ciałem i zmysłami, naturą i jej nieustannymi przekształceniami, istnieniem świata i jego praprzyczyny, to pytania stawiane jednak bez przekonania, że w pełni uzyska się odpowiedź. Tytułowe Niepojmowalne stanowi zatem próbę zbliżenia się od owych obszarów za pośrednictwem sztuki, by bez ograniczenia w postaci słów zgłębić odwieczną tajemnicę.

Koncepcja Biennale Mediations stanowi zatem ukłon względem idei sztuki autonomicznej, nastawionej na eksplorację wątków dotyczących kwestii dłań fundamentalnych. W tym też sensie, poznańskie wydarzenie nawiązuje do tradycji tworzenia wielkich wystaw ze znaczącą rolą samego kuratora i ogromnym autorytetem samej praktyki artystycznej. Mimo że ów kuratorski nadzór zostaje rozproszony tu na cztery głosy, wrażenie izolacji praktyki artystycznej pozostaje niezatarte. Analogicznie ową alienację wystaw artystycznych prowokuje sama przestrzeń. Pomijając działania o charakterze edukacyjnym, biennale nie wkracza w miejską tkaninę, gdyż dwie skromne jego reprezentacje to jednak za mało, by mówić o żywej interakcji z lokalnym kontekstem. Pozostaje zatem odseparowane od rzeczywistości

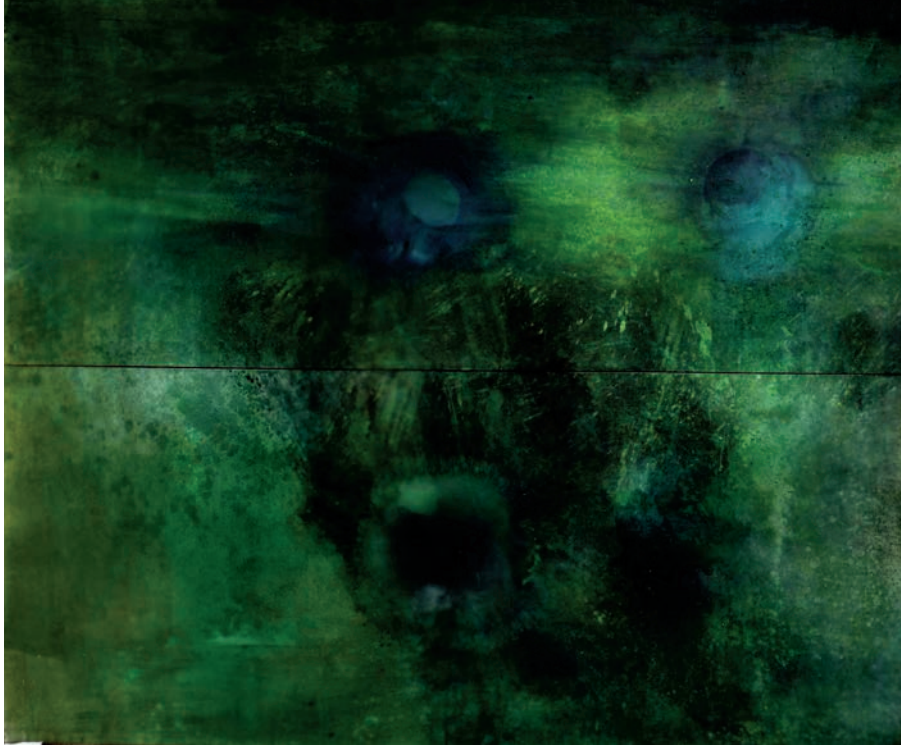
miejsca i czasu, stwarzając jakość abstrakcyjną i niedostępną. Ostateczny przekaz biennale plasuje się jednak na poziomie ogólnoświatowym, co potwierdzają zaproszeni do współpracy artyści i kuratorzy. Owa sytuacja zdaje się jednak tworzyć swoisty dwugłos w ocenie. Z jednej bowiem strony, globalny wymiar wydarzenia pozwala z optymizmem spoglądać na kondycję życia artystycznego w Polsce. Z drugiej zaś, bezkontekstowy charakter biennale czyni je wydarzeniem anachronicznym w zderzeniu z aktualnymi tendencjami, by biennale nawiązywało relację z lokalnym kontekstem. Innymi słowy, chodzi o to, by wydarzenie różnako angażowało społeczności miejskie, a nie bazowało jedynie na upodobaniach kosmopolitycznych gości. Wyżbyte lokalnego wymiaru biennale staje się bowiem jednym z wydarzeń o podobnym rozmachu, które organizuje się na całym świecie. Niewątpliwą zaletą było umiejscowienie części wystaw w budynku byłej synagogi, którego losy wpisują się w burzliwe dzieje samego miasta.

To jednak wciąż za mało, by mówić o wpisaniu poznańskiego biennale w konkretną przestrzeń. Z racji dość krótkiej historii trudno byłoby Biennale Mediations konkurować z podobnymi wydarzeniami o utrwalonej już niegdyś renomie. Ten jednak problem pojawia się każdorazowo w przypadku młodych inicjatyw owego pokroju. Nie istnieją bowiem odgórne standardy, by z sukcesem zorganizować biennale sztuki, które natychmiastowo zaistnieje na globalnej mapie świata artystycznego.

Za każdym razem jednak warto zastanowić się, jaką jakość do owych globalnych struktur wniesie lokalny kontekst, który niejednokrotnie bywa zdecydowanie ciekawszym odniesieniem niż dominujący głos kuratora.



2. Mischa Kuball, *Seven virtues*, installation, 1999



1. **Petra Lemmerz**, *Endoptik 7*, oil painting, 1996
 2,3. **Motohiko Odani**, *Inferno*, video installation, 2008/2010

Magdalena Komborska

The Unknown/ Niepojmowalne!

3. MEDIATIONS BIENNALE to już trzecia edycja, największego wydarzenia w Europie Środkowej i Polsce.

Ważną inicjatywą tegorocznego biennale jest pomnożenie wewnętrznych wydarzeń oraz rozprzestrzenienie się MB poza granicami Polski, już w marcu 2012 w Nowym Yorku odbyła się wystawa „Nothing in Common” (cz. projektu „Hotel de Imigrantes”). W Hanowerze w Niemczech (04.-05.2012) odbył się „JETLAG”, niemiecko-chiński multimedialny projekt artystyczny, wystawa „Cosmopolitan Stranger” towarzysząca The European Biennial of Contemporary Art MANIFESTA w Belgii (06-08.2012) oraz Konferencja Polska Biennale Nowe Środowisko.

Tematem obecnego MB jest niepojmowalne, czyli to, co według Tomasza Wendlanda *kieruje naszą uwagę na 95% rzeczywistości pozostającej poza naszym polem uwagi*. Dalej dyrektor MB tłumaczy, że termin ten wynika z interpretacji obrazu dokonywanej przez artystę i widza. Dalej mówi o idei biennale jako toku badawczym, złożonym z dwóch zakresów. Pierwszy to wymiar ekspresji artystycznych, zakres drugi to efekt dialogu międzykuratorowskiego i artystycznego. Zatem myśl biennale zasadza się na interpretacji dzieł sztuki, ekspresji artystycznej, jaka staje się bazą dialogu i zdobywania wiedzy o świecie rzeczywistym.

Sztuka jako złudzenie wzrokowe, emocjonalne, zmysłowe wybrzmiała w tajemniczej instalacji w CK Zamek, *tales dedicated to the dark* (2000), Aiko Miyayaga. Japońska artystka umieszcza pęki kluczy w akwariach w taki sposób, że widz nie do końca wie, czy są to rzeczywiste przedmioty, czy efekt oddolnej projekcji wideo.

Dodatkowym zabiegiem optycznym jest mocne białe światło, rozproszone w szklanych pojemnikach, w przezroczystych elementach, podkreślone ciemnością wnętrza sali. Co jest widoczne w świetle, a co w ciemności? Klucze mogą być tu definiowane jako swoiste *white's objects in dark cube...* Te samo odczucie i przemyślenia dotyczące rzeczywistości bytu czy jego imitacji towarzyszą mi podczas spoglądania na dwie strony pracy Xu Bing *Background Story 7* (instalacja, 2011) umieszczonej w poznajskim Muzeum Narodowym. Pięciometrowy lighbox rzuca cień przedstawiający siedemnastowieczny chiński pejzaż malarski Wang Shimina (w rzeczywistości mieszczący się w Muzeum Brytyjskim). Druga strona instalacji odsłania proces twórczy artysty, okazuje się że w technice Binga nie ma w ogóle farb, a krajobraz stworzony jest z włókien konopnych, roślin, nieregularnie przyczepionych gazet, folii bąbelkowej.

Gabriela Golder w *Multitude* (video, 2008) kadruje tłum. W zwolnionym wideo obserwujemy leniwe ciała w pewnym niesprecyzowanym, niedokończonym ruchu. Stan ich zawieszenia

uwalnia ich zmysłowość, duchowość, w indywidualnym i równocześnie masowym kontakcie. Bill Viola przedstawił eteryczną sferę pojedynczych bohaterów w *The Transfigurations* (video, 2007) czy w *Oguri* (color high-definition, video on LCD panel, 2008). W *The Transfigurations* kobieta i mężczyzna ujęci w tzw. kadrze amerykańskim idą w kierunku widza. W pewnym momencie ich ciała przekraczają symboliczną granicę. Ciecz obmywa ich, cofają się i znikają w ciemnym tle... Zbliżoną sytuację widzimy w video *Oguri*. Moment przejścia, oczyszczenia, symbolika niewidocznej ściany wody przypomina o nieodkrytej naturze ludzkiej, kondycji, jaka tkwi poza ciałem... Instalacja *Fear and Trembling* (Bojaźń i drżenie, 2007) Grzegorza Klamana ujawnia moment niepewności, strachu tyżącego się duchowości/wiary. Gdy patrzymy na postacie klęczące twarzą do ściany, zakryte do pasa czarnymi chustami zastanawia ich gest, układ ciała, czy jest on symboliczny dla modlitwy, cierpienia? Dla kogo i w jakiej religii? Temat wyznania, obecności Matki Boskiej, istoty świętej, podjął Robert Rumas. Jego trzy obiekty





Matka Boska – orzech jasny, Matka Boska – orzech średni, Matka Boska – orzech ciemny (1994), są jedynie symptomem wiary. Dewocjonalne figury ze sztucznymi aureolami to tylko realna próba zdefiniowania ludzkiego obrazowania świętości...?

Tematem biennale jest też proces, sposób doświadczenia. Malarstwo prezentowane przez Petera Lemmerza, Stephan Bamkötera, Wojciecha Ledera wywodzą się z materii, optycznych zabiegów, techniki wydobytej z samej substancji. Przywołanie jej jest ciekawym zabiegiem kuratorskim. Obraz, który powstaje przez analizę struktury, włączanie w nią obcych materiałów, umożliwi dostrzeganie właściwości obrazu, widoku, dokładne obserwowanie powierzchni, gestu, przestrzeni... Obrazem ze sceną rodzajową jest *Standing figure* (olej na płótnie, 2010) Attili Szucs. Delikatne sfumato, szarości i zielenie magicznych krzewów, drzew otaczają stojącego w centrum nagiego człowieka. Scena mężczyzny w niby ogrodzie, fantasmagorycznej przestrzeni może być opisem ówczesnego raju, realnego współczesnego

mitu. W świat naturalny, baśniowy wprowadza Japończyk Takashi Kuribayashi. Posługuje się on często elementami ze świata przyrody, ziemią, wodą, a nawet drzewami w przypadku pracy pokazanej na *Mediations*. Instalacja *Wald aus Wald* (2010) to unoszący się nad podłogą galerii biały las. W jego niektórych punktach również białego podłoża (z japońskiego papieru Washi) są otwory. Od czasu do czasu pojawiają się w nich ludzie obserwujący baśniowe środowisko. Mithu Sen porusza się w krainie mrocznej baśni. Jego prace akwarelowe, papierowe kolaże są wprowadzeniem do większych realizacji. W CK Zamek można było zobaczyć serie pasm zębów z dziąslami wychodzącymi ze ścian pomieszczenia. Równie wyrazista była praca Thomasa Bjorka *Last supper* (obiekt, 1994). *Ostatnia kolacja* to odnośnik raczej do ostatniej wieczerzy, której kadr z siedzącym Chrystusem widoczny jest z przodu puszek. Post popartowski obiekt niezwykle odważnie i prawdziwie mówi o połączeniu religii z konsumpcją. Wang Quingsong w *123456 Chops* (wideo, 2008) zarejestrował moment przed

konsumpcją – rozbijanie zwierzęcego mięsa. Siedząc samotnie przed płaszczyzną niby stołu – drewnianego blatu wyklada kozę i w szale rozbija ją na coraz to mniejsze kawałki. W końcu rozrzucą ją wokół drewnianej dechy... Cały film, w przyspieszonym tempie eksponuje jeszcze bardziej negatywne emocje bestialskiego czynu. Stan przed posiłkiem, śmierć, morderstwo, okrucieństwo, psychodeliczny zabieg mówią być może o tym, co doprowadza do masowej konsumpcji... do grzechu głównego?...

Przy szerokim wachlarzu ekspresji artystów, zupełnie różnych technikach prac, wielokulturowości, MB to sztuka spójnej, nienaruszonej konwencji. Zaletą międzynarodowego charakteru *Mediations* jest połączenie tożsamości europejskiej z innymi kulturami, ukazanie wspólnych cywilizacji. To myślenie o sztuce, jako mediatorze pomiędzy sztuką a społeczeństwem, poprzez interaktywne, przestrzenne realizacje. *Mediations Biennale* to scalenie kilku przestrzeni wystawowych w samym Poznaniu, jak i w innych krajach również poza Europą.

1. PPA BWA Jelenia Góra, fot. C. Koczwarski
2. Ewa Maria Śmigielska, *My-znaki w przestrzeni*
3. Tomasz Kujawski, *Konstrukcja-Destrukcja*



1

Agnieszka Gniotek

Końca świata nie będzie

Amerykańskie „Science” podało niezbite dowody na to, że w tym roku nie będzie końca świata.

Przewidywał go kalendarz Majów, który zaprzestawał odliczać nasz czas 21 grudnia 2012 r. Został jednak źle odczytany. Tym samym wszystkie apokaliptyczne imprezy tego roku były przedwczesne. Możemy o nich myśleć już na spokojnie, jedynie w kategoriach sztuki i rozrywki.

Jedną z nich była „Apokalipsa” szczecińska, czyli kolejna edycja festiwalu „Inspiracje”. Zorganizowana w czerwcu br. wokół tematu końca świata, tradycyjnie wykroczyła już poza ramy ekspozycyjne, wciągając publiczność w szereg niebanalnych wydarzeń muzycznych i multimedialnych. Zostały one zgrupowane na

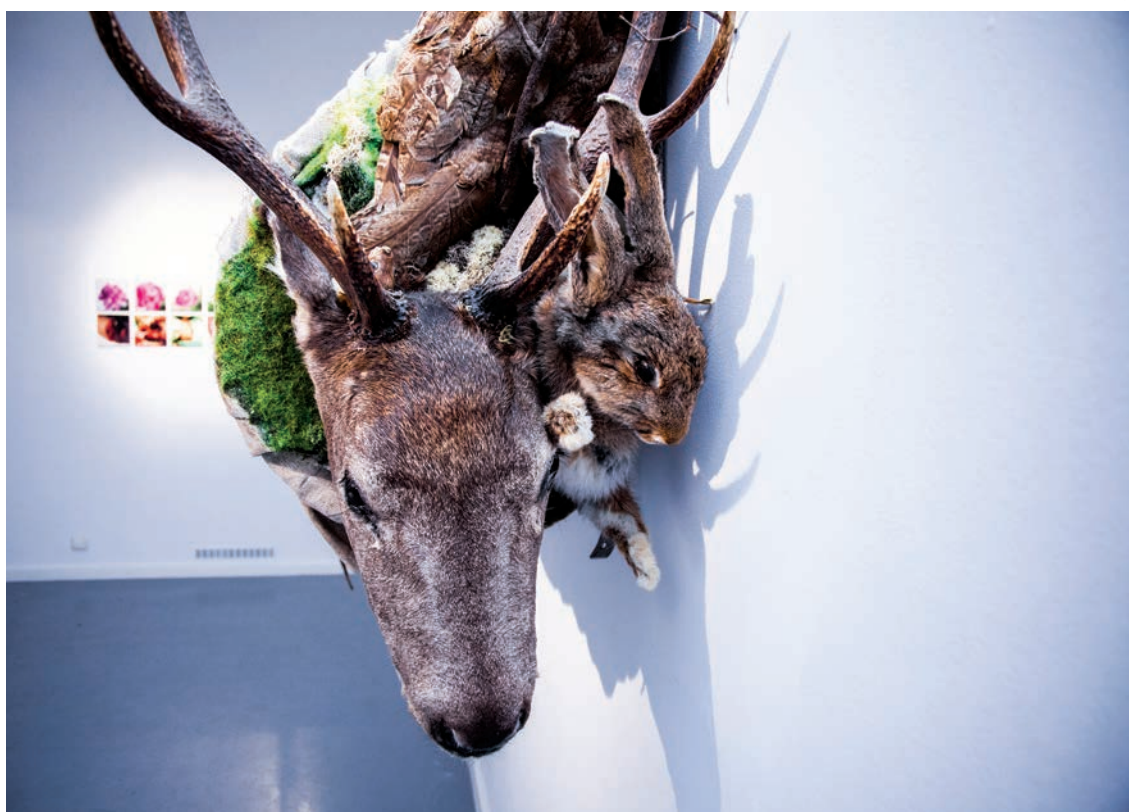
patio Klubu 13 Muz, w ramach cyklu „Berlin Blue Nights”. Ich wyjątkową oprawę stanowiło Świetlne miasto, w którego labirynt kubów wbudowana została scena. Muzyczna przygoda rozciągnięta została pomiędzy filharmonicznymi brzmieniami, operowymi koloraturami, dynamiczną elektroniką oraz setami dj-ów. Wrażenie jedynie w swoim rodzaju, raczej nie do streszczenia słowami.

Wszechstronność Inspiracji to nie tylko multimedialność, ale i zaangażowanie, które od kilku lat przyjmuje formę kampanii społecznej. W tym roku poświęcona była ona schyłkowi, czyli starości. Wizualną emanacją hasła „I ty będziesz stary” festiwal uzyskał dzięki cyklowi

2



Wszechstronność Inspiracji to nie tylko multimedialność, ale i zaangażowanie, które od kilku lat przyjmuje formę kampanii społecznej.



fotografii przedstawiającemu seniorów, autorstwa duetu Zorka Project. Sama kampania realizowała się w szeregu działań o charakterze warsztatowym, skierowanych do różnych grup odbiorców.

Najważniejsze jednak wydarzenia festiwalu to wystawy i spotkania z artystami. Dzięki tym ostatnim „Inspiracje” mają bardzo żywą formułę i oferują niepowtarzalną okazję poznania poglądów i koncepcji autorów, często także stanowią szansę prezentacji większej liczby ich prac w postaci elektronicznej. Z ekspozycji najważniejsze są dwie: główna, w tym roku przygotowana przez kuratora Wojciecha Ciesielskiego oraz konkursowa. Na tę ostatnią zgłoszono liczne prace, z których jury wyłoniło 12, budując tym samym ekspozycję, pokazywaną na strychu Klubu 13 Muz. Był to pokaz dość ciekawy, choć moim zdaniem zabrakło tu dzieł wybitnych, wyjątkowo zapadających w pamięć czy intelektualnie głębokich. Na szczęście większość twórców postawiony apokaliptycznie temat potraktowało z przymrużeniem oka, na wesoło i ze sporym dystansem. Dzięki temu samą wystawę oglądało się bez znużenia. Grand Prix festiwalu otrzymała Aleksandra Kozioł za wideo *Widok z okna*. Autorka może mówić o niemalym szczęściu, i to podwójnym. Najpierw przypadkiem udało się jej zarejestrować kamerą zupełnie niespodziewane wydarzenie, następnie równie niespodziewanie jury uznało za stosowne przyznać jej główną nagrodę.

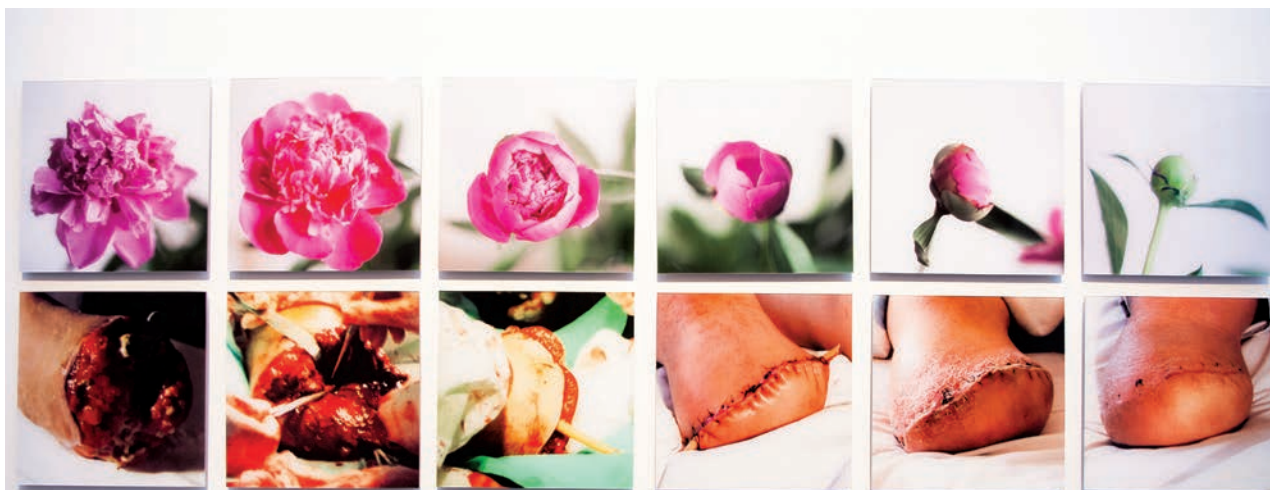
Przygotowana przez Wojciecha Ciesielskiego ekspozycja stanowiła bardzo ciekawą, nie przeładowaną ekspozycją i inteligentną wypowiedź na temat rozumienia apokalipsy, tragedii i globalnej hekatombi. Kurator poprowadził narrację poprzez dwie przestrzenie. Wypełnił sale Klubu 13 Muz oraz oddziału Sztuki Współczesnej Muzeum Narodowego. Najsilniejszym akcentem w przestrzeni muzealnej było wideo grupy Democratia z Hiszpanii. Praca fenomenalna, zarówno pod względem technicznym, jak i narracyjnym, prezentuje oszałamiający tempem najazd grypy parkurowców na statyczną architekturę cmentarną. Pracy tej partnerowały inne silne instalacje: żywy krzyż Petera Fussa, złożony z poruszających się w niewielkich segmentach robaków, a także „Globusy” Szymona Kobylarza i wideo Huberta Czerepoka. W tej przestrzeni niesamowicie adekwatnie zagrały też prace komiksowe – potraktowane po malarsku plansze Przemysława Truścińskiego i bardzo osobisty mural Jakuba Rebelki. Ich wymowę podkreślał kontrast z dziełami o kilka dekad starszych klasyków medializmu i konceptualizmu – Zofii Kulik, Natalii LL i Józefa Robakowskiego. W 13 Muzach dominantę stanowiła rzeźba Macieja Kuraka, frunąca ponad klatką schodową.

Brodaty terrorysta, opadający na czaszki damskiego stanika, stanowił „kropkę nad i” pokazu, złożonego z kilku poważnych koncepcji. Jedną z nich był robiący duże wrażenie *Vera Icon* Michała Bałdygi, inną – klepsydry z wypaczonymi celowo nazwiskami osób publicznych Oskara Dawickiego, kolejną stanowiły dokumentalnie zestawione przez Isao Hashimoto „imiona” wybuchów jądrowych.

Bardzo intrygującym aneksem tej wystawy okazała się instalacja *Pokój Śmierci* Gregora Schneidera, prezentowana w głównym gmachu Muzeum Narodowego. Teraz, kiedy od festiwalu minęło już kilka miesięcy można ją opisać bez obaw, że kogoś ominie zaskoczenie. Pokazywała, jak wiele zależy od nazwy, sugestii autora, sposobu „podania” dzieła. Pokój oglądać mogło nie więcej niż 5 osób jednocześnie. Droga do jego poznania wiodła przez ciemny korytarz. Za nim nie czekało na widzów nic intrygującego, a już tym bardziej nic przerażającego czy kojarzącego się ze śmiercią. Ot, pusty pokój z zamkniętymi drzwiami, który obserwować można było przez obszerne okna. W środku nieciekawe oświetlenie i równie nieciekawa kolorystyka ścian. Brak mebli. To wszystko. Cała reszta odbywała się w sferze naszej wyobraźni. Po zobaczeniu tej instalacji wszyscy czuli się jakoś nieswojo. Każdy w jakimś stopniu uległ sugestii.

Na „Inspiracjach” koniecznie należało zobaczyć jeszcze jedną ekspozycję, zrealizowaną przez Kamila Kuskowskiego w jego Zonie Sztuki Aktualnej – galerii, która w ślad za kuratorem przemigrowała z Łodzi do Szczecina. Zona to niewielka przestrzeń, a zaaranżowane w niej „Jądro Ciemności” okazało się pokazem bardzo intensywnie nasyconym dobrą sztuką najnowszą. Oferowało spotkanie z instalacjami i obiektami autorstwa m.in. Bogny Burskiej, Anny Orlikowskiej, Artura Malewskiego, Kuby Dąbrowskiego, Bartosza Kokosińskiego, Huberta Czerepoka i Małgorzaty Szymankiewicz. Ich prace bardzo silnie wpływały na siebie nawzajem, zagęszczając atmosferę. W większości mówiły o indywidualnych historiach, osobistych katastrofach, prywatnych apokalipsach. Odwołując się do tytułu powieści Josepha Conrada, pokazywały uwikłanie jednostki. Wystawa gromadziła świetne prace i oferowała inteligentną narrację. Swoim nasyceniem była przeciwieństwem propozycji Wojtka Ciesielskiego, w umiejętny sposób wykroliła też dla siebie miejsce w temacie przewodnim imprezy.

„Apokalipsa” się odbyła, końca świata jednak nie będzie, przyznają to nawet naukowcy. Jeśli koniec nie, to może początek? Zawsze warto coś zacząć od nowa, bo zmiana jest dobra sama w sobie. Dlatego za rok w Szczecinie nowy początek – „Inspiracje Genesis”.





1

Joanna Tokarczyk

Demaskowanie cywilizacji

Ciemna strona księżycy — 9. Bałtyckie Biennale Sztuki Współczesnej w Szczecinie

Co tworzy oblicze dzisiejszej Europy? Czy są korzenie zachodniej kultury? Czy rzeczywistość Europa jest uniwersalnym choć kosmopolitycznym zlepkiem — monolitem XXI wieku? Wbrew tendencjom holistycznego globalizmu artyści uczestniczący w Bałtyckim Biennale Sztuki Współczesnej ujawniają wewnętrzne pęknięcia w pozornym monolicie współczesności. W ich pracach dominuje problematyka ekspansji Zachodu wobec cywilizacji Wschodu, promowana w dziełach sztuki, piśmiennictwie, popkulturze. Tradycje kolonialne mają odległy rodowód, przy całej swej aktualności. Ukazanie ich społecznego oddziaływania pozwala na bardziej autentyczne, a mniej idealizujące i stereotypowe mówienie o zachodniej tożsamości.

Tematykę tegorocznej edycji Biennale zaprezentowano szeroko i różnorodnie, w ramach trzech ekspozycji: w Muzeum Sztuki Współczesnej w Szczecinie, w Gmachu Głównym Muzeum oraz Galerii 13 Muz (wystawa *Czy jest bezpiecznie?* Bartka Otockiego). Pierwszy z pokazów otworzyły realizacje Yinki Shonibare, obrazujące relacje Europy i Orientu za pomocą odwołań do tradycyjnych tekstów kultury. Kierunek Wschód — Zachód, choć od zawsze pełen napięcie, jest w wizji Shonibare nierozzerwalny. Adaptacja fragmentu baletu *Jeziro łabędzie* Czajkowskiego pt. *Odile i Odette* (2005) oraz trawestacja grafiki Goi pt. *Gdy rozum śpi budzą się demony* (2008) pozwoliła artyście na sugestywne przedstawienie tego zakorzenionego w historii stanu rzeczy. Niczym dobro i zło, ying i yang — kręgi

cywilizacji opozycyjnie się uzupełniają, jak tancerka oraz jej „lustrzane odbicie” w *Odile i Odette*. Z kolei w serii fotografii nawiązujących do grafiki Goi Shonibare zadaje pytania: Czy gdy rozum śpi budzą się demony w Ameryce? W Afryce? Europie? Australii? Azji? zwracając uwagę na irracjonalne często uprzedzenia i podziały, ograniczające kulturowy dialog.

W refleksyjną wędrówkę ścieżką ikon i symboli zabiera widza Jan Håfström, autor malarskiego cyklu pt. *Raj utracony* (2009–2012). Archetypy religijne i mitologiczne (*Księga Przykazań*, smok, głowa Meduzy) łączą się tu z motywami zaczerpniętymi ze współczesnej historii (samoloty niemieckie z okresu II wojny, broń) oraz wątkami przemijania i śmierci. Każdy z elementów tej swoistej układanki jest ruchomym, graficznie — malarskim elementem naściennym, mogącym zmieniać położenie wobec całości. Przypomina to rodzaj dynamicznego komiksu, którego klatki to jedynie materiał do analizy podlegający transformacji w umyśle widza. Daje to szansę na nowe wnioski co do znaczenia i funkcjonowania w kulturze poszczególnych motywów. W ten sposób autor skłania odbiorcę do krytycznej, wolnej od dogmatów refleksji nad wzorcami zachodniej kultury — śladem przywoływanych przez niego pisarzy, artystów i filozofów, których nazwiska włącza w malarski układ (Joseph Conrad, Gustav Moreau, Friedrich Nietzsche i inni).

Sens popkultury jako sfery masowej nadprodukcji rekwizytów kwestionuje Johan

1. **Thomas Chable**, *Site de Lucy*, Etiopie, 2010

2. **Tomasz Kozak**, *Zmurzynienie 3*

3. **Tim Sharp**, *Traveller's Tale*

Muyle w zaskakującej, ruchomej instalacji pt. *Nic nie stoi na przeszkodzie* (2010/11). Przebrane w młodzieżowe stroje manekiny poruszają się po określonym torze, na rozświetlonych reflektorami pojazdach. Towarzyszy im współczesna, taneczna muzyka. Na tablicy umieszczonej na jednym z pojazdów znajduje się napis *Nihil obstat* (z łac. nic nie stoi na przeszkodzie) — formuła z wydawnictw kościelnych, oznaczająca pozwolenie na publikację. Zgody takiej udziela teolog stwierdzając, iż dana pozycja jest zgodna z doktryną wiary. Autor pyta o credo współczesnego człowieka — czy jest nim wyłącznie bezmyślna konsumpcja sprowadzająca go do roli robota? Rozdźwięk między dyktatem mód i technologii a podmiotowością stanowi rodzaj ostrzeżenia przed dobrowolnym uprzedmiotowieniem się człowieka.

Prace pozostałych artystów skupiają się wokół zachodnich idei związanych ze schedą kolonializmu. Dwie projekcje wideo autorstwa Janka Simona pt. *Droga do portu w Tamatave* oraz *Zwiedzanie fortu Amsterdam* to konfrontacja wyobrażeń i rzeczywistości. Dokumentacji podróży do Afryki towarzyszy refleksja etyczna. Filmując brutalny, postkolonialny świat i twarde życie jego mieszkańców — na przykładzie wynajętego przez siebie człowieka — rykszy czy niedołęznego przewodnika oprowadzającego po dawnym forcie niewolniczym — autor burzy mit o idyllicznych wyprawach do egzotycznych krajów. Z kolei w *Historii kompresji przestrzeni Atlantyku* artysta prezentuje



kultury. Jak to możliwe, by w sytuacji kata i ofiary posługiwać się tymi samymi metaforami? Kozak wskazuje na budujące europejską świadomość stereotypy i powszechne dla wszystkich wyobrażenia. Do plemienia dzikich kanibali przyrównuje zarówno Niemców Ernst Jünger, jak też upodlonych więźniów obozów – Borowski. Co dzisiaj stało się ze społecznymi fantazmatami? Kozak nie rozstrzyga tej kwestii, pokazuje jedynie, jak ważna jest świadomość ich istnienia oraz mechanizmów ich powstawania. Dzięki temu być może zdemaskujemy samych siebie i rządzące nami schematy.

Z filmem Kozaka koresponduje cykl fotomontażowych lighboxów, przedstawiających niezwykle krajobraz powojennego Berlina. Na ruinach, wśród poległych – koczują dzikie plemiona, a symbole starożytne mieszają się z chrześcijańskimi. Ten apokaliptyczny chaos jest jakby aluzją do współczesności i rodzajem przestrogi, nakazującej weryfikację pojęć i kategorii.

Z ekspozycją w Muzeum Sztuki Współczesnej korespondują realizacje artystów prezentowanych w Gmachu Głównym Muzeum – Thomasa Chable'a i Tima Sharpa. Ich realizacje – filmy i fotografie – odwołujące się do życia codziennego w Afryce, zwyczajów nomadów i społecznych rytuałów odsłania realia Orientu „od wewnątrz”. Pokazując je, autorzy konfrontują z nimi narosłe wokół nich, zachodnie mity.

9. Bałtyckie Biennale Sztuki Współczesnej w Szczecinie ukazuje cywilizację zachodnią jako twór niejednolity, odsłaniając złożoną mozaikę zależności budowanych wiekami historii, relacjami Europa – Wschód, tradycją i społeczną wyobraźnią, wpływem mód czy technologii. Ten bogaty konglomerat wciąż żyje w powiązaniu z minionym, a zarazem stale ewoluuje. W efekcie tych procesów kształtują się – często nie do końca prawdziwe – wzorce postrzegania rzeczywistości; a paradoksy, sprzeczności i pułapki ideowe są nieodłączną cechą jego skomplikowanej struktury. Są tym, co różnicuje nas wobec reszty świata – a to różnice przecież decydują o tożsamości.

9. Bałtyckie Biennale Sztuki Współczesnej – Ciemna strona księżyca

12.10.2012–13.01.2013

Muzeum Sztuki Współczesnej, Oddział Muzeum Narodowego w Szczecinie

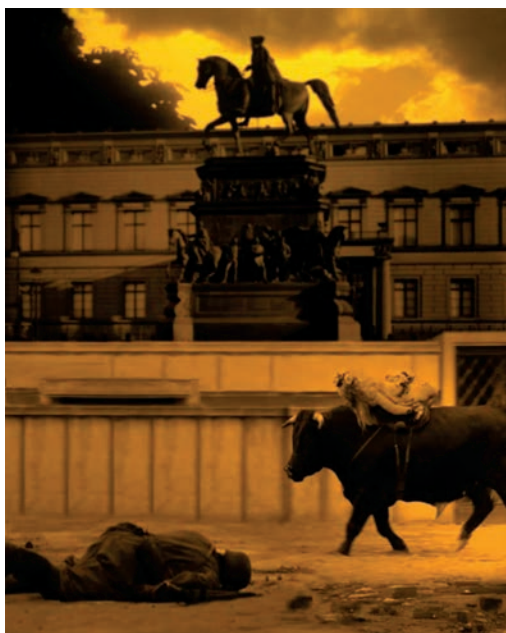
Artyści: Thomas Chable (Belgia), Jan Häfström (Szwecja), Irene Murphy (Irlandia), Johan Muyle (Belgia), Tomasz Kozak (Polska), Bartek Otoki (Polska), Lisl Ponger (Austria), Mick O'Shea (Irlandia), Tim Sharp (Austria), Yinka Shonibare, MBE (Wielka Brytania), Janek Simon (Polska)

Kuratorki: Magdalena Lewoc, Marlena Chybowska-Butler

model przestrzennego kurczenia się świata na skutek rozwoju transportu, handlu i technologii, przedstawiając wieszczony przez Paula Virilio koniec geografii.

Popkulturowe wizje Wschodu zderza z realiami również Lisl Ponger w fotograficznej kompozycji pt. *From the Wonderhouse* (2002), w której kadry z hollywoodzkich filmów o tematyce orientalnej skupia wokół zdjęcia ukazującego nią samą na pustyni, z kałasznikowem w ręku i turbanem na głowie. Przywołując aktualny kontekst wojny i terroryzmu, Ponger – podobnie jak Simon – podważa mity kreowane w przemyśle rozrywkowym. W filmie pt. *Imago Mundi*. Kwestionując zastane (2007) artystka porusza natomiast kwestię roli, jaką odgrywa dziś sztuka: czy jest jedynie reprezentacją pewnych tradycji i ich ciągłym przetwarzaniem? A może posiada siłę transformacji świata i wyobrażeń o nim, na równi z władzą polityczną? Jakie zmiany spowodowałyby władza sztuki – wyzwolenie ze stereotypów i komercji? Ponger pozostawia ten dyskurs otwartym.

Figura Innego jako symbolu zagrożenia cywilizacji i pierwotnego chaosu to wiodący motyw projekcji oraz cyklu prac fotograficznych Tomasza Kozaka pt. *Zmurzynienie* (2006). Autor zestawia postaci dwóch żyjących w tym samym czasie pisarzy – kapitana Wermachtu Ernesta Jüngera i więźnia Auschwitz Tadeusza Borowskiego. Paradoksalnie, obydwaj w swych tekstach operowali tym samym terminem – zmurzynienie – na określenie upadku śródziemnomorskiej



2



3



Dorota Miłkowska

Wrocławscy artyści w Wiesbaden

25 lat współpracy partnerskiej pomiędzy Wrocławiem a Wiesbaden stało się pretekstem do zorganizowania wystawy obu środowisk artystycznych.

Jej pierwszą odsłonę, zatytułowaną „Przestrzeń pomiędzy nami”, na którą złożyły się prace wykładowców i absolwentów wrocławskiej Akademii Sztuk Pięknych, można obecnie oglądać w stolicy Hesji.

Odpowiedzialni za formułę wystawy: Katarzyna Koczyńska-Kielan oraz Norman Smużniak, zdeterminowani koniecznością dopasowania jej do niewielkiej przestrzeni sal ekspozycyjnych Domu Sztuki oraz Ratusza, zaproponowali kuratorską prezentację, którą zawężili do malarstwa, grafiki, ceramiki i szkła. Ta dość radykalna decyzja okazała się dla wystawy bardzo korzystna. Zapewniła jej spójność, a poszczególnym, tworzącym ją pracom przestrzeń

zarówno dla tworzenia interesujących kontekstów, jak i indywidualnej ekspresji. Dodatkowo – zwróciła uwagę na zjawiska charakterystyczne, w powyższych dziedzinach, sztukę Wrocławia.

We wrocławskim malarstwie od lat zauważyć można dominację dwóch nurtów: koloryzmu i strukturalizmu. Pierwszy z nich wywodzi się jeszcze z twórczości artystów przybyłych do Wrocławia wkrótce po zakończeniu wojny, z zadaniem z stworzenia na gruzach przedwojennej akademii Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Pięknych. Byli wśród nich Eugeniusz Geppert, Emil Krcha i Stanisław Kopystyński. Ich twórczość, pozostająca w bliskiej relacji z tradycją postimpresjonistyczną, wyznaczyła kierunek



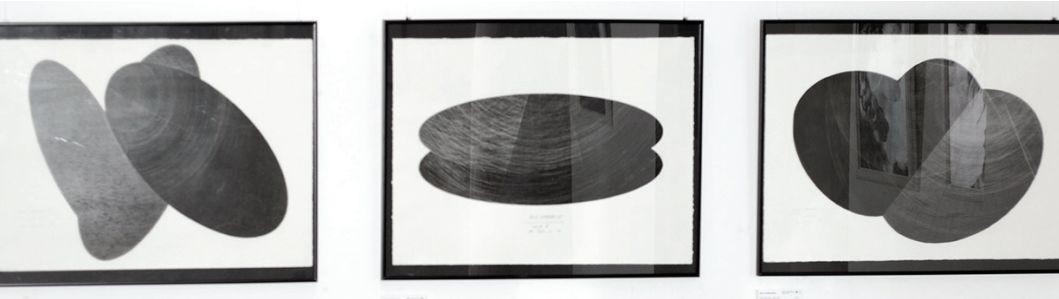
1. Widok ogólny ekspozycji
2. **Aleksandra Janik**
3. **Katarzyna Koczyńska-Kielan**
Fot. 1, 3 I. Kaczmarczyk



zainteresowań kolejnych roczników studentów. Na wystawie reprezentowali ich, między innymi, Andrzej Klimczak-Dobrzaniecki – z właściwą sobie lekkością koloru i potraktowania tematu martwej natury, Stanisław Kortyka – tworzący w ostatnich latach obrazy otwierające się na bezkresne, surrealistyczne przestrzenie, a także: Piotr Kielan, autor impresyjnych, przesyconych światłem pejzaży, Anna Szewczyk, której abstrakcje są sumą wrażeń – efektem nakładania na siebie dynamicznych mas koloru i rysunku, dopełniających się aż do momentu ich całkowitej integracji i Norman Smużniak, poszukujący równowagi w obrębie zestawień przeciwnych wartości chromatycznych. Jak zauważa Andrzej Saj,

autor wstępu do katalogu, kontynuację koloryzmu (...) *znaleźć można także w „popartowskiej” figuracji* – do jej przedstawicieli zalicza Marka Jakubka, Krzysztofa Skarbka i Martę Borgosz, oraz w zdecydowanej neoekspresjonistycznej stylistyce reprezentowanej przez twórczość Zdzisława Nitki, Eugeniusza Minciela i Urszuli Wilk.

Drugi nurt – specyficzny, wrocławski strukturalizm, wyrósł, między innymi, z poszukiwań formalnych Jerzego Boronia, Jana Chwałczyka i Wandy Gołkowskiej, prowadzących analityczne doświadczenia zmierzające do stworzenia nowego, abstrakcyjnego języka wypowiedzi. Dla niektórych spośród wrocławskich malarzy >



zainteresowanie strukturalizmem nie oznaczało jednak zerwania związków z tradycją kolorystyczną, czego potwierdzenie można znaleźć w twórczości Józefa Hałasa oraz Konrada Jarodzkiego, na wystawie natomiast na obrazach Wojciecha Lupy – rozwibrowanych kolorem i energią barwnych punktów, wyrwających się z dwuwymiarowej płaszczyzny w nie-realny pęd ku pustej przestrzeni oddzielającej obraz od widza i w op-artowskiej realizacji Lecha Twardowskiego, który zdynamizował powierzchnię płótna za pomocą koncentrycznie rozchodzących się kręgów – naprzemiennie rozwibrowanych barwnych plam i płaskich apli achromatycznej czerni. Badanie relacji pomiędzy różnymi wartościami wizualnymi stanowiło punkt wyjścia także dla koncepcji obrazu Piotra Błażejewskiego.

Te same relacje wydaje się badać Jerzy Chodurski, czyni to jednak w pełnym wymiarze szklanej rzeźby. Jego praca nie jest na tle wystawy wyjątkowa. Także inni artyści wrocławskiego środowiska, pracujący w szkłe i tworzywie ceramicznym, zdecydowali się na odejście od sztuki użytkowej ku formom rzeźbiarskim. Ich tematyka jest bardzo szeroka: od postaci ludzkiej, którą podejmuje Przemysław Lasak oraz Małgorzata ETBER Warlikowska – na wystawie zabiera ona głos w feministycznym dyskursie, prezentując ceramiczne humanoidy z cyklu „Pregnant Gods”, z których głów pączkują embriony – po zupełnie abstrakcyjne, ale niepozbawione wymowy liryczne obiekty, autorstwa Katarzyny Koczyńskiej-Kielan, które można interpretować jako symboliczne „obiekty o przejściu”, także w eschatologicznym znaczeniu. Zainteresowanie rzeźbą figuralną i możliwościami kreacji form abstrakcyjnych nie oznacza jednak w ceramice wrocławskiej zupełnego odejścia od form naczyniowych. Zarówno Lidia Kupczyńska-Jankowiak, Grażyna Płocica, jak i Bożena Sacharczuk wychodzą od nich, tworząc obiekty unikatowe, będące rozwinięciem naczynia w „struktury” przestrzenne, wzbogacone o efekty malarskie uzyskane za pomocą różnorodnych szklów. Dla Macieja Kasperskiego jego „Przedmioty rytualne” są pretekstem do polemiki, jaką w podobnym zakresie prowadzi z pojęciami „użytkowości” i „unikatu” Patricia Urquiola, a na gruncie polskim także Marek Cecuła. Karina Marusińska z lekkością żartu wyznacza granicę pomiędzy tymi pojęciami. Porcelanowa miseczka nie jest już przedmiotem użytkowym od kiedy artystka – dosłownie – wgrzyła się w nią, a ślad jej działania został wzmocniony złotym szklivem.

Oprócz rzeźbiarskiego podejścia do formy specyfika wrocławskiego szkła opiera się także na wykorzystaniu przez artystów zasadniczo dwóch technik: łączenia szkła na zimno i wytapiania go w wysokiej temperaturze w przygotowanych wcześniej formach. W pierwszej z technik pracuje Małgorzata Dajewska – autorka „Szklanych impresji”, niekiedy całkiem sporych rozmiarów, będących zapisem własnych przeżyć i emocji, a także Beata Mak-Sobota, która w zaprezentowanym na wystawie „Szafirze” zrezygnowała z mocnej ekspresji, kreując kameralny „mikroświat”, który wydaje się medytacją o świetle, kolorze i materii. Barbara Zworska-Raziuk wykorzystuje w swej twórczości tafle bezbarwnego szkła. Z ich fragmentów powstała *Sekretcja*, dla której inspiracją była naturalna

1

2

3

4



5

1. Przemysław Tyszkiewicz, fot. P. Tyszkiewicz
2. Anna Trojanowska
3. Edward Mirowski, Piotr Kielan, Barbara Zworska-Raziuk
4. Stanisław Kortyka, Kazimierz Pawlak, Marian Waldemar Kuczma, Lidia Kupczyńska-Jankowiak
5. Andrzej Klimczak-Dobrzaniecki, Wojciech Lupa, Waldemar Graczyk, Małgorzata Dajewska, Marlena Promna
6. Gabriel Palowski, Wojciech Pukocz, Paweł Lewandowski-Palle, Anna Szewczyk, Janusz Merkel
7. Urszula Wilk, Wojciech Peszko, Norman Smuźniak, fot. 5-7 I. Kaczmarczyk



6



7

struktura kryształów. Inspirowana antyczną architekturą praca Kazimierza Pawlaka, jak i „Szafir”, w którym Stanisław Sobota z wrażliwością połączył efekty kolorystyczne, światłocieniowe i fakturalne, wykonane zostały w piecowej technice *pâte de verre*.

Możliwości uzupełnienia swych ceramicznych realizacji o dodatkowe medium poszukiwali Michał Puszczynski i Adam Abel. Obydwaj, poruszając zagadnienia czasu w procesie tworzenia, włączyli do swych prezentacji projekcje wideo.

Efekty zainteresowania się nowymi technikami, które mogłyby uzupełnić lub zastąpić techniki tradycyjne, można było odnaleźć także w grafikach, prezentowanych na oddzielnej wystawie w salach Ratusza. Paweł Frąckiewicz swojego *Wielkiego byka* zrealizował łącząc druk cyfrowy z litografią. Doświadczenia, jakie przeprowadziła Anna Trojanowska na drugiej z tych technik, badając, między innymi, zależności pomiędzy zastosowanymi materiałami a efektami wizualnymi, doprowadziły do powstania niezwykle wyrefinowanych formalnie *Owoców kamienia*. Aleksandra Janik w swoich drukach wykorzystała nietypowe podłoże. Jest nim powierzchnia lustra, na które artystka naniosła srebrem fotograficzny portret młodej kobiety. Dzięki temu zabiegowi nabrał on niezwykłego, melancholijno-vanitatywnego wyrazu, wynikającego ze zderzenia trwałego, fotograficznego obrazu z ulotnymi odbiciami pojawiającymi się w lustrze.

Chociaż i w tej części wystawy, która prezentowana jest w Ratuszu, nie brakuje abstrakcji – za której przykłady, oprócz realizacji Anny Trojanowskiej, można uznać również linoryty/sitodruki Agaty Gerthen, to jednak należy zauważyć, że dla „wrocławskiej szkoły grafiki” (określenie to zaczęło od pewnego czasu pełnić funkcję nazwy dla nieformalnej grupy grafików związanych z wrocławską uczelnią) charakterystyczne jest pozostawanie w obrębie form przedstawiających. Służą one artystom do kreowania surrealistycznych wizji (Christopher Nowicki, Przemek Tyszkiewicz) lub ekspresji (Tomek Pietrek), nierzadko podbudowanej kolorem (Marta Kubiak), jak i do ewokowania uczuć.

Powracając do głównej części ekspozycji warto zwrócić uwagę na uchwytne, w miarę przemieszczania się przez jej przestrzeń, dialog form, faktur i kolorów. Uzupełniony on został poprzez dyskurs toczący się na poziomie znaczeniowym dzieł. Zwrócili na niego uwagę kuratorzy, którzy wydzielili w nim osiem wątków tematycznych. Zostały one opisane w katalogu towarzyszącym wystawie jako przestrzenie: ciała, ciszy, domu, konstrukcji, natury, pytań, upadku i lustra.

Ta wielowarstwowość wystawy została podkreślona także przez Andrzeja Saja, który w cytowanym już tekście uzasadnia wybory dokonane przez kuratorów poprzez *...postmodernistyczne przemieszanie i nakładanie na siebie różnych mediów, spiętrzenia narracyjności dzieł, aluzyjność treści itp., które niewątpliwie ...skłaniało raczej do szukania zbliżonych formalnie i tematycznie przykładów manifestacji artystycznych (...) i prezentowania ich w zbliżonych w treści i znaczeniach przestrzeniach*. To słuszne spostrzeżenie znalazło potwierdzenie w odbiorze prezentacji i poszczególnych, tworzących ją dzieł. Przenikanie się znaczeń i dopełnianie treści, dialog pomiędzy formami przestrzennymi i dwuwymiarowymi oraz poruszaniem w ich obrębie zagadnieniami formalno-kolorystycznymi, niezależnie od mocnej strony wizualnej stanowi niewątpliwą wartość wystawy.

Minciel Samowzбудnik

Malarstwo Eugeniusza Minciela objawiło mi się po raz pierwszy w postaci obrazów malowanych na pokrywach kuchenek gazowych. Nie na jakimś tam złomie, co mogłaby sugerować późniejsza renowacja tego artysty jako „nowego dzikiego”, ale na nowiutkich, kształtnych, emaliowanych pokrywach fachowo wraz z malunkiem wypalonych w piecach Wrozamet, producenta sprzętu gospodarstwa domowego. Kuchenkowe wieka Minciel łączył po dwa, cztery czy sześć w sporych rozmiarów kompozycje, z ekspresyjnym motywem ni to zionących ogniem „węży”, ni to strzelających rur-armatek, zasuplanych w ósemkę, a może w literę „S”...

To „tablicowe” malarstwo nie było jego wynalazkiem, ale przygodnym rezultatem współpracy wrocławskiej PWSSP z lokalnym przemysłem, czyli studenckiego pleneru, którego uczestnicy mogli wykorzystać materiały i środki produkcji udostępnione przez gospodarza. Widziałem też prace innych studentów, w podobnym trybie powołane do życia, ale zapamiętałem tylko te, które wyszły spod ręki Minciela, ponieważ nie były one pozbawionym pasji ćwiczeniem na zaliczenie, ale pracami serio i zdawały się najpełniej wykorzystywać tę niecodzienną formę, wyrażać klimat czasu (początek lat osiemdziesiątych), a jednocześnie przekazywać aurę tej swoistej przygody, której nieobcy był także element humoru.

W szerszym wymiarze mogłem obejrzeć prace Minciela w roku 1985 na jego pierwszej indywidualnej wystawie w Galerii „W Pasażu”, prowadzonej przez Halinę Spasowską. Cieszył się on już wówczas sporym autorytetem w środowisku, m.in. jako laureat drugiej nagrody na Biennale Młodych „Droga i Prawda”, zorganizowanym przez uczestników kultury niezależnej we wrocławskim kościele Św. Krzyża w roku 1985, ale i jako aktywny

uczestnik rosnącego w siłę ruchu „nowej ekspresji” (choć nie brał udziału w sztandarowej, sopockiej wystawie Ryszarda Ziarkiewicza).

Moment, na który przypadł debiut i pierwsze samodzielne dokonania młodego artysty, był ważny i z wielu powodów bardzo interesujący. Stan wojenny przetasował solidnie niemal całą istniejącą scenę artystyczną — dotychczasowe hierarchie, salony, układy towarzyskie, kategorie krytyczne itd. — uruchamiając jednocześnie nowe mechanizmy samoorganizacji, promocji, solidarności środowiskowej. Naturalną koleją rzeczy młodzi, nieuzależnieni jak ich starsi koledzy od dotychczasowych struktur (i nie blokowani przez nich), lepiej i szybciej się do tych zmian przystosowywali. Od wojny bodaj nie było takiej fali znaczących debiutów, obserwowanych z tak wielkim zainteresowaniem publiczności. To pokolenie poczuło swoją szansę i z entuzjazmem ją wykorzystywało. Tym większym, że jego buntowniczy duch współgrał z nowymi tendencjami, które szturmem zdobywały rynek sztuki na Zachodzie, a to dawało miłe poczucie bycia nowatorem, nawet jeśli nie do końca było wiadomym, co jest naprawdę grane w niemieckich, włoskich czy amerykańskich galeriach. Wystarczyła intuicja wyrosła na skrawkach fragmentarycznej wiedzy, poczucie pewnego pokrewieństwa i dobre osadzenie w swojej najbliższej rzeczywistości, gdzie z kolei wiadomo było, z czym i o co walczyć. Niewątpliwie łatwiej i bardziej efektywnie jest dla młodych artystów włączać się w ruch transformacji niż dopasowywać swój talent, temperament i charakter do zastanej tradycji, do istniejącego, uznanego za pożądany modelu sztuki.

W ruchu „nowej ekspresji” znać było zmęczenie i znudzenie sytuacją z lat siedemdziesiątych, w których dogorywała w mętnych sporach neoawangarda, opatrzyła się twórczość uznanych

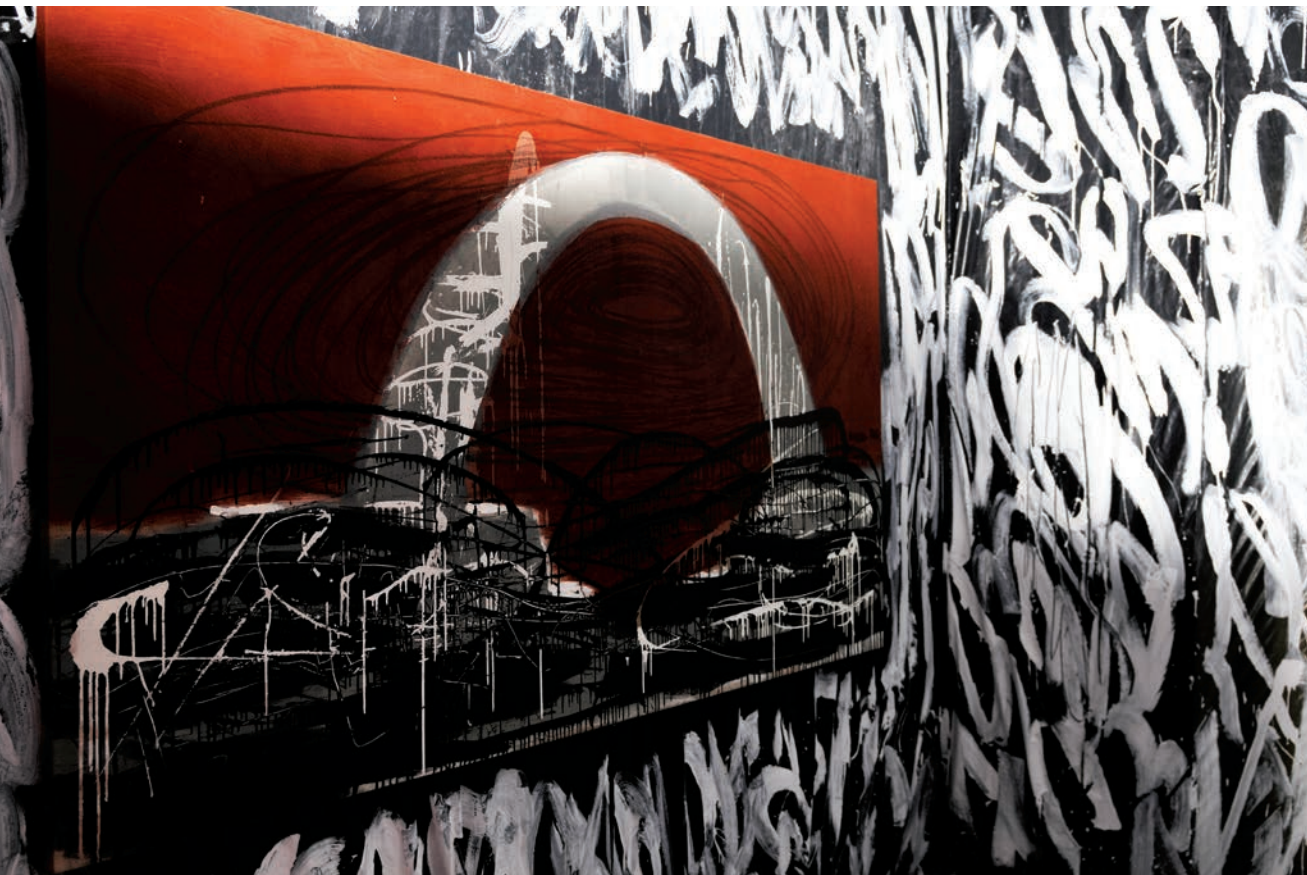
mistrzów, a na „demokratycznych” wystawach związkowych w obojętnej równowadze pojawiały się przysłowiowe „szwarc, mydło i powidło” wespół z socjarnasizmem. Polska sztuka w dużej części już nie wykazywała ani zapału w poszukiwaniach formalnych ani w odkrywaniu istotnych treści. Te ostatnie częściej można było znaleźć na autorsko konstruowanych wystawach historycznych niż w dziełach powstających współcześnie (te nieliczne, które miały takowe ambicje, nie miały się najlepiej wskutek działań cenzury).

„Nowi dżicy” na tym tle prezentowali się jak beztroscy anarchiści, wyżywający się w zamieszonym geście malarskim (który potrzebował ogromnych płócien lub płacht papieru), w orgiastycznych kolorach i prowokacyjnych treściach obrazów — politycznych, erotycznych, religijnych (najczęściej zresztą wymieszanych ze sobą). To byli malarscy konkwistadorzy, którzy do zastygłego w hieratycznych pozach imperium modernizmu pragnęli dołączyć nowe obszary, nową energię, egzotyczne smaki i autentyczność przeżycia. Wbrew ponurej rzeczywistości Polski „jaruzelskiej” nie byli jeźdźcami Apokalipsy, raczej naszą forpocztą postmodernizmu.

Eugeniusz Minciel niewątpliwie już na starcie był w stanie takiej gotowości malarskiej, która pozwoliła mu się włączyć w sposób naturalny do ruchu „nowej ekspresji”. Utalentowany, żywiołowy, spontaniczny i wrażliwy jak jazzowy improwizator, otwarty na nowe podniety, potrafiący je natychmiast wykorzystać, ale i zdolny opanować formę, podporządkować ów chaotyczny zdawałoby się natłok pomysłów, narracji, łańcuch samowzbudzających się energii i pączkujących wyobrażeń malarskich. Widać to wyraźnie, kiedy sięgnie się po jego prace z wczesnych lat osiemdziesiątych, a szczególnie rysunki i znakomitą momentami grafikę — czyste, zdyscyplinowane, w porównaniu do rozchlestantych obrazów niemal klasyczne w swojej budowie.

Ta dwutorowość czy wieloaspektowość stylu z początku nie była wyraźnie dostrzegana, uwagę przyciągało przede wszystkim to, co nowe, co wspólne dla wzbierającej fali. Jeśli jednak dobrze pamiętam, to na wystawie w Galerii „W Pasażu” były obrazy, które przedziwnie wiązały „dzikość” z tradycyjnym warsztatem malarstwa olejnego, z laserunkami i naniesionym, a właściwie wydrapanym w warstwie farby, delikatnym rysunkiem o cieniutkich, zwiewnych liniach. Ów kontrast dał mi do myślenia, uderzył bardziej niż widoczne już także ślady upodobania Minciela do malarstwa abstrakcyjnego.

A to właśnie ono sprawiło, że wrocławski artysta dość szybko zajął w gronie „nowych ekspresjonistów” własne, odrębne





2

miejsce. Na tyle odrębne, że w zasadzie do niego tylko odnosił się drugi człon tytułu ważnej – bo podsumowującej dokonania młodych w latach osiemdziesiątych – wystawy zorganizowanej przez Ryszarda Ziarkiewicza i Janusza Zagrodzkiego w warszawskim Muzeum Narodowym w roku 1988 – Realizm radykalny. Abstrakcja konkretna.

Skąd się ta abstrakcja wzięła? Wszystko szło w odwrotną stronę – ku figuracji, anegdocie, narracyjności (polskim wzorcem dla wielu młodych był wtedy Andrzej Wróblewski, i to raczej nie dzięki swoim obrazom nieprzedstawiającym). Niestety, nie mam na to pytanie jednoznacznej odpowiedzi. Może po części z czasów studenckich, choć we wrocławskiej PWSSP nie było akurat takiej, do jakiej odwoływał się Minciel, tradycji: profesorowie, którzy niegdyś należeli do tzw. Szkoły Wrocławskiej, owszem, malowali abstrakcyjnie – pisano nieraz o ich skłonnościach do strukturalizmu – ale z pewnością to nie ekspresja była w centrum ich zainteresowania. Bliższa byłaby teza, jaką wysunął kiedyś w rozmowie ze mną Zdzisław Nitka, że gdy pierwsze słuchy o „Neue Wilde” dotarły do studentów, to kojarzyli oni ten ruch nie z konkretnymi pracami niemieckich czy włoskich gwiazdorów (bo ich wówczas nie znali), lecz z malarstwem Pollocka i de Kooninga, podejmując próby przetworzenia ich twórczości. A może być i tak, że Minciel przypomniał sobie wtedy wystawę, również wspomnianą przez Nitkę, jaka odbyła się w Muzeum Narodowym pod koniec lat siedemdziesiątych, wystawę takich sław jak m.in. Hans Hartung, Gérard Schneider, Pierre Soulages, Maria Helena Vieira da Silva, Zao Wou-Ki (występujących pod wspólnym szyldem drugiej École de Paris). Tej klasy pokazy były wielką rzadkością w PRL, a dla uczniów liceum plastycznego na pewno ważnym, zapadającym w pamięć wydarzeniem. Zresztą, niezbyt odległym.

Tak czy siak, od ponad dwudziestu lat Eugeniusz Minciel tworzy pod tym znakiem i nic nie wskazuje na to, by chciał zmienić obszar swojej fascynacji. Mam z tym pewien problem.

Pisałem o jego sztuce parę razy, deklarowałem swoją uwagę dla tej twórczości oraz szacunek dla postawy artysty. I chociaż z przyjemnością oglądam każdą jego nową wystawę, sprawia mi kłopot pisanie o nich. Nie lubuję się w kwiecistych opisach obrazów, nie mam zaufania do teorii wysnutych w obliczu obrazów abstrakcyjnych ani do metafizycznych uniesień, do jakich – rzekomo czy prawdziwie – mogą one prowadzić. Mogę sobie o nich myśleć

Eugeniusz Minciel

1. *EMfaber*, fragment realizacji „Obraz w Obrazie”, 2012
2. *Odłot*, płótno, akryl, 150x201cm, 2008
3. *Bez tytułu*, płótno, akryl, 195x170cm, 2012



3

na różne sposoby, mogę pozwolić, by rezonowały mniej lub bardziej z moim „wnętrzem”, ale wolę te reakcje zachować dla siebie, bo pewnie każdy z widzów ma nieco inne wrażenia i skojarzenia. A Minciel nawet nie daje pretekstów do wywodów opartych na deklaracjach autora, bo nie komentuje swojej twórczości (przynajmniej nie robi tego publicznie i na piśmie). Ile razy więc można pisać, że to świetne malarstwo? Przecież: „wszystko już było”. A ten akurat artysta – można tak powiedzieć – od ćwierci wieku stoi w tym samym miejscu (choć jego historia się toczy), przed tym samym obrazem, który jest jednocześnie „następnym”, ale wciąż „pierwszym”...

Jako absolwent historii sztuki i stary krytyk wiem, że nic w sztuce nie ginie, że wszystko w każdej chwili może być aktualizowane: każda idea, każda forma, każdy temat... Tajemniczy jest jednak moment, kiedy to następuje, kiedy (i dlaczego?) pojawia się powód, by sięgnąć do tradycji, w przeszłość, i z ciemnej wody czasu wydobyć na światło dnia tę starodawną, wytartą monetę, której złoty refleks rozblysnął niespodziewanie na powierzchni. Czasem takie dzieła o podwójnej tożsamości nie sprawiają większego kłopotu interpretatorom, ale w przypadku Eugeniusza Minciela ów specyficzny „upgrade” jest nieco skomplikowany.

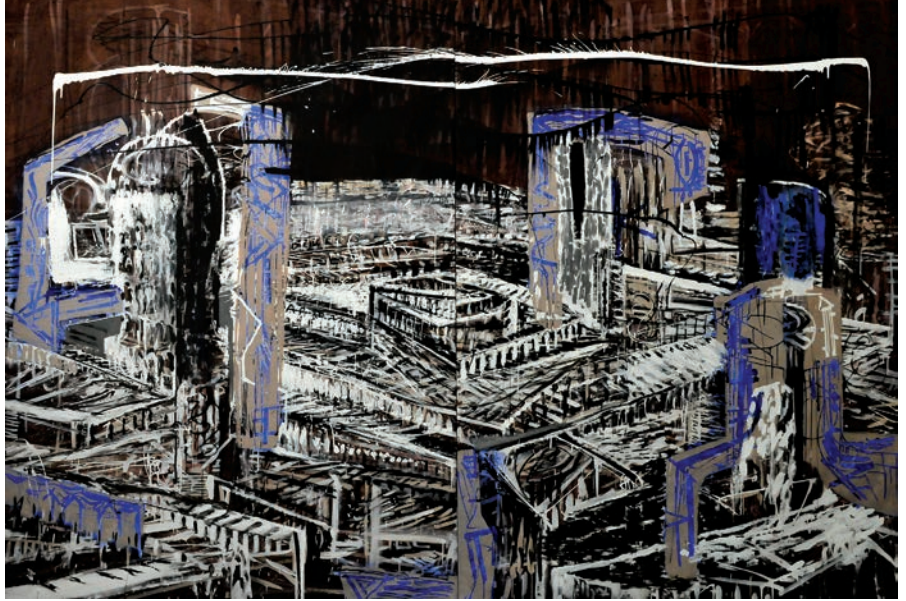
Spróbujmy jeszcze trochę ograniczyć pole tych rozważań precyzując nieco pojęcie „abstrakcji”, jakie się tu już wielokrotnie pojawiło. Konteksty malarstwa Minciela, z grubsza także już przywołane, sugerują, iż na pewno możemy wykluczyć z naszego wywodu abstrakcję geometryczną, każdej proveniencji: zimną, konkretną (sic!), konstruktywistyczną, metafizyczną, ekscentryczną czy analityczną. (Co nie znaczy, że w przyszłości uwaga artysty nie przesunie się i w tym kierunku.) Pozostaje to wszystko, co powyższym nurtom przeciwstawiało się i nazywane było, najogólniej rzecz biorąc, „abstrakcją liryczną”, czyli sztuka powstająca po obu stronach Atlantyku od około połowy lat czterdziestych, w niezliczonych odmianach, noszących takie nazwy jak: informel, abstrakcja gorąca, ekspresyjna, action-painting, tazyzm, malarstwo gestu, materii, kaligraficzne itp. Granice między nimi były płynne, rozmyte, wytyczone bądź indywidualnymi dokonaniem poszczególnych artystów, bądź komentarzami krytyków, jacy im towarzyszyli. Do najistotniejszych cech niemal wszystkich odmian abstrakcji lirycznej należało: odrzucenie uporządkowanych struktur formalnych, spontaniczność gestu malarskiego, wyrazista kolorystyka, wykorzystywanie właściwości tworzywa do zwiększenia ekspresji, emocjonalność, częste odwoływanie się do podświadomości. W pewnym sensie to ostatnie było spadkiem po

surrealizmie, gdzie abstrakcja bezformna miała swoje korzenie, ale także nałożeniem się na psychoanalityczne podłoże dalekowschodnich filozofii, które coraz wyraźniej przenikały do kultury amerykańskiej i europejskiej.

Nie za bardzo mam ochotę wchodzić głębiej w ten temat, ani tym bardziej przywoływać litanii nazwisk artystów reprezentujących rozmaite odłamy malarstwa owego czasu, ponieważ nie sędzę, żeby Minciel powodował się ustalonymi przez historię sztuki porządkami, honorował jej kategorie czy analizował ich teoretyczne podstawy. Śladów tego rodzaju procesów, opartych na erudycji, u niego nie widać. Wręcz przeciwnie, kiedy już wszedł na dobre w krąg tej sztuki, odkrył swoje „powołanie”, nie wstąpił do wybranego, konkretnego „zakonu”, lecz wyprowadził się „na pustynię”, do podwrocławskiej miejscowości Księżyce (m.in. rezygnując z akademickiej kariery), by tam dokonać w pojedynkę — jak dalsza historia dowodzi — dzieła scalenia tej bogatej, różnorodnej malarskiej orientacji.

Mówiąc mniej górnolotnie — to zainteresowanie problemami czysto malarskimi i charakterystyczna dla Minciela pasja ich rozwiązywania, dały taki efekt, jaki jest nam dziś znany. Trzeba też dodać, że droga Minciela nie była „drogą przez mękę”, ale przez radość, jakiej dostarczała mu wciąż gorąca abstrakcja.

We wcześniejszej fazie, trochę „dzikiej”, a trochę jednak opartej na klasycie sztuki nowoczesnej, znajdziemy wiele obrazów zaświadcujących, że Minciel, świadomie lub nie, pokonywał drogę podobną do tej, jaką pokonywało malarstwo abstrakcyjne zanim wydało swe dojrzałe arcydzieła. Jego prace były w początkach swoście narracyjne, nie unikały figuratywności, odwołań do rzeczywistości, dopuszczało elementy, które moglibyśmy przypisać do poezji (inskrypcje, tytuły) czy mitologii (runy, cytaty z dawnych dzieł), korzystało z metafor i symboli. Niektóre z tych obrazów mogą wręcz przypominać prace Jacksona Pollocka z wczesnego okresu (tacy na przykład *Strażnicy sekretu* z roku 1943 są jak wyjęte z magazynu w Księżycach), dźwięczały echem malarstwa Willema de Kooninga, nawiązywały do niektórych pomysłów Picassa, choć ich ówczesna „wybuchowa” materia malarska wchłaniała to wszystko w siebie i poniekąd skrywała. W latach dziewięćdziesiątych generalnie już takich „zawidzeń” u Minciela nie spotkamy. Owszem, nadal był wszystkożercą, wrzucał w obrazy bardzo różne formy i materie (np. dachówki z łupków ilowych z rozebranych poniemieckich domów w Księżycach, smołę, zaprawę murarską, papierowe taśmy itd.), znaki odwołania się do pewnych „treści” (inskrypcje,



1

graffiti), manipulował przestrzenią obrazów (nieraz mamy trudność w rozpoznaniu, gdzie góra a gdzie dół, która lewa, a która prawa), ale to już działało inaczej, pojawiało się w innej roli, głównie jako pretekst dla wyprodukowania nowych, ale „czystych” form, nie komunikujących w zasadzie niczego poza ekspresją, energią, gestem, za którymi dopiero można było domyślać się autora.

Pisałem kilka lat temu o tym, co, moim zdaniem, stało się z czasem podstawową zasadą tworzenia w Mincielowej sztuce: interesowało go tylko jedno: *jak wywołać „kontrolowaną reakcję jądrową” w każdym z malowanych właśnie obrazów, jak uwolnić pierwotną energię zamkniętą w łańcuchach barw i form. Żeby obraz oszałamiał, uwodził zmiennością widoków przy różnych podejściach do niego (...). Taki maksymalny program malarskiego minimum.*

Ale już wtedy miałem kłopot z tą powtarzalnością podejścia artysty do obrazu/malarstwa (można chyba założyć, że w tym przypadku to jest niemal jedno i to samo). Podświadomie chyba czekałem na jakiś przełom, czułem, że taka wyprana z wszelkiego intelektualnego podkładu, oparta na intuicji i żywiołowych, emocjonalnych reakcjach twórczość musi się załamać, że twórczość autoteliczna, w której już tylko autonomiczne prawa obrazu i jego najbardziej podstawowe składniki są w grze, nie może konkurować skutecznie z tym wszystkim, co stało się w sztuce ostatnich dziesięcioleci. Ale wystawa mi się podobała, więc wybrnąłem z tych zastrzeżeń i sprzeczności, udzielając swego rodzaju kredytu Mincielowi: *Przyznam, że dość*

długo czekałem na wypalenie się tej ujmującej, ale czysto młodzieńczej, jak mi się wydawało, zuchwałości artysty, na to, że w końcu Minciel ujawni również jakiś rodzaj intelektualnej konstrukcji ukrytej pod mieniącym się płaszczem malarskiej materii, ale każda jego nowa wystawa na inny sposób powtarzała tę samą formułę, ukazywała wciąż to samo źródło, za każdym razem jednak w innej postaci, niemniej spontanicznej i pełnej energii. I nie było takiej, która by mnie nie usatysfakcjonowała, wobec której nie złożyłbym broni i nie uznał swoich pretensji o brak „istotnych” intelektualnych fundamentów za próżne. Minciel wciąż pozostaje niezamordowany w odkrywaniu tego, co w malarstwie w jakiś sposób pierwotne i ostateczne.

Dzisiaj uważam, że ten kredyt jest spłacany z nawiązką, a upór Eugeniusza Minciela i jego wiara w malarstwo mają swoje racje. Księżycowa „pustynia” nie wyjałowiała tej bujnej gleby



2



4

5

malarskiej wyobraźni. Jego sztuka pozostaje wciąż otwarta, wciąż wchłania zewsząd pobudzające ją impulsy, wciąż poszukuje inspiracji, które ją wzbogacą, a doświadczenie artysty sprawia, że jednocześnie bardzo sprawnie przebiega proces oczyszczania obrazu ze wszystkich przypadkowych, zaburzających jego spójność i bezpośredniość oddziaływania elementów.

W pewnym sensie Eugeniusz Minciel przypomina mi Jana Cybisa i jego uporczywe wysiłki, by każdorazowo poszukiwać idealnego „rozwiązania problemów malarskich w obrazie”. Ale twórczość Cybisa była jednak w niewoli doktryny i stylu bardzo określonych historycznie, co działało na jego niekorzyść. Minciel pracuje na bardzo szerokim, otwartym polu sztuki, w jakimś sensie ponadczasowym. Można powiedzieć, że esencją sztuki XX wieku, jej punktami kulminacyjnymi, była właśnie abstrakcja i konceptualizm. Oba zjawiska są typu „edge”, balansują na krawędzi istnienia i nieistnienia sztuki, jaką znamy z historii. Minciel tworzy tak, jakby grał o życie, dysponując najbardziej elementarnymi narzędziami, jakimi posługiwano się w dziejach malarstwa.

Wspomniałem już, że nie potrafię z pełnym przekonaniem, ani jednoznacznie, pisać o obrazach abstrakcyjnych. Nie powinienem więc pisać także o malarzach abstrakcjonistach, bo „wejść” w ich świadomość jest co najmniej tak samo trudno jak w ich obrazy. Cóż, ostatnia wystawa, w której Eugeniusz Minciel uczestniczył (współ z Maciejem Albrzychowskim, Grażyną Jaskierską i Urszulą Wilk; Galeria Miejska we Wrocławiu) nosiła tytuł zapożyczony z eseju Leszka Kołakowskiego „Pochwała niekonsekwencji” i we wstępniku wykorzystwała fragment tegoż: ... *Rasa chwiejnych i miękkich, rasa niekonsekwentnych, tych właśnie, którzy z łatwością jedzą na obiad kotlety, ale dla których zarżnięcie kury jest wyczynem absolutnie niewykonalnym; którzy nie chcą zachowywać się nielojalnie wobec ustaw państwowych, ale nie piszą donosów do tajnej policji; którzy udają się również na wojnę, ale w sytuacji beznadziejnej raczej idą do niewoli, niż giną na pozycji utrzymanej do końca; którzy cenią prawdomówność, ale bynajmniej nie mówią znajomemu malarzowi, że namalował kicz, lecz przeciwnie – wypowiadają niepewnym głosem pochwały, w które nie bardzo wierzą; słowem – rasa ludzi niekonsekwentnych jest nadal źródłem nadziei na to, iż, być może, gatunek ludzki zdoła się jeszcze utrzymać przy życiu.(...) Innymi słowy, konsekwencja zupełna jest identyczna z praktycznym fanatyzmem, niekonsekwencja jest źródłem tolerancji...*

Przypomniałem więc sobie w czas, że jestem od dawien dawna oddanym miłośnikiem filozofii Kołakowskiego i mogę także w tej sytuacji do niego udać się po rozgrzeszenie; za przykładem głównego protagonisty tego tekstu, i dla jego – żywię taką nadzieję – dobra.



Eugeniusz Minciel

1. *Dream City*, płótno, akryl, 267x390cm, 2010
2. *Bez tytułu*, płótno, akryl, 150x200, 2011
3. *Bez tytułu*, płótno, akryl, 60x50cm, 2007
4. *Bez tytułu*, płótno, akryl, 195x174cm, 2011



1

Wabi-sabi to fundamentalna kategoria tradycyjnej estetyki japońskiej opisująca proste, nieokreślone piękno, które jest zarazem niepełne, niedoskonałe i nietrwałe. Cechami współtworzącymi zakres znaczeniowy wabi-sabi są: asymetria, nieregularność, oszczędność użytych środków, surowość, kameralność. U podstaw tej estetyki, ale także dalekowschodniego światopoglądu, leży akceptacja przemijalności i niedoskonałości. Jako pojęcie, wabi-sabi wywodzi się z nauk buddyjskich dążących do wskazania trzech oznak istnienia: nietrwałości, cierpienia oraz pustki.

To właśnie pustka zdaje się być pierwszym słowem, które przychodzi na myśl, kiedy stajemy przed obrazami Łukasza Huculaka. Artysta jawi się jako kurator w przestrzeniach metafizycznych galerii wykreowanych na płótnie. Na taką interpretację zgodzi się chyba i sam autor, który proponuje następujące tytuły swoim pracom: *Aranżacja*, *Projekt i realizacja czy Muzeum higieny*.

Niezwykle prostymi i oszczędnymi środkami, w praktycznie monochromatycznych gamach, stwarza Huculak wnętrza surowe, na pierwszy rzut oka opuszczone, jakby zakurzone, na swój sposób kameralne, wypełnione cichym, bo zakamuflowanym życiem; Plamy, Brud, kurz – to zaiste miniaturowe kosmosy tętniące niewidzialną dla ludzkiego oka egzystencją roztoczy, bakterii, grzybów i innych mikroorganizmów (*Fragmenty fauny*, *Bio*, *Mitochondria*). Obrazy te zakomponowane są asymetrycznie, niezwykle oszczędnie, jeśli wziąć pod uwagę ilość elementów świata przedstawionego. To właściwie wizualne poematy ciszy traktujące o jednym motywie: kablu, wstążce, muszelce, patyku. A nie sposób uznać te elementy za bohaterów dramatycznych, to raczej składniki szarej (*expressis verbis*) codzienności, banalne rekwizyty, „szare eminencje zachwyty”. Na najbardziej intrygujący, zwłaszcza swoją powtarzalnością motyw wyrasta smukły walec, na którym autor umieszcza jeszcze jakiś kształt

*Piec też jest piękny:
Ma kafle i szpary,
może być siwy,
srebrny,
szary – aż senny –
a szczególnie kiedy tasuje błyski
albo gdy zachodzi
i całym rytmem swych niedokładności
(...)
wpływa w żywioły
obleczeń monumentalnych.
(Miron Białoszewski, *Szare eminencje zachwyty*)*

Łukasz Huculak

1. *Zaćmienie*, olej na płótnie, 92x110 cm, 2011
2. *Kilka dziwnych słów*, olej na płótnie, 150x100 cm, 2011
3. *Korea*, tempera na papierze, 46x46 cm, 2009
4. *Śmieci*, olej na płótnie, 80x60 cm, 2012



2



3

(miniaturowa figurka ludzka, patyk, rachityczne drzewko). Przez co ta „kolumna”, ale bez klasycznych zwiężeń i antycznych *entasis*, staje się świecą. Pełni też rolę nietypowych postumentów muzealnych (*Muzeum higieny*). Jest zagadkowym elementem w kreowanych przez Huculaka przestrzeniach, na podobieństwo „bilboketów” (obiektów wywodzących się z tralek balustradowych lub manekinów krawieckich) u René Magritte’a. Ku malarstwu fantastycznemu i okolo-surrealistycznemu prowadzą także inne tropy: oniryczne pejzaże z amorficznymi bytami przypominające kompozycje malarskie Yves’a Tanguy (np. *Imbroglia*) czy niepokojąca metafizyka, przywodząca na myśl choćby *Hermetyczną melancholię* Giorgia de Chirico – jak *Bez tytułu (Sprengel)*. Z tym ostatnim artystą łączy Huculaka także predylekcja do intuicyjnej geometrii, przywiązanie do perspektywy i do „matematycznego” podejścia do konstruowania własnych światów.

Intrygującą kwestią w tej części jego dorobku są obrazy w obrazach, które uzupełniają naszą wiedzę o fragmencie przedstawionej przez omawianego malarza magicznej, hipo-



4

stycznej rzeczywistości. Wszak w ogromnej większości prac widzimy tylko jej wycinek – kąt pomieszczenia; autor zostawia pole dla naszej wyobraźni, umiejętnie ją sterując. Może jest to zarazem jego potrzeba inwentaryzacji obrazów potencjalnych, szkiców, tych, które już zagościły w umyśle twórcy, ale nie osiągnęły jeszcze należnego formatu. Oto katalog projekcji malarskich, ale także innych dzieł – rzeźb, choćby tylko w postaci bozzetto, jak w *Muzeum higieny*, *Cząstkach elementarnych* (mobile z dymu?), *Tondach* i w innych pracach.

Wśród obrazów Huculaka osobne miejsce, ale idealnie korespondujące z pozostałymi pracami, zajmują „martwe natury”. To świadomy dialog z tradycją artystyczną (np. *Hommage à Morandi*, choć takich holdów można by odnaleźć więcej) i dowód na znacznie większą adekwatność określenia tego gatunku malarstwa w innych językach jako „cichego życia” (niderl. *stilleven*, ang. *still life*, niem. *stilleben*). „Strategia”, jaką artysta posługuje się w przypadku wyboru motywu przewodniego, tematu dla wielu ze swoich obrazów, wydaje się mieć >



dużo wspólnego z taktyką o bez mała stuletnim rodowodzie, wywodzącą się z praktyk dadaistów, a przejętą w naturalny sposób przez surrealistów, polegającą na użyciu *objets trouvés*. Huculak znajduje więc chociażby lampę, obrus, patyk, kabel, plamy czy brud, i czyni z nich powody swoich kolejnych obrazów. Zarejestrowane na płótnie lub papierze swoją przypadkowością, zwyczajnością, a wręcz trywialnością, budują dojmująco prawdziwy ślad nie tylko własnej obecności, ale i naszej codziennej, pozornie szarej egzystencji.

Malarstwo Huculaka jest pozaczasowe. Stworzone przez niego wnętrza sprawiają wrażenie opuszczonych przed laty, długo nieużytkowanych i zaniedbanych pomieszczeń. Wypełniają je kurz, grzyb i fantomy minionych zdarzeń oraz niegdysiejszych mieszkańców. Ciężar doświadczeń kładzie się cieniem (także dosłownie) na ścianach wyraźnie zaznaczonych w pracach artysty. Jednocześnie przez swoją oniryczność przestrzenie te budują sferę imaginacji i projekcji, do życia budząc tym samym przyszłość. Dominująca w paletce barwnej Huculaka szarość także neutralizuje, niejako przytępia, jaskrawość doświadczanego tu i teraz. Przed naszymi oczami toczy się „ciche życie”, którego nie da się w pełni odgadnąć. Atmosfera tajemniczości jest też niewątpliwie składową sztuki omawianego artysty. Jak sam przyznał w wywiadzie z Bogusławem Deptułą: *...o wyjątkowości obrazu decyduje w istocie to, na ile pozostaje on skryty i tajemny, w jakimś sensie osobny, bo obcy* [1].

Najnowsze prace przedstawiciela późno młodej (rocznik 1977) generacji środowiska artystycznego skupionego wokół wrocławskiej Akademii Sztuk Pięknych prezentowane są w ramach cyklu ekspozycji pod tytułem „Hipotezy i hipostazy”. Autorskie propozycje, przypuszczenia, kreacje, fikcje, którym przyznano rację bytu. W obrazach Huculaka abstrakcja staje się konkretem. Wyobrażenia uznajemy za rzeczywistość.

1 W poszukiwaniu obrazu. Z Łukaszem Huculakiem rozmawia Bogusław Deptuła, (w:) *Hipotezy i hipostazy / Hypotheses and Hypostases*. Łukasz Huculak, katalog wystawy, red. B. Deptuła i Ł. Huculak, Wrocław: Akademia Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta, 2012, s. 58.

Łukasz Huculak

1. *Projekt i realizacja*, olej na płótnie, 100x150 cm, 2011
2. *Bez tytułu (X)*, olej na płótnie, 50x50 cm, 2012



TOPOS — METAFORA KRZYWEJ

» W poszukiwaniu własnej tożsamości — tego kim jestem, dokąd zmierzam, skąd pochodzę — dokonuję transpozycji — do rodzaju formalnego zapisu — określam siebie poprzez jeden kształt, własną sygnaturę. Ta forma przekształcana jest na wiele sposobów, w wielu kontekstach znaczeniowych, mentalnych i formalnych.

Urszula Śliz

Poniżej: Urszula Śliz, *Topos/grey*, akryl na płótnie, 60x50cm, 2012



Dla tworzącej w duchu abstrakcji — Urszuli Śliz (dyplom — ASP we Wrocławiu), fascynatki twórczością Zdzisława Jurkiewicza, malarstwo jest nie tyle zapisem aktu twórczego, ale wypowiedzią, w której rolę przewodnika artystka wyznacza odczuciu, sensorycznemu percypowaniu i rejestrowaniu formy. Wyrażna jest tu cecha osobistej postawy — świadomość wynikająca z doświadczenia i możliwość abstrahowania, tworzenia konsekwentnego kodu wizualnego, w oparciu o analizę formalną, z odniesieniami do historii i tradycji malarstwa abstrakcyjnego.

Zdolność intuicyjnego wyczuwania napięć w obrębie formy, pozwala jej ustanowić konstrukcję formalną zobiektywizowanej wypowiedzi malarskiej.

Artystka wydaje się korzystać z założeń i osiągnięć światowej sztuki abstrakcyjnej sprzed pierwszej wojny światowej — praktyki suprematyzmu, omijającego element przedstawienia przedmiotowego. Odbiera znaczenie funkcji, nie naśladuje i nie opisuje zewnętrznej powłoki rejestrowanej zwykle automatycznie i nawykowo. Kompozycjami rządzi Malewiczowskie „odczuwanie” wartości malarskich, „sejsmograficzna” rejestracja przeżycia, jednak nie wyłącznie.

Urszula Śliz konstruuje nowy kod dla własnej wypowiedzi, szczególnie konglomerat formalny. Prowadzi i pokazuje przestrzeń wyrafinowaną, oszczędną, pełną niedomówień i napięć.

Energia działania obrazów wynika z zakłócenia struktury odniesień do uniwersum, w sensie metaforycznym i dosłownym; wyraźne jest tu nawiązanie do krzywej, którą przeciwstawia domyślnej prostej geometrycznej, desygnatowi ciągłości, porządku i nieskończoności.

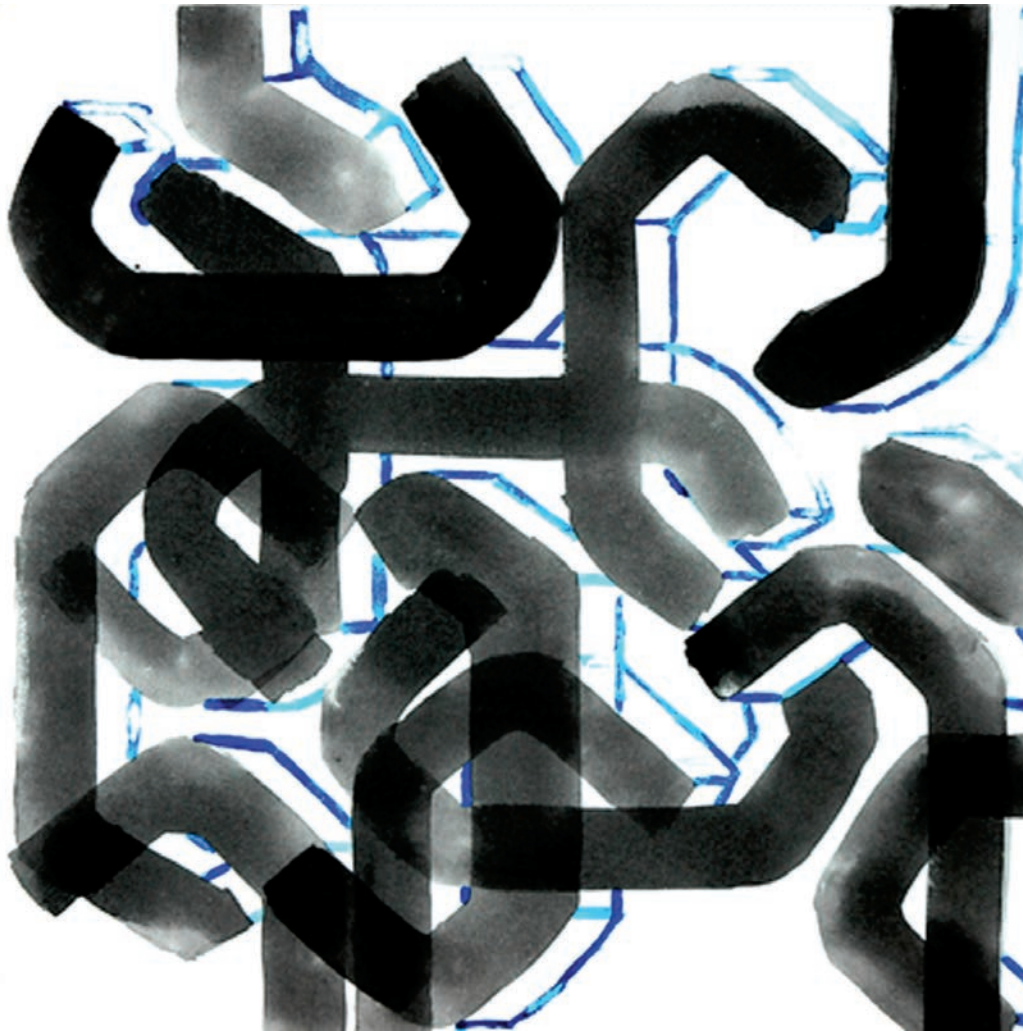
Topos — powtarzające się moduły, elementy linearnej struktury malarskiej, oddzielone od niewidocznej tu „formy macierzystej”, układają się na różnych płaszczyznach, sugerowanych zmianami zwrotów i kierunków. Energia wynikająca z odłączenia jest odczuwalna i stanowi spoiwo kompozycji. Poszarpane moduły drgają jeszcze, kiedy artystka korzysta z ich autonomii, bada możliwości wejścia w nowe związki formalne i pokazuje możliwości tworzenia nowych, otwartych układów kompozycyjnych.

Rytm

„Wiązaniem” jest topos — rytmiczna powtarzalność kształtów, jako podstawa konstrukcji kompozycji.

Widoczne jest nawiązanie do teorii unizmu z jego „ruchem energii” i „procesem ruchu witalistycznego” (Wł. Strzemiński), oraz znalezienie analogii do powtarzalności ruchów człowieka w czasoprzestrzeni.

Rytm modułów w obrazach jest uporządkowany i otwarty, rozrasta się we wszystkich kierunkach. Zaburzenia rytmu wykorzystane



1

są jako świeży i zaskakujący środek wyrazu.

Kolor

Zestawienia opierają się na kontrastach jakości i jasności barwy, ujawniając kumulację zawartej w nich energii. Czerń wchodzi w relację z bielą i użytymi w obrazach kolorami. „Słuch malarzski” autorki prac jest bezsprzeczny. Potrafi precyzyjnie kontrolować i nadać kierunek „dialogowi”, wykorzystując wartość ekspresyjną, symboliczną i metaforyczną użytych w kompozycji barw. Wykorzystuje kolory dopełniające czyste i dźwięczące z taką samą swobodą jak inne łamie, wyciszając i tonując ich brzmienie. Decyzje o ich użyciu są klarowne i bezpośrednie.

Kompozycja

Malarka radzi sobie z małym formatem płótna podobnie

jak z dużym. Czuje przestrzeń, obejmując, jakby chwilową tylko uwagę, jej mały wycinek. Po czym uważnie mu się przygląda. W kolejnych obrazach nie korzysta mechanicznie z doświadczenia pracy przy poprzednich. Rozwiązuje problemy malarskie w sposób świeży, wydawałoby się – swobodny. Swoboda jest tu wynikiem doświadczenia i naturalnej skłonności do ważnych decyzji, a kontrolowana przez umysł teoretyka i wrażliwość artystki daje efekt oszczędnej i spoistej formy. Oprócz wartości kreatywnych widoczna jest wartość estetyczna wynikająca z harmonii, umiejętnego panowania nad stroną formalną malarskiej wypowiedzi.

Metafora krzywej

W granicach obrazu zapisany, albo – jak się wydaje – zatrzymany, jest moment



Człowiek podąża po torze krzywej, bardzo trudnej do ścisłego zdefiniowania. W określeniu własnej tożsamości próbujemy podobnie zdefiniować siebie – jak w zapisie równania definiującego krzywą – wypełniając zbiorem punktów własną drogę, ograniczoną liczbą łuków/zakrętów, prostą przerywaną lub rozgałęzioną, czasem będącą płaszczyzną, ograniczoną lub otwartą przestrzenią.

Urszula Śliz

2





3

dla artystki najważniejszy. Kompozycje są otwarte, czasem wydają się przepływać przez kadr ograniczony powierzchnią blejtramu. Zwykle w obrazie to linia niesie dynamikę i tworzy napięcie kierunkowe. Tu pogrubienie nadaje liniom charakter modułów, nie zderzają się, lecz przenikają, synchronizują. Napięcie nie jest wynikiem konfliktu, ale oczekiwaniem na następstwa kolejnego ruchu. Zmetaforyzowanie powierzchni płótna jest bezsporne. To, co z większego dystansu, wydaje się, miało być – ciągiem linearnym, z bliska nim nie jest, prosta ulega metamorfozie, rozczłonkowana zostaje na odcinki, te zaś zaczynają żyć własnym życiem – łamią, wyginają, oddalają od siebie, nieoczekiwanie tworzą nowe relacje przestrzenne. Nie ma tu prostej, a obrazy jakby zaprzeczały jej istnieniu, jako wytworowi intelektualnej kalkulacji, metaforze marzenia o wartościach idealnych.

Człowiek podąża po torze krzywej, bardzo trudnej do ścisłego zdefiniowania. W określeniu własnej tożsamości próbujemy podobnie zdefiniować siebie – jak w zapisie równania definiującego krzywą – wypełniając zbiorem punktów własną drogę, ograniczoną liczbą łuków/zakrętów, prostą przerywaną lub rozgałęzioną, czasem będącą płaszczyzną, ograniczoną lub otwartą przestrzenią. Urszula Śliz

Podejmowanie decyzji co do odpowiedniego momentu zakończenia procesu zapisu, to kwestia instynktu i doświadczenia. Czasem decyzja dotyczy pozostawienia przypadkowych elementów wynikających z malarzkiego gestu, a praca nosi znamiona action painting – pozostawione zacieki, przypadkowe smugi ściekającej farby i laserunkowe prześwity dematerializujące kształt.

Innym razem sposób opisanie formy zbliża ją do geometrycznych wykreśleń.

Czuje się tu nieustanną gotowość ruchu i potencjalną możliwość przesuwania elementów kompozycji albo sugestie możliwości ich dodawania.

W kontekście tej analizy można by zastanawiać się nad związkami malarstwa Urszuli Śliz z kierunkami w podwalinach sztuki abstrakcyjnej. Warto przypomnieć sobie założenia suprematyzmu, unizmu, neoplastycyzmu. Czy malarstwo to jest prostą ich kontynuacją i co odróżnia osiągnięcia epoki Kazimierza Malewicza, Władysława Strzemińskiego, Katarzyny Kobro? Jaką wartość dodaje artystka w swoich pracach i czy jej postawa twórcza broni się w modnych trendach i kierunkach sztuki, kto jest odbiorcą takiej formy wypowiedzi malarskiej?

Urszula Śliz

1. *Krzywe/b-1*, akryl na płótnie, 50x50cm, 2011

2. *Topos/1*, akryl na płótnie, 120x100cm, 2011

3. *Czarny i kolor/warstwy*, akryl na płótnie, 50x100cm, 2009

Na pewno należałoby wziąć pod uwagę przebieg pracy artystycznej malarki: jest konsekwentna. Prace zawsze cechowała duża dyscyplina formalna, ograniczenie środków, prawda o materiale. To malarstwo bez iluzji i bez imitacji, z potrzeby kreacji, porządkowania intelektualnego i formalnego, konstruowania i definiowania.

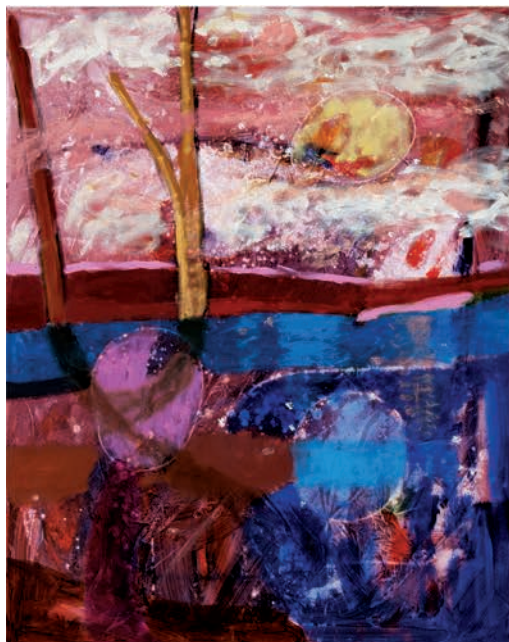
Cechą wiodącą prac jest raczej analiza niż synteza, a podstawowe znaczenie mają – konstrukcja i rytm. Występuje tu pewna analogia do osiągnięć neoplastycyzmu i jego teorii sformułowanej przez Pieta Mondriana, w której określa otaczający nas świat jako harmonię przeciwieństw: pion-poziom, czerni, biel i jego pierwszych prac w tym kierunku, malowanych przy użyciu czarnej farby i pędzla studiów fasad architektonicznych – ruch, rytm, dynamika stopniowo przeobrażane i geometryzowane.

Urszula Śliz nawiązuje do założeń geometrii, ale od nich odchodzi. W tak „wykoncypowanej” przestrzeni pozwala zaistnieć przypadkowi, po czym „nagina” go do struktury i „zmusza” do współbrzmienia z pozostałymi komponentami obrazu. Rytm, nierównomierność i zakłócenia rytmiczne, to kolejny środek formalny, który jest indywidualizowany, stosuje go bez obciążenia, a w kolejnych pracach eksperymentuje.

Motoryka obrazów nie może zaistnieć bez udziału odbiorcy i jego wrażliwości sensualnej. Ten rodzaj malarstwa wymaga szczególnego uwrażliwienia, umiejętności sensorycznego i mentalnego otwarcia. To sztuka dla koneserów.

Wnikanie w świat odczucia, gdzie analiza i metafora składają się na malarską wersję poetyki, którą można określić mianem – perseweracyjnej, przestrzeń, w której topos – mechanizm powtórzeń, odniesienia do archetypu, punktowanie ruchu, rytmu i zmiany, to składowe równoległe rzeczywistości, desygnat drogi pełnej skrzywień i zakrętów.

Celem artystki nie jest sensualna kontemplacja, ale transpozycja odczucia i znalezienie ekwiwalentu formalnego, dla określenia żywego i prawdziwego kontaktu z otaczającym ją światem i sobą.



1

Kama Wróbel

Emocja i kolor, czyli o twórczości malarskiej Kasi Banaś

Emocja i kolor, tak w wielkim skrócie można scharakteryzować malarstwo Kasi Banaś, która posługując się abstrakcyjnym językiem wypowiedzi artystycznej, sugestywnie, acz nie w bezpośredni sposób, przedstawia nam swój własny model postrzegania świata, a w szczególności natury.

W malarstwie tym niezwykle istotne są bowiem dwa źródła inspiracji – pejzaż i poezja, które poprzez wzajemne przenikanie się inspirują, pomagając artystce realizować kolorystyczne i jakże witalne wizje. Nie jest to do końca twórczość łatwa, gdyż niejednokrotnie agresywne, nasycone plamy barwne atakują nasz przyzwyczajony do harmonii system postrzegania, jednocześnie jednak intrygując pozornym chaosem. Kasia Banaś zafascynowana jest bowiem pewną niematerialną i ledwo zauważalną bliskością między twórczością poetycką i malarską, co w dużej mierze objawia się w sposobie komponowania obrazu przy użyciu różnorodnych mediów czy środków formalnych. Dlatego też stosunkowo dużą rolę w kształtowaniu wrażliwości artystki miały dzieła literackie takich twórców jak: Rilke, Neruda, Pessoa, Larkin, Cummings, Nordbrandt, Tranströmer czy Dehnel, Świetlicki i Woźniak. Można jednak śmiało powiedzieć, że teksty szczególnie dwóch poetów – Nordbrandta i Tranströmera – są najbliższe jej wrażliwości. Jak sama mówi: *Marzy mi się, żeby moje obrazy miały tak silny emocjonalny ładunek, a jednocześnie były równie klarowne w formie*. Warto zaznaczyć, że artystka traktuje obraz jako przedmiot kontemplacji, pewien rodzaj zaszyfrowanego przekazu, za którym można swobodnie podążać i przeżywać go na swój własny, intymny sposób.

Od wczesnych lat uwagę artystki przykuwało malarstwo oparte przede wszystkim na rozbudowanej plamie barwnej, stąd też zainteresowanie Sisleyem, Bonnardem i Matissem. I pomimo że kolor, a także gest były jej znacznie bliższe, to całkowicie świadomie wybrała specyficzną pracownię malarstwa Józefa Hałasa, którego w sposób szczególny ceniła. Warto zaznaczyć, że była wówczas pod stosunkowo dużym wpływem wybitnych kolorystów, takich jak Artur Nacht-Samborski, Piotr Potworowski, Tadeusz Dominik czy Leon Tarasewicz. Intuicyjnie podążyła jednak za Józefem Hałasem, którego twórczość na pierwszy rzut oka wydaje się być ascetyczna, stonowana i trudna w odbiorze, choć niepozbawiona odniesień do rzeczywistości. Działania Hałasa były dla Kasi Banaś bardzo bliskie, gdyż tak jak jej mistrz, również celebrowała kolor i naturę. Według artystki, Hałas dał jej istotną podstawę, pewien ważny bagaż na dalsze, postudenckie już, artystyczne życie, dzięki któremu mogła wykonać krok naprzód. W dużej mierze jednak aktualna twórczość malarki pod względem stylistycznym znacznie różni się od logicznego, wyważonego i syntetycznego malarstwa mistrza. O roli Hałasa mówi tak: *Mam poczucie, że idę już swoją własną drogą, ale często wracają do mnie jego przemyślenia, uwagi o sztuce. Szczególnie lubię tą: „Malarstwa się nie wymyśla, do malarstwa się dochodzi”, myślę, że w tym tkwi sedno sztuki prawdziwej, wartościowej – jeśli jest autentyczna, poprzedzona przemyśleniami i pracą, a nie obliczona na efekt*.

Malarstwo Kasi Banaś to nie tylko kontrastowa plama barwna, to także gest malarski, który stanowi dla artystki naturalny sposób wypowiedzi

i w dużej mierze wynika z osobowości i charakteru. Być może też dlatego wybiera ona płótna duże, umożliwiające nieograniczone działanie szerokim gestem. I tutaj kryje się prawdopodobnie wpływ drugiego – rzadko wspomnianego w kontekście twórczości Banaś – nauczyciela, którym był Zdzisław Nitka, czołowy przedstawiciel Nowej Ekspresji. Ale to nie wszystko, warto bowiem zaznaczyć, że na postrzeganie sztuki przez artystkę mają również wpływ twórcy współcześni, tacy jak Olafur Eliasson, Peter Doig, David Hockney, René Holm, Per Adolfsen, Tomasz Domański, Peter Ejlerskov.

Dlaczego jednak plama barwna? Dla Kasi Banaś w sztuce ważna jest przede wszystkim szczerość, która w twórczości jej objawia się w postaci natężonej, żywej plamy barwnej, będącej jednocześnie niezwykle istotnym budulcem emocji. Można więc stwierdzić, że Kasia Banaś w swych projektach artystycznych nieustannie ponawia swoistą próbę stworzenia malarstwa pejzażowego, które będzie posługiwało się kodem abstrakcji, a jednocześnie będzie niemalże kipiało od wewnętrznej emocji. Abstrakcja Kasi Banaś nie jest jednak do końca pełna, gdyż zawsze na płótnie odnajdziemy zbliżony do realistycznego mającący kształt – czy będzie to zarys łódki, pień drzewa czy drewniany mostek, zawsze będzie to reprezentacja świata realnego, gubiącego się niejako w nieprzedstawiającej otchłani. Artystka uważa, że w jej obrazach zawsze jest jakiś ślad, trop prowadzący do konkretnego miejsca czy pejzażu, lecz to miejsce zawsze będzie jedynie pretekstem do odtworzenia towarzyszących jej w danym momencie emocji. Dzięki takiemu myśleniu obrazy Kasi Banaś nabierają cech uniwersalnych, nieosadzonych w konkretnych kontekstach czy



Kasia Banaś

1. *Noc nad błękitnym stawem*, olej na płótnie, (tryptyk) 100 x 240 cm, 2010
2. *Tęsknota za podróżą*, z cyklu *Olśnienia i powroty* – obrazy inspirowane poezją Jensa Fink-Jensena olej na płótnie, 120 x 200 cm (dyptyk), 2012
3. Ekspozycja w Galerii Miejskiej, Wrocław, 2012

» Malarstwa się nie wymyśla, do malarstwa się dochodzi.
Kasia Banaś



miejskach, dzięki czemu każdy odbiorca jest w stanie przeżywać je na swój własny sposób, kojarzyć je z indywidualnymi emocjami. Sama artystka, posiadając bardzo wrażliwą osobowość, odczuwając naturę w sposób całkowity myśli obrazem, chcąc by malarstwo to było kwintesencją doznanych olśnień, próbą dotarcia do sedna przeżycia.

Mówiąc o malarstwie Kasi Banaś, nie można pominąć bardzo istotnego wątku, który miał ogromny wpływ na estetykę zarówno prac, jak i ukierunkowanie wrażliwości. Mowa tu o rosnącej fascynacji krajami skandynawskimi, które przepełnione pewną tajemnicą i niedopowiedzeniem zaważnęły artystkę w sposób niemalże całkowicie. Przygoda ze Skandynawią dla Kasi Banaś zaczęła się od propozycji współpracy z duńską Galerią Bram, z którą wielokrotnie prezentowała swe obrazy na tamtejszych targach sztuki. Dzięki tej kooperacji stosunkowo szybko polska artystka została zauważona przez inne galerie, z którymi także rozpoczęła współpracę, co zaowocowało licznymi kontaktami z duńskimi artystami, a następnie nauką języka i licznymi pobytami w Danii. Ale nie tylko dlatego Dania stała się bliską artystce – kraj tej przyciągał przede wszystkim surowym pejzażem, wszechobecnym morzem, zdecydowanie innym światłem i szerokim horyzontem. Przyglądając się niektórym cyklom artystki – szczególnie tym wcześniejszym – można poczuć pewną niespotykaną w nowszych płótnach melancholię, metafizyczną atmosferę, spokój i uporządkowanie. Warto tu zwrócić uwagę na takie prace jak: *Drzewa* (2006), *Wiosna w Bramslev* (2007) czy *Grudniowy poranek* (2006). Z oczarowania duńskim krajobrazem, a tym szczególnie światłem, w naturalny sposób przeszła do fascynacji duńską sztuką, filmem, literaturą i językiem. Duże wrażenie zrobił na niej także wyraźnie zauważalny wpływ natury/pejzażu na sztukę skandynawską, co w pewien sposób było bliskie modelowi postrzegania artystki. Stosunkowo

szybko nawiązała współpracę z duńskimi twórcami – nie tylko malarzami, lecz także literatami – i tak w roku 2008, wraz z poetą Clausem Juelem, opublikowała w Danii książkę artystyczną *Perfekte Brudstykker*, co w polskim tłumaczeniu znaczy *Idealne Fragmenty*. W ramach promocji wydawnictwa odbył się także cykl wystaw, które miały miejsce w Polsce, Danii, Anglii i Hiszpanii.

Na współpracy z Clausem Juelem się nie skończyło, bowiem stosunkowo szybko Kasia Banaś rozpoczęła pracę nad bardzo istotnym dla niej projektem poetycko-malarskim, w ramach którego powstał cykl obrazów „Lata świetlne”. Prace te inspirowane były twórczością jednego z najwybitniejszych duńskich poetów Henrika Nordbrandta. Wystawom cyklu „Lata świetlne” towarzyszył album prezentujący obrazy i wybór kilkunastu wierszy poety przedrukowanych w oryginale oraz w polskim tłumaczeniu. Była to w pewnym sensie premiera twórczości Nordbrandta w Polsce, gdyż mimo sławy w Danii i wielu innych krajach, jego twórczość nie była wcześniej w Polsce zauważona. Projekt ten zrealizowany został we współpracy z Duńskim Instytutem Kultury, z którym Kasia ma okazję często działać.

Stosunkowo niedawno mieliśmy okazję zobaczyć ostatni projekt, nad którym artystka pracowała. Cykl obrazów „Olśnienia i powroty” – który zaprezentowany był w maju w Galerii Miejskiej we Wrocławiu – był efektem intensywnej pracy z duńskim poetą Jensem Fink-Jensenem. Utwory poetyckie Fink-Jensena stanowiły punkt wyjścia dla malarskiej interpretacji, która w zamyśle malarki miała stać się formą odpowiedzi, lustrem czy nawet dopełnieniem wierszy. Wystawa w Galerii Miejskiej odbyła się pod honorowym patronatem Konsulatu Królestwa Danii i była częścią festiwalu Noc Muzeów we Wrocławiu 2012.

Aktualnie Kasia Banaś pracuje nad nowymi projektami, które realizowane będą zarówno w kraju, jak i za granicą.



Szkło artystyczne bez technologii nie istnieje.
Kazimierz Pawlak

Dorota Miłkowska

Z fascynacji do technologii

Jesienią bieżącego roku mija trzydzieści lat od momentu podjęcia przez Kazimierza Pawlaka wyzwania, jakim był wybór szkła na materię kreacji artystycznej.

Lata te wypełniły nie tylko poszukiwania formalne, ale także zmagania z kolejnymi technologiami, po które sięgał artysta, nieustannie szukając nowych możliwości wyrazu.

Twórczość Kazimierza Pawlaka może sprawiać problemy kolekcjonerom i miłośnikom szkła artystycznego, przyzwyczajonym przez wielu twórców do konsekwentnego rozwijania własnego stylu, do stopniowych permutacji dostrzegalnych w kolejnych ich dziełach. Ta postawa zupełnie obca jest Pawlakowi, którego bardziej interesuje narażanie się na wciąż nowe ryzyko niż konformistyczne podążanie raz obraną drogą.

Jako pierwsza zafascynowała artystę metoda formowania szkła na zimno. W 1983 r. rozpoczął pracę nad serią obiektów wykonywanych z ciętych, szlifowanych i klejonych, geometrycznych brył. Składały się one na kilkucentymetrowej grubości przejrzyste płaszczyzny o mocno zaakcentowanych, linearnych podziałach. Widać wyraźnie, że artysta, tworząc je, nie tylko poszukiwał odpowiednich proporcji dla podziałów pojawiających się wewnątrz każdej z form, ale także „testował” możliwości osiągnięcia za ich pośrednictwem różnych rodzajów ekspresji. Osiągał je poprzez kontrasty kolorystyczne zestawianych pól i różnicowanie napięć pomiędzy kierunkami linii widocznych na ich styku. Wydaje się, że stylistyka prac tej, kontynuowanej do 1992 r. serii, wynikała ze sposobu, w jaki powstały – matematyczna precyzja, niezbędna dla idealnego dopasowania elementów „szklanej układanki” wymusiła „analityczne” spojrzenie na formę, właściwe dla malarskiej, geometrycznej abstrakcji. Z biegiem lat coraz więcej pojawiało się w nich formalnej „lekkości”, a nawet żartu, którego charakter

Kazimierz Pawlak

1. *Duży pejzaż*, 10x49x8cm, 1988
 2. *Portret Kazimierz Pawlak*
 3. *Rzym III*, 64x46x14cm, 2009
 4. *Forma dekoracyjna*, h 17cm, 2007
- 1, 3, 4. fot. S. Sielicki



pozwała na porównanie ich z realizacjami Ettore Sotsassa i grupy Memphis.

Rok 1993 przynosi całkowitą odmianę. Artysta rezygnuje z kształtowania szkła na zimno, decydując się na podjęcie prób z formowaniem go w piecu. Używa w tym celu własnoręcznie przygotowanych form, które wykonuje z masy powstałej na bazie gipsu. Jej skład artysta opracowuje samodzielnie. Formy wypełnia drobno pokruszonym szkłem, które pod działaniem wysokiej temperatury stapia się w monolityczną bryłę. W ten sposób powstają reliefy, które tworzą trzy, wyraźnie wyodrębnione grupy stylistyczne.

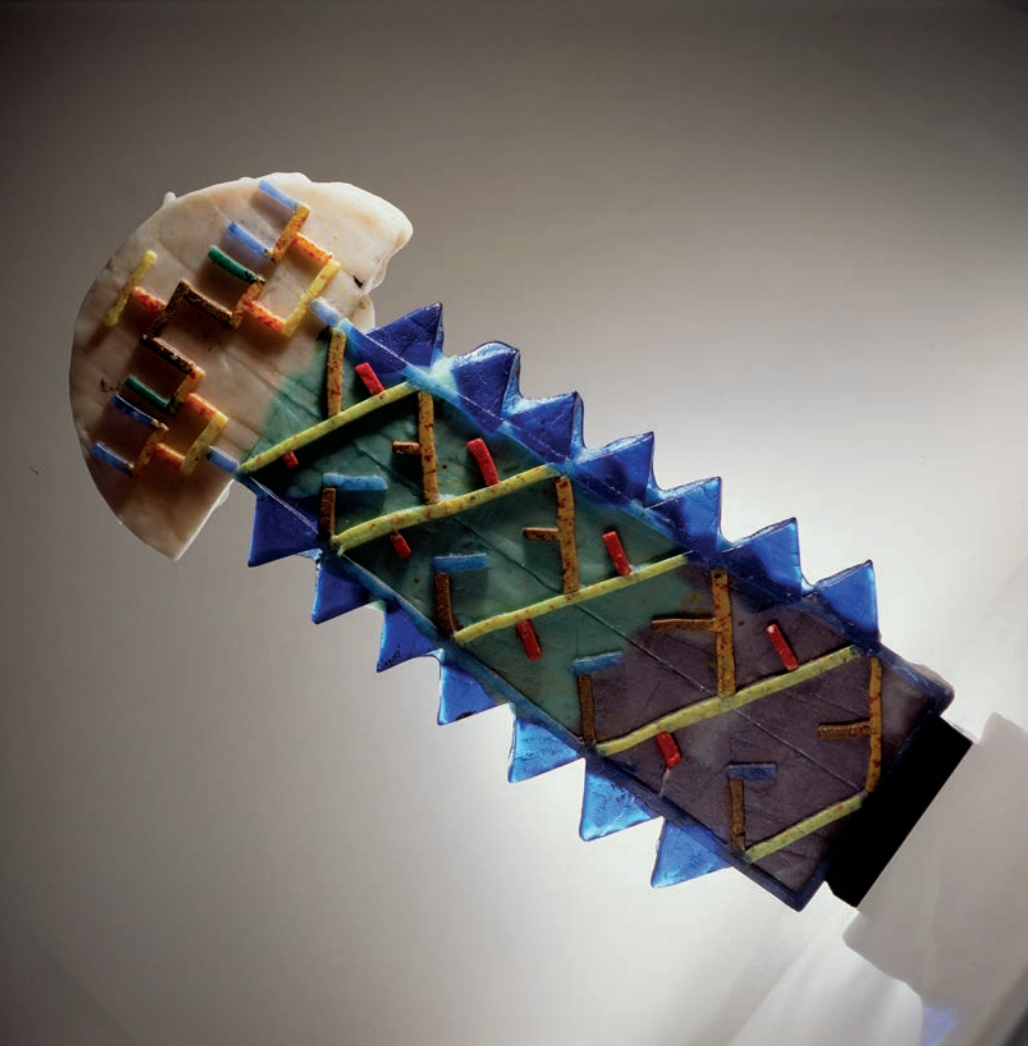
Pierwsza z nich, stanowiąca w pewnym sensie kontynuację myślenia o formie, do którego artysta doszedł w ostatnich latach pracy ze szkłem klejonym za zimno, wyróżnia się żywą ekspresją kolorystyczną. Pod względem opracowania przestrzennego te abstrakcyjne, symetryczne płaskorzeźby przypominają trochę geometryczne dekoracje wykutowane w kamieniu przez Indian Ameryki Środkowej. Skojarzenie to potwierdzają tytuły niektórych prac: *Kolumb* i *Druga podróż Kolumba*. Ten kontekst nadaje szczególnie znaczenie kolorystyce barwionej w masie szkła. Wydaje się ona odzwierciedlać bogactwo odcieni wełnianych tkanin, wyrabianych przez kontynuatorów tradycji Azteków i Majów. *Lody na patyku* – mimo że wykonane w tej samej technologii i podobnie ekspresyjne – odwołują się do innego kręgu wpływów, jakim jest europejska popkultura przełomu lat 80. i 90. XX w.

Inspiracją dla kolejnej serii wytapianych w piecu obiektów były poznane w trakcie wakacyjnych podróży relikty monumentalnego budownictwa antycznego Rzymu. Artysta, naśladując z mistrzostwem właściwości fakturalne i wizualne charakterystyczne dla piaskowców, marmurów i alabastrów, zrekonstruował w szklanym tworzywie



kształty rozerwanych przez czas akweduktów i kolumnad. Wzbogacił je o poetycką impresję, jaka towarzyszyła mu podczas oglądania ich pierwowzorów. Odnajdujemy ją w delikatnym rozproszeniu światła, przesączającego się przez szklaną taflę zamykającą kompozycję, innym razem w osnuwającym architekturę „sfumato”, które zaciera ostrość zapamiętanych kształtów, czy w znaczącym roztrzaskaniu szklanego przezrocza, wypełniającego przestrzeń pomiędzy kolumnami. Dzięki niej wznoszona przez Pawlaka architektura, równie efemeryczna, jak jej pierwowzory, zyskuje znacznie szerszą konotację. Staje się symbolem przemijania, skłaniając odbiorcę do szerszej refleksji – nie tylko o wanitatywnym charakterze.

Doświadczenia, jakie artysta wynosi z tworzenia dotąd przedstawionych prac, znajdują zastosowanie w obiektach składających się na trzeci, realizowany wspólnie do dwu powyższych, cykl zatytułowany „Dyski”. Rozpoczyna go inspirowany azteckim zabytkiem *Kamień stońca*. Magiczne symbole pierwowzoru artysta upraszcza w nim do prostych piktogramów i kolorowych punktów, rozmieszczonych, podobnie jak w prekolumbijskim kalendarzu, w polach wyznaczanych przez rozchodzące się promieniście pierścienie. Powstała w ten sposób forma wydaje się mieć w sobie coś hieratycznego. Wrażenie to wywołuje namaszczenie, z jakim Pawlak zmierza do wyważenia kompozycji, nie rezygnując jednak z nadania jej poetyckiego nastroju znanego z „antycznego” cyklu. Ewokuje go światło – przenikające przez szklaną masę i modulujące wnętrze reliefu. Podbija ono także kolorystyczną ekspresję dysku, wydobywając niuanse „lawowanych” plam koloru, stanowiących tło dla pierwszoplanowego reliefu. W powstałym w 1994 r., kobaltowym *Niebieskim dysku z muszlami* światło wydaje się wręcz pulsować delikatnie wewnątrz szklanej masy, powodując przepływ barwnej materii uwięzionej w reliefie.



Motyw *Kamienia słońca* artysta będzie eksplorował kilkakrotnie, zmieniając proporcje i kształt „graficznych znaków” składających się na relief i różnicując kolorystykę „malarzkiego podobrazia”. Ostatecznie wyzwoli się z jego sztywnych podziałów, pozwalając sobie zarówno na większą swobodę malarską, przejawiającą się w wykorzystaniu szerszego „wokabularza” technik malarskich, jak i rzeźbiarską, widoczną w kształtowaniu powierzchni. Powierzchnia ta staje się niekiedy bardzo zróżnicowana pod względem wysokości reliefu, by innym razem przybrać formę pełnego ażuru.

W tym samym roku, w którym zaczyna wytapiać szkło w formach, Kazimierz Pawlak ulega, ryzykownie, fascynacji techniką „pate de verre”. Ryzykownie, ponieważ jej tajniki musi zgłębiać sam. Na wrocławskiej uczelni (w Państwowej Szkole Sztuk Plastycznych, obecnie Akademii Sztuk Pięknych im. E. Gepperta), na której zostaje zatrudniony po ukończeniu studiów, nikt tej techniki nie stosuje. W kraju nie ma żadnych podręczników, z których mógłby czerpać wiedzę na jej temat, dostępne za jego granicami surowce są zbyt drogie. Artysta sam opracowuje skład form, w których topi szkło, ustalając go w efekcie szeregu mniej lub bardziej udanych doświadczeń. Prowadzi je do momentu uzyskania formy na tyle kruchej, by po wypaleniu dawała się bezpiecznie rozkruszyć. Szkło zdobywa w śląskich hutach szkła, między innymi w Polanicy, oraz w Instytucie Szkła i Ceramiki w Krakowie. Tłucze je na „cukier kryształ”, jak go nazywa, przesiewa przez wykonane przez siebie sита i wytapia. Niewątpliwie pomocne w tych wszystkich technologicznych czynnościach okazało się techniczne wykształcenie, jakie artysta zdobył w Liceum Plastycznym w Wiśniczu, do którego uczęszczał. Swą wiedzę wsparł go także prof. Ludwik Kiczura – w jego posiadaniu znajdowała się książeczka pozostawiona przez amerykańskiego studenta, który odwiedził wrocławską uczelnię. Zawierała ona instrukcję odprężania szkła. Niestety, piece, których obsługę miała ułatwić, miały elektroniczne sterowniki, te dostępne na uczelni należały do starszej generacji. Pawlak znów musiał eksperymentować, inspirując się efektami uzyskiwanymi przez innych artystów. Ich prace oglądał, między innymi, na stronach „Neues Glas”. Tak powstała długa, bo realizowana aż do 2009 r. seria naczyń – form dekoracyjnych: czarek i mis, wytapianych z bezbarwnego lub kolorowego szkła, niekiedy wyglądającego jakby było zmrożone, innym razem tworzącego zwartą, nieprzejrystą masę. Czasem wzbogacały je nakładane na zimno złocenia. Patrząc na te efemeryczne, lekko, a niekiedy wręcz żartobliwie traktowane naczynia, których dekoracyjna, niemal „cukierkowa” forma momentami balansuje (w pełni świadomie) na granicy kiczu, aż trudno uwierzyć, że ich powstanie poprzedził żmudny proces technologiczny!

Samo zainteresowanie formą naczyniową nie było w twórczości Pawlaka niczym nowym. Od czasów dyplomu niejednokrotnie powracał on do hutniczego formowania wazonów, amfor, kieliszków i kubków. W 2000 r. powstaje seria naczyń zatytułowana „Quo vadis”, inspirowana, pod względem formy i dekoracji, szklami antycznymi. Artysta zrealizował je, wraz z Ludwikiem Kiczurą, dla potrzeb polskiej produkcji filmowej, od której tytułu szkła wzięły swą nazwę.

Jednak te, które powstawać będą po 2003 r., wyznaczają kolejny zwrot w twórczości Kazimierza Pawlaka. Zrezygnuje w nich z historyzowania – przejawiającego się zarówno w formie, szukającej inspiracji w artystycznej

1

2



3

Kazimierz Pawlak

1. *Kolumb*, 56x23x2 cm, 1993
 2. *Jesienna gwiazda*, 25x21x6 cm, 1992
 3. *Fish*
 4. *Formy z pomponami*, h 17cm, 2007
 5. *Wieża*, h 3,2 m, 2012
 6. *Formy dekoracyjne*, h 14cm, 1993
- 4, 5. fot. S. Sielicki



4



5



6

przeszłości, jak i w rekonstruowaniu, na własny użytek, tradycyjnych technologii. Tym razem sięgnie po tworzywo dotąd nieeksplorowane. Jest nim włókno szklane, obok którego dotąd – dosłownie – przechodził obojętnie. Jak sam wspomina: przez kilkanaście lat mijał trzy szpule złożone w jednym przypracownianym magazynów, by w końcu dostrzec w cienkich szklanych włóknach inspirację. Nie interesuje go jednak tradycyjna, hutnicza metoda nawijania ich na gorącą, szklaną bańkę. Zaczyna eksperymentować z oplataniem półkolistych „kopyt”, które sam wyrabia. Wkrótce opanowuje technologię zgrzewania włókna, a zdobyte doświadczenie uczy go, jak można zmieniać jego barwę lub przejrzystość kontrolując temperaturę wypału. Tak powstają zachwycające swą efemerycznością kokony i czarki. Niekiedy wzbogacają je metalowe stelaże, których rozedrgana linia podkreśla naturę naczyń,

innym razem pióropusze kolorowych drucików, lub dekoracyjne złoto, nakładane cienkimi płatkami w ich wnętrzach.

Fascynacja włóknom szklanym trwa nadal. Jednak obecnie artysta podejmuje kolejne wyzwanie. Tym razem jest nim skala realizacji. Na wystawie w Galerii Szklanej i Ceramiki BWA we Wrocławiu pokaże trzy przestrzenne instalacje wykonane głównie z włókna i maty szklanej. Jedną z nich, *Wieża* wznosić się będzie na wysokość 3,20 m. W całości prezentacja stanowić będą autorskie podsumowanie trzydziestu lat ewolucji myślenia formie i materii. Niewątpliwie wyznaczy także nowe jego perspektywy.

Niezależnie jednak, w jakim kierunku pójdzie dalej, Kazimierz Pawlak z pewnością pozostanie wierny zasadzie, którą wyznaje od lat: *Szklane artystyczne bez technologii nie istnieje.*



Paweł Lewandowski –Palle

ŚCIANA Rzeźby Sylwestra Ambroziaka

„Pokolenie «Nowej Ekspresji» to trupy! Przyszło już nowe, nasze pokolenie!” – zakrzyknął podczas dyskusji na NOTORO SYMPOSION 1990 w Orońsku Sylwester Ambroziak [1] .

O reakcji uczestników tamtego sympozjum się nie słyszy. Niedaleko siedział Zdzisław Nitka, jedna ze sztandarowych postaci „Nowej Ekspresji”, starszy od niego zaledwie o dwa lata i niespełna trzy miesiące...

W kwietniu 1986 roku, kiedy w sopockiej Gallerii BWA trwała legendarna, ale i historyczna dla polskiej sztuki wystawa „Ekspresja lat 80-tych”, Ambroziak (ur. 1964) był w połowie studiów na warszawskiej ASP. Zapewne „Nową Ekspresję” obserwował uważnie, analizował, wyciągał wnioski i reagował – występował przeciw niej. Wkrótce (przez wielu – mniej lub bardziej słusznie) sam został zaszeregowany do „nowych dzikich”. Debiutował w latach 80. Należał do najmłodszych uczestników ważnych wydarzeń w sztuce polskiej przełomu lat 80. i 90. Spośród współuczestników ruchu „Nowej ekspresji”, najbliższy jest może Krzysztofowi Skarbkowi. Na słynnej wystawie Konfrontacje Artystyczne Toruń '91, (7 krajów – 77 artystów), jesienią 1991 roku, był już znany i ceniony; reprezentował Polskę, obok czterestu innych artystów, konfrontując „Ofiarę Izaaka” z dziełami

m.in.: Baselitza, Immendorffa, Kiefera, Lüpertz, Pencka. Wówczas nie protestował przeciw towarzystwu artystów, w których gronie się znalazł. Brzmiał tam ze swoją rzeźbą donośnie.

Jego postawa formowała się w dwóch znaczących pracowniach warszawskiej ASP: dyplomowej Pracowni Rzeźby prof. Grzegorza Kowalskiego oraz Pracowni Rysunku prof. Mariana Czapli. Przywołując Akademię, warto przypomnieć jego dyplomową rzeźbę *Kuszenie św. Antoniego* (1989); jeden z pierwszych dyplomów słynnej „kownalni”, szeroko komentowanych w różnych kręgach, także ze względu na atmosferę pewnego skandalu. *Kuszenie* – kobieta w dość akrobatycznej pozycji, wsparta na palcach stóp, eksponująca łono i wydatne piersi, z dłońmi na łydkach mężczyzny, może, by przyciągnąć go do siebie, odchylonego od niej, z krzyżem w wyciągniętych dłoniach i wyeksponowanym członkiem. Mała, wcześniejsza o rok wersja tego tematu dobitniej ukazuje, o co tu chodzi. Krzyż równie dobrze broni, co i zasłania sytuację, jest może jak gaszenie światła, by nie widzieć. Niby nic, ale to św. Antoni. Ile ekspresji, tyle treści. Kilka wcześniejszych, studenckich rzeźb artysty posiadało większą ekspresję: *Kobieta rodząca* (1987–88) czy *Ofiara Isaaka* (1989). Ludzie i tak zobaczą (dostrzegą), co chcą. Forma była zdecydowanie wyrazista.

Aktualny kształt jego rzeźb to rezultat poszukiwań formy, która najlepiej odpowiadałaby jego temperamentowi. *Poszukuję w człowieku elementów pierwszych, dlatego zwracam się ku religijnym kulturom ludowym i pierwotnym – afrykańskim czy amazońskim, ale równocześnie czerpię z kultury masowej: komiksu i filmu animowanego. Rzeźba dziś zatraciła ducha, ja*

próbuję go wskrzesić, odnaleźć w niej emocje. Moich postaci nie traktuję tylko jako rzeźbę, to mój język, rodzaj teatru, sposób komunikowania. To bliższe szamanizmowi [2] . Rzeźba nie zatraciła ducha. W czasach pluralizmu sobie radzi i poradzi, bo rzeźba dzisiaj to wielość tendencji.

Około 2007 roku drewno (najczęściej lipowe) zastąpił Ambroziak tworzywem sztucznym, które sprawia, że aktualne prace sprawiają wrażenie nabyt gładkich i plastikowych. Wcześniej materiałem były również: brąz, aluminium, ceramika, beton i masa silikonowa – często patynowane.

Idea uniwersalnego człowieka wyrażana jest wyjątkowo oryginalnym językiem. Synteza wszystkiego doprowadziła do powstania specyficznych hybryd, humanoidów, człekozwierząt. Znakiem, a może i siłą tej deformacji są duże, animalistyczne, lyse głowy, wylupiaсте oczy i wydatne, sterczące penisy. W aspekcie drugorzędnych cech płciowych zastanawiać może pewna nierówność traktowania rodzaju żeńskiego i męskiego. Aura erotyzmu jest tutaj oczywista, choć zastanawia schematyczność tych przedstawień.

Kolejne rzeźby i kolejne wystawy Ambroziaka mówią o miłości człowieka, o jego emocjach, samotności, bezradności, przemijaniu. To refleksja o rzeczach ważnych i najważniejszych, o kondycji człowieka i jego głębokim umiłowaniu, jak u Czapli czy Skarbka. Artysta mówi językiem antynomi: radości przeciwstawia rozpacz, czułości – wrogość, dobru – zło. To sztuka o potrzebie łagodności, miłości, zrozumienia. Forma aktualnych rzeźb jest nadzwyczajnie łagodna. Tej szczególnej ekspresji rzeźb początku lat 90., charakteryzujących

1 K. Stanisławski, *Nowa ekspresja” i po (w:) katalog Konfrontacje Artystyczne Toruń '91, Fundacja Sztuki Współczesnej „TUMULT”, Toruń 1991, s. 130.*

2 pl.wikiquote.org/wiki/Sylwester_Ambroziak, 27 V 2011



się surowością i brutalnością formy, tamtej specyficznej dynamiki dzisiaj już nie ma. Prawie pięćdziesięciolecie nie jest już drapieżny. Po rozszarpywaniu ran nadszedł czas ich leczenia. Jego twórczość stała się zdecydowanie łagodniejsza. A treść? Zapewne i ona, co nie znaczy, że artysta nie mówi nadal o sprawach istotnych. Dzisiaj mówi przede wszystkim o beznadziei dotykającej nas w wielu obszarach. Inne czasy, inne emocje, zupełnie inna sytuacja. Ale nie będzie zaskoczeniem, kiedy ponownie zajmie się rozszarpywaniem.

Ambroziak to jedna z najciekawszych i najbardziej odważnych propozycji rzeźbiarskich w kraju. Czy ponad dwadzieścia lat po dyplomie i jeszcze więcej po debiucie to nadal propozycja odważna, świeża i przekonująca?

Wśród serii prezentacji z lat 2011–2012 z zawartością zróżnicowaną tytułami kolejnych wystaw zastanawiał i zaskakiwał najbardziej tytuł bydgoskiej prezentacji: „Szklane paciorki”. Czy to „nowy” Ambroziak, czy raczej nowa odsłona dobrze znanego rzeźbiarza? Z zaproszenia i plakatu podnosi głowę rozpoznawalna szara figura. W oczekiwaniu propozycji klasycznych nie ma zawodu. Trzykondygnacyjną przestrzeń (ok. 1000 m²) galerii, wypełniało 17 rzeźb z cyklu „Opuszczone”, ulokowane w grupy kompozycyjne, powłoki figur rodzaju męskiego i żeńskiego: dwie niewielkie na pierwszym poziomie, cztery stojące, dwie podwójne (połączone) wiszące i dwie leżące na pierwszym piętrze oraz dwie (połączone) kłęczące, jedna podobnej wielkości (ok. 3,5 m) leżąca i cztery niewielkie figury leżące na najwyższym poziomie, wszystkie w ponurych szarościach. Samotne albo w parach. Głównie w parach, ale samotne. W ich bezbronności jawi się siła wiary w trwanie i przetrwanie, nadzieja na czułość i ciepło, opiekę i wsparcie.

Te figury są jakąś aluzją do możliwości nanizania ich na sznur(ek) i komponowania indywidualnych układów, których przeróżne konfiguracje znaczyć będą co innego. Raz ów sznur będzie zamknięty, kiedy indziej rozsypany, jak

Sylwester Ambroziak,
1–2. z cyklu
„Opuszczone”,
fot. Wojciech
Woźniak

nasze życie. Paciorki Ambroziaka są nizaniem zdarzeń i emocji. A najbardziej paciorkowate wydają się być oczy figur, jak oczka sznura paciorków. Zastanawia pojedyncza rzeźba, odwrócona od układów parzystych, zwrócona w stronę światła przebijającego się przez przysłonięte okna, jakby niegodząca się na ów ponury klimat beznadziei. Figura rodzaju męskiego. Sam autor? Czyż to nie refleksja o wartości samotności, jako obronie przed światem zewnętrznym?

„Opuszczone” czekają. Czy na Godota?

Uwagi wymaga embrionalna forma obecnych rzeźb. To według samego artysty komentarz statusu prawnego płodu ludzkiego i głos o prawie do egzystencji. Komentarz ten koresponduje z wieloznacznością *Kuszenia*, stawiając Ambroziaka niekoniecznie w miejscu wyznaczonym mu przez poszukujących li tylko skandalu. Trudno powiedzieć, że zrobił im psikusa, ale faktem jest, że sztuka ta zatoczyła koło, i to duże, jeśli okazałoby się, że artysta zmienia dziedzinę twórczości.

Ostatnim wystawom artysty towarzyszyły filmy. Boccioni pisał, że szukał w rzeźbie *już nie czystej formy, lecz czystego rytmu plastycznego, nie struktury ciała, lecz struktury działania ciała* [3], od tego nieduży już krok do filmu, i ten krok wykonał m.in. Ambroziak. Jesienią (XI/XII) 2010 roku w warszawskiej Galerii Krytyków Pokaz, która swój żywot kończy w grudniu 2012 roku, odbyła się premiera debiutanckiego filmu Ambroziaka *Pokój*, w którym po raz pierwszy w jego twórczości rzeczywistość rzeźbiarską zastąpiła rzeczywistość filmowa. Za autorem powtarzano komentarze o eurosierotach, opuszczonych (przez rodziców) dzieciach pozbawionych codziennej miłości, opieki i więzi rodzicielskiej. Autorski komentarz zwracający uwagę na ważne problemy społeczne niejako zamknął obszar szerszej refleksji, spychając ją na łatwość opowieści o konsekwencjach poszukiwania pracy, a i bardziej satysfakcjonującej płacy przez mniej lub bardziej biedne społeczeństwa różnych narodów. Całkowicie niepotrzebnie zawęża refleksję filozoficzną. *Pokój* (7,5 minuty) to motyw klatki. Klimat Becketta, Ionesco czy Grzegorza Bieniasa. 8 „ambroziakowatych” postaci, 8 figur, po równo żeńskich i męskich, w rozpaczliwych próbach wydostania się na zewnątrz, przekroczenia przezroczystych ścian. Zwolniony rytm. Dużo cięć konstrukcyjnych (montażowych). Beznadzieja egzystencji w scenie finałowej kończy się

3 U. Boccioni, Wstęp do katalogu *Wystawy rzeźby (w:) E. Grabska, H. Morawska, Artyści o sztuce. Od Van Gogha do Picassa*, Warszawa 1969, s. 163

katastrofą. Premierę w Bydgoszczy miała druga animacja, *Baranek*. Zaczyna się od motywu (dobrego?) pasterza niosącego swoją owieczkę. Jak Alicja dotyka lustro w zaciekawieniu, co jest po jego drugiej stronie. A we wnętrzu, w sześcianie jak inkubatorze, trzy stalowoszare postaci, uwięzione. Ważne epizody: orla z bijącym sercem, milczącego różowego niemowlęcia czy płaczącego byka giną w ilości cięć i dźwięku. Można odnieść wrażenie, jakby Ambroziak nie panował nad montażem oraz dźwiękiem. Takie wrażenie odnosi się w sytuacjach nieprzekonujących jakością. Figury animacji, o proweniencji wyjścia z wanny galwanicznej czy Oskarów z najsłynniejszej Akademii Filmowej ewokują szczególny chłód uczuć. Nawet krew wydobywająca się z przeciętej lewej piersi, działająca tutaj karminową gęstą farbą nie wpływa na metaliczność przedstawienia. Autorem obu animacji jest Grzegorz Stępniaak.

58

Rzeźbie (a i malarstwu) od prawie 40 tysięcy lat wystarczają klasyczne środki, tak nie musi zostać, ale zapewne tak zostanie. Jak wielu artystom, będących przeciwnikami wspomaganego budowy dzieła środkami innymi niż te wynikające z przynależnych im klasycznych formuł, Ambroziakowi wystarczały one w zupełności dość długo, może zaskakująco długo, patrząc na współczesną rzeźbę podążającą w stronę instalacji rzeźbiarskiej, nawet jeśli byłaby ona genetycznie rzeźbiarska.

Rzeźbiarska twórczość Ambroziaka jest dość jednorodna. Czy Ambroziak porzuca rzeźbę i wchodzi w obszar filmu? Co się stało? Coś się wyczerpało? Czy dotyka go kulturowe poczucie wyczerpania? Może utracił wiarę w dotychczasowe środki? A może to jedynie zmęczenie tymi kompozycjami? Czy to definitywne zakończenie tego obszaru rozważań? Czy Ambroziak doszedł do ściany? I wywiesza flagę podania się jakiejś nowej fali? Problem ściany wynika nie tylko z obrazu. W *Pokoju* pojawia się bicie serca, kojarzące się z Pink Floyd, z *Atom Heart Mother* czy *The Wall. If I were asleep, I could dream. If I were*



afraid, I could hide [4], czy te filmy możemy odbierać jako kryjówkę rzeźbiarza przed lękiem? *The Wall* kończy się utworem *Outside The Wall* [5] i można by go zacytować tutaj w całości jako komentarz tych animacji. Można też odnieść wrażenie, że animacje artysty mogłyby być świetnymi filmami do twórczości Pink Floyd. Metaforyczność kompozycji filmowych Ambroziaka jest większa od jego ostatnich rzeźb. Czuje się, że wymagają pracy, i środków. Jego klasyczne dzieła nie nużyły, wytwarzały wręcz ciekawość kolejnych realizacji. Naturalność ustępuje sztuczności.

Rzeźby są największą siłą artysty. Opuszczając wystawę można mieć wrażenie niedosytu, wiążące się z refleksją: czy aby tych rzeźb, które wstrząsają i porażają (szczególnie w wielkich galeriach w Bydgoszczy czy Elblągu) nie było nieco za mało? Te rzeźby są odmianą sztuki krytycznej, którą cenię znacznie bardziej od wypowiedzi na bazie fotografii.

4 R. Waters, *IF (w:) Atom Heart Mother*, 1970.
5 R. Waters, *Outside The Wall (w:) The Wall*, 1979.

RZEŻBĄ NIE JEST WSZYSTKO, choć wielu wydaje się inaczej. Rzeźba jest wciąż sztuką przestrzeni i w przestrzeni. Ambroziak tworzy struktury specyficzne i nieochojne. Szukając odniesień do tej twórczości, znaleźć można wiele nazwisk, z Baselitzem i Haringiem na czele. Organizacje przestrzeni, czyli dzieła Ambroziaka, przywołują wielką tradycję polskiej rzeźby, z Abakanowicz i Beresiem; prowadzą z nimi mądry dyskurs, są ważnym zjawiskiem. Bydgoska prezentacja swoją konstrukcją przypominała nieco jubileuszowy pokaz prac Abakanowicz w krakowskim Muzeum Narodowym: monumentalna przestrzeń, mrok, cisza, punktowe światła skierowane na niewiele obiektów. I to skojarzenie embrionowatych figur z formami z „Embriologii”.

Byłoby źle, gdyby pokolenie aktualnych studentów, wkrótce po dyplomie zakrzyknęło z mniejszą czy większą, i właściwą sobie agresją „Pokolenie Ambroziaka to trupy!”. Może byłoby lepiej, gdyby posiadało odpowiednią dawkę szacunku dla przeszłości oraz... pokorę.



SZKLANE PACIORKI. RZEŻBY I FILMY
Galeria Miejska bwa Bydgoszcz, 29 VII – 11 IX 2011
Kurator: Krzysztof Stanisławski
OPUSZCZONE
Galeria Sztuki Współczesnej Opole, 2 – 26 II 2012
Sylwester Ambroziak – rzeźby, animacje
Galeria EL Elbląg, 6 IX – 1 X 2012
Kuratorzy: Michał Haake, Jarosław Denisiuk
RZEŻBA I ANIMACJA
Miejski Ośrodek Sztuki Gorzów Wlkp., 6 X – 11 XI 2012
Kurator: Krzysztof Stanisławski

Sylwester Ambroziak

1. *Laleczki*
2. z cyklu *Opuszczone*, fot. 1–2. Wojciech Woźniak

Odmieńcy Ambroziaka

Sylwester Ambroziak, „Pola znów się zazielenią”, Galeria Sztuki Współczesnej w Opolu, 02.02 – 26.02.2012 r.

Czy można napisać coś nowego o sztuce Sylwestra Ambroziaka? Artysta konsekwentnie od ponad 20 lat zajmuje się wyrobem „humanoidów”, na których temat opublikowano już niemało artykułów, a całkiem niedawno ukazała się obszerna monografia autorstwa Krzysztofa Stanisławskiego szczegółowo opisująca rzeźby powstałe do 2010 r. [1] Ponadto wydawnictwo

Poniżej: **Sylwester Ambroziak, Laleczki**, barwiona żywica epoksydowa, 2009, fot. GSW Opole

odpowiednią postawę – odrazę, pobłażliwość, niesmak, śmiech albo po prostu to wykorzystać, najlepiej komercyjnie – *machina widowiska działała dzięki trybom pozwalającym obrócić osobę w osobliwość* [2].

Czy galeria stała się przytułkiem tych ludzkich słabości, miejscem poza społecznymi schematami? Czy może zrośnięte postaci to tragiczne kurioza wystawione na pokaz ku naszej rozrywce, a laleczki ku wżgardzie – trochę jak zdeorientowani ekshi-



towarzyszące wystawie w opolskiej galerii ma formę „appendixu 2012”, gdzie Stanisławski analizuje najnowsze prace. Czy trzeba zatem jeszcze coś do tego obszernego materiału dodawać?

Wydaje się, że zestaw prac prezentowanych w Opolu prowokuje przynajmniej do jeszcze jednej myśli. Sale wypełniają: przytłaczający czarni bracia syjamscy zrośnięci głowami (*Opuszczone*, 2011 r.), potężne „bobasy” – również bliźniaki syjamskie połączone plecami (*Opuszczone*, 2010 r.) oraz prowokujące swoją burdelowatością *Laleczki* (2009 r.). Taka ekspozycja ma w sobie coś z zawartości namiotu cyrkowego, tzw. *freak shows* popularnych na przełomie XIX i XX w. Rozrywki wątpliwej moralnie, bo polegającej na publicznym ekspozowaniu przypadków ludzkich chorób, genetycznych odmienności czy tragedii. Zaspokajały one ludzką ciekawość, chęć zadziwienia czy nierzadko wyszydzenia. Z drugiej jednak strony cyrki odmieńców dawały „ekspozatom” schronienie, zapewniały bezpieczeństwo, a w wyjątkowych przypadkach nawet status swoistych „celebrytów”. Szczególnie łatwo sławę zyskiwały właśnie „zroślaki” – choćby słynni Chang i Eng Bunkerowie – chętnie oglądani przez zadowolone ze swej „pojedynczości” tłumy.

Sformułowanie „odmieńcy” dobitnie świadczy o istnieniu społecznego szablonu z napisem „normalność” – jeśli coś od niego odstaje, trzeba przyjąć

bicjoniści wyśmiani przez gromadkę przyzwyczajonych do najstraszniejszych widoków dzieci? Nie sposób dać tu jednoznacznej odpowiedzi. Pewnie tak jak w przypadku cyrku odmieńców: jedno i drugie.

Freak shows umarły śmiercią naturalną – ludzie już nie mieli ochoty wchodzić do zatęchłych namiotów. Natomiast zainteresowane ludzkimi ułomnościami nie zmalało, wprost przeciwnie – rozrosło się, napęczniało i wykwitło całodobowymi kanałami informacyjnymi czy wystawami fotografii prasowej (w wersji bardziej ekskluzywnej) oraz tabloidami i plotkarskimi portalami internetowymi (w wersji prymitywnej). Realizacja zapotrzebowania na niesamowite lub tragiczne obrazy osiągnęła skalę masową – wybrykami figur publicznych, tragediami oraz kataklizmami można napawać się wszędzie i o dowolnej porze.

Sylwester Ambroziak nadał zaskakujący tytuł wystwie: „Pola znów się zazielenią” – i znów trudno powiedzieć czy jest to skrajna ironia czy może jednak przebłysk nadziei, że człowiek przestanie być kiedyś traktowany jako obiekt złośliwej ciekawości.

1 K. Stanisławski, *Sylwester Ambroziak*, Orońsko 2011.

2 A. Wieczorkiewicz, *Monstrarium, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2009, s. 246.



1

Maja Godlewska

Seria Romantyczna

W ostatnich latach Marek Ranis pracuje nad kilkoma cyklami prac.

Badania terenowe są istotnym komponentem każdej serii, a zastosowane media to wideo, fotografia, fotograficzny kolaż, rzeźba, instalacja, malarstwo i tkanina. Ranisa fascynuje niestabilność współczesności – ginące krajobrazy i gatunki, spowodowana działaniami człowieka zmiana klimatu i zjawiska geopolityczne o globalnym zasięgu – postkolonializm, związane z nimi migracje ludzi, rozwój megamiast. Ranisa interesuje i inspiruje przede wszystkim nasza ograniczona percepcja tych zjawisk, ograniczona, bo są rozciągnięte w czasie, wydają się geograficznie odległe i na pierwszy rzut oka ani z nami, ani ze sobą nawzajem nie związane. Nasza ograniczona wiedza o nich oparta jest zazwyczaj na sensacyjnych, fragmentarycznych i nieraz sprzecznych informacjach. Dopiero z perspektywy czasu, już jako elementy przeszłości i wypracowanych narracji, fakty nabierają sensu i układają się w logiczną całość.

Płowa antylopa odwrócona jest do nas tyłem, a zebra tyło-bokiem. Na kolejnych fotografiach w podobny sposób uchwycone są inne afrykańskie zwierzęta. Zdają się coś oglądać: odwruchowo podążamy za ich spojrzeniem – na rozpoczynający się w tle krajobraz. Prace są fotokolażami: choć zwierzęta kojarzą się z sawanną, pejzaż w ich

tle jest polarny. Mimo surrealistycznego zestawienia, wyczuwa się tu jakąś pokrętną logikę: martwota lodowatego krajobrazu koresponduje z charakterem egzotycznej menażerii. Bo zwierzęta po dokładnej inspekcji okazują się wypchane.

Kolaże Ranisa są ciekawe z kilku powodów. Jest w nich pożądany w sztuce wizualnej i w dobrym filmie element zaskoczenia (*violation of expectations*). Znajome elementy są tu zestawione w niespodziewany sposób. Neokantowska nauka o sztuce (*Kunstwissenschaft*) opracowana przez Maxa Dessoira wskazuje na jej pięć istotnych składników: piękno, wzniosłość (*sublime*), tragizm, brzydota i komizm. Wszystkie pięć odnajdziemy w kolażach. Są one estetycznie uwodzicielskie, wszechogarniające, zatrważające pejzaż dalekiej północy ma budzić uczucia wzniosłości, a przedstawiona sytuacja jest tragiczna: afrykańskie zwierzę jest przecież skazane na zagładę w polarnym klimacie... A najwdzięczniejsza nawet antylopa po wypchaniu staje się karykaturalna, jest groteskowa. Z kolei oglądanie misternie cerowanych zadów może wydać się zabawną prowokacją.

Panoramyczne formaty wielu prac w serii kojarzą się z bezkresem, z pejzażem totalnym, którego możemy doświadczyć na morzu lub właśnie

na dalekiej, pozbawionej roślinności Północy. Choć pozornie pusty, jest intensywny, konfrontuje się z nami nieustannie i angażuje wszystkie zmysły. Nachalność i przenikliwe światło polarnego dnia, który trwa tygodniami potęguje wrażenie, że jest się tu zaledwie gościem, obserwatorem, ale jest się również tym obserwowanym.

Seria ze zwierzętami jest częścią większego cyklu „Albedo”*, w jego skład wchodzi projekty wideo, obrazy, dywany i instalacje. Zainspirowany globalną zmianą klimatu i melancholią ginących pejzaży, projekt „Albedo” Ranisa zawiera refleksje nad związkiem między fluktuacjami klimatu i politycznymi przemianami. Ranis bierze pod uwagę różne aspekty zmian i różne punkty widzenia. Afrykańskie zwierzęta Grenlandii nigdy nie zobaczą, ale istnienie grenlandzkiej czapy lodowej warunkuje istnienie afrykańskich zwierząt.

Co dla reszty świata jest trudne do wyobrażenia, niektórzy Grenlandczycy entuzjastycznie obserwują ocieplenie klimatu i topnienie pokrywy śnieżnej. W nich widzą szansę dotarcia do bogactw naturalnych, gospodarczego rozwoju i upragnionej politycznej niezależności. Prawdziwy koniec kolonialnego związku z Królestwem Danii.

Marek Ranis

1. Seria Romantyczna, wieloformatowe druki cyfrowe, 2008
2-4. *Arrival Greenland*, performance, 2008



2



3



4

Ranis odwołuje się w swych kolażach do tradycji romantycznej. Przyroda, nieskażona obecnością człowieka była dla romantyków niezależnym, autonomicznym bytem o cechach transcendentnych. Jest tu fascynacja naturalnym, dzikim pejzażem, jego mistyczną symboliką, a także melancholia przemijania, którego jesteśmy i świadkami i – co nieuniknione – uczestnikami. W poszukiwaniu wzniosłości Ranis podróżuje na Północ, gdzie natura buduje swe groźne instalacje: w błękitne lodowce Alaski i Islandii, zablokowane setkami gór lodowych fiordy Grenlandii. W przeszłości, nieokreślone krajobrazy fascynowały Turnera, Churcha i Kaspara Davida Friedricha. Stulecie później do motywu gór lodowych powracają i Gerhard Richter, i Anselm Kiefer.

Estetycznie atrakcyjne kolaże Ranisa są podszyte ironią. Zastosowany manewr kompozycji jest podstępny. Choć formalnie pokrewny surrealizmowi, jest zdecydowanie bardziej postmodernistyczny,

globalny i jest gorzkim paradoksem. Podobnie jak obrazy Friedricha, kolaże Ranisa są w końcu polityczne. Są smutnym komentarzem rezultatów ekspansji białego człowieka-odkrywcy; rewolucja przemysłowa przyniosła niewątpliwy postęp i podboje nowych terytoriów, lecz kolonializm redukował i Afrykę, i Grenlandię do roli źródeł surowców i trofeów. Eksploracja i odkrycia, które fascynowały XIX – wiecznych artystów, dziś oceniane są krytycznie. Zbyt dobrze znane są ich dalekosiężne skutki. Kolaże wpisują się również w dziewiętnastowieczną i dwudziestowieczną fascynację Europejczyków odmiennym: bliżej nieokreślonym egzotycznym lądem, Orientem, tropikami – czy wreszcie groźną Północą z jej wesołymi Eskimosami. Egzotycyzm jest i był iluzją, kreacją jednej kultury do

» Ranis odwołuje się w swych kolażach do tradycji romantycznej.

konsupcji przez inną, w przeszłości konsumentem była Europa – dzisiaj już niekoniecznie.

Bo eksploracja nie jest już domeną Białego Człowieka – dzisiejszy glob-trotter-turysta może mieć dowolny kolor skóry i zaskakujący punkt widzenia. Zwierzęta w podwójnej roli: odkrywcy-obszernika, a równocześnie trofeum są w tym sensie interesującym wyborem, eliminując konieczność decyzji co do rasy czy narodowości obserwatora. Nie znamy również jego płci.

Zwierzęta Ranisa są ekwiwalentem friedrichowskich postaci obserwujących krajobraz. Może, jak twierdzi Arne Naess, norweski filozof, twórca ekologii głębokiej, każdy byt ma taką samą wartość niezależnie od tego, czy jest rośliną, zwierzęciem, czy człowiekiem. Równie teatralne jak postaci Friedricha, zwierzęta są tu trochę aktorami, a może, bo martwe, wręcz rekwizytami. To, że są nieżywe, ma sens. Pejzaż, w którym się znalazły, już w chwili tworzenia fotokolażu wyekspirował. Od momentu zrobienia zdjęć góry lodowe uległy rozpadowi. Lodowiec się wycofał.

Intrygujące jest zwierzę odwrócone tyłem, intrygująca jest każda istota widziana od tyłu. Jest tantalizującą zagadką, bo nie widzimy oczu, wyrazu twarzy. Co ciekawe, słonie i inne duże ssaki w afrykańskich parkach narodowych naprawdę odwracają się tyłem przy próbach fotografowania. Turysta czuje się tam intruzem.

Fotokolaże Ranisa były pokazywane na wielu wystawach, w Europie i Ameryce. Między innymi we Wrocławiu, gdzie jako uliczne billboardy na Świdnickiej zostały potraktowane trochę jak jeszcze jedna kampania reklamowa. Polarne krajobrazy są ostatnio tak bardzo modne. Ale, zainteresowali się nimi grafficiarze. W Północnej Karolinie wielki billboard z zebrawą, ustawiony przy stunkowo mało uczęszczanej drodze, podziurawiono z dubeltówki. Może ktoś naprawdę bardzo chciał zapolować. Reakcje publiczności w galeriach sztuki są zdecydowanie bardziej wyważone.

Wypchane zwierzęta Ranis sfotografował w York County Museum w Południowej Karolinie w Stanach Zjednoczonych. Gigantyczna kolekcja myśliwskich trofeów jest darem od lokalnego bawełnianego magnata, zapalnego myśliwego, któremu udało się zabić dziesiątki ssaków w Afryce jeszcze przed ograniczeniem masowych polowań. Są to rzędy eksponatów, nieraz bardzo rzadkich okazów, które kurzą się w magazynach. Nikt nie ma pomysłu, co z nimi zrobić. Są pożywką dla moli i ulegają powolnemu rozpadowi. Smutny to los dla cennej, egzotycznej zdobyczy. Idealnie wpisały się w pomysł Ranisa.

* Albedo (białość) – to stosunek ilości promieniowania odbitego do padającego, jest parametrem określającym zdolność odbijania promieni przez daną powierzchnię; zmiana ziemskiego albedo i efekt cieplarniany są uważane za przyczyny możliwych zmian klimatu.

PS. Zwierzęta z kolekcji Muzeum w Yorku w pewnym sensie zobaczyły lodowce i góry lodowe. Ranis wydrukował ich wielkie zdjęcia na bannerach z poliestru i zabrał w 2009 roku w dwumiesięczną podróż po Grenlandii. Tam zaistniały w kilku odsłonach, a każda z nich miała inny symboliczny wydźwięk. Na małej wyspie Upernavik na zatoce Baffina miejscowi Inuici wzięli udział w prostym performansie: na pasie startowym lotniska pozwolili do zdjęć kolejno z kilkoma bannerami. Jedno ze zwierząt zainstalowano tymczasowo na małej górze lodowej. Inne pozowały na tle słynnego fiordu Illulissat, gdzie kurczący się gwałtownie w ostatnich latach lodowiec Sermeq Kujalleq produkuje największe góry lodowe półkuli północnej. W końcu małe stado zostało zataszczone na lodową czapę w głębi łądu, gdzie grupa międzynarodowych turystów i klimatologów (Szwajcarka, Duńczyk, Włoch i Polka) rozwijała kolejne bannery.



1



2



Zwierzęta Ranisa są ekwiwalentem friedrichowskich postaci obserwujących krajobraz.

Marek Ranis

1,2. Seria Romantyczna, wielkoformatowe druki cyfrowe, 2008
3. *Arrival Greenland*, performance, 2008



3

Maciej Szymczyk

Wewnętrzny ład przestrzeni Marii Diduch^[1]

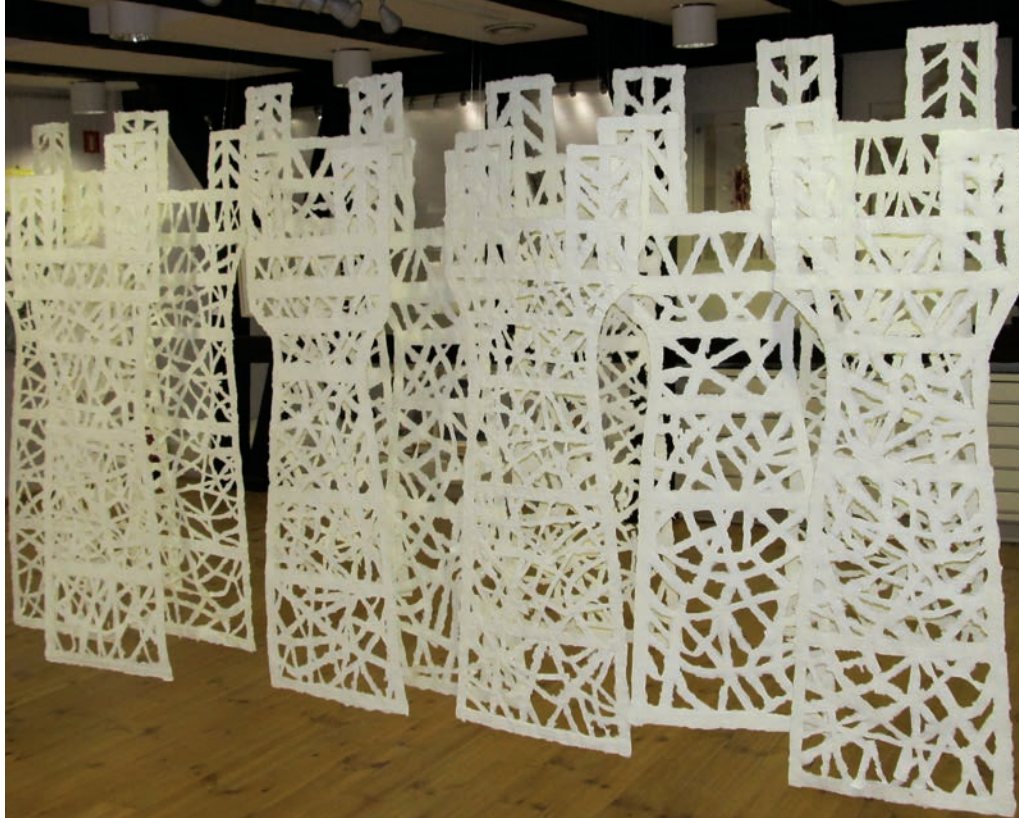
Przygoda człowieka z papierem rozpoczęła się blisko 2 tysiące lat temu w Chinach.

Przygoda człowieka z papierem rozpoczęła się blisko 2 tysiące lat temu w Chinach. Przez wieki arkusze wykorzystywano do zapisywania myśli, upowszechniania wiedzy, wyrażania uczuć...

Papierem prędko zainteresowali się artyści, jednak przez stulecia arkusze wykorzystywali jako nośnik swych dzieł; to na papierze pisano (a później drukowano) poematy, wiersze, partytury. Również na arkuszach powstawały rysunki, szkice, a na kartonach obrazy. Dziś nadal nie maleje zainteresowanie papierem ze strony artystów, wykorzystujących je nadal jako nośnik dzieł. W ubiegłym stuleciu papier zyskał nowe znaczenie dla sztuki: artyści dostrzegli jego wartość jako tworzywa, z którego mogą powstawać prace artystyczne.

W Dusznikach-Zdroju czerpanie papieru zapoczątkowano przed 1562 rokiem. Równo 450 lat temu powstał pierwszy znany nam zapis w księgach miejskich o tutejszym młynie papierniczym. Dusznicki papier w swej twórczości wykorzystywali liczni artyści, a wśród nich przebywający w 1826 r. w tutejszym uzdrowisku na kuracji Fryderyk Chopin. Od 1968 roku historyczny młyn papierniczy pełni funkcję muzeum, którego zadaniem jest wszechstronne prezentowanie znaczenia papieru w życiu człowieka. W dowód uznania roli papieru dla kultury w 2011 roku Prezydent Rzeczypospolitej Polskiej podniósł rangę zabytkowego obiektu, wpisując go na listę pomników historii.

Niemal 20 lat temu Muzeum Papiernictwa rozpoczęło, trwającą do dziś, przygodę ze sztuką papieru. Artyści, którzy wybrali papier jako „surowiec” do tworzenia swych dzieł często wykorzystują dusznicką czerpalnię jako pracownię, a w muzealnych galeriach wystaw czasowych prezentowana jest sztuka papieru; każdego roku w Dusznikach odbywają się 2-3 wernisaże ekspozycji dzieł wykonanych z papieru. Szczególną rolę w artystycznym życiu Muzeum Papiernictwa odgrywa Maria Diduch – artystka mieszkająca na stałe w Holandii, która jednak ze wzajemnością pokochała czerpalnię w historycznym młynie papierniczym. Po raz pierwszy z jej twórczością zabytkowa papiernia



1

z etknęła się w 1996 roku, kiedy to w tutejszej czerpalni wykonała pierwsze eksperymentalne prace. Rok później wzięła udział w międzynarodowym plenerze artystów sztuki papieru pt. „Ślady”, a jej dzieła wzbogacały poplenęrową wystawę, prezentowaną w muzealnej galerii od września do grudnia 1997 r. Od tamtego czasu niemal każdego roku Maria Diduch gości w Dusznikach-Zdroju, by w czerpalni tworzyć z masy papierniczej elementy prac prezentowanych następnie na licznych wystawach w wielu krajach świata. To jej działalność spopularyzowała dusznicką czerpalnię jako miejsce przyjazne artystom tworzącym swe dzieła z papieru i masy papierniczej. Od 2001 r. Maria Diduch jest stałym uczestnikiem Świąt Papieru, popularyzując w czasie imprez papier jako tworzywo artystyczne.

28 lipca 2012 roku, podczas XII Świąt Papieru, we wnętrzach historycznego młyna papierniczego odbył się wernisaż wystawy „Wewnętrzny ład przestrzeni” Marii Diduch. Na ekspozycji artystka zaprezentowała liczne dzieła wykonane z papieru i masy papierniczej, spośród których wiele powstało w Muzeum Papiernictwa. Wśród nich to przestrzenne instalacje (m.in. *Ławica papierowych ryb*, *Zwiastuni* – papierowe ptaki czy *Poranne Gwiazdy* – suknie z papieru), książka artystyczna (m.in. *Widok z ziarenkiem piasku*) oraz prace malowane papierem (panoramy Nowego Jorku, Jerozolimy i Wiednia).

Maria Diduch

1. *Poranne Gwiazdy*, papier, 2012
 2. *Zwiastuni i Ławica*, papier, 2012
- fot. 1-2. K. Saj

z powodu dużego nią zainteresowania termin zamknięcia przesunięto na koniec października. „Wewnętrzny ład przestrzeni” w Dusznikach-Zdroju obejrzało ponad 22 tys. Wystawa nie kończy swego istnienia. W 2013 roku będzie można ją obejrzeć w Wałbrzyskiej Galerii Sztuki BWA „Zamek Książ”, a następnie ekspozycja rozpocznie wędrowkę po innych polskich galeriach.

2



1 Z twórczością Marii Diduch Czytelniczcy „Formatu” mieli już okazję się zapoznać: zob. S. Magała, *Nieznosna lekkość papierowych tygrysów*, nr 42/2003.



Marcin Berdyszak

1. *Poręczenie*
2. *Elro idole*
3. *Sztuczne złudzenia I*
4. *Sztuczne złudzenia II*
5. *Sztuczne złudzenia I*

Karolina Jabłońska Niejednoznaczne „Sztuczne złudzenia”

Tytuł wystawy Marcina Berdyszaka, która miała miejsce w MCSW Elektrownia w Radomiu, „Sztuczne złudzenia”, sugeruje, że nic nie jest takie, jak nam się wydaje. Niepewność jest podwójna: nie dość, że mamy do czynienia ze złudzeniem, to jest ono sztuczne. Berdyszak żongluje stereotypami i porusza się w sferze związanych z nimi kodów, co sprzyja wieloznaczności komunikatów zawartych w pracach, a stosowanie przez artystę przedmiotów gotowych, związanych z kulturą popularną nadbudowują jeszcze znaczenia i komplikują odbiór.

Na wystawie kluczowymi wydają się dwie prace: *Sztuczne złudzenia I* i *Sztuczne złudzenia II*. Na pierwszą z nich składają się trzy naturalnej wielkości postacie: dziewczynki trzymającej skakankę, chłopca z procą i zakonnika. Relacje między dziećmi a zakonnikiem nie są jednoznaczne. Dominikanin, skoncentrowany na własnych myślach, ze wzrokiem zawieszonym w bliżej nieokreślonym punkcie. Można w tym miejscu przypomnieć, że dominikanie powołani zostali jako zakon do walki z herezją i bardzo często pełnili funkcję inkwizytorów. Zdecydowanie mroczna postać zakonnika przeciwstawiona jest grupie dzieci, które z kolei przedstawione są w sposób stereotypowy (chłopiec z procą, dziewczynka ze skakanką), wręcz „prześłodzony”. Odległość między postaciami pozwala odbiorcy wejść w pracę, stanąć między dwoma „światami” zestawionymi ze sobą – pozwala to odczuć napięcie wytworzone między dziećmi i zakonnikiem, które z tego miejsca staje się silniejsze i pobudza wyobraźnię odbiorcy. Siegnięcie po dobrze znane z dzieciństwa symbole, jakimi są proca i skakanka, nakierowanie uwagi na wspomnienia związane z bezpieczeństwem, niewinnością, zabawą zostały tu przeciwstawione przedstawicielowi Kościoła, inkwizytorowi. Dzięki temu pracę można odczytywać w różnych kontekstach poczynawszy od refleksji nad podziałem między *sacrum* i *profanum*, młodością i dojrzałością, poprzez psychoanalizę z uwzględnieniem wątków gender, zagadnienia

związane z wychowaniem religijnym dzieci, aż po problem obecności pedofilów w szeregach Kościoła. Układ postaci pozwalający na oglądanie pracy „od środka”, czyli z miejsca między grupą dzieci a zakonnikiem, a także dystans między figurami zwiększa ilość możliwych interpretacji i powoduje, że praca ta jest odbierana na wielu poziomach.

Sztuczne złudzenia II, praca prezentowana po raz pierwszy w Radomiu, jest instalacją złożoną z czterech manekinów męskich, pomalowanych szarym kolorem, ustawionych w szeregu, jeden obok drugiego w taki sposób jak policjanci zabezpieczający teren. Przed męskimi postaciami ustawione zostały zabezpieczenia drogowe. Manekiny, choć nagie i bez dłoni, z bardzo starannie dopracowanymi oczami, w pozach charakterystycznych dla modeli, skutecznie uniemożliwiają dojsię do wiszących za nimi na ścianie przedmiotów: krzyża, ramki, ptaszka na gałęzi i pajęczyny. W ten sposób ustawione w nonszalanckich pozach nagie manekiny, przypominające nieco greckich kurosów, stały się barierą dla tego, co symbolizują przedmioty zawieszony na ścianie. Jednocześnie wzrok manekinów utkwiony jest przed nimi, na wysokości przedmiotów, które znajdują się za ich głowami. Miejsce odbiorcy jest tu wyraźnie określone, a granica, której nie może przekroczyć wskazana. W pracy tej można dostrzec refleksję nad kulturą konsumpcyjną, która w tym przypadku jest identyfikowana ze sklepowymi manekinami. Jedynie przez nią coraz częściej możemy odbierać świat, to ona staje się murem, przez który zaczynamy kontaktować się z rzeczywistością. Spojrzenia manekinów odwrócone o 180° kierują uwagę na zniekształcenie, wykrzywienie czy wręcz odwrócenie patrzenia przez kulturę masową. Poszukiwania interpretacyjne można także skierować na inne obszary, np. na stereotypy męskości i związaną z tym kondycję „męskości” we współczesnych

czasach. Po raz kolejny artysta tak dobiera symbole i zestawia elementy prac, że odczytanie staje się niejednoznaczne.

Dziela zaprezentowane na wystawie związane są w dużym stopniu z męskim światem i męskimi zainteresowaniami. Swoje miejsce znalazł sport. Praca *Elro idole* to pięć par dolnych części manekinów, ubranych w kolorowe rajstopy z motywami znanymi z klubów sportowych: kolorystyka, fragmenty koszulek największych gwiazd piłki nożnej, między którymi można odnaleźć takie nazwiska jak Casillas, Ronaldo czy Boruc. Zawieszony nad podłogą nogi pokazują jak bezkrytyczny stosunek mają do swych idoli miłośnicy sportu, wywyższając ich i czyniąc z nich wielkich, zasłużonych bohaterów. Wymowny jest także zapis tytułu. Pracą związaną w pewnym stopniu ze sportem jest *To whom it may concern*, 1998-2012 złożona z 44 białych i 44 czerwonych koszulek zawieszonych na wieszakach w taki sposób, że tworzą biało-czerwony pas, budzący skojarzenia z narodową flagą Polski. Koszulki są w dolnej części są poplamione owocami, które wrzucone do środka pod wpływem czasu w naturalny sposób uległy zepsuciu, pozostawiając ślady. W tym przypadku artysta zestawiał ze sobą porządek społeczny z naturą i po raz kolejny dał odbiorcy swobodę w interpretacji.

Ręka trzymająca drewnianą laskę stała się motywem przewodnim pracy *Poręczenie*. Kilka par rąk wystających bezpośrednio ze ściany podtrzymuje kilka lasek w różnych układach: dwie pary stanowią oparcie dla jednej długiej laski, która z obu stron zakończona jest rączką, para rąk podtrzymuje laskę zakończoną z dwóch stron nóżką, wreszcie na dwóch ramionach, pod pewnym kątem, zawieszony są laski. *Poręczenie* jest także ciekawą pracą od strony formalnej, ponieważ ręce i laski pod pewnymi kątami patrzenia zachowują się jak punkty i linie, dzieląc przestrzeń przy pomocy geometrii. Innym razem laski podtrzymywane przez ręce wyglądają jak poręcze, którymi jednak nie są. Tytuł



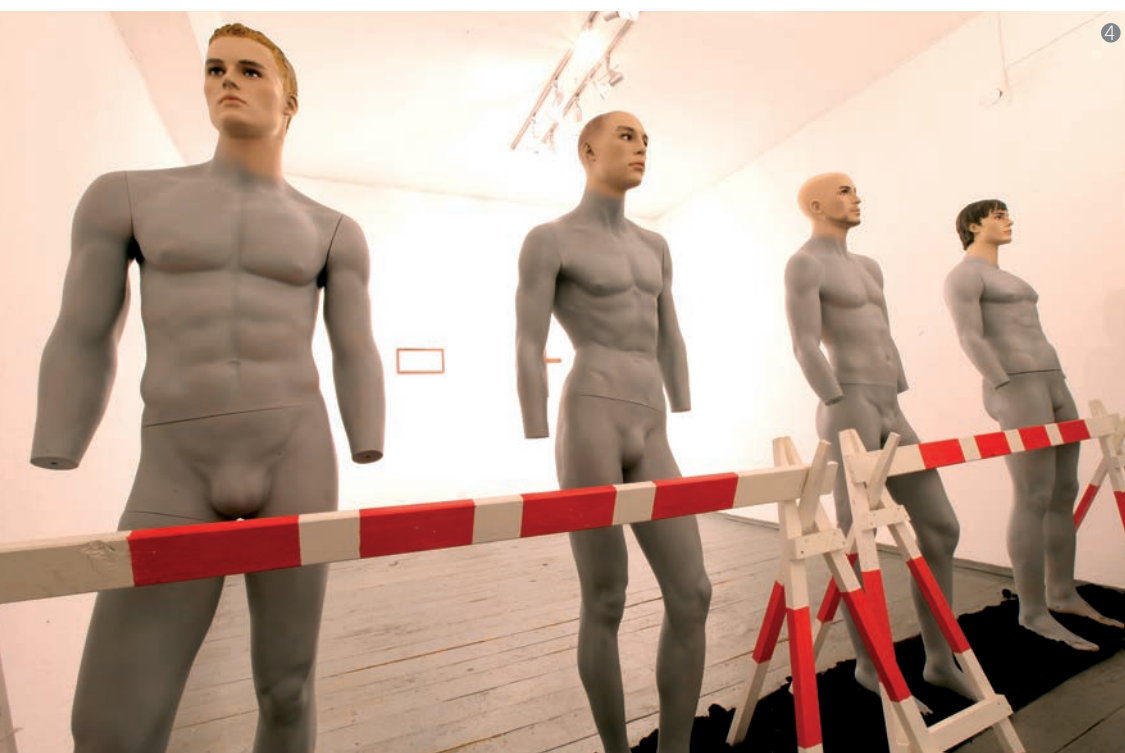
pracy z jednej strony kojarzy się ze wsparciem, gwarancją, czymś pewnym, z drugiej jest grą słów i oznacza: to nie są poręcze. Interpretację tej pracy można także rozpatrywać w kontekście stereotypów i gender (operuje symbolami związanymi z męskim światem: ręka w białej koszuli i marynarce oraz drewniana laska) oraz strefy społecznej.

W większości prac Berdyszak wykorzystuje przedmioty gotowe, związane z kulturą masową, do których należą manekiny, plastikowe wieszaki do ubrań, drewniane laski. Siłą rzeczy kieruje w ten sposób uwagę na kulturę konsumpcyjną, nie neguje jej jednak ani nie krytykuje w otwarty sposób. Stara się raczej wykorzystywać ją w swojej twórczości i przetworzyć w sztukę. Wprowadzenie do sztuki wysokiej, w przypadku Berdyszaka, polega na ułożeniu elementów w pewien określony sposób oraz zwielokrotnienie ich znaczeń. Istnieją dzieła, jak *Organiczna geometria*, *Bez tytułu*, *Postępowanie*, w których system, przemysłany

układ elementów, narzucony przez artystę porządek są bardzo czytelne. Prace zgromadzone na wystawie „Sztuczne złudzenia” odnoszą się do świata kulturowo przypisanego mężczyznom – piłka nożna, branża ochroniarska, a nawet drewniana laska, którą można uznać za atrybut starszego mężczyzny, co potwierdza tytuł jednej z prac, *Only for boys*.

Wystawa „Sztuczne złudzenia” zawiera wiele prac, które nie są jednoznaczne w odbiorze, wymykają się prostym interpretacjom. Wielowarstwowość ich wymaga głębszej analizy i refleksji na wielu poziomach, począwszy od czysto wizualnego, poprzez związane z zagadnieniami rozwoju sztuki, aż do światopoglądowych. Niemożność opatrzenia prac jednoznacznym komentarzem jest także wynikiem tego, że Berdyszak angażuje w nich w dużym stopniu wyobraźnię odbiorcy, a wraz z nią jego dotychczasowe przeżycia, a z drugiej strony jego światopogląd.

Zawarty w tytule „sztuczny” to nie tylko nienaturalny, ale także stworzony przez człowieka. Może odnosić się do kultury konsumpcyjnej, ale również do samej sztuki, która w różnych momentach historii zbliża się do życia lub od niego odseparowuje, zawsze jednak stara się zachować w jak największym stopniu swoją autonomię wobec praktyki życiowej. Złudzenia pokazywane przez Marcina Berdyszaka nie odnoszą się zatem jedynie do plastiku związanego z kulturą masową, ale także do sztuki. Połączenie kultury masowej i wysokiej w przypadku prac Berdyszaka wprowadza szczególne napięcie, powodujące, że można je rozważać w różnych kontekstach i na wielu poziomach.



Gabriela Dragun

Drugie (zu)życie gazety

O multimedialnym projekcie Anny Kutery POST — Gazetowa Miłość



1

Anna Kutera w swoim najnowszym projekcie multimedialnym „POST – Gazetowa Miłość” – którego kolejna, rozszerzona odsłona (po wystawie we wrocławskiej Entropii w 2010 r.) miała miejsce w Kielcach, w Galerii BWA „Piwnice” w dniach 20 stycznia – 13 lutego 2012 – ze sporą dawką ironii obnażyła rozliczne słabości człowieka doby konsumpcjonizmu, bawiła się fetyszami *nałogowego widza* [1]. Pretekstem do tej „zabawy”, a zarazem jej przedmiotem stała się gazeta. Artystka znalazła inspirację w czymś tak zwyczajnym, jak wycinek

pogniotła je i sfotografowała, a także wykonała kolekcję ręcznie czerpanego papieru.

Swoisty recykling jest, moim zdaniem, nie tylko zabiegiem artystycznym, ale przede wszystkim zabiegiem magicznym. Zaklinalnie rzeczywistości posłużyło wydobywaniu ze szczelin egzystencji tego, co dla jednych jest tak oczywiste, że przestało być zauważane, a dla drugich stanowi przedmiot pożądania, atrybut wolności, kojarzy się ze spełnieniem ambicji.

Jak pisze Izabela Kowalczyk: (...) *kultura pop nas uwodzi, dokonuje „zaczarowania” naszych wyobrażeń o sobie* [3]. *A są to tylko wyobrażenia, fantazmaty, za którymi nic się nie kryje* [4]. Według Kutery kryje się m.in. rywalizacja o urodę, pozycję społeczną. Czasopisma obfitują w fantazmaty prestiżu, seksualnej atrakcyjności, długowieczności i bogactwa. Projekt artystyczny wrocławskiej artystki, wyrastający z tradycji krytycznej lat 70. i 80., wydobywa problem obsesji oraz opresji piękna, luksusu i młodości. Kutera poddaje w wątpliwość te kwestie, bo jej modelki z gazet są jednocześnie młode i stare, mają pogniecione, jakby pokryte zmarszczkami, zdeformowane twarze. Podobnie karykaturalnie, wręcz komicznie prezentują się nagie męskie torsy z „kanciastą”, „pozaginaną” muskulaturą. Luksusowe samochody też są uszkodzone, wygniecione, chociaż opatrzone przewrotnym napisem: „nowe”.

Uformowana na nowo gazeta staje się metaforą zacierania śladów starości i upływającego czasu, kojarzy się z zabiegami upiększającymi, operacjami plastycznymi, a zarazem demaskuje mit piękna i wiecznej młodości, nieśmiertelności – promowany przez współczesne media. Jednocześnie sam gest przetwarzania tego materiału staje się wymownym gestem artystycznym. Żyjemy w banale, gazety o tym banale piszą, próbując uatrakcyjnić nam codzienność, a artystka ów gazetowy banał przetwarza, nadając mu rangę sztuki. Kutera ujawnia, w jaki sposób banał wkrada się w nasze „tu i teraz”, zawłaszcza, wypełnia przestrzeń publiczną, tworzy alternatywne, symulacyjne czasoprzestrzenie.

W filmie pt. *POST* (2010) władza, informacja, seks, przyjemność – cały zbiór fetyszy i obsesji – Anna Kutera przełożyła na język metafor jedzenia, używania. Oto trzy piękne kobiety spotkały się przy stole, w eleganckiej restauracji i rywalizowały ze sobą w delektowaniu się kartkami z czasopism.

Symboliczna triada Madonn – produktów przemysłu kosmetycznego i chirurgii plastycznej – w atmosferze współzawodnictwa i napięcia (nie-malże erotycznego) wysyłała sobie wrogie spojrzenia, stale dbając o pozory, samokontrolując się. Jedna z kobiet usiłowała nawet kartkę papieru włożyć do ust, używając widelca. Nie wszystko jednak mogła przeżuć; zapach i smak gazety obrzydzały ją; papier musiała popić wodą, by nie zwymiotować.

Ostatecznie, wszystkie kobiety wypłuły przeżute kulki z gazet, gdyż nie wszystko można strawić, tak jak nie sposób przyswoić natłoku informacji oferowanych przez media. Konsumentki elegancko otarły usta, odłożyły sztucze i usiadły wyprostowane.

Bohaterki *POST* kompulsywnie konsumowały, jednocześnie trzymając w ryzach apetyt, tak jakby ukrywając namiętność, przyjemność oralno-seksualną, jaką czerpały z jedzenia. W scenie tej było coś perwersyjnego. Umalowane na czerwono usta kobiet, co chwila rozchylające się i pochłaniające, przykływały uwagę. Widz, patrząc na wykrzywione grymasem twarze przeżuwających papierowe kulki kobiet, wnikliwie przyglądał się rytuałowi, ale i symbolicznie uczestniczył w procesie wchłaniania oraz bycia wchłanianym przez mass media. Mógł nawet przyłączyć się do biesiady – obok monitora ustawiono stół i krzesła.

Obok instalacji video zostały umieszczone dwie fotografie *Treści kulinarne* wykonane z fragmentów zdjęć potraw zamieszczanych w czasopiśmie kulinarnych. Zdjęcia wyglądały niczym wygryzione na wylot talerze z potrawami.



2

prasowy, fragment zdjęcia z kolorowego czasopisma, i postawiła filozoficzne pytania o czas, piękno, tożsamość, intymność...

Kutera w swoich wypowiedziach podkreśla: *Informacje i obrazy, które docierają do nas z mass mediów, mówią o czasie, który dobiega lub właśnie minął. Pojęcie PO nie zawsze określa minione...* [2]. Ta dwuznaczność odnosi się do pokazanych Kielceckim BWA cyklu fotografii „POST”, instalacji wideo *POST* oraz *TREŚCI KULINARNYCH*. Artystka odzyskała z wyrzuconych, zniszczonych czasopism fotografie pięknych kobiet, muskularnych mężczyzn, samochodów oraz luksusowych budynków, po czym

1 Tak Bauman nazywa widza doby konsumpcjonizmu.

2 Z materiałów udostępnionych przez artystkę.

3 I. Kowalczyk, *Matki-Polki, Chłopcy i Cyborgi... Sztuka i feminizm w Polsce*, Galeria Miejska Arsenał, Poznań 2010, s. 73.

4 Tamże, s. 74.

Przez oddziaływanie projekcji *POST* gazetowe wycinanki i wydzieranki zaczęły kojarzyć mi się z wypluwkami, czymś, co zostało przetrawione, wydalone i stało się odpadem. Wygniecione gazety były niczym wyjęte z gardła... W ten sposób pole skojarzeń poszerzyło się, prace z cyklu „POST” i *Treści kulinarne* nałożyły się na siebie, jedna część projektu dopełniła drugą.

Na kieleckiej wystawie przez symboliczną bramę-tunel wykonaną z kolorowych gazet przechodziło się ze strefy POST do królestwa GAZETOWEJ MIŁOŚCI – pomieszczenia wydzielonego murem z treściami tylko dla dorosłych. Tunel doskonale komponował się z beczkowym sklepieniem galerii i w interesujący sposób łączył dwie przestrzenie, budując napięcie, przygotowując widza do symbolicznego przejścia.

Ekspozycja w sali otoczonej murem z czasopism nawiązywała do „Remanentu erotycznego”, cyklu fotokolaży Kutery z 1985 roku. Artystka w *Pandemii seksu*, *Domowym Gniazdku* i *Relacji telewizyjnej* wykorzystwała motyw wojeryzmu, nawiązała do kompulsywnego i nalogowego charakteru konsumpcji, ale już nie przez metafory jedzenia i trawienia symboli zbytku, tylko pokazała apetyt na intymność, seks, cudze życie realizowany przez oglądanie i czytanie kolorowych pism. Prace z tej serii uznałabym za formę specyficznego, współczesnego kaniibalizmu – symbolicznie konsumujemy siebie nawzajem: podglądając, podsłuchując, chłonąc plotki, cudze rady, recepty na życie...

Na cykl „Pandemia seksu” złożyły się trzy plansze-kolaże wykonane z okładek wydań miesięcznika „Hustler”. To ironiczne plansze zapewniające widzowi znakomite doznania wizualne i erotyczne, reprezentujące marzenia o udanym życiu seksualnym i wymarzonej kochanku/kochance. Kutera powycinała z „Hustlera” fragmenty i ułożyła je w taki sposób, że mogły kojarzyć się z wirusami, poskręcanyimi wirkami, bakteriami – zwłaszcza tymi przenoszonymi drogą płciową – oraz wyobrażeniami zakażającymi umysły, obrazami wręczającymi się i zasiedlającymi naszą wyobraźnię.

Przestrzenna instalacja *Domowe Gniazdko* ujawniła jeszcze dotkliwiej słabość do internalizowania przez jednostki norm, wyobrażeń, prawd dotyczących intymnej sfery życia i seksualności. W wydzielonej przestrzeni zostało ustawione łóżko przykryte narzutą zadrukowaną stronami z czasopism kobiecych i erotycznych. Można było położyć się na łóżku, założyć słuchawki, w których słychać było czytane zmysłowym głosem tekstu z działów porad z czasopism. Odwiedzający wystawę mógł poczuć wszystkimi zmysłami obezwładniającą, hipnotyczną siłę „gazetowej miłości”, zobaczyć jej dwa oblicza: wolność – zniewolenie, pożądanie – samotność itp.

Kolejna instalacja zatytułowana *Relacje telewizyjne* składała się z projekcji scen z filmów erotycznych. Widza wabiły odgłosy rozchodzące się po galerii, ale mógł poczuć się rozczarowany, gdy stanął przed monitorem, na którym niewiele

dało się zobaczyć, gdyż był on pozaklejany nie-regularną, czarną siatką. Autorka *Relacji telewizyjnych* zadrwiła sobie z podglądactwa, zdemaskowała wojerystę żyjącego w każdym z nas, ludzką ciekawość, przy okazji też pruderię.

Nowe narracje o wcielaniu w życie zaleceń, rad, modeli zachowań promowanych przez media złożyły się na wystawę „POST...” prezentowaną od 2 lipca do 3 września 2012 w Muzeum Narodowym we Wrocławiu, gdzie artystka pokazała inne prace niż w Kielcach. Pod nazwą cyklu „POST – Public Space” Kutera nałożyła gazetowy świat na przestrzeń zabytkowych obiektów, basenu, siłowni, lotniska... Artystka, sugerując realizację zaleceń mass mediów do organizacji czasu wolnego, ujawniła subiektywność, nielinearność czasu ludzkiego i czasu obiektów architektonicznych oraz ludzką skłonność do rozczłonkowania czasu, dzielenia go na okres pracy, wakacji, spaceru itp.

Najbardziej niebezpieczne oblicze mediów autorka cyklu „POST” ujawniła w rzeźbie multimedialnej *GOLEM* (rzeźba wzbogacała prezentowany cykl „POST” w Galerii Miejskiej BWA w Bydgoszczy, 10.07–12.08.2012). W odwołaniu do mitu o stworzeniu obrońcy praskich Żydów (notabene ożywionego napisanym na kartce świętym słowem włożonym do ust) pokazała ambiwalentną funkcję współczesnych mediów, które, stając w obronie uciemiężonych, prowokują jednocześnie chęć zemsty, wywołują agresję. Widz musi się uporać z emocjami i informacjami, do których ma przecież konstytucyjne prawo. Multimedialny Golem Kutery jest niczym gliniany posąg-ekran. Jak w telewizorze czy monitorze komputera na jego czterech bokach można było oglądać projekcje scen wojennych z całego świata. Dodatkowo, rzeźba została ustawiona na dywanie z gazet. Widz, podchodząc

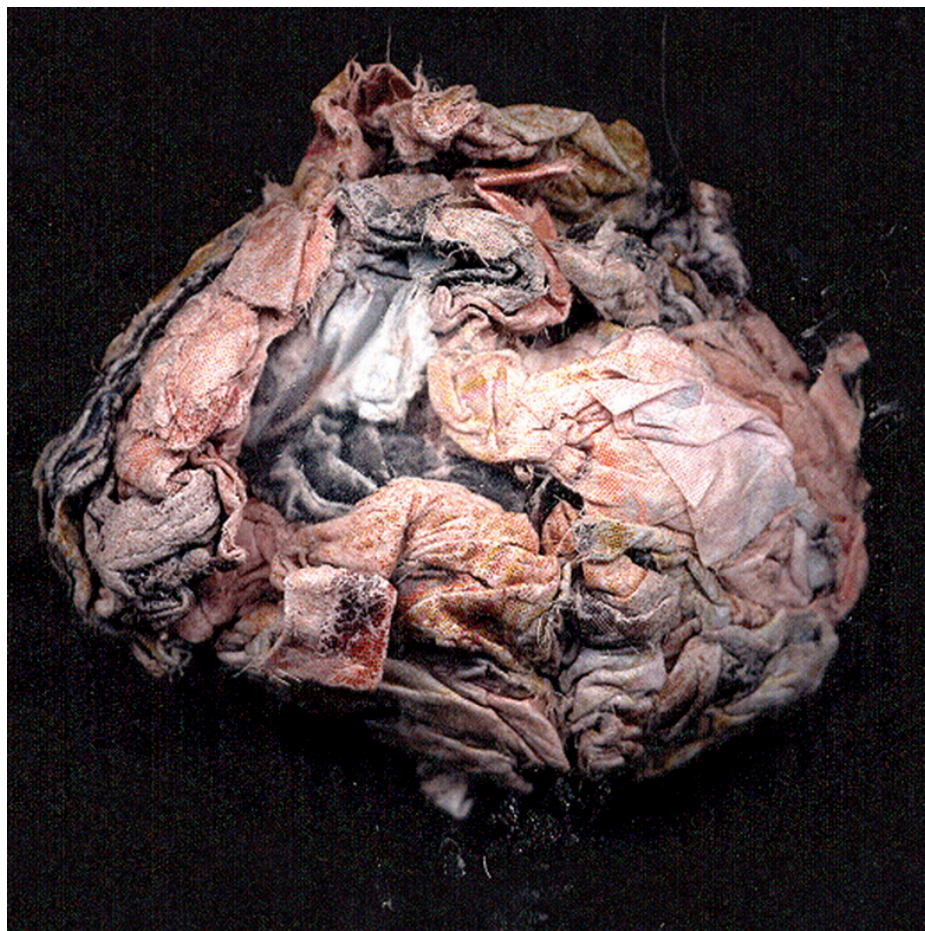
do rzeźby, musiał iść gazetową ścieżką i słuchać szelestu rozdeptywanych czasopism, a te wyszeptwały mu kolejne złe informacje. Golem-obronca, tak w micie, jak i w projekcie Kutery, przekształcił się w czyniącego zło, zakażającego złem.

Tytułowa „gazetowa miłość” ma wiele znaczeń, a stawiane przez Annę Kutere tezy mają szeroki zasięg, można nimi opisać różne zjawiska. Artystka wykorzystwała grę słów: „gazetowe”, czyli papierowe, tzn. mało ważne, nietrawne. Miłość na papierze to dowód namacalny, ale i pusta forma, poza. Projekt „POST – Gazetowa Miłość” odnosi się do potęgi mediów i konsumpcjonizmu, do których mamy ambiwalentny stosunek. Gazetowy śmietnik Kutery kojarzy się z nadmiarem „przemielonych” informacji. Z drugiej strony chętnie ulegamy przyjemności konsumowania medialnej sieczi, tego nadmiaru. Ulegamy sile mediów, co podkreśla artystka: *Czasami zżymamy się na agresywną reklamę i wymuszanie na nas działań przez nią sugerowanych, ale w gruncie rzeczy głodni jesteśmy nowinek, ploteczek, porad, sugestii i informacji na każdy temat. Mówimy, że masmedia zasmiecają nasz umysł natłokiem wielu zbędnych informacji, (...) a z drugiej strony brak tych informacji gotowi jesteśmy oprotestować, jako próbę zawładnięcia naszą wolnością [5]*.

Autorka „POST – Gazetowej Miłości” wciąż odbiorcę w grę, miesza sfery *sacrum* i *profanum*, ironizuje, drwi sobie z przyzwyczajęń, nawyków w odbiorze sztuki, ale również dystansuje się do samej siebie jako artystki. Zrobiła sztukę z czegoś wyrzuconego na śmietnik. Pomięte, a potem sfotografowane i przetworzone zdjęcia stały się dziełem sztuki wystawianym w galerii. Autorka „POST” dała gazetecie drugie, z pewnością lepsze życie.

Anna Kutera

1. *POST body*, 02 2010
2. *POST lotnisko*, 2012
3. *PRÓBNIK I*, 09 2010 11





1



2



3

10. edycja Przeglądu Sztuki Survival

Stadion „Oławka” we Wrocławiu, 2012

1. Grupa ŁUHUU! (**Karina Marusińska, Agnieszka Rzeźniak, Natalia Rzeźniak, Katarzyna Goleń**), *4:0*, performans/installacja
2. **Tomasz Opania**, *Polscy rodzice niemieckich dzieci*, installacja
3. **Michał Gdak**, *Trójkąt*, installacja
4. **Karina Marusińska**, *Tester*, obiekt/akcja z udziałem publiczności
5. **Grzegorz Łoznikow**, *Barwy narodowe*, installacja
6. **Maja Godlewska** (US/PL), **Marek Ranis** (US/PL), **Daniel Han** (US), *The Game*, installacja/performance, 50m x15mx2,5m (głównie używane meble), 2012, udział wzięli: Daniel Han, Sam Alty, Alexandra Kazazou, Emma Bonnici, Magdalena Koza, Anu Salonen, Gabriel Rodriguez, Joshua Doerksen, Diego Pileggi, Seth Compton
7. **Tomasz Bajer**, *Super Champions Team*, installacja
8. **Franciszek Buchner**, *Podium*, installacja
9. **Agnieszka Popiek-Banach, Kamil Banach**, *O-BIEG*, installacja
10. **Krzysztof Furtas**, *Capitalism and Schizophrenia*, installacja/performance

Fot.1-10 K. Saj



4



5



7



8



9



6



10



Galeria to przestrzeń szczególna, która generuje konkretne emocje, wymagania i wyobrażenia.

1 Jedzenie natomiast to coś podstawowego, zwykłego, ale zyskuje ono wartość dzięki temu, że zostaje przeniesione do galerii.

70 O sztuce i kuchni z Elą Jabłońską rozmawia Dorota Koczanowicz

Dorota Koczanowicz: Podążasz ścieżką wytyczoną przez Roberta Rauschenberga, który powiedział, że chce pracować w luce pomiędzy *sacrum* sztuki i *profanum* życia. Porozmawiajmy o sztuce i kuchni.

Ela Jabłońska: Mojej związki artystyczne ze sferą jedzenia mają charakter wieloaspektowy. To rozległa przestrzeń. Zaczynałam od prostych „działań stołowych”, tak je nazywałam. Jedno z nich polegało na ustawieniu ogromnego stołu, na którym znajdowała się kompozycja z jedzenia. Były to powtarzające się fragmenty, rodzaj geometrycznej układanki, trochę na wzór zamkniętej kompozycji dywanowej. Część produktów układała się w szlak wokół stołu, inne ułożone były we wzór biegnący promieniście ku centrum. Była to zabawa skrawkami jedzenia, które mają określony kształt, kolor, z których mogłam ułożyć swego rodzaju mozaikę. Często dla efektu estetycznego stół wyścielałam folią aluminiową. Tak było na pierwszej wystawie w 1999 roku w Bielsku Białej. Później wszystko się zmieniło, komplikowało, rozbudowywało.

D.K.: Czy taka kompozycja była do konsumpcji?

E.J.: W trakcie wieczoru wernisażowego układanka przechodziła przez różne stadia. Najpierw

był klasyczny ogląd, później nieśmiała konsumpcja, ostatecznie wszystko zniknęło.

D.K.: Czym różni się posiłek podany najbliższym w domu od tego serwowanego w galerii? Innymi słowy, jak zwykły obiad zamienia się w dzieło sztuki?

E.J.: Galeria to przestrzeń szczególna, która generuje konkretne emocje, wymagania i wyobrażenia. Jedzenie natomiast to coś podstawowego, zwykłego, ale zyskuje ono wartość dzięki temu, że zostaje przeniesione do galerii. Myślę, że chodzi też o kwestię proporcji, o ich przesunięcie, zachwianie. Pozornie wszystko wygląda podobnie: jest gotowanie i jest kuchnia. Okazuje się jednak, że kuchnia jest niewygodna, za duża, szafki za wysokie, kobieta gotująca jest artystką i dodatkowo wszystko można zjeść. Innym razem publiczność zastaje w galerii osiemdziesięciu trzech kelnerów, nikt nie ma wówczas wątpliwości, że nie jest to zwykły bankiet. Czynność jedzenia staje się rytuałem, a ja gotując w galerii, upubliczniając tę czynność, nie czuję się gospodynią domową. Jestem wówczas artystką.

D.K.: A czy istnieje płaszczyzna, na której kucharka i artystka się spotykają?



2

1. *Nadzwyczaj(nie) udane dzieło*, BWA, Olsztyn 2011, archiwum własne
2. *Przełóż to*, Kolekcja niemożliwa, Instytut Sztuki Wyspa, Gdańsk 2008, fot. M.Szłaga
3. *Przez żołądek do serca*, Kobieta o Kobiecie, Galeria Bielska, Bielsko-Biała 2001, archiwum artystki
4. *Kuchnia* „Biały Mazur” – Bunkier Sztuki, Kraków 2004, archiwum własne



3

E.J.: Myślę, że tym, co łączy te dwie zupełnie inne jednak sfery, jest kwestia kreacji. Jeżeli kucharz ma ten szczególny dar, może stworzyć coś wyjątkowego. Chodzi o twórcze, kreatywne podejście do rzeczywistości. Jedna osoba może robić świetne pierogi i nie odczuwać potrzeby zmiany, ale inny kucharz widzi możliwości nowych kombinacji. Eksperymentuje, miesza składniki. Działa na zasadzie twórczego szaleństwa, ryzyka, tak jak artysta.

D.K.: Proste, nieciekawe przedmioty zamieniasz w przedmioty artystyczne, codzienne czynności oświetlasz światłem sztuki. Czy ten proces ma charakter przypadkowego natknięcia się na piękno, co sugerowałby tytuł „Przypadkowa przyjemność...”, czy chodzi jednak o aktywne jego poszukiwanie?

E.J.: Wygląda to różnie. Potrafię dostrzec w niepozornym drobiazgu element estetyczny, wszystko może być zaczątkiem sztuki. Jeśli chodzi o prace z cyklu „Przypadkowa przyjemność”, czyli sfotografowane sitka i stosiki wypranej i złożonej odzieży, to w obu przypadkach były to działania zaplanowane. Chodziło mi o notatkę fotograficzną moich codziennych działań. Coś, co byłoby rodzajem pamiętnika. Tą przypadkową przyjemnością była również możliwość powrotu i ponownego odkrycia tego, co się wydarzyło.

D.K.: Czy dobierałaś kolorem, czy fakturą ubrania, czy korygowałaś kompozycję sitek?

E.J.: Nie, niczego nie zmieniałam, nie dobierałam rzeczy, czekałam na odpowiedni moment. Ubrania wyprane, zdjęte z suszarki, złożone, przed schowaniem do szafy czy pełne sitko po zmywaniu naczyń. Chodzi o taki moment w zabieganiu, w rutynie, kiedy pojawia się przyjemność. Pranie, prasowanie jest męczące, kolejny stos prania może przygnębiać, ale czasem ułożone ubrania utworzą ciekawą kompozycję. To jest ten moment codzienności, która zamienia się w przyjemność, warto to dostrzec.

D.K.: Czyli sztuka to wyjątkowy moment w życiu? Czego życia nie da się zatem zamienić w sztukę?

E.J.: Moja twórczość składa się z zapisów, z wyluskiwania rzeczy może dla innych nieistotnych, a dla mnie wyjątkowo ważnych. To właśnie życie, które nam codziennie upływa i dzieje się, jest niesamowitą inspiracją. I choć czas przebywania w świecie realnym i w świecie sztuki jest niewspółmierny, nie czuję tego dysonansu zbyt dotkliwie. To co otacza mnie najbliżej może być inspiracją, ale też zwyczajnie może być źródłem sztuki. Moim ostatnim odkryciem jest neon „Nowe życie”, który znalazłam tu, niedaleko w Trzeciewcu. To pozostałość po rolniczej spółdzielni produkcyjnej. Wyremontowany krąży teraz po Polsce, zyskując w każdym miejscu nowe znaczenie. To niesamowite, przyglądać się, jak twój obiekt aklimatyzuje się w nowych,

odmiennych przestrzeniach. Na przykład w Białymstoku był prezentowany na starej elektrowni, naprzeciwko której jest dom pogrzebowy i wszystkie kondukty miały napis „Nowe życie”. To zderzenie to zupełnie przypadek.

D.K.: Wróćmy do „kuchni”. Czy w ostatnim czasie pojawił się jakiś projekt „kulinarny”?

E.J.: Tak, w zeszłym roku uczestniczyłam we wspólnym projekcie z etnologami i socjologami we wsi pod Radomiem. To okolica o dużym wskaźniku bezrobocia, gdzie żyje się trudno. Zależało nam, aby wskazać mieszkańcom wsi ich potencjał, wartość wspólnego działania, przywrócić poczucie kreatywności. Moje działania obejmowały grupę kilku, kilkunastu par w średnim wieku. Kamera z ręki nagrywałam wywiady, właściwie rozmowy dotyczące gotowania, zmian w tradycyjnej kuchni czy zapamiętanych z dzieciństwa smaków. To nie są łatwe rozmowy, czasem trudno przełamać barierę wynikającą z faktu, że jesteśmy tam jednak „obcy”, ale tematy kulinarne zbliżają. Nawet jeżeli rozmowa dotyczy ciężkiego życia, to często widzę błysk radości w oku, kiedy ktoś zaczyna wspominać ulubiony smak, przyjemność i uśmiech może wywołać wspomnienie zwykłego, ugotowanego ziemniaka ze zsiadłym mlekiem. Nakręciłam tam film, zaproponowałam też warsztaty kulinarne prowadzone dla nas, przyjezdnych przez gospodynie wiejskie. Tak najłatwiej poznać czyjąś kuchnię.

D.K.: Bardzo często twoje działania artystyczne dążą do zmiany społecznej. Jaka jest różnica pomiędzy rolą artystki, a, na przykład, pracownicy socjalnej?

E.J.: Sztuka nie ma narzędzi do wprowadzenia realnych, długotrwałych zmian w życiu społecznym. Moje działania to tylko próby wskazania istotnego problemu. Nawet nie diagnozowania, tylko właśnie jednorazowego wskazania. Działając w przestrzeni społecznej wiem, że trafiam do niewielkiej ilości osób, odbiorców. Jeśli wśród nich znajdzie się ktoś, kogo moje działania szczególnie zainspirują, uznam to za ogromny sukces. Pytasz w tym kontekście, jaka jest różnica między artystką a pracownicą socjalną? Ogromna. Dla tej pierwszej społeczne zaangażowanie jest tylko jednym z obszarów, do którego może wracać lub nie, dla tej drugiej to codzienna, często dość niewdzięczna praca.

D.K.: Na czym polega siła sztuki zaangażowanej społecznie?

E.J.: Jestem na etapie wielkich wątpliwości dotyczących tej sfery. Zastanawiam się nad tym, czy rzeczywiście istnieje sztuka zaangażowana społecznie, czy zaangażowanie społeczne jest rodzajem działań z kręgu sztuki? Czy w tym konkretnym, wyizolowanym obszarze, jakim jest jednak sztuka, możemy tak naprawdę dotknąć istotnych problemów społecznych? Czy zapraszając do współpracy grupę przypadkowych odbiorców, mamy wpływ na sposób postrzegania przez nich rzeczywistości? Czy zapraszając do aktywnej partycypacji w działaniu, wychodzimy poza mikroświat sztuki?



4



1



2



Wojciech Ciesielski

Od północy do południa

I edycja Silesia Art Biennale

Moja podróż z dalekiej i mroźnej Północy na gościnne Południe trwała niemal dziewięć godzin. A była to dopiero pierwsza z licznych wędrówek, które mnie jeszcze czekały w ramach Silesia Art Biennale. Piszę o tym dlatego, że jako uczestnik zaproszony przez organizatorów do udziału mogę jedynie pokusić się na osobiste sprawozdanie, na tyle obiektywne, na ile to możliwe. Nie opiszę także wszystkiego, co w ramach tej imprezy się odbyło lub zostało pokazane. W końcu nie byłem w stanie każdej rzeczy zobaczyć na własne oczy, część poznałem tylko z relacji, czy to ustnych, czy to fotograficznych. Z wymienionych wyżej powodów postanowiłem zatem przyjąć swobodniejszą nieco formę tego tekstu, w postaci osobistych spostrzeżeń i refleksji.

Najpierw przedstawię jednak ramy, w których relacja ta będzie się poruszać. Pierwsza edycja Silesia Art Biennale odbyła się w czterech miastach: Bystrzycy Kłodzkiej, Jeleniej Górze, Legnicy i Wałbrzychu, od 6 do 15 września 2012 roku. Zorganizowane zostało ono przez Ośrodek Kultury i Sztuki we Wrocławiu, jego kuratorem został Łukasz Guzek. Radą Programową kierował Andrzej Saj, a całość koordynowała Agnieszka Chodysz. Jak mogliśmy przeczytać w ulotce prezentującej wydarzenie: *Silesia Art Biennale jest inicjatywą stworzenia ponadregionalnej sieci komunikacji i wymiany*

1. Anna Kutera, *Forum Humanum*
 2. Małgorzata Kazimierzczak, *Konfrontacje mentalne - tablice miejskie myśli społecznej*
 3. Grzegorz Klaman, *Niewidoczne widzialnego*
 4. Paulina Braun, *The Cables*
 5. Janusz Bałdyga, *Równowaga.pl*
 6. Anka Leśniak, *Chciałam tylko latać...*
 7. Tomasz Opania, *Hi, Honey*
- s. 72-75 fot. K. Saj



3



4



5



6



7

artystyczno-kulturalnej. W swoim założeniu działaniem będzie obejmować ośrodki Dolnego Śląska, realizując tam program wychodzący ponad wymiar regionalności – przy czym organizatorzy w przyszłości chcą rozszerzyć obszar działania na wybrane miasta Czech i Niemiec. Inicjatywa ta dotykać ma między innymi problemów relacji pomiędzy tym, co *centralne i prowincjonalne, uniwersalne i globalne, indywidualne i społeczne*. Cały projekt ma się zakończyć wystawą podsumowującą we Wrocławiu.

Łukasz Guzek jako hasło tej edycji zaproponował triadę „Stałe – efemeryczne – społeczne” jako przykładowe modele funkcjonowania sztuki i charakter realizacji powstających w wymienionych miastach. Zaproszono wielu artystów: Janusza Bałdygę, Paulinę Braun, Iwonę Demko, Monikę Drożyńską, Romana Dziadkiewicza, Małgorzatę Kaźmierczak, Grzegorza Klamana, Annę Kuterę, Roberta Kuśmirowskiego, Ankę Leśniak, Tomasza

Opanię, Konrada Pustolę, Konrada Smoleńskie-go i Artura Tajbera, jednakże z tego, co wiem, nie wszystkie realizacje miały miejsce w formie zaplanowanej przez organizatorów.

Do udziału zaproszono także grupę krytyków, których udziałem było podróżowanie pomiędzy miastami, z wystąpieniami wygłaszanymi w zaprzyjaźnionych miejscach. Los ten dzieliłem w znakomitym gronie Aleksandry Jach, Magdaleny Ujmy i Grzegorza Borkowskiego. Ponieważ jednak spotkania te odbywały się mniej więcej symultanicznie w różnych miejscach, najczęściej mijaliśmy się „w trasie”, pomiędzy jednym wystąpieniem a drugim.

Prawdę powiedziawszy, zaproszenie do udziału w Biennale przyjąłem z mieszanymi uczuciami, z jednej bowiem strony bardzo mi to pocholebilo, że oto będę miał okazję występować w tak znamienitym towarzystwie. Z drugiej strony obawiałem się, czy mam odpowiednie umiejętności by czterokrotnie przeprowadzić spotkanie autorskie, nie mówiąc już o wątpliwościach, czy faktycznie to, co mnie nurtuje, i to, o czym chciałbym powiedzieć, może być interesujące dla szerokiej publiczności. Postanowiłem zatem podzielić się swoimi spostrzeżeniami i niepokojami, jakie żywię od pewnego czasu w stosunku do sposobów funkcjonowania współczesnej sztuki, nadużyć, które czasami w jej imię są dokonywane przez urzędników, kuratorów czy artystów, zwłaszcza w Polsce. Uzbrojony w konspekt ruszyłem w dziewięciogodzinną podróż, która ostatecznie okazała się o wiele dłuższa i obfitująca w przeróżne przygody, nie tylko artystyczne.

Pierwszym miejscem, do którego przybyłem, była Bystrzyca Kłodzka. Niemal od razu trafiłem na sytuację, która mogłaby stać się ilustracją

mojego wystąpienia. Projekt Romana Dziadkiewicza, jakkolwiek zapewne ambitny i zgodny z założeniami przyświecającymi jego działaniom od czasów Stowarzyszenia Artystycznego „Ośrodek Zdrowia”, został przeprowadzony w mojej opinii, zupełnie bez wycucia lokalnej sytuacji i klimatu, bez oglądania się na wrażliwość lokalnej społeczności, a nawet arogancko. Tego typu postawy opierają się zazwyczaj na pewnym immunitecie, jaki zapewnia sztuka, w ostateczności często chowając się za organizatorami firmującymi swoim autorytetem prezentowane realizacje. Ostatecznie, działanie zostało skrócone.

Generalnie jednak artyści przyjęli postawy otwartego dialogu i podjęli próby odniesienia się do zastanej rzeczywistości, we wszystkich przypadkach wychodząc poza „neutralne” przestrzenie galerii, w tak zwaną „przestrzeń publiczną”. Obok triady Łukasza Guzka, opisującej modele funkcjonowania zrealizowanych dzieł sztuki, zaproponowałbym własną. Z moich obserwacji wynika bowiem, że dominowały trzy aspekty w przyjętych przez artystów sposobach w narracji. Byłyby to: społeczny, historyczny i artystyczno-wizualny.

Aspekt społeczny dla prac podejmujących dialog z zastaną sytuacją i w bezpośrednich relacjach z mieszkańcami mogliśmy odnaleźć w pracach Iwony Demko, Małgorzaty Kaźmierczak, Pauliny Braun i Moniki Drożyńskiej.

W trakcie mojego pobytu w Bystrzycy miałem okazję przyglądać się działaniu Demko, która w przestrzeni Małego Rynku, obok historycznego pręgierza, przygotowywała plachtę różowego materiału, wraz z mieszkankami wyszywając cekinami kobiece imiona. Niestety, nie dane było mi zobaczyć finału akcji zatytułowanej *Barmanka bez znajomości języka do pracy w Belgii*, poruszającej problem handlu kobietami. Harmonogram bowiem przewidywał moją obecność w tym czasie w innym miejscu.

Małgorzata Kaźmierczak i Paulina Braun swoje projekty oparły natomiast na bezpośrednim kontakcie i dialogu z mieszkańcami. Cztery realizacje filmowe Kaźmierczak to zapisy rozmów z przedstawicielami Bystrzycy, Jeleniej Góry, Legnicy i Wałbrzycha, odpowiadających na pytania dotyczące otaczającej ich rzeczywistości. To także zestawy tablic z wybranymi cytatami z zarejestrowanych wypowiedzi, umieszczane w otwartej przestrzeni. Paulina Braun natomiast poprzez nagranie osobistych opowieści lokatorów pewnej konkretnej kamienicy i umieszczenie ich w przestrzeni jeleniogórskiego rynku postanowiła „sprowokować” dialog pomiędzy nimi samymi, a także innymi mieszkańcami miasta.

Szczególnie ujęła mnie realizacja Moniki Drożyńskiej. W legnickiej „dzielnicy cudów” – Zaczawiu, przygotowała dla mieszkańców dwie specjalne huśtawki. Na zdewastowanym placu zabaw, zainstalowano w istniejących jeszcze na miejscu ramach, dwie pozornie niefunkcjonalne ławeczki, przy czym ich kolory zostały ustalone z mieszkańcami tam dziećmi. Radość była tak wielka, że towarzyszące prezentacji huśtawek spotkanie, było skutecznie zagłuszone przez śmiechy, okrzyki



1

i walki o miejsce w kolejce do pobujania się. Samo spotkanie z mieszkańcami tej „trudnej” dzielnicy także było bardzo budujące, udało się bowiem nawiązać dialog pomiędzy dwoma tak odległymi światami. Pytanie o długoterminowe skutki tej sytuacji pozostaje jednak otwarte.

Do trudnej historii, która była udziałem terenów Dolnego Śląska, nawiązywały prace Anny Leśniak, Grzegorza Klamana, a także Tomasza Opani. Realizacja Leśniak przywoływała postać Hanny Reitsch – legendarnej niemieckiej lotniczki, urodzonej w Jeleniej Górze, której historia do tej pory budzi kontrowersje. Do niemieckiej i radzieckiej

historii Legnicy nawiązał natomiast Grzegorz Klamman. Budując trzystopniową narrację, rozłożył ją pomiędzy przestrzenie poniemieckiej willi rodu Teichertów, po wojnie przemianowanej na „Dom Prijoma” i zajmowanej przez radzieckich oficerów, pomnik Wdzięczności Armii Czerwonej umiejscowiony w samym centrum miasta oraz ekspozycję fotografii w galerii RING. *Wszystko jest złudzeniem, ale nawet ono jest obiciem tego, co jest; prawda jest w oczach patrzącego* – głosiła sentencja wykuta przez artystę alfabetem Braille’a na cokole pomnika. Na przecięciu tych realizacji ujawniały się pytania o uwikłanie jednostki w historię, spory

o sposoby upamiętniania ważnych i traumatycznych wydarzeń, a także relacje pomiędzy pamięcią indywidualną a przemocą zbiorowego dyktatu.

Przymus to także cecha obecna w pracy Tomasza Opani *Hi honey*. Stalowa klatka przeznaczona do przechodzenia przez jej środek, wymusza wykonanie odpowiednich ruchów, a wyjście z niej kończy się zawsze przez przyjęcie „jedynej słusznej” postawy, z prawą ręką wyciągniętą ku górze.

Trzecia grupa prac to te, w których, moim zdaniem, nacisk położony został na komunikację opartą przede wszystkim o wizualny aspekt dzieła. Oczywiście w pozostałych realizacjach często

1. Monika Drożyńska, *Cuda*
2. Iwona Demko, *Barmanka bez znajomości języka do pracy w Belgii*
3. Izabela Chamczyk, *Nothing Personal*



2



3

ogniska. Drugą realizacją była kolejna odsłona *Muzeum Sztuki Zdeponowanej – usługi publicznej na rzecz sztuki, polegające na uruchomieniu kompleksowego recyklingu, w zakresie likwidacji i komasowania sztuki, z prac niechcianych i nikomu niepotrzebnych* – która przyjęła formę szeregu jednakowych pudełek na archiwalia umieszczonych na stalowych półkach.

Instalacja Anny Kutery *Forum Humanum* jest artystyczną metaforą odwiecznej twórczej ludzkiej energii przemijającej w nieustającym dialogu pokoleń. *RÓWNOWAGA.PL* Bałdygi to przewrotna w formie, huśtawka „niemożliwa”, w której centrum umieszczone pomiędzy dwoma filarami faktycznie pozostawało w ruchu. Potencjał czarnego i białego siedziska, o kształtach stylizowanych końskich głów, był natomiast zniwelowany umieszczeniem ich na zewnątrz filarów.

Legnica była jednak ostatnim miastem, do którego zawitałem. Niestety, nie dane było mi zobaczyć wszystkich realizacji. Żałuję także, że nie mogłem posłuchać wystąpień Magdaleny Ujmy *Sztuka w przestrzeniach publicznych* czy Aleksandry Jach. Ominęły mnie także pokazy animacji przygotowanych przez młodych twórców z Dziecięcej Wytwórni Filmowej, a prezentowanych przez Alicję Jodko. Bardzo spodobało mi się natomiast spotkanie poprowadzone przez Grzegorza Borkowskiego, zakończone formą mini-warsztatów. *Samoorganizacja – samorealizacja* nawiązująca do akcji przygotowanej przez CSW Zamek Ujazdowski, w bardzo prosty i lekki sposób dotknęła elementarnych problemów i rozdarć jednostki uwikłanej we współczesny liberalno-ekonomiczny paradygmat sukcesu i konsumpcji.

Gdy wyruszyłem w podróż, a później przemierzając się pomiędzy poszczególnymi miastami,

spotykając wielu wspaniałych ludzi, podziwiając niezwykle widoki, powoli opuszczały mnie pierwotne obawy. Festiwal ten, nadzwyczaj bogaty w wydarzenia, ostatecznie nie okazał się, przynajmniej w moim odczuciu, jedynie „desantem” z bądź co bądź „centralnego” Wrocławia na dolnośląską „prowincję”. Organizatorom, a przede wszystkim artystom udało się w większości przypadków nawiązać szczególny kontakt i współpracę z miejscowymi instytucjami, władzami i publicznością, jak miało to miejsce na przykład w przypadku realizacji Braun i Drożyńskiej. Jednakże z drugiej strony, jak głębokie wyzwania nadal stoją przed sztuką, ilustruje postawa skaterów, którzy niezrażeni tłumkiem obserwatorów akcji Grzegorza Klamana odczytywania przez niewidomych napisu na pomniku, dalej swobodnie konturowali swoje popisy i ćwiczenia.

Oczywiście jest to dopiero początek i pozostaje mieć nadzieję, że kierunek ten zostanie utrzymany, że praca, która została podjęta wraz z tą edycją, nie zostanie zaprzeczona wkroczeniem Biennale na utarte koleiny funkcjonowania tego typu imprez, z uczestnikami ograniczonymi do wąskiego grona sympatyków. Udało się bowiem organizatorom zapewnić delikatny balans pomiędzy artystyczną metaforą, kuratorskim mentorstwem, a bezpośrednim przekazem i otwartą propozycją skierowaną do widzów. Być może, w przyszłości uda się bardziej wejść w sytuację równorzędnego, partnerskiego dialogu pomiędzy artystami i ich odbiorcami, pomiędzy „zewnątrznymi propozycjami” a lokalną rzeczywistością, tak by wszystkie strony otrzymały szansę na własną aktywność. Czego organizatorom, przyszłym uczestnikom i widzom oraz sobie życzę.

te wartości były obecne, jednakże nie stanowiły dominanty w sposobie prowadzenia narracji. W tej trzeciej grupie widziałbym prace Anny Kutery, Roberta Kuśmirowskiego, Janusza Bałdygi czy filmy Konrada Smoleńskiego.

Robert Kuśmirowski przygotował, nawiązujący między innymi do swoich wczesnych prac, projekt dla Muzeum Filumenistycznego w Bystrzycy Kłodzkiej. Pomiedzy oryginalnymi etykietami pudełek od zapalek, artysta umieścił własne gabloty, prezentujące na przykład proces projektowania takiego pudełka. Znalazło się także miejsce dla najbardziej pierwotnego ze źródeł ognia, repliki

Agnieszka Gniotek

Notatki na temat street artu

Street art zwany też urban artem, co znaczy prawie to samo, przestał być już zjawiskiem undergroundowym.

Jest na to kilka przynajmniej dowodów. I nie mam tu na myśli prehistorycznych już i ikonicznych argumentów, w postaci takich indywidualności jak wywodzący się z ulicznego graffiti Jean Michel Basquiat czy muralista Keith Haring. Chodzi mi o zjawiska znacznie mniej odsunięte w czasie.

Pierwsze pochodzi sprzed kilku lat, z centrum *artworldu*. W 2008 r. w Tate Modern odbyła się pierwsza muzealna ekspozycja street artu. Jej charakter był totalny – 6 zaproszonych do pokazu artystów zajęło fasadę galerii od strony rzeki, realizując na niej ogromne, widoczne z dużej odległości murale. Autorzy: Blu z Włoch, kolektyw Faile z USA, Francuz JR, Brazylijczycy – Nunca i duet Os Gemeos oraz Sixeart z Hiszpanii, należeli do światowej czołówki stylu ulicznego.

Wcześniej o street art upomniał się rynek aukcyjny, za sprawą Banksy’ego. Anonimowy szablonista, rozślawiony dodatkowo filmem *Wyjście przez sklep z pamiątkami* oraz niepokornymi rysunkami na ścianach muru oddzielającego strefę palestyńską w Ramallah, karierę aukcyjną zaczął już w 2005 r. Wtedy dwa domy aukcyjne: Bonhams i Sotheby’s, zaczęły sprzedawać jego prace, i to z powodzeniem. Obecnie z nurtu street artu, wg rankingu *artprice*, będącego zestawieniem wszystkich notowań aukcyjnych na świecie, do Banksy’ego należy dziewięć miejsc z pierwszej dziesiątki rekordów. Najdroższa jego praca to *Fetish Lady*, za którą nabywca zapłacił 345.730 dolarów. W pierwszej dziesiątce na piątej pozycji znalazł się Kaws z ceną 155.000 dolarów za pracę *Kaws-bob enters the strangle forest* powstałą w 2011 r. To jedyne, poza Banksym, tak wysoko notowany streetartowiec. Mówimy tu jednak o notowaniach najwyższych. W nieco niższych rejestrach wielu autorów, takich jak Os Gemeos, José Parla, Antoine Gamard, Cyclops, Swoon, Obey, Nunca czy Vhils, także radzi sobie świetnie, nawet jeśli ich prac nie kolekcjonuje jeszcze Christina Aguilera, Angelina Jolie czy Brad Pitt, nabywający regularnie dzieła Banksy’ego.

W Polsce zainteresowanie street artem ma nieco krótszą metrykę. Także nie stanowi już jednak undergroundu. Tętnem streetartowego życia są festiwale, wystawy i wielkoformatowe realizacje. Pod tym względem Warszawa nie należy do czołówki. Tu jednak koncentruje się rynkowy obrót sztuką, także tą miejską. Oglądać street art warto na osiedlu Zaspia w Gdańsku, gdzie od kilku lat odbywa się festiwal Monumental Art, pokrywający blokowisko realizacjami murali na najwyższym światowym poziomie. Należy też zajrzeć do Łodzi. Tu, dzięki fundacji Urban Forms, na ścianach kamienic powstaje galeria malarstwa wielkoformatowego, licząca już ponad 20 realizacji, m.in. tak wybitnych artystów jak Os Gemeos, Inti, Remed i Aryz oraz

naszych rodzimych sław urban artu: M-City’ego, kolektywu Etam Crew, duetu Chazme/Sepe. Dla zainteresowanych tematem, i to w szerokim ujęciu, co dwa lata obowiązkowy jest pobyt we Wrocławiu, na festiwalu OUT of STH, którego program aż kipi od warsztatów, spotkań i wystaw. Tu spotkamy ciekawych autorów ze świata, niekiedy takich, których miejskie wypowiedzi i interwencje są mniej oczywiste, nieco konceptualne, wymagają od odbiorcy więcej spostrzegawczości i „miejskiego słuchu”.

Tak znaczących wydarzeń nie znajdziemy w stolicy. Między innymi dlatego, że tutaj jest po prostu trudniej. Aby wyjaśnić tę tezę, najpierw należy zastanowić się, z czego wynika popularność street artu. Urbanartowe kreacje mają szczególną estetykę. Choć jest wielu autorów, z których większość z powodzeniem wypracowała własny styl, to jednak dla potocznego widza mają one wspólny mianownik. Jest nim mieszanka piękna i podziwu. To wartości istotne dla ogółu odbiorców, które w sztuce głównego nurtu od czasów Duchampa przestały być aprobowane przez artystów, zajętych bardziej konceptualizowaniem niż estetyką. Publiczność jest głodna estetycznej delectacji, stąd admira street art, który jest wielkoformatowy, barwny, komunikatywny, dostępny, a często też dowcipny. To sztuka zrozumiała dla każdego, kto idąc ulicą, zdecyduje się zadrzeć głowę.

Oczywiście mówimy tu o łatwości w wielu przypadkach pozornej, niemniej jednak bardzo odpowiadającej decydom. Stąd popularność street artu jako narzędzia sztuki publicznej. A tej areną szczególnie zdoktrynalizowaną jest Warszawa. To w stolicy konkursami na murale czcimy Chopina, Skłodowską i Miłosza. Tutaj Muzeum Powstania Warszawskiego funduje nam kolejne wielkoformatowe obrazy, a także komisowe albumy wydawane „ku czci”. Ich jakość artystyczna

1. Mural autorstwa **Swanskiego** na murze parkingu piętrowego w centrum Warszawy, zrealizowany w ramach projektu Let’s Colour Dulux, fot. Adam Kruczek
2. Mural **Oteckiego i Hemoroida** zrealizowany w podwórzu przy ul. Szpitalnej w Warszawie w ramach Festiwalu Street Art Doping, 2012, fot. Adam Kruczek
3. Przestrzenne Motyle duetu **Monstfur** zrealizowane w podwórzu przy ul. Szpitalnej w Warszawie w ramach Festiwalu Street Art Doping, 2012, fot. Adam Kruczek

jest, delikatnie ujmując, różna. Niektóre realizacje są udane i sygnowane świetnymi nazwiskami. Inne z dobrej sztuki mają już tylko sygnaturę. Większość to niestety wielkoformatowe knoty.

Muralistyczne propagandówki to oczywiście nie jedyny powód, dla którego oddolne inicjatywy nie są Warszawie silnie eksponowane. Trudniej tu, na przykład, o pozwolenia, a łatwiej o nieprzychylnie media. Nie oznacza to jednak, że stolica jest street-artową pustynią. Przeciwnie. Przynajmniej na kilka stołecznych inicjatyw należy zwracać uwagę. Ponadto, to w zasadzie jedyne miejsce, gdzie można „sprawnie” street art kolekcjonować.

Z inicjatyw trzeba obserwować te fundacji *vlep(v)net*, która od niedawna ma swoją stałą siedzibę, z przyzwoitej wielkości aneksem galerijnym, w którym regularnie urządza wystawy.

To, czy street art powinien istnieć w przestrzeni galerijnej, czy też pozostać na ulicy, to odrębna kwestia. Zwolennicy obu teorii są równie liczni. Każdy ma trochę racji. Pewne jest, że street art w galerii odarty jest z kontekstu, więc aby sztuka ulicy bez ulicy nie wydawała się niepełna, jej autor musi pomyśleć o nowych relacjach przestrzennych, musi zniwelować fakt zmiany, wyzyskać nowe warunki. Najlepsi to potrafią. Jako przykład przychodzi mi na myśl niedawna wystawa Chazme’go i Sepe’go w stołecznym Mito, miejscu raczej silnie popowym i komercyjnym. Autorzy stworzyli obrazami prawdziwie miejską instalację, nie zaprzeczając kontekstowi galerii, a tworząc – dzięki wielkim przeszkłonym witrynom – przestrzeń wspólną z ulicą.





Wracając do vlep(v)net: ciekawe bardzo są ich działania z cyklu „Updates”. Co roku, w ich ramach, na kolejne ściany trafiają murale i interwencje autorstwa El Tono, Zbioka, ROA czy BLU. Powstała też próba „renowacji jaja” przy rondzie Wiatraczna, czyli jedynej chyba przestrzennej reklamy ściennej z czasów PRL. To ważna inicjatywa zwrócenia uwagi na muralistyczno-reklamowy dorobek minionej epoki. Takie działania podejmowane są także w Łodzi i dokumentowane w Internecie.

Inny festiwal streetartowy w Warszawie to Street Art Doping. W tym roku bardzo udana jego edycja skoncentrowana była na działaniach w dwóch przestrzeniach. W podwórzu kamienicy przy ul. Szpitalnej 6, czyli w samym centrum miasta, oraz przy rondzie Sedlaczka. Rondo Sedlaczka to jedna z dwóch galerii muralu w Warszawie, rokrocznie uzupełniana. Prezentują tu prace w zasadzie tylko polscy twórcy, dzięki temu kolejne filary Trasy Łazienkowskiej stanowią aktualny przegląd nurtu. Znajdziemy tu kompozycje Etam Crew, Monstfurow, Sepego, Chazmego, Aqualoopy, Simpsona, Lumpa i wielu innych. Nie wszystkie może super genialne, ale na pewno warte obejrzenia i dostępne o każdej porze roku. Druga taka galeria jest do zobaczenia na Fortach Bema. To już miejsce, do którego dojechać dużo trudniej, dlatego polecam przede wszystkim Rondo Sedlaczka. Wracając do Street Art Doping bieżącej edycji, to na Szpitalną warto było zajrzeć, a najlepiej zaglądać przez kolejne dni, śledząc powstające kolejno realizacje m.in. bloki Evola i motyle Monstfura. W tej edycji powstały jeszcze prace Simpsona przy ul. Puławskiej, mural w holdzie dla Stanisława Grzesiuka przy metrze Wilanowska autorstwa Dill Gang Team & Great Inc. oraz kreacje Pixel Pancho przy Dolnej. Z poprzednich edycji pamiętamy przede wszystkim czołg M-City na Kamionku, który nadal wygląda świetnie i oko cieszy.

Stołeczny street art ma się dobrze, dzieje się tu sporo, choć może kameralniej niż gdzie indziej. Mam za to wrażenie, że niepubliczne inicjatywy wchodzą tu na wyższy poziom. Trudniejsze warunki wzmagają kreatywność, trochę też rozszerzają horyzont. Obecność street artu zaznacza się też często w sposób zupełnie niezrzeszony, sięgając do korzeni. Byстрыm miejskim obserwatorom Warszawa oferuje dużo i na bieżąco wiele mikrointerwencji, do stałego

tropienia w centrum i na obu Pragach. Warto szukać szablonów, obiektów, ceramicznych wtrętów, plakatów i graffiti.

Obok tych anonimowych działań w tygliku miejskim, rozwija się walca o kariery i pieniądze na rynku aukcyjnym. Rempex dwukrotnie już organizowała aukcje urban artu, na których prezentowała swoje prace, ze zmiennym, dodajmy to uczciwie, szczęściem, czołówka polskich ulicznych twórców, począwszy od Petera Fussa i M-City, poprzez Czernobyła, NeSpooon, duet Monstfur, Chazmego, Sepego, Etam Crew, Swanskiego i wielu innych. Pierwsza taka licytacja miała znacznie wyższe obroty, była lepiej przygotowana i ewidentnie prezentowała lepsze prace. Znalazło to oddźwięk u kolekcjonerów, którzy inwestowali w street art ochoczo. Druga edycja tej licytacji nie spotkała się już z takim entuzjazmem, i zresztą słusznie. Stricte urbanartowe licytacje nie są jedynymi, na których można poszerzać kolekcję sztuki ulicznej. Prace Sepego, Chazmego, Aqualoopy, Piotra Szwabego vel Pisz i Monstfurow pojawiają się też regularnie na Aukcjach Sztuki Młodej w Desie Unicum i na Aukcjach Sztuki Najnowszej w Polswissart. Osiągają coraz wyższe kwoty. Liderem w rankingach jest Chazme. Ceny jego prac zazwyczaj przekraczają 3500 zł. Na ostatnich aukcjach pułap 3000 zł osiągnął też Sepe. Reszta stawki depcze im po piętach, a na kolejnych aukcjach debiutują następni streetartowi twórcy. Czy warto inwestować w ten nurt sztuki? Na pewno tak. Ceny ciągle są przystępne, a większość prac na prawdę dobra, ciekawa i estetycznie pociągająca. Budowanie kolekcji street artu ma przyszłość. Obserwując rynki światowe, można mieć pewność, że popyt na sztukę tego rodzaju nie jest chwilową modą.

Na zakończenie przykład nieco przeczący temu, co napisałam powyżej. Czasami nawet w stolicy możliwa jest na prawdę duża interwencja streetartowa, o zupełnie niepublicznej proveniencji. W samym centrum, na straszącym od lat wielopoziomowym parkingu za Novotelem, kolorowo i drapieżnie wrzucił się Swansky. Inicjatywę finansowo wsparł Dulux. Mural w stylu rozpoznawalnym na pierwszy rzut oka od razu spodobał się warszawiakom. Mając go za plecami, łatwiej znieść wszechogarniającą stołeczne śródmieście wielkoformatową reklamę.



Paulina Grubiak

Redefinicja przestrzeni publicznej w nowej sztuce street artu

30 kwietnia we wrocławskim BWA ruszyła trzecia z rzędu seria wystaw pod tytułem „Out of sth vol. 3”.

W 2008 roku odbyła się pierwsza część zatytułowana „Artyści zewnętrzni. Out of sth”, a w 2010 „Out of sth prezentuje”. Tegoroczna wystawa dzieli się na dwie mniejsze: „Les Fleurs du Mal – New Art from London” (Kwiaty zła – nowa sztuka z Londynu) i „Free Ride Art Space” – wystawa rowerowa. Jak możemy przeczytać na stronie BWA, projekt obejmuje wystawy, realizacje i działania w przestrzeni skupiające się na zagadnieniu Miasta w społecznym i politycznym wymiarze, Miasta, które jest źródłem kontrkulturowych i alternatywnych działań ulicznego aktywizmu, a którego idea anektuje nowe obszary funkcjonowania kultury. Uzupełnieniem wystawy był performance Francisa Thorburna Fiat 126 MK DRP1800 18202764, który odbył się 1 maja. Podczas performance’u zaprezentowany został pojazd napędzany siłą ludzkich mięśni, składający się w połowie z Fiata 126p.

Nie ukrywam, że projekt „Out of sth vol. 3” zaintrygował mnie. Bałam się kolejnego pseudo-artystycznego manifestu krzyczącego: „jestem sztuką samą w sobie bez względu na to, co przedstawiam”. Jednak pomimo swojego „sportowego” charakteru, część wystawy zatytułowana „Free Ride Art Space” skłoniła mnie do refleksji na temat miejsca człowieka i sztuki w przestrzeni publicznej, zmian, jakie zachodzą w tej sferze oraz granic „artyfikacji” praktyk i przedmiotów trywialnych. Nie pierwszy raz mamy bowiem do czynienia z odwróceniem roli przedmiotu trywialnego, jakim jest rower, który zmieniając miejsce, które jest mu przeznaczone, czyli ulicę, na muzeum, staje się przedmiotem sztuki, swoistym symbolem współczesnej kultury. Owo przedstawienie roweru jako symbolu młodości, nowoczesności oraz dynamizmu pejzażu i kultury urbanistycznej możemy porównać do skateboardingu, który również przejął tę rolę. Tym samym moglibyśmy zadać sobie pytanie, czy aby na pewno tego typu dyscypliny możemy w pełni postrzegać jako sztukę. Czy miejsce roweru jest na ulicy, czy w muzeum?

Biorąc pod uwagę wystawy, jakie odbyły się ostatnimi czasy, śmiem twierdzić, że sztuka osiągnęła nowy wymiar, który jest wysoko ponad podziałem na „sztukę prawdziwą” i „sztukę popularną”. W 2011 roku w Paryżu, w Gaîté Lyrique odbyła się wystawa „Public domaine” (Domena publiczna), na której prezentowane były prace skaterów z całego świata: filmy kręcone przez nich, deski ich własnego projektu, na których można było podziwiać ciekawe grafiki oraz fotografie, które stanowią nieodłączny element skateboardingu. Przywołałam przykład tej wystawy, stanowi ona bowiem paralelę do wrocławskiej wystawy „Do Not Think”, która odbyła się w BWA w styczniu

2012 roku. „Do Not Think”, będąca częścią projektu „Out of sth”, również skupia się na praktyce przez ogół uznanej za sport, jednak uzurpującej sobie prawo do funkcjonowania jako nowa odmiana street artu – mowa o skateboardingu. Jednak o ile na paryskiej wystawie mieliśmy do czynienia z działalnością skaterów *stricte* powiązaną z różnymi dziedzinami sztuki, tutaj mogliśmy podziwiać ich tricke na rampie zainstalowanej w muzeum, wsłuchując się w rytmy alternatywnej muzyki elektronicznej. Jednak czy tego typu przedsięwzięcia mają jeszcze jakiś sens? Czy aby na pewno powinniśmy traktować je jako sztukę? Sam fakt umieszczenia danego obiektu w muzeum nie dodaje mu walorów artystycznych, sztuka bowiem powinna nieść ze sobą pewną refleksję lub spełnienie naszych estetycznych potrzeb. W przypadku skateboardingu lub jazdy na rowerze możemy mówić o nowej urbanistycznej kulturze, nowym koncepcie postrzegania miejskiej przestrzeni oraz jej użytkowania. Wystawa „Free Ride Art Space” ukazuje nam tę nową wizję miasta i współczesnej kultury. Rowerzysta przedstawiony na wystawie jest młodym, aktywnym człowiekiem, eksploratorem miasta, znającym jego zakamarki i robiącym z niego użytek w inny sposób niż zwykły przechodzień. To on jest wcześniej już wspomnianym symbolem nowoczesności i młodzieńczej energii. Zastanawiające jest jednak, dlaczego próbujemy „umuzealnić” to, co wywodzi się z ulicy i na ulicy zyskało swoją największą popularność oraz autentyczność.

Na to pytanie próbują odpowiedzieć Roberta Shapiro i Nathalie Heinrich w tekście zatytułowanym *De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art*. (O artyfikacji. Studium przemiany w sztukę). Autorki snują refleksję nad procesem

artyfikacji, który widoczny jest zwłaszcza w przypadku skateboardingu, stanowiącym jego modelowy przykład. We wstępie napisanym przez Shapiro możemy zapoznać się z definicją artyfikacji, która oznacza tutaj *proces transformacji obiektu popularnego, nieartystycznego w sztukę, rezultat kompleksowej pracy, która obejmuje zmia-*



nę statusu osób, obiektów i praktyk. Efektem tego typu zmian jest trwale przemieszczenie się granicy pomiędzy sztuką a obiektem trywialnym. Trzeba jednak odróżnić proces artyfikacji od procesu „legitymizacji” sztuki, który skupia się na praktykach i obiektach połączonych w ten czy inny sposób ze światem sztuki. Natomiast o artyfikacji możemy mówić w przypadku dyscyplin niezwiązanych ze sztuką wprost, ale kolidujących z nią w sposób niebezpośredni. Tym sposobem zauważamy zacieranie się granic pomiędzy sztuką a rzemiosłem, przemysłem artystycznym, rozrywką, codziennym życiem czy też



3



4

1,4. Francis Thorburn, Fiat 126 MK DRP1800 18202764, fot. Wojtek Kołacz
 2. Tour de vinyl, fot. Karolina Kołacz
 3. Out of sth vol.3, free ride art space, fot. Karolina Kołacz

sportem. Przykładem tego typu praktyki jest wspomniany wyżej skateboarding, który łączy w sobie wiele technik i rodzajów sztuki, począwszy od fotografii i filmu, a skończywszy na grafice. Istniejący od początku lat 50., przez długi czas był uważany wyłącznie za jedną z dyscyplin sportów ekstremalnych. Jednak wpływy kulturowe w dziedzinach takich jak muzyka, moda, fotografia itd. spowodowały rozwój skateboardingu, jaki zaowocował dzisiaj wieloma wystawami na całym świecie, zainspirowanymi nową kulturą młodych ludzi. Skateboarding może

stanowić pewną formę sztuki poprzez sposób, w jaki redefiniuje architekturę miasta, niejako przyswajając ją sobie, zmieniając jej znaczenie. Tym samym skaterzy biorą udział w kreacji nowej kultury street artu, która do tej pory kojarzyła się wyłącznie z graffiti, naklejkami i instalacjami na ulicach miast. W podobny sposób rowerzyści wpisują się w tę kulturę. Wystawa „Free Ride Art Space” ukazuje tę nowoczesną wizję przestrzeni publicznej i rowerzysty, który jest jednym z jej głównych aktorów. Zdjęcie przedstawiające bmx-siarzy wykonujących figury na jednym z miejskich skwerów (aneks 1) ukazuje tę nową wizję miasta poprzez wpisanie rowerzystów w urbanistyczny krajobraz. Inny artysta, Francuz Raphaël Zarka w swojej pracy inspirowany kulturą skateboardingu, sam będąc w młodości skaterem. Na wystawie z 2010 roku, zatytułowanej Rhombus Sectus, zaprezentował on serię fotografii „Riding Modern Art”, przedstawiających skaterów robiących ekstremalne figury w pobliżu miejskich zabytków (aneks 2). Tym samym Zarka ukazuje nam nową wizję miasta, które dzięki skaterom staje się przestrzenią dynamiczną.

Nie sposób nie zauważyć podobieństwa w nazwie obu wystaw: „Free Ride

Art Space” oraz „Riding Modern Art”. Mimo że pierwsza skupia się na skateboardingu, a druga na rowerzystach, mamy tutaj do czynienia z podobną wizją współczesnej przestrzeni miejskiej. Wspólnym hasłem obydwu wystaw będzie słowo „ride”, które kojarzy nam się z prędkością, ruchem, energią – takie też jest współczesne młode pokolenie oraz współczesne miasto.

Podsumowując, możemy skonstatować ciągły rozwój street artu, który podbija coraz to nowsze dziedziny i kusi odbiorców swoją ogólnodostępnością. Wspomniany proces artyfikacji wzmacnia ten rozwój, ponieważ daje okazję do korelacji różnych dziedzin życia codziennego ze sztuką. Przeplatanie się dowolnych dziedzin sztuki pozwala na tworzenie się nowych kultur i nowej wizji sztuki – widzianej okiem miejskiego „ridera” – nowego rodzaju użytkownika przestrzeni miejskiej. Wjazd rowerów i deskorolek do muzeów naznacza nową erę w konsyderacji tego typu praktyk jako sztuki. Zyskują bowiem one na autentyczności dzięki tej formie formalizacji, jaką jest uznanie ich poprzez instytucje kulturowe za nowy rodzaj sztuki. Pozostaje nam tylko zastanowić się, czy prawdziwe miejsce street artu powinno być w muzeum czy na ulicy.



W latach 70. ubiegłego wieku, po epoce *Drop sculptures*, czyli abstrakcyjnych rzeźb, które rozsiewane były dowolnie po całym świecie, nie uwzględniając kontekstu miejsca, zaczęto tworzyć obiekty *site-specific*, które miały nawiązywać dialog z otoczeniem, z jego historią, archeologią, geologią, architekturą, estetyką itd.

Eulalia Domanowska

Z głową w chmurach Sztuka w przestrzeni publicznej

W północnym niemieckim mieście Neumünster pojawił się w lipcu 2012 roku niecodzienny widok. Nad nowoczesną willą zawisła biała chmura. Wygląda nieco dziwnie. Składa się nie z pary wodnej lecz z plastiku i osadzona jest na lustrzanym ramieniu wykonanym z nierdzewnej błyszczącej stali. To nowa realizacja berlińskiego artysty, Thorstena Goldberga, który zaprojektował ją dla państwa Herberta i Brigitte Gerisch z ich parku rzeźby. Do połowy stycznia 2013 roku można w ich galerii oglądać projekt zatytułowany *54°, 4 min.*, który następnie zainauguruje działalność nowego budynku Centrum Sztuki Łaźnia 2 w Nowym Porcie w Gdańsku.

Artysta zaprasza widzów do mentalnej podróży do wymagowanych światów: od średniowiecznego wyobrażenia ziemskiego Raju, czyli Kraju Jęczmiennego, do wirtualnej przestrzeni komputerowych ekranów, od opisu trasy ku dalekim wyspom do chmury, którą sprowadził z nieba na ziemię. Podobny cumulus co w Nuemünster powstał wcześniej w ogrodzie na dziedzińcu Ministerstwa ds. Wyżywienia, Rolnictwa i Ochrony Konsumentów w Berlinie, ciesząc oczy tamtejszych pracowników. Neonowa niebieskawa chmura wypełnia cały pokój w Willi Wachnoltz w Neumünster. Jej surrealistyczny widok jest jeszcze bardziej odczuwalny niż w przypadku innych neonowych chmur umieszczonych przez artystę w przestrzeni publicznej. Jedną z nich zainstalowano nad małą rzeczką w Lippstadt. Tego typu projekt ma też pojawić się nad Mazowieckim Centrum Sztuki Elektrownia w Radomiu.

Thorsten Goldberg specjalizuje się w sztuce w przestrzeni publicznej – inteligentnej, odpowiedzialnej i atrakcyjnej – takiej jaką chcielibyśmy widzieć w przestrzeni urbanistycznej naszych miast. Jego niezwykle różnorodne projekty stanowią istotny wkład w rozwój tej dyscypliny. Nie są stylistyczną jednością, gdyż artysta każdorazowo indywidualnie podchodzi do miejsca, gdzie realizuje swoje prace. Tę różnorodność dobitnie

podkreśla wystawa zorganizowana w pięknym parku Gerisch. Umieszczona w secesyjnej willi i modernistycznej galerii przedstawia projekty artysty z ostatnich dziesięciu lat. Zagadkowy tytuł *54° 4 min* okazuje się być szerokością geograficzną, na której leży miejsce wystawy. Artysta zakreśla fikcyjną linię, która łączy je z odległymi punktami, wiele obiecującymi, egzotycznymi, choć nieznanymi nazwami. Po drodze na zachód niczym ptak przelatujemy nad morzem, wyspami i ziemiami, których poszukiwali w dawnych czasach słynni żeglarze i podróżnicy. Goldberg przedstawia je w formie mozaiki fotografii znalezionych w Internecie przy pomocy wyszukiwarki Google. Okazuje się, że te odległe krainy – przedmiot naszych tęsknot – są mało znaczącymi, często jałowymi, skalistymi terenami. Pub w Kolumbii Brytyjskiej, mała wyspa z latarnią morską w zatoce Polly Vaaish Bay czy skała u wybrzeży Labradoru, to punkty napotkane nieuchronnie i nieprzypadkowo w czasie wirtualnej wędrówki wzdłuż równoleżnika. Są przeciwieństwem słonecznych krajobrazów z palmami z turystycznych folderów, które wabią nas stereotypowym obrazem. Naładowani komercyjnymi obietnicami katalogów biur podróży nie chcemy już oglądać prawdziwych realnych miejsc, a jedynie te wyśnione, kuszące obietnicą nierealnego raj.

Projektem „As the Crow Flies” i innymi pracami w przestrzeni publicznej Thorsten Goldberg wpisuje się w dialog dotyczący miejsca. W latach 70. ubiegłego wieku, po epoce *Drop sculptures*, czyli abstrakcyjnych rzeźb, które rozsiewane były dowolnie po całym świecie, nie uwzględniając kontekstu miejsca, zaczęto tworzyć obiekty *site-specific*, które miały nawiązywać dialog z otoczeniem, z jego historią, archeologią, geologią, architekturą, estetyką itd. W ten sposób konstytuowano ich obecność. Podobnie dzieje się w przypadku prac niemieckiego artysty, który tworzy prace niejednorodnie stylistycznie, ale pasujące do miejsca ich eksponowania. Kurator wystawy w Parku Gerisch, Martin Hentasch

Thorsten Goldberg

1. *Pink Occurance*, instalacja, projekt dla Gdańska, 2010
2,3. *60 stopni północnych*, instalacja, Bergen 2012
Fot. 1–3 z archiwum artysty



2



3

zauważa: Goldberg, mimo że bada miejsca planowanych projektów, zawsze pomija specyfikę czy kontekstualność tych miejsc [1]. Jego zdaniem projekty artysty nie służą identyfikacji miejsca ani podkreślaniu jego tożsamości. Goldberg, wychodząc z tradycji specyfiki miejsca, permanentnie, lecz subtelnie stawia te kategorie pod znakiem zapytania [2]. W jakimś sensie jest to prawda, ale to nadal określona przestrzeń jest prowokacją każdego projektu autora, który czasami tworzy obiekt będący kontrastem wobec zastanego pejzażu. Tak było w przypadku instalacji w Bergen, która powstała w wyniku wygranej przez Goldberga konkursu na rzeźbę towarzyszącą nowej linii tramwajowej. Norweskie fiordy są tak piękne, że nie sposób z nimi konkurować, nie popadając w niebezpieczeństwo niedorównania im czy schematyzmu. Berliński artysta zaproponował więc coś konkurencyjnego – technologiczną stalową powłokę odbijającą otaczające piękno naturalnego krajobrazu. Składa się ona z ok. 800 trójkątów i dopasowuje do topografii podłoża, układając się wzdłuż brzegu. Sięga od chodnika do wody, a pod czas przypiływów jest w niej pogrążona. Perforowana powierzchnia przepuszcza wieczorem ledowe światło. Rzeźba ta jest z jednej strony iluzyjnym odbiciem otoczenia, z drugiej – umieszczona na plaży – ukrywa ją przez obserwatora. Autor prowadzi grę z miejscem i jego specyfiką.

My jesteśmy z miejscem coraz mniej związani w dobie migracyjnego, medialnego i informatycznego społeczeństwa. Możliwość szybkiej komunikacji i nieustannego przemieszczania się prezentuje instalacja w Bergen, która też zmienia nieustannie swój wygląd, zalewana i odsłaniana przez wodę. Jak pisze M. Henatsch, następuje tu zatarcie granicy między przestrzenią natury a przestrzenią sztuki.



Inne ważne prace Thorstena Goldberga opowiadają o Kraju Jęczmiennym, opisywanej od średniowiecza krainie marzeń. Tę serię rozpoczyna light box *Mleko i miód* stworzony w 2003 roku w ramach wystawy „Transportale”. Umieszczony w berlińskiej stacji kolejki Unter den Linden wykonany został na podstawie mapy *Accurata Utopia Tabula* sporządzonej w 1716 roku przez kartografa Johanna Baptistę Homanna. Artysta przedstawił odtworzenie tej historycznej mapy z prawie 2000 fikcyjnych miejscowości, rzek, gór i jezior. Kraj Jęczmienny opisano ponad 200 lat wcześniej jako parodię Raju. Jest marzeniem o życiu, w którym pragnienia spełniają się bez ograniczeń. Na mapie znajdujemy Łoże Leniucha, Strumień Lubieżników, Górę Miłości czy Źródło Wiecznego Życia. Rok później artysta zbudował fikcyjny przystanek z wyświetlanymi

Poniżej: **Thorsten Goldberg**, *Neon Cumulus*, Willa Wacholtz, Park Rzeźby Fundacji H. Gerischa, Neumunster
Fot. z archiwum artysty

tam informacjami o utopijnych celach podróży pochodzących ze wspomnianej mapy. Rene Himer uważał, że autor łączy w wyrafinowany sposób codzienne miejsce komunikacji publicznej z wymiarami pragnień, które w naszych wyobrażeniach także dziś są kojarzone z podróżami. Zastosowanie nowoczesnej techniki do przedstawienia dawnych wyobrażeń o szczęściu ukazało ponadczasowość zjawiska, a także jego aktualność dla dzisiejszego czasu [3]. Obraz kraju mlekiem i miodem płynącego pojawia się już w Biblii. Jednak, w odróżnieniu od biblijnego Raju, gdzie uwalniamy się od ziemskich pożądań, w Kraju Jęczmiennym wszystko jest natury zmysłowej i materialnej. Płyną tam rzeki wina i piwa, domy są ze złota, choć to bez znaczenia, bo wszystko jest za darmo; ubrania rosną na drzewach, kobiety rodzą dzieci bez bólu w trakcie tańca i muzykowania, nikt nie pracuje, ponieważ wszystko produkuje się samo. To taki świat na opak, przeciwieństwo codziennego życia wymagającego nieustannego trudu. Tę krainę marzeń lokalizowano na Wschodzie, a droga do niej wieść miała wzdłuż konkretnego równoleżnika przez morza na zachód. Jednak, mimo dokładnych opisów, Kraj Jęczmienny nie został odnaleziony, pozostał w sferze fikcji.

Thorsten Goldberg prezentuje nam próby poszukiwania Raju i jego ziemskiego wyobrażenia w formie light boxu, elektronicznych napisów czy drewnianego dywanu ułożonego z liter i opisów wspomnianej krainy. Te poszukiwania czyni przedmiotem artystycznej refleksji. Przy ich pomocy opowiada nam o naszych własnych tęsknotach. Pierwszy projekt usytuował na Unter den Linden, gdzie mieszczą się przedstawicielstwa różnych krajów, banków i firm ubezpieczeniowych, luksusowy hotel Aldon czy salon Bugatti. To współczesny raj, odbicie dzisiejszych iluzji i pragnień. Odzwierciedla je także kolejny projekt *Screenshots/Natural Sceneries* będący zbiorem migawkowych zdjęć z graficznych interfejsów ekranów komputerowych. Artysta zbiera je od ponad 10 lat. Użytkownicy umieszczają na nich najczęściej prywatne zdjęcia, które mają się im przyjemnie kojarzyć: obrazki przywołujące wspomnienia z urlopów, niecodziennych wydarzeń, ukochane zwierzęta, krajobrazy czy fotografie dzieci. To archiwum naszych prywatnych iluzji, kolektywna świadomość szczęścia.

Projektem iluzyjnej i zaskakującej przyjemności jest *Pink Occurance* przygotowany dla Gdańska. Każdy co dziesiąty przechodzień udający się

na Dolne Miasto ma wywoływać różową mgiełkę. Ta interaktywna instalacja zdobyła pierwsze wyróżnienie na konkursie sztuki w przestrzeni publicznej zorganizowanym przez Centrum Sztuki Łaźnia, które stara się zrewitalizować przy pomocy sztuki zaniedbane dzielnice Trójmiasta. W instalację wpisana jest efemeryczność, chwilowa ułudą, która ma przynieść radość. Różowy kolor to nieskomplikowany kod dziecięcości, a nawet kiczowatości. Właściwie w każdym projekcie Thorstena Goldberga odnajdujemy podwójną naturę: przyjemne – nieprzyjemne. Wysublimowane pomysły artysty, opowiadające o marzeniach, bujaniu w chmurach, wirtualnym podróżowaniu, odsyłają nas ostatecznie do uniwersalnych strategii marketingowych, globalizacji, technologicznych atrap i prowokują do refleksji nad współczesną kulturą.

1 Martin Henatsch, *Ustalenie miejsca w Raju: współrzędne Utopii*, katalog wystawy, Nuemünster 2012, s. 46.

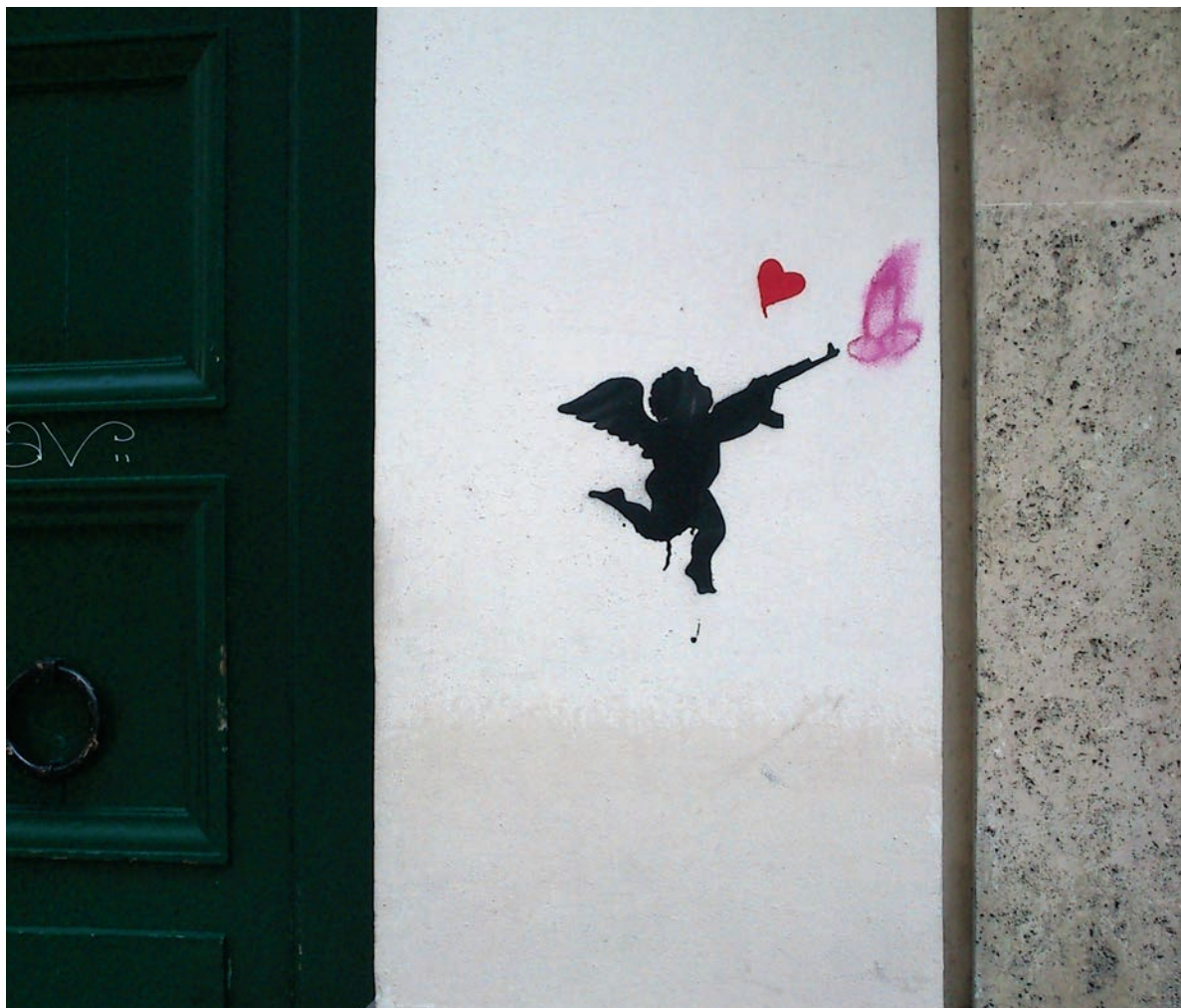
2 Ibidem.

3 Rene Himer, www.bildhauersymposium.heidenheim.com

Street art w Paryżu

Podczas tegorocznego lata — jak co roku o tej porze, w paryskich muzeach i galeriach panował w upalnym słońcu „sezon ogórkowy” — ściślej „melonowy”.

Poniżej: Fotografia autorki, sierpień, Paryż, 2012



83

Paryżanie wyjechali na wakacje — zamknęli biblioteki, teatry i sceny operowe, a tłumnie odwiedzającym miasto turystom pozostawili zepsute, wyschnięte fontanny (np. przy Luwrze i w Wersalu) oraz „przykurzone” ekspozycje stałe.

Ktoś, kto po raz pierwszy odwiedza Paryż, zapewne nie zauważy w letniej kulturalnej ofercie miasta nudy. Kilkudniowy pobyt nad Sekwaną przeznaczy wszak na wystawianie w tasiemcowych kolejkach, aby obejrzeć sławne kolekcje zgromadzone w najważniejszych muzeach takich jak: Luwr, d’Orsay, National d’Art. Moderne. Ten, kto już to wszystko widział kilkakrotnie, może czuć niedosyt, bo latem nawet Centre Pompidou jest trochę senne i swoje nowe spektakularne wystawy otworzy dopiero jesienią. Turysta spragniony kontaktu ze sztuką może wprawdzie odwiedzić parę wystaw czasowych (w tym sezonie hitem była ekspozycja „Modigliani Soutine i historia Montparnassu” w paryskiej Pinakotece), ale na tym koniec. Pozostają jeszcze różne pomniejsze muzea, a także knajpki i spacerunki po paryskich ulicach, które — jak się okazuje, są chyba najlepszą galerią sztuki współczesnej w tym mieście.

» Paryski street art ma coś do powiedzenia w przestrzeni publicznej i jednocześnie tej przestrzeni nie niszczy — można nawet rzec, że ją wzbogaca, żeby nie powiedzieć — zdobi.

Ulica jest wyjątkowym miejscem ekspozycyjnym — ta publiczna przestrzeń stanowi scenę dostępną dla wszystkich. Artyści uliczni buntują się przeciw wielkoformatowym billboardom i innym formom nachalnej, wszędobylskiej reklamy produktów konsumpcyjnych, które w odróżnieniu od street artu są legalne, bo słono opłacone przez bogate korporacje. Dzięki swej plastycznej ingerencji w przestrzeń miejską, sztuka ulicy stanowi mocną konkurencję dla sponsorowanych plakatów, które dzięki temu stają się mniej widoczne — wręcz transparentne. Sygnały na murach szybko się pojawiają i równie szybko znikają — niszczone są bowiem przez warunki atmosferyczne albo zasłaniane są przez działania kolejnych

artystów. Warto zatem robić zdjęcia, gdyż artystyczna wypowiedź zobaczona dziś w jakimś konkretnym zaułku jutro już może nie istnieć.

Większość europejskich miast jest zdominowana przez aerolowych „podpisowaczy”, którzy zamiast ryć swoje inicjały na skałach, ławkach i drzewach — znaczą obecnie teren farbą. Na ścianach paryskich zabudowań stosunkowo mało widać śladów pozostawionych przez tzw. writterów — umieszczających swoje charakterystyczne podpisy (tagi) za pomocą sprejów. Ten rodzaj działania bardziej jest widoczny na ogrodzeniach ciągnących się wzdłuż obiektów industrialnych oglądanych z okien metra czy kolei. W samym centrum miasta przestrzeń zdominowana została przez sztukę artystów, którzy mają bardziej wyrafinowany warsztat niż „pisarze”. Autografy „writterów” stanowią zresztą doskonałe tło dla sztuki przedstawiającej.

Na paryskich murach graffiti to tylko jedna z wielu technik, w której wypowiadają się uliczni artyści — równoległe z nimi funkcjonują też „wlepki” — papiery naklejane na mury techniką, jaką stosuje się do przyklejania plakatów, prace ceramiczne i szklane — również techniki własne i mieszane, które nie mają jeszcze swojej powszechnej nazwy. Często artystów streetartowych inspirowe



1



2



3



4

konkretne miejsce – jakiś tajemniczy zaułek z dziurą w ścianie, zamurowane okno czy odrapany mur – kompozycja jest wtedy starannie zaplanowana, czasem te same powielane prace pokazują się w różnych miejscach, za każdym razem przybierając nową jakość. Czasem nawarstwiają się prace korespondują z już istniejącymi, nabierając nowego znaczenia.

W Paryżu streetartowcy łaskawiej traktują zabytki i eleganckie budynki, przez co mniej narażają się miejscowym władzom, a także mają pewność, że ich trud nie pójdzie od razu na marne – konsjerżka skwapliwie i szybko nie umyje pomalowanej ściany. Swoją azyl znaleźli m.in. na Montmartrze i Montparnassie – dzielnicach historycznie związanych z artystami. We wspomnianych miejscach urzędnicy „przymykają oko” na tę masową nielegalną twórczość, która niewątpliwie nadaje charakteru tym trochę zaniedbanym artystycznym dzielnicom. Paryski street art ma coś do powiedzenia w przestrzeni publicznej i jednocześnie tej przestrzeni nie niszczy. Można nawet rzec, że ją wzbogaca – żeby nie powiedzieć – zdoła. Wiele ciekawych tego rodzaju działań można też spotkać w okolicy Centre Georges Pompidou.

Spacerując ulicami Paryża, uważny obserwator dostrzeże tysiące tych osobliwych działań artystycznych. Wśród ogromu różnorodnych stylów i technik można wyodrębnić prace wielu artystów, którzy w konsekwentny i charakterystyczny sposób realizują swoje wizje na murach, chodnikach, bramach, słupach itp. Można przypuszczać, że przynajmniej część z nich ma zielone światło od władz miasta, bo podpisują swoje prace i działają

jawnie – nie kryjąc się w mrokach nocy. Niektóre takie artystyczne „akcje” można obejrzyć na stronach internetowych. Wielu z paryskich ulicznych twórców to pionierzy street artu jeszcze z lat 80. Niektórzy z nich są dziś sławni i mają umowy z dużymi galeriami na całym świecie.

Jednym z ciekawszych efektów z gatunku street artu widzianych przeze mnie w Paryżu jest konsekwentne „przerabianie” znaków drogowych przez francuskiego artystę – Cleta Abrahama. Znany jest on z tego, że umieszcza charakterystyczne małe czarne postaci na owych znakach, regulujących ruch uliczny we włoskich i francuskich miastach. Artysta nie pozostaje anonimowy i jawnie przyznaje się do swoich streetartowych poczynań. Niektóre przeobrażenia drogowaskazów, takie jak np. jak Pieta albo ukrzyżowany Chrystus, wywoływały we włoskich miastach zgorznienie, ale w ateistycznym, kosmopolitycznym Paryżu działania tego artysty raczej nie budzą aż takich emocji. Według Abrahama znaki drogowo ogłupiają – ich nudny jednostronny i bezduszny komunikat jest oczywiście potrzebny, ale przeróbki owych ulicznych znaków powodują uśmiech na twarzy kierowców i przechodniów, a czasem także zmuszają do refleksji. Przewartościowane przez francuskiego artystę drogowaskazy regulujące ruch samochodowy nic nie tracą ze swojego pierwotnego znaczenia – ich komunikaty nadal są czytelne dla kierowców i przechodniów.

Kolejnym rozpoznawalnym paryskim twórcą przekształcającym miejską przestrzeń, jest autor gipsowych kolorowych masek, podpisanych „Gregos”. Zazwyczaj



5



6



7



8

te odlewy – będące autoportretem artysty, są przyklejane do budynków i ogrodzeń na wysokości wzroku przechodnia. Wiele z nich wyraża odmienne stany ekspresji, każda jest inaczej pomalowana. Kolorowe głowy prowokują do szukania kolejnych, przez co umożliwiają zapaleńcom, tropiącym owe maski, pasjonującą atrakcję. Spacerując po paryskim bruku można znaleźć dziesiątki tych przedstawień i zgromadzić w aparacie fotograficznym sporą kolekcję niecodziennych „wlepek”. Nie zauważyłam, żeby autoportrety tego twórcy były niszczone przez służby porządkujące miasto, jednak same ulegają powolnej degradacji, gdyż wykonane są z materiału nieodpornego na działanie zmiennych warunków atmosferycznych. Maski „Gregosa” są już tak popularne w Paryżu, że artysta postanowił zrobić z tego biznes i za pośrednictwem swojej strony internetowej sprzedaje białe (niepomalowane) odlewy dla każdego, kto zapłaci 30 euro, a za pomalowane – 70.

Wszędobylskim francuskim twórcą streetartowym działającym na terenie Paryża jest też Jérôme Mesnager, który już w latach 90. zasłynął swoimi „White Figures”. Są to charakterystyczne przedstawienia wysokich i bardzo chudych nagich postaci utrwalonych w ruchu – zawsze malowanych białą farbą. „Białe figury” należą dziś do klasyki francuskiej streetartowej sztuki. Autor tych przedstawień zdążył już zdobyć renomę i dziś zarabia na życie, malując rozbudowane figuratywne sceny w wymyślonej przez siebie estetyce. Można je spotkać m.in. jako dekoracje renomowanych restauracji i hoteli. Przedstawione na murach „White Figures” stanowią atrakcję turystyczną, a także są reklamą dla ich autora. Figury Mesnagera wchodzą w ciekawe relacje z pracami innych artystów ulicy.

Wśród ulicznych twórców działających w stolicy Francji na uwagę zasługuje również pionier paryskiego street artu, podpisujący się jako „Jef Aerosol”. Swoje pierwsze szablony umieszczał na murach już w latach 80. Ten francuski artysta pozostawił swój ślad w wielu miastach zachodniej Europy, Stanach Zjednoczonych, Japonii i Chinach. Jego figuratywne ekspresyjne przedstawienia są bardzo dekoracyjne i ekscytujące. Wyróżnia je znakomita, rozpoznawalna kreska, a także czerwone strzałki, które zawsze otaczają bohaterów namalowanych na murach postaci. Jef Aerosol już dawno zdobył renomę i dziś reprezentowany jest przez kilka galerii we Francji i za granicą, które całkiem sporo żądają za jego prace. Artysta nadal jednak znaczący swoimi graffiti paryskie mury, a jego znakomite murale – jak przed laty cieszą oko przechodnia.

Często w towarzystwie dzieł „Aerosola” i Mesnagera można spotkać magiczne, surrealistyczne graffiti innego artysty, który przybrał pseudonim „Nemo”. Bohaterem jego

przedstawień jest czarna postać nobliwego pana w meloniku, którego otacza bajkowy świat pełen zwierząt.

Do wyjątkowo znanych paryskich twórców ulicznych można zaliczyć artystę ukrywającego się pod pseudonimem „Invader”, który przykleja do murów charakterystyczne mozaiki, ułożone z małych ceramicznych kwadracików, tworzących tzw. Space Invader. Ten artysta jest autorem chyba najbardziej spektakularnej akcji ulicznej ostatniej dekady. Invader konsekwentnie przeprowadza swoimi ceramicznymi muralami istną inwazję na Paryż. Uważny przechodzień może jego maleńkie stworki spotkać niemal wszędzie. Autor stara się chronić swoje prace i zazwyczaj przykleja je kilka metrów nad ziemią. Invader „zaatakował” też kolejne miasta we Francji, a także nazaczył swoimi mozaikami wiele miast na całej kuli ziemskiej. Artysta metodycznie dokumentuje wszystkie swoje poczynania. W tym celu stworzył specjalne mapy, gdzie można zlokalizować każdego „Space Invadera”, jakiego przykleił do paryskiego muru, a także do tych, które rozlepił, jeżdżąc po świecie. Pracami tego twórcy zainteresowało się już wiele światowych galerii i jego dzieła znajdują swoich zwolenników. Artysta ma zatem środki, by dalej jeździć po świecie i przeprowadzać inwazję na kolejne metropolie. Na paryskich ulicach w towarzystwie prac Invadera pojawiły się też inne „wlepki” – m.in. charakterystyczne szklane diamenty i „pocięzne głowiaste stworki z falbanką”, które zapewne zostały nazwane przez ich autora jakimś krótszym i bardziej adekwatnym imieniem.

Paryska sztuka ulicy należy do wyjątkowych. Nigdzie do tej pory nie widziałam tak dużej ilości znakomitych murali wykonanych przez tak wielu ciekawych i uznanych artystów, którzy swoje pierwsze kroki stawiali w latach 80. i 90. Jest to swojego rodzaju fenomen – to tak, jakby we Wrocławiu można było zobaczyć w jakimś zaułku graffiti Skarbka, Jarodzkiego albo Kosalki (szkoda, że nie mają oni takiej fantazji). Prace paryskich twórców-weteranów street artu, którzy zostali wymienieni powyżej, stanowią solidną oprawę dla wielu nowych streetartowców – miejscowych i przyjezdnych, którzy odciskają własne piętno na murach tego miasta. Na paryskich ścianach zaznaczył swój ślad m.in. Thierry Guetta (Mr. Brainwash) – Francuz mieszkający w Los Angeles – autor głośnego filmu o najsłynniejszym „graficiarzu” – Banksie pt. *Exit Through the Gift Shop*. Prac samego Banksa niestety nie spotkałam w Paryżu. Z jakiegoś powodu ten kultowy reprezentant street artu omija dawną światową stolicę artystów, choć zostawia swoje uliczne obrazy w innych europejskich miastach – udało mi się wytropić jego graffiti w Neapolu, ale murale w tym portowym włoskim mieście zasługują na odrębną opowieść...



1



2



3

Eulalia Domanowska

Odkrywanie Alicji w krainie sztuki

Powieść *Alicja w krainie czarów*, napisana w XIX wieku przez Lewis Carrolla, od prawie stu pięćdziesięciu lat fascynuje miliony dzieci i dorosłych, a także inspirowała setki artystów do podjęcia tematu bajki, snu i metamorfozy.

Wkrótce po opublikowaniu utworu w 1864 roku historia małej dziewczynki, która wpada przez króliczą norę do baśniowego świata i tam przeżywa dziwne przygody, przyciągnęła spore grono czytelników, w tym nawet królową Wiktorię i samego Oskara Wilde'a. Powieść szybko doczekała się adaptacji teatralnych i filmowych, a główni bohaterowie: sama Alicja, Humpty Dumpty, Biały Królik czy Kot z Cheshire stali się częścią naszej kultury.

Tego lata Hamburger Kunsthalle pokazało wystawę „Alice in the Wonderland of Art”, będącą świetnym przykładem atrakcyjnej ekspozycji, kompleksowo traktującej temat literackiej i artystycznej inspiracji. Zgromadzono na niej około 200 prac różnych artystów, których przez ostatnie 150 lat inspirowała historia Alicji. Widzowie mogli oglądać obrazy, rzeźby, ilustracje książkowe, fotografie, rysunki, filmy, a także współczesne instalacje artystyczne zaaranżowane w muzeum na podobieństwo świata baśni.



Alicja staje się metaforą twórczej kreatywności i poszukiwania sensu.

1. **Anna Gaskell** (*1969), *Untitled #5 (Wonder)*, 1996, Chromogene Farbabzüge, 122,1 cm x 102,2 cm, © Courtesy Anna Gaskell und Yvon, Lambert Gallery, New York

2. **Pipilotti Rist** (*1962), *Das Zimmer*, 1994, Audiovisuelle Installation (Installationssansicht, Kunstmuseum St. Gallen), Friedrich Christian Flick Collection, Hamburger, Bahnhof, Berlin, © Courtesy Pipilotti Rist und Hauser & Wirth, Photo: Stefan Rohner

3. **Annelies Štrba** (*1947), *Nyima 438*, 2009, Archivpigmentdruck auf Leinwand, 110 x 165 cm, Courtesy Annelies Štrba und Frith Street Gallery, London, © VG Bild-Kunst, Bonn 2012

4. **Anna Gaskell** (*1969), *Untitled #6 (Wonder)*, 1996, Chromogenic Print, 48,3 x 59 cm, © Courtesy of the artist and Yvon Lambert, Gallery, New York



Najpierw wprowadzano nas w epokę dziewiętnastowiecznej wiktoriańskiej Anglii. W przyciemnionej, tajemniczej scenerii sal poznajemy głównych bohaterów ekspozycji przedstawionych na fotografiach: autora powieści, Charlesa L. Dodgsona, używającego pseudonimu Lewis Carroll i dziecięcioletnią Alice Pleasance Liddell – córkę ówczesnego dziekana wydziału oxfordzkiego kolegium Christ Church i wicerektora tego uniwersytetu Henry'ego George'a Liddella – która była pierwowzorem bajkowej Alicji. Zdjęcie zostało wykonane latem 1858 roku przez samego Charlesa L. Dodgsona.

Miał on szczególne upodobanie do przedstawiania niedojrzałego piękna ciał małych dziewczynek. Choć nigdy nie znaleziono żadnego dowodu jego domniemanej pedofilii, nawet współcześni uważali go za dziwaka. Urządzał na przykład wielkie bale dziecięce, na które zapraszał nawet sto małych dziewczynek. To jego zainteresowanie jest dość niejasne. Niektórzy badacze widzą w fotografiach autora *wyraz sentymentalnego zamilowania Dodgsona do niewinnej piękna dzieci, a nie dowód jego niezdrowych skłonności* [1]. Zaś Nami Rosenblum pisze: *Akcentując dziewiczą piękność tych modelek*

(również fotografowanych nago), fotograf wskazuje na ambiwalentny stosunek do ideału kobiecej niewinności, a równocześnie wyraża własne, głęboko zakorzenione potrzeby seksualne [2].

Książkę *Alicja w krainie czarów* i jej kontynuację, *Alicja po drugiej stronie lustra* uważa się, w każdym razie, za jeden z wielu przykładów w literaturze, przeznaczonych jednocześnie dla dzieci i dla bardzo dorosłych czytelników. To mieszanina scen baśniowych i realistycznych, pełna scen absurdu i groteski, a także subtelnej ironii. Satyryczne aluzje do przyjaciół i wrogów autora przeplatają się z parodiami szkolnych wierszyków z dziewiętnastowiecznej Anglii, a metamorfozy z odniesieniami lingwistycznymi i matematycznymi. Charles L. Dodgson był bowiem przede wszystkim matematykiem i naukowcem. Napisał około 250 książek z tego zakresu, a także logiki i kryptografii. Interesował się zagadkami i grami liczbowymi. Twórczość naukową zawsze podpisywał swoim nazwiskiem, a pseudonimu Lewis Carroll używał do swojego hobby. Poza twórczością literacką zajmował się również fotograficzną i był uważany za jednego z najlepszych fotografów dziecięcych XIX wieku i współtwórcę fotografii artystycznej.

1 R. Taylor, *Dodgson, Charles Lutwidge* [hasło w:] *Encyclopedia of nineteenth-century photography*, red. J. Hannavy, New York 2008, ISBN 0-415-97235-3, s. 431

2 N. Rosenblum, *Historia fotografii światowej*, Bielsko-Biała 2005, s. 75.



1. **Sir Peter Blake** (*1932), *Illustrations to Through the Looking-Glass*, 1970, 'Well this is grand!', Said Alice, Series of screenprints on paper, 24,2x18 cm, Tate Collection, © Peter Blake 2002, VG Bild-Kunst, Bonn 2012

2. **Sir John Everett Millais** (1829–1896), *Waking*, 1865, Oil on canvas, 87x67 cm, © Perth Museum and Art Gallery, Perth and Kinross Council, Scotland, UK

3. **Max Ernst** (1891–1976), *Alice in 1941*, 1941, Oil on paper mounted on canvas, 40x32,3 cm, James Thrall Soby Bequest. 2012. Digital image, The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence, © VG Bild-Kunst, Bonn 2012



Interesująca jest historia samej publikacji. Autor, zanim podarował rękopis swojej powieści Alice Linddell na gwiazdkę Bożego Narodzenia, pokazał go najpierw znajomemu poecie i bajkopisarzowi, George'owi MacDonaldowi, pragnąc zasięgnąć jego opinii. A ten uznał, że najlepszym testem dla książki będzie przeczytanie jej przez jego dzieci, które polubiły historię o Alicji i w ten sposób podjęto decyzję o udostępnieniu jej szerokiej publiczności.

Ilustracje do pierwszego wydania książki wykonane przez rysownika Johna Tanniela weszły do wizualnego kanonu historii sztuki. Jednak, gdy w 1907 roku wygasły jego prawa na wyłączność, inni ilustratorzy też podejmowali się tego zadania. Efekty ich twórczości, na przykład Finki Tove Jansson – autorki Muminków czy Czecha Dušana Kállaya można było zobaczyć na wystawie w Hamburgu. W tej części ekspozycji organizatorzy urządzili też kąciak warsztatowy dla dzieci, które same mogły spróbować swych sił w ilustrowaniu powieści.

Sala poświęcona dziewiętnastowiecznym inspiracjom zawiera obrazy Prerafaelitów. Sir John Everret Millais namalował *Waking* (Przebudzenie) już w rok po wydaniu książki, ukazując bardzo bladą dziewczynkę leżącą w wielkim zaścienionym łóżu, którą coś niezwykłego obudziło nocą. Malarz pozwala nam wejść w świat dziecięcej psychiki i jej lęków. Obok oglądamy znakomite, zjawiskowe zdjęcia autorstwa Julii Margaret Cameron, a także obrazy uduchowionych pięknych dziewczynek stworzone przez Williama Holmana Hunta i Dante Gabriela Rossettiego.

Imaginacyjny świat marzeń zawartych w powieści Lewisa Carrolla pozwala badać zjawiska naszej egzystencji w konwencji zabawy. Podejmuje kwestie tożsamości i samowiedzy, problemy czasu i przestrzeni, a także związków pomiędzy czystą fikcją a empiryczną rzeczywistością. Alicja staje się metaforą twórczej kreatywności i poszukiwania sensu. Zapewne dlatego pokazano wiele dzieł surrealistów: Maxa Ernsta, René Magritte'a i Salvadore Dali. Ten ostatni stworzył wraz z Waltem Disneyem animację *Alicja w krainie czarów*. Bohaterka za pomocą siły własnej wyobraźni potrafi przemieniać się, w co zechce, a także transformować otaczającą ją świat. Film, źle przyjęty przez publiczność w latach 50., która uznała go za trywializację powieści Carrolla,

został zapomniany na pół wieku. Dopiero ostatnio angielska rekonstrukcja z 2003 roku ukazała znakomity rezultat współpracy dwóch wizjonerów.

We współczesnej części pokazu zaprezentowano między innymi świetne, wielkoformatowe fotografie Anny Gaskell – Amerykanki, która poddaje badaniom narracyjną otoczkę przegód Alicji, dziewczynki w okresie dojrzewania. Atmosfera jej zdjęć przypomina horrory Hitchcocka czy opowiadania Edgara Allana Poe. Stara się ukazać niejasną przemianę niedojrzałości, która wiąże się z różnego rodzaju lękami, i która wcale nie jest tak niewinna i dobrotliwa, jak się nam wydaje. Z kolei Pipilotti Rist stworzyła zabawną instalację przeskalowanego pokoju, gdzie można usiąść na fotelach zaprojektowanych dla wielkoludów, obejrzeć film wyprodukowany przez autorkę i poczuć się jak sama Alicja.

Wśród pokazanych prac można odnaleźć nazwiska znanych współczesnych artystów: Gary Hilla, Pierre Huyghe'a, Dana Grahama, Douglasa Gordona, Luca Tuymannsa, Annie Leibowitz i wielu innych. W hamburską wystawę wpisała się też iluzoryczna instalacja Moniki Sosnowskiej, która znajduje się w stałej kolekcji Kunsthalle od 2004 roku. To klaustrofobiczny labirynt małych, ciasnych pokojów, do których dostajemy się przez anonimowe, tak samo wyglądające, drzwi. Obok umieszczono inną instalację przestrzenną, do której wchodzi się przez nisko umieszczony otwór, jak do króliczej nory.

Wystawa prezentuje metamorfozy przestrzeni, rzeczy i obiektów, a także ciała i osobowości. Znakomicie zaaranżowana, prowadzi widza przez kolejne odkrycia, przemiany, dziwy i niespodzianki jak w cudownym lesie z powieści Anglika. Wymaga otwartego umysłu i ciekawości, aby zauważyć rzeczy i obiekty występujące w różnych związkach i odniesieniach – jakości, które tak interesowały surrealistów. Absurdalne porównania niepowiązanych myśli, słów, rzeczy i zdarzeń z powieści Lewisa Carrolla reprezentują strategię, która nie przestaje inspirować artystów do czasów obecnych.

Wystawa „Alice in Wonderland of Art” jest niemiecką wersją pokazu przygotowanego przez Galerię Tate w Liverpoolu. Do kolekcji dzieł wypożyczonych z różnych muzeów świata dodano prace ze zbiorów własnych Kunsthalle w Hamburgu.



Paulina Grubiak

Powyżej: **Jakob Gautel**, *La Tour (Tour de Babel)*, 2006-2012

Współczesny mit o wieży Babel

W czerwcu 2012 r. w muzeum Palais des Beaux Arts w Lille otwarto wystawę pt. „Babel”. Na tej ekspozycji można było podziwiać 85 dzieł artystów z całego świata. Niewątpliwie liczną grupę stanowili tutaj artyści z Chin, którzy zdają się być najbardziej zainspirowani tematem. Zamysłem wystawy było bowiem ukazanie wizji współczesnych artystów na temat jednego z najbardziej znanych mitów.





1. Jakob Gautel,
La Tour (Tour de Babel), 2006–
2012
2,3. Jake and
Dinos Chapman,
*No Woman No
Cry*, 2009
4. Du Zhenjun,
*The Tower of
Babel: Old
Europe*, 2010,

1

Wystawa obejmuje cztery części: pierwsza opowiada o konstrukcji wieży Babel i jej mitycznym przesłaniu, druga część – przedstawia ją jako Wieżę Języków, trzecia zaś część skupia się na fikcyjnym wymiarze wieży, wreszcie ostatnia, czwarta na jej tragizmie.

Już od wejścia można było poddać się magicznej, tajemniczej atmosferze, którą udało się osiągnąć dzięki ciekawemu zestawieniu dzieł (w układzie spirali) oraz nieco tajemniczym psychodelicznym dźwiękom, jakie były emitowane w tle. Organizatorom wystawy udało się więc połączyć mityczną historię, współczesne nastroje polityczno-społeczne oraz odwiecz-

ne lęki ludzkości w spójną całość, ogniskującą się wokół tematu Wieży.

Pierwsza część wystawy traktuje o powstaniu wieży i jej genezie. Większość prac przedstawia współczesne drapacze chmur oraz biurowce, które skupiają ludzi w anonimowe zbiorowisko. „Wieża” zdaje się tutaj zastępować człowiekowi jego naturalne środowisko, stając się symbolem ludzkich możliwości oraz dokonań. Tę ideę doskonale przedstawia w swoich fotografiach Andreas Gursky, który zainspirowany imponującą swoimi rozmiarami i rozmachem niemiecką architekturą zaprezentował swoje numeryczne fotografie na wielkim formacie. Jedną z owych fotografii jest *May Day V*, która przedstawia transparentny, oszklony budynek, za szybami którego widzimy poruszających się ludzi. Podobny zamysł wieży Babel pojawia się u amerykańskiego artysty Hilarego Bersetha, który wyrzeźbił jej zarys w plastrach wosku pszczelego. Użycie przez Bersetha materiału naturalnego do wykonania swojej pracy podkreśla jej organiczny charakter. Wieża Babel zdaje się tutaj uosabiać naturalną potrzebę człowieka dążenia ku doskonałości. Każda forma wieży, poczynwszy od piramid i katedr, a skończywszy na współczesnych drapaczach chmur, zdaje się być uosobieniem ludzkich ambicji oraz chęci osiągnięcia tego, co niemożliwe. W tym przypadku wieża Babel staje się w pewnym sensie metaforą nas samych.

Mit o wieży Babel jako przypowieść biblijna uczy ludzi, że pycha i chęć dorównania Bogu nie prowadzi do niczego dobrego. Najczęstszą interpretacją owego mitu jest



2



3

>



Du Zhenjun

1. *The Tower of Babel: The Accident*, 2010
2. *Independence of the Country Super tower*, 2010
3. *The Tower of Babel: The Wind*, 2010



» Wielu artystów postanowiło skupić się na temacie wieży Babel, łącząc go z krytyką współczesnego społeczeństwa.

uznanie, że Bóg zesłał na ludzi karę mieszając im języki.

Jednak możemy także spojrzeć na to z innej strony: owe pomieszanie języków może być również dobrodziejstwem dla ludzkości, oferuje bowiem bogactwo różnorodności języków i tym samym idei oraz myśli. Tą interpretacją kierowali się artyści, których prace znajdowały się w drugiej części wystawy zatytułowanej „Wieża Języków”.

Niewątpliwie najbardziej imponującą, zarówno rozmiarem, jak i pomysłem była potężna wieża ułożona z ponad 15000 (!) książek. Autorem owej instalacji jest twórcy we Francji Niemiec Jakob Gautel. W jego zamyśle wieża Babel staje się swego rodzaju biblioteką uniwersalną, gdzie wszystkie rodzaje książek w różnych językach mieszają się ze sobą; każda z książek różni się kolorem, stylem, okładką i wielkością, a także historią, jaką opowiada. Ta „wieża” Babel staje się elementem różniącym ludzi w sposób pozytywny, bowiem sprzyja różnorodności myśli oraz kultury.

Wielu artystów postanowiło skupić się na temacie wieży Babel, łącząc go z krytyką społeczeństwa. Dlatego też trzecia część wystawy zawiera w większości prace przedstawiające współczesne megalopolie i drapacze chmur oraz ich futurystyczne wizje. Najczęściej autorzy owych wizjonistycznych dzieł nie zostawiają w nich miejsca dla natury, ukazując „miasta przyszłości” jako efekt ludzkiego samozniszczenia. W tej części wystawy prym wiodą katastroficzne wizje obecnego społeczeństwa osadzone w urbanistycznym pejzażu. Dostrzec tu można pewną paralelę między lękami dzisiejszego społeczeństwa a futurystyczną wizją „miasta przyszłości”, jaką zaproponował Fritz Lang w *Metropolis* w 1927 roku. Również współcześni artyści ukazują drapacze chmur jako wieżę Babel XXI wieku. Jednymi z dzieł, które najtrafniej ukazują futurystyczną i tragiczną wizję wieży Babel, są prace chińskiego artysty Du Zhenjuna. W serii fotomontaży zatytułowanych kolejno: *Old Europe*, *Independence of the Country Super Tower*, *The Wind*, *The Flood* i *The Accident* Du przedstawił drapacze chmur, które zastępują tutaj góry, a krzyżówki dróg i autostrad – systemy rzeczne. Każde ze zdjęć przedstawia miasto dotknięte kataklizmem, co można

odczytać jako swego rodzaju współczesny odpowiednik plag egipskich.

Innym istotnym dziełem tej części ekspozycji jest film krótkometrażowy Francuza Hendricka Dusollier zatytułowany *Babel* (2010). Film przedstawia historię dwóch osób we współczesnym Szanghaju, który jest odzwierciedleniem Chin rozdartych między komunistycznym reżimem, a rozwijającym się kapitalizmem. Nostalgiczny klimat filmu w dużej mierze był zasługą muzyki skomponowanej przez Jean-François Vigié. Jak podkreślił autor filmu, w swoim dziele chciał on, odwołując się do mitu wieży Babel, potraktować ją jako symbol dyktatury, gdzie całe społeczeństwo służy tyranowi i buduje ku jego chwale. Film Dusolliera zdaje się być nie tylko futurystyczną wizją Szanghaju, ale także trafnym opisem chińskiej współczesnej rzeczywistości.

Ostatnia część wystawy skupia się na śmierci osób poległych podczas budowania wieży, a także na skutkach, jakie wynikały z jej zbudowania. Bracia Jake i Dinos Chapman, znani ze swojego upodobania do prowokacji, połączyli symbol wieży Babel z Holocaustem. Ich praca *No Woman, No Cry* składająca się z plastikowych figurek niemieckich żołnierzy oraz ich ofiar, opowiada straszną historię Shoah, nadając jej teatralny charakter. Każda figurka została wykonana z niezwykłą precyzją i dbałością o detale: pozwalającą wyróżnić nawet ekspresję twarzy poszczególnych postaci, szczegóły ich ubioru etc. Nazistowscy żołnierze jawią nam się tutaj zarazem jako twórcy, ale także jako ofiary własnego systemu sprzyjającego ich dehumanizacji. Umieszczenie ich w kontekście zwartej masy, pełnej krwi, okrucieństw i śmierci, odbiera im indywidualność i podkreśla ich przynależność do okrutnego systemu, którego oni sami są niewolnikami.

Wystawa o wieży Babel w lijskim muzeum Palais des Beaux Arts skupiała się więc nie tylko na kwestiach powiązanych z tematyką i symboliką tej wieży, ale przede wszystkim odnosiła się do ludzkiej natury. Stanowiąc tym samym może – nawiązując do jej mitycznego wyobrażenia – przestrogę dla współczesnych społeczeństw w ich niemożności porozumienia się i wspólnego budowania przyszłości.

Lila Dmochowska

Kerry James Marshall

– Kto się boi Czerwonego, Czarnego i Zielonego

W Budynku Secesji w Wiedniu, który od lat pełni rolę galerii sztuki współczesnej, można obecnie obejrzeć wystawę obrazów afroamerykańskiego artysty Kerry'ego Jamesa Marshalla. Eks-



Za każdym razem, kiedy odwiedzam muzeum, jestem przytłoczony przedstawieniami białych figur. Wydaje się powszechnie oczywiste, że te obrazy są podstawą sztuki w świecie zachodnim.

Kerry James Marshall

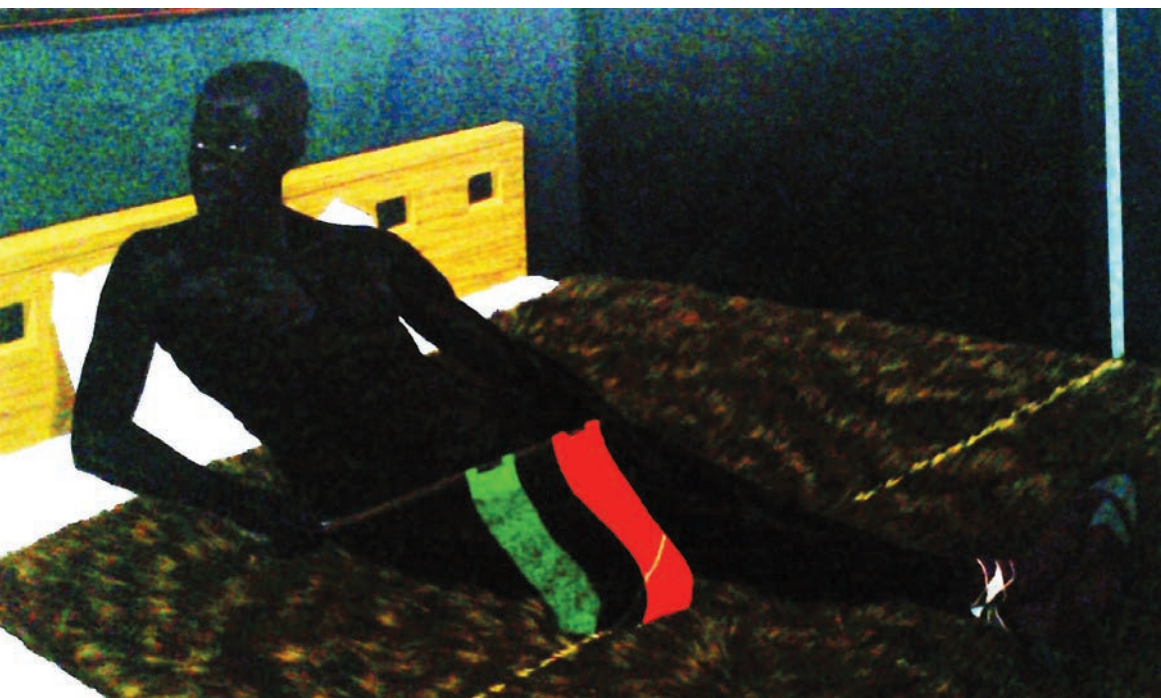
pozycja dostępna w dniach 21.09–25.11.2012, zawiera 16 obrazów z najnowszej serii pt. „Who's Afraid of Red, Black and Green”. Prace tego twórcy znane są nie tylko w Stanach Zjednoczonych – gdzie pracuje i mieszka, ale także w Europie. Były pokazywane na Biennale w Wenecji (2003), dwa razy na Dokumenta w Kassel (1997 i 2007), a także na wystawach w Centrum voor Beeldende Kunst, Breda i w Muzeum van Hedendaagse Kunst Antwerpen (1998). Artysta reprezentowany jest przez Shanman Gallery w Nowym Jorku i Koplin Del Rio Gallery w Culver City, Kalifornia. Wysokich lotów twórczość afroamerykańskich artystów w dziedzinie sztuk pięknych jest nadal marginesem we współczesnym świecie sztuki, więc obok wiedeńskiej wystawy Marshalla nie można przejść obojętnie...

Kerry James Marshall od wielu lat z powodzeniem kontynuuje ruch >

Kerry James Marshall

1–5. z serii „Kto się boi Czerwonego, Czarnego i Zielonego”





kulturowy Harlem Renaissance, znany również jako New Negro, którego początek sięga lat 20. XX wieku. Trudno w skrócie wymienić i opisać wszystkie stworzone przez niego cykle. Marshall znany jest z dużych formatów obrazów i obiektów, które zazwyczaj poruszają tematykę ruchu praw obywatelskich na rzecz Afroamerykanów w Stanach Zjednoczonych. Amerykański artysta nigdy nie sięga do korzeni z Czarnego Łądu. Jego prace w znacznym stopniu są zdominowane przez afroamerykańską popkulturę i obrazy dotyczące amerykańskiej przeszłości czarnoskórych obywateli USA.

W wywiadach malarz często wspomina szok z młodości, jakiego doznał oglądając muzea i albumy ze sztuką zachodnią, gdzie na obrazach i rzeźbach nie było żadnego czarnoskórego człowieka. To zrodziło w nim bunt. Kerry James Marshall – jedyny African American – student szkoły artystycznej w Los Angeles postanowił uzupełnić to niedopatrzenie w historii sztuki i zapragnął namalować galerię portretów przedstawiających ludzi o czarnym kolorze skóry. Od roku 1978, kiedy ukończył on kalifornijski Otis College of Art and Design, konsekwentnie działa – tworząc własną koncepcję czarnego piękna – odległą od zachodnich kanonów.

Chociaż sam artysta deklaruje, że nie chce, aby jego obrazy wyglądały jak dzieła białych ludzi, to jednak nie odrzucił radykalnie zachodnich ideałów – wszak artystyczną edukację zdobył zgłębiając historię sztuki europejskiej. Marshall próbuje pogodzić te dwie tak różne kultury, bo to właśnie one stanowią o tożsamości czarnoskórych obywateli USA. Malując swoje obrazy często wchodzi on w dialog z kulturą zachodu, ale bohaterowie tworzonej przez niego Mitologii mają skórę czarną jak smoła, etniczne fryzury i ciekawie stylizowane stroje – tak bardzo odbiegające od dyktatury mody białego człowieka. Już ponad trzy dekady malarz nieustannie buduje w świadomości Black Americans poczucie własnej wartości i odrębności. Artysta propaguje wymyślone przez siebie hasło *Black is Beauty*. Namalowana przez niego Venus Negra ma głęboką czerń skóry, a jej zmysłowe kształty niemal zlewają się z ciemnym otoczeniem. Czarnoskóry malarz – autor „Czarnej Wenus” kwestionuje kanon białej kobiety, jako niepodzielnej bogini miłości i piękna, a także przekonuje, że to właśnie czarna kobieta może być uważana za taki ideał.

Marshall wciąż kontynuuje dialog z malarstwem zachodnim. Wprowadzie



3

jego najnowszy cykl obrazów „Who’s Afraid of Red, Black and Green”, pokazywany w murach wiedeńskiej Secesji bezpośrednio odwołuje się do kolorów flagi Universal Negro Improvement Association and African Communities (dziś używanych również jako symbol ruchu Black Power), to jednak wymyślony przez artystę tytuł wystawy nawiązuje do idei prac malarskich z lat 60. amerykańskiego artysty Barnetta Newmana, który swój abstrakcyjno-ekspresyjny manifest zatytułował Who’s Afraid of Red, Yellow and Blue?

Prace Marshalla eksponowane na wiedeńskiej wystawie nie są jednolite. Na śnieżnobiałych ścianach galerii wiszą płótna abstrakcyjne i figuralne – prace zaangażowane politycznie przemieszane są z aktami i intymnymi portretami mężczyzn i kobiet. Wszystkie jednak związane są jedną koncepcją i złączone trzema kolorami: czerwonym, czarnym i zielonym. Wydaje się, że pokazywane w Wiedniu realizacje Marshalla trudno zrozumieć, jeśli nie przeczyta się choćby krótkiego wstępu zawartego w skromnej broszurce wydanej z okazji tej wystawy. Obrazy z serii Kto się boi Czerwonego, Czarnego i Zielonego – niosą bowiem więcej treści i symboliki, niż można to intuicyjnie wyczuć bez przygotowania teoretycznego. Wiele osób, które odwiedziły tę ekspozycję, obojętnie omiatało wzrokiem kolorowe płótna Marshalla i spieszyło w kierunku fresków Gustawa Klimta, eksponowanych na niższej kondygnacji budynku wiedeńskiej Secesji.

Kerry James Marshall

1–5. z serii „Kto się boi Czerwonego, Czarnego i Zielonego”



4



5



1

Małgorzata Misiowiec

Świat Jako Światło

Transcendentalny Realizm w sztuce Adi Da Samraj

Adi Da Samraj

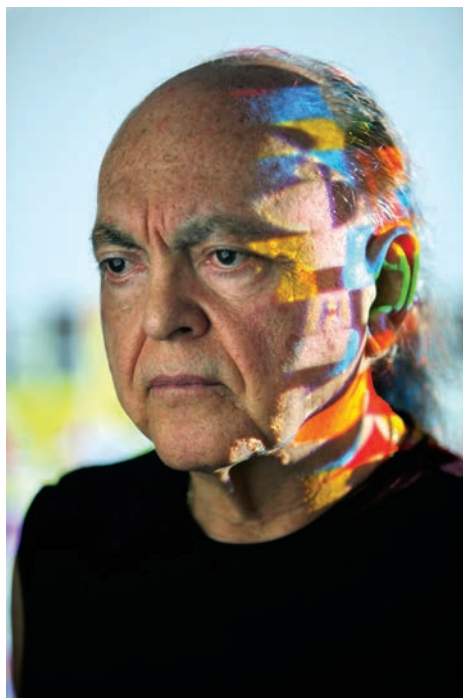
1. *Okno Albertiego I (fragment)*, (z *Geome One*), Atramenty pigmentowe na papierze i akryl uretanowy, odbite na aluminium, 137 x 1419 cm, 2006 – 2007
2. Fotografia Adi Da Samraj
3. *Sferyczna Wieża #4503*, Atramenty pigmentowe na płótnie, 137 x 183 cm, 2003

Na pierwszej stronie książki *TRANSCENDENTAL REALISM*, autorstwa Adi Da Samraj, widnieje biały kwadrat zawierający czarne koło i wpisany w czarną przestrzeń koła biały trójkąt. Koło opasuje napisany odręcznie aforyzm: ... *Reality Itself Is Truth Itself Is The Beautiful Itself Is...* (...Rzeczywistość Jest Prawdą Jest Pięknem Jest...) Ten kolisty aforyzm wyraża filozoficzną esencję sztuki współczesnego artysty i mędrca. Zawarte w książce eseje są filozoficznym dopełnieniem jego obrazów.

Adi Da (1939–2008) był niezwykle barwną i pasjonującą postacią. Urodził się Nowym Jorku, jako Franklin Albert Jones. Studiował filozofię na Uniwersytecie Columbia oraz literaturę angielską na Uniwersytecie Stanforda. Jego praca magisterska dotyczyła najistotniejszych zagadnień modernizmu, szczególnie eksperymentów Gertrudy Stein i modernistycznych malarzy tego okresu. Sam od dzieciństwa zaangażowany w twórczość artystyczną przyznaje, że wiele zawdzięcza tej tradycji i ceni radykalną estetyczną wolność i głębokie znaczenie najlepszych osiągnięć modernizmu, który zarówno w sztuce, jak i literaturze zanegował realistyczną konwencję XIX w. Swoje wczesne lata on sam opisuje jako skupione na dwóch podstawowych aktywnościach: *poznać jak, w skali ludzkiej „zwyyczajności” doskonale zrealizować Prawdę o „Rzeczywistości” i jak zademonstrować w ludzkiej*

skali, możliwość przekazania Prawdy o „Rzeczywistości” poprzez wizualne i literackie środki.

Po swoim duchowym przebudzeniu w wieku 30 lat, w żywym dialogu z uczniami, którzy do niego przystąpili, w ciągu kolejnych 40 lat Adi



2

Da napisał ponad 75 opublikowanych literackich, filozoficznych i praktycznych książek, włączając epicki dramat albo „operę prozą”, zatytułowaną *The Mummery Book* (Księga Maskarady). Początkowo mieszkał i nauczał w kilku założonych przez siebie aszramach w Kalifornii i na Hawajach. W latach osiemdziesiątych zamieszkał w swojej pustelni na Fidżi i przyjął obywatelstwo tego wyspiarskiego kraju, usytuowanego na międzynarodowej linii zmiany daty. Wyrażał tym swoją całkowicie apolityczną, błogosławiącą wszystkim postawę, poza Wschodem i Zachodem. Gdy uznał, że w pełni przekazał swoją duchową naukę, oddał się pracy nad wyrażeniem prawdy o rzeczywistości poprzez sztukę i prace filozoficzne. Jego sztukę, podobnie jak pisma, cechuje niesamowity rozmach, siła, wolność, precyzja i piękno.

Artystyczna ewolucja Adi Da rozpoczęła się we wczesnych latach sześćdziesiątych, eksperymentami w fotografii, zarówno czarno-białej, jak i kolorowej. Aż do połowy lat dziewięćdziesiątych tworzył rysunki, obrazy i formy rzeźbiarskie. Gdy postanowił skoncentrować się na ekspresji wizualnej, rozpoczął pracę z użyciem medium fotografii i wideo, tworząc ponad 60.000 obrazów. Te obrazy, później tworzone głównie cyfrowo, stały się bazą dla tego, co on sam nazywał „fabrications”. Te „fabrykacje” mogły być wszystkim – od druku

fotograficznych kolaży po multimedialne prezentacje. Jednak zawsze była to forma „malarstwa”, w którym podstawowym medium było światło.

Praca z aparatem fotograficznym jako podstawowym narzędziem artystycznej ekspresji zbiegła się z obserwacją, że kamera przypomina mechanizm ciała-umysłu, jako rejestrującej maszyny, *point of view machine*, jak sam to nazywał. W eseju z 2001 r. zatytułowanym *Transcending the camera: Reality Beyond Point of View*, Adi Da pisze: *Człowiek pośrodku rzeczywistości jest jak aparat fotograficzny w pokoju — postrzegający wszystko z utrwalonego „punktu widzenia” w czaso-prze-strzeni. (...) Dlatego aparat fotograficzny jest precyzyjnym mechanicznym odpowiednikiem ego, bo też funkcjonuje jako utrwalony „punkt widzenia”.*

Pojęcie „punktu widzenia”, które Adi Da Samraj nieustannie podważa, jest ważnym kluczem do jego sztuki i filozofii: *Ktokolwiek i każdy jeden w pokoju, oddzielnie postrzega, cokolwiek myśli i czuje, że widzi. Ale jak wygląda pokój (sam w sobie) naprawdę?*

Takie pytanie zadawali już sobie kubiści, prezentując „obiekt” z różnych punktów widzenia. Rozbijając jedność bryły szukali rozwiązania dla zademonstrowania jednoczesności kilku, lub wielu punktów widzenia. Artystyczne doświadczenia, takie jak *Akt schodzący po schodach* Duchampa czy eksperymenty fotografii poklatkowej były z kolei próbą uchwycenia w jednym nieruchomym kadrze procesu ruchu. Jest to jednak wciąż subiektywny, utrwalony punkt widzenia ego, które próbuje zrozumieć, czy zaobserwować siebie w działaniu. Adi Da zupełnie odrzuca punkt widzenia, będąc w pierwotnej pozycji samej świadomości. „Jak wygląda pokój naprawdę?” Jak wygląda pokój widziany ze wszystkich możliwych punktów widzenia naraz? Pokój jest tu synonimem rzeczywistości, którą przeniknąć i intuicyjnie zrozumieć może tylko spojrzenie „bez punktu widzenia”, spojrzenie wolne od ego, stan nie-umysłu: *Moją sztukę obrazu można scharakteryzować jako paradoksalną przestrzeń, która podważa „punkt widzenia”. To podważenie (które ma miejsce w chwili pełnego zaangażowania uczuciowego w każdy z obrazów które tworzę i prezentuję) pozwala na milczący wgląd, albo intuicyjne wyczucie Transcendentalnej Natury Rzeczywistości (...) — zawsze, inherentnie, i całkowicie ponad i wcześniejszej niż „punkt widzenia”.*

Adi Da eksplorował wielorakie możliwości aparatu fotograficznego jako artystycznego mechanizmu, zarówno w manierze klasycznej, jak również badając (poprzez długie naświetlanie, prześwietlanie, zniekształcanie, nakładanie obrazów itd...) możliwości zbudowania języka wizualnego, poprzez który mógłby zakomunikować rzeczywistość przekraczającą „punkt widzenia”. *Nie pracuję z fotografią jako taką. Chcę wyjść poza jej ograniczające konwencje w taki sposób, by móc przekazać widzowi odczucie inherentnie „Jasnego” Pola i Natury Rzeczywistości, i sens transcendencji obiektów percepcji podmiotowo-przedmiotowej, poprzez wyrażanie uczucia, że formy powstają jako modyfikacje Fundamentalnego Świadomego Światła.*

Czarno-białe i kolorowe kompozycje paradoksalnie zderzonych i przenikających się jednolicie fragmentów kobiecego ciała, wody i krajobrazu, doskonale zespolone warstwy wielokrotnie naświetlanych klatek filmu fotograficznego, tworzą „Suity”, takie jak *Quandra Loka: The Indivisible Space of Conscious Light, The Spherical Tower* i *Kaleidoscope: Eleven Visions of Countless Points of View*. Wielkoformatowe kompozycje z setek kaledoskopowych ułamków świata: owoce, krzesło, oko, usta, kwiat, fragment architektury, tworzą tkaninę w takich pracach jak: *The Breather, Kaleidoscope* czy *The Goddess of Nature Addresses The Two Great Questions of The Late-Time* (prace z 2004 roku). Pomimo technicznego zabiegu „pocięcia i poskładania świata na nowo”, uderza harmonia i spokój tych prac, intuicyjne przeczuć wyższego porządku rzeczywistości.

Podważenie podstawowego założenia ludzkiego życia — faktu istnienia odseparowanego, oddzielnego ego, w opozycji do świata i innych ego, leży w samym sercu nauczania i sztuki Adi Da. Poprzez swoją twórczość komunikuje on stan jedności, nierozdzielenia, duchowej iluminacji, prawdziwy stan Rzeczywistości: *Moje obrazy są stworzone po to, by każdy patrzący, czujący i w pełni uczestniczący widź mógł „Zlokalizować” Fundamentalne i Rzeczywiste Doskonale Światło — świat Jako Światło, wszystkie relacje Jako Światło, uwarunkowane (albo naturalne) światło Jako Absolutne Światło.*

Jego twórczość jest duchowym przekazem: obrazy, fotografie, fotograficzne konfiguracje, czy wielkoekranowe projekcje i przedstawienia, to sztuka medytacyjna, choć daleka od religijnych alegorii, metafor czy „religijnej dydaktyki”. To sztuka bardzo współczesna, korzystająca z cyfrowych technik fotografii i video, świeża i odkrywczą, dająca wielkie estetyczne spełnienie. Donald Kuspit, uznany nowojorski krytyk sztuki, napisał o nim: *Adi Da z pewnością tworzy nowy rodzaj świętej sztuki, można dodać, nie związanej z żadną religijną ideologią, choć obrazowość którą się posługuje, może być postrzegana jako nowe rozwinięcie tradycji ikonicznej mandali, znanej z kultur Buddyizmu i Hinduizmu. Jak w tradycyjnej mandali, oryginalne symetrie i asymetrie Adi Da mają na celu osiągnięcie tego, co zostało nazwane „odmiennym stanem świadomości”.*

On sam powiedział w książce *TRANSCENDENTAL REALISM: Moje obrazy pokazują Jaka Jest Rzeczywistość — i również to, jak w kontekście*

naturalnej percepcji, Rzeczywistość jawi się jako konstrukcja zbudowana z podstawowych sił, nadających Jej kształt. Zatem, moja sztuka nie jest jedynie oparta na tym co „subiektywne” (lub „obiektywne”). Raczej, obrazy które tworzę, zawsze milcząco i całkowicie zbiegają się z Rzeczywistością Taką Jaką Jest. (...) Dlatego też, proces tworzenia moich obrazów nazwałem „Transcendentalnym Realizmem”.

Poszczególne kompozycje mają monumentalną skalę i to także jest zamierzone. „Moje obrazy nie są jedynie intelektualnymi obrazami. Nie są jedynie „wielkości umysłu” albo „wielkości głowy” (...) Moja sztuka jest ponad twoją skalą. Nie możesz zmieścić jej w swojej dłoni. Nie możesz dopasować jej do swojego umysłu. Musisz z nią obcować.

Obrazy Adi Da poprzez swoją skalę tworzą przestrzeń, krajobraz który zagarnia i ogarnia widza. Jest to krajobraz zaskakujący, paradoksalny,



3

estetycznie doskonały, piękny. Jego paradoksy nie mają nic z intelektualnych szyfrów, które można, znając kulturowe kody, rozwikłać i dla własnej intelektualnej satysfakcji uzyskać rozwiązanie. Rozwiązaniem jest poddanie się, zniknięcie umysłu. Sposób, w jaki Adi Da używa fragmentów zdjęć fizycznej rzeczywistości, podważa jej stabilność, trwałość. Rzeczywistość wielu jego kompozycji jest płynna, plastyczna, dlatego jednym z jego ulubionych tematów jest woda. Zdjęcia robione pod wodą i poprzez wodę dają poczucie tej płynności i nietrwałości, która jest cechą fizycznej rzeczywistości. Poprzez swój utrwalony „punkt widzenia” i przyzwyczajenie umysłu nie dostrzegamy tego. Popelniamy błąd — świat który traktujemy jako trwały — jest płynnym procesem, tańcem światła i energii.

Adi Da nie ucieka od świata do idealnej Utopii, gdzie zawsze jedynie kontempluje Piękno. Doskonale świadomy stanu świata reaguje na jego tragedie. Po wysadzeniu przez afgańskich talibów monumentalnych posągów Buddy w 2001 r., >

stworzył piękną i przejmującą wideoinstalację, zatytułowaną *The Eternal Vigil of Monumental Art* (Wieczne Czuwanie Monumentalnej Sztuki): na projektowanych w przestrzeni galerii niszach po zniszczonych posągach, pojawiają się naga kobieta i mężczyzna – Adam i Ewa, my – zwykli ludzie. Teraz to my mamy stać się żywymi Buddami i zastąpić zniszczone, martwe rzeźby. Również w jego późnej, literackiej twórczości, powstała książka radykalnie krytykująca społeczno-polityczny nie-porządek współczesnego świata, rządzonego przez ego-konsumentów: *Not-Two Is Peace* – „Nie-Dwoje Jest Pokojem”.

Po raz pierwszy jego prace zostały pokazane szerokiej publiczności podczas 52. Biennale Sztuki w Wenecji w 2007 roku. Kuratorem wystawy został uznany włoski krytyk sztuki, Achille Bonito Oliva, który tak scharakteryzował artystyczną sylwetkę Adi Da: *Modernistyczny w swojej wrażliwości, postmodernistyczny w podejściu, cyfrowy w swoich mediach i milenijny w ekspresji tego, co święte i świeckie, Adi Da konstruuje rzeczywistość z abstrakcyjnych form, odwołując się do wszystkich poziomów ludzkiej percepcji.*

Weneckie Palazzo Bollani Castello wystawiło jedne z ostatnich prac Adi Da: monumentalne *Alberti's Window I* („Okno Albertiego”) (137 x 1 419 cm) i wybrane prace ze suit „Spectra Suites”, „Oculus One”; oraz utworzoną całkowicie cyfrowo, z użyciem jedynie podstawowych figur geometrycznych – „Geome Suites”.

Tytuł centralnej, monumentalnej kompozycji *Alberti's Window* („Okno Albertiego”) odnosi się do Leona Battisty Alberti, florenckiego architekta i filozofa okresu Renesansu, którego idee o perspektywie i „punkcie widzenia” są przeciwieństwem transcendentalnej sztuki „bez punktu widzenia” Adi Da. W tej pracy Adi Da odwraca paradygmat Albertiego o „obrazie jako oknie”. Zamiast kreować iluzję perspektywy, wzmacniając punkt widzenia obserwatora, *Okno Albertiego* zaprasza widza do porzucenia samoidentyfikacji i uczestnictwa w świecie wolnym od perspektywy. Ta kompozycja zawiera równocześnie dwa pomiary czasu: dzienny i tygodniowy cykl światła. Siedem części obrazu odzwierciedla wschód i zachód słońca nad oceanem, widziane z okien studia Adi Da, w jego domu na Fidzi.

Inne piękne obrazy z tej wystawy to np: *The Pastimes of Narcissus I (Spectra One)* / „Przeszłość Narcyza” (231 x 396 cm)

Temat Narcyza przewija się w nauczaniu Adi Da od chwili gdy, jak pisze w swojej autobiografii,

zlokalizowałem źródło swojego cierpienia i niepowodzenia i rozpoznałem je jako wzór i dramat Narcyza. Zapatrzona we własne odbicie mitologiczna postać nie zauważa miłości ukochanej i za karę zostaje skazana na kontemplację swego odbicia przez całą wieczność. W nauczaniu Adi Da Narcyz jest uosobieniem stanu separacji i samozaabsorbowania, który jest charakterystyczny dla zwykłej świadomości, gdy tymczasem... „Szukasz w „świecie” Tego, Co Jest Tu Gdzie Stoisz. Narcyz zapatrzone w jezioro pragnie Tego, Czym już Jest – Samej Świadomości. Wszystko To, co Atrakcyjne, wszystko To, co Piękne, wszystko To, co Pełne, wszystko To, co Satisfakcjonujące, wszystko To, co jest stałe, niezagrożone, wszystko To, co jest Błogością i Miłością, wszystko To, co Promienne, Zawsze już Jest Rzeczywistością. Ta praca jest kontemplacją cyklu ludzkiego życia od narodzin do śmierci i ukazuje je jako dramat Narcyza.



Powyżej: **Adi Da Samraj**, *Koń Pojawiający Się Na Wolności Zawsze Już Jest, IV (ze Spectra Two)*, Media mieszane, 396 x 792 cm, 2006

Quandra Contemplating the Fruits of Perfect Knowledge (Spectra Three) / (Quandra Kontemplująca Owoce Doskonałej Wiedzy) / 243 x 304 cm Pomimo że eksponowana pionowo, jak zwykły obraz, praca przypomina barokowe wizje malowane na suficie. To niebiańska wizja doskonałego spełnienia. Quandra – postać ukochanej z opery prozą *The Mummery Book*, uosabia zmysłowość i ekstatyczność. Tutaj wszystko, co utracone, zostało odzyskane, Quandra w objęciach ukochanego kontemplanuje nieskończoność i doskonałą duchową wiedzę.

The „First Room” Trilogy I, (Spectra Ten) 228 x 419 cm / (Trylogia „Pierwszy Pokój”). „Pierwszy Pokój” oznacza podstawową przestrzeń ludzkiej świadomości, uwolnionej od punktu widzenia do nieskończoności. „Pierwszy Pokój” istnieje poza percepcją. Krzesło jest tu symbolem siedziby świadomości.

Suita „Oculus One” przywołuje w geometrycznej formie cztery archetypowe etapy (kochanki, narzeczonej, żony, wdowy) relacji kobiety z jej ukochanym.

W suitach „Geome” (Geome Two, Geome Four) geometryczne mikrocząstki tworzą superstruktury, wskazując na złożoną i nie-dualną

naturę rzeczywistości. Do tych suit należy też „Alberti's Window”, w którym kolorowe geometryczne cząstki tworzą spektrum światła, jedynej Rzeczywistości, z której powstało wszystko (*Jest tylko Światło. Światło jest wszystkim, co Jest*).

Dwie z późniejszych suit stworzonych przez Adi Da, nawiązują do mitu Orfeusza i Eurydyki. W pracach „*Orpheus One, The Spiritual Descent of The Bicycle Becomes The Second-Birth of Flight* (Duchowe Zejście Roweru Staje się Drugimi-Narodziny Lotu) i „*Linead*” *The Illusory Fall of The Bicycle Into The Sub-Atomic Parallel Worlds of Primary Color and Point of View* (Iluzoryczny Upadek Roweru Do Sub-Atomowych Równoległych Światów Podstawowych Kolorów i Punktu Widzenia), wychodząc od realizmu, Adi Da dochodzi do czysto abstrakcyjnych, geometrycznych brył i kreski. Używa tu czystych barw podstawowych i czarnej, swobodnej linii. Adi Da w swojej suicie zmienia znany mit Orfeusza i „wyzwala Eurydykę” poprzez uwolnienie i dopuszczenie do głosu kobiecej energii i kompozycyjną harmonię gry przeciwieństw – żeńskiego i męskiego pierwiastka.

Piękno i doskonałość sztuki Adi Da są jak lustrzane odbicie słów autora: *Ekstaza jest podstawowym i fundamentalnym motywem ludzkiego działania. Ekstaza jest niezaprzeczalnym uczestnictwem w pierwotnej jedności. (...) Dlatego podstawowym i fundamentalnym celem prawdziwej sztuki jest estetyczna ekstaza – poprzez którą i dzięki której sztuka*

służy człowiekowi w jego dążeniach do osiągnięcia podstawowego i fundamentalnego celu, jakim jest ekstaza (albo nieegoistyczne uczestnictwo w Rzeczywistości (z: Aesthetic Ecstasy: Art Without A Mediator).

Na zakończenie raz jeszcze warto przytoczyć słowa Donalda Kuspit'a, podsumowujące fenomen tej sztuki: *Adi Da to rzadki artysta, który potrafi przekonująco komunikować poczucie bycia twarzą w twarz ze źródłem istnienia. Adi Da najwyraźniej może żyć w głębinach (...) przynosząc stamtąd świadczące o niej perły sztuki. W istocie, i ciągle na nowo, fotografie Adi Da przekazują uczucie estetycznej jak i fizycznej ekstazy. W zasadzie wszystkie jego obrazy są arcydziełami abstrakcyjnymi i ekstatycznymi wizjami (...) jak również oficjalnymi epifaniami.*

Sztukę Adi Da można obejrzeć na stronie www.daplastique.com

Tekst na podstawie:

Mei-Ling Israel – *The World as Light*;

Adi Da Samraj – *Transcendental Realism. The Image-Art of egoless Coincidence With Reality Itself*;

artykuły prasowe

Prawa autorskie do wszystkich obrazów i fotografii © 2012 Avataric Samrajya of Adidam Pty Ltd, jako powiernik Avataric Samrajya of Adidam. Wszelkie prawa zastrzeżone.



Douglas Gordon

1. *The End of Civilisation*, 2012, Filmstill © Studio lost but found / Douglas Gordon / VG Bild-Kunst, Bonn 2012

2. *Spiral*, 2011, Filmstill, © Studio lost but found / Douglas Gordon / VG Bild-Kunst, Bonn 2012
Fot. 1-2 Dzięki uprzejmości berlińskiej Akademii Sztuki

Alexandra Hołownia

Dlaczego lubimy Douglasa Gordona?

Czternastego września 2012 roku Douglas Gordon odbierał w Berlinie prestiżową nagrodę Käthe-Kollwitz w wysokości 12.000 euro. Laudację na cześć laureata wygłosił juror, członek berlińskiej Akademii Sztuki, Mirosław Bałka.

Urodzony w 1966 roku w Glasgow, Douglas Gordon mieszka i pracuje w Glasgow, Berlinie-Kreuzbergu i Nowym Jorku. Będąc absolwentem Phyllida Barlow i Slade School of Art w Londynie (stopień magistra otrzymał w 1999 roku), w 2010 roku został profesorem w Wyższej Szkole Sztuk Wizualnych we Frankfurcie nad Menem (Städelschule Frankfurt). Sławę przyniosły mu filmy wideo, fotografie, rzeźby oraz instalacje dźwiękowe. Douglas Gordon przekształca i deformuje wizerunki ikon kina. Zainteresowany fenomenem sobowtórów, bliźniaczej podwójności, lustrzanego odbicia, przyciągania przeciwności, bazuje na zapomnianych scenach kultowych filmów i związanych z nimi obsesjach. Klasyczne medium filmowe traktuje jak *ready made*.

Instalacja pokazana obecnie w berlińskiej Akademii Sztuki dotyczy filmu Hitchcocka *Zawrót głowy*. Gordon wyciął z *Zawrotu głowy* powolne ujęcia skoncentrowane na mimice fragmentów twarzy grających aktorów. Kadry zbliżeń twarzy, oczu, rąk, ramion, sugerują walkę pomiędzy życiem a śmiercią. Pierwsze wideo z 1993 roku, zatytułowane *24 Hour Psycho* zwróciło szczególną uwagę międzynarodowych krytyków. Twórca posłużył się w nim filmem Alfreda Hitchcocka *Psychoza* z 1960 roku. Przez 24 godziny oglądający brali udział w ekstazie nieustannie powtarzających się scen. Ekstremalne wydłużenia, zwolnione obroty, prześwietlone sekwencje, powtórki, nadały nowo zmontowanym obrazom zupełnie inne znaczenie. Celem tej kreacji było wprowadzenie widzów w stan obsesyjnej grozy. Kiedy w latach 1992/93 pracowałem nad „24 Hour Psycho”, kupiłem zdjęcia Janet Leigh i Anthony’ego Perkinsa. Powiesiłem te fotki w sypialni. Budząc się jednej nocy, odniosłem wrażenie, że ulubieni idole obserwują mnie. Wyciąłem więc im oczy, by więcej nie mogli na mnie patrzeć. Po dwóch latach stwierdziłem, że stworzyłem zupełnie niezłe obrazy i pokazałem tę serię, zatytułowaną „Blind Stars” (*Ślepe Gwiazdy*), w galerii. Rok później w moim nowojorskim mieszkaniu, wpadły mi w ręce owe zdjęcia ponownie. Zachwyciłem się nimi, doszedłem bowiem do wniosku, że „Ślepe Gwiazdy” są piękne, dlatego postanowiłem je podpalić. W ten sposób powstały fotografie, oscylujące pomiędzy uwielbieniem a zniszczeniem...., mówił Gordon Douglas w wywiadzie dla niemieckiego magazynu „Monopol” w 2008 roku [1].

Fascynacje dreszczowcami Alfreda Hitchcocka, kultem gwiazd, ale także ceremoniami voodoo zdominowały twórczość artysty. W 2010 roku galeria Ivon Lambert wystawiła na targach sztuki w Berlinie znakomitą instalację Douglasa Gordona pt. *I am the director of my own downfall* (Jestem reżyserem własnego upadku) sprzedaną za 150. tys. euro [3]. Centralnie wisiało usytuowane na zbitym lustrze, ogromne lekko podpalone, czarno – białe zdjęcie Kim Novak z wydłubanymi oczami. Nietypowa praca miała w sobie jakąś tajemniczą aurę. Opowiadała własną historię destrukcji. Klimatem znakomicie nawiązywała do kryminałów Hitchcocka. Twórczość Gordona zawiera mieszankę infantylnego



wandalizmu i mrocznego surrealizmu. Przeglądając stare medyczne filmy, odkryłem, że współczesna medycyna i rytuały voodoo mają ze sobą wiele wspólnego. Pod koniec pierwszej wojny światowej powracających z frontu żołnierzy wyzwalano z traumy przy pomocy elektroszoków. Wprowadzano ich sztucznie w stan klinicznej śmierci i ponownie przywracano do życia. Gdy jeden z lekarzy badających to zjawisko pojechał na Haiti, zaobserwował, że duchowny voodoo podawał ludziom do wypicia narkotyk o nazwie curare. Był to środek powodujący zanik frekwencji serca. Osoba, która go spożyła uchodziła na jakiś czas za zmarłą. Potem ożywała, a duchowny publicznie celebrował jej ponowne narodzenie. Wspaniałe zjawisko! Moje fotografie gwiazd poruszają również granice pomiędzy życiem a śmiercią. Proces ich powstania przypomina ceremonię Voodoo. Tworzę o północy. Asystenci dostają zawsze listę zakupów. Potrzebuję: pazurów koguta, świńskich nóżek, syropu, miodu, białego i brązowego cukru, szamponu, spermy, moczu, kokainy, jaj, mleka itd. Następnie zapalam kilkanaście świec. Ustawiam je w różnych miejscach studia. Obchodzę pomieszczenie trzymając w ręku ogień. Jeden z asystentów podąża za mną z miską wody. Skupiam się na twarzach gwiazdorów i obrabiam ich fotografie [2].

Douglas Gordon otrzymał w 1996 roku brytyjską, prestiżową nagrodę Turner. W 1997 roku uczestniczył w Biennale w Wenecji. W 2008 roku dostał szwajcarską nagrodę Roswitha Haftmanna, a także był jurorem sekcji konkursowej 65. Festiwalu Filmowego w Wenecji. Obecnie Gordon zaliczany jest do najbardziej znaczących artystów współczesnych na świecie. Do czwartego listopada 2012 roku potrwa w berlińskiej Akademii Sztuki wystawa instalacji wideo jego autorstwa.

1, 2. <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/konzeptkuenstler-douglas-gordon-wir-brauchen-stars-aber-niemand-braucht-prominente-a-536732.html>

3. <http://www.monopol-magazin.de/artikel/20101912/Rundgang-Art-Forum-Berlin-2010.html>



1

Alexandra Hołownia

Berliński Tydzień Artystyczny

Badania berlińskiego Instytutu Strategii i Rozwoju Miasta wykazały, że co roku w Berlinie zostaje otwarych około trzech tysięcy wystaw, przyciągających ponad milion odwiedzających.

1. **Lluís Artus**, *Catalon Gentlemen*, Lambda druk, 2008
 2. **Santiago Villanueva**, z serii *Touch Therapy*, poliester, szkło, 100x80x80 cm, 2011
- Fot. 1-2 z materiałów prasowych Berliner Liste 2012

Biznes spowodowany prezentacjami sztuki, przynosi dochód od stu do dwustu milionów euro rocznie. Przy czym chodzi tu tylko i wyłącznie o obroty związane z zakupami przeróżnych pamiątek, książek, albumów, picia albo jedzenia w kawiarniach, restauracjach położonych wokół galerii czy muzeów.

Sam handel sztuką współczesną w Berlinie ma słabe notowania. W tej dziedzinie Berlin nigdy nie był górą. Poza tym kryzys ekonomiczny, konflikty środowiskowe pomiędzy galeriami wpłynęły negatywnie na artystyczny wizerunek stolicy Niemiec.

Odbywające się od połowy lat 90. zawsze na początku października „Art Forum Berlin” w 2011 roku oficjalnie zakończyło swoją działalność. Po prostu nie wytrzymało konkurencji z międzynarodowymi targami w Bazylei, Kolonii, Londynie, Paryżu, Wiedniu, ZÜRICHU, Miami i Hongkongu. W 2011 roku,

by ratować renomę miasta, które latami aspirowało do nazwy Europejskiej Stolicy Sztuki, berliński senat zmuszony był poważnie pomyśleć o sektorze ekonomicznym. Na rozwój marketingu związanego z lansowaniem prezentacji sztuki, Berlinowi przyznano 250. tysięcy euro rocznie.

Zmodernizowano również koncepcję dawnej „Berliner Kunst Herbst” (Berlińskiej Jesieni Artystycznej). Przede wszystkim datę targów sztuki przeniesiono z października na wrzesień. Zmieniono też nazwę „Berliner Kunst Herbst” na „Berlin Art Week” (Berliński Tydzień Artystyczny). Dlatego w terminie od 11. do 16. września zorganizowano w 2012 roku pierwszy „Berlin Art Week” (Berliński Tydzień Artystyczny).

W tym właśnie czasie trwało w mieście równoległe kilka odrębnych targów. Dawne „Art Forum Berlin” zastąpiły Art Berlin Contemporary (ABC).

Zniknął „Berliner Kunstsalon” (Berliński Salon Artystyczny), ale nadal zostały „Preview Art Fair” oraz „Berliner Liste”.

W trwających od 13 do 16 września, nobilitowanych, ugruntowanych w 2008 roku, targach ABC wzięło udział 129 galerii. Choć większość z nich pochodziła z Berlina, to można było również spotkać znanych międzynarodowych bywalców, jak: galerię Zero z Mediolanu, galerię Stevenson z Kapsztadu, galerię Ergan ze Stambułu, galerię Zak/Branicka z Berlina i Krakowa. Ceny prac na ABC były umiarkowane. Przede wszystkim niższe niż na innych europejskich tego typu imprezach. Galeria Egeran ze Stambułu pokazała fotografie chmur zamieszkałego od pięciu lat w Berlinie tureckiego artysty Nasana Tura. Obrazy te przypominały pejzaże barokowego malarstwa, cena jednej fotografii wynosiła 12. tysięcy euro.



Urzekła mnie skomponowana z flag instalacja autorstwa Nasana Tura za 35 tysięcy euro, odzwierciedlająca wspólną egzystencję narodów. Frapowała i bawiła publiczność ukazująca tylko rusztowania domu bez ścian, z samootwierającymi się starymi, skrzypiącymi drzwiami, gigantyczna instalacja Niemca, Timma Ulricha reprezentowanego przez berlińską galerię Wenstrup (do nabycia za 120 tysięcy euro).

Za najdroższą propozycję (250 tysięcy euro) uchodziła, wystawiona przez Johnen Galerie fotografia Jeffa Walla, zatytułowana: *Authentication*. Dotyczyła ona historii rodziny żydowskiej Nathana Israela posiadającej do 1939 roku w śródmieściu Berlina największy dom handlowy. Jeff Wall uchwycił Clausa Jahnke, kanadyjskiego historyka kostiumów, kolekcjonera austriackich i niemieckich ubrań z lat 1720–960 przeglądającego w swym mieszkaniu w Vancouver dokumentację zdjęciowe należące niegdyś do Nathana Israela.

Galeria Zak/Branicka przedstawiła jedyne w swoim rodzaju rzeźby Szymona Kobylarza. Niewątpliwie czarujące, surrealistyczne drewniane kolosy fascynowały urodą i moim zdaniem skutecznie podnosiły jakość walczących o prestiż i uznanie targów ABC.

Maikę Kruse, kuratorkę oraz była szefową biura prasowego Art Basel, mianowano dyrektorką następnej edycji ABC w 2013 roku. Kolejnymi, trwającymi od 12 do 16 września targami, były „Berliner Liste”. W tym roku, po zmianie kierownictwa zostały usytuowane w starym, opuszczonym budynku hali przemysłowej Trafo. Wypełniona betonowymi słupami, zdezelowana, rozpadająca się architektura stanowiła pełną uroku 7000 m² przestrzeń, znakomicie korespondującą ze sztuką współczesną.

W „Berliner Liste” uczestniczyły 124 galerie z 26 krajów. Niestety, jakość wielu propozycji stawiała pod znakiem zapytania

» Program Berlińskiego Tygodnia Artystycznego nikogo nie szokował ani nie zadziwił. Polegał na zestawieniu wystaw od miesięcy egzystujących w muzeach, galeriach i różnych placówkach kulturalnych.

kryteria doboru artystów. Na „Berliner Liste” dostrzegłam wiele kiczu. Trudno ukryć, że targi te nie utrzymują się wcale z handlu sztuką, lecz głównie ze sprzedaży miejsc wystawowych. Spośród licznej tandety wyłowiłam jednak rodzynki.

Pozytywne wrażenie wywarła na mnie praca Włocha, Giovanniego Onorato (pseudonim: John Doing). Udostępnił on unikalne, ceramiczne odlewy abstrakcyjnych, kolorowych form, podobnych do meduz, wagin lub ust. Na ścianie powiesił szczątki kamiennych twarzy. Wyłonione jakby z archeologicznych wykopalisk eksponaty oddawały klimat antycznego Rzymu, łącząc przeszłość z teraźniejszością. Ciekawie i tajemniczo wyglądały także zestawione z rysunkami, obrobione digitalnie, pełne fantazji fotografie młodego paryskiego twórcy, Philippe Chardon, nazwane „images” (za 1200 euro). Poza tym „Berliner Liste” zasponsorowała założone w 2005 roku przez tureckiego fotografa Sencera Vardemana archiwum berlińskich artystów, Berlinerpool (www.berlinerpool.de). Warto wspomnieć, że archiwum od trzech lat prowadzi Polak, Andrzej Raszyk.

Ponadto „Berliner Liste” wsparła finansowo projekt malarza Michaela Luthera, który na zamówienie targów wykonał monumentalny obraz (3 x 13,3 metry). Umieszczone pod sufitem betonowej ściany malowidło zgrabnie szybowало nad głowami odwiedzających, zachęcając do obejrzenia całej ekspozycji targów.

Ogólnie „Berliner Liste” charakteryzowała luźna, swobodna, artystowska atmosfera, podczas gdy ABC emanowało sztywnością. Program Berlińskiego Tygodnia Artystycznego nikogo nie szokował ani nie zadziwił. Polegał na zestawieniu wystaw od miesięcy egzystujących w muzeach, galeriach i różnych placówkach kulturalnych. Nowością Tygodnia Artystycznego były trwające tylko cztery dni targi sztuki.

W dniach 18-21 października odbyły się w Paryżu coroczne targi sztuki. Przybyli kolekcjonerzy, marszandzi, a właściciele galerii z całego świata prezentowali swoje zbiory, pasjonaci, którzy poświęcają sporą część swojego życia na wspieranie artystów i promocji sztuki. Wzbogacając te kolekcje muzeów przez donacje, które tworzą ogromną część muzealnych zbiorów. Nie chodzi tylko o wzbogacanie się ale o element polityki kulturalnej danego kraju.

FIAC — Foire Internationale d'Art Contemporaine — Międzynarodowe Targi Sztuki Współczesnej — należą do najbardziej prestiżowych imprez tego rodzaju w Europie obok Art Basel, Viennafair czy londyńskich targów Frieze.

Głównym miejscem prezentacji jest jak co roku Grand Palais, ale rzeźby i instalacje umieszczono także hors les murs — m.in. w Ogrodach Tuileries, w Jardin des plantes.

Tegoroczna, 39. edycja FIAC przyjęła 182 galerie z 25 państw. Zwiedzając standy poszczególnych galerii można natknąć się na rzeźby Aliny Szapocznikow, obrazy Mirosława Bałki, fotografie Bogdana Konopki.

Renata Głowacka: Wśród wystawiających swoje kolekcje pojawiły się polskie nazwiska. Gallery Żak | Branicka ma swoją siedzibę w Berlinie, ale na FIAC-u pokazała prace wrocławianina Stanisława Dróżdźa. Galeria po raz pierwszy znalazła się na tej imprezie. Nie po raz pierwszy na targach sztuki. Czym różni się paryskie?

Asia Żak: Łatwiej byłoby powiedzieć czym się wyróżnia FIAC. Targi te mają wysokiej klasy klientelę, zainteresowanych przedstawianą przez nas sztuką lat 70-tych. Sztuka tego okresu była obecna tutaj, we Francji i zrozumienie dla niej jest dużo większe, pomimo że nazwiska polskie są trudne do wymówienia, to jednak sposób działania tej sztuki jest szybko zrozumiały, ponieważ byli tutaj inni artyści, którzy tworzyli poezję konkretną na bazie matematyki i słowotwórstwa. Ta sztuka była tutaj bardzo obecna. Ułatwia to prezentowanie artysty.

R.G. Równolegle do FIAC, nieopodal Grand Palais w tym samym czasie odbywają się targi Art Élysée, prezentujące sztukę współczesną i nowoczesną. Tu także nie zabrakło polskiego galerzysty. Tadeusz Koralewski jest stałym wystawcą. Jaka jest różnica między tymi imprezami?

Tadeusz Koralewski: O udziale w jednych albo drugich targach decyduje moda. Na FIAC-u pokazuje się albo prace wyjątkowo ważne historycznie, są tam wielkie nazwiska i wyjątkowej jakości obiekty, albo pokazuje się rzeczy, którym przewiduje się „ładną” przyszłość ale nie jest to koniecznie dobra sztuka. Jest to bardzo często związane ze spekulacją, z grą, ze snobizmem. Trzeba pójść, zobaczyć, trzeba być obecnym, ale niekoniecznie wiedzieć o co chodzi w sztuce (czasami nie wiadomo czy

sami artyści wiedzą, zwłaszcza młodzi). Natomiast tutaj, na salonie Art Élysée, pokazuje się prace, które można polubić, na które można mieć ochotę. To jest salon dla wielbicieli sztuki, dla ludzi, którzy potrzebują sztuki, żeby upięknąć swoje życie, uduchowić się, żeby odejść od rzeczywistości — szarej, smutnej, agresywnej. To jest salon dla ludzi, którzy szukają ładnego dzieła, z którym będą żyć. Na FIAC przychodzi kupcy, którzy myślą bardzo często o spekulacji jak zrobić pieniądze na sztuce a nie jej amatorzy. Na FIAC-u najtańsza praca kosztuje kilkadziesiąt tysięcy euro, tutaj za kilka tysięcy można kupić rzecz wspaniałą, która ci sprawi wielką radość, duży pokarm estetyczny, obraz dostarcza wielkiej emocji. Nie chodzi tylko o potwierdzenie „ważnego” nazwiska, na którym będzie można zarabiać ogromne pieniądze. To nie jest sztuka spekulatywna. Dla prawdziwego amatora sztuki jest rzeczą drugorzędną wartość cenowa dzieła, przed którym zatrzymuje się. Na obydwu salonach przyjeżdżają ludzie z całego świata. Oczywiście rola FIAC-u jest nie do podważenia. Przychodzi tam jednak więcej ludzi, którzy kupują z myślą o tym, że zarobią.

R.G. Jakie są warunki przystąpienia do FIAC-u?

A.Ż.: Galeria składa aplikację z półrocznym wyprzedzeniem, zbiera się komisja targowa, która rozpatruje aplikacje i wybiera najlepsze. W zależności od miejsca opłata za stand wynosi od 250 do 350 euro za metr kwadratowy.

R.G. Gallery Żak | Branicki ma swoją siedzibę w Berlinie...

A.Ż.: ... Ale posiada Fundację, która działa w Krakowie. Fundacja jest odpowiedzialna za organizowanie międzynarodowych imprez takich jak targi, za wydawanie książek.

R.G. Jaki jest program galerii?

A.Ż.: Prezentujemy artystów z Europy Środkowo-Wschodniej z mocnym akcentem na polską scenę, z uwagi na to, że obydwo pochodzimy z Polski, tam mamy kontakty i znamy dobrze polską sztukę i jest nam łatwiej ją kontrolować, ale mamy także dzieła Yana Calovskiego, który pochodzi z Macedonii, Vlatka Horvat jest z Chorwacji.

R.G. Dlaczego na FIAC-u zdecydowały się panie wystawić prace Stanisława Dróżdźa?

A.Ż. Myślę, że Stanisław Dróżdź nigdy nie uzyskał pozycji, która mu się należy a jest to najwybitniejszy



artysta jeśli chodzi o poezję konceptualną, jego dorobek w Polsce jest znany i doceniony, ale jeśli chodzi o międzynarodowe prezentacje czy wystawy to jest bardzo krótka lista. Chcemy zwrócić na niego uwagę muzeów, próbujemy uplasować go w światowej poezji konkretnej. I nie przeszkadza w tym fakt, że wiele prac odnosi się do języka polskiego. Zwróćmy na przykład uwagę na pracę, którą wykonał dla Bremen Museum — słowo „Zapominanie” w czterech wersjach językowych — niemieckim, ponieważ było to w Niemczech, po angielsku, polsku i chińsku (tam było to najdłuższe słowo). To był chyba jedyny przypadek, kiedy artysta wyszedł poza język polski.

R.G. Jakich polskich artystów prezentuje Wasza galeria?

A.Ż.: Pokazujemy nazwiska od generacji lat 70-tych, jest to polska awangarda czyli Zofia Kulik, Józef Robakowski, właśnie Stanisław Dróżdź, przez pokolenie lat 90-tych jak Katarzyna Kozyra czy Joanna Rajkowska, po najmłodszą generację — jest np. bardzo ambitnie działająca Agnieszka Polska, która występowała już w londyńskiej Tate Gallery. Zrobiła właśnie swoją pierwszą wystawę w Zamku Ujazdowskim, chociaż nie była dobrze znana czytelnikom pism czy miłośnikom sztuki. Staramy się śledzić to, co dzieje się w Europie Środkowo-Wschodniej, we wszystkich tych krajach.

R.G. Galerie Koralewski mieści się w Paryżu przy ulicy Quincampoix nieopodal Centrum Pompidou. Wśród artystów, których wystawia znajdują się nazwiska Piotra Szurka, Roberta Sobocińskiego, Małgorzaty Paszko, ale poza tym niewielu Polaków

T.K.: Moją polityką od początku było stworzenie galerii, która byłaby daleka od propagowania polskości. Ja jestem Polakiem, jestem z tego szczerze i głęboko dumny, mówię o tym i moi międzynarodowi znajomi w jakiś sposób chyba doceniają to, natomiast umieszczając polskie nazwiska w mojej galerii robiłem to zawsze w otoczeniu ludzi z Europy, ze świata. Nigdy nie chciałem zrobić galerii zamkniętej w orbicie polskości, bo to byłoby moim zdaniem robienie krzywdy artystom, którzy mają

tak mocną indywidualność i którzy niekoniecznie zostaliby dostrzeżeni w sytuacji, kiedy środowisko, do którego docierają byłoby tylko i wyłącznie ograniczone do ludzi związanych z Polską. Dlatego od początku artyści polscy byli u mnie między innymi narodowościami – Francuzami, Niemcami, Holendrami, Włochami czy Grekami.

R.G. Czy moda w sztuce jest zmienna – coś uznanego za wartościowe może powrócić po latach? Ważnych niegdyś nazwisk dziś nie widać na targach.

T.K.: Nie widziałas tych obrazów, bo już ich nie ma na rynku. Pozostały w kolekcjach, w muzeach, w fundacjach. A moda ma pewne zalety i pewne wady. Moda porusza wiele emocji, ale jest to rzecz efemeryczna. Co pewien czas trzeba zaproponować nowy trend, nowy styl, nowe rozwiązanie, nowy pomysł, co nie jest zawsze tożsamy z autentycznym zaangażowaniem artysty, marszanda czy galerzysty. To galerzyści i media lansują modę, nie siła twórcy, która nie zawsze jest przekonująca. Perswazja mass-mediów decyduje o wartości rynkowej sztuki. Często chodzi o szybkie zrobienie szumu wokół artysty i dzieła, o szybki zarobek. Po czym porzuca się to i przechodzi na lansowanie nowej tendencji, na nowy wybór. I nie rządzą tym kategorie estetyczne, ale pieniądze. Właśnie na FIAC-u kupuje się prace, o których się słyszy, które zostały nagłośnione. A im więcej mówi i pisze się o jakimś dziele – cena będzie bardziej wygórowana, ale będzie ono funkcjonowało przez czas dłuższy. Bardzo często jest tak, że sztuka poddawana jest tendencjom mody. Niekiedy o pracach, które zyskują wysoką cenę, po pewnym czasie bardzo szybko się zapomina. Tak jak w domach wielkich stylistów mody proponuje się dwie kolekcje na rok. W sztuce trzeba produkować też nowe modele i proponować je w miejsce tego, co już się zdarzyło.

R.G. Jesienne targi sztuki w Paryżu trwały cztery dni. Teraz galerie wracają do realizowania swoich programów. Co po FIAC-u?

A.Ż.: 2 listopada organizujemy wystawę Józefa Robakowskiego w Berlinie „Der Linie nach”. Ten legendarny artysta filmowy zwraca uwagę na podstawowy element formy – linię. Linia rejestruje gest – element, który wizualizuje czas i ruch.

W przyszłym roku m.in. prezentacja dzieł Agnieszki Polskiej i Zofii Kulik.

Zapraszamy!

Agnieszka Stafijowska

Yarnbombing

jako nowa forma designu urbanistycznego

Dzierganie na drutach oraz szydełkowanie najczęściej przychodzi na myśl monotonne zajęcie zarezerwowane w szczególności dla osób starszych. Jednakże parę dekad temu fach ten zaczął odchodzić od wygodnych bujanych foteli zamkniętych w czterech ścianach przytulnych domów i ruszył na ulicę, niesiony na rękach młodego pokolenia, które chce za pomocą zaprzyszłych wydawałoby się metod wskrzeszać oblicza miast, wznosząc przy tym swój manifest.

Zjawisko to, ochrzczone mianem *yarn bombing* [1], polega na pokrywaniu rozmaitych elementów przestrzeni miejskiej – takich jak budynki, zabytki, lampy uliczne, samochody, ławki itp. – własnoręcznie wydzierganymi kompozycjami zrobionymi przy pomocy włóczki oraz szydełka. Stworzone w ten sposób wszelkiego rodzaju „sweterki” czy „szaliki” nadają przyobleczonej w nie przedmiotom przytulnego i mniej surowego charakteru. Wtłaczają w zimne, szare i bezosobowe zakamarki miast pozytywną energię, natychmiast je ożywiają.

Założenia ideologiczne całego nurtu z pewnością nie oscylują wyłącznie wokół głoszenia apoteozy walorów estetycznych kolorowej włóczki. W przeciwnym wypadku fenomen ten zniknąłby tak niespodziewanie, jak się pojawił, a przecież można wyraźnie zaobserwować jego ciągły rozwój i towarzyszącą mu popularność. Dezyderaty, jakie niesie za sobą *yarn storming*, wydają się być podzielone. Z jednej strony widzimy jego feministyczne oblicze stające może nie tyle w opozycji, co swoistej polemiki z „męskim” rzemiosłem, jakim jest graffiti, wykazując różnice między sposobem tworzenia sztuki przez kobiety i mężczyzn. Te pierwsze upatrują w *knittingu* swoistego sposobu na symboliczne zaakcentowanie kobiecej siły, m.in. tworząc swe skomplikowane kompozycje w miejscach równie niebezpiecznych i trudno dostępnych, co przedstawiciele innych nurtów street artu. Z drugiej strony nie tylko panie wzięły do rąk szydełka i ruszyły w miasto, a są też i takie, które odcinają się od jakichkolwiek genderowych postulatów. Dla nich *guerilla knitting* jest sztuką wychodzącą na ulice w celu nawiązania interakcji z widzami, mającą za zadanie wytrącić go z jego życiowej rutyny, wyjść mu naprzeciw. Artyści chcą swymi instalacjami budzić do życia, pokazywać, że ludzka egzystencja mieści w sobie wiele obliczy, które warto zgłębiać.

Ciekawe spostrzeżenia na temat sztuki ulicznej można znaleźć w eseju prof. Martina Irvine’a z Georgetown University *The Work on the Street: Street Art and Visual Culture* [2]. Autor zastanawia się, jakie konsekwencje płyną z narodzin street artu i co takiego wniósł on do współczesnej refleksji



Powyżej: Agata Olek

o sztuce. Irwin stwierdza, że mamy tu przede wszystkim do czynienia z zupełnie innowacyjnym podejściem do fenomenu, jaki stanowi miasto. Sztuka uliczna zmienia postrzeganie urbanistycznych, bezosobowych przestrzeni bezwiednie wkradających się do naszej codziennej rutyny. Wprowadza na nowo do miejsc publicznych pewien element gry, gdzie każdy, kto ma na to ochotę, może stać się jej uczestnikiem. Przepelniony sarkazmem oraz dużą dawką humoru street art sabotażuje miasto, burząc przy tym stary porządek oraz obowiązujące zasady społeczne. Swymi działaniami uświadamia, jak zmienna potrafi być percepcja władz oraz opinii publicznej w kwestii potępiania, marginalizowania pewnych zjawisk, aż do ich akceptacji i stawiania na piedestale.

Knitting również zaznaczył swą obecność w powyższym procesie. Ustanawiając swe niepozorne dzieła konkurencją dla eksponatów znajdujących się w wielkich galeriach, nasuwa tym samym pytania odnoszące się do sztuki oraz jej granic. Twórcy włóczkowych instalacji przez to, że dysponują nieograniczoną (przestrzennie) dowolnością w ich konstruowaniu, mają o wiele więcej sposobności do zagarniania uwagi potencjalnego odbiorcy. Nie potrzebują oni specjalnie wyselekcjonowanego miejsca: wystarczy przypięty do drzewa rower, zarzewiała rynna czy postawiony pod blokiem samochód. To daje im dużą przewagę nad innymi ulicznymi artystami, których możliwości są w tym względzie bardziej zawężone [3].

Yarnbombing możemy potraktować jako udoskonalone wcielenie street artu. Ma on swoisty wizualny język i mimo swej efemeryczności szybko stał się globalnym fenomenem. Ta wywodząca swe korzenie z ruchu D.I.Y (*Do It Yourself*) hybryda ma moc jednoczenia artystów, szokując i nieustannie pobudzając do refleksji swych odbiorców.

1 Yarn (jęz. ang.) oznacza włóczkę, natomiast słowo bombing wywodzi się od graffiti.

2 Tekst stanowi jedną z rozdziałów książki *The Handbook of Visual Culture*, red. Barry Sandywell and Ian Heywood. London: Berg / Palgrave Macmillan, 2011.

3 Więcej na ten temat: <https://irvine.wikis.gdc.georgetown.edu/CCTP725-Spring2012-Wk8>



Stanisława Zacharko-Łagowska

1. Łódź Kaliska, fotografie z cyklu „Niech szczeną mężczyźni”, 2008
2. Ryszard Grzyb, *Park Młodych. Szkic*, akryl, płótno, 150x200 cm, 2012
3. Grzegorz Sztwierz, *Zemsta/Revenge*, instalacja, 2011
4. Artur Malewski, *Mityczna matka kultury śródziemnomorskiej przetransponowana na współczesną typografię śmierci*, 2001, fot. Paweł Maciak
5. Marek Rogulski, *Dwójnik – ciało świetliste*, kuta miedź i mosiądz, kute, spalone aluminium i stal, ludzkie włosy, drewno, farba, porcelanowy izolator transformatorowy, stalowe pręty, gumowe kulki, Galeria Spiż7, Gdańsk
6. Wojciech Bąkowski, *Piękno*, 2010, dzięki uprzejmości Galerii Stereo w Poznaniu

Otwórzcie mi te drzwi, do których stukam z płaczem

Kuratorstwo kracyjne budzi mieszane uczucia: z jednej strony oczywiste jest, że kurator, ogarniając swoją uwagę szerszą panoramę sztuki, analizując obiektywnie więcej wydarzeń artystycznych, umieszczając je w rozleglejszych kontekstach i porządkując w systemy wartości, zauważa pewne tendencje i zjawiska, które umykają uwadze zbyt blisko pozostających przy materii swojej sztuki artystów i niemających specjalistycznej wiedzy odbiorców. Oczywiście jest też, że wypreparowując je z szerokiego wachlarza artystycznych propozycji, zestawiając obok siebie, wiążąc nimi podobieństw i zależności treściowych czy formalnych, odkrywa i uwidacznia – lub wyczerpująco podsumowuje – pewne prawidłowości, trendy, załączki nowych postaw twórczych.

Najczęściej jednak kurator wymyśla sobie własny temat, ideę, którą „ilustruje” pojedynczymi, wyrwanymi z obszaru jednorodnej twórczości pracami różnych autorów. Zdarza się że, naginając do własnej koncepcji, deformuje, a nawet wypacza, autorski przekaz artystów. Przykładem tak pojętego kuratorstwa była chociażby wystawa Kazimierza Piotrowskiego „THYMÓS. Sztuka gniewu 1900–2011” w Centrum Sztuki Współczesnej w Toruniu, z udziału w której wycofała się część uczestników, oburzonych drastyczną zmianą interpretacji swoich prac i narzuconymi im kontekstami.

Jedną z najbardziej znanych polskich kuratorek, Jolanta Ciesielska zasłynęła opracowaniem znakomitej, przynależnej do tej pierwszej kategorii, wystawy i towarzyszącego jej wydawnictwa „Republika bananowa. Ekspresja lat 80.”, podsumowującej sztukę polskich „dzikich” i zrealizowanej przez Dolnośląski Festiwal Artystyczny Ośrodka Kultury i Sztuki we Wrocławiu w 2008 roku. Obecna jej kuratorska wystawa, również firmowana przez DFA i OKiS, „Mit i melancholia” – której premierowa ekspozycja została autorsko zaaranżowana w Muzeum Współczesnym we Wrocławiu, a potem przeniesiona do Galerii Bielskiej w Bielsku-Białej, jest z kolei wystawą tego drugiego rodzaju. Starannie dobrane prace ilustrują – nie zawsze adekwatnie – autorsko sprecyzowane w obszernym tekście pojęcia mitu i melancholii. Niektóre z jej wyborów sprawiają bowiem wrażenie, jakby kuratorka nie ustrzegła się chęci uatrakcyjnienia swojej prezentacji obecnością prac niekoniecznie przystających do tematu, lecz ozdobionych sygnaturą znanych

– i uznanych – nazwisk, które, acz niewątpliwie atrakcyjne, mącą nieco klarowność jej autorskiego przekazu.

Zwiedzającemu wystawę trudno się doszukać tytułowych kategorii: „mitu” czy „melancholii” chociażby w hermetycznych wideo-prezentacjach Wojciecha Bąkowskiego i Witolda Czerwonki, znakomitych malarsko obrazach Romana Lipskiego czy w efektownej „świetlnej” instalacji Andrzeja Miastkowskiego, do której autor dołączył równie efektownie sformułowaną i równie fantastyczną ideę.

Niewątpliwie cennym, świadczącym o drobiazgowo profesjonalnym przygotowaniu wystawy, dopełnieniem każdej z prezentowanych prac są towarzyszące im teksty, będące drogowskazem do pożądanego interpretacji dzieła. Mają różny charakter; od autorskie lub krytyczne, wyjaśniają zamierzenia twórcy, genezę powstania pracy, przedstawiają okoliczności i osoby,

do których się odnoszą – wyposażają odbiorcę w porcję wiedzy, która pozwala mu zrozumieć intencje tak artystów, jak i kuratorki. W większości przypadków jest ona niezbędna...

Wiele prac jednak broni się sama: ich spójna z treścią forma doskonale wpisuje się w temat, a hasło „mit i melancholia” natychmiast budzi właściwe skojarzenia. Prymat wiodą wśród nich przede wszystkim znakomite projekcje wideo Laury Paweli *Untitled (Friedrichowi)* i Agaty Michnowskiej *Complex* oraz fotograficzne kadry Bogny Burskiej z jej autorskiego filmu *Arachne*. Każda dotyka innego rodzaju mitu: Laura



Pawela mitu o nieskażonej i pięknej naturze, Agata Michnowska – mitu o beztroście dzieciństwa, Bogna Burska – starogreckiego mitu o Arachne. Każda posługuje się odniesieniami do niemal równie mitycznych form kulturowych, kolejno do: romantycznego malarstwa Caspara Davida Friedricha, motywu skrzyżowanych nóg kojarzącym się z Ukrzyżowaniem i pająka, symbolu zmienionej weń prządki. Każda prześlągnięta jest melancholijnym nastrojem smutku i zadumy: nad zdegradowanym krajobrazem Śląska, nad skróconym, pełnym obowiązków i stresu dzieciństwem, nad pajakiem, dotykającym włochatymi odnóżami atrybutów kobiecego świata.

Interesującą grupę artystycznych wypowiedzi tworzą te, odnoszące się do mitów

– i stereotypów – rodem ze świata sztuki. To seria fotografii „The Truth of Painting” Kamila Kuskowskiego, z dużą dozą gorzkiej refleksji komentujących merkantylny sposób traktowania malarstwa, instalacja Marcina Mierzickiego *Filmy akcji*, konfrontująca materialny wymiar taśmy filmowej i zapisanej na niej bezcielesnej wizualności projekcji filmowych, korespondująca z wizerunkiem etruskiej Wilczycy Kapitolińskiej instalacja Mityczna matka kultury Śródziemnomorskiej przetransponowana na współczesną typografię śmierci i *Likanthrop* Artura Malewskiego, do materii starego malarstwa i ikonograficznego motywu martwych natur nawiązujące fotografie Bartłomieja Otockiego i palimpsesty kompozycji Sławomira Marca, pracowicie skonstruowane z maleńkich fragmen-

tów fotografii i drobnych przedmiotów. To również świetne, aranżowane fotografie tandemu Klisza Werk (Jakub Grzywiak i Mariusz Kubiela), przywołujące świat wyobraźni Brunona Schulza i Wojciecha Hasa z *Sanatorium Pod Kłepczydą*, artystyczna parodia filmu o Batmanie Marcello Zamenhoffa, działania Piotra Szmitke, których integralną częścią jest kreowanie twórczych, wirtualnych osobowości czy ekspresyjny, „człekokształtny” obiekt Marka Regulskiego *Dwójnik ciała świetliste*, a także rozświetlona instalacja Jadwigi Sawickiej *Materia malarska*, złożona z różowych pasków zadrukowanych słowami „gruba”, „mięsista”, „podatna”, „zmysłowa”, kojarzącymi się powszechnie z określonym typem kobiecej urody.

Zaskakująco skromny jest wybór prac penetrujących obszar wyjątkowo mocno nasycony mitycznymi treściami – religię. Odnoszą się do niego, dość powierzchownie zresztą, prace Piotra Schmitke *Najmniejszy posąg Jezusa Chrystusa powstał również w Polsce*, obiekt Rana Laury Paweli, inspirowany średniowiecznymi pasyjnymi rzeźbami, wydruki Bartłomieja Otockiego. Najpełniej przynależą do tego tematu doskonale fotografie Tomasza Mażewskiego z cyklu „Pater Noster”. Nasycone mistycznym nastrojem



105

6

enigmatycznych, naznaczonych religijnymi symbolami przestrzeni, od kształtu doskonałej formy kwadratu, przez krzyż, po znakomicie srebrzystą bielą rozżarzone światło.

Symbolicznie potraktowane są inne „mito-twórczo-melancholijne” tematy: żartobliwym komentarzem do mitycznych ról płci związanych z pracą są fotografie Łodzi Kaliskiej. Stereotypów związanych z kobiecością przewrotnie dotyka Jadwiga Sawicka oraz grupa Sędzia Główny (Aleksandra Kubiak i Karolina Wiktor), stereotypy te raczej przelamująca w swoich działaniach i dokumentujących je fotografiach.

Interesujące próby mitologizowania rzeczywistości podejmuje troje artystów: Jerzy Kosalka, tworząc precyzyjne makiety sytuacji historycznych (*Skok*) i hipotetycznych (*Niemcy już przyszli. Rekonstrukcja, Próba oddzielenia sztuki wysokiej od jeszcze wyższej*), Kamila Sokolnicka (*W kręgu Hansa Poelziga/Widma Maxa*) oraz Alicja Żebrowska w filmie *Avunculus*, opartym na historii dziewięciu zabitych górników z kopalni „Wujek”. Rodzaj prywatnego mitu o „Parku młodych” usiłuje stworzyć Ryszard Grzyb, podpierając niezły, bardziej pisany niż malowany obraz, banalnymi fotografiami.

Ostatnim kręgiem tematycznym zaznaczonym w wystawie „Mit i melancholia” jest natura. Oprócz wspomnianej już wideoinstalacji Laury Paweli można do niego przypisać wieloznaczeniowy film dvd Cezarego Bodzianowskiego *Świadome zgody* o żubrach hodowanych przez „pseudo-niedźwiedzia”, film Krzysztofa Gruse *Hallo* i dokumentacja dvd jego performace’u *Spotkanie. Idea* (wraz z Pawłem Hajnelem) oraz instalację *Zemsta/Revenge* Grzegorza Sztwiertni.

Z analizy proporcji pomiędzy poszczególnymi tematami – nawet po uwzględnieniu ich niejednoznaczności i szerszych kontekstów – wynika pewien niedosyt. Odczuwa się brak



4



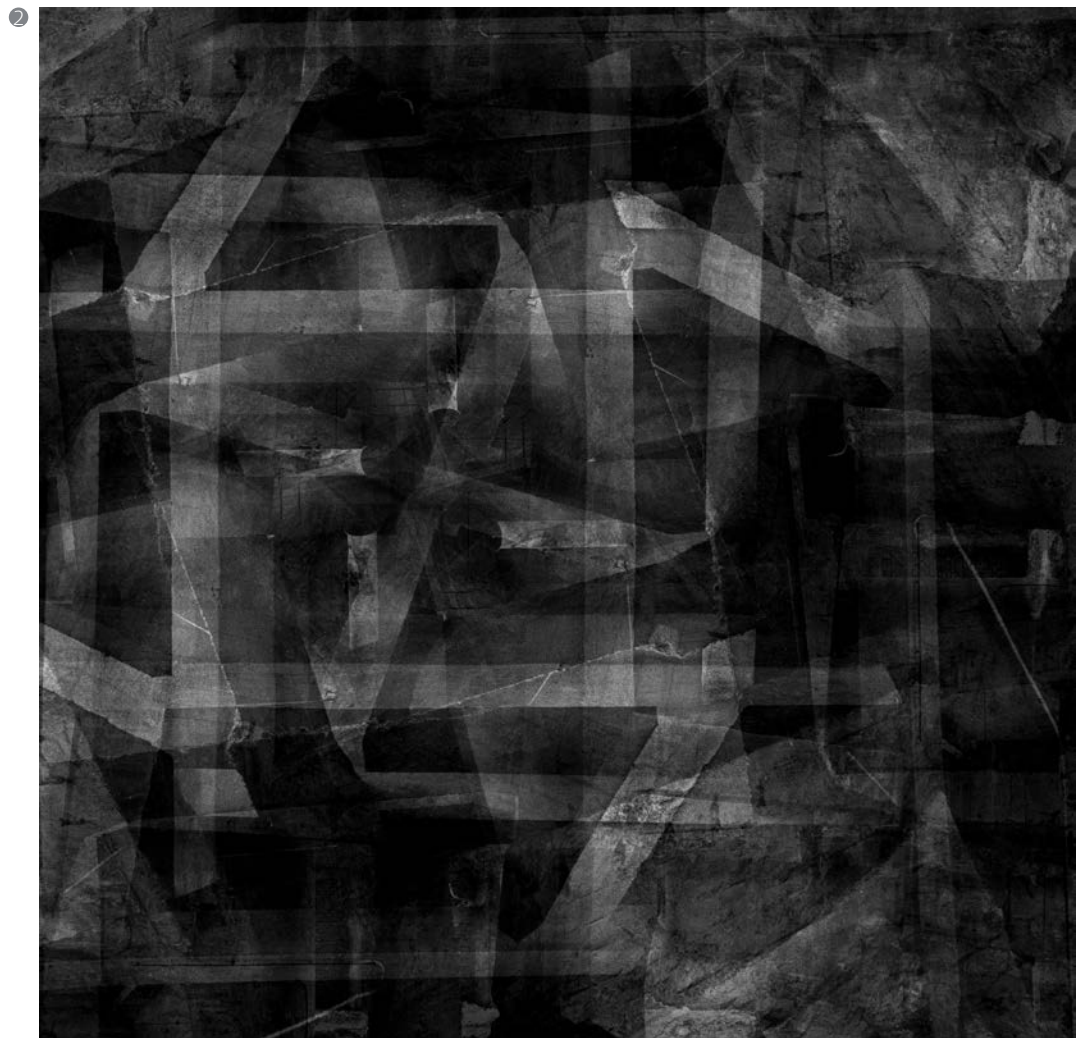
5



1. **Roman Lipski**, *bez tytułu*, akryl na płótnie, 130x150 cm, 2011
 2. **Tomasz Mażewski**, fotografie z cyklu *Pater Noster*, 2006/2011

tych najbardziej „mitonośnych” – chociażby mitologii różnych kultur (poza *Arachne* Bogny Burskiej) i religii, czy, wspomnianego w tekście, a rodzącego się na naszych oczach „mitu smoleńskiego”, przyciągającego wyjątkowo licznie „dzieci Saturna”. Wystawa jawi się raczej jako konglomerat różnych prac, a nie wyczerpujący temat przekaz – co zresztą, ze względu na jego różnorodność, głębię i obszerność, i tak nie byłoby w pełni możliwe. Jej wartością niewątpliwą jest zgromadzenie pod wspólnym hasłem wielu indywidualności twórczych i ich korespondujących ze sobą dzieł, skonfrontowanie ich i ukazanie głębi ich wzajemnych relacji i odniesień. Kuratorka stworzyła atrakcyjnie zaprezentowaną mini-panoramę najbardziej interesujących osobowości artystycznych polskiej sztuki współczesnej. Dlatego też na rok 2012 planowane są kolejne jej ekspozycje: na Węgrzech, w Biurze Wystaw Artystycznych w Kielcach i „Elektrowni” w Radomiu.

Oglądając premierową ekspozycję w Muzeum Współczesnym spotkałam – i poznałam – Pana Bogusława Litwińca. Zwierzył mi się, że w trakcie zwiedzania przypomniał mu się, zapamiętany jeszcze z czasów szkolnych wers z wiersza Apollinaire’a, który, według niego, byłby doskonałym mottem tej prezentacji. Wers brzmi: *Otwórzcie mi te drzwi, do których stukam z płaczem*. Całkowicie się z nim zgadzam...





1



3



2



4

Kama Wróbel

PEŁNIA SZTUCZNA

— wybór kolekcji dolnośląskiej Zachęty w MWW

Pelnia sztuczna” to pierwszy tak obszerny pokaz kolekcji Dolnośląskiego Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych, który w ostatnich latach został zorganizowany we Wrocławiu. Jest to prezentacja subiektywnego wyboru prac, które jedynie pozornie połączone są określonym kluczem tematycznym. W moim odczuciu, jest to próba wyeksponowania ciekawszych realizacji znajdujących się w kolekcji, poprzez umiejętne połączenie ich w grupy prac o pokrewnych wątkach programowych, stylistycznych i ideologicznych spiętych hasłem historii trzydziestu lat sztuki polskiej.

Tytuł wystawy zaczerpnięty został od instalacji Kamy Sokolnickiej i w metaforyczny sposób odnosi się do charakteru samej ekspozycji. Jak mówi kurator, Piotr Stasiowski: [...] *w kontekście wystawy, możemy śmiało założyć ironiczne fiasko podjętego skonstrum, wyobrazonego jako pełnia. Co najwyżej — jako pełnia sztuczna. Niezależnie jednak od tego, wystawa stanowi zbiór interesujących obiektów, które — chyba najlepiej dotychczas — zostały wyeksponowane w przestrzeniach surowego i nieprzyjemnego schronu.*

Już na samym początku zauważa się, że planowaniu ekspozycji przyświecała inna, bardziej

świeża niż dotychczas myśl, dzięki której sama wystawa skonstruowana została w odmienny sposób niż zazwyczaj. Zwiedzanie rozpoczyna się od na co dzień zamkniętego dla odbiorcy wejścia, służącego zazwyczaj obsłudze do wewnętrznej komunikacji. Stąd też nawet klatka schodowa na czas wystawy zamieniła się w przestrzeń ekspozycyjną. Także aranżacja ekspozycji, za którą odpowiedzialna była Małgorzata Sobolewska, jest dla zwiedzającego bardziej niż dotychczas przystępna, przez co prezentowana w schronie ekspozycja staje się interesująca i co ważne — nie nuży. Można nawet pokusić się o stwierdzenie, że „Pełnia sztuczna” jest najlepszą wystawą, jaka została zorganizowana przez MWW.

W pierwszej przestrzeni, a więc w zaadaptowanej na tej cel klatce schodowej, usytuowana została praca *Es beginnt in Breslau* autorstwa Rafała Jakubowicza. Realizacja ta w bezpośredni sposób odnosi się do popularnego już — głównie za sprawą MWW — zdania: *Zaczyna się we Wrocławiu*, które pierwotnie zawarte było w przygotowanym przez Zbigniewa Gostomskiego projekcie na Sympozjum '70. I o ile ideą Gostomskiego było to, aby ustanowić wyobraźnią przestrzeń globu

ziemskiego w oparciu o system modułowych odinków, których odmierzenie zaczęłoby się we Wrocławiu [1], to w przypadku pracy Jakubowicza bardziej chodzi o szukanie pewnej tożsamości, śladów przeszłości Wrocławia. Wydaje mi się, że praca ta — bardzo sugestywna, ważna, prowokująca odbiorcę — pomimo tego, że zwraca na siebie uwagę, traci nieco poprzez miejsce, w którym została wyeksponowana. Uznając jednak, że stanowi ona wstęp do prezentowanej na wystawie historii, prawdopodobnie nie mogła znaleźć się gdzie indziej.

Jako że pierwsza część wystawy według zamysłu kuratora jest obszarem poświęconym ruchom transformacyjnym, mijane przez nas realizacje bezpośrednio lub też metaforycznie nawiązują do idei, a także symboli ruchów rewolucyjnych. W przestrzeni tej przechodzimy obok cyklu fotografii pt. „Resistance” czeskiego akcjonisty Jiří Kovanda i poruszającego zagadnienia propagandy rewolucyjnej wideo dyptyku Anny Molskiej. Tuż obok usytuowany został konstruktywistyczny obiekt Jana Chwałczyka i autorska, nieco humorystyczna

1. **Andrzej Lachowicz**, *Energia upadku*, fotografia, 1980
2. **Jarosław Kozłowski**, *Miękkie zabezpieczenie*, wersja muzealna, fragment instalacji, 1994
3. **Jacek Zachodny**, *Death XXI*, wideo, 2009
4. **Wolf Kahlen**, *Noli me videre*, instalacja, dokumentacja performansu, 1976–2010

1 Dorota Monkiewicz, *Zaczyna się we Wrocławiu*, na: <http://www.culturecongress.eu> (stan z 2.09.2012)



1



2



3

1. Truth, *bez tytułu* (Zmeczenie), instalacja, 2008
2. Adam Abel, *Inwersje*, rzeźby, 2008
3. Krzysztof Wałaszek, *Nasi politycy nie są idiotami*, malarstwo i instalacja, 2002
4. Laura Paweła, *Faster*, instalacja, 2005
5. Adad Hannah, *Museum Stills*, wideo, 2002
6. Andzej Wasilewski, *Obraz i podobieństwo*, instalacja, 2005

kompozycja wykonana z mapy hipsometrycznej *KrajObraz* Eugeniusza Smo-lińskiego. Warto zwrócić uwagę na cykl ruchomych plakatów Piotra Wyrzykowskiego, które pośrednio nawiązując do rewolucyjnej poezji Kazimierza Majakowskiego, pod względem stylistycznym odwołują się do ideologicznie zaangażowanych prac m.in. Aleksandra Rodczenki. Uwagę zwraca także obraz Jerzego Truszkowskiego pt. *Jak masturbuje się młotem*, który został namalowany na podstawie fotografii dokumentującej jeden z przeprowadzonych w latach 80. przez artystę wraz z grupą Sternenhoch kontestujących performance'ów.

Przestrzeń drugiego piętra poświęcona została głównie realizacjom związanym z zagadnieniami feministycznymi, jak i tożsamościowymi, które uzupełnione zostały pracami nawiązującymi do symbolicznego dla kuratora motywu okręgu. Znajdziemy tu więc działania sztandarowych dla sztuki polskiej Jadwigi Sawickiej, Natalii LL, Marty Deskur, Ewy Partum czy Alicji Żebrowskiej. Warto zwrócić uwagę na fotografie z cyklu „Autoportrety” Macieja Osiki, który za pomocą wyidealizowanych autoportretów porusza istotne dla współczesnego świata zagadnienia związane z kwestiami płciowości i tożsamości. W części tej zorganizowane zostały także bloki filmowe, w ramach których można obejrzeć prace Carolee Schneemann oraz VALIE EXPORT. Nie sposób także przejść obok instalacji Effie Wu pt. *Zero* oraz zwracającej szczególną uwagę mobilnej – niezwykle atrakcyjnej wizualnie – instalacji wideo autorstwa Izabelli Gustowskiej pt. *W dzień zaćmienia*.

Tuż obok rozpoczyna się przestrzeń skupiona na symbolice okręgu. Według Piotra Stasiowskiego w różnorodny sposób archetypiczna figura koła

nabiera w poszczególnych pracach humanistycznego i uniwersalnego charakteru [2] łącząc się jednocześnie z tytułem wystawy. W części tej umieszczone zostały prace m.in. Wandy Gołkowskiej, Zdzisława Jurkiewicza oraz Stanisława Dróżdża. Tuż obok usytuowana została inna w charakterze, lecz niezwykle interesująca pod względem formalnym wideoinstalacja Ryszarda Jędrusia pt. *Wideodeszcz*, będąca zbiorem siedmiu odbiorników telewizyjnych wyświetlających zmultiplikowany obraz/zapis momentu rozbijania się kropli deszczu o tafle wody. W kontekście tej pracy warto pamiętać, że artysta w całej swej twórczości nieustannie bada zagadnienia związane z kreacją rzeczywistości, zadając pytanie o iluzję i prawdę szklanego ekranu. Będąc przy zagadnieniu iluzji, warto wspomnieć o *Pełni sztucznej* Kamy Sokolnickiej, która odwołując się do jednego z esejów J. Baudrillarda pt. *Spisek sztuki*, zwraca uwagę na zjawisko braku zrozumienia tekstów naukowych czy też teoretycznych. Sokolnicka nie neguje jednak tego problemu, uznając, że dzięki błędom w czytaniu, czytaniu bez zrozumienia, wrywaniu zwrotu z kontekstu – słowa oddzielają się od swych znaczeń [3]. Wydaje się więc, że – idąc tropem rozumowania artystki – zarówno praca, jak i cała koncepcja wystawy została oparta na kombinacji znaczeń wynikającej z gry słownej.

Niezwykle interesującą okazała się przestrzeń czwartego poziomu, na którym zgromadzone zostały realizacje „młodego pokolenia”. W ciekawy sposób

2 Piotr Stasiowski, *Pełnia Sztuczna*, „Jednodniówka MWW”, 27.07.2012, Wrocław, s. 1.

3 Cyt za. Kama Sokolnicka na <http://www.kamasokolnicka.com> (Stan z 20.09.2012).



4



5



6

zaaranżowana ekspozycja w intrygujący sposób prezentuje zupełnie inne – niż na pozostałych poziomach – myślenie o dziele sztuki i języku wypowiedzi artystycznej. Chyba najbardziej rzucającą się w oczy jest praca *Bez tytułu (Zmęczenie)*, której autorem jest Truth. Sterta – jedynie pozornie – chaotycznie ułożonych okragów/kół tarasuje przejście, w sposób całkowity uniemożliwiając ich ominięcie. Niemal od razu nasuwa się skojarzenie ze sztuką przestrzeni publicznej, z pewną formą interwencji artystycznej mającej miejsce właśnie w tzw. outdoorze. Jest to genialny przykład powolnej, acz nasilającej się już w Polsce tendencji wprowadzania realizacji szeroko pojętego street artu do przestrzeni galeryjnej czy muzealnej. Podobnie dzieje się w przypadku dwóch prezentowanych na wystawie obrazów Zbioka, jednego z najbardziej znanych wrocławskich artystów skupiających się na przestrzeni publicznej i muralu.

Obojętnie nie można przejść także obok instalacji Tomasza Bajera pt. *Kunstbombe*, która wbrew pozorom nie odnosi się bezpośrednio do wątków militarnych. Warto bowiem wiedzieć, że Tomasz Bajer w realizacjach swych bardzo często posługuje się zagadnieniami związanymi z alchemią i pewną formą konotacji do wydarzeń współczesnych. Wobec tego pięć bomb, być może niewypałów, artysta opatrzył łacińskim zdaniem, po polsku brzmiącym: *Odwiedź Głębłą Ziemi; przez Oczyszczenie Znajdziesz Tam Ukryty Kamień. VITRIOL*. Symbolicznie zdanie to odnosi nas do nieustannych poszukiwań Kamienia Filozoficznego i alchemicznej wiedzy o przemianie metalu w złoto, którym dla artysty może być także sztuka.

Tuż obok umiejscowione zostały niewielkie, charakterystyczne obrazy autorstwa Basi Bańdy oraz rzadko eksponowany, utrzymany w estetyce niemalże grafiki 8-bitowej obraz Laury Paweli. Będąc przy Paweli, warto wspomnieć o zaprezentowanej tuż obok instalacji *Faster*, która w zabawny sposób prowadzi dyskurs ze współczesnym rynkiem sztuki i tym samym wartością obrazu w oczach odbiorcy. Biorąc pod uwagę bowiem komercyjny charakter sztuki, bardzo często można spotkać się z masową produkcją obrazów, które już w zamyśle artysty, pomyślane są jako ładny, gotowy, raczej nieambitny, przyjemny do oglądania i przede wszystkim pasujący do mieszkania produkt. Odchodząc jednak od zagadnienia komercjalizacji sztuki warto zwrócić uwagę

na zupełnie inną w wyrazie, niezwykle miłą – acz podszytą pewnym smutkiem, niepewnością czy wręcz beznadzieją – realizację wideo pt. *Sausage Hero* Piotra Skiby. Przestrzeń tę zamyka projekcja zapisu znanej *Akcji malarskiej na śniegu* wybitnego wrocławskiego malarza Józefa Hałasa.

Dochodząc do ostatniego, najbardziej posępnego piętra, w zasadzie ostatkiem sił oglądamy resztę ekspozycji. Odnajdziemy tu szereg istotnych dla sztuki współczesnej prac wideo oraz realizacji koncepcyjnych. Oprócz portretu wielokrotnego Józefa Robakowskiego i cyklu fotograficznego Andrzeja Lachowicza, warto zwrócić uwagę na wybitnie ciekawy cykl prac wideo Igora Krenza, a także niewątpliwie jedną z ciekawszych prac – *Okropności zabawy* Piotra Kmity, która w przewrotny sposób nawiązuje do znanej serii grafik Goi. Cykl grafik opowiada o brutalnych i stosunkowo agresywnych przekazach medialnych, w tym także filmów animowanych. Interesującą w przekazie jest też praca Jacka Zachodnego pt. *Śmierć XXI*, która przez samego autora widziana jest przede wszystkim jako międzykulturowa i międzyludzka definicja zjawiska, jakim jest śmierć. Na poziomie tym można zobaczyć także szereg innych, interesujących prac, w dużej mierze bazujących na narzędziach technologicznych. Wystarczy wymienić tutaj instalację Mirosława Bałki, wideo Anny Płotnickiej czy Grzegorza Klamana i Grupy Sędzia Główny. Szczególną realizacją jest również instalacja *Noli me videre* Wolfa Kahlena, która wykorzystuje archiwalny zapis wideo performance'u z 1976 roku i stanowi *jedną z pionierskich prac związanych z tematyką opresji ciała i izolacji jednostki przez system monitoringu i kontroli* [4]. Sam tytuł pracy nawiązuje do biblijnego motywu *Noli me tangere*, oznaczającego w dosłownym tłumaczeniu „nie dotykaj mnie”.

Niewątpliwym atutem wystawy jest wielość zaprezentowanych prac, które rzetelnie obrazują istniejące w trzech dekadach sztuki polskiej tendencje artystyczne. Dzięki umiejętnemu doborowi, jak i zaprezentowanej różnorodności formalnej odbiorca jest w stanie bez problemu prześledzić proces ewolucji myśli artystycznej, jak i powolny przebieg adaptacji nowych, często technologicznych, narzędzi wyrazu.

4 Fragment opisu pracy z z *Jednodniówka MWW*, 27.07.2012, Wrocław, s. 6.

Łukasz M. Sadowski

1–5. Widok ogólny
ekspozycji
Fot. 1–5 Paweł
Napieraj

Horyzont czterdziestolecia

Wystawa Katedry Malarstwa, Rysunku i Rzeźby Wydziału Grafiki i Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi

Próby stworzenia odrębnego wydziału grafiki podejmowano od początków istnienia Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych w Łodzi, czyli od roku 1945. Poprzedniczka dzisiejszej Akademii (od 1947 roku zaopatrzona w przymiotnik „Państwowa”) miała co prawda od końca lat 1940. Zakład Grafiki, jednakże stworzenie odrębnego wydziału nastąpiło dopiero po ponad ćwiećwieczu [1]. Złożyły się na to różne przyczyny i „trudności obiektywne”. Głównym profilem szkoły miała być przecież współpraca z przemysłem włókienniczym i kształcenie podporządkowano celom raczej przemysłowym niż artystycznym. Dzięki uporowi części wykładowców (a prawdę mówiąc, czasem

płynące z Zachodu tendencje [2]. Wielkie znaczenie miał też autorytet twórców — pedagogów, którzy zakładali Wydział: Romana Artymowskiego, Stanisława Fijałkowskiego i Leszka Rózgi [3].

Tak więc ta okrągła, czterdziesta rocznica, stała się motywacją do ukazania prac wykładowców Katedry Malarstwa, Rysunku i Rzeźby. Jest to także znakomita okazja do zaprezentowania szerszej publiczności tego, co tworzą, czym się zajmują na polu artystycznym pedagogzy katedry. Tej, która jest jedną z czterech tworzących struktury obecne-



1

po „przemęczeniu się” w tkalniach, projektowaniu ubiorów, szyciu i obronie dyplomu mogli oni poświęcić się sztuce „czystej”. Katedra zatem wypełniła dość istotną lukę w strukturze uczelni, podnosząc zarazem jej prestiż.

Należy również podkreślić inicjatywę i życzliwość ówczesnego rektora, profesora Wiesława Garbolińskiego, który znakomicie rozumiał potrzebę rozwoju edukacji w zakresie grafiki i malarstwa na uczelni. W zasadzie bez jego osoby, bez jego zaangażowania, powstanie jednostki zostałoby co najmniej odsunięte w czasie.

Początki były dość trudne, wykładowcy — jak wspomina profesor Andrzej Marian Bartzak — szybko, „na gwałt” musieli się uczyć grafiki, aby móc kształcić studentów. Sami do tej pory mieli tylko krótkie zajęcia z profesorem Stefanem Krygierem [4]. Warto także przypomnieć postać profesora Janiny Tworek-Pierzgalskiej, która miała wielki wpływ na studentów. O jej aktywności twórczej oraz o nauczaniu studentów też trzeba dziś pamiętać.

Po ogarnięciu problemów organizacyjnych, rozpoczęto intensywnie rozwijać działalność katedry. W ciągu czterech dekad stworzona została silna kadra pedagogiczna, mająca na swoim koncie nie tylko liczne sukcesy artystyczne, ale także i mnogie rzesze absolwentów. Jak pisze we wstępie do katalogu wystawy prof. Piotr Stachlewski: *niezwykle ważną funkcją Katedry Malarstwa Rysunku i Rzeźby stało się kształcenie z zakresu malarstwa, a ostatnio również specjalistyczne w zakresie rysunku* [5]. Ogólnoplastyczny rozwój studentów ma im pomóc w ich późniejszej działalności artystycznej, która może przecież pójść różnymi drogami. Jest to chyba słuszna koncepcja, która dając podstawy warsztatowe, zapewnia młodym ludziom „fach”, rzemiosło. Od nich samych będzie później zależało, czy i w jaki sposób je wykorzystają.

Wystawa „Horyzont czterdziestolecia” była pokazywana w Muzeum Akademii Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu i w Miejskiej

4 op. cit., s. 116.

5 *Horyzont czterdziestolecia. Wystawa Katedry Malarstwa, Rysunku i Rzeźby Wydziału Grafiki i Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi* [katalog].

2

przeciw uporowi innych), stopniowo wprowadzanie zajęć z technik graficznych czy projektowania graficznego zaowocowało powołaniem nowego Wydziału Grafiki w roku akademickim 1971/1972. Było to związane z reformą szkoły, ogólną sytuacją polityczną, przeobrażeniami trwającymi po 1968 roku. U źródeł powstania owej jednostki leżały artystyczny ferment i potrzeba zmian.

Nowatorskie i awangardowe tradycje łódzkiej uczelni stanowiły magnes przyciągający wykładowców i studentów. Program kształcenia był bardzo *nowoczesny, aktualny. Odbijał wszystkie*

go Wydziału Grafiki i Malarstwa. Została ona (pod nieco inną nazwą) powołana do życia w roku akademickim 1978/1979.

Potrzeba istnienia takiej jednostki, w miarę rozwoju uczelni, powiększania się łódzkiego środowiska artystycznego, była sygnalizowana przez wykładowców i studentów. Jej powstanie pozwoliło łódzkiej uczelni na rozszerzenie „artystycznego” profilu działalności. Z rozmów ze starszą generacją artystów wiem, że wielu spośród nich studiowało na wydziałach projektowych niejako z musu, z konieczności i braku wyboru. Dopiero

1 G. Sztabiński [red.], *50 lat Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi. Historia i teoria*, Łódź 1995, s. 129, 133.2 *40-lecie Wydziału Grafiki i Malarstwa*, Łódź, 2012, s. 134.

3 op. cit., s. 134.

Galerii Sztuki w Łodzi. Prezentacja była równoległa (ta wrocławska zaczęła się i skończyła nieco wcześniej). Pokazano różne prace — oprócz grafik, tutaj oczywiście można było przewieźć odbitki tych samych prac. W wystawie wzięło w niej udział 22 pedagogów. Są to (w kolejności alfabetycznej): Andrzej Marian Bartczak, Gabriela Cichowska, Daniel Cybula, Janusz Czumaczenko, Mikołaj Dawidziuk-Iwacik, Andrzej Fydrych, Jacek Galewski, Andrzej Grenda, Aleksandra Ignasiak, Jacek Jagielski, Grzegorz Kalinowski, Witold Kaliński, Kazimierz Karpiński, Marian Kępiński, Gabriel Kołat, Aleksandra Kozioł, Wojciech Kuźniewicz, Marzena Łukaszuk, Katarzyna Miller, Zdzisław Olejniczak, Zbigniew Purczyński i Piotr Stachlewski. Tylko we Wrocławiu wraz z wyżej wymienionymi, wystawiał także Marek Sak.

Już sam przegląd tych nazwisk, stanowi dla osób, które interesują się sztuką współczesną świadectwo różnorodności prac pokazywanych w czasie owych prezentacji. I faktycznie spotykają się tutaj twórcy różnych pokoleń. Niektórzy z nich byli wśród pierwszych absolwentów Wydziału, inni — najmłodsi, zaczęli swą drogę artystyczną już w tym tysiącleciu.

Tekst niniejszy nie jest katalogiem, tylko krótkim opisem — brak tu miejsca na omawianie wystawianych dzieł i każdego z twórców z osobna. Zaznaczmy zatem tylko, że pokazywane są prace w różnych technikach. I tak mamy tutaj prezentowane: collage, linoryty, druki wypukłe, druki cyfrowe, monotypie, grafiki wykonane w technice mieszanej. Malarstwo to akryle i oleje na płótnie, akryle na papierze i na płytach. Jest na wystawie kilkanaście rysunków, fotografie (dokumentujące akcje malarskie). Nie brak także obiektów przestrzennych i rzeźb stworzonych w różnych technikach i materiałach (granit, aluminium, brąz, odlewy metalowe, żywice epoksydowe i poliestrowe). Zróżnicowana jest też stylistyka. Wyraźnie widać zarówno ciągłość tradycji, jak i poszukiwanie nowych rozwiązań formalnych. Bardzo silnie, na przykład, wyczuwalna jest „linia” abstrakcji geometrycznej, która stanowiła swego rodzaju znak rozpoznawczy Szkoły przez kilka dziesięcioleci. Z drugiej strony można też dostrzec nawiązanie do sztuki figuratywnej, realistycznej czy metaforycznej, która ma w Łodzi chyba równie długą tradycję.

To, co jest szczególnie interesujące, to fakt, że młodzi artyści znakomicie odnajdują się w tradycyjnych technikach, osiągając często znakomite efekty właśnie dzięki solidnemu rzemiosłu. I chyba po raz kolejny w historii Wydział wpisuje się w aktualne tendencje w sztuce. Wystarczy porównać to, co dzieje się od kilkunastu lat w Niemczech, gdzie można zaobserwować swoisty „powrót malarstwa” („szkoła lipska, Neo Rauch, Michael Triegel czy berlińczyk Volker Stelzmann), niebędący chyba jednak tylko chwilową modą.

I na koniec jeszcze jedna refleksja. Oczywiście wśród tak dużego wyboru prac ma się te preferowane i te... mniej preferowane. Niemniej myślę, że wszystkie one mają pewną wspólną cechę, wspólny mianownik. Oglądając bowiem wystawę i prezentowane dzieła, ma się wrażenie solidności, wręcz „pracy u podstaw”. Niezależnie



3

od techniki widoczne jest zaangażowanie twórców, konsekwencja w tworzeniu. Ta codzienna, mozolna praca, z narzuconą samodyscypliną nie jest dziś w modzie. O ileż przecież łatwiej zaistnieć sensacją, skandalem, jednorazowym „działaniem”, które odpowiednio rozpropagowane w mediach zapewnia przynajmniej chwilową popularność. Jest to oczywiście zjawisko zrozumiałe w czasach

kiedy wszelkie kryteria uległy zatarciu. No i chyba właśnie dlatego, tym większy szacunek i uznanie dla pracy łódzkich pedagogów. Miejmy nadzieję że będzie to stanowiło zachętę, motywację dla młodych adeptów sztuki, aby jej nie porzucali i przy niej trwali. A z okazji jubileuszu życzymy pedagogom Katedry dalszych sukcesów i kontynuacji w pracy artystycznej.

111



4

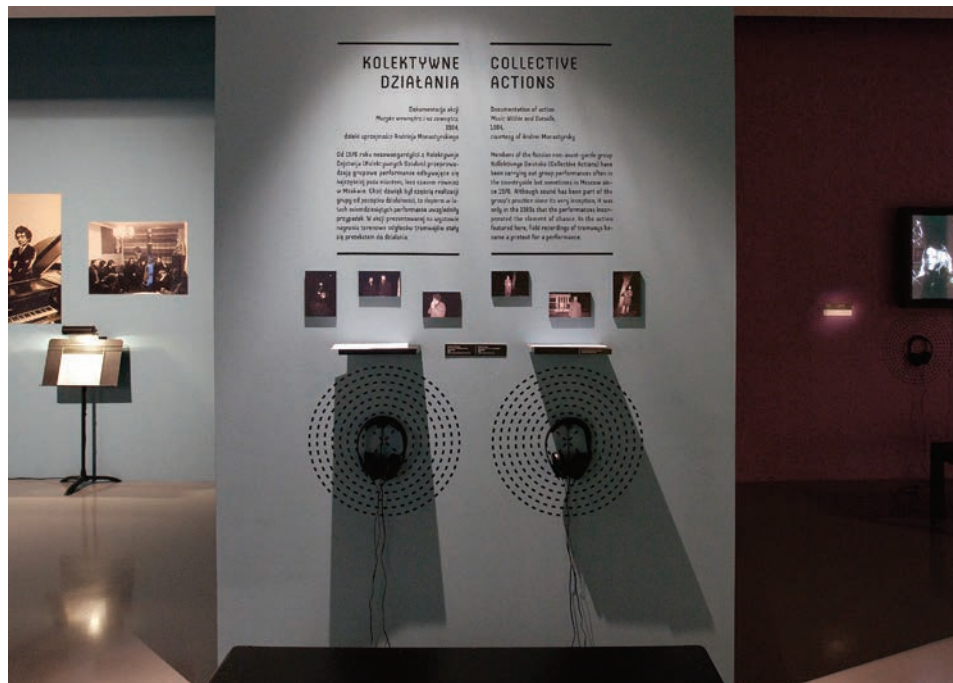


5

Paweł Krzaczkowski

Dźwięki elektrycznego ciała

Na początku lat 60. w łofcie Yoko Ono i nowojorskiej galerii AG Maciunasa doszło do niezwykle intensywnej współpracy pomiędzy środowiskiem kompozytorskim i twórcami wizualnymi.



Tak narodził się Fluxus, który we wrześniu 1962 roku ogłosił w Wiesbaden swój program artystyczny, skupiony na działaniach happeningowych i mocno inspirowany koncepcją *event scores* George'a Brechta. Ruch od samego początku miał ambicje międzynarodowe, a nawet globalne, ostatecznie jednak, pomimo starań Maciunasa, zatrzymał się na żelaznej kurtynie, która okazała się w tym wypadku także granicą poznawczą; o ile historia sztuki dość szybko przyswoiła sobie wiedzę na temat Fluxusu, o tyle to, co działo się po drugiej stronie żelaznej kurtyny nie miało równie dobrej dystrybucji w dyskursach wiedzy. Tym bardziej należy się cieszyć, że dwójka kuratorów – Daniel Muzyczuk i David Crowley – zechciała przywrócić się historii wschodniej awangardy posługującej się materiałem dźwiękowym. Owocem tego zainteresowania jest wystawa „Dźwięki elektrycznego ciała” prezentowana w łódzkiej galerii ms2.

W tym samym roku, kiedy Maciunas ogłosił w Wiesbaden narodziny nowej estetyki, którą później Dick Higgins określił mianem sztuki intermedialnej, daleko na wschodzie Bułat Gulajew zakładać będzie Instytut Prometeusza, nawiązujący w nazwie do *Prometeusza: poematu ognia Skriabina*. Intencją Gulaiewa była kontynuacja poszukiwań tego kompozytora w zakresie syntezy wrażeń wzrokowych i słuchowych, o czym przypomina pokazywany na łódzkiej wystawie archiwalny film. Ale nie tutaj zaczyna się opowieść kuratorów, lecz w podwilżowej Polsce, gdzie w 1958 roku powstaje *Dom Lenicy* i Borowczyka z muzyką Włodzimierza Kotońskiego, wyprzedzony o rok przez *Tam i tu* Andrzeja Pawłowskiego. Dzieła te pokazują siłę polskiej awangardy, która mimo opresji systemowych powojennej Polski

zdołała w bardzo krótkim czasie się odrodzić. Poluzowanie systemu kontroli zaowocowało w tym czasie odważnymi eksperymentami formalnymi, które odreagowały socrealistyczny przymus doktrynalnej polityczności. Kilka lat później trójka artystów wizualnych – Grzegorz Kowalski, Henryk Morel i Cezary Szubartowski, wraz z kompozytorem Zygmuntem Krauze zorganizują wystawę „5x”. Dzięki archiwalnemu nagraniu możemy przyjrzeć się wnętrzu galerii Foksal wypełnionemu różnymi prętami, poduszkami czy beczkami, które zapraszają zwiedzających do generowania dźwięków i hałasowania. Tuż obok kuratorzy umieścili rekonstrukcję kompozycji architektonicznej Teresy Kelm, Henryka Morela i Zygmunta Krauze z 1968 roku. W prostokątnej przestrzeni zamontowano system półokrągłych ścian, tworzących sześć osobnych tub akustycznych oświetlonych różnokolorowym światłem, w których umieszczono głośniki, nadające określone ścieżki dźwiękowe Krauze. Artyści uprzywilejowują tu indywidualne doświadczenie nad obiektywnością materialnej struktury. Liczy się przede wszystkim synteza wrażeń sterowanych wyborem trasy w labiryncie.

Na wystawie zaprezentowano jeszcze kilka innych dzieł z pogranicza architektury i muzyki. Oprócz rysunków projektowych Studia Eksperymentalnego Polskiego Radia i niezrealizowanego pawilonu muzycznego z 1958 Oskara i Zofii Hansenów, możemy przyjrzeć się *Akustikonowi* Ludovíta Kupkoviča, który miał być wolno stojącym obiektem w kształcie jaja, o kubaturze sporego budynku. Poprzez odpowiednie zaaranżowanie wnętrza wypełnionego schodami chciano uzyskać efekt ogromnego pogłosu, podążającego za krokami użytkownika. Kilka metrów dalej możemy

zatrzymać się przy *Neutronie* Jerzego Rosołowicza. W tym wypadku mamy do czynienia z ogromnym placem, w centrum którego umieszczono obiekt architektoniczny w kształcie odwróconego stożka zwieńczonego kolistym dachem. Wnętrze stożka miały wypełniać dronowe dźwięki.

Osobny wątek wystawy stanowią partytury graficzne takich artystów jak Bogusław Schaeffer, Dobravko Detoni czy Milan Adamčiak, jak również kolaże z cyklu „Wybrane wiersze ludowe” Katalin Ladik, jugosłowiańskiej artystki związanej ze sceną poezji dźwiękowej. Szczególnie ciekawe wydają się na tym tle prace Milana Grygera, autora bardziej klasycznych partytur graficznych, kolaży partyturowych czy wreszcie oryginalnych hybryd, łączących *action painting* i sztukę destruktywną (*Żywy rysunek*) czy *action painting* z gramatyką audioperformance'u, jak w przypadku *Rysunku dotykowego*. I tak dochodzimy do Milana Knižaka i jego płyt gramofonowych z cyklu „Zniszczona muzyka”, które niejednokrotnie nadpalał, przemalowywał, ciął na kawałki i sklejał w nowe całości. Nagrania, które tworzył później przy ich użyciu zapowiadały nadejście estetyki plądronicznej i usterkowej w muzyce.

Warto odnotować, że w ramach „Dźwięków elektrycznego ciała” pojawiło się bardzo niewiele dzieł bezpośrednio kontestujących porządek polityczny państw z kręgu wpływów sowieckich. Można tu wspomnieć o kompozycji Komara i Melamida, będącej formą oprotowania politycznie motywowanego zakazu opuszczania przez nich terytorium Związku Radzieckiego czy *Samych tranzystorach* Krzysztofa Wodiczko i Szabolcsa Esztényi'ego z 1969 roku. Idea tej drugiej kompozycji polegała na użyciu przenośnych odbiorników w roli instrumentów muzycznych. Mamy tu do czynienia z kompozycją formalnie zdeterminowaną, o czym przekonuje partytura, a zarazem przypadkową od strony materiału dźwiękowego, i o tyle polityczną, że kwestionując autorytet medialnych aparatów ideologicznych, poddanych manualnej manipulacji radioodbiornikami w czasie wykonania. Podobnych efektów brzmieniowych szukał w swoich *Długościach fal* György Kovászai, kiedy tworzył ścieżkę dźwiękową do animacji poprzez zmienianie częstotliwości radiowych, ale na tym podobieństwa zdają się kończyć. *Długości fal* to raczej postmodernistyczny i plądroniczny montaż stylów muzycznych, gatunków i estetyk. Z jeszcze innych przesłanek wyrastają prace Dory Maurer czy Zoltána Jeneya, poszukujące ściślejszego powiązania materiału dźwiękowego i wizualnego i przyporządkowujące określone barwy lub elementy obrazu danym wysokościami. Zoltán Jeney w swoim *Cyklu* podzielił ekran na dwanaście pionowych pól, którym przypisał określone półtony oktawy. Pojawienie się danej lub danych wysokości, wiąże



1. Kollektivnye Deystviya (Kolektywne Działania) , muzyka w środku i na zewnątrz 1984, fot. P. Tomczyk
2. **Teresa Kelm, Zygmunt Krauze, Henryk Morel**, Kompozycja przestrzenno-muzyczna, 1968, fot. P. Tomczyk
3. **Milan Knížák**, Zniszczona muzyka, 1963–1979, fot. P. Tomczyk



się z odsłonięciem wybranego pola lub pól obrazu, kadrującego plac za stacją metra w Budapeszcie.

Kuratorom łódzkiej wystawy udało się rzecz niełatwa. Przypomnieli o tym, o czym należało przypomnieć, a przy okazji nie ulegli łatwemu w tym przypadku stereotypowi sztuki uciśnionej. Wręcz odwrotnie. „Dźwięki elektrycznego ciała” dowodzą ogromnej siły tamtych czasów, która tkwiła w zdolności różnych środowisk twórczych do zawierania artystycznych sojuszy i łamania dyscyplinarnych ograniczeń. Z drugiej strony, nie sposób nie zauważyć na podstawie prezentowanych na wystawie dzieł, że kraje Bloku Wschodniego, które na początku lat 50. mogły się poszczycić podobną stopą życia, jak na Zachodzie, przegrywały gospodarczo, popadając z dekady na dekadę w coraz większy kryzys. O ile intermedialna sztuka zachodnia rozwijała się, dzięki łatwemu dostępowi do nowej technologii, artystom wschodnim z czasem było coraz trudniej o środki produkcji artystycznej. Fluxus był dzieckiem Planu Marshalla, a elektryczne ciało wschodu musiało chudnąć.



Performance i sens

To już mój drugi tekst o performance pisany w niezbyt odległym czasie (poprzedni: *Performance i moralność* [1]).

Sam nie wiem, dlaczego tak się dzieje, ale wygląda na to, jakby sam problem mnie rzeczywiście coraz bardziej angażował. Mimo tylu prac, które równolegle kontynuuję... Ale to nie tylko kwestia czysto subiektywna, prawdopodobnie jest także coś na rzeczy w sensie czysto obiektywnym, albowiem performance staje się powszechnie niemal obecny tam, gdzie obecna jest sztuka współczesna. Zbyt łatwo jednak artyści, zwłaszcza młodzi, sięgają po tę formę ekspresji, oszukując mimo woli samych siebie, ponieważ uważają, że performance robi się natychmiast, już, bez przygotowania, a tylko na potrzebę chwili i jakiegos wydarzenia. To tylko pogłębia zamieszanie panujące wokół tego rodzaju twórczości jednak i artystycznej, i poważnej. Próbuję więc to zrozumieć i pytam o sens...

Oczywiście pytanie o sens jest tu tak samo banalne jak analogiczne pytanie o sens samej sztuki. I wiadomo też skądinąd, że jest trochę wadliwie postawione, albowiem sztuka to mimo wszystko ładna forma bez praktycznego znaczenia, w związku z powyższym inaczej też tu artykułuje się tzw. myśl dyskursywną niż – powiedzmy – w filozofii. Aczkolwiek myśli tej w żadnym wypadku i pod żadnym pozorem odmówić jej nie można; innymi słowy każdy niemal przekaz artystyczny niesie zarazem pewne przesłanie myślowe. I to jest konstatacja również banalna i oczywista. Powiedzielibyśmy zatem, że w tym kontekście sztuka ma tę przewagę nad filozofią, iż oprócz ładnej formy odwołuje się także do intelektu. A performance?

Jednym z najbardziej mnie przekonującym stanowiskiem w estetyce określającym sens przekazu artystycznego jest definiowanie go poprzez język. Innymi słowy sztuką jest pewien szczególnie zorganizowany komunikat, w którym dominującą funkcją jest zjawisko autotelizmu, czyli – mówiąc wprost – formy. Byłaby to zatem taka wypowiedź, w której nie tyle idzie o to, co się mówi, ale przede wszystkim, jak się mówi. Nie znaczy to oczywiście, że kwestia

zawartości samego przekazu nie jest tu ważna, ale także to, a może nawet przede wszystkim, że jest to wypowiedź w dużej mierze zorientowana na samą siebie, czyli na formę. A o tej z kolei w znacznej mierze decyduje ów szczególnie język sztuki, którym wytrawny i profesjonalny artysta włada. A jednak samo opanowanie owego języka nie oznacza automatycznie, że jest się artystą, albowiem do tego z kolei trzeba czegoś, czego nie ma w programie żadnej edukacji, a mianowicie iskry talentu i żarliwości twórczej. To zaiste odwieczny dylemat wszelkich szkół artystycznych.

Rozważanie to prowadzi nas wprost do sformułowania pytania: czy zatem sztuka (a zakładamy, że nią jest) performance jest zarazem szczególnym językiem artystycznym? Pytanie jest ważne, albowiem otwiera perspektywę teoretycznego, czyli estetycznego opisu i analizy zjawiska performance. A przynajmniej gwarantuje przyjęcie jakiegos języka opisu. I tu od razu trafiamy, kto wie, czy nie na najważniejszy, na problem związany z samym performance. A mianowicie, czy rzeczywiście możemy w przypadku tego rodzaju wypowiedzi twórczej mówić o jakimkolwiek języku artystycznym? Pytanie bowiem wydaje się w tym wypadku zgoła paradoksalne, albowiem performance programowo nie zakłada jakiegokolwiek techniki ekspresji czy też swojego rodzaju gry – wprost przeciwnie: eksploruje rzeczywistość sprzed jakiegokolwiek techniki, a na pewno poza jakąkolwiek grą, zwłaszcza w sensie aktorskim rozumianą. W tym też sensie jako taki byłby owego języka artystycznego, przynajmniej w tradycyjnym sensie tego słowa, pozbawiony. Oznacza to w tym kontekście, że performance jest działaniem w realnej przestrzeni przez realną osobę i wobec realnych osób.

Nie bez powodu powtarzam tu w rozmaitych odmianach słowo „realny”, albowiem nie jest to kreacja w ustalonym sensie słowa – a jeśli już to na bazie owej realności. I choć można powiedzieć, że w performance niczego się nie udaje, to jednak cała sytuacja, do której artysta zaprasza, jako żywo jest wykreowana, a nawet nosi znamiona formy. Mówiąc precyzyjnie: performance to samoświadomość formy artystycznej, ale bez tradycyjnie rozumianego przedmiotu

1. Adina Bar, *On*, performance, Sokołosko, 2011

2. Katerina Olivová, Fragment performance

3. Jiří Suruvka, *Przygody Tomka Sawyera*, performance
Fot. 1–3 K. Saj

1 B. Jasiński, *Performances i moralność*, Pismo Artystyczne Format nr. 61, 2011, s. 45



artystycznego (czego żarliwie dowodziłem w swej książce *Estetyka po estetyce. Prolegomena do ontologii procesów twórczych*). Stąd ta szczególna waga dokumentacji i rejestracji performance.

Do istotnych wyróżników performance dodać też trzeba bezpośredni kontakt z odbiorcą w granicach sytuacji wykreowanej przez artystę. Opisałem te cechy szczegółowo w książce, którą wyżej wspominałem, używając do tego aparatu filozoficzno-estetycznego. Doprowadziło to mnie do zanegowania tradycyjnie rozumianej estetyki i wykreślenia zupełnie nowego pola teoretycznego, które roboczo nazwałem właśnie ontologią procesów twórczych. Ten nowy paradygmat myślenia o sztuce nie jest oparty o przedmiotowo rozumiane dzieło sztuki, ale właśnie o procesy twórcze. Wydaje się, że aparat teoretyczny, który zaproponowałem do opisu tego typu zjawisk nadaje się szczególnie do analizy sztuki performance.

Jeśli zatem performance to taka szczególna forma uprawiania sztuki, gdzie oprócz napięcia formalnego (zwanego przeze mnie samoświadomością działania twórczego) nie ma żadnego tradycyjnie rozumianego przedmiotu artystycznego, to w takim razie jak przekazywać wiedzę o nim i jak uczyć? Rzeczywiście mamy w tym względzie do czynienia z sytuacją szczególną, ponieważ zazwyczaj nauczamy określonych technik, a te z kolei łączymy właśnie z wytwarzaniem przedmiotów. I też na ich pod-

performer ustala zatem za każdym razem inne warunki i zasady porozumiewania się, inną gramatykę i inną syntagmę swojego języka. Tym bardziej więc ciężar wypowiedzi przesuwa się w kierunku działania konceptualnego, a to zakłada po prostu pracę intelektualną. W ramach konstruowanego *ad hoc* języka wypowiedzi i w granicach konkretnego performance pojawia się także swoista logika i porządek takiego przekazu. I tę trzeba za każdym razem odkryć. Tu dopiero widzę pole do nauczania.

Nieprzypadkowo o tym tak wiele tu mówię, albowiem właśnie rozpaczliwy brak sensu widzę niekiedy w chaotycznych i zgoła przypadkowych wystąpieniach performerów. Nie wszystko bowiem i nie zawsze bywa sztuką i nie da się oszukać świadka/widza niedomyślanym gestem lub nieprzemyślaną sytuacją. A tymczasem akurat w przypadku performance mamy do czynienia z czymś wyjątkowym, gdzie realny człowiek dotyka samej tajemnicy istnienia — a przynajmniej ma na to szansę o wiele większą niż artysta produkujący przedmioty. Byłoby głupotą tego nie wykorzystać i nie przywrócić sztuce jej wręcz metafizycznego charakteru i przesłania. Tam bowiem, gdzie kończy się gra, rozpoczyna się przygoda z odsłanianiem najgłębszego sensu ludzkiego bytu, jakim jest samo istnienie. Nie można tego przesłonić błazenadą i wyglupem. Pisałem o tym w książce *Sztuka?*



stawie możemy formułować sens takiego przekazu. W performance jest zgoła inaczej. Można powiedzieć, że tu wszystko zaczyna się od głowy i na głowie się kończy. Innymi słowy przekaz co do formy i treści sytuuje się tu w sferze czysto konceptualnej (aczkolwiek bez żadnych dodatkowych sensów, jakie z tym słowem się łączy w historii sztuki współczesnej).

Nauczanie performance zaczyna się zatem od pracy czysto mentalnej, dla której tylko epifenomenem jest wykreowana sytuacja w realnej przestrzeni. To zaś zakłada po prostu pracę myśli pod warunkiem, że jest o czym myśleć. Jak nigdy dotąd zatem do zasadniczej rangi urasta wykształcenie ogólne artysty performera, wiedza i wrażliwość przekraczające zwykłą artystyczną miarę.

Performer zatem mówi do nas, nie udając i niczego — w sensie przedmiotowym — nie kreując, a zatem przede wszystkim jest. I poprzez realne bycie wobec innych (czyli nie granie, jak to ma miejsce w przypadku sztuki aktorskiej) konstruuje swój przekaz. To nie jest zwykła sytuacja artystyczna, ponieważ w jednym z jej ogniw pojawia się jak najbardziej realny byt, jakim jest istnienie samo. To także wymyka się pojęciu techniki artystycznej. Wydaje się zatem — jeśli już pozostać przy moich „językowych” założeniach — że za każdym razem mamy w performance do czynienia z tworzeniem innego języka przekazu — niejako na oczach widzów i przy ich milczącej akceptacji.

— *Tylko wtedy, kiedy jestem; tylko czy moje wołanie usłyszał choć jeden performer?*

Sztuka performance ma zatem niepowtarzalną szansę dotarcia do owego dreszczu metafizycznego, który przenika doświadczenie istnienia, a które zarazem było obecne chociażby w pierwocinach tragedii greckiej, gdzie aktorzy jeszcze nie byli aktorami, a za takich zaczęli ich uważać dopiero współcześni interpretatorzy. Oczywiście, mam tu na myśli Ajschylosową wersję greckiego dramatu, blisko jeszcze stojącą wobec misteriów eleuzyńskich. Aktorów tak naprawdę wymyślił dopiero Eurypides, bo był już tylko artystą. Czy wieszam zbyt wysoko poprzeczkę dla współczesnego performerów? Czy popadam w zgoła filozoficzną fantazję? Czy też może już piszę artystyczny manifest, miast poprzestać na teoretycznej analizie? — Być może, ale przede wszystkim w sztuce performance widzę szansę na otwarcie zupełnie nowego pola twórczej ekspresji, a także szansę na powiedzenie czegoś bardzo ważnego o samej kondycji człowieka. Sztuka wszak, sztuka wielka, chciałoby się rzec, czyniła to zawsze i to właśnie w takich momentach swojego rozwoju, kiedy modyfikowała właśnie swój język przekazu. Byłoby głupotą, tego nie widzieć, a jeszcze większą głupotą, tego nie wykorzystać. I dlatego trzeba bezlitośnie chłostać samo performance, oddzielając ziarno od plew.

Anka Leśniak

Sztuka w kontekście miejsca

1. **Anna Płotnicka**, Performance, Sokołowsko, 2012
2. **Nigel Rolfe**, *Trzej Królowie*, performance, Sokołowsko, 2012
Fot. 1–2 K. Saj

W dniach 18–22 sierpnia 2012 miał miejsce drugi już Festiwal Sztuki Efemerycznej „Konteksty” w Sokołowsku, organizowany przez Fundację In Situ. Sokołowsko to mała miejscowość w Sudetach, leżąca przy granicy z Czechami. Swoje lata świetności przeżywała w XIX wieku pod nazwą Görbersdorf, kiedy to dr Hermann Brehmer za względu na szczególnie mikroklimat założył tu pierwsze sanatorium dla chorych na gruźlicę. Uzdrowisko działało jeszcze w XX wieku, jednakże po 1950 roku budynki sanatoryjne stopniowo zaczęły popadać w ruinę. Dawne sanatorium Brehmera, kino Zdrowie znajdujące się w centrum miejscowości oraz pensjonat Różanka od kilku lat są własnością Fundacji Sztuki Współczesnej In Situ, której celem jest rewitalizacja podupadłych budynków oraz stworzenie w Sokołowsku miejsca spotkań artystów.

Nazwa festiwalu „Konteksty” odnosi się do teorii kontekstualnej Jana Świdzińskiego — teoretyka i nestora polskiej sztuki performance. W tegorocznej edycji „Kontekstów” uczestniczyło ok. 70 artystów. W odróżnieniu od zeszłego roku, pojawili się również artyści z zagranicy — w tym mistrzowie sztuki akcji — Roland Miller i Shirley Cameron oraz Alastair MacLennan. Z polskiej sceny sztuki warto podkreślić obecność Jerzego Beresia, który w tym roku obchodził 82 urodziny.

Kuratorzy „Kontekstów” 2012 — Ewa Zarzycka i Małgorzata Sady podzieliły program na kilka bloków tematycznych. Najwięcej czasu zajmowała w nim sztuka akcji, ale były również prezentacje galerii i inicjatyw artystów pt. „Miejsca w miejscu”, wystawa „O potrzebie tworzenia widzeń” oraz projekcje filmowe poświęcone Franciszce i Stefanowi Themersonom. W dwóch salach kina „Zdrowie” można było obejrzeć wystawę ze zbiorów Andrzeja Ciesielskiego „Moje archiwum”, dotyczącą sylwetek Andrzeja Partuma i Zbigniewa Warpechowskiego. Ciesielski od wielu lat zbiera zaproszenia, ulotki, artykuły i inne rodzaje dokumentów poświęcone artystom awangardowym. Zebrane materiały przyczepia do specjalnych plansz, dzięki czemu można je wygodnie przeglądać, a zarazem nadaje im w ten sposób charakter wystawy–instalacji.

Zbigniew Warpechowski oraz Andrzej Partum (zm. 2002) to twórcy, którzy zajmowali szczególne miejsce na tegorocznym festiwalu. Sztuce i sylwetce Partuma poświęcony został wykład Małgorzaty Dawidek–Gryklickiej. Zbigniew Warpechowski swoje działania realizował przez cały Festiwal. Naprzeciwko pensjonatu Różanka budował Łódź Postępu. Solidna drewniana konstrukcja kontrastowała z żaglami wykonanymi z gazet, co w połączeniu manifestem artysty wygłoszonym w ostatni dzień festiwalu miało wydźwięk ironiczny. Warpechowski, który ze względu na wiek poddawany był różnym teoriom postępu, kiedyś socjalistycznej, dziś prozachodniej, unijnej, zadaje pytanie dokąd zmierzamy, gdzie nas postęp zaprowadzi. Czy idąc z postępowaniem zadajemy sobie pytanie o cel?

W tym roku silniej zaznaczona została obecność młodych i debiutujących performerów, tworzących tzw. „program off”. Tą nieuzasadnioną artystycznymi względami praktykę podziela uczestników

festiwalu można też obserwować na festiwalu „Interakcje” w Piotrkowie Trybunalskim. Należy się zastanowić czy pod pretekstem stwarzania dla „młodzieży” szansy wystąpienia w doborowym towarzystwie nie kryje się przypadkiem próba uniknięcia przez kuratorów odpowiedzialności za słabe występy zaproszonych artystów. Inaczej sprawa wygląda z artystami, którzy już wypracowali sobie określoną formułę performance, jak np. Janusz Bałdyga i wiadomo, że nie zawiodą. Blok off miałby uzasadnienie, jeśli faktycznie obejmowałby same debiuty, natomiast znaleźli się w nim np. Michał Bałdyga i Karolina Kubik, którzy już są artystami rozpoznawalnymi na polskiej scenie performance.

Obecność młodych zdecydowanie wyszła festiwalowi na dobre. Częściej do swoich akcji wykorzystywali inne przestrzenie miejscowości, niż przeznaczone do pokazów Kino Zdrowie. Aby obejrzeć performance Karoliny Kubik należało dostać się do niewielkiej budki, która wyglądała jak pozostałość po jakimś kiosku lub sklepie. Artystka stała w środku na baczność, wysłuchując wykrzykiwanych inwektyw przelożonej, tresującej w ten sposób swoje podwładne. Teksty pochodziły z filmu Kubricka „Full Metal Jacket”. W filmie wypowiedziane były przez dowódcę do żołnierzy. Tu był to nagrany głos artystki, wypowiadającej kwestie w rodzaju żeńskim. Zapętlone komendy — absurdalne i brutalne w treści, jakby rzucające w tym kontekście pod adresem publiczności, powtarzały się przez cały czas dość długiej akcji.

Zaraz po występie Karoliny Kubik miała miejsce akcja Pawła Korbusa. To jedno z szeregu działań opartych na interakcji z widzami. Mimo, że tym razem artysta rzeczywiście „przećwiczył” publiczność, jego akcja miała raczej pozytywny wydźwięk. Działanie miało miejsce w starej szkole, na sali gimnastycznej, gdzie noclegowali artyści off. Korbus zaproponował publiczności serię ćwiczeń gimnastycznych, od wysiłkowych, przyspieszających tętno, do wyciszających i relaksujących, którymi zakończył. Ta akcja przypominała nam, że jesteśmy w miejscowości wypoczynkowej i powinniśmy czerpać z jej walorów. Do działania Korbusa spontanicznie włączyła się Agata Bielska, która po gimnastyce przygotowała wegetariańską, energetyczną zupę dla uczestników festiwalu.

Oskar Chmiola pozwolił publiczności wykazać się inwencją twórczą. Przygotował różne przedmioty, takie jak okulary, pilot do telewizora, sznurek, zabawkowy pistolet itp.

» Konteksty nabierają rozmachu, a Sokołowsko już wpisało się na mapę artystycznych miejsc Polski.





117

2

i zaproponował widzom, żeby użyli ich według własnego konceptu. Jiri Suruvka przywołał scenę z książki „Przygody Tomka Sawyera”, kiedy Tomek maluje płot. Przekonując przechodniów, że to świetna zabawa, od tych którzy chcieli spróbować, pobierał opłaty. W przypadku Suruvki rolę płotu odegrały dwie półnagie dziewczyny – młode performerki – Katerina Olivová i Petra Filipovska. Każdy, kto chciał „pomalować płot” czyli posmarować plecy dziewczyn balsamem musiał oddać coś swojego. W ten sposób trójka performerów wzbogaciła się np. o lakier do paznokci, zapalki i chusteczki higieniczne.

Pogoda, która w tym roku wyjątkowo dopisała, sprzyjała akcjom wykorzystującym miejscową przyrodę. Alastair MacLennan jakby zrośnięty z brzozą, kilka godzin medytował w neogotyckich ruinach sanatorium. Adina Bar-On leżąc przemieszczała się między drzewami. Układała w różnych konfiguracjach białe kwadratowe plansze. Na jednej z nich umieszczono było zdjęcie matki artystki. Performance był swoistą medytacją, jednak czólganie się, ukrywanie między drzewami, budowało także poczucie zagrożenia. Na podobnych emocjach oparła swój performance Monika Szydłowska. Ubrana w kitel pielęgniarki stała bez ruchu. Zmieniająca się mimika jej twarzy, gdy patrzyła na widzów, sprawiała wrażenie jakby artystka wahała się przed podjęciem jakiejś brzemiennej w skutkach decyzji.

Z działań w przestrzeni kina warto wspomnieć performance Shirley Cameron. Artystka przedstawiła angielski system miar, którego

punktem odniesienia jest ludzkie ciało – np. stopa, łokieć. W czasie akcji wolontariuszki mierzyły w stopach wzrost widzów i wystawiały specjalne certyfikaty. Nenad Bogdanovic również działał w holu kina. Oplatał wokół siebie gruby łańcuch powoli zbliżając się do przeciwległej ściany pomieszczenia, do której łańcuch był przytwierdzony. Kolejne ogniwa łańcucha malował kolorowymi farbami, przez co łańcuch zaczął przypominać ozdobę choinkową. łańcuch przytwierdzony był do dysku z komputera, który artysta na końcu gwałtownie rozbił młotkiem. Czyżby było to odniesienie do uczestników festiwalu, którzy zamiast cieszyć się przyrodą biegali po Sokołowsku z laptopami w poszukiwaniu wi-fi.

Nie sposób wspomnieć tu o wszystkich interesujących działaniach, ale osobom, które liczyły na dużą dawkę różnorodnej sztuki akcji z pewnością wrażeń nie zabrakło. Festiwal „Konteksty” to też swego rodzaju plener, gdzie nie bez znaczenia jest część integracyjna jak np. warsztaty ceramiczne „Archeologia spotkania” prowadzone przez Tomasza Niedziółkę, wspólnie spędzane wieczory, ogniska, okazje do dłuższych rozmów, kiedy nikt się nie spieszy. Z pewnością „Konteksty” nabierają rozmachu, a Sokołowsko już wpisało się na mapę artystycznych miejsc Polski. Niestety po raz drugi nie udało się przyciągnąć uwagi miejscowej publiczności. Szkoda też, że w tym roku zrezygnowano z sympozjum, które poddałoby refleksji tegoroczny bogaty program, ale chyba jednak nie do końca przemyślany pod względem spójności.

Marlena Promna

„Cudowne miejsce”

Już po raz trzeci młodzi artyści związani z Wrocławską Akademią Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta prezentowali swoje dokonania pod wspólnym tytułem Hallo Wrocław 2016. Impreza odbyła się w ramach kandydowania, a następnie uzyskania przez miasto Wrocław miana Europejskiej Stolicy Kultury 2016. Po dwóch wystawach zorganizowanych w roku 2010 i 2011 w Goerliz i Zgorzelcu, tym razem (w październiku 2012 r.) artyści zaprezentowali swoje prace w Bratysławie w Galerii Cvernovka oraz w Instytucie Polskim, który był współorganizatorem przedsięwzięcia.

Tytuł wystawy „Cudowne miejsce” odnosi się do platońskiej idei „miejsca”. *Miejsce* – mówi Platon – *ofiarowuje pobyt u siebie wszystkim przedmiotom, które się rodzą, dają się dostrzec przez pewien rodzaj rozumowania złożonego, z trudnością można weń uwierzyć; postrzegamy je jako coś w rodzaju marzenia sennego* [1]. Uwzględniając zarówno wymiar historyczny jak również znamienne dla tego typu miejsc problematykę społeczną hasło „Cudowne miejsce” stało się fantastycznym motywem i impulsem do powstania 24 obiektów i instalacji obejmujących różnorodną dziedzinę sztuk wizualnych.

Choć temat wystawy rozpatrywany był przez artystów szeroko, to powtarzającym się wątkiem w większości prezentowanych dzieł stało się przemijanie. Motyw ten pojawia się w kontekście trudnej historii miasta Wrocławia (np. w pracy: *Chuligani twierdzy Wrocław* Michała Sikorskiego), zdewastowanych zabytkowych willi Międzygórze (*Villa Pepita* Anny Kołodziejczyk), potrzeby przeniesienia się do krainy dziecięcego piękna (*Ponad tęczę* Karoliny Freino) czy niemocy dotarcia do świata po drugiej stronie lustra (*Alokacja* Magdy Grzybowskiej). Wyjątkowej retrospekcji dokonuje Marek Grzyb w instalacji *Kolekcja*. Posługując się zbiorem prywatnych relikwii w postaci sfotografowanych ubrań, zachowanych po zmarłych, bliskich osobach, tworzy on nostalgiczną reminiscencję. Podobne znaczenie ma wycięty w ławce krótki komunikat „Byłem tu. Artur”. Intencją Artura Skowrońskiego było pozostawienie po sobie śladu oraz symboliczne zawłaszczenie zdobytego czy odkrytego przez siebie nowego miejsca.

Zupełnie odmienne wątki, przez co wyjątkowe na tle całej wystawy, poruszają prace *Krzeseł elektrycznych* Agi Jarzabowej i *Anioł Syrii* Tomasza Pietrka. Obie realizacje cechuje bowiem szeroki kontekst społeczny, który wzmocniony jest przez fakt usytuowania tych realizacji w placówce dyplomatycznej, jaką jest Instytut Polski. *Krzeseł elektrycznych* na pierwszy rzut oka jest estetycznym i bezpiecznym obiektem, mimo

1 Tekst kuratorski M. Grzybowska, K. Szymanowska, www.hallowroclaw.asp.wroc.pl



1



2

1. Karolina Szymanowska, *Wyspa*, obiekt
 - 2,3. Artur Skowroński, *Byłem tu. Artur*, rzeźba
 4. Michał Sikorski, *Chuligani twierdzy Wrocław*, film, muzyka „na żywo”, współpraca Wojciech Pukocz
 5. Magda Grzybowska, *Alokacja*, obiekty, fot. P. Lisek
 6. Aga Jarzabowa, *Krzeseł elektrycznych*, obiekt
 7. Tomasz Pietrek, *Anioł Syrii*, instalacja, fotografie, fot. T. Pietrek
 8. Marek Grzyb, *Kolekcja*, instalacja
- Fot. 1–4,6,8 © Peter Kreibich



3



4



5

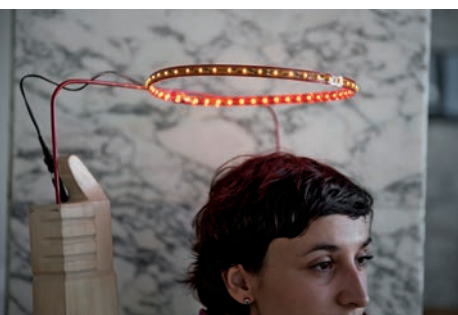
to prowokuje do dyskursu na temat łamania praw człowieka i egzekucji odbywających się we współczesnym świecie. Podobnie porusza dokumentacja fotograficzna zebrana przez Pietrka, dotycząca aktualnych wydarzeń w Syrii. Kontrast tragicznych kadrów bratobójczej walki, egzotycznej przyrody, historycznej architektury i nieskazitelnego wizerunku Asmy al-Assad nie pozostawiają widza obojętnym.

Chociaż odpowiedź na pytanie o „Cudowne miejsce” nie jest jednoznaczna, to należy przychylić się do opinii Karoliny Szymanowskiej, która zaprzecza fizycznemu istnieniu takiego miejsca. Artystka w obiekcie *Wyspa* podejmuje karkołomną próbę stworzenia idealnej przestrzeni. Chwilami wydaje się, że jest bliska osiągnięcia swojego celu, jednak za każdym razem eksperyment kończy się fiaskiem. Wobec powyższego faktu fundamentalny staje wniosek, do jakiego dochodzi Daria Milecka, która uważa

że „Cudowne miejsce” to ludzkie marzenie o doskonałości. Puentą całej wystawy niech zatem będą słowa Shantidevy, składające się na instalację artystki pt. 2]]r: *Dopóki będzie trwała przestrzeń, dopóki istnieć będą istoty czujące, obym trwał i ja, by rozpraszać cierpienie świata.*” [2]

Kuratorzy: Magda Grzybowska, Karolina Szymanowska, Tomasz Niedziółka
 Uczestnicy wystawy: Karolina Freino, Jarosław Gullkowski, Marek Grzyb, Magda Grzybowska, Szymon Hanczar, Łukasz Huculak, Aga Jarząbowa, Jakub Jernajczyk, Małgorzata Kazimierzczak, Mariusz Kosiba, Anna Kołodziejczyk, Paweł Lisek, Karina Marusińska, Marcin Michalak, Marcin Mierzicki, Daria Milecka, Tomasz Niedziółka, Marlena Promna, Tomasz Pietrek, Bożena Sacharczuk, Marek Sienkiewicz, Michał Sikorski, Artur Skowroński, Karolina Szymanowska
www.hallowroclaw.asp.wroc.pl

2 Shantideva, „Bodhisattvacharyavarta”, roz.10, wers 55.



6



7



8





1

Anna Kania

Przypomnienie malarstwa Hermanna Wiehla

Muzeum Miejskie Wrocławia zorganizowało latem 2012 roku w salach Pałacu Królewskiego wystawę malarstwa Hermanna Wiehla (1900–1978), klasyka modernizmu, ucznia Otto Dix'a. Na pierwszej w Polsce ekspozycji prac tego artysty zostało zaprezentowanych ponad pięćdziesiąt jego obrazów. Pochodziły one z kolekcji Rolanda Roedera, marszanda, dzięki staraniom którego twórczość Wiehla nie została zapomniana. Roeder – właściciel galerii – dopiero po dziesięciu latach od jego śmierci, rozpoczął w kraju i za granicą żmudne poszukiwania dzieł tego artysty, by wreszcie znaleźć je przechowywane w ciemnych piwnicach jego domu w St. Georges. I dopiero wtedy twórczość tego znakomitego malarza mogła być ocalona oraz opracowana, a jej wartość na rynku sztuki ciągle wzrasta.

Prezentowane na wrocławskiej wystawie obrazy odzwierciedlają różne okresy twórczości Hermanna Wiehla, w większości jednak pochodzą z lat powojennych, gdyż wcześniejsze uległy zniszczeniu. Oprócz trzech autoportretów, były to przede wszystkim pejzaże z okolic Szwarcwaldu, Jeziora Bodeńskiego i podróży na południe Europy oraz liczne martwe natury. Charakterystyczne dla twórczości Wiehla było to, że pierwsze prace malował w konwencji realistycznej, używając stonowanej tonacji barw, lecz z czasem zdecydowanie zaczął od tego odchodzić, zwracając się w stronę ekspresji, a wreszcie syntetyzując tematy – dążył w kierunku abstrakcji.

Czas intensywnego rozwoju artystycznego zaczął się w zasadzie dla tego malarza dopiero po zakończeniu II Wojny Światowej. (Wcześniej jego sztukę naziści uznali za zdegenerowaną i zabronili mu wystawiania oraz sprzedaży prac.) Zaczął wtedy częściej podróżować, dzięki czemu nawiązał liczne kontakty

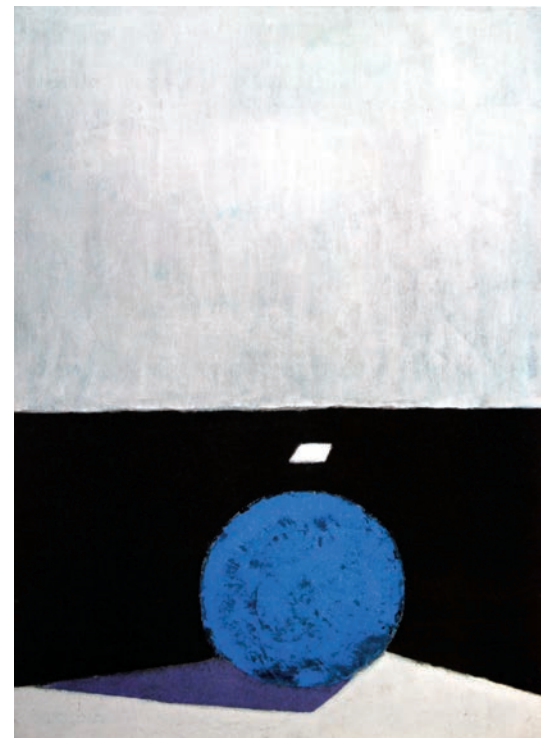
z galeriami i muzeami, z niemieckimi i innymi artystami o międzynarodowej sławie, takimi jak: Max Bill, Marc Chagall, Alberto Giacometti, Fernand Léger i Pablo Picasso. Jako wielbiciel hiszpańskiego malarza, kupił sobie nawet identyczny słomkowy kapelusz (w tym samym sklepie, co Picasso), który nosił podczas malowania.

Wiehl początkowo tworzył pod wpływem swoich pierwszych mistrzów takich, jak Hans Thoma, czy nieco później Hermann Anselment (późniejszy profesor w Akademii Sztuki w Norymberdze), a wreszcie zafascynowany Otto Dix'em, ekspresjonistą związanym z nurtem Nowej Rzeczowości i Maxem Ackermannem, zwolennikiem abstrakcji. Od 1936 roku artysta zaprzyjaźnia się z Dix'em i od tej pory regularnie odwiedza go w Hemmenhofen nad Jeziorem Bodeńskim. Jednak za sprawą poznanych mistrzów awangardy, mieszkający wówczas w St. George, malarz zaczął odchodzić od realizmu na rzecz bardziej zgeometryzowanych, dynamicznych przedstawień. Nie spotkało się to z akceptacją miejscowych odbiorców, dlatego większość nabywców jego twórczości pochodziła wtedy z odległych regionów kraju. Niemniej Hermann Wiehl mógł sobie pozwolić na odważną i swobodną twórczość bez zważania na opinie krytyczne, ponieważ był finansowo niezależny. Jeszcze zanim podjął naukę rysunku, urodzony w Nussbach w Szwarcwaldzie, już w wieku 25 lat zajął się produkcją i sprzedażą miodu w swojej firmie Honighaus Hermann Wiehl. „Miodowy Hermi”, jak zwykli go nazywać mieszkańcy miasteczka, przedstawił swoją fabrykę miodu na dwóch ze swoich obrazów.

Malarz eksperymentuje w swych pracach z formą i kolorem. Szczególnie kolor jest na wielu

Hermann Wiehl

1. Pejzaż zimowy, olej na płycie
2. Punkt, olej na płycie
3. Tulipany, ok. 1950, olej na płycie
4. Autoportret w błękitnie, olej na płycie



2



3



4

obrazach niezwykle fascynujący. Niewątpliwie „Autoportret w błękitach”, jest dowodem awangardowej osobowości artysty. Bardzo mocno, linearnie zarysowana twarz Wiewla, o rysach oddających charakter mężczyzny ze Szwarcwaldu, odwołuje się do naturalistycznego wątku z początku tej twórczości, jest równocześnie odrealniona poprzez odcień promieniującego, jak światło rentgenu, błękitu. Znamienny dla ekspresjonizmu kolor niebieski roztacza w tym wypadku aureę spokoju. Nieco inny w swej wymowie jest „Autoportret na niebieskim tle”, gdzie dominuje przede wszystkim promienna kolorystyka z przewagą błękitu, dodatkami zieleni i oranżu, zdynamizowana przez Wiewla ukośnymi pociągnięciami pędzla.

Te przedstawienia różnią się zdecydowanie od trzeciego, „Autoportretu kubistycznego”, gdzie artysta zastosował, dyskretną, nie narzucającą się kolorystykę. To rytmiczne, zgeometryzowane przedstawienie, wyraźnie odsyła ku stylistyce kubistycznej. Różnorodność i bogactwo malarstwa Hermann Wiewla przejawia się także w jego licznych pejzażach. Częste u niego interpretacje widoków przyrody, rozciągają się od realistycznych do prawie abstrakcyjnych przedstawień, takich jak „Pejzaż zimowy”, gdzie pastelowo – żółta, z elementami czerni, zieleni i granatu kompozycja, jest tyleż odrealniona co i wizualnie realistyczna.

Przypomniane na wystawie obrazy ukazują twórczość artysty, który malarował – jak widać – z przyjemnością,

eksperymentując swobodnie z kolorem, formą i kompozycją. Kontrastowe zestawienia kolorystyczne tworzą może nazbyt dekoracyjne prace, które mówią jednak nie tylko o ogromnej woli kreowania i wyobraźni artysty, ale również solidnym rzemiośle. Chociaż część z tych eksperymentów w swej tematyce i stylistyce, w jakiejś mierze, nawiązuje do opatrzonych już osiągnięć malarstwa awangardy czasów modernizmu.

Dlaczego więc Wiewl nie został dotąd powszechnie rozpoznawalnym i docenianym artystą? Sam twórca sprawiał wrażenie bardzo zdystansowanego do sławy mówiąc, że: „jest dziesiątki tysięcy malarzy i tylko dwóch stanie się sławnymi, w większości po śmierci”. Być może więc jeszcze wszystko jest przed nim?

Magdalena Komborska

Przewodnik — Galeria [ON]

Galeria [ON] to miejsce, które wslawiło się niezależną non-profitową działalnością przez 35 lat, w tym czasie miejsce to wyklarowało wiele osobowości twórczych, interesujących zjawisk w obrębie sztuki Poznania jak i w sztuce polskiej.

Warto wspomnieć historię intensywnej działalności [ON]u, jej pozytywną atmosferę, oraz ludzi którzy stworzyli to miejsce. Po to, by zastanowić się nad wartościami jakimi kierowała się ta galeria i ich dzisiejszym funkcjonowaniem w kuratorskim entourage.

IDEA POSTACI/GENEZA GALERII

W latach siedemdziesiątych grupa artystów pod wodzą Wołyńskiego, Müllera i Dymarskiego wykonała serie happeningów, których bohaterem był tajemniczy Olgierd Nowak. Postać nieistniejąca, archetyp „homo sovieticus”, wzorcowego „funkcjonariusza” socjalistycznej władzy. Olgierd Nowak to każdy i nikt zarazem, w wizerunkach O.N. doszukiwano się rysów wielu znanych postaci życia publicznego, ale trudno też było ustalić, do kogo jest naprawdę podobny.

Galeria Olgierda Nowaka narodziła się z inicjatywy grupy artystycznej Od Nowa (funkcjonującej od 1970 do 78., Wojciech Müller, Bogumił Kaczmarek, Izabella Gustowska, Wiesław Krzyżaniak i Lidia Zielińska) w 1977 we wnętrzach Zamku Cesarskiego. Legenda o Olgierdzie Nowaku przetrwała w [ON]–ie od epoki PRL–u po czasy dzisiejsze. Z tą symboliczną postacią wiązała się pewna anonimowość działania galeryjnego [ON]–u. Była to nieformalna funkcja kierownicza oraz utrzymanie niezależności względem systemu polityczno/prawnego, czyli w tzw. forma non-profitowa. Ta struktura, jak i zabezpieczenie finansowe z ramienia PWSSP (później ASP i UAM) oraz Władz Miasta Poznania pomogły przetrwać Galerii [ON] w latach komunizmu, postkomunizmu i w kapitalistycznym rozkwicie na początku lat 90. Wraz z nią w latach 70./80. na podobnych zasadach, funkcjonowały w Poznaniu „Akumulatory”, „Akumulatory 2”, „Maximal-Art.” i Galeria Rysunku, Galeria Kontakt, Galeria Ulissess.

PROFILE [ON]

Galeria autorska [ON]–u trwała do 2003 r., to okres realizacji kuratorskich Krystyny Piotrowskiej, Izabelli Gustowskiej i Sławomira Sobczaka. Naznaczyły one nowy charakter sztuki tamtego okresu. Program kuratorstwa Krystyny Piotrowskiej, dotyczył pokazów rysunków i grafiki, ukształtował nową świadomość medium grafiki. Za kuratorstwa Izabelli Gustowskiej obserwujemy analizę sztuki w obrębie nowych mediów instalacji, dźwięku, obiektów, filmów wideo, jak i wokół nowej tematyki feministycznej — „Czas Zatrzymany” (1979), „Skąd — dokąd” (1981). Performance, akcje, pokazy,

grafika i animacja komputerowa, spektakle, działania efemeryczne, instalacja interaktywna, multimedialna, wydarzenia, poezja wizualna, wideo spektakl proponowane były przez kuratora Sławomira Sobczaka jak i współpracującego z nim w latach 1998–2001 Huberta Czerepoka. W tym okresie patronowali działaniom krytycy sztuki Grzegorz Dziamski, Monika Bakke i Marek Wasilewski. W latach 90. prezentowano profile młodych twórców tamtego okresu, z Polski i z zagranicy (m.in. z Niemiec, Wielkiej Brytanii, USA, Szwecji, Słowacji, Izraela), byli to m.in. Marek Wasilewski, Marcin Berdyszak, Radosław Czarkowski, Agata Michowska, Anna Baumgart, Paweł Kaszczyński, Zbigniew Rogalski, Anna Tyczyńska, Rafał Jakubowicz, Elżbieta Jabłońska, Alex Hidal, Simon Streather, Saskija Breitenreicher, Marcus Lerviks, oraz twórców uznanych, jak Zbigniew Warpechowski, Janusz Bałdyga, Douglas Davis, Izabella Gustowska, Piotr Kurka, Zbigniew Taszycki. Przykładami większych realizacji [ON]–u są znaczące wystawy sztuki feministycznej w Polsce: „Sztuka kobiet” (1980, Marii Pinińskiej-Bereś, Izabelli Gustowskiej, Anny Kutery, Natalii LL, Ewy Partum, Krystyny Piotrowskiej i Teresy Tyszkiewicz), „Obecność” oraz „Sztuka nieobecna”, a także projekty performace, np. Spotkania artystów performace „ODPRYSKI”.

Galeria [ON] utożsamiana była z okresem nowomediowości, tzw. poznańskiej szkoły instalacji, a później intermedialnością sztuki. Wyczuwało się też stały, kultowy profil galerii „poczty”, laboratorium, sieci spotkań i wydawnictw o nazwie „Żywa galeria”. To ona była nośnikiem i punktem informacji, dyskusji na temat sztuki w Polsce i nie tylko, bo stała się polem doświadczeń, konfrontacji („Miejsca Idei — idee miejsca” VI, Sympozjum galerii i innych miejsc sztuki w Polsce, 2002), oraz współpracy z Galerią Białą i Galerią Kont w Lublinie, Galerią Arsenał w Białymstoku, Galerią Wyspa w Gdańsku, Galerią Wschodnią W Łodzi, Galerią QQ w Krakowie i galeriami z Francji, Berlina, Włoszech.

Kuratorski profil galerii (od 2003) Sławomira Sobczaka, Joanny Hofmann, Anny Tyczyńskiej, Agaty Michowskiej to etap, w którym często przyjmowano gościnne projekty i nowe inicjatywy, takie jak m.in. „ArtCube” z Galerii Program (2006 r.), „FunArt” w ramach galerii Starter, wystawa/sympozjum „DR. JEKYLL AND MR. HYDE” (idea/moderator Agnieszka Okrzeja).

NEW HISTORY, SO WHAT THE WORLD NEEDS NOW?

Po kurateli m.in. Anny Tyczyńskiej, Agaty Michowskiej, Marka Wasilewskiego, Huberta



Piotr Kurka, *Rzeczy, które wracają*, (wystawa indywidualna), 2000

Czerepoka, Agnieszki Okrzei, kierownikiem galerii został Krzysztof Łukomski. Według powyższych słów manifestu [ON]–u (umieszczonych w tytule akapitu) zaproponował ziszczenie marzeń młodych poznańskich artystów, czyli formę poznańskiego Artist Run Space na wzór IAC (Instytut Sztuki Współczesnej) w Kanadzie, Lion we Francji czy Lipsku, Pradze. Podzielono przestrzeń galerii na Open Studio ON, Expo oraz Cinema Room (m.in. pokazy wideo studenckiej grupy dyskusyjnej Etnologów i Antropologów Kultury z UAM), część dla studia muzycznego. Powstał program wystawienniczo/edukacyjny — team kuratorski Obscurators z Agatą Rogoś, indywidualny cykl wystaw Magdaleny Komborskiej (2009/2011) oraz wystaw Zuzanny Koszuty, Jacka Zwierzyńskiego i Natalii Pichłacz, jak i program rezydencyjny Krzysztofa Łukomskiego.

Wszystkie etapy, które w skrócie ujęłam, choć posiadały swój nieco różny charakter, z perspektywy czasu uwidoczniły swą jedność i tożsamość zachowaną w głównych ideach [ON]–u. Zapatrywały się one na model prezentacji twórcy, artysty, kuratora, twórczości, odbiorcy w danym miejscu... na utrwaleniu go w pamięci mieszkańców. Dziś miejscami o podobnej koncepcji żywej instytucji, towarzyskiej sieci, żywych relacji międzyludzkich, miejsca laboratorium, zaczynów i jednocześnie dojrzających wydarzeń dziejących się z wielką częstotliwością (łącznie w ON odbyło się ponad ok. 500 wystaw!) są m.in. Galeria Rusz w Toruniu, Galeria Manhattan w Łodzi, Galeria Działań w Warszawie, Łódzka Galeria Wschodnia i Galeria Wymiany, wrocławska Entropia i niestety już zamknięta Galeria Studio z Warszawy.

Idee [ON] skupiały się na odkrywaniu sztuki współczesnej przez specyfikę konkretnego człowieka, a co ważniejsze, grupy ludzi. Stąd podkreślone w tekście ideały galerii wyeksponowane są przez pryzmat osób, które to miejsce budowały. Niejednokrotnie horrendalna praca kuratorska połączona z artystyczną w jednej osobie nie miała na celu rynkowych założeń, lecz czystą sztukę, satysfakcję z tworzenia jej nowych wymiarów.

Ciekawych ludziach, odkrytych nurtach w sztuce, ideach 35-letniej historii [ON]–u dokładnie opowie wystawa „35YEARSON”, która odbywa się w Poznaniu pod koniec 2012 roku oraz planowany katalog przewodnik 35YEARSON.

Kolekcjonowanie fotografii, poza Polską, jest bardzo popularną formą inwestowania w sztukę i przybiera różne formy.

Nie tylko polega na zakupie odbitek, a czasami nawet całych archiwów. Równie częste jest kolekcjonowanie limitowanych wydań albumów fotograficznych. Są one przygotowywane specjalnie z myślą o kolekcjonerach i zazwyczaj zawierają także, jako bonus, sygnowane i numerowane oryginalne zdjęcia autora. W naszym kraju takie działania wydawnicze są jeszcze bardzo rzadkie. Jeśli już mają miejsce, wchodzą w zakres self-publishingu, który zresztą na Zachodzie też jest popularny. Bardziej instytucjonalne zaangażowanie w powstawanie art booków tego typu nie zdobyło jeszcze u nas popularności, z oczywistych powodów finansowych. Tym bardziej warto śledzić wydawnictwa prezentujące twórczości polskich fotografów, które ukazują się poza krajem.

Ostatnio taka artystyczna książka wydana została przez Tomasa Kellnera i zawiera cykl fotografii Uli Tarasiewicz „Nowe Legendy Miejskie”. Publikacja ukazała się w związku z wystawą indywidualną autorki w Art Galerie Siegen, która czynna była do połowy września 2012 r. Później ekspozycję można było zobaczyć w Oslo, być może zostanie pokazana też w Warszawie. To pierwszy autorski album fotograficzny Uli Tarasiewicz. Jest też pierwszym tomem, w serii publikacji kuratorskich, wydanym przez Art Galerie Siegen i Tomasa Kellnera. Limitowana, numerowana edycja kolekcjonerska w twardej okładce zawiera też jedno z czterech oryginalnych i sygnowanych zdjęć, do wyboru przez kolekcjonera w momencie zakupu.

Warto zwrócić uwagę na historię, dzięki której doszło do współpracy Uli Tarasiewicz z Tomaszem Kellnerem. Autorka wysłała zdjęcie na konkurs Network Selection 2012 przez niego organizowany. Oczekiwała, że być może uda się jej wygrać odbitkę od innego fotografa i dostać się na zbiorową wystawę pokonkursową. Wygrała cały konkurs, pokonując 90 twórców z 21 krajów. Nagroda wiązała się z wystawą indywidualną i publikacją albumu. To nie jest opowieść o Kopciuszku. Twórczość Uli Tarasiewicz niejednokrotnie spotkała się już z uznaniem i nagrodami, i w Polsce, i w Europie. Ma ona na koncie kilka wystaw indywidualnych i liczne nagrody. Jej sukces w ramach Network Selection pokazuje raczej, jak powinien wyglądać mechanizm promowania twórczości młodych fotografów. Ponieważ jednak w naszym kraju nie działa on zbyt sprawnie (jedynie prawdziwe okazje zaprezentowania własnego dorobku to przeglądy portfolio, w ramach FotoFestiwalu w Łodzi i Miesiąca Fotografii w Krakowie, w których zresztą Ula Tarasiewicz także brała udział), warto zwrócić uwagę na tego typu inicjatywy europejskie. Szukać ich po prostu. Mogą stać się one punktem wyjścia prawdziwej kariery.

Nie dziwi, że „Nowe Legendy Miejskie” zwróciły uwagę jurorów konkursu. Prace z tego cyklu były już doceniane, także kolekcjonersko – znajdują się w zbiorach Andel’s Hotel w Łodzi oraz w wiedeńskiej kolekcji właścicieli sieci Andel’s. Powstały w ramach Fundacji Moma Film, prowadzącej cykl działań skierowanych do dzieci z niezamożnych rodzin warszawskiej Pragi. Na fundacyjnych zajęciach najmłodszy wymyślali fikcyjne historie dotyczące ich miejsca zamieszkania. Kolejno opowieści stały się scenariuszami filmów. Ula Tarasiewicz pracowała dla Fundacji jako asystentka podglądu filmowego oraz fofosista. Nieoficjalnie tworzyła własne „Nowe Legendy”, który nie są dokumentacją warsztatów, a autonomiczną prezentacją.

Na nietuzinkową estetykę tych zdjęć złożyła się szczególna magia realizacji średnioformatowym Hasselbladem, obiektywizm autorki i jej wyjątkowe podejście do dzieci – szacunek i partnerstwo. Ula, realizując cykl, nie chciała być obiektywna. Mamy tu do czynienia z kostiumem i stylizacją, zrealizowaną na potrzeby filmu. To jednak, co zaproponowała swoim modelom, to więcej niż możliwość kolejnej odsłony aktorskiego zadania, tym razem przed aparatem. Stworzona przez Ulę „scena” jest większa, jest sceną życia. Dzieci są tutaj dojrzałe i mądre, szczęśliwe i spełnione. W takich dzielnicach jak Praga dojrzewa się szybciej, bardzo wcześnie zaczyna się rozwiązywać dorosłe problemy i podejmować decyzje. Nie ufa się byle komu. Nawet jeśli obcy jest miły i daje przysłowiowego cukierka, to i tak zawsze pozostaje obcym. Na zdjęciach Uli Tarasiewicz dzieci nie czują się obco, pozbyły się dystansu. Są u siebie, i są z tego dumne. To spowodowało, że te fotografie budzą wszechstronne uznanie.



1

Ula Tarasiewicz

1-2. z cyklu „Nowe Legendy Miejskie” — *Strażacy*

2



Anita Wincencjus-Patyna

GET interested! albo Get w dwóch odsłonach

Eugeniusz Get-Stankiewicz stał się jesienią br. wielowymiarowym bohaterem paru wystaw artystycznych – a to jako twórca (plakaty jego autorstwa), a to jako inspiracja dla obecnych studentów miejscowej Akademii Sztuk Pięknych, którzy nie mieli już szansy zetknąć się w trakcie zajęć ze zmarłym w kwietniu 2011 roku Profesorem Rysunku Zawodowego. To właśnie ich projekty plakatów zawisły na słupach ogłoszeniowych w pobliżu pracowni Geta – Domku Miedziorytnika – tworząc wizualną odpowiedź na postawione w hasle dla prac studenckich i działań ekspozycyjnych przewrotne pytanie: „Get. A kto to?”.

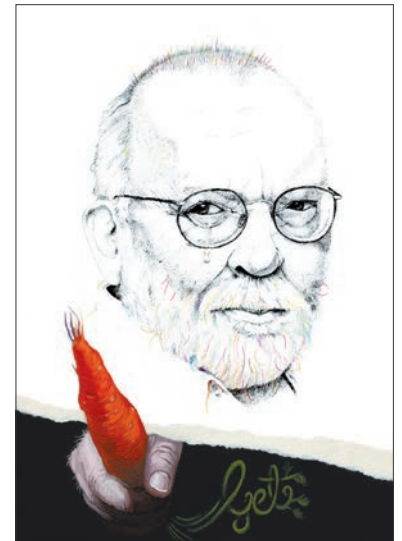
Wystawa, której koordynatorem był Marek Staniulewicz (kustosze Domku Miedziorytnika), jest z głębi ducha miejska, prezentowana w środowisku najwłaściwszym sztuce afiszu, w swej dynamicznej postaci ponaklejanych na siebie w dużej ilości plakatów, bo i uczestników projektu było sporo. Około pół setki studentów zmierzyło się z postacią Geta, biorąc na warsztat jego utrwaloną już na dobre w panoramie polskiego plakatu twarz (lub tylko okulary), wybrane atrybuty-lejtmotywy znane z jego twórczości (najczęściej marchewkowy „nos”, palec), parafrazując fragmenty jego prac, odwołując się niekiedy do znanej awersji Geta do Internetu, a bardzo często bawiąc się lingwistycznie jego pseudonimem w obszarze języka angielskiego (patrz także tytuł).

Ludwik Żelaźniewicz we wstępie do katalogu towarzyszącego wystawie napisał m.in. *Pracownia Rysunku Zawodowego, którą prowadził Get w Akademii (...) była (...) pracownią najmniej zdefiniowaną programowo. Z największą ilością ścieżek i otwartych pomysłów na formowanie dojrzałego Grafika. Programem tej Pracowni był sam Get. Lgnęli tam ci, którym „skrzydło” Geta pozwalało odnaleźć samych siebie, ale również ci studenci, którzy czuli własną moc i mistrzowska pozycja Geta była dla nich wyzwaniem. (...) Get się wsłuchiwał w oczekiwania studentów i wyznaczał początek drogi.*

Eugeniusz Get Stankiewicz. Plakaty ze zbiorów Muzeum Akademii Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu – to tytuł kolejnej prezentacji inaugurującej działalność ekspozycyjną w nowej przestrzeni wystawienniczej w niedawno oddanym do użytku budynku ASP – Centrum Sztuk Użytkowych-Centrum Innowacyjności. W pomieszczeniach zawisło 51 plakatów zaprojektowanych przez Geta z ok. 180, które są własnością Akademii. Ogromna większość z obecnie ekspozowanych dedykowana była imprezom kulturalnym: festiwalom (m.in.



1



2

Przegląd Piosenki Aktorskiej, Jazz nad Odrą, Opolskie Konfrontacje Teatralne), spektaklom teatralnym i operowym w teatrach całej Polski, wystawom sztuki plakatu itd. Najstarszy projekt pokazywany na wystawie pochodził z 1970 r., najmłodsze datują się na pierwszą dekadę XXI wieku.

Dzięki tej szerokiej panoramie można było prześledzić kształtowanie się stylu Geta, zmierzanie ku mistrzowsko wariacyjnemu eksploatowaniu własnego wizerunku, ogrywaniu ulubionych motywów, zmiennej dynamiki linii mającej źródło w samej technice, w jakiej powstawał projekt czy predylekcji do czerwieni wytryskującej ze stonowanych monochromatycznych lub wyrazistych czarno-białych kompozycji. Wystawa przybliży twórczość Geta w dziedzinie plakatu; był on bowiem od początku lat 70. XX w. obecny na wielu polskich ulicach i znacząco podwyższał poziom rodzimego plakatu na przełomie stuleci.

(Wystawa plenerowa przy Domku Miedziorytnika, listopad 2012; Centrum Sztuk Użytkowych – Centrum Innowacyjności, 18.10-10.11.2012, Wrocław)



3



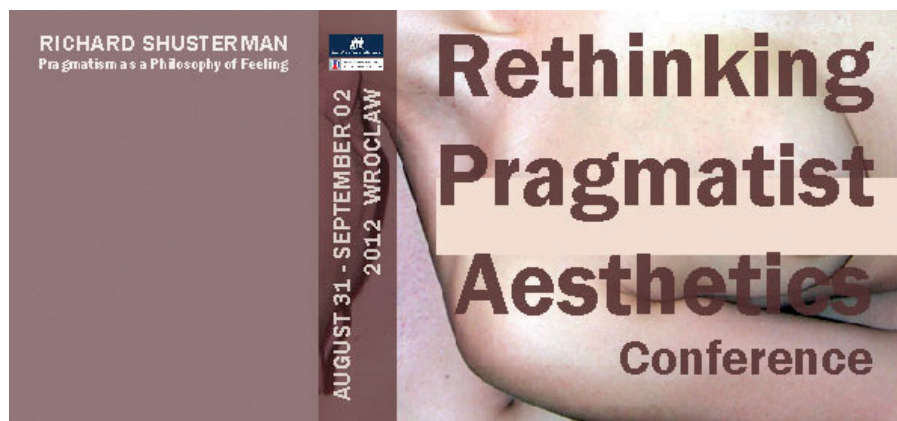
4



5

1. Aleksandra Szalbot
2. Mateusz Dąbrowski
3. Paweł Grabowski
4. Grzegorz Bolibok
5. Anna Krzywdzińska

1-4. Plakaty z wystawy *Get A kto to?*



1

1. Nalepki
2. Plakat



2

Dorota Koczanowicz

Nowe horyzonty estetyki pragmatycznej

Richard Shusterman, amerykański pragmatysta wykształcony w Oxfordzie, jest twórcą nowego pojęcia i nowej gałęzi estetyki, którą nazwał „somaestetyka”.

Zauważa on, że nasza kultura ogniskuje się wokół ciała. Poświęcamy mnóstwo czasu i środków, aby upiększać nasze ciała, aby zwalczać niedoskonałości i oznaki starzenia. Jednocześnie autor *Świadomości ciała* widzi niedostatek troski o ciało w kulturze współczesnej. Somaestetyka powstała jako reakcja na ten paradoks. Wynika ona z potrzeby krytycznej analizy kultury, która skupia się jedynie na powierzchownych wymiarach ciała, zapominając, że jest ono złożoną całością. Amerykański filozof woli mówić o „somie” niż o „ciele”, które często jest przeciwstawiane umysłowi. Przedmiotem jego namysłu, jest soma, która stanowi harmonijne połączenie tych dwóch sfer. Tak więc, określa on somaestetykę jako dziedzinę zajmującą się krytycznym badaniem i melioratywną kultywacją tego, jak doświadczamy i wykorzystujemy nasze przeżywające ciało (lub some) będące miejscem zmysłowej oceny [aisthesis] i twórczej autokreacji.

Autor *Praktyki filozofii, filozofii praktyki*, powracając do starożytnego ideału filozofii jako sztuki życia, w oczywisty sposób zmierza do holistycznego ujęcia ludzkiego istnienia. Uważa on, że najlepszy efekt daje połączenie filozofii jako teorii z filozofią jako artystyczną praktyką życia. Shusterman przewyższa istniejący w filozofii opór przed ciałem. Zastanawiając się nad jednym z podstawowych pytań filozoficznych: *Jak żyć lepiej?*, rozpatruje kwestie etyczne, polityczne czy estetyczne, ale w równym stopniu ważne dla niego są: właściwa postawa ciała, odpowiednie odżywianie czy umiejętność panowania nad własnym oddechem.

Shusterman jest jednym z niewielu, którzy zwracają uwagę na filozoficzne znaczenie codziennych czynności. Jego refleksja może być punktem odniesienia nie tylko dla filozofów, może być owocna dla badaczy innych dziedzin, takich jak kulturoznawstwo, socjologia, design, historia, nauki o zdrowiu.

Pierwsze wątki myśli somaestetycznej sięgają *Estetyki pragmatycznej*, książki, której pierwsze wydanie miało miejsce 20 lat temu. Z okazji tej rocznicy odbyły się różne sympozja naukowe. Między innymi jedno miało miejsce tej wiosny w Paryżu, na Sorbonie. Było ono o tyle wyjątkowe, że Shustermana poproszono o przygotowanie wystawy artystów, którzy inspirowali się somaestetyką, lub takich, których sztuka rozwija jego myślenie filozoficzne.

Dużym wydarzeniem naukowym była też międzynarodowa konferencja Rethinking Pragmatist Aesthetics, która odbyła się w dniach 31.08-02.09 we Wrocławiu. Spotkali się na niej estetycy z dziesięciu krajów Europy, Stanów Zjednoczonych i Japonii. Celem tego spotkania, co zapowiadał tytuł, było ponowne odczytanie myśli pragmatycznej.

Wedle założeń organizatorów prof. Leszka Koczanowicza i dr. Wojciecha Małeckiego konferencja miała mieć dwubiegunowy charakter. Jedną jej część dotyczyła tradycyjnie pojętej estetyki, która łączy się ze sztuką, druga natomiast wychodziła poza obręb sztuki i skupiała się na estetyzacji polityki i życia społecznego.

Większość prelegentów koncentrowała się na omawianiu i krytycznej refleksji dzieł Shustermana,

ale pojawiły się też referaty, które odnosiły się do źródeł pragmatyzmu, z których oczywiście on też korzysta, czyli do prac Deweya czy Jamesa. Pojawiły się też głosy dotyczące twórczości, dla przykładu: Peirce’a i Rorty’ego.

Bardzo interesujące były prezentacje, które dotyczyły aplikacji teorii Shustermana do analizy współczesnych zjawisk artystycznych i kulturowych. Uczestnicy konferencji używali teorii Shustermana, aby analizować, na przykład, współczesne sztuki wizualne, muzykę, otwierając nowe możliwości kinetyczne i sensualne gry komputerowe, sport, a także zjawisko rasizmu. Była osobna sesja poświęcona somaestetyce i sztuce kulinarnej.

Tytułowe przemyślenia skutkowały czasem zaskakującymi refleksjami, jak ta sformułowana przez prof. Krystynę Wilkoszewską, że powstała w 1934 roku *Sztuka jako doświadczanie* pasuje bardziej do współczesnej sytuacji artystycznej, niż do trendów, które towarzyszyły wówczas Dewey’owi. Jego niezwykle awangardowe myślenie po wielu latach znalazło odzwierciedlenie w praktykach artystycznych.

Warto więc ciągle czytać pragmatystów, na nowo ich odkrywać i warto zajrzeć do książek, które będą rezultatem omawianej konferencji. Planowane są dwa tomy najpierw wydane po angielsku w wydawnictwie Rodopi, potem przetłumaczone na język polski.

Z Wrocławia Shusterman pojechał do Krakowa, gdzie na Uniwersytecie Jagiellońskim otwarto Sekcję Somaestetyki, która działa przy Ośrodku Badań nad Pragmatyzmem im. Johna Deweya.

fotoFORMA-CIK



Doktorat *honoris causa* ASP we Wrocławiu dla Ryszarda Horowitza, 11.10.2012

1. Grafika dla mistrza, z lewej: prof. Przemysław Tyszkiewicz, Rektor ASP we Wrocławiu prof. Piotr Kielan
2. Dialog na budowie Sky Tower, z prawej Wanda Ziębicka
3. Trzy gracje: prof. Małgorzata Dajewska, prof. Katarzyna Koczyńska-Kielan, ad. dr Urszula Smaza-Gralak
4. Dostojni goście inauguracji: Prezydent RP Bronisław Komorowski, Minister Kultury i Dziedzictwa Narodowego Bogdan Zdrojewski
5. Rodzina laureata w komplecie
6. Ciężar obowiązków: prof. Ludwik Żelaźniewicz, prof. Jacek Szewczyk
7. Otwarcie wystawy, z lewej: Ryszard Horowitz, Dyrektor Muzeum Miejskiego Wrocławia Maciej Łągiewski, Prezydent Wrocławia Rafał Dutkiewicz



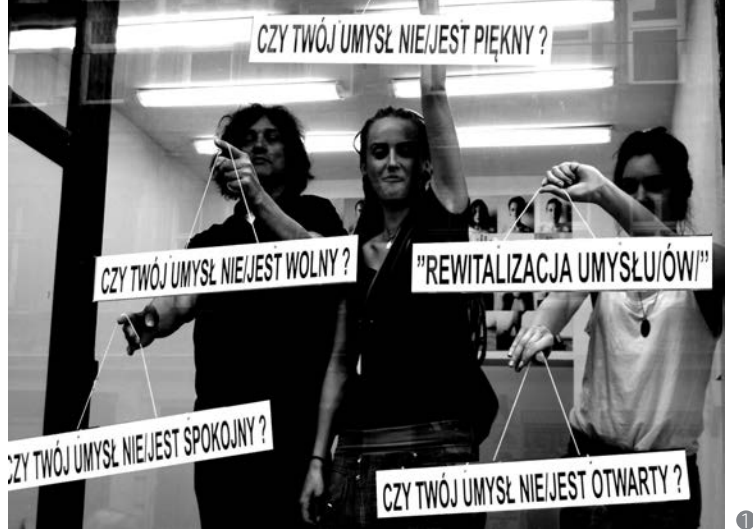
Silesia Art Biennale
 1. Dyrektor BWA w Jeleniej Górze Nina Hobgarska
 2. Silesia Art Biennale Legnica, coś spadnie...
 3. Z otwarcia SAB:
 Burmistrz Bystrzycy Kł., Renata Surma, z prawej: Dyrektor Ośrodka Kultury i Sztuki we Wrocławiu Piotr Borkowski
 Fot. 1-3 Krzysztof Saj



II Festiwal Sztuki Efemerycznej w Sokołowsku, Konteksty 2012
 Wśród uczestników:
 1. Anna Płotnicka
 2. Bogusław Jasiński, Andrzej Saj
 3. Jerzy Bereś
 4. Zbigniew Warpechowski
 5. Janusz Bałdyga
 6. Zygmunt Rytka
 Fot. 1-6 Krzysztof Saj

10. edycja Przeglądu Sztuki Survival, Wrocław 2012
 1. Otwarcie Survivalu
 2-4. Prezydent Wrocławia Rafał Dutkiewicz przekazuje red. Agatę Saraczyńską do maski
 Fot. 1-4 Krzysztof Saj





Paulina Grubiak

Rewitalizacja umysłu/ów. Czy Twój umysł nie/jest manipulowany?

Tegoroczna, kolejna edycja projektu kuratorki i artystki Małgorzaty Kazimierczak zatytułowanego „Rewitalizacja umysłu/ów. Czy Twój umysł nie/jest manipulowany? 2”, która odbyła się w ramach festiwalu „Podwodny Wrocław” miała miejsce w kameralnej galerii Miejsce Dla Sztuki (MDS) we Wrocławiu. W projekcie wzięli udział ci sami twórcy (artyści doświadczeni i niezależni, a także młodzi adepci Akademii Sztuk Pięknych), którzy rok temu starali się odpowiedzieć sobie na pytania dotyczące miejsca człowieka pośród przemian społecznych, mentalnych i środowiskowych. Tym razem wrocławscy artyści w zręczny sposób na granicy manifestu i prowokacji ukazali współczesne społeczeństwo wraz z jego przywarami, skłonili publiczność do refleksji nad sobą i swoim sposobem myślenia. „Rewitalizacja umysłu/ów 2” to przede wszystkim zbiór instalacji łączących ze sobą różne media oraz fotografii, a także pokazu performans, wystąpień i akcji (m.in. rozgrywki *mecz w mózg kopany do jednej bramki* autorstwa Macieja Albrzychowskiego).

Artyści niczym socjologowie skupili się na opisanu współczesnej rzeczywistości poprzez ukazanie w krytyczny sposób absurdów, jakie rządzą tym światem. W ten sposób chcieli niejako ją obnażyć jako skoncentrowaną na konsumpcji, wyglądzie zewnętrznym i pozorach. Zwrócili uwagę na szereg kwestii, które nas wszystkich dotyczą: wpływ otoczenia na nasz światopogląd, izolacja człowieka od jego środowiska naturalnego czy też manipulacja jakiej poddajemy się każdego dnia. Celem projektu nie było „pouczanie” widza, ale wzbudzenie w nim refleksji nad samym sobą, przejrzenie się w pracach, które w pewien sposób są odbiciem nas samych. Inną niewątpliwie ciekawą kwestią poruszoną w trakcie wystawy jest relacja pomiędzy fizycznością człowieka, a jego umysłu.

„Rewitalizacja umysłu/ów 2” jest projektem oryginalnym, sięgającym daleko poza ramy sztuki jako takiej. Jest to przede wszystkim manifest proklamujący człowieka jako istotę myślącą i uduchowioną, nieograniczoną i niezdeterminowaną poprzez swoją fizyczność. Można by stwierdzić, że jest to „sztuka z misją”, sztuka, która w centrum swoich zainteresowań stawia przede wszystkim człowieka, w którym pokłada również nadzieje na zmiany.

1. **Małgorzata Kazimierczak**, *Tablice Rewitalizacja umysłu/ów 2*, fot. K. Saj

BKM

Jubileuszowy plener pod hasłem „Czym jest dzisiaj sztuka?”

30. Międzynarodowy Plener dla Artystów Posługujących się Językiem Geometrii odbył się w dniach 12– 21 września 2012 w Radziejowicach.

Było to jubileuszowe Spotkanie, prowadzone, jak wszystkie 29 poprzednich, przez ich inicjatorkę i kuratora dr Bożenę Kowalską. Tym razem hasłem pleneru było pytanie o fundamentalnym znaczeniu: „Czym jest dziś sztuka?”. Temu zagadnieniu poświęcone były trzy wykłady: kuratora pleneru, prof. Grzegorza Sztabińskiego i szwedzkiego artysty Andersa Lidena. Stało się ono centralnym punktem wielogodzinnych rozważań i sporów. Także inne tematy dotyczące współczesnych działań artystycznych podejmowane były przez uczestników pleneru. Rozmowy i dyskusje o sztuce wypełniały im wszystkie popołudnia i wieczory.

W plenerze wzięła udział rekordowa liczba 43 artystów, w tym 26 z Polski i 17 z zagranicy: Austrii, Francji, Hiszpanii, Japonii, Kanady, Niemiec, Rosji, Szwajcarii, Szwecji i Węgier. M.in. Hellmut Bruch i Josef Linschinger z Austrii, Rita Ernst ze Szwajcarii, Julian Gil z Hiszpanii, Ingo Glass i H.D. Schrader z Niemiec, Mitsouko Mori z Japonii, Jean-Pierre Viot z Francji; z Polski wśród innych: Jerzy Kałucki, Jan Pamuła, Dorota Grynczel i Andrzej Gieraga. Sponsorem Pleneru już po raz szósty był Werner Jerke — kolekcjoner sztuki, z zawodu lekarz-okulista z Recklinghausen w Niemczech.

Materialnym efektem Spotkania jest 49 dzieł z zakresu malarstwa, rzeźby, rysunku i grafiki, które wzbogacą kolekcję sztuki nurtu geometrycznego tworzoną przez kuratora pleneru od czterech lat w Mazowieckim Centrum Sztuki Współczesnej w Radomiu „Elektrownia”. Jedną spośród tych prac wybrał do swoich zbiorów sponsor pleneru. Tym razem obraz Andrzeja Gieragi.

Równie istotny jak powstawanie kolekcji radomskiej jest immaterialny rezultat Spotkania. To ładunek pozytywnej energii i bagaż problemów do przemyślenia, z którymi powracają artyści do swojej codzienności; jak twierdzą: w oczekiwaniu na następne Spotkanie za rok.

Plener doszedł do skutku dzięki Wernerowi Jerke, współuczestnictwu w sponsorowaniu Mazowieckiego Centrum Sztuki „Elektrownia” i dzięki szczodrej gościnności Bogumiła Mrówczyńskiego — Dyrektora Domu Pracy Twórczej w Radziejowicach. Spotkanie zakończyło otwarcie wystawy prac jego uczestników 21 września w Galerii XX1 w Warszawie.

ANDRZEJ MATYNIA nasz współpracownik — historyk i krytyk sztuki

— zmarł 19 lipca 2012 r. w wieku 72 lat. Przy szerokim spektrum zainteresowań jego szczególnym upodobaniem i specjalnością był teatr i scenografia.

Od połowy lat 70. do likwidacji pisma w 1992 r. związany był z redakcją Projektu. Publikował też felietony i eseje, m.in. w *Art and Business* i piśmie artystycznym *Sztuka pl.* W latach 70. pracował w Redakcji *Magazynów* i *Reportaży Polskiego Radia*, od 1977 r. — w TV, w Redakcji *Reportaży i Filmów Dokumentalnych* oraz Redakcji *Telewizji Edukacyjnej*. Nagrał m.in. historyczne już dziś wywiady z Tadeuszem Kantorem, Andrzejem Wajdą i Tadeuszem Łomnickim i wśród innych stworzył film *Okno pamięci Leszka Mądziaka* o Scenie Plastycznej Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego.

Był niezwykle indywidualnością. Człowiekiem i krytykiem do bólu uczciwym. Niezawodnym przyjacielem i znakomitym kompanem, niezastąpionym w wydobywaniu komizmu i celnym komentowaniu sytuacji i zdarzeń ze współczesnego funkcjonowania środowisk artystycznych. Bez Ciebie, Andrzej, życie stało się smutniejsze i uboższe.

Redakcja