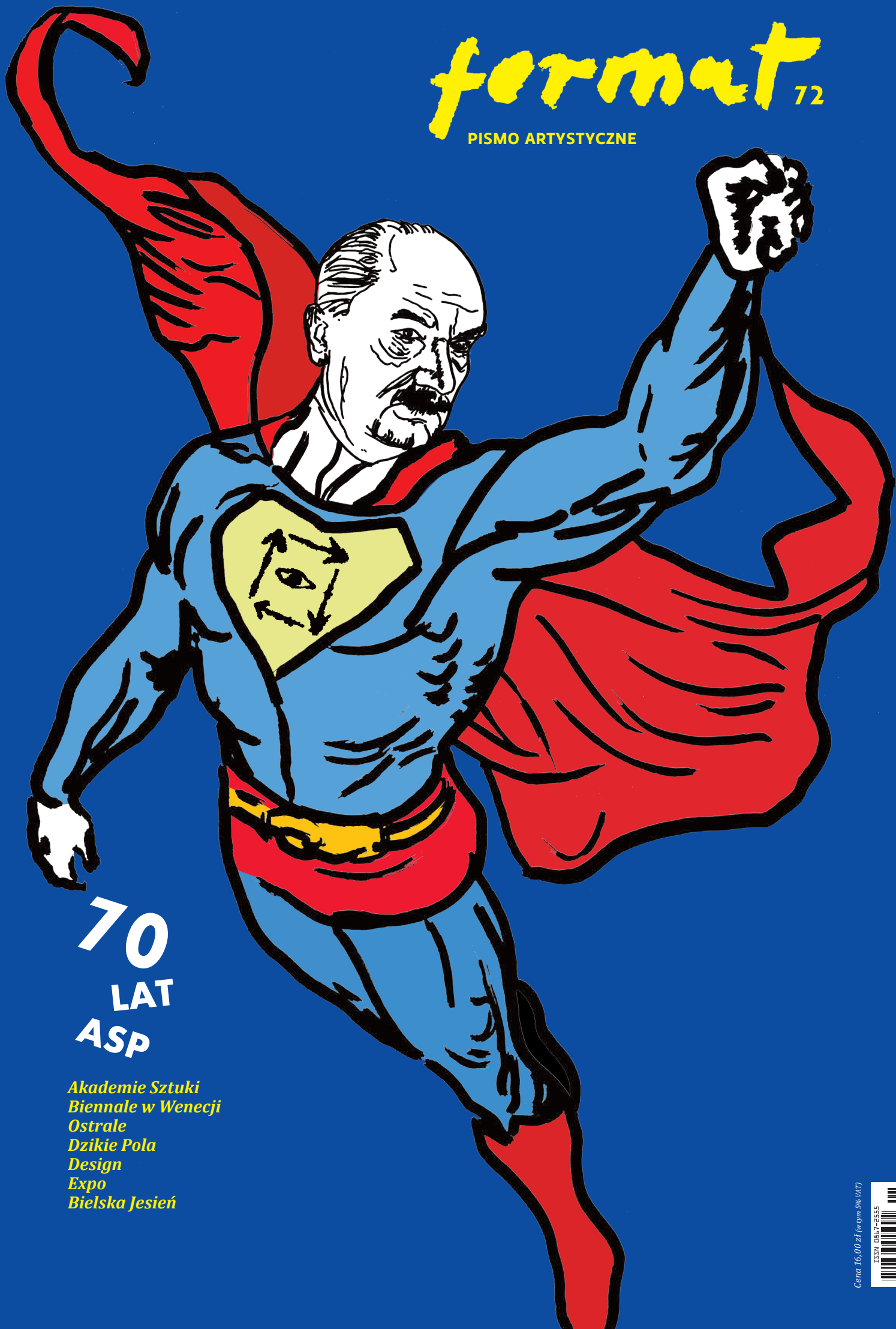


format 72

PISMO ARTYSTYCZNE



70
LAT
ASP

*Akademie Sztuki
Biennale w Wenecji
Ostrale
Dzikie Pola
Design
Expo
Bielska Jesień*

Cena 16,00 zł (w tym 5% VAT)

ISSN 0867-2555



NOWY KONKURS



KONFRONTACJE SZTUKI WARSZAWA 2016

www.konfrontacjesztuki.pl

Termin zgłaszania prac do I etapu
od **1.12.2015** do **18.03.2016**

RYSUNEK

I miejsce 5 000 PLN
II miejsce 3 000 PLN

MALARSTWO

I miejsce 10 000 PLN
II miejsce 7 000 PLN

GRAFIKA

I miejsce 4 000 PLN
II miejsce 3 000 PLN

RZEŻBA

I miejsce 10 000 PLN
II miejsce 7 000 PLN

MAZOWIECKI
INSTYTUT
KULTURY

JEDNOSTKA
ORGANIZACYJNA
SAMORZĄDU
WOJEWÓDZTWA
MAZOWIECKIEGO

Mazowsze.

galeria test
MAZOWIECKI INSTYTUT KULTURY

Galeria TEST
ul. Marszałkowska 34/50
00-554 Warszawa

22 622 66 83
22 622 70 97
fax 22 622 32 20

galeriatest.pl
test@mik.waw.pl

MAZOWIECKI INSTYTUT KULTURY
ul. Elektoralna 12
00-139 Warszawa

22 586 42 00
fax 22 624 70 01

mik@mik.waw.pl
mik.waw.pl

Miejski Ośrodek
Sztuki

Galeria
BWA

20.02.-25.03.2016

Wojciech Duda

Chwiejna stabilność
Obiekty i instalacje

Kurator: Zbigniew Sejwa

02.04.-01.05.2016

Marek Wasilewski

Ludzie i kamienie

Kurator: Zbigniew Sejwa

07.05.-05.06.2016

Krzyżówka

Pracownia Działań

Filmowych

i Performatywnych

Izabella Gustowska

Raman Tratsiuk

Kurator: Zbigniew Sejwa

05.03.-10.04.2016

Marcin Zawicki

Coś dziwnego tu się zbliża...

Malarstwo, obiekty

Kurator: Gustaw Nawrocki

16.04.-15.05.2016

Ogólnopolski konkurs

o Nagrodę Artystyczną

Nowy Obraz

/ Nowe Spojrzenie 2016

Kurator: Gustaw Nawrocki

21.05.-19.06.2016

Małgorzata Szymankiewicz

Malarstwo, obiekty

Kurator: Gustaw Nawrocki

ul. Pomorska 73, 66-400 Gorzów Wielkopolski, www.mosart.pl



MADE IN EUROPE

25 LAT NAGRODY UNII EUROPEJSKIEJ
W DZIEDZINIE ARCHITEKTURY WSPÓŁCZESNEJ
MIES VAN DER ROHE AWARD

16.01 - 13.03.2016

NAGRODA UNII EUROPEJSKIEJ
W DZIEDZINIE ARCHITEKTURY WSPÓŁCZESNEJ

**MIES VAN DER ROHE
AWARD
2015**



15.02 - 27.03.2016



MUZEUM ARCHITEKTURY WE WROCŁAWIU, UL. BERNARDYŃSKA 5
MA.WROC.PL



**ERGO
HESTIA**



PRZEZ PRYZMAT / ODSŁONA 3.

wystawa wybranych prac

laureatów konkursu Artystyczna Podróż Hestii 2002-2015

wernisaż / 11 marca 2016, piątek, godz. 19.30 / wstęp wolny

zakończenie / 24 marca 2016

galeria Neon / Akademia Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta
Wrocław / ul. Traugutta 21

www.artystycznapodrozhestii.pl

Partnerem wydarzenia jest Akademia Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta



10 LAT

MAZOWIECKIEGO CENTRUM SZTUKI
WSPÓŁCZESNEJ „ELEKTROWNIA”
W RADOMIU

www.elektrownia.art.pl





Drodzy Czytelnicy!

Ten zeszyt „Formatu” proponuje szczególną tematykę: akademizm i Akademię Sztuki w kraju, w 70-lecie ich istnienia w Polsce. W 1946 r. zostały powołane w Łodzi, Gdańsku, Wrocławiu i Poznaniu wyższe uczelnie plastyczne, które dzisiaj – już o statusie Akademii oraz Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu – realizują podjęte wtedy zadania akademickiego kształcenia i dostosowania edukacji do aktualnych potrzeb społeczno-gospodarczych kraju. Uczelnie te – co jest zrozumiałe – wpisywały się w tradycję i doświadczenia „akademizmu”, który w historii funkcjonowania szkół artystycznych był symptomem zachowania konwencji czy pielęgnacji wartości konserwatywnych w zakresie formy i warsztatu twórczego, a czasami – wręcz wsteczności w preferowanych koncepcjach uprawiania sztuki. Pojęcie akademizmu implikowało więc często pejoratywne znaczenia.

Czy tak jest również dzisiaj? Czy Akademię nadal są ostojami tradycjonalizmu i „skostnienia” warsztatowego oraz rutyny edukacyjnej? Czy raczej jest odwrotnie – podczas gdy Akademię te przodują w powoływaniu awangardowych koncepcji, gdy dominują w sztuce intensywnie reagującej na współczesne problemy? Tę kwestię staramy się ocenić oraz zinterpretować, prezentując przy okazji dorobek kilku uczelni artystycznych, ale też odwołując się do doświadczeń warszawskiej i krakowskiej ASP – instytucji o zdecydowanie dłuższej historii funkcjonowania w polskich realiach. Również Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu legitymuje się przedwojennymi inicjatywami edukacyjnymi w sztuce (zdobniczej), ale jego historia powojenna była już bliższa koncepcjom wyższych szkół plastycznych powoływanych w czasach PRL-u.

Tematyka akademizmu nie zdominowała treści zeszytu; oferujemy Czytelnikom także bogate relacje m.in. z biennale weneckiego, triennale grafiki w Krakowie, Survivalu we Wrocławiu czy festiwalu sztuki w Dreźnie oraz Paryżu, a także wiele innych, interesujących wydarzeń artystycznych. Zapraszamy do lektury.

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. Fereniński, Paweł Jagiełło, Krzysztof Jurecki, Anna Kania-Saj, Dorota Koczanowicz, Andrzej Kostołowski, Bożena Kowalska, Elżbieta Lubowicz, Dorota Miłkowska, Paweł Lewandowski-Palle, Mirosław Rajkowski, Mirosław Ratajczak, Adam Sobota, Krzysztof Stanisławski, Grzegorz Sztabiński, Marek Śnieciński, Lena Wicherkiewicz, Anita Wincencjusz-Patyna, Kama Wróbel

WSPÓŁPRACOWNICY ZAGRANICZNI:

Leszek Brogowski (Rennes), Renata Głowacka (Paryż), Joanna Bojda (Paryż), Alexandra Hołownia (Berlin), Bogdan Konopka (Paryż), Ireneusz Kulik (Düsseldorf)

LAYOUT I OPRACOWANIE GRAFICZNE:

Tomasz Pietrek, www.tomaszpietrek.com

KOREKTA:

Natalia Karnecka-Michalak

REDAKCJA EDYTORSKO-TECHNICZNA:

Romuald Lazarowicz

DRUK: Jaks, Wrocław / www.jaks.net.pl

TŁUMACZENIE NA JĘZYK ANGLIJSKI:

Ryszard Sawicki

OKŁADKA:

Tomasz Pietrek, Geppert - wrocławski superhero, 2016, technika własna
Projekt okładki: Tomasz Pietrek

ŁAMANIE I PRZYGOTOWANIE DO DRUKU:

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

WYDAWCA:

Akademia Sztuk Pięknych
im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu

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 j.w.

NUMER SFINANSOWANY ZE ŚRODKÓW:

Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego
Za finansowe wsparcie serdecznie dziękujemy.
Nakład: 2000 egz (DC)

Copyright © 2016 by Redakcja „Format”

CENA 16,00 ZŁ

(w tym 5% VAT)

Numer jest indeksowany w bazie BazHum:

http://bazhum.pl/

(część drukowanych materiałów jest recenzowana)



W numerze

TEMATY

4. JANUSZ KRUPIŃSKI. *Akademia: filozoficzność, dialog, mistrz...*

6. GRZEGORZ DZIAMSKI. *Akademia przeciw akademizmowi
Uwagi o nauczaniu sztuki*

SZKOŁY ARTYSTYCZNE

9. KAJA KORDAS. *Pytania fundamentalne – odpowiedzi fundamentem.
Odpowiadają Rektor i Dziekani krakowskiej ASP*

12. PAWEŁ JAGIEŁŁO. *Pytanie o tradycję. Akademia Sztuk Pięknych
im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi*

17. ŁUKASZ GUZEK. *70 lat ASP w Gdańsku*

20. JUSTYNA RYCZEK. *Uniwersytet Artystyczny – szkoła
nowych możliwości*

24. LENA WICHERKIEWICZ. *Dekada. Akademia Sztuk Pięknych
w Warszawie w latach 2005 – 2015*

28. ANDRZEJ KOSTOŁOWSKI. *PIONOWO, POZIOMO I SKOSEM.
O niektórych aspektach twórczych wrocławskiej PWSSP – ASP
w jej 70-leciu*

40. DOROTA MIŁKOWSKA. *Międzynarodowe prezentacje polskiej
grafiki artystycznej*

42. ANDRZEJ SAJ. *Wrocławski „TransDesign”*

WYDARZENIA

46. KRZYSZTOF STANISŁAWSKI. *Artyści wszystkich krajów,
łączcie się! na 56. Międzynarodowym Biennale Sztuki w Wenecji*

52. GRAŻYNA BOROWIK. *Odchodzenie w przyszłość.
Wokół 56. Biennale Sztuki w Wenecji*

56. ALEXANDRA HOŁOWNIA. *„Era biennale już minęła!”
– 56 Biennale Weneckie*

58. ANNA BATKO. *Przekształć się lub znikaj
(o Międzynarodowym Triennale Grafiki 2015 w Krakowie)*

60. ANNA MARKOWSKA. *Pionierzy na „Dzikich polach”*

63. KAMA WRÓBEL. *Pamiętaj, że jesteś funkcjonariuszem ZOMO...*

66. ANITA BIALIC. *Szkoła buzuje w światowej sztuce*

68. ANNA DIDUCH. *Łódź Design*

70. LENA WICHERKIEWICZ. *Mgnienie włoskiej sztuki*

74. URSZULA SMAZA-GRALAK. *EXPO 2015*



Akademia
Sztuk
Pięknych
im. Eugeniusza
Gepperta
we Wrocławiu



Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego.



42

1. **Daive Dormino**, *Anything to say*, 2015, rzeźba, bronz, 200x350x150 cm (po lewej kurator Ostrale Mirosław Jasiński)
2. **Wojciech Wesolek**, *Jachty motorowe i żaglowe*, Projekty 2009–2015
3. **Bruce Neuman**, fot. Alexandra HoBownia
4. Pawilon Anglii – zaproszenie do wejścia, fot. Mieczysław Piróg
5. **Marino Mario**, z serii *Faces of Afrika*, 2011
6. Od lewej: **Andrzej Klimczak–Dobrzaniecki**, *Martwa natura wg Eugeniusza Gepperta*, 200x120 cm, technika olejna na płótnie, 2015 oraz **Jan Kondratowicz**, *Trzeci wymiar*, 45x50 cm, technika olejna na płótnie, 2015



46

FOTOSTYLUKA

78. **KRZYSZTOF JURECKI**. *Kilka uwag o fotografii w szkole filmowej i na ASP w Łodzi*
82. **MATEUSZ PALKA**. *TIFF Festival 2015. Polska NOW!*
84. **PIOTR JAKUB FERENSKI**. *Ludzie – wystawa zdjęć Bogdana Zdrojewskiego na wrocławskim ASP*
86. **PIOTR GŁOWACKI**. *Akt ad hoc*
89. **MATEUSZ PALKA**. „Kapitał” Katarzyny Majak – nowa „Kolekcja Wrzesińska”
90. **KRZYSZTOF JURECKI**. *Przypomnienie Józefa Brandta*

KONTAKTY

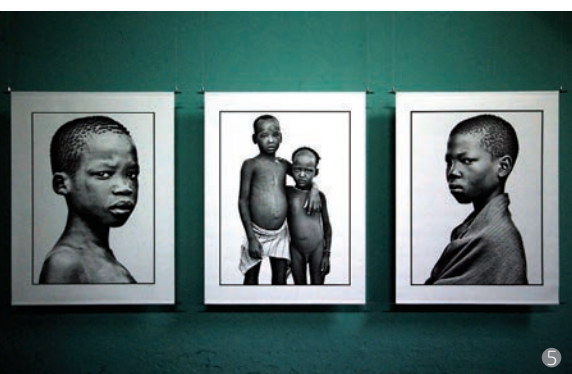
92. **ALEXANDRA HOŁOWNIA**. *Newton. Horvat. Brodziak w Fundacji Helmuta Newtna w Berlinie*
94. **DOROTA KOCZANOWICZ**. *Abstrakcja w Tate Modern*
96. **ANDRZEJ SAJ**. „Handle with Care”
99. **ANITA WINCENCJUSZ-PATYNA**. *Mocna pozycja Polski na Jeune Création Européenne – Paryż / Montrouge 2015-2017*
102. **JOANNA BOJDA**. *Paryskie wystawy w sezonie letnim*
104. **ALEXANDRA HOŁOWNIA**. *60-lat Documenta Kassel – Wyścig kuratorskich idei*
106. **DOROTA KOCZANOWICZ**. *Być nieposłusznym, uczyć nieposuszeństwa*



74

REFLEKCE

108. **PAWEŁ JAGIEŁŁO**. *Selekcja nienaturalna*
112. **BOŻENA KOWALSKA**. *Język geometrii – półwiecze przemian*
115. **NATALIA DOROCCA**. *Wrocławski atest sztuki*
120. **KAMA WRÓBEL**. *Ostatni południk Wrocławia*
122. **TOMASZ MAREK SOBIERAJ**. *Postapokalipsa w Piotrkowie, czyli kilka słów o III Biennale Sztuki*
124. **MONIKA NOWAKOWSKA**. *Powaby i przekleństwa cielesności*
126. **ROGER PIASKOWSKI**. *O sztuce w Legnicy*
129. **ALEKSANDRA DOBROWOLSKA**. *Z siłą ognia*
131. **RYSZARD RATAJCZAK**. *Jedność w wielości (o grupie Twórczej KONTRAST z Wałbrzycha)*
132. **MARIA ACHINGER**. *Idź i patrz, czyli Nowi znów na Nowym*
134. **RED. STOS SZTUK I**
135. **KAROLINA JAKLEWICZ**. *Zmysłowa „Świeża Krew”*
136. **MICHAŁ GUZ**. „Krzeseł w piekle” – komiks w galerii
137. **BK**. *Forma i nieprzedstawialne*
138. **ANNA BATKO**. *Artysta-plastyk w Lublinie. Open City 2015*
139. **MIROŚLAW RAJKOWSKI**. *Ars Electronica 2015*
141. **BOŻENA KOWALSKA**. *Gerard-Jürgen Blum-Kwiatkowski 1930-2015*



96

INTERPRETACJE, RECENZJE

142. **LILA DMOCHOWSKA**. *Mądry, przewidujący ogrodnik*
143. **ANDRZEJ KOSTOŁOWSKI**. *Odyseja Geta*
144. **HANNA KOSTOŁOWSKA**. *O Gdańskiej Galerii Miejskiej – rozmowa z Piotrem Stasiowskim*
145. **BOŻENA KOWALSKA**. *Wojciech Fangor 15 listopada 1922 – 25 października 2015*
146. **ALICJA JODKO**. *Płyty bezdźwięczne i ONOMATOPEJA*
148. **ANDRZEJ WIĘCKOWSKI**. *Album Piotra Błażejewskiego*
149. **PIOTR JAKUB FERENSKI, KATARZYNA UCZKIEWICZ, IZOLDA TOPP**. *Spółeczna wrażliwość fotografii*
150. **ANNA KANIA-SAJ**. „Paryskie pracownie artystów”

CODZA

152. **SŁAWOMIR MARZEC**. *O nowym akademizmie i o potrzebie alternatywy dla... alternatywy*



115

Akademia: filozoficzność, dialog, mistrz...

W tym widzę istotę: akademia pojawia się jako filozoficzna szkoła dialogu, szkoła „scholarchy” Platona, mistrza, który pytał o to, co naprawdę jest (myśl o świecie idei rodzi się właśnie z tego pytania).

Konstytutywne dla akademii kategorie to właśnie: filozoficzność, dialog/dyskusja, mistrz, a przed nimi, pierwotna w stosunku do nich – prawda [1]. Gdzie ona, tam i duch wolności.

Sokrates zatrzyma się tylko przy tym, *co powie ten, który się rozumie; on jeden i prawda sama* (Platon, *Kriton*). Korekta Arystotelesa: *Przyjacielem Platon, lecz większym prawda* [2]

Postawa filozoficzna, dyskusja, pytanie o prawdę, twierdzą, to zarazem czynnik aktu twórczego, istotowe rysy twórczości. To właśnie dlatego, nieprzypadkowo, akademia jest zarazem miejscem, w którym kultem darzy się muzy – źródła twórczości, boginie sztuk, literatury i nauki. Stąd tu kwitną one, nauki, literatura, sztuki...

SZKOŁA? EDUKACJA?

Mówiąc „szkoła” mamy dzisiaj na myśli przede wszystkim edukację, pedagogikę, widzimy nauczyciela i jego uczniów. Nauczanie, przekaz, zapoznanie... Jeśli kształcenie, to jako dawanie lub zdobywanie wykształcenia.

Edukacja, wykształcenie, nauczanie, pouczanie, przygotowanie profesjonalistów nie jest podstawowym celem akademii. Akademia nie jest po prostu szkołą, nie jest szkołą zawodową, nie ogranicza się do pedagogiki. Przede wszystkim jest miejscem dociekań i dyskusji (nawet: dociekań w dyskusji), miejscem, gdzie w poszukiwaniach pojawiają się nowe myśli: pytania, koncepcje, wizje, ideały, w nawiązaniu do myśli przeszłości, myśli innych szkół... Pojawiające się na tej drodze treści stają się przedmiotem nauczania i kształcenia, niemniej duch akademii – poszukiwanie prawdy – żadnych z tych treści nie pozwala traktować jako ostatecznych.

SCHOLA

Lekcja historii idei: greckie σχολή obejmuje wypoczynek, wypowiedź (wykład), słuchanie (audytorium), konwersację...

Zamiast wypoczynek powiedzielibyśmy: odetchnienie, czas wolny, a w istocie: odsunięcie się od nacisku konieczności życia, od interesów, bezinteresowność, stan?, akt! wolności.

Akademia to miejsce kształtowania się myśli, odkryć, miejsce, w którym kształci się i siebie człowiek.

Bez osobistego zaangażowania nie sposób uczestniczyć w tym procesie wspólnego poszukiwania. Kto uczestniczy, ten zarazem, mimochodem, się kształtuje. Sam się kształtuje: nie jest pouczany, nauczany, nikt za niego nie myśli, ostatecznie sam w sobie w wolny sposób – w namyśle, w refleksji, w dyskusji wewnętrznej – podejmuje, wybiera, opowiada się, odpowiada i jest odpowiedzialny.

W przeciwnym razie nie sposób pytać o to, co naprawdę jest.

MISTRZ

Pozycję mistrza, jego autorytet buduje wolny, otwarty, krytyczny, poszukujący sposób myślenia. Zdolność udzielania tej właśnie postawy innym. Mistrz spełnia się w dialogu. Ponosi klęskę, gubi się, gdy postrzegany jest jako ktoś, kto ma rację.

Mistrz to ten, kto odkrywa i stawia problemy. Daje impuls. Inicjuje. Podtrzymuje jedno: zasadę pytania o to, co naprawdę jest. Mistrz sam jest przykładem tego poszukiwania, już to przez odłonę (auto)iluzji, autosugestii, (samo)zakłamania... Mistrz jest przykładem (samo)zwątpienia, (samo)krytyki. Mistrz nie zna prawdy,

nie wie – szuka. Jeśli pyta, czym jest prawda, to... w duchu prawdy. Jedno przyjmuje, pojęcie prawdy. Nie jakąś „prawdę”.

Ten, „który się rozumie”... Czytałbym: podejmuje wysiłek rozumienia, używa rozum, właściwa jest mu racjonalność – szuka racji: powodu, argumentu; szuka uzasadnienia: zasady.

Mistrz nie uczy i nie poucza. Mistrz nie wyzwała – akt wolności wewnętrznej jest aktem kogoś, polega na jego własnym wyzwaniu się z własnego bezwładu, z własnych granic. Mistrz życzliwie sprzyja samowyzwoleniu – przyjęciu postawy filozoficznej, postawy odpowiedzialności, namysłu i (auto)refleksji – ta spełnia się nie inaczej jak w samotności wewnętrznej dyskusji.



1

WOLNOŚĆ WEWNĘTRZNA, CZYLI WOLNOŚĆ

Ostateczną i jedyną formą (i treścią?) wolności jest wolność wewnętrzna. Stąd podobnie dyskusja, także ona ostatecznie przebiega w duszy myślącego, stanowiąc jego swobodny akt, ruch...

Nastrój chwili, atmosfera rozmowy, klimat relacji z innymi, z kimś drugim, jego ton głosu może przynieść poczucie rozumienia. Pseudoakademia żeruje na takich za-chwytach.

Pouczenia, pochwały, nagrody nie przesądzą o rozstrzygnięciach, o „zakładach” przyjmowanych przez wolnego człowieka.

Każdy sam tylko może próbować rozumieć. Bez tego czymże jest nawet przyjęcie i przejęcie jakiejś myśli? Wolnym, gdy staje przed wyzwaniem dotyczącym czegoś, co w sobie miał za święte, ośmiela się wejść w spór z tym.

Nie chodzi o to, kto ma rację. Dopóki o to chodzi, rozmowa jest walką, nie ma bezinteresownego charakteru – własny interes krępuje... Jeśli *Ratio quam vis*, to ponad siłę *ratio* jako argument, jako rozum.

Wolny człowiek toczy spór w sobie, lecz nie z kimś, jakkolwiek mimochodem ze sobą – spór dotyka przecież czegoś, z czym się utożsamia(ł), co składa(ł) się na jego tożsamość. Toczy – w wahaniu pomiędzy pytaniami i odpowiedziami, pomiędzy próbami postawienia pytania i próbami wysunięcia odpowiedzi...

Głos drugiego człowieka dać może szansę dla tego ruchu myśli, jednak to nie on przesądza, to nie on rozstrzyga. Twórczy charakter tego ruchu: to nie przejęcie myśli sformułowanej przez drugiego, lecz wyłonienie się nowej, „trzeciej” myśli... Ta jest darem.

DAR – ŁASKA CHWILI TWÓRCZEJ

Filozoficzność splata się z twórczym charakterem ludzkiej aktywności. Twórczość – brak tu metody: nie ma drogowskazów, nie ma drogi, by poprowadzić/pójść za... Nie ma wytyczonych celów, nie wystarczy znaleźć stosowne dla nich środki, działać. Nic niczego nie usprawiedliwia. Ruch w tym polu – oto właśnie twórczość.

Wszystko, co nam pozostaje, to pytania i próby ujawnienia... Zastrzeżenie Platona: *w granicach ludzkich możliwości* odczytałbym w ten sposób: nie bierz swego odczytania za absolut. Jakkolwiek spoza tych granic zdaje się pochodzić dar powstającego

1 Opisy Akademii Platonijskiej są niezliczone i obszerne – wymienione cechy podkreśliam i w nich upatruję ducha akademii. Uczelnia akademicka, kultura akademicka, akademicka sztuka, akademizm – to zjawiska pochodne w stosunku do pojęcia akademii.

2 Jeśli sztuka byłaby czym kto chce, jeśli kategoria prawdy nie jest jej kategorią i nie odnosi się do niej? Znaczy to, że pojęcie akademii sztuki jest wewnętrznie sprzeczne, a akademia sztuki jako akademia w istotnym znaczeniu tego słowa, „akademia”, jest niemożliwa. Z ideą akademii nie da się pogodzić przekonanie, że liczy się tylko gra, decyzja, grymas, sukces.

dzieła, a w każdym razie nie leży w granicach twojej, naszej woli, naszej mocy (nie przemieni tej kondycji człowieka wola mocy)... [3]

Oto znamienny fragment ze słynnego Listu siódmego Platona, opisującego proces twórczy: *Z trudem, gdy niby z krzesiwa trzeć je [ujawnienia] będziemy o siebie wzajemnie: nazwy i określenia, wzrokowe obrazy i doznania zmysłowe, drogą życiową stosowanych prób, wypróbujając ich moc i posługując się metodą pytań i odpowiedzi bez podstępnej zawiści, wtedy dopiero tryśnie światło właściwego ujawniania każdej rzeczy i rozumienie napięte aż do najwyższych granic ludzkiej możliwości* (Platon, *List siódmy*, przeł. M. Maykowska; fragment *wypróbujając ich moc i posługując się metodą pytań i odpowiedzi bez podstępnej zawiści* w przekładzie J. Harwarda: *kindly testing by men who proceed by question and answer without ill will*, co oddałbym: „łagodnie wypróbowywane przez ludzi, którzy postępują w sposób wolny od złej woli, pytając i odpowiadając”).

DIALOG CZY DYSKUSJA?

Dialog jest relacją o charakterze międzyosobowym. Jeśli tak, to dyskusja nie jest przypadkiem dialogu. Do natury dyskusji bowiem to należy: nie ważne kto w niej bierze udział, jaki jest jego status, jaka jest jego sytuacja, jakie ma intencje, inklinacje itp. Nie ma potrzeby, by mówić o równości osób: jako takie, jako osoby, one w ogóle nie są „(równo)ważne”. Liczy się tylko to, co kto ukazuje, co mówi, jakie ma znaczenie sama merytoryczna zawartość jego wypowiedzi, wytworu, dzieła.

Ton głosu, styl służy wydobyciu, odkryciu treści, lecz abstrahować należy od jego czaru lub władczości, od zawartej w nim sile ekspresji duszy, osobowości, osoby autora (jeśli nawet coś z tego jeszcze mimochodem się pojawia).

O ile dialog stanowi nawet element miłości do drugiego człowieka, a w tym wypadku chodzi o osobę, o osoby, o ludzi w ich pełni, to dyskusja – nie ponad przyjaźń, ale mimo przyjaźni lub wrogości, mimo uprzedzeń i ograniczeń osobowych – polega na próbie dociekania tego, co jest, czym jest, jak jest, jak nie jest... W obu przypadkach nie ma mowy o stosunku dominacji, o spojrzeniu z góry bądź pouczeniu.

Stąd dylemat. W jakiej mierze akademia jest miejscem wywarcia wpływu na drugą osobę, kształtowania jej, jej kształtowania się? Tylko poprzez wejście w spór z jej wysiłkami, z jej dziełem, z nią jako rolą społeczną, czy w spotkaniu z nią w jej pełni? z nią jako drugim człowiekiem? w relacji osobistej?

GRANICA I POCZĄTEK DYSKUSJI, DOCIEKAŃ

Doktryner, ideolog, propagandzista, misjonarz, profeta, szaman, jasnowidz, uczo-ny-belfer, wykładowca zna, głosi, krzewi, przedstawia zasady świata, życia, istnienia. Zna te, które leżą już poza wszelką dyskusją. Pytany o nie – je wykląda (nieświadom nawet tego, że czyni to w swojej wykładni, przy czym „swojej” znaczy tu tyle, co nadającej mu tożsamość). On przerywa dyskusję spotykając się z zakwestionowaniem tych zasad. „Nie posunie się”. „Nie ustąpi”. „Inaczej się nie robi”. „Umrze w słusznej sprawie”... Jak gdyby odtąd już było tylko „życie albo śmierć” (faktycznie „przeżyję lub zginę” w szatach patosu tych słów „Życie albo śmierć”). Jak gdyby za tą granicą była już tylko przemoc, a nie dopiero... początek dyskusji [4]. Co więcej, początek życia: kwestia punktu wyjścia wyborów, czynów, dzieł. Co więcej, to tylko z tym początkiem, w tym poczynaniu: „życie lub śmierć”, w przeciwnym razie pozostaje tylko śmierć jeszcze za życia.

Myli się Ingarden, twierdząc, że warunkiem rozpoczęcia dyskusji jest poznanie

1. Wystawa końcoworoczna ASP Kraków, 2015, pracownia prof. Andrzeja Bednarczyka, fot. Bartek Leśniak

2. Wystawa końcoworoczna ASP Kraków, 2015, fot. Daniel Leśniak



2

zdania drugiego. A przecież ten wysiłek wyjścia ku drugiemu należy już do dynamiki samej dyskusji. Autentyczna dyskusja ma miejsce wówczas, gdy stanowiska stron są istotnie odmienne. Stanowiska, czyli perspektywy, punkty widzenia, sposoby myślenia. Wysiłek zrozumienia drugiego stanowi tygiel, w którym formują się nowe myśli. Czy wysiłek ten osiąga cel? To nie jest celem dyskusji. Nie chodzi o zdania stron, ale o rzeczywistość, jaka wyłania się poprzez nie (za dużo powiedzieć: chodzi oto, co jest ich przedmiotem, co jest przedmiotem sporu, on dopiero może „się ustalać” w toku dyskusji).

Punkt, poza którym „nie ma dyskusji”? „Nie ma już o czym mówić”? Być może taki punkt zna arytmetyka (jeśli aksjomatyki i definicje mają charakter arbitralny?).

W sporze o świat to raczej punkt zaślepienia jasnowidza! Ten łatwo dzieli ludzi na tych, którzy TO widzą i tych, którzy TEGO nie widzą. Faktycznie to tylko on nie może, nie potrafi już dalej dyskutować. Owładnięty jasnością widzenia prazasad (oślepiająca to jasność, tożsama z poczuciem jasności). Pyszny... W ten sposób, nieświadomie, ucina myślenie, namysł. A przecież tu, w pytaniu o prazasady, dopiero się rozpoczyna faktyczny ruch myśli, wysiłek rozumienia (nawet wówczas – tym bardziej wówczas! – gdy chodzi o „przykazania”, o „świętości”).

FILOZOFICZNOŚĆ

Poczucie objawienia, rewelacji, poczucie oczywistości, samozrozumiałości, ostateczności nie są właściwe postawie filozoficznej.

Pracę akademii charakteryzują namysł i refleksja. Duch filozoficzny.

Filozoficzność właściwa jest szczególnego rodzaju sposobowi myślenia i widzenia, szczególnego rodzaju postawie. Nie jest przywilejem filozofii i filozofów, tym mniej nauczycieli filozofii. Splata się z twórczym duchem uczonego, artysty... Bowiem odkrywcy i twórczy duch pracuje u podstaw, tam sięga jego pytanie. Spełnia się w dyskusji.

Filozoficzność, na czym polega? Pytając kieruje się ku temu, co fundamentalne, podstawowe właśnie. Za to nie ma i nie bierze ani praw psychiki, ani praw społecznych. Krytycznie odnosi się ku tego wyobrażeniom, czyli faktycznym zasadom ludzkiej myśli i uczuciowości. Wydobywa je, odkrywa, stawia pod znakiem zapytania... Odkrywa ich sprzeczności, konfrontuje.

Nadzieja Platona: istnieją idee, czyli obiektywne, mocniej – absolutne, niezmiennie, wieczne zasady, nieredukowalne do ludzkich myśli, społecznych, grupowych, psychicznych czy somatycznych stanów, procesów. Konsekwentnie: akademia to ciągły wysiłek przybliżenia się do idei. Demaskacja, obnażenie iluzji, samo ujawnienie pozorności – to wiele (falsyfikacjonista Popper: i tyle jest możliwe).

Dzieła powstające w tym procesie nie są odbiciami idei. To poprzez dzieła, w ich kształtowaniu się (się!), w ich postaci dokonuje się ten wysiłek życia ku ideom.

Na tej drodze doniosłe znaczenie ma krytycyzm oraz samokrytycyzm, wątpliwe, zdolność zapytania, czy nie jest inaczej niż mi/nam się wydaje.

Filozoficzność ma twórczy charakter. Spełnia się przynosząc te owoce: odsłonięcie założeniowego charakteru oczywistości, odkrycie nieznanych założeń danej myśli i uczuciowości, odkrycie założeń danych założeń, odkrycie ich nieznanych konsekwencji, pogłębione ich rozumienie, w tym odsłonięcie ich pozornej zrozumiałości, odkrycie alternatywnych założeń, a zarazem innego świata, który ujawniają... Świata, który objawia się i staje naszym udziałem wraz z ich odkryciem? ■

3 To dwa ideały, *ideał mocy twórczej* (określenie M. Ernsta) oraz *ideał łaski twórczej* (moje określenie na słowo „łaska” w kontekście twórczości przystaje *niewierzący* G. Braque). Poświęcam tym ideałom wiele miejsca.

4 Dyskusja zaczyna się z chwilą, gdy spór sięga podstawowych założeń myśli uczestników (K. Popper: gdy przedmiotem rozważań stają się *frameworks*, schematy myślowe). Natomiast rozmowa, której uczestnicy dzielą się tymi samymi założeniami jest wymianą potakiwań i pochlebstw, jest wzajemnym brązownictwem.

Akademia przeciw akademizmowi

Uwagi o nauczaniu sztuki

1. PARADOKSY SZKOLNICTWA ARTYSTYCZNEGO.

Szkolnictwo artystyczne, szczególnie wyższe, opiera się na dwóch paradokсах. Po pierwsze, kanon sztuki współczesnej ukształtował się w opozycji, a nawet jawnej wrogości do akademii. Wiek XIX nadał terminowi „akademizm” znaczenie pejoratywne. Określenie „akademizm” zaczęło oznaczać martwą sztukę – martwą w momencie narodzin, w przeciwieństwie do żywej sztuki, którą chcieli tworzyć artyści nowocześni i artyści awangardy. Żywa sztuka miała rodzić się z obserwacji współczesnego życia, z obserwacji tego, co przemijające, ulotne, chwilowe i przygodne, a nie z naśladowania tego, co w sztuce wieczne i niezmienne, miała być „modernité”, czyli poprzez to, co nowe i zmienne, dążyć do tego, co wieczne i niezmienne, jak pisał w roku 1863 Charles Baudelaire [1]. Drugi paradoks zawarty jest w wyrażonym u progu nowocześnieści przekonaniu Immanuela Kanta, że sztuki piękne są dziełem wyjątkowego daru jakim jest geniusz, a genialność, powiada niemiecki filozof, jest całkowitym przeciwieństwem ducha naśladownictwa. Jeżeli można się nauczyć zasad fizyki i innych nauk, to *nauczyć się pisania pełnych polotu wierszy nie można, choćby znało się wszystkie przepisy dotyczące poezji nie wiedzieć jak dokładnie* [2].

Oba te paradoksy zdają się podważać samą ideę szkolnictwa artystycznego, samą ideę nauczania sztuki, a przecież wiemy, że jest to nieprawda. Artyści zawsze pobierali jakieś nauki, choć jeszcze w XIX stuleciu przeważał tradycyjny model nauczania sztuki oparty na relacji cechowej mistrz/czeladnik, terminator. Wymóg formalnego wykształcenia poświadczanego dyplomem wyższej uczelni nie był konieczny, wystarczyło, że młody adept sztuki terminował przez jakiś czas u wybranego mistrza, zaznajamiając się z podstawami warsztatu. Profesjonalizacja zawodu artysty, mierzona ukończeniem wyższej uczelni artystycznej, nabrała przyspieszenia po II wojnie, a dokładniej w latach 60. ubiegłego wieku. Diana Crane pokazuje ten proces na przykładzie powojennej amerykańskiej awangardy. Spośród abstrakcyjnych ekspresjonistów (artyści urodzeni w latach 1900-1915, własny styl wypracowali w latach 40.) 75% nie posiadało formalnego wykształcenia artystycznego, a jedynie 10% legitymowało się tytułem Master of Art, dyplomem szkoły wyższej. Wśród artystów minimal artu i pop artu (urodzeni w latach 1925-1935, debiutujący w drugiej połowie lat 50. i na początku 60.) już tylko 44% nie posiadało formalnego wykształcenia, a ukończonymi studiami mogło się wykazać 25 % artystów minimal artu i 30% artystów pop artu. Spośród

fotorealistów (urodzeni w latach 1935-1945, debiutujący na przełomie lat 60. i 70.) jedynie 20% nie posiadało formalnego wykształcenia, natomiast 41% ukończyło studia. Wskaźnik ten był jeszcze wyższy w przypadku artystów tzw. pattern painting (styl zrodzony w połowie lat 70.) – 13% nie posiadało formalnego wykształcenia akademickiego, a 51% ukończyło szkoły artystyczne z tytułem magistra. [3]

O czym świadczy pokazana przez Diane Crane tendencja? O postępującej profesjonalizacji sztuki – sztuka, jak wszystkie inne dziedziny współczesnego życia, podlega profesjonalizacji, a w związku

z tym coraz trudniej zostać uznanym artystą bez ukończenia wyższych studiów artystycznych. Liczba szkół artystycznych wzrasta, a tym samym wzrasta liczba absolwentów tych szkół. Niektórzy mówią, że prowadzi to do dewaluacji dyplomów, ale – jak słusznie zauważył już dawno temu Pierre Bourdieu – pierwszymi ofiarami dewaluacji tytułów są osoby nie posiadające tych tytułów, bo to przed nimi, w pierwszej kolejności zamykają się ścieżki kariery artystycznej [4].

Spośród abstrakcyjnych ekspresjonistów aż 75% samouków doszło do znaczącej pozycji artystycznej, trzydzieści lat później, wśród malarzy pattern painting, jedynie 13 %. Dzisiaj natomiast, jak wynika z obserwacji Sarah Thornton, zdobycie tytułu magistra sztuki, ukończenie renomowanej uczelni artystycznej jest wstępem do kariery artysty, *wystarczy spojrzeć przed pięćdziesiątką, którego prace wiszą w którymkolwiek między-*



1

narodowym muzeum [5]. Warto też zwrócić uwagę na jeszcze jeden aspekt profesjonalizacji zawodu artysty. Artysta posiadający dyplom wyższej uczelni artystycznej przestaje być artystą funkcyjnym, zmuszonym do ciągłego wykazywania się swoimi umiejętnościami i kompetencjami, ciągłego przekonywania widzów, że zasługuje na miano artysty, ponieważ tytuł artysty został mu przyznany przez grono profesjonalistów, które uznało, że posiadał wystarczającą wiedzę i umiejętności, by być artystą.

Cóż więc z przywołanymi na początku paradoksami? Straciły rację bytu? Nie do końca, ale dzisiaj stały się raczej siłą niż słabością akademickiego nauczania sztuki. Paradoksy te, od ponad stu lat przypominają bowiem wszystkim tym, którzy chcą nauczać sztuki, że nauczanie sztuki nigdy nie jest doskonałe, że musi się nieustannie reformować, by nie popaść w akademizm, czyli skostniałe doktrynerstwo przekonane, że znalazło właściwy sposób nauczania sztuki, bo sztuki – tu Kant wykazał się niebywałą intuicją – rzeczywiście nie można się nauczyć. W nauczaniu sztuki

1 Zob. Ch. Baudelaire, *Malarz życia współczesnego*, (w:) *Francuscy pisarze i krytycy o malarstwie 1820-1976* (red. H. Morawska), Warszawa 1977, t. 3, s. 191.

2 I. Kant, *Sztuka piękna jest sztuką genialności*, (w:) *Krytyka władzy sądownia* (tłum. J. Gałęcki), Warszawa 1964, s. 234.

3 D. Crane, *The Transformation of the Avant-garde. The New York Art World 1940-1985*, Chicago 1987, s. 10.

4 P. Bourdieu, *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądownia* (tłum. P. Biłos), Warszawa 2005, s. 173.

5 S. Thornton, *Siedem dni w świecie sztuki* (tłum. M. Kuliś), Warszawa 2011, s. 68.

ogromną rolę, tak dzisiaj, jak i zawsze, odgrywa samokształcenie, samodoskonalenie, poszukiwanie własnej drogi. Prawdą jest też, że żywa sztuka, rodzi się ze sprzeciwu wobec tego, co za sztukę zostało już uznane, ze sprzeciwu i buntu wobec tego, co za sztukę uznali profesorowie akademii.

2. AKADEMIE KLASYCZNE

Sformalizowane, czyli akademickie nauczanie sztuki zmieniało się wraz z przemianami sztuki i społeczeństwa. Klasyczne akademie, które stały się obiektem ataku artystów nowoczesnych, opierały swoje nauczanie na triadzie: *talent – metier – naśladownictwo (imitacja)* [6]. Talent był uważany za dar natury, za coś danego, przyrodzonego, choć nie tożsamego z genialnością, pojęcie geniuszu pojawiło się później, ma romantyczny rodowód, chociaż pojawia się u Kanta [7]. Talent był zaledwie zapowiedzią, pewną potencją, z którą przychodzimy na świat, która wymaga rozpoznania, rozwinięcia i oszlifowania, by mogła rozbłysnąć pełnym blaskiem. Talent nie jest równomiernie rozdzielony – jedni mają talent, inni nie, ale przede wszystkim talent jest zawsze talentem do czegoś – talentem do rysunku, śpiewu, tańca itd. Metier oznaczało kunszt, rzemiosło, technikę, której opanowanie pozwala rozwijać się talentowi, natomiast imitacja należała do głównych technik nauczania w klasycznych akademiach – nauczanie przez naśladowanie natury i dawnych mistrzów. Metier i naśladownictwo pozwalały studentowi akademii wpisać własny talent w tradycję artystyczną lub – ujmując to bardziej górnolotnie – oddać własny talent w służbę tradycji artystycznej. Jeszcze dzisiaj wielu widzów i krytyków tak uważa i tego oczekuje od absolwentów szkół artystycznych.

Klasyczne akademie zostały zaatakowane przez artystów nowoczesnych, a panujące w nich reguły nauczania wyszydzone i ośmieszone, jak scholastyka przez zwolenników nowożytnej nauki. Artyści nowocześni nie poprzestali na odrzuceniu akademii, lecz próbowali zakładać własne szkoły artystyczne. Najbardziej znaną szkołą artystyczną powołaną do życia przez artystów nowoczesnych stał się Bauhaus, założony w 1919 roku przez Waltera Gropiusa w Weimarze, przeniesiony później do Dessau i ostatecznie zamknięty w 1932 roku. Metoda nauczania wypracowana w Bauhausie, którą można uznać za wzorzec nowoczesnej dydaktyki opierała się na triadzie: *kreatywność – medium – innowacja* [8].

3. AKADEMIE NOWOCZESNE

W modernistycznym nauczaniu kreatywność zastąpiła talent. Różnica między talentem a kreatywnością polega na tym, że pierwszy dany jest niektórym (wybranym), podczas gdy kreatywność właściwa jest wszystkim ludziom; talent nakierowany jest na określoną działalność, natomiast kreatywność jest ogólną dyspozycją do reagowania na świat. Celem nowoczesnej szkoły artystycznej miało być rozwijanie kreatywności. Argumentów na rzecz tezy, że człowiek jest z natury twórczy szukano w spontanicznej kreatywności dziecka i poetyckim myśleniu przypisywanym ludom pierwotnym – nauczanie miało polegać na odzyskaniu tej pierwotnej kreatywności zagubionej we współczesnej kulturze [9]. Wszyscy teoretycy wychowania

1–2. Wystawa
końcoworoczna ASP
Kraków, 2015,
fot. Daniel Leśniak

początku XX wieku, od Rudolfa Steinera po Johna Dewey'a i Herberta Readę przyjmowali, że punktem wyjścia edukacji artystycznej nie powinny być reguły, konwencje czy tradycja, lecz pierwotna, przyrodzona człowiekowi kreatywność. Do tej idei nawiązywał Joseph Beuys w swojej słynnej formule *Jeder Mensch ist ein Künstler*. Jakie były konsekwencje zastąpienia talentu kreatywnością? 1) nikt nie powinien być ograniczany w dostępie do edukacji artystycznej, ponieważ każdy ma prawo do rozwijania swojej kreatywności. 2) przedmiotem nauczania powinna być sama sztuka, a nie tylko jej techniki. 3) wprowadzenie do sztuki, a więc twórczego myślenia powinno poprzedzać wszelką specjalizację, człowiek powinien być przede wszystkim twórczy, nauczyć się twórczego, samodzielnego myślenia, a dopiero później wybrać swoją zawodową specjalizację (idea kursu podstawowego) [10].

Medium zastąpiło *metier*. Różnica między *metier* a *medium* polega na tym, że pierwsze ma historyczny, a drugie transhistoryczny

charakter. Student, który opanował malarskie metier, opanował techniki malarskie, stawał się członkiem cechu malarzy, malarstwem było dla niego to, czym zajmowali się malarze, natomiast student, który studiował malarskie medium, badał język malarstwa, miał za pomocą tego języka powiedzieć coś, czego nikt przed nim w tym języku nie powiedział, miał zatem zakwestionować dotychczasowe sposoby użycia malarskiego języka i ukazać nowe sposoby. Celem nauczania było zatem zapoznanie studenta nie tyle z technikami artystycznymi, co z językiem sztuki, a ściślej, z językiem poszczególnych mediów sztuki. Jakie były konsekwencje zastąpienia metier przez kreatywność? Przede wszystkim przesunięcie uwagi z technik artystycznych na język wizualny – każde medium dysponuje własnym językiem, własnym słownictwem i gramatyką, własną syntaktyką i semantyką, opanowanie tego języka i jego reguł stawało się zadaniem studenta.

Inwencja zastąpiła imitację. Imitacja jest techniką reprodukcji, inwencja techniką produkcji; imitacja reprodukuje ciągle to samo, inwencja poszukuje ciągle czegoś nowego; imitacja poszukuje ciągłości, inwencja nowości. Celem nauczania stało się prowokowanie ciągle nowych odkryć, zachęcanie studentów do nieustannego eksperymentowania z ograniczeniami medium, wykraczania poza te ograniczenia i koncentrowania uwagi na samym języku mediów, a więc na formalnej (językowej) stronie sztuki. Studenci klasycznych akademii

kopowali dzieła dawnych mistrzów, żeby rozwinąć i wzbogacić swój warsztat; kopiowanie mistrzów sztuki nowoczesnej – Mondriana, Malewicza czy Rodczenki – wydaje się pozbawione sensu.

Nowoczesny model edukacji artystycznej można zatem przedstawić następująco: kreatywność jest źródłem nieustannej inwencji, pomysłowości, sprzeciwu wobec tego, co zastane, dane, otrzymane od poprzedników, ponieważ jest zachętą do odświeżenia spojrzenia, wyzbycia się rutyny; inwencja ta nakierowana jest na medium, a ściślej na odziedziczone po poprzednikach media sztuki; nauczyciel jest nie tyle mistrzem dzielącym się ze studentami swoją wiedzą techniczną, co przewodnikiem zachęcającym studentów do ciągłego przekraczania wiedzy na temat poszczególnych mediów sztuki.

Paradoks Bauhausu, uczelni założonej i prowadzonej przez najwybitniejszych artystów nowoczesnych (Walter Gropius, Wassily Kandinsky, Paul Klee, Laszlo Moholy-Nagy, Theo van Doesburg, Josef Albers, Marcel Breuer, Lyonel Feininger, Oskar



2

6 T. de Duve, *When Form Has Become Attitude – And Beyond*, (w:) *Theory in Contemporary Art since 1985* (red. Z. Kocur, S. Leung), Oxford 2005. W dalszej części wielokrotnie odwołuję się do tego artykułu.

7 Zob. H-G Gadamer, *Estetyka geniuszu i pojęcie przeżycia*, (w:) *Prawda i metoda* (tłum. B. Baran), Kraków 1993.

8 T. de Duve, *When Form Has Become Attitude...*

9 W ten sposób argumenty teoretyków edukacji artystycznej stawały się krytyką współczesnej, jednostronnie racjonalizowanej kultury, wpisując się w tradycję Fryderyka Schillera (Listy o estetycznym wychowaniu człowieka, 1794-95) oraz opozycję Logos/Eros, do której nawiązuje Herbert Marcuse (*Eros and Civilization*, 1955).

10 T. de Duve, *When Form Has Become Attitude...* s. 22. Wszystkie te postulaty odnaleźć można u Beuysa.

Schlemmer) polegał na tym, że to znakomite grono artystów-pedagogów nie wykształciło ani jednego studenta, który osiągnąłby rangę artystyczną porównywalną z pozycją swoich nauczycieli [11]. Nie oznacza to oczywiście, że dydaktyczne metody Bauhausu nie sprawdziły się w innych szkołach, np. budapeszteńskim Bauhausie (Muhely), którego absolwentem był Victor Vasarely.

Wypracowany w Bauhausie model edukacji artystycznej załamał się w latach 70. Wyrazem tego załamania był termin „postmodernizm” – jeszcze w latach 60. każdy chciał być nowoczesny, w latach 70. już nie było to takie oczywiste, a w latach 80. termin „nowoczesny” przestał być uważany za komplement i wbrew nazwie, zaczął oznaczać obrońców dawnej sztuki. Zmiana ta znalazła odzwierciedlenie w nowym modelu edukacji opartym na triadzie: *postawa – praktyka – dekonstrukcja* [12].

4. AKADEMIE PONOWOCZESNE

Pojęcie kreatywności stało się podejrzane, jako pojęcie metafizyczne i ideologiczne, służące wspieraniu *status quo*, jego miejsce zajęła „postawa”. Celem edukacji artystycznej stało się wypracowanie właściwej postawy. Pojęcie postawy wzięte zostało ze słynnej wystawy Haralda Szeemanna „When Attitudes become Form” zorganizowanej w Kunsthalle w Bernie w 1969 roku. Sztuka jest postawą wobec rzeczywistości, a dokładniej, krytyczną postawą wobec zniewalających ludzkie życie ideologii, jest zatem krytyką biowładzy (władzy nad życiem). Żeby artysta mógł sprostać temu zadaniu musi być obeznany z teoriami współczesnej biowładzy, z teoriami kultury, którymi biowładza się najczęściej posługuje.



Pojęcie *medium* ustąpiło miejsca pojęciu *praktyka*. Praktyka wiąże się nie tyle z technicznymi, co społecznymi podziałami, ma więc mniej formalne niż *medium*, a bardziej społeczne (i polityczne) zabarwienie. Przykładowo, praktyka malarska nie oznacza środków i technik malarskich (*metier*) ani właściwego dla malarstwa języka (*medium*), lecz miejsce malarstwa w przestrzeni społecznej, wypracowane na potrzeby malarstwa instytucje produkcji, dystrybucji i recepcji. Pojęcie praktyki zmienia również stosunek do sztuki. Zamiast szukać jakiejś istoty sztuki, mówi się teraz o różnych, historycznie zmiennych, a tym samym związanych i zależnych od kulturowych kontekstów, praktykach artystycznych. Sztuka staje się w ten sposób jedną z praktyk znakowania (*signifying practice*), wchodzącą w rozmaite relacje z innymi praktykami, szczególnie tymi związanymi z kulturą medialną.

Trzecim pojęciem nowej, postmodernistycznej triady jest pojęcie dekonstrukcji, znoszące opozycję między imitacją (naśladownictwem) i innowacją. Jeżeli imitacja jest powtórzeniem a innowacja różnicą, to dekonstrukcja łączy oba te pojęcia, a dokładniej, odkrywa różnicę w powtórzeniu i powtórzenie w różnicy – piosenka Roya Orbisona *In Dreams* przeniesiona do filmu Davida Lyncha „Blue Velvet” czy piosenka Anny Jantar *Nic nie może wiecznie trwać* wykorzystana jako podkład muzyczny do zmiksowanego filmu Kieślowskiego *Krótki film o miłości* w wideo

Poniżej: Wystawa końcoworoczna ASP Kraków, 2015, fot. Daniel Leśniak

Tomasza Kozaka (*Sex and Character*, 2004) jest tym samym i innym jednocześnie, jest powtórzeniem i różnicą. Dekonstrukcja znosi wszystkie tradycyjne, binarne opozycje – produkcja/reprodukcja, oryginalność/wtórność, obecność/nieobecność, sztuka/nieszuka, podważając ich esencjalizm i koncentrując się na oddzielających te pojęcia ramach, czyli parergonie, na procesie ramowania. Inaczej mówiąc, odkrywa sztukę w niesztuce i niesztukę w sztuce, a ściślej rzecz ujmując, pyta, co sprawia, że takimi podziałami się posługujemy i co z tego dla nas wynika?

5. BARDZO KRÓTKIE PODSUMOWANIE

Czy triada *postawa – praktyka – dekonstrukcja* kładzie solidne podstawy pod nowy model edukacji artystycznej czy jest tylko wyrazem (symptomem) wyczerpania się wcześniejszego, modernistycznego modelu edukacji? Pytanie to możemy zawiesić. Wiemy bowiem dzisiaj dobrze, że żaden model edukacji artystycznej nie eliminuje do końca modeli wcześniejszych. Trudno sobie wyobrazić szkołę artystyczną, w której nie nauczano by studentów kunsztu, technik artystycznych, a więc *metier*. Trudno sobie wyobrazić szkołę, której pedagogzy odrzuciliby całkowicie pojęcie *medium*, chociaż wprowadzenie do programów nauczania zajęć z intermediiów, multimediiów, miksowanych mediów (*mixed media*) czy nowych mediów w istotny sposób zmienia wcześniejsze rozumienie *medium*. Chodzi więc nie tyle o nauczanie, o to, czego rzeczywiście uczą się w szkole artystycznej, lecz o pewną wizję nauczania sztuki, która skutecznie bądź nieskutecznie przygotowuje studentów do funkcjonowania we współczesnym świecie sztuki. Wiadomo przecież, że model na-

uczania oparty na triadzie *talent – metier – imitacja* będzie tworzył sfrustrowanych rzemieślników przekonanych, że dzisiejszy świat sztuki preferuje pseudoartystyczne dowcipy i żarty kosztem prawdziwych dzieł sztuki opartych na rzetelnym warsztacie artystycznym. Każdy absolwent takiej uczelni znajdzie mnóstwo przykładów potwierdzających tę tezę – Maurizio Cattelan, bracia Chapman, Tracey Emin, Sylvie Fleury, Felix Gonzales-Torres, Damien Hirst, Sarah Lucas, Gabriel Orozco, Katarzyna Kozyra, Grzegorz Kłaman, Alicja Żebrowska, Joanna Rajkowska, Julita Wójcik i wielu innych, mniej znanych i głośniejszych [13]. Wiadomo również, że model edukacji oparty na modernistycznej triadzie *kreatywność – medium – innowacja* pozwoli absolwentowi odnaleźć się w świecie design’u, projektowania, reklamy, w świecie usług plastycznych, na które jest dzisiaj ogromne zapotrzebowanie (estetyzacja świata), ale nie ułatwi mu dostępu, a tym bardziej zrozumienia dzisiejszego świata sztuki. Artyści nowocześni próbowali znaleźć dla sztuki jakieś społeczne zastosowanie, określić, zdefiniować społeczną funkcję sztuki. Wysiłek ten doprowadził do nieoczekiwanych konsekwencji; sztuka

użytkowa, która miała być czymś w rodzaju suplementu sztuki czystej, dodatkiem czy uzupełnieniem prawdziwej sztuki – zaczęła decydować o tym, czym powinna być sztuka w ogóle, a sztuka czysta przekształciła się w laboratorium pracujące na potrzeby sztuki użytkowej. Takie konsekwencje z rozwoju sztuki nowoczesnej wprowadziła gwiazda sztuki japońskiej, Takashi Murakami, i w tym kierunku zaczęły zmierzać szkoły artystyczne oparte na nowoczesnej ideologii, dostosowujące swój program do potrzeb sztuk użytkowej – sztuki, na którą istnieje coraz większe zapotrzebowanie społeczne. Takie postępowanie nazwać można nowym akademizmem albo akademizmem naszych czasów. Przeciwno temu akademizmowi kieruje się sprzeciw artystów, którzy nie chcą dostosowywać sztuki do społecznych oczekiwań. Artyści ci tworzą dzisiejszy świat sztuki (*artworld*), to wszystko, co możemy oglądać na wystawach i w muzeach sztuki współczesnej, a co wyrasta z triady *postawa – praktyka – dekonstrukcja*. Znajomość tej triady jest więc niezbędna dla kompetentnej partycypacji we współczesnej praktyce artystycznej. ■

Artykuł ten jest przeredagowaną wersją tekstu, który ukazał się w pracy zbiorowej *Akademia 2007+* wydanej w 2009 roku przez katowicką ASP pod redakcją Mieczysława Judy

11 Zob. T. de Duve, *Back to the Future: The Sequel*, (w:) *Theory Rules* (red. J. Berland, W. Straw, D. Tomas), Toronto 1996, s. 38.

12 T. de Duve, *When Form Has Become Attitude...*

13 Zob. *Art Now. Artists at the Rise of the New Millenium* (red. U. Grosenick, B. Riemschneider), Köln 2005. *Nowe zjawiska w sztuce polskiej po 2000 roku* (red. G. Borkowski, A. Mazur, M. Branicka), Warszawa 2007. Zob. również D. Kuspit, *Koniec sztuki*, Gdańsk 2006.



KAJA KORDAS

Pytania fundamentalne – odpowiedzi fundamentem Odpowiadają Rektor i Dziekani krakowskiej ASP

Na pytania o krakowską Akademię, akademię, akademizm, odpowiadał Rektor Akademii Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie, oraz niemal wszyscy jej Dziekani. Znaleźli czas na refleksję twórczą, poczynając od sposobu rozumienia zadanych im pytań. Ich odpowiedzi zestawiam ze sobą. Niech stanowiska, poszukiwania, perspektywy staną wobec siebie w dialogu. Ich synergia niesie obietnicę nowego projektu.

Poniższa redakcja wywiadów ogranicza się do trzech pierwszych pytań oraz fragmentów odpowiedzi na nie. Wywiady wraz z odpowiedziami na kolejne pytania ukażą się w wydawnictwie gdańskiej ASP *Sztuki w kontekście społecznym. Nowe role akademii...*

Na pytania odpowiadają – rektor, profesor Stanisław Tabisz oraz dziekani, profesorowie: Piotr Korzeniowski (malarstwo), Józef Murzyn (rzeźba), Krzysztof Tomalski (grafika), Beata Gibała-Kapecka (architektura wnętrz), Marta Lempart-Geratowska (konserwacja).

1. Co w Pani/Pana przekonaniu jest istotą akademii?

STANISŁAW TABISZ

Oczywiście jej misja edukacyjna. W Akademii kształcą się artyści profesjonalni, a to wymaga często długich i żmudnych działań praktycznych oraz studiów; opanowania warsztatu, nabywania umiejętności, świadomego operowania określonymi środkami wyrazu...

PIOTR KORZENIOWSKI

Akademia to w istocie uczelnia, która tworzy środowisko artystyczne; stwarza warunki do rozwoju i kształtowania różnych postaw twórczych. Uświadamia studiującym w niej ludziom, że sztuka to ważny problem, który wymaga odpowiedzialności, bo dotyczy i dotyka bardzo wielu aspektów aktywności i kondycji ludzkiej.

JÓZEF MURZYN

Istotą Akademii i najważniejszym uzasadnieniem jej istnienia jest bogaty i różnorodny potencjał intelektualno-artystyczny zdolny do obiektywnego definiowania sensu i funkcji sztuki. Stanie na straży kultury wysokiej, tworzenie dla niej i propagowanie pozytywnych wzorów. Konstytytywnym obowiązkiem Akademii jest stanowienie ośrodka profesjonalnej refleksji nad aktualną kondycją sztuki, tworzenie syntez, diagnoz i prognoz pozwalających na konstruowanie adekwatnych programów kształcenia dobrze przygotowujących młodych artystów do wartościowego działania w przyszłości kulturowej.

Krzysztof Tomalski

Kumulowanie energii twórczej, stymulowanie potencjału artystycznego odpowiedniego dla tych czasów, skupianie dobrych, aktywnych artystów. To trudne, bo przemiany cywilizacyjne >

Powyżej: Wystawa
końcoworoczna ASP
Kraków, 2015,
fot. Daniel Leśniak



1

i technologiczne zachodzą strasznie szybko, zakłócając wszelką stabilność wartości i potrzeb. Istotą akademii jest dojrzałość i otwartość, ale jednocześnie ochrona wartości ponadczasowych w toczących się tarciach koncepcji sztuki utrwalanej z naturalnymi tendencjami futurystycznymi. Nie chodzi o konserwatyzm i ograniczanie liberalizmu, ale o mądrość liberalizmu (nowoczesności). Nie o zachłystywanie się nowinkami technicznymi ale o czynienie motywacji twórczej z tych całkiem nowych doświadczeń: technologicznych, życiowych... i psychicznych.

BEATA GIBAŁA-KAPECKA

Wolność tworzenia i doświadczania w celu przekraczania granic w poszukiwaniu piękna (dla innych prawdy). Możliwość eksperymentowania. Weryfikowanie, podważanie i burzenie funkcjonujących stereotypów.

MARTA LEMPART-GERATOWSKA

Jest nią tradycja, wolność tworzenia i prowadzenia badań.

2. Przeszłość, dziedzictwo, tradycja naszej Akademii – ciężar, siła bezwładu, czy wartość?

STANISŁAW TABISZ

Przeszłość – to nie bezwładny ciężar. To fundament, który zawiera w sobie najwyższe wymagania. Współcześni artyści, profesorowie i studenci, muszą się z tym twórczo zmierzyć. Dzięki wybitnym poprzednikom, współcześni rozumieją jak wysoko ustawiona jest poprzeczka w sztuce i rozumieją, imperatyw indywidualnych poszukiwań oraz wyrażenia czegoś, w swoim czasie, własnym niepowtarzalnym głosem...

PIOTR KORZENIOWSKI

Bez tradycji nie ma mowy o świadomej postawie twórczej, a ta kształtuje się w długotrwałym procesie. Nie ma cienia bez światła – bez „ciężaru tradycji” trudno osiągnąć prawdziwą „lekkość współczesności” w sztuce.

JÓZEF MURZYN

Tradycja szkoły oprócz przeniesionych z przeszłości modeli strukturalnych i organizacyjnych określających jej odrębność i specyfikę wyraża się poprzez stosunek do idei i przejawów sztuki minionej. Radykalna kontestacja tradycji sztuki jest równie szkodliwa jak i jej bezkrytyczna afirmacja. Jedno prowadzi do wykorzenia i barbarzyństwa, drugie do застоju i uwstecznienia. Rozwiązaniem optymalnym jest budowanie modelu syntetycznego polegającego na konstruktywnym łączeniu ugruntowanego doświadczenia z eksperymentem.

KRZYSZTOF TOMALSKI

Akademia ze swej natury broni zasad ukształtowanych. Z tym każde pokolenie dyskutuje w imię własnych racji. Przywilejem młodości jest negacja świata zastanego, a nawet bunt. Kwestionowanie stymuluje, przyspiesza kształtowanie wizji pokoleniowej. Rolą akademii jest pobudzanie do działań przekornych, ale mądrych. Ewolucja

skuteczniejsza jest w tym wypadku od rewolucji. Jednak małe są szanse odśrodkowych przewartościowań, głównie z powodu pęczniejącej struktury dużych uczelni i niestabilnej organizacji całego szkolnictwa wyższego...

MARTA LEMPART-GERATOWSKA

Wymienione cechy są dla mnie wartością, którą doceniamy, idąc „do przodu” w twórczości i nauce, bo bez wątpliwości akademia ma takie ambicje.

3. W jaki sposób Akademia odnosi się do zmian zachodzących w dzisiejszym świecie, do nowych wyzwań światopoglądowych, kulturowych czy technologicznych?

STANISŁAW TABISZ

Z pełnym otwarciem i tolerancją, ale również analitycznie i krytycznie. Współczesny świat, cywilizacja, kultura, tworzone są przecież przez współczesnych ludzi, czyli przez nas. Odnosząc się do współczesności (również problemów etycznych, światopoglądowych, technologicznych, naukowych) odnosimy się do samych siebie i do tego, co sami tworzymy w wymiarze jednostkowym i społecznym.

PIOTR KORZENIOWSKI

Współczesność wymaga sporej elastyczności, umiejętności podejmowania wyzwań, również tych, które niesie ze sobą wyjście poza mury uczelni, otwarcie się na społeczne i kulturowe wyzwania, jakie niesie codzienność. Dążymy do interakcji środowiska artystycznego z innymi grupami społecznymi – stwarzając szansę na uświadomienie społeczeństwu, jak kapitalną i użyteczną rolę może pełnić sztuka w życiu współczesnego człowieka.

JÓZEF MURZYN

Akademia zanurzona w sferę kultury odczuwa i reaguje tak jak cała ta sfera. Asymiluje nowe rozwiązania techniczne i technologiczne, dostosowując je do własnych potrzeb, zarówno w zakresie struktury i organizacji, jak i w procesie kształcenia, rozwijając i unowocześniając bazę dydaktyczną oraz metodologię kształcenia. Nie jest obojętna na zjawiska i procesy zachodzące w przestrzeni społecznej, są one naturalnym i oczywistym polem artystycznej eksploatacji i niewyczerpanym zasobem inspiracji.

MARTA LEMPART-GERATOWSKA

Akademia w pełni akceptuje odmiennność i różnorodność. Pozwala na eksperymenty – wspiera nowe media, jednocześnie docenia wartość solidnego warsztatu artystycznego.



2



3

Pozostałe, postawione przeze mnie pytania, na które odpowiadali profesorowie:

- Humanistyczny duch akademii – zagrożenia i szanse?
- W czym upatruje Pani/Pan liberalny charakter akademii?
- Jakie jest Pani/Pana wyobrażenie idealnej relacji pomiędzy profesorem a studentem?
- Kim powinien być absolwent opuszczając mury akademii?
- Co Pani/Pana zdaniem domaga się istotnych zmian w naszej Akademii, a w szczególności na Pani/Pana wydziale?
- W czym i czym wyróżnia się krakowska Akademia na tle innych uczelni artystycznych?
- Jakie ma Pani/Pan marzenia dotyczące naszej akademii? ■

1. Wystawa końcoworoczna ASP Kraków, pracownia prof. Andrzeja Bednarczyka, 2015, fot. Bartek Leśniak
- 2-4. Wystawa końcoworoczna ASP Kraków, 2015, fot. Daniel Leśniak



4



PAWEŁ JAGIEŁŁO

Pytanie o tradycję

Akademia Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi

Akademia Sztuk Pięknych w Łodzi zajmuje szczególne miejsce na mapie szkolnictwa artystycznego w Polsce, przede wszystkim z uwagi na jej tradycję założycielską, związaną z osobą Władysława Strzemińskiego – artysty, teoretyka, pedagoga i współautora oryginalnego programu Uczelni. Łódzka Szkoła, której powstanie wynikało z oddolnego zaangażowania i nastąpiło w pewnym sensie wbrew dyrektywom władz, od początku musiała legitymować swoje istnienie szczególnym profilem, w tym przypadku nastawieniem na aspekty użytkowe sztuki – w szczególności zaś wzornictwo przemysłowe. Pomimo jej wymiaru pragmatycznego, istniała w Uczelni bardzo silna potrzeba uwzględniania czysto artystycznych aspektów twórczości. Przywoływanie pierwotnej idei Szkoły, programu i problemów z nim związanych, takich jak chociażby współistnienie dwóch pionów nauczania – projektowego i ogólnoplastycznego – stało się częścią tożsamości Uczelni, osią wielu przemian programowych i związanych z nimi dyskusji oraz ścierania się odmiennych punktów widzenia.

70-lecie założenia łódzkiej Akademii Sztuk Pięknych (początkowo Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych) jest bez wątpienia dobrym pretekstem do przypomnienia momentów przełomowych w jej historii oraz naszkicowania najważniejszych problemów teoretycznych – wybranych oczywiście – gdyż nie sposób byłoby oddać na tych kilku stronach sprawiedliwość meandrom złożonego życia uczelnianego, czy też ująć wszystkie „zwroty akcji”, jakie występowały w toku dziejów placówki.

Łódź przed 1945 r. nie miała żadnych tradycji związanych z nauczaniem artystycznym. Dopiero powojenna sytuacja stworzyła okoliczności sprzyjające stworzeniu kilku tego typu placówek. Już wiosną 1945 r. zorganizowano Szkołę Przemysłu Artystycznego, która kształciła na poziomie licealnym. Ambicje kierownictwa, które sięgały wyżej, zostały wsparte przez przybyłych do Łodzi przedstawicieli środowiska artystycznego Warszawy i Lwowa – Felicjana Szczęsnego Kowarskiego, Romana Modzelewskiego, Ludwika Tyrowicza i Stefana Byrskiego. Chociaż Ministerstwo Kultury nie planowało utworzyć w Łodzi żadnej wyższej szkoły plastycznej, zapał i determinacja osób związanych z tą ideą przeważyły szalę. Podobno łódzcy delegaci do Ministerstwa posłużyli się nawet fortelem, aby postawić na swoim. Przekonywali oni, że Szkoła już istnieje i wystarczy jedynie wciągnąć ją na listę wyższych uczelni artystycznych. Traf chciał, że napotkano urzędnika, którego porwała ta idea i obiecał – choćby na własną rękę – wydać zezwolenie na otwarcie Uczelni [1].

W październiku 1945 r. otwarto Państwową Wyższą Szkołę Sztuk Plastycznych. Mieściła się ona w budynku przy ul. Gabriela Narutowicza 77, który dzieliła ze średnią szkołą przemysłu artystycznego oraz kliniką stomatologiczną Uniwersytetu Łódzkiego [2]. Sprzęt odziedziczony po przedwojennej szkole zawodowej uzupełniano sukcesywnie, często dzięki zaangażowaniu samych studentów. Pierwszym rektorem został prof. Leon Ormезowski – artysta i pedagog związany wcześniej z Warszawą.

1 K. Baranowski, *Początki Łodzi akademickiej*, Łódź 1993, s. 213.

2 *Ibidem*, s. 214



2

Pozostawał on pod silnym wpływem Felicjana Szczęsnego Kowarskiego, który wskazał Władysława Strzeмиńskiego jako kandydata na przyszłego pedagoga. Uznawał go za postać kontrowersyjną, choć jednocześnie ciekawą, która powinna uczestniczyć w życiu Szkoły [3]. Ormeżowski, zastosował się do wskazań Kowarskiego, co okazało się decyzją brzemienną w skutki i wpłynęło na dalsze losy Uczelni.

Początkowo utworzono wydziały: Włókienniczy, którym kierował Leon Ormeżowski, Ceramiki prowadzony przez Julię Kotarbińską oraz Wydział Grafiki, kierowany przez Ludwika Tyrowicza. W pierwszych dwóch latach ustalono profil uczelni, która miała być zorientowana na kształcenie przede wszystkim w zakresie sztuk użytkowych, jednakże z uwzględnieniem sztuk czystych. Głównymi specjalizacjami były: ceramika, włókiennictwo, meblarstwo i druk na tkaninie. W większości polskich uczelni dominował kapizm, którego zwolennicy propagowali idee sztuki czystej, wolnej od wszelkich funkcji użytecznych. Przedstawicielem tego nurtu był m.in. rektor Ormeżowski i pozostali artyści wykształceni w stolicy. Jednak atmosfera Łodzi nie sprzyjała romantycznym koncepcjom formalistycznym. Łódź była miastem przemysłowym, na którym odciskał swe piętno żywioł kapitalizmu z całym dobrodziejstwem inwentarza – od masowej produkcji, przez nierówności społeczne aż po nastroje rewolucyjne. Była również miejscem – z uwagi na działania wyjątkowych osobowości, takich jak Władysław Strzeмиński i Katarzyna Kobro – w pewnym sensie predestynowanym do inicjatyw artystycznych o charakterze progresywnym. Tworzeniu programu PWSSP w Łodzi towarzyszyły ambitne zamierzenia. Jego kształt był zarzewiem nieustających sporów między pedagogami, mającymi rozbieżne koncepcje kształcenia. Większość stanowili rzecznicy tradycji akademickiej. Niewielki obóz awangardystów tworzyli Strzeмиński, Stefan Wegner

1. Pokaz mody
2. Pracownia Foto-
grafii Wydział Sztuk
Wizualnych
Fot. 1–2 ASP Łódź

i Roman Modzelewski. Wedle ich założeń, powstająca placówka dydaktyczna miała wypełniać konkretną ideę sztuki i testować jej założenia. Sztuka współczesna, zwłaszcza abstrakcyjna, była dla nich laboratorium form, które powinny być wykorzystywane w sztuce stosowanej, połączonej z nowoczesnymi, masowymi środkami wytwarzania.

Z tego względu głosili konieczność zespolenia działalności artystycznej z przemysłem. W tym aspekcie założenia łódzkiej PWSSP zbiegały się z programami słynnych szkół, takich jak Bauhaus w Niemczech i Wchutemas w Rosji. Strzeмиński – w odróżnieniu od autorów programów wspomnianych szkół – stał na stanowisku, że mimo konieczności powiązania sztuki z produkcją, należy równocześnie dążyć do zachowania autonomicznych celów i wartości sztuki. Jej wewnętrznym prawem jest eksperymentowanie, odkrywanie nowych możliwości, dlatego niezależnie od jej zastosowania i warunków, w jakich występuje, sztuka musi utrzymać swą odrębność. Użyteczne projektowanie nie zwalnia zatem z obowiązku poszukiwań artystycznych, a w idealnej sytuacji powinno wręcz stymulować ich rozwój [4].

Stworzenie takich właśnie warunków wiązało się z wdrożeniem studentów w nowoczesną świadomość wzrokową oraz ustaleniem proporcji przedmiotów ogólnoartystycznych względem zajęć z projektowania. W pierwszej kwestii chodziło o zapoznanie uczniów z ewolucją tradycji artystycznej, co odbywało się w ramach historii sztuki, którą Strzeмиński prowadził oraz w praktyce realizowanej w pracowniach malarskich Stefana Wegnera i Romana Modzelewskiego. Uczniowie przechodzili tam przez *przedmiotowe widzenie renesansu, barokowe widzenie zjawisk wymagające wyeksponowania klucza kompozycyjnego, impresjonistyczne widzenie ruchowe z uwzględnieniem zjawiska powidoku, widoczne w twórczości Cezanne'a problemy widzenia peryferyjnego i akomodacyjnego, których konsekwentnym przeobrażeniem były* >

3 R. Modzelewski, *Koncepcja grupy „a.r.” w dziejach uczelni*, (w:) G. Sztabiński [red.], *Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych im. Władysława Strzeмиńskiego w Łodzi 1945-1995*, Łódź 1995 r., s. 33

4 G. Sztabiński, *Sztuka – Szkoła – Nauczanie. Problemy teoretyczne w dziejach Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych im. Władysława Strzeмиńskiego w Łodzi*, (w:) G. Sztabiński [red.], *Państwowa... op.cit.*, s. 103.



zasady deformacji kubistycznej [5]. Tak docierano do sztuki nieprzedstawiającej. Zaznajomienie studenta z logiką rozwoju form artystycznych służyło zrozumieniu tych form i umiejętności powiązania ich z zadaniami, którym miały służyć. Drugi problem wiązał się z zakresem przygotowania ogólnoplastycznego przyszłych projektantów. Kwestią sporną było, czy wystarczą podstawy malarstwa i rzeźby, które opanowywano przez pierwsze dwa lata studiów, czy też tego typu zajęcia powinny być prowadzone przez cały okres nauki. Strzemiński chciał, by studenci równolegle zdobywali wykształcenie ogólnoplastyczne i wykonywali projekty w pracowniach związanych z konkretnymi specjalnościami. Chodziło o to, by doświadczenia z obu uprawianych dyscyplin wzajemnie się uzupełniały, a inspiracje przenikały z jednej dziedziny do drugiej.

Były to m.in. wytyczne programu Wydziału Plastyki Przestrzennej, autorstwa Strzemińskiego. Program ten miał charakter pionierski i wywarł znaczny wpływ na pracę innych wydziałów. Przewidywał on pogłębione kształcenie ogólnoplastyczne i interdyscyplinarne. Autor *Teorii widzenia* zakładał zwiększenie zasady funkcjonalności w odniesieniu do różnych dziedzin sztuki, takich jak ceramika, meblarstwo, malarstwo monumentalne, druk na tkaninie. Najlepsze z projektów próbowano wprowadzić do produkcji przemysłowej. Niestety w ówczesnej sytuacji gospodarczo-politycznej okazało się to niemożliwe. Przemysłowcy uznawali, że wzory nie spełniają wymagań technicznych i ekonomiki produkcji. Ponadto wciąż trwała odbudowa kraju, w obliczu której liczyło się głównie zabezpieczenie podstawowych potrzeb. Zaczęto szukać wyjścia z sytuacji, szczególnie, że władze wymagały natychmiastowego potwierdzenia wartości programu nauczania. Roman Modzelewski w swoich wspomnieniach z tamtych czasów podkreślał, iż przekonywał Władysława Strzemińskiego do zmiany zasady kształcenia opartego na wielu specjalizacjach, na rzecz skupienia się na jednej [6]. Gdy Strzemiński dał się przekonać, pozostawał jeszcze problem wyboru specjalizacji. Ostatecznie padło na architekturę. WPP został więc przekształcony w Wydział Architektury Wnętrz, gdzie po ogólnym przygotowaniu wstępnym, przechodzono do edukacji w zakresie architektury wnętrz i projektowania włókienniczego [7]. Sytuacja była jednak coraz trudniejsza. Władze forsowały socrealizm, jako właściwy kierunek artystyczny. Strzemiński wierzył, że komunistyczna władza propagująca gruntowną przemianę społeczeństwa musi uwzględnić w swych planach nowoczesną sztukę. Szybko okazało się, że jest inaczej. Jako człowiek prezentujący odmienną od obowiązującej doktryny opcję, Strzemiński został w 1950 r. zwolniony z Uczelni. Planował on jeszcze przedstawić argumenty wspierające jego wizję sztuki. Tworzone przez niego obszernie pismo kierował do przedstawicieli najwyższych stanowisk, m.in. do Ministra Kultury Włodzimierza Sokorskiego. Była to *Teoria widzenia*, której Strzemiński nie zdołał ukończyć. Pozbawiony środków do życia, zmarł na gruźlicę w 1952 r. Po

usunięciu Strzemińskiego zwolniono również Stefana Wegnera piastującego stanowisko rektora w latach 1949-1950. Jego miejsce zajął Stanisław Borysowski z Torunia, który opowiadał się za socrealizmem.

Wydawało się, że idee propagowane przez Strzemińskiego poniosły ostateczną klęskę. Rozpoczęły jednak swoje drugie życie, funkcjonując niejako pod powierzchnią oficjalnej praktyki dydaktycznej, jako raz bardziej, raz mniej uświadomiony punkt odniesienia dla różnych pedagogów. Pierwszym rektorem z wyboru został Roman Modzelewski. Postanowił

on realizować różne składniki programu grupy „a.r.” nie afiszując się jednak z właściwymi inspiracjami, aby nie wzbudzić niczyich podejrzeń [8]. Powoływanie się na założenia tej formacji artystycznej nie było wówczas mile widziane. Szczególną zasługą Modzelewskiego była ciągła dbałość o zachowanie dwóch pionów kształcenia – ogólnoartystycznego i projektowego, a przede wszystkim urzeczywistnienie planów powiązania Szkoły z przemysłem lekkim. Początkowo pertraktacje z dyrektorami fabryk oraz z Ministerstwem były niezwykle trudne. W pewnym momencie Ministerstwo Przemysłu Lekkiego powołało jednak komisje selekcyjne, które miały za zadanie zastępowanie starych wzorów nowymi [9]. Tym sposobem zrodziło się zapotrzebowanie na absolwentów Uczelni. Wciąż jeszcze PWSSP musiała udowodnić swą społeczną przydatność, w przeciwnym razie groziła jej likwidacja. Sytuacja poprawiła się, gdy pierwsi absolwenci zaczęli pracować w przemyśle, dzięki utworzeniu komórek wzorcowych, zatrudniających plastyków-projektantów przy poszczególnych fabrykach. Kolejnym pozytywnym zjawiskiem było powołanie Komisji do Spraw Programowania Mody przy Ministerstwie Przemysłu Lekkiego, która wytyczała kierunki wzornictwa dla przemysłu. Spoglądano tam zyczliwym okiem na kwestie artystyczne. Uważano, że dobre wzornictwo wymaga dobrej sztuki, co oznaczało, że obok projektowania ważny jest rozwój ogólnoartystyczny [10]. Kluczowy element programu Strzemińskiego – założenie, że do celów użytkowych należy dochodzić przez najwyższy poziom sztuki czystej – znów stał się składnikiem myślenia o edukacji artystycznej. Uczelnia, otrzymywała coraz większe wsparcie ze strony Komisji. Minister Przemysłu Lekkiego zadeklarował pokrycie połowy kosztów budowy nowego gmachu Szkoły [11]. Ministerstwo zaczęło też opłacać etaty asystenckie na Uczelni. Usprawniło to przygotowanie przyszłej kadry profesorskiej. Stopniowo zaistniało wrażenie symbiozy uczelni i przemysłu.

Koniec lat 60. przyniósł w kraju dyskusję na temat reformy studiów, która rozgorzała również w Łodzi i zakończyła się poważnymi zmianami organizacyjnymi na Uczelni. Kontekst tych przeobrażeń ujmowany jest różnie. Mówi się o działaniu profesorów lub też o oddolnej inicjatywie asystentów wspartych później przez nauczycieli. Ta druga wersja wiąże się z powstaniem na PWSSP nieformalnej grupy (składającej się z Janiny Tworek-Pierzgalskiej, Tomasza Jaśkiewicza i Ryszarda Hungera, później również Krystyna Zielińskiego), która dyskutując o programie Szkoły uznała, iż konieczne są zmiany metod nauczania [12]. Grupa ta uzyskała wsparcie ze strony profesorów Stanisława Fijałkowskiego i Romana Artymowskiego. Pojawiła się propozycja wprowadzenia pracy zespołowej uwzględniającej zespół dydaktyczny z wielu różnych pracowni, w których student miał opracowywać nakreślony przez pedagogów problem. Powstała też idea powołania Wydziału Grafiki, co było kwestią od dawna wyczekiwaną. Silną

8 R. Modzelewski, *Koncepcja...*, op. cit., (w:) G. Sztabiński [red.], *Państwowa...*, op. cit., s. 36.

9 *Ibidem*, s. 36.

10 *Ibidem*, s. 37.

11 *Ibidem*.

12 M. Ertman, D. Leśnikowski [red.], *40-lecie wydziału Grafiki i Malarstwa*, Łódź 2012, s.126.

5 H. Anders, *Wspomnienia i refleksje o szkole*, (w:) G. Sztabiński [red.], *Państwowa...*, op. cit., s. 41.

6 R. Modzelewski, *Koncepcja grupy „a.r.” w dziejach uczelni*, w: G. Sztabiński [red.], *Państwowa...*, op. cit., s. 35.

7 *Ibidem*.

1. Akademickie Centrum
Designu Ksieży Młyn
2. ASP Łódź
Fot. 1–2 ASP Łódź

opozycję względem proponowanych reform stanowił ówczesny rektor Zdzisław Głowacki. Prof. Ryszard Hunger wspomina, że rektor – zamiast wręczonego mu programu, który miał być przedstawiony w Ministerstwie – napisał własny, który zawiózł do Warszawy [13]. Gdy sprawa wyszła na jaw, stronnictwo opowiadające się za zmianami zażądało odwołania Głowackiego. Ministerstwo powołało specjalną komisję, która pozytywnie oceniła program zmian. Reorganizacja nastąpiła w 1971 r. Nowym rektorem został prof. Roman Artymowski. Do Szkoły trafili wówczas przedstawiciele

świata artystycznego spoza Łodzi. W ramach istotnych metamorfoz, utworzono Pracownię Fotografii i Filmu, którą do 1975 r. prowadził Zbigniew Dłubak oraz Pracownię Wybranych Zagadnień Plastycznych, w której prezentowano studentom bieżące zmiany zachodzące w świecie sztuki. Największym novum był jednak system „wolnego wyboru” przedmiotów, pozwalający studentowi wykorzystać połowę obowiązkowego limitu godzin wedle uznania oraz umożliwiający zwiększenie limitu wybranych zajęć o 8 godzin [14]. Nie wszyscy przyjęli tę oddolną rewolucję z zadowoleniem, traktując ją jako oderwanie Uczelni od jej macierzystych założeń. Były rektor prof. Roman Modzelewski tak odniósł się po latach do zmian wówczas wprowadzonych: w 1971 roku w uczelni doszła do głosu opozycja w stosunku do programu „a.r.”. Hasłem tej opozycji było *indywidualne wywyższenie się artysty i tworzenie indywidualnego nieba artysty*, a więc hasła sprzeczne z ideologią „a.r.” [15].

W 1976 r. PWSSP w Łodzi przeniosła się do nowej siedziby, wybudowanej według projektu prof. Bolesława Kardaszewskiego. Kompleks budynków przy ul. Wojska Polskiego, mieszczący Uczelnię, jest do dziś jedynym w Polsce przykładem budowli zaplanowanej pod kątem współczesnej uczelni artystycznej.

Od 1977 r. na Wydziale Grafiki umożliwiono przeprowadzanie dyplomów z grafiki warsztatowej. W mniemaniu niektórych pedagogów Szkoła w tym czasie oddalała się od pierwotnych założeń sformułowanych przez autora *Teorii widzenia*. Mimo to na posiedzeniu senatu po objęciu funkcji rektorskiej w 1981 r. prof. Krystyn Zieliński zgłosił propozycję wznowienia starań o nadanie szkole imienia Władysława Strzemińskiego, co spotkało się z pozytywnym odzewem. Ten długotrwały proces zakończył się w 1987 r.

W miarę jak rozluźniały się związki Szkoły z przemysłem – zwłaszcza w warunkach upadku przemysłu włókienniczego i branż pokrewnych na skutek zmiany systemowej – przedmioty ogólnoplastyczne zyskiwały na znaczeniu i autonomii. Ponadto nowe realia gospodarcze wymusiły wprowadzenie zmian programowych. Szczególnie mocno odczuły to takie specjalizacje jak projektowanie tkaniny i ubioru – niegdyś związane z produkcją na większą skalę, latach 90. przestały się na produkcję unikatowych serii autorskich.

W 1996 r. Szkoła otrzymała status Akademii Sztuk Pięknych. Stosunek do jej zmieniającego się programu był i wciąż jest różny. Stąd różnice w opiniach wybitnych pedagogów uczelni. W wydanym w 2012 r. albumie z okazji 40-lecia Wydziału Grafiki prof. Stanisław Fijałkowski stwierdza, że *po Artymowskim stopniowo następował upadek – Szkoła odchodziła od założeń programowych sformułowanych przez Strzemińskiego i traciła swą dynamikę. W końcu stała się kolejną Akademią* [16]. Do kwestii przechowania idei Strzemińskiego w Szkole jeszcze bardziej krytycznie podchodzi prof. Krzysztof Lenk (wykładowca w latach 70. na Katedrze



2

Projektowania Graficznego), zauważając, że *nazwisko Strzemińskiego było i jest używane jako mantra, zakłęcie formalne powtarzane na każdą okazję bez żadnej zawartości i znaczenia* [17].

Wydaje się jednak, że postrzeganie tego, na ile żywotne były idee Strzemińskiego w toku postępujących zmian zależy od perspektywy, z jakiej się owe pierwotne założenia ujmuje. Prof. Ryszard Hunger (rektor w latach 1987-1993) sprzeciwiał się statycznej wizji tradycji, wskazując, że zobowiązuje ona do ciągłych zmian. Przemawiając z okazji uroczystości nadania Szkole imienia Władysława Strzemińskiego mówił, że *Jego (Strzemińskiego – przyp. P.J.) sztuka, Jego koncepcje dydaktyczne legły u podstaw tworzonego programu. Trwanie idei przez wszystkie te lata, kiedy Go już nie było i aktualność dzisiaj świadczy o Jego wielkości i wizjonerstwie. Zwycięża w sztuce ten, kto konsekwentnie dąży do rozwinięcia systemu, do doskonałości obiektywnych, więc sprawdza i doskonali ten system* [18]. Takie podejście pozwala tradycję aktualizować, przydaje jej witalności i chroni przed tym, by nie stała się czynnikiem zubażającym. Podobny punkt widzenia obiera prof. Krystyn Zieliński, mówiąc, że programy narzucane Uczelni z zewnątrz nigdy do niej nie pasowały, stwarzając opozycję w postaci pedagogów, którzy nie chcieli ich realizować. Z kolei *programy oddolne również budziły sprzeciw tych, którzy nie brali udziału w ich układaniu. Powstawały programy konkurencyjne, które po wdrożeniu rodziły kolejne sprzeciwy. Każdy z tych przełomów ożywił legendę mistrza* [19]. Są więc idee Strzemińskiego stałym punktem odniesienia, nawet w przypadku, gdy się je modyfikuje lub wręcz neguje.

Miałem niedawno możliwość rozmawiania z prof. Jolantą Rudzką-Habisiak piastującą obecnie stanowisko rektora Akademii Sztuk Pięknych w Łodzi. Według Pani rektor współcześnie specyfika uczelni wciąż opiera się na założeniach sformułowanych przez twórcę unizmu, w tym ogólnym sensie, że kształcenie artystyczne jest bazą dla kształcenia projektowego. Studenci przechodzą kurs malarstwa, rysunku, kompozycji, rzeźby, fotografii – wszystkich działań typowo artystycznych i dopiero w oparciu o te doświadczenia przystępują do działań projektowych. Po okresie, gdy uczelnia była głównie Akademią Sztuk Pięknych zaobserwować można powrót do tradycji projektowej. Program sztuki użytkowej rozwinął się w znacznym stopniu, czego wyrazem jest oferta Wydziału Wzornictwa i Architektury Wnętrz – w tej chwili największego wydziału w Szkole. Łódzka Uczelnia buduje nowe relacje z przemysłem – komercjalizuje swoje efekty dydaktyczne, na razie w trybie skromnym, ale progresywnym.

Spytana o plany i perspektywy rozwojowe Uczelni, Pani rektor nakreśliła kolejne wyzwania, które warto tu odnotować. Tworzone są nowe pracownie, nowe kierunki. Zmiany będą dotyczyły np. Katedry Ubioru, której działalność jest domeną i wyróżnikiem Akademii Sztuk Pięknych im. W. Strzemińskiego na tle wyższego >

13 *Ibidem*, s. 126.

14 *Ibidem*.

15 R. Modzelewski, *Koncepcja...*, op. cit., (w:) G. Sztabiński [red.], *Państwowa...*, op. cit., s. 39.

16 M. Ertman, D. Leśnikowski [red.], *40-lecie...*, op. cit., s. 119.

17 *Ibidem*, s. 129.

18 R. Hunger, *Tradycja Strzemińskiego a nowe czasy*, (w:) G. Sztabiński [red.], *Państwowa...*, op. cit., s. 59.

19 K. Zieliński, *Szkola i programy*, (w:) G. Sztabiński [red.], *Państwowa...*, op. cit., s. 52.

szkolnictwa artystycznego w całym kraju. Warto podkreślić, że Katedra Ubioru łódzkiej ASP istnieje nieprzerwanie od ponad 40 lat, jest więc najstarszą i najbardziej doświadczoną katedrą tej uczelni. Jako jedyna w Polsce kształci studentów na poziomie studiów drugiego stopnia. Wszystkie prywatne czy państwowe szkoły artystyczne kształcą na poziomie licencjatu. W najbliższym czasie zostaną powołane nowe specjalizacje. Już od przyszłego roku akademickiego ruszy np. pracownia projektowania bielizny czy ubioru męskiego i sportowego.

Podjęwane są starania o poprawienie i rozbudowanie infrastruktury dydaktycznej. W planach jest już budowa obiektu poświęconego w całości Wydziałowi Rzeźby i Działań Interaktywnych, który wymaga warsztatów do rzeźby w ciężkich materiałach, np. do obróbki kamienia.

Tymczasem trwa rewitalizacja obiektu znajdującego się na terenie zabytkowego, przyfabrycznego osiedla Księża Młyn. W zamierzeniach będzie to siedziba Akademickiego Centrum Designu, jednostki organizacyjnej, działającej w strukturze ASP od 1 marca 2014 roku powołanej w celu zintegrowania wydziałów projektowych wszystkich uczelni państwowych, stymulacji ich rozwoju, innowacyjności procesów dydaktycznych, a także zacieśnienia współpracy z podobnymi jednostkami w Europie. Bardzo istotnym elementem działalności Centrum jest stałe kreowanie współpracy pomiędzy biznesem a sferą nauki poprzez realizację wspólnych prac badawczo-rozwojowych i projektowych. Ma to być platforma łącząca potencjał naukowy, dydaktyczny i aparaturowy w celu podniesienia konkurencyjności i atrakcyjności studiów na kierunkach projektowych w polskich uczelniach artystycznych. Akademia Sztuk Pięknych jest liderem tego projektu. Wszystkie wysiłki zmierzają do stworzenia ośrodka, który będzie miał oddziaływanie ogólnopolskie, zbuduje pozycję

Poniżej: Akademia Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi

polskiego designu oraz nawiąże ścisłą współpracę z zagranicznymi placówkami naukowymi. Będą w nim realizowane prace dla przemysłu oraz kursy i szkolenia, także dla najmłodszych. Oczekuje się, że szkoła otrzyma 5 mln euro na dostosowanie kompleksu do wyznaczonych celów. Obiekt ma służyć również Wydziałowi Wzornictwa Akademii Sztuk Pięknych. Przy aktualnym tempie prac pomieszczenia zostaną oddane do użytku w 2017 r.

Jeśli chodzi o plany dalekosiężne, to jednym z ważniejszych jest stworzenie uczelni dostrzegalnej w wymiarze europejskim, zajmującej wysokie miejsce w rankingach międzynarodowych, mającej studia w języku angielskim dla osób z zagranicy, które zasmakowały atmosfery Szkoły podczas programu Erasmus i chcą wracać do Łodzi.

Z kolei w bliższym horyzoncie czasowym realne staje się uzyskanie uprawnień uniwersyteckich przez Uczelnię. Warunkiem koniecznym jest istnienie sześciu wydziałów mogących nadawać tytuł doktora. Aktualnie jest ich pięć (z czego trzy przewodowe). Ostatnim, niedawno otwartym wydziałem jest Wydział Rzeźby i Działań Interaktywnych. W planie jest już kolejny wydział, który pozwoli Akademii uzyskać uprawnienia, by stać się uniwersytetem. Stworzy to szanse rozwoju uczelni w aspekcie teoretycznym, np. na uzupełnienie dotkliwego braku takich kierunków, jak zarządzanie w sektorach mody, zarządzanie designem czy food art.

Ostatnim godnym wspomnienia planem – co nie znaczy, że najmniej ważnym, po prostu wciąż spowitym mgłą tajemnicy – jest idea powołania Biennale Młodej Sztuki we współpracy z Muzeum Sztuki w Łodzi. Ma to być przedsięwzięcie o jak najszerzym zasięgu, najprawdopodobniej międzynarodowym. Wkrótce odbędą się rozmowy zmierzające do wyłonienia Rady Programowej Biennale, która składać się będzie z artystów, krytyków i kuratorów czynnie uczestniczących w polskim życiu artystycznym. ■





ŁUKASZ GUZEK

70 lat ASP w Gdańsku

Główne obchody 70-lecia utworzenia Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku rozpoczęły się 5 grudnia 2015 uroczystym posiedzeniem Senatu, z udziałem zaproszonych gości. Posiedzenie Senatu poprzedzało otwarcie głównej wystawy rocznicowej zatytułowanej „Metafora i rzeczywistość”. Oba wydarzenia odbywały się w otwartej z tej okazji przestrzeni wystawienniczej na parterze zabytkowego budynku Wielkiej Zbrojowni, głównej siedzibie ASP. U uruchomienie działalności wystawienniczej w Wielkiej Zbrojowni było zwieńczeniem remontu ASP, który trwał od 2010 roku i kosztował ponad 31 mln zł. Jak podkreśliła w swoim przemówieniu inauguracyjnym rektor Ludmiła Ostrogórska, zakończenie procesu remontu Uczelni stwarza nową jakość w jej funkcjonowaniu, zarówno dla pracowników, ale też dla możliwości uczestnictwa Akademii w życiu kulturalnym miasta. Nowa przestrzeń wystawiennicza czyni

z ASP jedną z większych instytucji sztuki w Gdańsku – to blisko 2000 m². Galeria w Wielkiej Zbrojowni jest usytuowana w centrum miasta odwiedzanym chętnie zarówno przez turystów, jak i samych gdańszczan. Program galerii, składający się nie tylko z wystaw, ale również warsztatów i otwartych spotkań dyskusyjnych jest już zaplanowany na cały rok 2016. Przy tej okazji warto dodać, że w ASP działają zarówno chór muzyczny, jak i teatr oraz studenckie koła naukowe – oferta Akademii wykracza więc poza sztuki plastyczne.

1-2. Obchody 70-lecia ASP w Gdańsku, fot. Bartosz Żukowski

W zaprezentowanej przez rektor Ostrogórską wizji Akademii zwraca uwagę perspektywność spojrzenia na tę instytucję, a więc skierowanie ku przyszłości, stawianie na nowoczesność zarówno w metodach dydaktycznych, jak i w kierunkach rozwijania sztuki i projektowania. Zarazem Akademia gdańska nie zapomina o swojej historii. Ponieważ zaczęła się ona w Sopocie, gdyż w zrujnowanym Gdańsku trudno było znaleźć miejsce dla uczelni, cykl wystaw w roku jubileuszowym otworzyła seria prezentacji w historycznych miejscach związanych z rozwojem uczelni pod wspólnym tytułem „Szkoła sopocka – między sztuką a polityką”. To, że budowa własnej tradycji jest zadaniem poważnie traktowanym przez dzisiejszą Akademię, pokazuje dbałość o jej tradycję, czego wyrazem było uhonorowanie Kiejstuta Bereźnickiego, którego wystawa z okazji jego 80-lecia towarzyszyła temu jubileuszowi. Specjalne honory były czynione wobec innego legendarnego już artysty współtworzącego historię Akademii w Gdańsku – Władysława Jackiewicza. >





1

Na głównej wystawie rocznicowej zostały pokazane prace pedagogów Akademii, aktualnie związanych z uczelnią. To pierwsze założenie ekspozycji. Materiał zgromadzony na wystawie i towarzyszącym jej katalogu obejmował ostatnią dekadę 2005-2015 i stanowił niejako uzupełnienie wcześniejszej publikacji wydanej z okazji 60-lecia Uczelni, w której została zaprezentowana jej wcześniejsza historia. Roman Gajewski, kurator wystawy jubileuszowej, przyjął dość nieoczywiste założenie kompozycji całości ekspozycji. Wystawy ogólnie akademickie są zazwyczaj organizowane według klucza odzwierciedlającego strukturę nauczania w akademii, a więc podział na wydziały. Taka organizacja zapewnia przejrzystość ekspozycji ułożonej według „czystych” dyscyplin sztuki i projektowania. Tymczasem na tej wystawie taki porządek nie był dominujący, nie narzucał się odbiorcy. Wszystkie dyscypliny występowały razem, artyści – pedagodzy pracujący w różnych mediach sztuki i projektanci zostali pokazani obok siebie. Podstawowy rytm strukturalny ekspozycji organizowały podziały architektury galerii. Masywne filary podtrzymujące sklepienie wyznaczały podział na nawy tworzące relatywnie wyizolowane przestrzenie. W nich zostały umieszczone prace, tak, aby każda z przestrzeni miała swoją dominantę wizualną. W rezultacie, zwracając wzrok w dowolną stronę natrafiało się na coś intrygującego, co zachęcało do eksplorowania wystawy. Widz nie był zmuszony do linearnego odbioru, co zazwyczaj ma miejsce w klasycznych ekspozycjach typu muzealnego, ale mógł swobodnie przemieszczać się po wystawie, przyciągany do różnych miejsc przez różne dzieła. Pozwalało to także uniknąć sytuacji, gdy tylko dzieła w głównym ciągu, zlokalizowane na wprost wejścia, albo w centrum zwracały uwagę – czyli nie było prac nieodpowiednio bądź niedostatecznie wyeksponowanych. Każda pojedyncza praca zyskiwała odpowiednie dla siebie umiejscowienie. Zarazem jednak kurator dbał o koherencję

całości. Architektura przestrzeni i koncepcja układu dzieł zapewniały wystawie spójność wizualną. Te wszystkie zabiegi kuratorskie pozwoliły ukazać różnorodność sztuki i projektowania, nie uprzywilejowując którejś z dyscyplin, a tym samym któregoś z wydziałów. Akademia została pokazana jako organizm, a twórczość w niej uprawiana jako należąca do wielu przenikających się dyscyplin i mediów. Na wystawie były prezentowane przedmioty użytkowe, także projekty statków, gdyż na gdańskiej ASP istnieje specjalność Architektura Statków Wodnych. Były one eksponowane obok obrazów oraz realizacji przestrzennych wykonanych różnymi środkami artystycznymi. Realizacja wystawy musiała uwzględniać specyfikę historycznego charakteru wnętrza i związane z tym wymogi konserwatorskie. Dla potrzeb wystawy musiał zostać zbudowany specjalny system ekspozycyjny, odpowiednio mobilny i funkcjonalny tak, by galeria mogła spełniać swoją rolę wobec prezentowanej w niej sztuki. Taki system wraz z aranżacją wnętrza do potrzeb działalności nowej przestrzeni Zbrojowni został zaprojektowany przez Jarosława Szymańskiego i Beatę Szymańską.



2



3

W dniu wernisażu na fasadzie Wielkiej Zbrojowni był projektowany wideo fresk Dominika Lejmana, absolwenta gdańskiej ASP. Akademia stara się pamiętać o swoich absolwentach. Jednym z wydawnictw, jakie ukazały się w roku jubileuszowym był katalog dokumentujący cykl wystaw prezentujących absolwentów gdańskiej Akademii, które odbywały się w Galerii na Chlebnickiej, jednej z przestrzeni wystawowych należących do ASP. Krzysztof Gliszczyński, prorektor ds. rozwoju i współpracy, główny pomysłodawca tego cyklu, w wypowiedzi otwierającej katalog stwierdził: *Siła akademii polega na różnorodności prezentowanych postaw, które tworzą synergię oddziaływania na różnych poziomach*. Tę jego wypowiedź można uznać za deklarację programową, prawdziwą nie tylko dla Akademii w Gdańsku, ale i dla współczesnego akademizmu i roli, jaką pełnią instytucje kształcenia artystycznego wobec sztuki i projektowania.

Akademia patrzy w przyszłość. Nauczanie artystyczne dostosowuje się do różnorodności spojrzenia na sztukę w zglobalizowanym świecie, w którym wielość kultur i tradycji jest dostępnych na wyciągnięcie ręki i z tego bogactwa możemy korzystać w twórczości, budując oblicze świata, w którym żyjemy. Takie założenia przyświecały tym obchodom. Oprócz głównej wystawy jubileuszowej „Metafora i rzeczywistość” i innych wymienionych powyżej wydarzeń, w programie rocznicowym znalazły się następujące pokazy: instalacja Małgorzaty Żerwe *Rada Wydziału*, wystawa studentów Międzywydziałowych Środowiskowych Studiów Doktoranckich ASP w Gdańsku „Punkty styczne” oraz wystawa prezentująca działalność teatru ASP w Gdańsku w latach 2013-2015 „re-trans-spektywa”. ■

4



1-4. Obchody 70-lecia ASP w Gdańsku, fot. Bartosz Żukowski



1

JUSTYNA RYCZEK

Uniwersytet Artystyczny

– szkoła nowych możliwości

Sens uczelni ukazuje się wtedy, kiedy wprowadza ona skutecznie studentów w problem procesu twórczego, pracuje nad sublimacją ich wyobraźni, kształci ich świadomość zgodnie z aktualnymi intuicjami sztuki i społecznego ich funkcjonowania.

prof. Alicja Kępińska

Przywołane słowa Alicji Kępińskiej, umieszczone na stronie internetowej Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu, od wielu lat wyznaczają kierunek tej Uczelni. Z jednej strony wskazują wagę tradycji (*problem procesu twórczego*), z drugiej konieczność nasłuchiwania współczesności (*świadomość aktualnych intuicji sztuki i jej społeczne funkcjonowanie*). Poznańska uczelnia stara się sprostać temu zadaniu od ponad 90 lat.

HISTORIA I TERAŻNIEJSZOŚĆ

W roku 1919 założono w Poznaniu Szkołę Sztuk Zdobniczych, po kilku latach zamienioną w Instytut Sztuk Plastycznych. Po przerwie wojennej Uczelnia wznowiła swoją działalność w 1946 roku pod nazwą Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych. Ta nazwa towarzyszyła Uczelni pół wieku, gdyż w 1996 roku uzyskała ona status Akademii Sztuk Pięknych. Po niecałych piętnastu latach władze Akademii, z rektorem prof. Marcinem Berdyszakiem na czele, podjęły pracę nad kolejną statusową zmianą – spełniając wszelkie wymogi bycia uniwersytetem – 7 lipca 2010 roku

Akademia Sztuk Pięknych staje się Uniwersytetem Artystycznym. *Zmiany nazwy Uczelni związane były z jej ciągłą ewolucją strukturalną i programową. W ten sposób kształtowała się tradycja Uniwersytetu znajdującego się w procesie przemian Uczelni żywej, otwartej, poszukującej wartości artystycznych i intelektualnych. Ani dawniej, ani dziś w poznańskiej szkole nie dominowała jedna doktryna artystyczna, projektowa czy estetyczna. Uczelnia przy Alejach Marcinkowskiego 29 była i nadal jest miejscem spotkań różnych koncepcji wielu dziedzin sztuki: od dyscyplin klasycznych po najbardziej współczesne [1].*

Dyscyplin tych naucza się na ośmiu Wydziałach, w tym jedynym w Polsce Wydziale Animacji (spis wszystkich wydziałów na stronie internetowej Uczelni) oraz, co jest fenomenem na uczelniach artystycznych, całkowicie w systemie bolońskim: 3-letnie studia licencjackie i 2-letnie magisterskie. Podział ten zgodny z wieloma uczelniami w Europie ułatwił studentom wymianę zagraniczną, z której bardzo

1 Strona UAP



WALDEMAR ŚWIERZY (1931-2013) – IN MEMORIAM. WEDŁUG PLAKATU WALDEMARA ŚWIERZEGO DO FILMU "CZERWONA OBERŻA".

1. UAP Nowy budynek w trakcie prac wykończeniowych
2. Konkurs im. Marii Dokowicz, 2015, fot. Ewa Bielańczyk-Obst
3. **Grzegorz Marszałek**, Złoty Medal za plakat *Waldemar Świerzy* – *in memoriam* na 24. Biennale Plakatu Polskiego

chętnie korzystają. Wizyty na zagranicznych uczelniach czy praca w pracowniach rodzimych ze studentami z innych państw przynosi obu stronom spore korzyści. Dodatkowo od pięciu lat na Uczelni działają studia w języku angielskim.

W roku 2015 Uniwersytet Artystyczny poczynił kolejny ważny krok – wszedł w nowy obszar nauk – obszar nauk humanistycznych, bowiem na Wydziale Edukacji Artystycznej uruchomiono – **kuratorstwo i teorię sztuki** – w pełni teoretyczny, pierwszy taki kierunek w Polsce. Zapowiedzią takiego kształcenia była specjalność „strategie kuratorskie i promowanie kultury” na kierunku edukacja artystyczna na studiach magisterskich. Kilkuletnie doświadczenie pokazuje, że nasze absolwentki starają się funkcjonować w świecie sztuki – Aurelia Nowak założyła Pony Gallery, a Maria Ancukiewicz i Ewa Mrozikiewicz w styczniu 2016 roku otworzyły w Poznaniu Galerię FWD.

Poznańska uczelnia nie boi się wyzwań, co udowodniła już wielokrotnie. Te ostatnie wyraźnie wskazują przyjętą drogę rozwoju – w Poznaniu kształcimy: artystycznie, projektowo i teoretycznie (o czym świadczą także osoby wyróżnione tytułem doktora honoris causa, to między innymi: Magdalena Abakanowicz, Emmett Williams, Krzysztof Wodiczko, Ross Lovegrove czy Zygmunt Bauman.)



LUDZIE I MIEJSCA

Szkoła to przede wszystkim ludzie. To oni najczęściej o niej mówią. Ich reakcje, utożsamianie się, kariery stanowi miernik uczelni. Osoby studiujące i wykładowcy.

W Poznaniu studenci/studentki są różni. Jak wszędzie. Działają w kołach naukowych, wyjeżdżają na Erasmusa, chodzą na zajęcia, organizują imprezy. Rozwijają się. Często zdobywają nagrody. Lista tych ostatnich może być bardzo długa, dlatego przywołam jedynie kilka znaczących wyróżnień zdobytych w ostatnim roku akademickim.

Od kilku lat Uczelnia zgłasza swoich dyplomantów do konkursu Elia Neu/Now, w 2015 roku na wystawie w Amsterdamie pokazano dyplom Magdaleny Waszak, a w wersji online tego festiwalu znalazły się dodatkowo prace: Olgi Milczyńskiej, Beaty Szczepaniak, Ewy Śliwińskiej oraz Witolda Modrzejewskiego.

W 2015 roku w 7. edycji Konkursu „Dolina Kreatywna” pierwsze miejsce zdobyła Maria Ornań, Grand Prix Młodej Grafiki Polskiej w Krakowie otrzymała Malwina Mo-

siejczuk; Paweł Furmanowski za projekt pt. *Flauta* uzyskał oficjalną nominację do II etapu Konkursu dla Młodych Architektów, w kategorii „Wykreuj Przestrzeń”. Co ważne, osoby studiujące kierunki projektowe bardzo często biorą udział w profesjonalnych konkursach organizowanych przez firmy (przykładowo Volkswagen Poznań – Be the Best, w którym w 4. edycji I miejsce zdobył Sylwester Szymański – absolwent UAP). Obecnie kontakty z przemysłem, związane z tym możliwości zawodowego rozwoju, są jednym z kluczowych elementów przyszłej kariery.

Gdy zwracamy uwagę na przebieg drogi twórczej naszych absolwentów, to rok 2015 był szczególnie udanym. W 7. edycji Konkursu „Spojrzenia – Nagroda Deutsche >



1. Wystawa „Nieoczywiste 2013”. Galeria Aula UAP fot. Maciej Rerek
2. **Sylwester Szymański** (absolwentem UAP, kierunek Wzornictwo – studia licencjackie), I nagroda w Konkursie BE THE BEST, 2015, fot. S. Szymański
3. **Izabella Gustowska**, *Nowy Jork i dziewczyna / New York and a Girl*, 2014, 12 kanałowa instalacja multimedialna, fot. J. Klupś
4. Konkurs im. Marii Dokowicz, 2015, fot. Ewa Bielańczyk-Obst



Bank” organizowanym przez warszawską Zachętę wygrywa Izabela Tarasewicz, (absolwentka Wydziału Rzeźby i Działań Przestrzennych), a drugą nagrodę otrzymała Ada Karczmarczyk (absolwentka Wydziału Komunikacji Multimedialnej – Intermedia).

W ramach tegorocznej edycji Biennale Sztuki Młodych „Rybie Oko” w Słupsku przyznano nagrody dwóm absolwentom UAP. Nagrodę główną otrzymał Adrian Kolarczyk, (praca: *311 g*), Nagrodę Marszałka Województwa Pomorskiego otrzymał Paweł Matyszewski (praca *Refleksje Przyrodnicze*) [2].

Warto również odnotować fakt, że na 56. Biennale Weneckim w pawilonie polskim mogliśmy zobaczyć pracę naszego absolwenta C.T. Jaspera (do niedawna znany jako Krystian Tomaszewski) zrealizowaną wspólnie z Joanną Malinowską. Dwa lata wcześniej prezentowana była instalacja innego absolwenta, a przez pewien czas wykładowcy UAP, Konrada Smoleńskiego.

W nauczaniu artystycznym każdy etap jest istotny i stanowi okazję do konfrontacji z publicznością, również tą pozaszkolną. Wystawy końcoworoczne, ale przede wszystkim wielkie ekspozycje wszystkich dyplomów magisterskich, odbywające się na Międzynarodowych Targach Poznańskich, to doskonała możliwość pierwszych takich konfrontacji. Trzecim corocznym wspólnym wydarzeniem jest październikowy Konkurs na Najlepszego Dyploma im. Marii Dokowicz, w którym uczestniczą wybrane dyplomy. Od 2009 wydajemy również Album Dyplomów – swoiste podsumowanie każdego roku akademickiego.

Proces dydaktyczny to relacja, w której ważnym ogniwem jest wykładowca. Musi to być osoba, która również sama nieustannie się rozwija. Dlatego na Uniwersytecie Artystycznym większość osób – teoretyków, projektantów, artystów stara się być aktywnie obecnymi w świecie nauki, sztuki i designu. Podobnie jak powyżej można stworzyć długą listę wystaw, prezentacji czy projektów, które inicjują lub w których uczestniczą nasi wykładowcy. Dlatego z wielu przykładów przywołam jedynie dwa wydarzenia, które stanowią przejaw codziennego życia jednej z większych Uczelni artystycznych w Polsce.

Przełom roku 2015/2016 to intrygująca wystawa Izabelli Gustowskiej „Nowy Jork i dziewczyna”. Inspirację dla projektu skupionego wokół twórczych kobiet z różnych pokoleń – ich wyborów i możliwości realizacji własnych celów i pragnień, stanowi postać Josephine Hopper (1883-1968) – zapomnianej artystki, żony i modelki amerykańskiego malarza Edwarda Hoppera. Profesor Gustowska występuje tutaj w podwójnej roli: jako jedna z bohaterek-artystek, a zarazem autorka narracji o innych kobietach. Wystawa odbyła się w galerii

2 Więcej o sukcesach naszych studentów i absolwentów można poczytać na stronie szkoły, w zakładce: Nasze sukcesy.



3

Art Stations, Stary Browar w Poznaniu, a obok Izabelli Gustowskiej udział wzięły: Aneta Grzeszykowska, Ada Karczmarczyk, Eva Rubinstein.

Drugie wydarzenie również miało miejsce na przełomie roku. Decyzją Jury 24. edycji Biennale Plakatu Polskiego w Katowicach Złoty Medal otrzymał Grzegorz Marszałek za plakat *Waldemar Świeży – in memoriam*. Ogłoszenie wyników nastąpiło w grudniu 2015 r., wystawa pokonkursowa w Galerii BWA w Katowicach, trwała do końca stycznia 2016 roku.

Na koniec należy zwrócić uwagę na jeszcze jeden, może banalny, ale równocześnie bardzo istotny aspekt – przestrzeń. Przez długi czas

Szkoła borykała się z problemami lokalowymi, czasowo zamieszkiwała wiele budynków. Obecnie obok stałych siedzib zajmujemy: dawne liceum na ulicy Garncarskiej i tereny wojskowe na Gołędzinie. W najbliższym czasie nastąpi zmiana – wybudowano nowy budynek, zaprojektowany specjalnie dla potrzeb nauczania artystycznego. A w planach czekają następne.

Przed nam okres przeprowadzek i wybór nowych władz Uczelni. Czas niewiadomych zmian, ale jedno wiemy na pewno: będzie jak zawsze ciekawie i twórczo, a nowe wyzwania i możliwości czekają. ■

4





LENA WICHERKIEWICZ

Dekada

Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie w latach 2005-2015

Ostatnie dziesięć lat historii Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie to przede wszystkim czas poszerzania oferty edukacyjnej oraz rozwoju infrastruktury uczelni. Powstają dwa nowe, odpowiadające potrzebom współczesnej kultury wizualnej, wydziały i związane z nimi kierunki kształcenia artystycznego oraz w zakresie promocji i organizacji życia artystycznego. Akademia pozyskała nowe budynki oraz remontowała, adaptowała te będące już w jej posiadaniu. Niektóre renowacje mają charakter spektakularny. Mijająca dekada to także okres, w którym mury uczelni opuszczali absolwenci coraz bardziej wszechstronnie przygotowani do pracy artystycznej i projektowej. Jeśli dodać do tego działania promocyjne oraz wystawiennicze uczelni, przede wszystkim w postaci wystaw organizowanych przez dwie działające przy Akademii galerie oraz coroczną prezentację najlepszych dyplomów, wnioszek nasuwa się jeden – progres.

Ważną cezurę w najnowszej historii Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie stanowił rok 2004 i związane z nim obchody sześćdziesięciu powojennych lat uczelni, celebrowane wystawą „Powinność i bunt”, towarzyszącymi jej

mniejszymi prezentacjami oraz imponującą publikacją o tym samym tytule. W symboliczny sposób wydarzenie to można odczytać jako zamknięcie pewnego etapu historii i otwarcie nowej karty, przywołanie i podsumowanie wydarzeń z przeszłości jako inspiracji, dzięki której, z jej mocnych korzeni wyrosnąć może nowe. Symbioza tradycji i nowoczesności. Czy rzeczywiście takie połączenie charakteryzował mijająca dekada? Czym zapisały się lata 2005-2015 w historii warszawskiej uczelni?

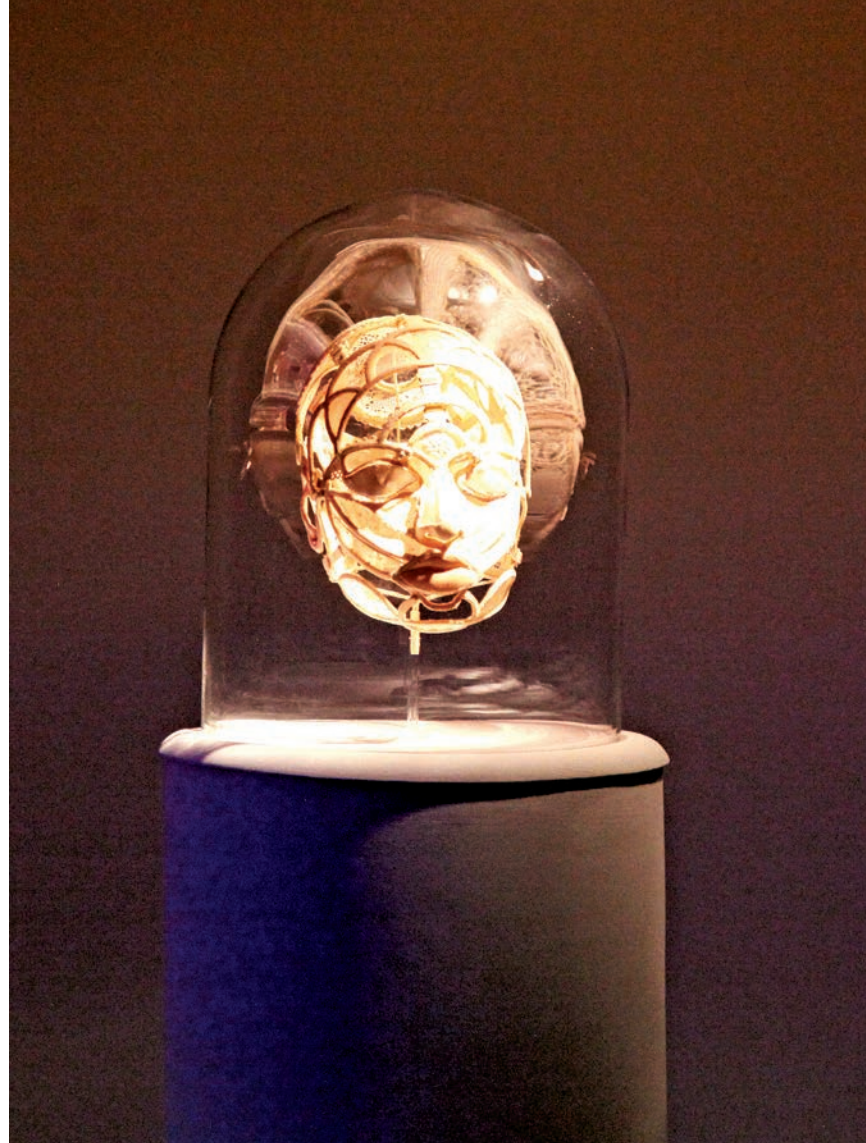
W omawianym okresie Akademia funkcjonowała pod kierownictwem rektorów: Ksawerego Piwockiego, pełniącego tę funkcję przez dwie kadencje, w latach 2005-2008 oraz 2008-2012, oraz Adama Myjaka, kierującego Akademią od 2012 roku, dla którego obecna jest już piątą kadencją. Wpłynęło to na ciągłość w zarządzaniu instytucją i konsekwentne realizowanie linii jej stabilnego rozwoju: dążenie do zapewnienia bogatego programu kształcenia, zarówno warsztatowego, jak i rozwijającego potencjał twórczy oraz odpowiadającego warunkom zmieniającej się rzeczywistości, stwarzanie możliwości prezentacji dokonań w murach uczelni i poza nią, a także – rozwój lokalowy i infrastrukturalny.

ROZWÓJ I INWESTYCJE

Obserwując ostatnie lata działalności Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie można stwierdzić, że stała się ona autonomicznym, samowystarczalnym „organizmem”: kształcącym, promującym, prowadzącym działalność wystawienniczą i badawczo-naukową. Wszystkie te obszary działań tworzą współdziałającą i dopełniającą swoje zakresy konstelację.

Dekada 2005-2015 to czas, w którym Akademia konsekwentnie rozwijała swój potencjał edukacyjny – z jednej strony mocną pozycję utrzymały „klasyczne” kierunki, jak malarstwo, grafika, rzeźba, konserwacja dzieł sztuki, a także rozwijał się ważny dla uczelni Wydział Wzornictwa, w ramach którego rozpoczęła działalność Katedra Mody, z drugiej strony – pojawia się „nowe”: powstaje Wydział Nowych Mediów i Scenografii, którego katedry w krótkim czasie uzyskują samodzielność. Kolejnym krokiem w stronę zmian było powołanie do życia, unikalnego w skali kraju, Wydziału Zarządzania Kulturą Wizualną. Rozszerza się kadra naukowa uczelni, przybywa też studentów. Tych ostatnich, w bieżącym roku akademickim, uczelnia kształci ponad dwa tysiące. Przemiany edukacyjno-strukturalne wpływają na rozwój lokalowy uczelni. Rok akademicki 2005/2006 Akademia rozpoczęła z sześcioma wydziałami, by po dziesięciu latach być już dziewięciowydziałową uczelnią. Terytorialnie uczelnia też się powiększyła – poza głównym budynkiem przy Krakowskim Przedmieściu i Wydziałem Wzornictwa przy Myśliwieckiej, do zasobów lokalowych uczelni w 2005 roku dołączył kompleks przy Spokojnej na Woli, gdzie, po remoncie w 2012 roku, wprowadził się Wydział Mediów. Wraz z rozpoczęciem roku akademickiego 2014/15 przybyło najmłodsze, choć tak naprawdę mocno zakorzenione w historii uczelni „dziecko” – budynek przy Wybrzeżu Kościuszkowskim na Powiślu. To w zasadzie „kontynuacja”, zarówno jeśli chodzi o architekturę, jak i historię szkoły, bowiem gmach ten zbudowany, w latach 1911-14 przez Alfonsa Gravierę dzięki fundacji rodziny Kierbedziów, był pierwszą siedzibą warszawskiej uczelni.

Jednym z lat najbardziej obfitujących w wydarzenia był dla warszawskiej Akademii rok 2009, który przyniósł istotne zmiany w strukturze uczelni oraz realizację nowego, spektakularnego pomysłu promocji absolwentów. 3 marca tego roku decyzją senatu powołany został nowy wydział i w rok akademicki >



2

1-3. Zdjęcia pochodzą z nowego budynku, wystawy Coming Out 2014 i 2015, Nocy Muzeów 2015 oraz pokazu Katedry Mody (Akademia Otwarta 2015), fot. Katarzyna Błesznowska-Korniłowicz/ASP w Warszawie

3





1-4. Zdjęcia pochodzą z nowego budynku, wystawy Coming Out 2014 i 2015, Nocy Muzeów 2015 oraz pokazu Katedry Mody (Akademia Otwarta 2015), fot. Katarzyna Błesznowska-Korniłowicz ASP Warszawa

2009/2010 Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie weszła bogatsza o studentów Wydziału Sztuki Mediów. Nowy wydział uzyskał możliwość nadawania tytułów doktora i doktora habilitowanego, w dwa lata później uruchomił niestacjonarne studia doktoranckie. Siedziba Wydziału mieści się przy ulicy Spokojnej, w wyremontowanych budynkach, przekazanych uczelni przez miasto w 2005 roku. Integralną częścią wydziału jest też Galeria Spokojna, mająca ponad 200 m³ przestrzeni wystawienniczej, i która, obok Salonu Akademii, stała się drugą ważną i otwartą dla szerokiej publiczności galerią warszawskiej uczelni. Salon Akademii został również powołany do życia w istotnym dla historii ostatnich lat uczelni roku 2009, z inicjatywy prof. Pawła Nowaka. Nie jest to jednak tylko miejsce pokazów dokonań wykładowców i studentów. Galeria jest otwarta na projekty z zewnątrz, wystawy problemowe czy monograficzne. Przez sześć lat swojego istnienia stała się nie tylko Salonem Akademii, ale jednym z ważniejszych salonów Warszawy.

Powstają nie tylko nowe wydziały, ale rozrastają się już istniejące. W 2010 roku przy Wydziale Wzornictwa powołano Katedrę Mody, jej kierownictwo objął prof. Janusz Noniewicz, który pełni tę funkcję do dzisiaj.

Kolejnym kluczowym momentem rozwoju instytucjonalnego był rok 2012. W roku akademickim 2012/2013 zainaugurowała działalność nowy wydział Akademii – Wydział Zarządzania Kulturą Wizualną, który od 2015 roku prowadzi także studia magisterskie. Przy katedrze Kultury Miejsca, jednej z katedr wydziału, działa fundacja o tej samej nazwie, koncentrująca się na sztuce w perspektywie społecznej, a jej podstawowymi polami aktywności są działalność wydawnicza (rocznik i magazyn „Szum”) oraz prace badawcze (m.in. projekt *Wybrzeże*).

Akademia rozwija się nie tylko w realnej przestrzeni, lecz również – wirtualnie. Październik 2015 – nowa strona ASP – jednolity układ podstron każdego wydziału, w odrębnej kolorystyce. jednak trudno z niej dotrzeć do historii. To także wydaje się wskazywać na nowe rozdanie, nowy kierunek, w którym podąża warszawska uczelnia.

EKSPOZYCJE

Wizerunek Akademii, jej wyraz na zewnątrz kształtują przede wszystkim wystawy, realizowane przez nią, w ramach działalności dwóch galerii: działającego od 2009 roku, w głównym gmachu uczelni, Salonu Akademii oraz Galerii Spokojna funkcjonującej w ramach Wydziału Sztuki Mediów, początkowo jako Galeria Sztuki Mediów ASP, a następnie w siedzibie wydziału przy ulicy Spokojnej. Obie galerie mają wyraźnie określony charakter i program, i nie są jedynie organami promocji wykładowców i studentów. Wystawy na Spokojnej skoncentrowane są na prezentacji fotografii i zjawisk w obszarze sztuki mediów. Miejsce otwarte jest na projekty z zewnątrz, konsekwentnie współpracuje z Warszawskim Festiwałem Fotografii Artystycznej czy Biennale Sztuki Mediów, jak również z innymi polskimi uczelniami, przede wszystkim z ich wydziałami sztuki mediów (Poznań, Kraków, Szczecin), proponuje też pokazy szkół zagranicznych, jak Międzynarodowy Uniwersytet Florydy (tegoroczna wystawa „Jesteś tu”) czy Wydział Sztuk Pięknych Cetinje Uniwersytetu w Czarnogórze. W ramach programu galerii realizowane są także pokazy monograficzne, by wspomnieć prezentację fotografii Jindřicha Štreita z lat 1965 – 2005 (maj – czerwiec 2009, podczas WFFA) czy zbiorowe, jak „Wybrane z kolekcji Mazowieckiego Centrum Sztuki Współczesnej „Elektrownia” czy „Tomek Sikora i jego goście” (listopad – grudzień 2013). Pojawiają

się też wystawy z obszaru innych mediów, najbardziej „tradycyjnych” – „Obecność malarstwa. Uczniowie Leona Tarasewicza” (marzec 2012).

Program Salonu Akademii z kolei skoncentrowany jest z jednej strony na prezentacji zjawisk ważnych w perspektywie historii uczelni, jak i jej bieżącej działalności, a z drugiej – na prezentacjach problemowych, wykraczających poza bliskie związki z uczelnią. Szczególnie obecność i rozwijanie tej drugiej ścieżki sprawiło, że galeria stała się Salonem nie tylko Akademii. W ramach pierwszego rodzaju prezentacji warto wspomnieć o kilku wydarzeniach. „Dwie pracownie: Kowalski i Gutt” (6 lipca – 25 sierpnia 2012) było wystawą podsumowującą działalność dydaktyczną dwóch ważnych dla kształtu polskiej sztuki najnowszej pedagogów, którzy, odwołując się do poglądów Oskara Hansena, wypracowali własne metody pracy dydaktycznej rozumianej jako nieustanny dialog ze studentami, poszukanie sposobów pozawerbalnej komunikacji, proces zarówno intelektualny, jak i prowadzony z poziomu ciała. W następnym roku, niejako w nawiązaniu do wspomnianego projektu, odbyła się wystawa poświęcona pedagogicznej pracy Oskara Hansena „Po 30 latach. Spojrzenie na pracownię Oskara Hansena” (czerwiec – lipiec 2013). W ramach tej linii działalności Salonu organizowane są także monograficzne pokazy jej profesorów, jak przypominające sylwetkę Ryszarda Winarskiego (październik 2012) czy wczesne dokonania Jarosława Modzelewskiego („Stare papiery”, październik 2013). Salon Akademii otwiera swoją przestrzeń także dla projektów zewnętrznych, wystaw kuratorskich. Wśród nich można wspomnieć „Czerwoną poprzeczkę” Stacha Szablowskiego, zbiorową wystawę odwołującą się do działania, jakie wykonał podczas egzaminu wstępnego Krzysztof M. Bednarski, z jego udziałem oraz m.in. Izy



2



3

Tarasewicz, Olafa Brzeskiego, Wojciecha Bąkowskiego (luty-marzec 2012), intrygujące „Zmysły” (wrzesień 2013), czy „Go Get Your Knife” wystawę współczesnej sztuki izraelskiej (grudzień 2013 – luty 2014). Salon jest też miejscem prezentacji wystaw monograficznych artystów nie związanych z pracą dydaktyczną na warszawskiej uczelni, jak choćby Robert Kuśmirowski („Trämgutstrasse”, wrzesień 2014).

Przywoływany już powyżej kilkakrotnie rok 2009 pod względem ekspozycyjnym zapisał się nie tylko inauguracją działalności Salonu Akademii, ale także pierwszym, otwartym, zewnętrznym, publicznym „ujawnieniem” najlepszych dyplomów absolwentów wszystkich wydziałów Akademii. „Coming OuT”, bo taką nazwę przyjął coroczny pokaz, za każdym razem odbywa się w innym miejscu w Warszawie, a niektóre są dość egzotyczne. Pierwszy „Coming OuT” odbył się w nowej, jeszcze niewyremontowanej siedzibie Sinfonii Varsovii, w kolejnym roku na lotnisku Okęcie i w Arkadach Kubickiego, potem w murach uczelni, ale z oknem na świat – w Salonie Akademii, natomiast dwie ostatnie edycje gościły przestrzenie wyremontowanej kamienicy hr. Raczyńskiego przy placu Małachowskiego. Pokazy najlepszych dyplomów to radosne święto Akademii, ożywiające także życie artystyczne Warszawy pod koniec roku. Kwestią dyskusyjną jest oczywiście, jak przekłada się ono na późniejszą pracę artystyczną i projektową absolwentów. Wśród autorów najciekawszych dyplomów ostatnich lat wymienić można Zuzannę Ziółkowską (2011), Irminę Staś (2012) czy tegoroczną absolwentkę Joannę Krakowian, która dokonała konserwatorskiej reanimacji „Multipartu” Tadeusza Kantora.

Należy także wspomnieć o innych projektach realizowanych przez Akademię poza jej murami. Najbardziej monumentalną realizacją była „Sztuka wszędzie. Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie 1904-1944, wystawa, która odbyła się w Zachęcie latem ubiegłego roku (4 czerwca – 26 sierpnia 2014). To projekt wpisujący się nurt poznawania i prezentowania własnej historii, tożsamości, budowania odniesień, relacji, zakotwiczeń, ale też tworzenia perspektywy odejścia. Czytać go

można także jako swoiste „dopisanie rozdziału” do narracji historycznej, którą zainicjował „Powinność i bunt”. „Sztuka wszędzie” to także symboliczne zatoczenie koła dekady. Koła dekady domyka także wspomniane powyżej otwarcie nowego/starego gmachu Akademii na Powiślu, renowacja i dobudowa na bazie pierwszego, historycznego budynku dydaktycznego warszawskiej szkoły. Symboliczne połączenie korzeni z dniem obecnym, symbioza tradycji ze współczesnością. W strukturze tego budynku, zaprojektowanego przez JEMS Architekci, otwartego w swojej idei architektonicznej (ruchome ściany, przeszklenia), a także „zawartości” – w gmachu mieści się jeden z najstarszych wydziałów – rzeźba, a tuż obok – najmłodszy, Zarządzanie Kulturą Wizualną, odzwierciedla się idea ciągłości historycznej i ideowej warszawskiej uczelni, ciągłości, ale też włączania nowego, współistnienia i otwarcia. Taka droga wydaje się mieć głęboki sens.

POSTSCRIPTUM

Postscriptum dla refleksji o najnowszej historii warszawskiej Akademii wydaje się być zakończona niedawno wystawa najlepszych prac dyplomowych „Coming OuT 2015”. W recenzji dyplomowej wystawy opublikowanej w „Dwutygodniku” Stach Szabłowski zadał kluczowe pytanie: „Czym więc ma być Akademia, skoro nie bardzo może być uniwersytetem, nie potrafi być kuźnią rewolucji, ani nie powinna być strażnikiem tradycji?” Trudno dać jednoznaczną odpowiedź na tak postawione pytanie. Jednego możemy być pewni: akademia, w obecnym momencie, w obecnym kształcie, przestała być kuźnią rewolucji. Łamiących konwencje, ostro wyznaczających nowe kierunki prac na wystawie dyplomowej nie było. Raczej smutne doświadczenie obcowania z profesjonalnie zaprezentowanym produktem artystycznym. „Coming OuT 2015” zdaje się skupiać, jak w soczewce, podstawowe pytanie o sens, cel, drogę współczesnego akademickiego kształcenia artystycznego. Pytanie nie dotyczy przecież tylko warszawskiej uczelni. Czym powinna być współczesna akademia? Jakie jest jej miejsce nie tylko w obszarze kształcenia, ale też pejzażu społecznym, ekonomicznym, artystycznym? Do refleksji. ■



4



ANDRZEJ KOSTOŁOWSKI

PIONOWO, POZIOMO I SKOSEM.

O niektórych aspektach twórczych wrocławskiej PWSSP – ASP w jej 70-leciu [1]

I. „RYBY W WODZIE” [2]

Wrocławska uczelnia artystyczna (dziś Akademia Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta) w swym 70-leciu przeżyła kilka zmiennych faz euforii i przyhamowań, ale też ważnych przedsięwzięć organizacyjnych. Niejednokrotnie stawała się polem prawdziwie twórczym, promieniującym w skali nie tylko polskiej. Jako wypadkowa sił biegnących w pionie dyktatu państwa i hierarchii dydaktyków oraz poziomych relacji nauczanych z nauczającymi, taka jak ta uczelnia miała i ma też skosy niezależności od dyktatów i nadzorów pionu. Wiążą się one z tym, że w porównaniu do sytuacji czysto uniwersyteckich, akademicy-artyci już przez sam oksymoron podwójnej roli, są często niezależni wobec norm społecznych (w tym niejednokrotnie też i wobec dyktatu władzy). Do tego dochodzi sytuacja ostatnich lat, w których zdaje się przemieniać ogólna pozycja akademii w świecie sztuki. Zadawane są bowiem mocniejsze niż dawniej pytania: czy akademie mają być jedynie transmisjami informacji i czy mają konsekrować i reprodukować wartości tworzone gdzie indziej czy też takie wartości mają w nich powstawać? W odróżnieniu od XIX-wiecznych safandulów czy XX-wiecznych ariergardzistów, akademicy-artyci przechodzą teraz drogę ku otwierającym się szlakom eksperymentów i partycypacji. A studenci w takim polu, ze swą dawką zanarchizowania, mogą niejednokrotnie rozwijać niezależne gry. I jeśli akademia nie blokuje wspomnianych odchyleń, szanse na zaistnienie tygła twórczego są w niej większe. Tak właśnie raz po raz bywało i bywa w mieście nad Odrą.

Pierwsze lata działań Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Pięknych we Wrocławiu przypadły na okres z dozą liberalizmu zwany „epoką pozorów”[3]. Pozwolono malarzowi Eugeniuszowi Geppertowi – pierwszemu jej dyrektorowi, na mocne usytuowanie kształcenia sztuki czystej, takiej jak malarstwo czy rzeźba. Kryły się za nim preferencje modernizmu z autonomicznym traktowaniem poszczególnych dziedzin, co korespondowało z dominacją postimpresjonizmu w polskich środowiskach artystycznych tego czasu. Przy ideowej pasji przeniesienia do Szkoły poczucia misji wyniesionego z akademii w Krakowie i Warszawie, już od samego początku wyznaczono tolerancję dla różnych postaw. I choć przyhamowano ją w pierwszej połowie lat 50., towarzyszy uczelni do dzisiaj. Mimo bezpardonowej czasem rywalizacji, nauczający i nauczani zdają się podlegać niepisanyemu kodeksowi, który jeśli intuicyjnie przestrzegany, daje to, że indywidualności funkcjonują w polu uczelni „jak ryby w wodzie”.

Początkowo dominował w grze amalgamat idei artystowskich (malarz czy rzeźbiarz to „figura ho ho!”), postimpresjonistycznych („maluj, maluj i domaluj”), a po 1949 także funkcjonalistycznych, ze stopniowym poszerzaniem możliwości dla ceramiki, szkła, dziedzin projektowych i grafiki. Szkoła zaczynała swą aktywność dosłownie i w przenośni na gruzach przedwojennej Akademii. Za dyrektora Hansa Poelziga (1903-1916) była to uczelnia, co do której pytano, czy nie był to „Bauhaus przed Bauhausem”? [4]. Choć były różnice, bo Bauhaus kierował się ku funkcjonalizmowi, a przedwojenna Akademia we Wrocławiu zestawiała sztukę użytkową

1. Budynek Akademii Sztuk Pięknych im. E. Gepperta we Wrocławiu, plac Polski 3/4.
2. Wystawa Two Sticks, w ramach „Think Tank lab Triennale”, Muzeum Architektury we Wrocławiu, na pierwszym planie prace **Hiraku Suzuki**, w głębi prace **Natali LL** i **Kuby Woynarowskiego**, fot. Jagoda „Kozon, Think Tank lab Triennale”, Międzynarodowy Festiwal Rysunku Współczesnego
3. Organizatorzy wrocławskiej uczelni plastycznej. Od lewej: **Eugeniusz Geppert**, **Emil Krcha**, **Leon Dołżycki**, **Hanna Krzetuska**, **Stanisław Kopystyński**, 1946 r.



z wyróżnianą sztuką czystą. Zaś po zakończeniu II wojny światowej i przejęciu Wrocławia przez Polskę, kształtowana na nowo uczelnia mimo prób odcięcia od nielubianego przez władze „pruskiego” dziedzictwa, nie była w stanie choć pośrednio unikać swego rodowodu. Nie sposób pytać więc, z czego wyłoniła się wrocławska szkoła w 1946 roku i do czego niejednokrotnie od tego czasu wracała.

W pierwszych latach działania uczelni zdobycze sztuki polskiej okresu międzywojennego przynieśli m.in. malarze: Geppert, Leon Dołżycki, rzeźbiarze: Antoni Mehl, Borys Michałowski, grafik Stanisław Dawski. Ale już u pojawiających się później a związanych niegdyś z „Ładem” projektantów: Władysława Wincze, Haliny Jastrzębowskiej czy Julii Kotarbińskiej, widzieć można było funkcjonalistyczne podejścia do form bliskich tym tworzonym w przedwojennej Akademii. Owe zróżnicowane h a b i t u s y (indywidualne historie kulturowe) sprawdzały się jednak we wzajemnym tolerowaniu skali wartości i posiadanych gustów. Dawało to razem pole „gry wartej świeczki”, w którym budowano prestiż tej artystycznej uczelni. Do tego jeszcze, w kraju z dyktaturą komunistyczną do drugiej połowy lat 80. uczelnia podlegała ścisłemu nadzorowi aparaczyków, którym potrzebna była symboliczna legitymizacja poprzez wspieranie produkcji kulturowej. Tuż po wojnie grały rolę ambicje podnoszenia z ruin Wrocławia. Kulminowało to w 1948 roku przy uznaniu miasta za ważne centrum (patrz wielkie i ambitne imprezy: Wystawa Ziemi Odzyskanych oraz Światowy Kongres Intelktualistów). Te próby jako zbyt samodzielne i nie do końca stalinowskie przyhamowano w rok później. Wszystko uległo

zamrożeniu i nastał w latach 1949-54 okres urawniłowki. Ale nawet wtedy, uczelnia zachowywała margines oryginalności. A przedstawiciele władz (uważający, że posiadli mądrość), z pewnym pobłażaniem traktowali niektóre „nieżyciowe wygłupy”, zdając się mówić: „Wiecie towarzysze, ale to są tylko artyści...”

II. ZIMA I WIOSNA

Zanim stosunkowy liberalizm zaczął się redukować pod koniec lat 40., w uczelni zaistniały żywe przejawy działań studenckich skoncentrowanych w mającej burzowskie tradycje organizacji Bratnia Pomoc zwanej Bratniakiem, która inicjowała m.in. pełne inwencji bale, ale też wydawała pocztówki artystyczne, a pałac w Polanicy Zdroju doprowadziła do użytku na plenery. W 1949 roku, pomruki i dyktaty władzy wobec sztuki stały się już wszechobecne. Pojawiły się próby przekształcenia uczelni w przemysłową wyższą szkołę ceramiczną zgodnie z dyrektywami z Warszawy. Oznaczało to degradację i zlikwidowanie takich kierunków ze sztuką czystą jak malarstwo czy rzeźba. Zaalarmowany Jan Chwałczyk – ówczesny prezes Bratniaka, wraz ze swym zastępcą Jerzym Cynke-Widalisem natychmiast wtedy udali się do Warszawy i mając poparcie posła na Sejm Ustawodawczy – wpływowego rektora Uniwersytetu Wrocławskiego Stanisława Kulczyńskiego, uzyskali w Ministerstwie zapewnienie o pozostawieniu Szkoły w dotychczasowym kształcie [5]. Zmiany, które nastąpiły krótko potem, nie kasowały w uczelni czystej sztuki (choć spychały ją na drugi plan), a wiązały się jedynie ze znacznym wzmocnieniem kierunków użytkowych. Sam Bratniak bardzo szybko został zlikwidowany. Zaczęła się „zima” socrealizmu.

Po odejściu kilku znaczących reprezentantów sztuki czystej i przy upolitycznieniu studiów, mocno skupiono się na użyteczności. Dydaktycy wraz ze studentami wykonywali prace np. w formie okazjonalnych dekoracji propagandowych, gazetek ściennych czy wystaw sklepowych z elementami papieroplastyki. Trochę czasu poświęcano tematom zgodnym z narzucaną ideologią realizmu socjalistycznego w malarstwie, grafice i rzeźbie. Nie powstały jednak we Wrocławiu sztandarowe dzieła reprezentujące tę tendencję, ponieważ gros czasu poświęcano raczej produkcji użytkowej i np. malarstwu architektonicznemu, co paradoksalnie „uratowało” uczelnię od wszechdominacji sztuki „socjalistycznej w treści a narodowej w formie”. Jakby dla podtrzymania elementarnej wiedzy o kulturze, w latach 1952-61 studenci tłumnie uczęszczali w PWSSP na wykłady historii sztuki Karola Estreichera z Uniwersytetu Jagiellońskiego. Wcześniej zarysowały się przy tym niektóre indywidualności twórcze, np. Waldemara Cwenarskiego. Mocne traumą tragicznych przeżyć, jego obrazy były pełne emocji i ekspresyjnej formy odbiegającej od łagodności postimpresjonizmu. Ciekawą drogę tego artysty przerwała niestety tragiczna śmierć w 1953 roku.

W poziomym życiu Szkoły nie było nudno, a mimo elementów nadzoru nawet często bywało wręcz śmiesznie. Odnotowano na początku lat 50. liczne inicjatywy typu działań teatralnych, poetyckich czy filmowych w ramach Kół Artystycznych. Jednocześnie jednak zaczęto wprowadzać absurdalne dla tego typu uczelni, quantum opresji w formie oficjalnych krytyk wykładowców i tzw. narad produkcyjnych. Groteskowa była >



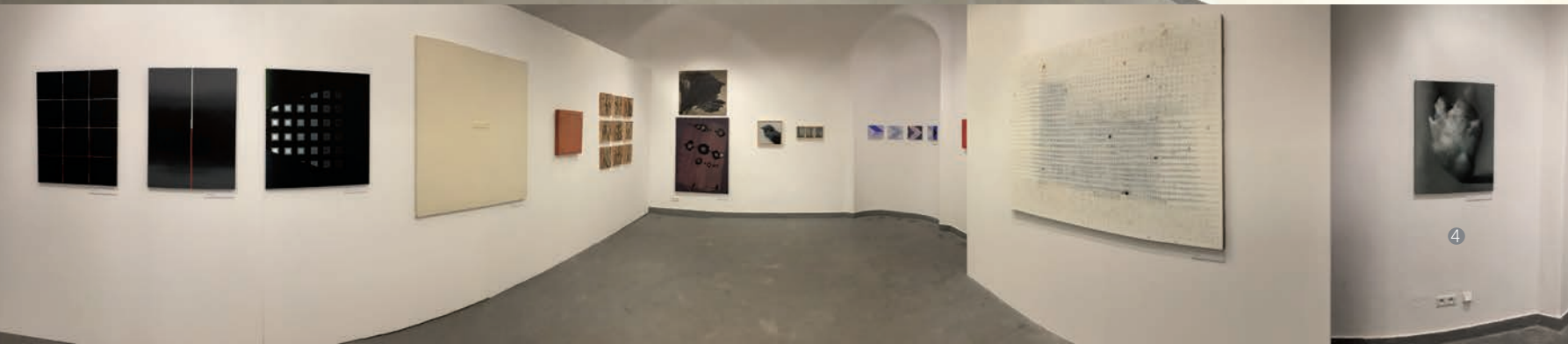
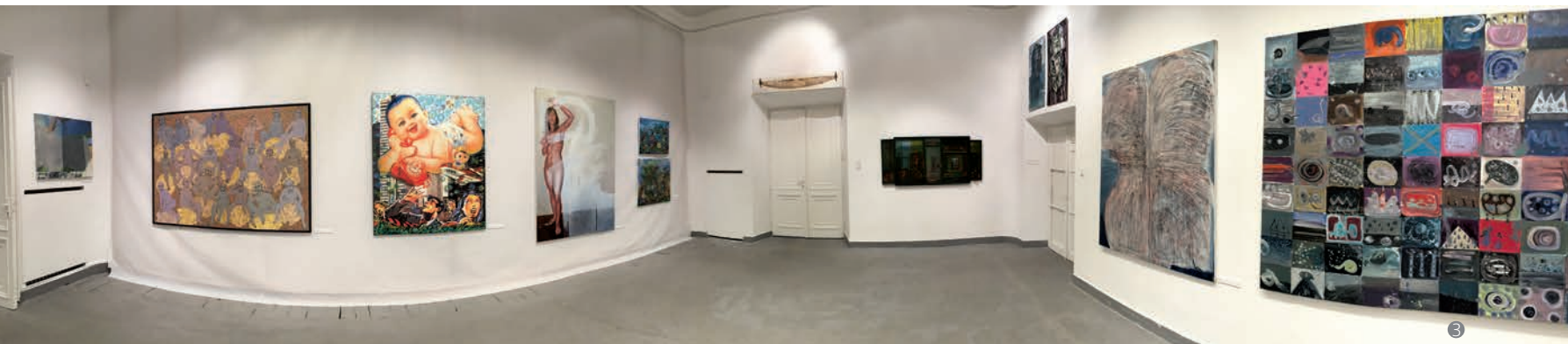


działalność Związku Młodzieży Polskiej kontrolującego dyscyplinę poprzez Brygadę Lekkiej Kawalerii [6]. Szczytem stała się aktywność gazetki ściennej „Błyskawica” z lat 1951/2, która swe donosy kierowała imiennie, a jednocześnie mobilizowała do zobowiązań i współzawodnictwa, wystawiając listy „przodowników”. Do jednej z nich, koledzy na zasadzie psikusy dopisali nazwisko szczególnie dowcipnego studenta – Kazimierza Głaza, co redakcja skomentowała urzędową parafką [7]. Głaz ze swą ironią stał się zresztą w tamtych latach niemal symboliczną postacią dla zarysowujących się zmian w uczelni. Zaistniał jako jeden z 18 wrocławskich uczestników Wystawy Młodej Plastyki pokazanej w warszawskim Arsenale w 1955 roku – ekspozycji rozrywającej więzy socrealizmu.

W 1955 roku na jesieni, w dość żywiołowej atmosferze spotkań i burzliwych wymian argumentów, grupa studentów z Koła Naukowego prezentowała w Szkole akcje pre-happeningowe. Należąca do nich pełna humoru *Dysputa z drabin* prowadzona przez Michała Jędrzejewskiego, Wiesława Zajączkowskiego i kolegów, podczas której w sposób parodystyczny (choć niepozbawiony logiki) głoszone, stojąc na drabinach, tezy takie jak *Przeciw obłędnej teorii kolorów zimnych i ciepłych czy Kolory jako wymysł producentów farb olejnych* [8]. W następnych latach atmosfera uległa jeszcze większemu ożywieniu. Korespondowała ona z coraz większą tolerancją na

nowe zjawiska w sztuce. Głaz, który jako student nie raz ujawniał absurdy komunistycznego nadzoru w Szkole, stał się inicjatorem ruchu sensybilistów, w którym poza Michałem Jędrzejewskim (współtwórcą większości wystąpień) udział wzięła cała grupa absolwentów i studentów PWSSP. Zgodnie z manifestem kierunku (1957) istotne miało być zrównanie artystycznej czy nieartystycznej strony życia i media artystyczne winno się traktować jako artystyczne, a nieartystyczne jako artystyczne [9]. Przyjmując parodystyczną postawę, sensybiliści paradowali po mieście z pomalowanymi twarzami, sprowadzali do absurdu spektakle (*Teatr Sensybilistyczny* w 1957 i *Teatr Katastroficzny* w 1958), demonstrowali pełne humoru wydawnictwa i obiekty, organizowali zabawne sesje itd. Cała ta oryginalna działalność stała się w środowisku Szkoły ożywczym znakiem artystycznej wiosny drugiej połowy lat 50.

Od roku 1956, w sytuacji rozerwania resztek socrealizmu, radykalizują się postawy artystów w PWSSP w poziomej sferze działań studentów i dyplomantów. W 1956 formuje się malarska grupa „X” (Józef Hałas, Małgorzata Grabowska, Alfons Mazurkiewicz i Krzesława Maliszewska) pracująca jeszcze w kręgu metafor, ale z wyzwoloną grą, która w późniejszych dziełach w dużej mierze „wyprowadziła” artystów ku oryginalnym formom sztuki strukturalnej z ciekawymi kolorystycznie efektami.



W 1957 sygnalizuje swą obecność grupa „Poszukiwania Formy i Koloru” (Chwałczyk, Wanda Gołkowska, Mieczysław Zdanowicz, Jerzy Boroń). Ich wystawa była zastanawiająco całościowym pokazem rzeźbiarsko-malarskim z wejściem w wolną przestrzeń. Oglądając dzieła wszystkich tych młodych wówczas artystów nasuwają się wnioski nie tylko odnośnie ich nowatorstwa, ale także zalet warsztatu zaświadczyających, że przeszli trening tworzenia dzieł w dobrze prowadzonych pracowniach. I dać można ocenę „celujący” kształcącym ich mistrzom w PWSSP! U tych artystów, jak też i u innych (np. u Jerzego Rosołowicza czy Konrada Jarodzkiego) zarysowuje się w latach 60. skumulowanie dążeń i dyskusji wobec tego, co napływało z wiedzy o radykalnej sztuce. Pojawily się np. wpływy tendencji zerowej, tyle że wrocławianie w porównaniu do artystów z Zachodu wykazali się wyraźnym liryzmem i specjalną wrażliwością na kolor. Było to uchwytnie także poprzez ówczesne dyskusje nad dziełami Władysława Strzemińskiego. I tak, w korespondencji z unizmem widzieć można wybitną teorio-praktyczną aktywność koncepcji „świata neutralnego” Rosołowicza, a w krytyce unizmu idee duo-plastyzmu Mazurkiewicza. Za przejaw ciekawej współpracy i dialogu nauczanych i nauczających w PWSSP – traktowanej jako możliwość ukazania r ó ż n y c h „historii indywidualnych” z mentorską pozycją Gepperta, uznać można wspólne wystawy w ramach Szkoły Wrocławskiej (od 1961) a potem Grupy Wrocławskiej (od 1967). Na zasadzie rywalizacji z Geppertem był krąg

miała we Wrocławiu patrona w wielkim rzeźbiarzu Xawerym Dunikowskim, który prowadził zajęcia w PWSSP w latach 1959-1964. Odegrał on ważną rolę poprzez nauczanie tego *jak widzieć i budować utwór przestrzenny od środka. Jak ustalić punkt, od którego układ przestrzenny zaczyna się rozwijać* [10]. Jako nauczyciel pozostawił po sobie we Wrocławiu trwałe impulsy u szeregu rzeźbiarzy. W latach 60. i 70. widoczne już były skryzalizowane postawy rzeźbiarzy oddziałujących potem na całe pokolenia uczniów. Dotyczy to głównie wpajającego studentom precyzję pracy w metalu Jacka Dworskiego. Natomiast ku eksperymentom przestrzenno-strukturalnym otwierał się w swej pracowni Leon Podsiadły, mądrze stymulując odmienne predylekcje u swych uczniów [11]. W późniejszej działalności wyróżnił się też Alojzy Gryt, rozwijając szczególną wrażliwość na konteksty form.

W kręgu działań ceramików i szklarzy w PWSSP (najczęściej w układzie: mistrzowie i wianuszek uczniów) rozwijano od lat 50. twórcze możliwości tych dziedzin. Szybko wyróżniła się wirtuozeria pracy w specyficznie dolnośląskim tworzywie mającym też symboliczne znaczenie [12], czyli glinie. Bardzo wrażliwe i wręcz czułe podejście do ceramiki, zaczęła prezentować Krystyna Cybińska, ujawniająca w swych dziełach tajemnice zmiennej materii. Poprzez mistrzowskie wydobywanie stopniowanych co do struktur siatek czy pajęczyn pęknięć w technice craquelé [13], stworzyła artystka cały repertuar zagęszczonych i rozluźnionych kompozycji ko-

1-4. Widok ogólny ekspozycji,
Warszawa Centralna
– Wrocław Główny, 2015,
Wystawa dydaktyków Katedr
Malarskich ASP im. E. Gepperta
we Wrocławiu, Galeria Salon
Akademii, ASP w Warszawie,
Krakowskie Przedmieście 5,
fot. W. Pukocz

5. Uczestnicy wystawy
podczas wernisażu.
Od góry: P. Saul, M.W. Kuczma,
M. Borgosz, S. Kortyka,
W. Pukocz, A. Klimczak –
Dobrzaniecki, P. Błażejowski,
Ł. Morawski, P.C. Kowalski,
M. Sikorski, K. Skarbak,
M. Promna, M. Marek,
B. Radziszewski, Ł. Huculak



artystów z PWSSP nie dążących do radykalizmu i niejednokrotnie figuratywnych, a wystawiających pod protektoratem Dawskiego w seryjnych wystawach „Świat malarskiej metafory” (od 1958). Tę wersję malarstwa podejmował np. w latach późniejszych wybitny realista i wyróżniający się pedagog – Zbigniew Karpiński.

III. RYGORY I ICH PRZEKROCZENIE

W latach 60. i 70. można było obserwować w PWSSP płaczące się ze sobą dwie postawy dydaktyczno-artystyczne. Jedna była związana z doprecyzowywaniem rodzajów artystycznych, zwłaszcza wtedy, gdy było wiele pracy, aby owym rodzajom nadać rozmach. Drugą postawę charakteryzowało przekraczanie rygorów gatunkowych na rzecz ujawniania wrażliwości pan-estetycznej. A ten drugi modus zwykł pojawiać się w fazie „przesilenia” i pewnego znużenia zbyt schematycznymi rygorami. W tamtych latach rzeźbiarze w PWSSP, mając swe artystyczne zadanie do odrobienia, przynależeli raczej do zwolenników postawy pierwszej. I od lat 60. znaleźli się wśród nich reprezentanci znanych od wieków dwóch typów pracy. Jeden byłby koncentracją na przestrzenno-strukturalnych i kontekstowych aspektach dzieł w różnych tworzywach. Drugi polegałby na pilnowaniu metodyczności podejścia do konstrukcji bryły rzeźbiarskiej. Ta druga orientacja

respondujących wyraźnie z dziełami malarzy abstrakcyjnych tego czasu. Jednocześnie, w poszerzającym się polu doświadczeń z procesami natury chwytanymi w różnych tworzywach (z dominacją ceramiki) do zanotowania byłaby wszechstronność przestrzennych i strukturalnych form Zdanowicza – malarza, rzeźbiarza, fotografa, organizatora ogrodu PWSSP przy ul. Traugutta, jak również żywego i troskliwego pedagoga. W wyspecjalizowanych działaniach ze szkłem, z wielu względów wyróżnili się wychowankowie Dawskiego, którzy podejmując pracę w hutach szkła *potrafili odnaleźć się w fabrycznej rzeczywistości i stopniowo realizować swoje autorskie pomysły* [14]. Wśród nich był Zbigniew Horbowy, twórca historycznego przełomu w połowie lat 60. Polegał on na rozszerzeniu stosowania zapęcherzykowanej masy szklanej umożliwiającej produkcję w wielu egzemplarzach pięknych naczyń z mistrzowskimi efektami kolorystycznymi, zwłaszcza w masie antico [15].

Efektowne kompozycje „smutnych żartów” wybitnego grafika Macieja Urbańca, dydaktyka Szkoły w latach 70. miały wpływ na aktywność, jaką w kilku sferach twórczości zarysowali od lat 60. oryginalni wrocławscy nowo-figuratywiści (głównie Eugeniusz Get-Stankiewicz, Jan Jaromir Aleksium i inni). Zajęci eksplorowaniem postaci człowieka poddawanej różnym ironicznym i dramatycznym transformacjom (nie bez „niepokojących klimatów” [16] i społecznych aluzji do >



1

opresji czy represji) działali w sferach: rysunku, kolażu, grafiki warsztatowej, projektowania graficznego (z wyróżnieniem plakatu). Dali bazę dla wzmacniającej się w latach późniejszych dużej aktywności grafiki w PWSSP, m.in. z oryginalną, zaświadczałą o szczególnym poczuciu humoru twórczością Wiesława Gołucha czy proto-konceptualizmem Eugeniusza Smolińskiego. Operując obrazowym komentarzem z dominującą postacią człowieka (u Geta autopoportretowo, z jego własnym „łbem”), widomie wyrwali się skosem poza wąskie ramy „użytkowości”. Z elementami r o z s z e r z a n i a dyscyplin, tyle że przy odejściu od zbyt natrętnej fizyczności obiektów, widzieć także można było aktywność artystów pośrednio i bezpośrednio związanych z uczelnią, takich np. jak: Gołkowska, Chwałczyk, Zbigniew Makarewicz, Andrzej Lachowicz, Michał Diament, Rosołowicz czy Leszek Mickoś. Współdziałając z wybitnym krytykiem Jerzym Ludwińskim, twórcy podjęli linię przekraczania granic gatunków. Niektórzy z nich kierując się ku „dematerializacji” wcześniej eksplorowanych struktur dali początek poszukiwaniom konceptualnym czy „pojęciowym”.



2

Jeśli mowa o dążeniach pan-estetycznych, to na uwagę zasługiwałaby krótka, lecz bardzo pozytywnie przyjmowana przez studentów obecność w Szkole wybitnego twórcy assemblages – Władysława Hasióra (1969/70). Natomiast z kilku względów niezwykle fenomenem w działalności PWSSP było uformowanie przez Leszka Kaćmę w 1971 roku Katedry Wiedzy Wizualnej. Po pierwsze, skupiono w niej wizję innej uczelni – nie tej gorączkowo utrzymującej stary typ warsztatu, ale takiej z podejściem ku laboratoryjnemu sprawdzaniu wielu możliwości. Po drugie, jakby w pokłosiu dialogu: konceptualizm/medializm stworzono bazę dla doświadczeń nad różnymi zagadnieniami materii i ich relacjami z naszą percepcją. Przy wkładzie w jej ideę także twórcy teorii fotografii permanentnej – Lachowicza, stała się Katedra instytutem badawczo-artystycznym z odniesieniami do psychologii czy fizyki. W programie integralnie łączącym

badania z pracą dydaktyczną, operowano seriami zadań rozwiązywanych przez studentów, a prowadzących np. do wzbogacenia o elementy psychofizjologiczne tego co było dotychczas w estetyce np. systematyką doboru barw wyłącznie w oparciu o parametry fizyczne [17]. Koncentrując uwagę na różnych aspektach widzialności, Kaćma rozwinął możliwość notowania przy pomocy fotografii, filmu czy później też i wideo, tego, co dla samej sztuki otwierało nowe terytoria. Media stały się użyteczne ze względu na zakładane przez niego postulaty stworzenia *nowej, interdyscyplinarnej dziedziny* nie tylko dla *krzewienia wiedzy wizualnej*, ale ku *szerzeniu nowej świadomości meta-plastycznej... uniwersalnej* [18]. Dzięki prekursorskiej postawie multimedialisty zyskał znaczące efekty dydaktyczne i z grona studentów, którzy choć pośrednio działali w tej Katedrze, wyszło kilka znaczących postaci medializmu oraz sztuki kontekstualnej i postkonceptualnej (z takimi osobowościami jak Anna i Romuald Kuterowie). Jakby w duchu tych przekroczeń jednej dyscypliny, założona przez Kaćmę Katedra Wiedzy Wizualnej stała się bazą dla obecnie aktywnego kierunku mediów na Wydziale Grafiki i Sztuki Mediów (z wyróżniającymi się osobowościami Gołucha czy Andrzeja Batora).

1. Ośrodek plenerowy ASP w Luboradowie, Międzynarodowe Sympozjum – *Komunikacja przez ogień*, 2008, polsko-koreańskie spotkanie artystów ceramików, wypał pieca Tongkama, fot. Aleksandra Dobrowolska
2. Huta Szkła Akademii Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu, *Noc Muzeów*, 2015, pokazy technik hutniczych: Peter Glosik, Józef Morgol, fot. Mariusz Łabiński
3. V Międzynarodowy Festiwal Wysokich Temperatur, *Wypał ceramiki w piecu z waty krzemowej*, 2011, fot. Łukasz Kubicki
4. VIII Międzynarodowy Festiwal Wysokich Temperatur, *Pokazy formowania szkła na gorąco w hucie szkła*, 2015, fot. Dawid Biernat
5. VIII Międzynarodowy Festiwal Wysokich Temperatur, *Pokazy odlewania żeliwa w piecu plenerowym*, fot. Magdalena Wodarczyk

IV. LATA „OWE” I CIEKAWE CZASY

Jeśli same lata 70. widzieć jako przejaw nowego, laboratoryjnego akademizmu (w najlepszym tego słowa rozumieniu), to na początku następczej dekady dostrzec można ożywienia wolnościowe i fermenty z ponowną rolą obrazowych wyobrażeń. Krótki okres 1980-1981 dał wielkie skosy zawirowań. Na początku były niekończące się spotkania i rozmowy w niektórych pracowniach (zwłaszcza u Konrada Jarodzkiego, który zastąpił z liberalnego podejścia do studentów). Jednocześnie, u adeptów malarstwa dała się zaznaczyć niechęć do piłowania schematycznych obrazów z nakładaniem jednej warstwy na drugą. Oddech świeżości chwymano raczej nie w abstrakcji czy konceptualizmie, a np. w plakatach Aleksiana lub Jana Sawki. W kryzysowym okresie 1980 roku, znaczenie miało też poczucie humoru wobec tęsknot biednego kraju do baśniowego świata kolorowej obfitości. I tu jakimś wzorem była proza Jaroslava Haška z jej Szejkiem kontrastującym niepoprawną trywialność z absurdami wokół. Gdy szukano inspiracji widziano, że na murach *dzieje się więcej niż w świecie sztuki* [19]. I zaczęto działać dosłownie w przestrzeni miasta, w 1980 roku opakowując szmatami budynek Odwachu. W działaniach w pracowni i w mieście

szczególnie aktywni byli: Paweł Jarodzki, Bożena Grzyb i Ewa Ciepiewska. I oni stali się inicjatorami grupy, która przyjęła persyflazową nazwę „Luxus” dla poszerzonego o inne osoby magazynu składkowego, którego pierwszy numer wydany został w 1982. Jeszcze na jesieni 1980 roku powstała w uczelni Komisja Zakładowa NSZZ „Solidarność” i jej odpowiednik wśród studentów – NZS. Rozwijają się postulaty wolnościowe. Tak jak w innych miejscach w kraju, w PWSSP wybucha w 1981 roku strajk, odbywają się spontaniczne pokazy artystyczne, a cała uczelnia zostaje oblepiona i obmalowana. *Wszędzie coś wisiało. Był nieustanny festyn. Czuło się, że z tego fermentu coś musiało się zrodzić* [20]. Szablony, służące do różnych projektów szkolnych zaczęto swobodnie wykorzystywać w mieście na ścianach. Stąd popularność ciekawej formy sztuki szablonowej. Wśród feerii postulatów w PWSSP notowano m.in. Federację Alternatywnych Komitetów FAK, która postulowała anarchistycznie całkowitą zmianę dotychczasowych form nauczania [21]. Związek ze Szkołą miał też międzyuczelniany Ruch Nowej Kultury, który w pewnym momencie przeniósł się do PWSSP. To właśnie tu, na uczelni wydano słynny *Manifest Surrealizmu Socjalistycznego*, który stał się bazą działań Pomarańczowej Alternatywy. >

3



4



5





1

Po zamknięciu strajku, podczas stanu wojennego plakaty i druki usunięto. Internowano 6 dydaktyków i 5 studentów [22]. Ale elementy życia, mimo że stłumione nie przestały istnieć i przeniosły się do poszczególnych pracowni. Jednocześnie w mieście rozwinął się ruch kultury niezależnej, w ramach którego aktywni byli niejednokrotnie pedagodzy i studenci rozrywający twórczo dyktaty pionowych zależności. Graficy (a wśród nich: Aleksiu, Smoliński, Gołuch, Roman Kowalik czy Ludwik Żelaźniewicz oraz ich studenci) współdziałali z podziemnymi strukturami i wykonywali różne projekty graficzne dla niezależnych: periodyków, książek, ulotek, znaczków. W końcówce lat 80., po warszawskich wystawach „Świeżo malowane” i „Arsenał 88”, mocne stały się pozycje już wcześniej aktywnych malarzy „dzikich”. Z kręgu Szkoły należeli do nich: z rozmachem tworzący abstrakcje gestu Eugeniusz Minciel, wizyjny realista „osobisty” i performer Krzysztof Skarbek oraz penetrujący wiele szlaków starej i nowej ekspresji Zdzisław Nitka.

V. CZAS PROFESJONALISTÓW, CZAS INWENCJI

Uniezależniając się od gorsetu komunistycznej władzy, na przełomie lat 80. i 90. rozwinęto w uczelni szereg nowych inicjatyw, a niektóre z nich są do dziś kontynuowane. Ugruntowanie znaczenia eksperymentów malarstwa znalazło odbicie w 1990 w patronacie uczelni wobec ważnego w skali całego kraju Konkursu Młodego Malarstwa im. Eugeniusza Gepperta. Kolejne edycje konkursu przyniosły m.in. nagrody i wyróżnienia dla dydaktyków (Urszuli Wilk, Wojciecha Lupy, Mariana Waldemara Kuczmy, Normana Smużniaka, Wojciecha Pukocza, Anny Kołodziejczyk). Ten konkurs w swych kolejnych propozycjach nie unika bieguno-wo różnych zjawisk i emocjonujących sporów. I bez przesady można stwierdzić, że był i jest twórczym t y g l e m. W 1990 miała miejsce w warszawskiej Zachęce ważna wystawa szeroko prezentująca powojenny dorobek uczelni w mądrej symbiozie pedagogów i studentów [23]. W tym samym roku, z inicjatywy Andrzeja



Saja (i pod jego kierownictwem) powstało pismo artystyczne „Format”, bogate w teksty i starannie dobrany materiał ilustracyjny. W sposób wyjątkowy wśród mediów omawiających sztukę współczesną, „Format” nie jest płasko jednostronny i promuje do dziś zjawiska tutti frutti bez nadmiernej stroniczości, a tylko z pewnym stale podtrzymywanym wysokim poziomem kultury artystycznej. W jego ramach, aspekty twórcze uczelni mają swe podstawowe miejsce. W latach 90. zintensyfikowano działanie Muzeum uczelni a także rozszerzono program wydawnictwa, W 2003 zaczął się ukazywać ceniony w Polsce teoretyczny półrocznik „Dyskurs” pod redakcją Batora. A ukoronowaniem prac wydawniczych stała się przygotowywana od 2008 roku wspólnie z Instytutem Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego seria monografii „Wrocławskie Środowisko Artystyczne” z profesjonalnie przygotowywanymi tekstami i dobrymi reprodukcjami. Omawiana jest w nich twórczość uznanych mistrzów z kręgu uczelni.

W 1995 pokazano dużą wystawę „Tradycja i terażniejszość – PWSSP Wrocław” w Halle i Brunszwiku [24]. A rok 2000 to czas powstania znanej i cenionej już w Polsce uczelnianej Galerii MD_S, do dziś aktywnej i pokazującej niejednokrotnie zadziwiająco nowatorskie wystawy studentów oraz młodych dydaktyków. W 2006 w Muzeum Narodowym we Wrocławiu odbyła się duża wystawa na 60-lecie uczelni zaprezentowana jako „Wieźowce Wrocławia”, tłumnie zwiedzana przez publiczność. W 2008 Akademia organizowała m.in. wystawy pedagogów: „Malarstwo – Grafika – Rzeźba” w Krakowie oraz wrocławską wystawę designu „www.asp.wroc.pl” w Łodzi. Pod koniec 2011 roku, uczelnia prezentowała w Libercu ważną wystawę malarstwa, instalacji i obiektów artystów z Wrocławia (z dominacją dydaktyków uczelni) kuratorstwa Andrzeja Klimczaka-Dobrzanieckiego i Piotra Kielana pod nieco zagadkowym tytułem „Co tu jest/czego nie ma”. Z dwóch względów ekspozycja ta miała duże znaczenie. Po pierwsze, w pewien sposób podsumowywała bliskie kontakty (nawet przyjaźń) artystów wrocławskich z kolegami z Czech. A po drugie, była ona w tamtym kraju pierwszym od wielu lat większym pokazem polskiej sztuki współczesnej. Inną wystawę „uczelnianą” zaprezentowano w Wiesbaden w 2012 jako „Przeźreń pomiędzy nami”. Pokazana w 2013 w Orońsku wystawa „Trzy wymiary” objęła prestiżowy pokaz artystów-pedagogów ASP z trzech katedr (ceramiki, rzeźby i szkła).

Dla usprawnienia pracy Akademii i jej promocji, w 2012 otwarto monumentalne „Centrum Sztuk Użytkowych. Centrum Innowacyjności” z przestronnymi pracowniami, imponującą hutą szkła, dużą salą sesyjną i galerią wystawową Neon. W 2015 Szkoła pokazała w Libercu znaczącą wystawę „Transdesign” ukazującą wszystkie kierunki projektowe. Rozwijają się lawinowo kontakty z zagranicą (prawie z całą Europą, a także z Japonią, Koreą, Chinami, Australią, Izraelem, USA, Kanadą), mocno profitujące dla studentów. Chciałoby się rzec: U f f f! Ale to tylko suche wyliczenie

1. Przegląd sztuki szkła i ceramiki artystów związanych z Wydziałem Ceramiki i Szkła „**Idea i Tworzywo**”, 2014, kuratorzy wystawy: Maciej Kasperski, Stanisław Sobota, lobby Hotelu Andel’s w Łodzi, fot. Maciej Kasperski
2. Prezentacja prac 21 pracowników Wydziału Ceramiki i Szkła oraz Wydziału Malarstwa i Rzeźby „**Kolekcje. ASP Wrocław**”, 2015, kuratorzy wystawy: Małgorzata Dajewska, Przemysław Lasak, Rondo Sztuki w Katowicach, fot. Czesław Chwyszczuk

niektórych przykładów z dużej listy działań... Jak wiadać powyżej, trudno nie zauważyć pionowego d y n a m i z m u uczelni w ostatnich kilkudziesięciu latach. Jest w nim wciąż oryginalne godzenie ze sobą skrajnych odmienności („ryb w wodzie”). Dzięki temu odbiorcy mają okazję zapoznawać się z r ó ż n o r o d n o ś c i ą [25] postaw (!). Na tych pozbawionych monotonii ekspozycjach, często wydobywana jest gradacja: od radykalnych dzieł neo-konceptualnych i partycypacyjnych po fascynujące warianty (wciąż dla Wrocławia charakterystycznych) struktur obrazów i obiektów. Można tylko krytycznie dodać, że niedostatecznie zauważają je recenzenci.

Z punktu widzenia dualizmu: specjalizacja versus interdyscyplinarność, od lat 80. do dzisiaj jest w uczelni wrocławskiej utrwalanie pozycji profesjonalnych: malarzy, grafików, rzeźbiarzy, projektantów z wielu dziedzin. Ale też niejednokrotnie zmienia się ich modus praktyki sztuki. Na przykład w pracy artystycznej nad szkłem i ceramiką, utrudniony stał się dostęp do zakładów przemysłowych z nastaniem fazy transformacji. W związku z tym zaczęto odchodzić od dominującej dekoracyjności projektów masowych i wybiera się artystyczną drogę poza sztaampą „uprzemysłowionego” designu. Nastąpił zwrot ku warsztatom, co dało ciekawe rezultaty w wypracowywaniu unikatowych obiektów. W tej nowej sytuacji, po roku 2000 mają miejsce ważne propozycje splatające pracę dydaktyków i studentów. Z jednej strony mogą to być przykłady finezyjnych struktur Kiczury czy Kazimierza Pawlaka. A z drugiej „szklane poematy” Małgorzaty Dajewskiej, która jest jednocześnie poetką i włącza inskrypcje w swe formy. Z punktu widzenia promocji pracowni Akademii istotne stało się uczestnictwo niektórych pedagogów i studentów w ostatnich latach w ECC (European Ceramic Context) i EGC (European Glass Context) na Bornholmie. Z kierunku projektowania ceramiki wybierając tylko kilka przykładów, zauważyć można drogę od pracy nad obiektami *o nienagannej linii i znakomitych proporcjach* [26], jak u Lidii Kupczyńskiej-Jankowiak do uaktywnienia działań w pracowni koła garncarskiego Katarzyny Koczyńskiej-Kielan czy spektakli Krzysztofa Rozpondka. Zwracałyby też uwagę Adama Abła struktury z „falbankami” i „sznurami”, jak i animacje związku między wideo i pracą nad ceramiką. Specjalne i odrębne miejsce należałoby do ekspresyjnych, monumentalnych figur Przemysława Lasaka czy twórczego wykorzystania dalekowschodnich metod u Michała Puszczynskiego. A poszukiwania Kariny Marusińskiej (współtwórczyni oryginalnej, performansowej grupy Łuhuu) przed jej bezpośrednią pracą z gliną, obejmują jakby duży skos czy „cofanie się” do zmiany pojęć. Zamiast trwać przy materiałowych li tylko przetworzeniach, artystka zaczyna szukać całkiem nowych znaczeń i asocjacji dla swej pracy. Tworzy w ten sposób ceramikę „konceptualną”. W linii poziomu wspólnoty kształtujących z kształconymi, z inicjatywy ceramików i szklarzy funkcjonuje od 2007 fascynujący „Festiwal Wysokich Temperatur” >



jako przedsięwzięcie integracyjne w pracy z ogniem dla tworzenia sztuki procesu i studiów nad przemianą żywiołów. Bardzo ciekawe wejście w środek metamorfoz przyrody, a nie jałowe ich odwzorowywanie! Teorio-praktyczne aspekty: naprawy, poprawy czy scalania, od 2007 roku rozwija jedyny w Polsce kierunek Restauracji i Rekonstrukcji Ceramiki i Szkła, w 2012 zamieniony w Katedrę Konserwacji i Restauracji Ceramiki i Szkła.

Przy uspokojeniu nastrojów i zaakceptowaniu neo-ekspresjonistycznych „wybryków” na kierunku malarstwa, w uczelni konsolidują się od lat 90. indywidualnie dość zróżnicowane pracownie mistrzowskie. Obecny jest przy tym pewien paradoks. Zewnętrznie bowiem mamy do czynienia z pielęgnacją rodzajową w modernistycznym sensie. Zajrzenie do środka tych „warsztatów” ujawnia jednak np. wielkie otwarcia ku malarstwu rozszerzonemu, zarówno na przestrzeń, jak i na swobodną migrację między dziedzinami, niejednokrotnie we wspólnych z innymi osobami działaniach (Skarbek, Pukocz, Janusz Jaroszewski). Jest też pogłębione ukierunkowanie na obraz jako malowidło (Kuczma, Piotr Błażejowski, Anna Kramm) czy kunsztowną strukturę (Stanisław Korytka, Lupa, Paweł Lewandowski-Palle), ale także ku zbalansowaniu przedstawionego ze sposobem przedstawiania (Klimczak-Dobrzaniecki, Anna Szewczyk, Łukasz Huculak, Kielan, Marta Borgosz, Wojciech Kaniowski) czy podejmowaniu tzw. sztuki zawłaszczeń (Nitka, Paweł Jarodzki, Krzysztof Wałaszek) itd., itd., itd. Powstała w 1995 z grona absolwentów pracowni Gołkowskiej grupa Kontynuacja i Sprzeciw (z wiodącą rolą Darii Mileckiej) znacząco podniosła znaczenie relacji przestrzenno-malarskich z włączeniem elementów neo-konceptualnych.

Zintensyfikowanie podejścia „migracyjnego”, przy niejednokrotnym podkreśleniu roli instalacji, pozwoliło na organizowanie z inicjatywy Akademii takich np. wydarzeń jak od 2003 cykl radykalnych projektów pod ciekawym hasłem „Survival. Festiwal Sztuki w Ekstremalnych Warunkach” (kontynuowany przez fundację ArTransparent). Inicjator

pierwszych edycji tego festiwalu – Przemysław Pintał, zorganizował w 2009 dużą wystawę rysunku „Linia życia” z nowatorskimi pracami studentów z różnych uczelni oraz towarzyszącą jej konferencję na temat odnowy tego gatunku sztuki. Na bazie prowadzonych wcześniej przez Pawła Frąckiewicza pięciu edycji Międzynarodowego Konkursu Rysunku, Pintał stał się w 2015 głównym organizatorem „THINK TANK lab Triennale” – międzynarodowego festiwalu rysunku. W 2010 w Bydgoszczy, w staranie opracowanej i pięknej wizualnie wystawie „Struktura Rzeczy Struktura Emocji Struktura” kuratorstwa Lewandowskiego-Palle udział wzięli prawie wszyscy dydaktycy Wydziału Malarstwa i Rzeźby. W tym samym roku uczelniani pedagodzy-malarze wystawili w Poznaniu swe obrazy na wystawie pod kalamburowym tytułem „Wrocław nie do Poznania”. Wśród wielu innych działań kierunku malarstwa wymienić można jeszcze wystawę „Warszawa Centralna Wrocław Główny” w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych (2015). Dałoby się zaryzykować uwagę o tym, że dzięki uczelni Wrocław podtrzymuje ważną (choć nie zawsze docenianą) pozycję w całym

polskim malarstwie. Z uwzględnieniem nowego spojrzenia na istotne dla sztuki aktualnej aspekty promocji i partycypacji, od 2007 działa nowatorski kierunek Mediacji Sztuki. Jest w nim włączenie performance czy sztuki partycypacyjnej (np. z dydaktyką Ewy Zarzyckiej i Tomasza Opani). Zapraszani są tu też goście wybitni artyści z Czech, Izraela czy Włoch). A założeniu, że studenci bezpośrednio formują projekty edukacyjne, towarzyszą wyspecjalizowane warsztaty Eugeniusza Józefowskiego. Kierunek ten oferuje szeroką bazę poznania elementów: kuratorstwa, wystawiennictwa, promocji, krytyki sztuki itd.

Ostatnie zmiany wśród rzeźbiarzy z jednej strony objęły mocniejsze skupienie się na materiałowych specjalizacjach, np. w pracowni Janusza Kucharskiego czy Marka Zyśko, który w różnych tworzywach bada skalę makro i mikro. Ku odnowie motywów tematycznych (takich jak portret lub inne genres) działają studenci pod kierunkiem Zbigniewa Makarewicza, znanego reprezentanta

1. Wystawa prezentująca dorobek dydaktyków z trzech Katedr: Rzeźby, Ceramiki i Szkła „**Trzy Wymiary**”, 2013, kuratorzy wystawy: Aleksander Marek Zyśko, Bożena Sacharczuk, Marzena Krzemińska-Baluch, Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, Muzeum Rzeźby Współczesnej, fot. Jan Gaworski CRP Orońsko
2. Wystawa prezentująca współczesne szkło i ceramikę „**Światło i Materia**”, 2012, IV Karkonoski Festiwal Światła, Muzeum Karkonoskie w Jeleniej Górze, kuratorzy wystawy: Adam Abel, Mariusz Łabiński
3. Wernisaż wystawy „**Przestrzeń pomiędzy nami**”, 2012, od lewej: Nadburmistrz Hellmut Müller, Prezydent Wrocławia Rafał Dutkiewicz
4. Wernisaż wystawy prezentującej realizacje artystów z Katedr Malarstwa i Rysunku, Ceramiki, Szkła, Grafiki oraz zaproszonych absolwentów wrocławskiej Akademii Sztuk Pięknych „**Przestrzeń pomiędzy nami**”, 2012, kuratorzy wystawy: Katarzyna Koczyńska-Kielan, Norman Smużniak, Kunsthhaus Wiesbaden, Rathaus Wiesbaden





2

sztuki pojęciowej. Z rozszerzeniami ogólnie pojętych poszukiwań przestrzennych wiążą się dążenia Christosa Mandziosa – skupionego na różnych formach modułu człowieka. Podobne postulaty, nasycone doświadczaniem relacji rzeźbiarsko-architektonicznych towarzyszą pracy Grażyny Jaskierskiej i kręgu jej współpracownic. Wielostronne analizy możliwości rzeźby dają ciekawy plon w pracach przesywających na wylot stare uprzedzenia do tego gatunku. Przy ukierunkowaniu na połączenia sztuki przestrzeni i multimediów działa Małgorzata Kazimierczak, a Magdalena Grzybowska penetruje pan-estetyzm, łącząc akcenty baletu i wokalu z instalacjami. Od 2007 roku, kierunek rzeźby wydaje swe pismo „Zeszyt Rzeźbiarski” z kolejno eksplorowanymi problemami teorio-praktycznymi.

Przy sygnalizowaniu tego, że cały czas ważna jest rola sztuk projektowych w uczelni nie sposób nie przypominać sobie specjalnej roli Winczego, który poza zasługami dydaktycznymi, zaprojektował użytkowaną do dziś wspinałką z wielu względów „klasykę” układu i wyposażenia reprezentacyjnych sal w Szkole w 1965 roku. Nastąpiło tu funkcjonalne połączenie teorii i praktyki. Nie zajmując się szczegółami roli designu w uczelni, zaprezentowanej odrębnie, zwrócić mogą tylko uwagę na kilka specjalnie ważnych wydarzeń. W roku 2000, trzej projektanci z Akademii: Włodzimierz Dolatowski, Michał Jędrzejewski i Mieczysław Piróg wraz ze Stanisławem Lose zrealizowali wybitną i nowatorską w swej formie wystawę „Wrocław moje miasto”. Włączając elementy typu ready made czy notacje konceptualne (z listą wszystkich mieszkańców Wrocławia od 1945 roku) oraz efekty multimedialne, stali się prekursorami stylu ekspozycji lat późniejszych. Do prestiżowej roli projektowania w ASP włączyć można też dwa doktoraty *honoris causa* pilotowane przez dydaktyczkę wydziału – Urszulę Smazę-Gralak. Pierwszy przyznany został w 2012 wielkiemu „malarskiemu” fotografowi Ryszardowi Horowitzowi.



3

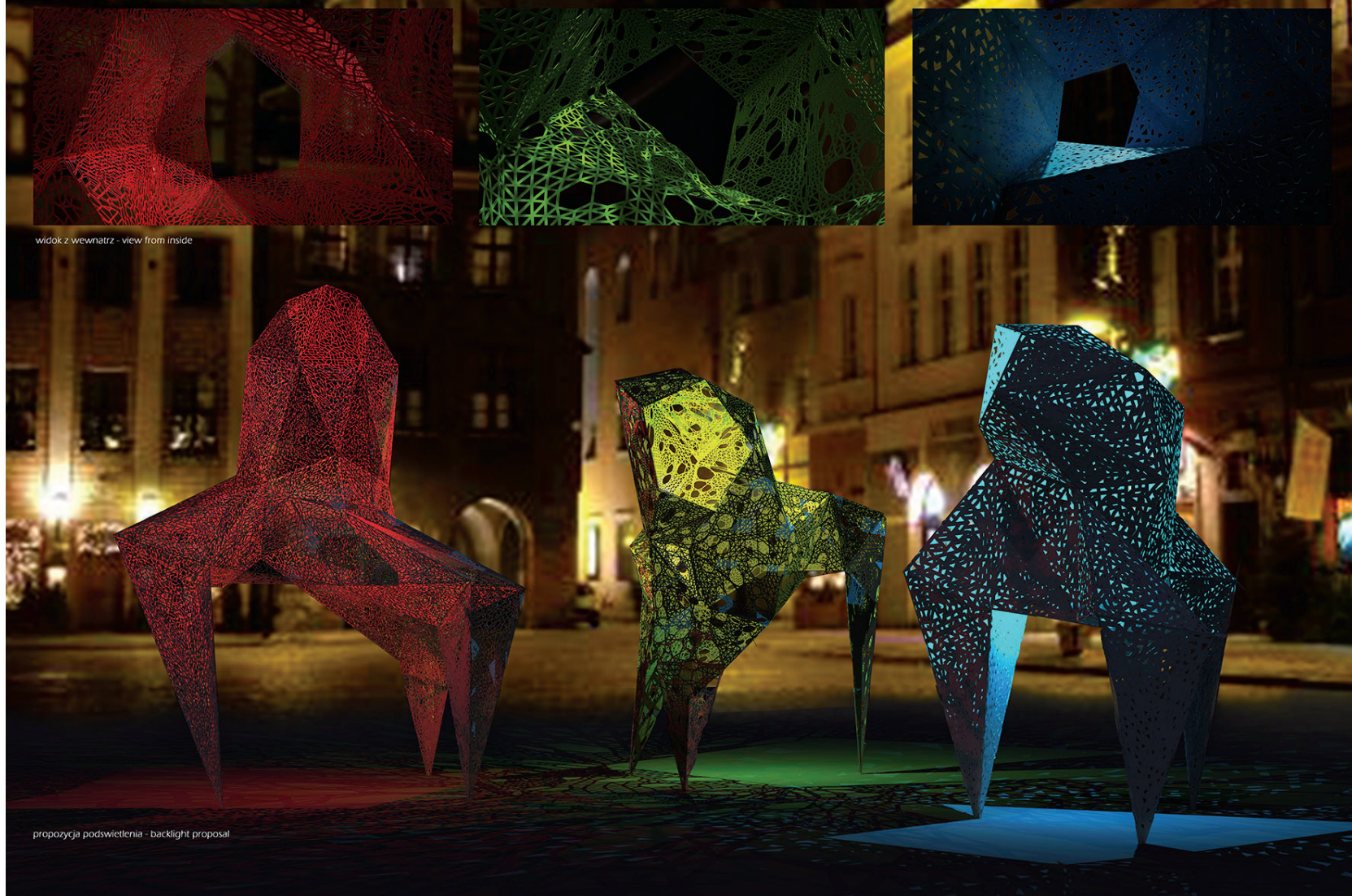


4

Drugi, w 2014 otrzymał architekt i projektant o światowym znaczeniu – Alessandro Mendini. Wpisują się one w linię zaczęta wcześniejszymi honorowymi doktoratami przyznanymi przez uczelnię, m.in. malarzom: Balthusowi (1998) i Markowi Lüpertzowi (2006). W wyniku wieloletnich starań, od 2013 są w Akademii studia scenografii [27] jako ważne pole eksperymentów obejmujących m.in. pan-estetyczne doświadczanie plastyki teatralnej i performance.

Wydział Grafiki i Sztuki Mediów w swoim zróżnicowaniu jest jakby Akademią w miniaturze. Graficy operujący mimo wszystko jakimś elementem powielania, a więc jednostajnością, są zadowoleni z tego, że, jak podkreśla to wybitny przedstawiciel pracy nad rysunkami i wydrukami – Jacek Szewczyk, różnią się znacznie między sobą. I jest to ich bogactwo, a także immanentna cecha tego, co w odniesieniu do „warsztatowców” można wiązać z wystawami „wrocławskiej szkoły grafiki” [28]. Eksperymenty w zakresie różnych technik graficznych bazują przede wszystkim na płodnej tradycji pracy w polu manualnej pracy nad matrycami i odbitkami, tak jak nauczał tego od lat 60. mistrz

Andrzej Basaj. Linię rozbudowanych eksperymentów z wielością efektów kontynuują m.in.: Frąckiewicz, Przemysław Tyszkiewicz, Anna Janusz-Strzyż, Agata Gertchen, Małgorzata Warlikowska, Christopher Nowicki. Kontrapunktem do ich postawy są nastawienia na nośność grafiki projektowej (im mniej tym więcej!) ze spectrum doświadczeń od splotu żartów Żelaźniewicza i cytalogii Tomasza Brody do wesołych zmagania Magdaleny Wosik oraz struktur Andrzeja Moczydłowskiego. A ciesząca się wielkim powodzeniem wśród studentów sztuka mediów bazując na precyzji fotografii (Bator, Czesław Chwiszczuk) dzieli się ciekawie nie tyle na „typy” używanych środków, co z zastosowaniem nie do końca ostrych podziałów stopni multimedialności. Jakby wbrew pozorom oschłości technologii, media w ASP >



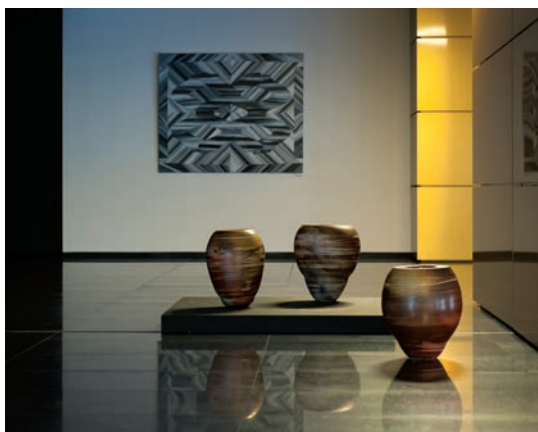
widok z wewnątrz - view from inside

propozycja podświetlenia - backlight proposal

nasyciły się od czasów Kaćmy swobodą nawiązań do psychologii, co wciąż wyzwala elementy gier, które w ASP nie stronią od paradoksów, a często i twórczych żartów. Widać to zarówno u Gołucha czy Ryszarda Jędrasia, jak też w grach matematyczno-filozoficznych Jakuba Jernajczyka.

Jak starałem się to pokazać, w całej swej aktywności uczelnia wrocławska przechodziła przez sinusoidę wydarzeń. Na początku zaczynała w pewnym sensie w p r ó ż n i, w mieście po apokalipsie. Potem, w lodowatej i chmurnej pierwszej połowie lat pięćdziesiątych (choć nie bez momentów tragicomicznych) trwała spokojnie, nie do końca ulegając zewnętrznym uzurpacjom. Następnie, w fazie kulturalnych ożywień od drugiej połowy lat pięćdziesiątych po lata siedemdziesiąte była polem, z którego wyrosło środowisko wybijające się na ogólnopolską o r y g i n a l n o ś ć. A na przełomie 1980/1981 czyli w okresie, wobec którego za poetą zakrzyknąć można było „o roku ów!”, w chaosie wydarzeń skumulowała twórcze w i b r a c j e. Natomiast w okropnej epoce (w której mawiano: „obys żył w ciekawych czasach”), tj. w okresie stanu wojennego i krótko potem, poraniona uczelnia nie traciła wewnętrznych akcesów ku wolności. Wzmacniając się pod koniec lat 80., stopniowo kumulowała swe doświadczenia, aby rozwinąć sprawność organizacyjną i o t w a r t o ś ć ostatnich lat.

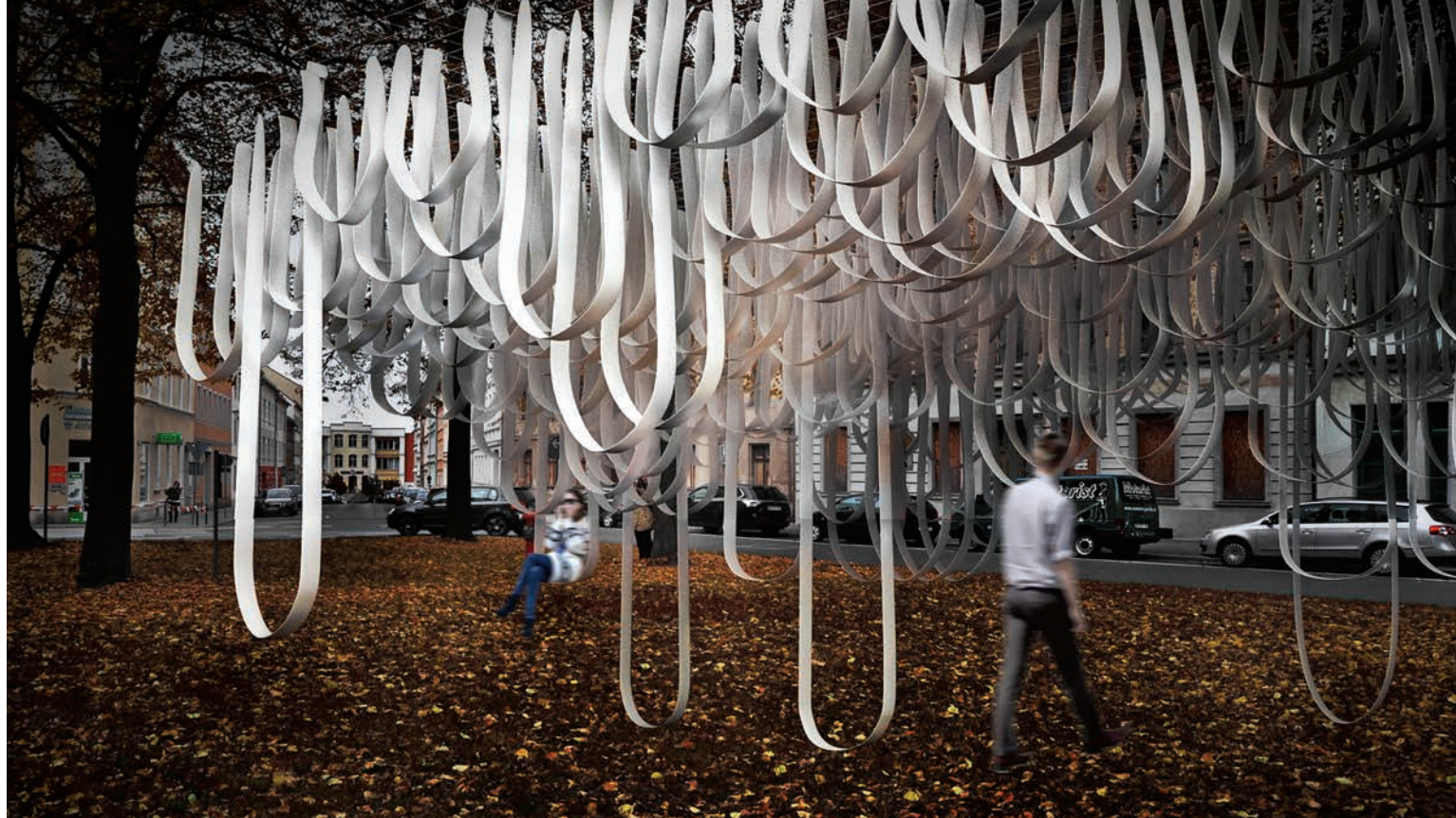
Uczelnia była i jest w procesie. Tyle tylko, że na dzisiaj, problem idei akademii w ogóle jest zupełnie inny niż 50 lat temu. Jeszcze do niedawna akademię przeciwstawiano awangardzie, a główne wydarzenia w sztuce mając nieco zanarchizowany (a nawet nihilistyczny) charakter, intencyjnie nie mogły zaistnieć w zeskorupiatych



2

instytucjach (chyba że tylko po to, aby je podważyć). Teraz sytuacja staje się zupełnie inna. Przy ogólnej transformacji pozycji artystów wizualnych w życiu społecznym, nie są oni „ho ho!” i działają niszowo, a nie jak dawniej na zasadzie lokomotyw zmian. Nie znaczy to wcale, że przestali sygnalizować zjawiska w danym momencie niezauważalne, a po jakimś czasie całkiem powszechne. Nie jest też tak, że są zupełnie zmarginalizowani. Nawet towarzyszą im czasem prestiż, ale muszą się nimi dzielić z całą plejadą innych niż dawniej celebrytów. Ponadto, w naszej cywilizacji konsumpcyjnej prawie wszę-

dzie czai się komercja, najczęściej zabójcza dla oryginalnej twórczości. Dlatego też wejście w pole akademii, dla artystów (którzy od tego momentu stają się artystami-akademikami) mimo wszystkich wad jest z jednej strony jednak pojawieniem się wśród dyskursów o sztuce, a z drugiej może być kulturową ucieczką w profesjonalizm niezależny od kapitału ekonomicznego (co daje możliwość uniknięcia skomercjalizowania). Ponadto, w poziomych kontaktach, nowe generacje artystów wnoszą nieskażone postawy twórcze. I jeśli artyści-akademicy oraz ich studenci są w stanie zapanować nad sprzecznościami swych pozycji, znajdują enklawę dla własnych działań, odwracających się od sztampy. A dzieje się to i dlatego, że jak „ryby w wodzie”, poprzez płynność swych habitusów działają jakby w obie strony (wpływając na innych i odbierając od nich jednocześnie inspiracje). Tak było i jest we wrocławskiej uczelni. I jednocześnie (niech zapamiętają to różni krytycy i recenzenci!): n i e b y ł o b y osiągnąć sztuki miasta nad Odrą bez zawirowań i skosów w samej PWSSP – Akademii. ■



5

1. **Piotr Wesołowski**, *Stado*, 2015, instalacja rzeźbiarska
2. Prezentacja twórczości artystów Akademii Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu w Narodowym Forum Muzyki „Rezonanse sztuki”, I edycja, 2015, wystawa towarzysząca inauguracji działalności NFM, ceramika: **Bożena Sacharczuk**, malarstwo: **Anna Kowalska-Szewczyk**, koordynator projektu: Rektor ASP prof. **Piotr Kielan**, fot. Grzegorz Stadnik
3. Interdyscyplinarny zespół studencki: **Klaudia Kaczmarek**, **Paulina Sobczyk**, **M. Stefania Pietrasiak**, *Bujanie w obłokach*, 2015/2016, instalacja zewnętrzna, 400cm x 800cm
Fot. 1,3. Görlitzer ART to wspólny projekt miast Görlitz i Wrocław w ramach wydarzenia artystycznego Europejska Stolica Kultury Wrocław 2016, realizowany pod opieką kuratorską Akademii Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu i koordynowany przez Kultur.Service Görlitz, www.goerlitzer-art.eu
4. Sztuka z wrocławski aTESTEM to cykl sześciu wystaw problemowych, wielodyscyplinarnych i wielopokoleniowych (z wypowiedziami studenckimi), z bazą w postaci wybitnych postaci sztuki, którym poświęcono w ostatnich latach wydawnictwa albumowe z serii „Wrocławskie Środowisko Artystyczne”, wydawanych przez wrocławską Akademię Sztuk Pięknych.

Przypisy:

- 1 Z ławiny zjawisk godnych uwagi w dziejach PWSSP-ASP, subiektywnie wybrałem tylko nieliczne zagadnienia. Było to tym bardziej zasadne, że bardziej szczegółowe omówienia problemów poszczególnych kierunków pojawiają się w osobnych artykułach. Przytaczane nazwiska artystów także wybrane zostały z grona wielu innych zasługujących na uwagę, ale których nie uwzględniłem z braku miejsca.
- 2 Nawiązanie do „ryb w wodzie” odnosi się do metafory stosowanej w 1992 przez Pierre Bourdieu. Patrz: Pierre Bourdieu & Loïc J. D. Wacquant, *Zaproszenie do socjologii refleksyjnej*, tłum. Anna Sawisz, Warszawa, Oficyna Naukowa, 2001.
- 3 Termin użyty przez Jerzego Eislera w 1992 roku dla określenia polskiego neo-NEP-u lat 1945-7. Podają za: Sylwia Świśłocka-Karwot, *Obraz rozciągnięty w czasie. Środowisko wrocławskie w latach 1946-2006*, (w:) Andrzej Saj, red., *Wrocław sztuki. Sztuka i środowisko artystyczne we Wrocławiu 1946-2006*, Wrocław, Akademia Sztuk Pięknych we Wrocławiu, 2006, s. 292.
- 4 Hatmut Frank, *Ein Bauhaus vor den Bauhaus*, „Bauwelt 41”, 1983, s. 1640-1658.
- 5 Wg informacji Jana Chwałczyka (listopad, 2015), posiadającego niektóre kopie dokumentów Bratniaka z tego czasu w swoim archiwum.
- 6 Krzysztof Popiński, (Monografia PWSSP-ASP we Wrocławiu), maszynopis, rozdział II, s. 20.
- 7 Jw., s. 37.
- 8 Michał Jędrzejewski, *Michał Jędrzejewski*, Wrocław, Akademia Sztuk Pięknych, 1999, (bez paginacji). Anita Wincencjus-Patyna, *Michał Jędrzejewski*, Wrocław, Akademia Sztuk Pięknych, 2011, s. 11-12.
- 9 Zbigniew Makarewicz, *Sensybilisci (1956-1965)*, „Odra”, 2.II.1989, s. 70.
- 10 Zbigniew Makarewicz, *Xawery Dunikowski*, „Format”, nr 50, 2006, s. 11.
- 11 Prace artystów wywodzących się z pracowni Leona Podsiadłego pokazane zostały na wystawie „Doświadczenia”. Patrz: *Doświadczenia*, katalog, Wrocław, BWA, 2001.
- 12 Patrz: głębia symbolicznych odniesień do tego, co rodzi ze swego łona „Matka Ziemia”.
- 13 Barbara Banaś, *Krystyna Cybińska*, Wrocław, Akademia Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta, 2008.
- 14 Barbara Banaś, *Sztuka i ceramika*, „Format”, 2006, Nr 50, s. 83.
- 15 Barbara Banaś, *Zbigniew Horbowy*, Wrocław, Akademia Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta, 2009.
- 16 Barbara Baworowska, *O grafice, rysunku i sadzeniu drzew*, (w:) Andrzej Saj, red., *Wrocław sztuki...*, jw., s. 142.
- 17 Leszek Kaćma, *Zagadnienia wizualne*, (w:) *Materiały z badań prowadzonych w Pracowni Działań i Struktury Wizualnych w latach 1971-72*, Wrocław, Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych..., 1972.
- 18 Leszek Kaćma, cytaty za: Jerzy Olek, *Wiedzieć, aby wiedzieć*, „Projekt”, 1986, nr 86, s. 28.
- 19 Z informacji od Pawła Jarodzkiego, listopad, 2015.
- 20 Jw.
- 21 Krzysztof Popiński, (Monografia PWSSP-ASP we Wrocławiu), maszynopis, rozdział V, s. 40-41.
- 22 Czasy internowania opisał jeden z twórców uczelnianej Solidarności i rzetelny dokumentalista wydarzeń antyreżimowych w PWSSP, dydaktyk Jerzy Grzegorz Zyndwalewicz. Patrz tegoż autora: *Dziennik internowanego z PWSSP. STAN WOJENNY – 1982*, Wrocław, Akademia Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta, 2013.
- 23 Wystawa prac studentów i pedagogów pt. „Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych we Wrocławiu 1946-1990” była imponującym pokazem, który zajął cały budynek Zachęty w Warszawie. Jej komisarzem był Józef Hałas a aranżację ekspozycji opracowali: Waclaw Kowalski i Krzysztof Wołowski. Pionierski tekst z detalami omawiający dzieje uczelni napisał do katalogu Michał Jędrzejewski.
- 24 Wcześniej wystawę pokazano też w Wiesbaden. Ta ekspozycja była rezultatem międzynarodowej sesji na 200-lecie uczelni, która odbyła się w 1988 i na której po raz pierwszy po wojnie nawiązywano do uczelni przedwojennej.
- 25 Pojęcie różnorodności należałoby traktować inaczej niż to, co oznacza np. pluralizm. Chodzi mianowicie o to, że różnorodność wskazuje na współobecność odmiennych procesów różnicowania (zaczynających się inicjacjami i biegnących poprzez warianty przekształceń a prezentowanych jakby na różnych piętrach).
- 26 Barbara Banaś, *PRÓBA OGNI. Wrocławskie szkło i ceramika*, (w:) Andrzej Saj, red., *Wrocław sztuki...*, jw., s. 223.
- 27 Pracownia scenografii powstała w ASP w 2006. Stała się ona Katedrą w 2012, a w 2013 kierunkiem. Natomiast od 2013 są to jednolite studia magisterskie.
- 28 Patrz np. wystawa „Wrocławska Szkoła Grafiki” w Knoxville, a potem w Charlotte i Chicago (USA) w latach 2009-2012.

4



Międzynarodowe prezentacje polskiej grafiki artystycznej

Graficzna ekspansja – tym hasłem można by opisać dwie wystawiennicze inicjatywy Katedry Grafiki Artystycznej Wrocławskiej ASP. Ich celem było zaprezentowanie polskiej grafiki artystycznej na międzynarodowym forum.

40

Pierwsza – „The Wrocław School of Printmaking” – miała swój debiut w 2009 r. Można ją było oglądać w Knoxville w USA, w przestrzeniach wystawienniczych The University of North Carolina in Charlotte, Department of Art and Art History – Rowe Gallery oraz w dwóch kolejnych galeriach: The Pienkow Gallery w Knoxville oraz Koscielak Gallery w Chicago. Udział w niej wzięli, co zasugerowane zostało w tytule wystawy, wyłącznie artyści zatrudnieni w Katedrze Grafiki Artystycznej wrocławskiej ASP. Formuła ta utrzymana została przy kolejnych prezentacjach. Miały one miejsce 2012 r. w The David Owsley Museum of Art na Ball State University w USA, następnie w The University of Southern Queensland Arts Gallery w Toowoomba w Australii, a także w National Dong Hwa University w Hualien na Tajwanie. W 2013 r. wystawa powróciła do Stanów Zjednoczonych, by mieć swą kolejną odsłonę w Emporium Center for Arts & Culture w Knoxville w USA. Także w tym samym roku zaprezentowano ją ponownie w Chinach w Yanbian University Art Museum of Academy of Fine Arts.

Dopełnieniem każdej z uczelnianych prezentacji była obecność na wernisażach twórców (niekiedy tylko jednego z nich, o czym jak zwykle decydowały względy finansowe), a także dodatkowe, kreowane przez nich wydarzenia, takie jak wykłady lub warsztaty, w których uczestniczyć mogli studenci.

W 2014 r. wrocławscy artyści zaistnieli ponownie na światowej scenie, biorąc udział w międzynarodowej konferencji graficznej, zorganizowanej w San Francisco Bay Area (USA) przez Southern Graphics Council International (przy udziale takich instytucji jak, między innymi: Academy of Art University, Berkeley Art Museum, California College of Arts, Campfire Gallery, City College of San Francisco, San Francisco State University, University of California w Berkeley). Udział w SGC International można uznać za znaczące osiągnięcie wrocławskiego środowiska. Konferencja co roku przyciąga setki zainteresowanych współczesną grafiką warsztatową. W 2014 r., w jej 42. już edycji, wzięło udział ok. 1400 uczestników z całego świata. Mieli oni okazję uczestniczyć w 14 panelach, 5 sesjach, 18 pokazach i warsztatach, w 16 różnych projektach, a także 61 wystawach. Realizowane były one, podobnie jak przy poprzednich latach, jako projekty wybrane spośród zgłoszonych do otwartego konkursu. Jednym z nich była wystawa „In Search of New Printmaking. The Polish Case”, przygotowana przez wrocławską ASP, na której ekspozycję organizatorzy przeznaczali galerię ArtZone 461.

Także kolejna edycja Southern Graphic Council International Conference, tym razem umiejscowiona w Knoxville w Tennessee, odbyła się z udziałem wrocławian. W tym samym roku otrzymali oni również zaproszenie do udziału w The Impact 9 International Printmaking Conference, organizowanej co dwa lata przez The Centre for Fine Print Research – jednostki badawczej powołanej na Uniwersytecie w Bristolu (The University of the West of England). Twórcami tej imprezy, inspirowanej amerykańską SGC International Conference, są Richard Anderton oraz prof. Stephen Hoskins. Po zapoznaniu się z działalnością Southern Graphic Council, zdecydowali się oni stworzyć akademickie forum wymiany myśli, nie rezygnując przy tym z prezentacji warsztatowych i wystaw. W 2015 r. na miejsce organizacji konferencji wybrano China Academy of Art w Hangzhou.

Doświadczenia uzyskane podczas przygotowywania wystawy „The Wrocław School of Printmaking” i zainteresowanie, jakim się ona cieszyła, zachęciły jej organizatorów do podjęcia kolejnego wyzwania. Tym razem zakrojonego na szerszą skalę.



1. Młodzi widzowie zainteresowani polską grafiką, fot. Przemysław Tyszkiewicz
 2. Widok ogólny wystawy, fot. Paweł Frąckiewicz
 3. Studenci chińscy wnikliwie obserwują wystawione grafiki, fot. Przemysław Tyszkiewicz
 4. Widok ogólny wystawy, fot. Przemysław Tyszkiewicz
- 1-4. „Contemporary Polish Printmaking Exhibition”

Inauguracja drugiej z cyklicznych wystaw zorganizowanych przez wrocławską Akademię Sztuk Pięknych – „The Contemporary Polish Printmaking Exhibition” – odbyła się w październiku 2010 r. w Muzeum Akademii Sztuk Pięknych w Tianjin w Chinach. Tworzyło ją wówczas niemal 300 prac 102 artystów, reprezentujących siedem polskich Akademii Sztuk Pięknych oraz dwa, posiadające wydziały sztuki, uniwersytety. Jej kurator – prof. Christopher Nowicki mówił o niej jako o *szczególnej okazji do zobaczenia tego, co dzieje się współcześnie w polskiej grafice warsztatowej*, podkreślając, że zebrane zostały na niej *wyjątkowe przykłady wszystkich technik graficznych w wykonaniu najlepszych polskich grafików*. Bezsprzecznie była to największa, zrealizowana do tej pory poza granicami kraju wystawa polskiej grafiki artystycznej. W Tianjin na jej prezentację przeznaczono aż 6 przestrzeni wystawienniczych znajdujących się na kilku poziomach budynku uczelni. Rangę wystawy potwierdziło zainteresowanie nią. Wpłynęło ono na dalsze losy tej imponującej kolekcji: we wrześniu 2011 roku miała swoją kolejną odsłonę w Seulu, w Korei Południowej, w A&D Gallery na Uniwersytecie Kyung Hee. W 2012 r. w gościła w New Delhi w Indiach. Po dwóch latach wróciła do Europy, w odpowiedzi na zaproszenie Muzeum Narodowego Soares dos Reis w Porto, w Portugalii. Jej finał miał miejsce w tym samym roku w Polsce, w Starej Kopalni – Centrum Nauki i Techniki w Wałbrzychu. Warto wspomnieć, że realizacja wystawy polskiej grafiki artystycznej od początku objęta została patronatem przez Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego oraz Instytut Adama Mickiewicza, bez których wsparcia finansowego tak ogromne przedsięwzięcie nie byłoby możliwe. ■



2



3



4



ANDRZEJ SAJ

Wrocławski „TransDesign”

Aktualną kondycję wrocławskiego środowiska projektanckiego nader celnie oddaje zorganizowana w czeskim Libercu w październiku ubiegłego roku wystawa pt. „TransDesign”.

Na tę obszerną prezentację dorobku wrocławskiej Akademii Sztuk Pięknych trzeba jednak spojrzeć z perspektywy historii jej 70-letniego funkcjonowania we Wrocławiu, a w tym z tytułu zmian, w jakich uczestniczyła Polska w początkach lat 90. oraz późniejszego – z 2004 r. – włączenia w strukturę Unii Europejskiej. Fakty te wyznaczają ramy organizacyjno-programowe w zakresie edukacji i dorobku projektantów – absolwentów tej uczelni.

Kierunki rozwoju wrocławskiego środowiska projektanckiego zostały w zasadzie już wytyczone u zarania jego kształtowania się w pierwszych latach uruchamiania szkoły po klęsce w 1945 r. niemieckiego planu „Drag nach Osten”. To wtedy pojawiła się realna konieczność odbudowy miasta ze zniszczeń wojennych i reaktywacji gospodarki w regionie Dolnego Śląska, wcześniej znanego z osiągnięć przemysłu surowcowego (głównie ceramicznego i szklarskiego). Tym potrzebom służyły m.in. przedwojenne niemieckie szkolnictwo oraz śląskie inicjatywy popierane przez Deutsche Werkbund w zakresie modernistycznego budownictwa i wyposażenia mieszkań. Nawiązanie do przedwojennych tradycji lokalnej uczelni i jej znaczenia dla gospodarki regionu okazało się właściwą podstawą decyzji ówczesnych władz reaktywujących kształcenie we wrocławskiej PWSSP w obszarze tzw. plastyki przestrzennej, ze specjalnościami warsztatowymi w zakresie ceramiki, szkła oraz architektury wnętrz.

To praktyczne ukierunkowanie edukacji, zgodne z centralnymi planami wprowadzenia plastyki do przemysłu (tu rola W. Telakowskiej i jej ministerialnych inicjatyw) było dla wrocławskiej uczelni o tyle istotne, że „uchroniło” ją przed zdecydowanymi deklaracjami narzucanymi wówczas przez ideologów socrealizmu, a jednocześnie sprzyjało zaangażowaniu osób kompetentnych w zakresie sztuki użytkowej. Na tym początkowym etapie organizacji i kształcenia projektantów uczestniczyło wielu artystów przybyłych ze środowiska warszawskiej ASP i Spółdzielni Artystów „Ład”, co wyznaczyło z kolei trwały trend kontynuacji tych tradycji już w warunkach wrocławskich. Wśród pionierów ogromną inicjującą rolę odegrały takie osoby jak: w ceramice – Julia Kotarbińska, Rudolf Krzywiec i Mieczysław Pawełko; w szkłe – Halina Jastzębowska i Stanisław Dawski; w architekturze wnętrz – Władysław Wincze czy później zatrudniony specjalista od wzornictwa przemysłowego, Krzysztof Meisner. To z ich pomocą

i zaangażowaniem edukowały się kadry dla potrzeb przemysłu wytwórczego nie tylko Dolnego Śląska.

Niemniej drugą ważną cezurą w rozwoju potencjału projektanckiego były niewątpliwie przemiany polityczne z przełomu 1989/90 oraz przejście do gospodarki rynkowej, ale jeszcze ważniejszy okazał się być tu tzw. zwrot unijny (i efekt dotacji) oraz wynikające z tegoż ekspansywne zmiany rozwojowe w gospodarce wraz z poprawą infrastruktury regionu i kraju. Zmiany te miały jednak, jak się okazało, nie zawsze pozytywne skutki dla zastanej struktury przemysłu wytwórczego; wobec presji bowiem konkurencji zagranicznej wiele sprywatyzowanych zakładów ceramicznych i hut szkła zostało zlikwidowanych, a pojawiające się w tym obszarze nowe inicjatywy produkcyjne raczej rzadko bazowały na oryginalnych, własnych wzorach projektanckich.

Jednak sytuacja dzisiaj, w drugiej dekadzie XXI wieku, jest już zasadniczo inna niż było to jeszcze 20 lat temu. Dlatego podsumowanie i ocena kondycji środowiska projektanckiego musi z konieczności uwzględniać szereg nowych czynników jeszcze niedawno nieznaczących w rzeczywistości gospodarczej. Trzeba przy tym pamiętać o współistniejących w świecie, a oddziałujących na nas procesach globalizacyjnych i zmianach w kulturze (wzrost rangi kultury masowej i konsumpcjonizmu), które wpływają także znacząco na reorientację estetyczno-formalną w zakresie projektowania. Stąd też wzmożenie roli technik wizualizacyjnych narzucanych przez strategię reklamy i public relations, z drugiej zaś strony powszechna estetyzacja rzeczywistości (to także efekt globalizacyjny) również przyczyniła się do wzrostu znaczenia nowych narzędzi komunikacyjnych (Internetu) oraz presji rzeczywistości wirtualnej wraz z jej wpływem na procesy projektowania i kształtowania przestrzeni społecznego użytku.

Innymi słowy współczesność (wiek XXI) jest na tyle zmienna i niejednorodna, a jednocześnie trudno przewidywalna wobec zagrożeń natury społeczno-politycznej, by można ją było całkowicie „zaprojektować”, jak to jeszcze niedawno głoszono, a co było realne w poprzednim wieku – okresie nasycenia (i przekraczania) modernistycznego modelu kultury. Dzisiaj postmodernistyczna, „płynna” (wg koncepcji socjologa Zygmunta Bauman) rzeczywistość narzuca inne, nowe wyzwania, także wobec designu. Dlatego coraz bardziej uprawnione



2

1. **Grzegorz Rozwadowski**, Prototyp:

Formuła RTO1, 2788X1428X1139

2. Przestrzeń TransDesign,
widok ogólny

3. Prace studentów Katedry
Scenografii z przedmiotu
projektowanie ubioru kreatywnego
wykonane pod kierunkiem **Urszuli
Smaza-Gralak**

Fot. 1-2 Krzysztof Saj

Fot. 3 Urszula Smaza-Gralak

są porównania designu ze sztuką, również dlatego, że faktycznie te dwie dyscypliny twórczości zbyt często zająbiają się i wykorzystują te same media.

Tak więc pojawiają się – artykułowane już od przełomu XX i XXI wieku – w teorii i praktyce koncepcje ściślejszych związków designu ze sztuką, co wobec uzasadnionych obaw kwestionujących tzw. czystość form użytkowych przy jednoczesnym uwypuklaniu ich funkcji symboliczno-prestiżowych i informacyjnych (jako nowych faktów kulturowych) sprzyjało podważaniu założeń modernistycznego projektu

funkcjonalizmu (i powiązanego z nim minimalizmu), dając szanse nowym postmodernistycznym rozwiązaniom. Te zaś sytuują się już w ramach tzw. sztuki projektowania (jak definiowany jest dzisiaj design), a także obejmują jej pogranicza w koncepcjach tzw. anty-designu” – przykładów takiej twórczości dostarczali zaś, począwszy od lat 70. ubiegłego wieku, projektanci włoskiego postmodernizmu (np. Studio Alchimia, Memphis itd.).

Stąd tytuł wystawy zbierającej aktualny potencjał sztuki projektowania we wrocławskiej ASP – „TransDesign” – oddaje ów sens przekraczania granic między formą dzieła artystycznego (medium sztuki) a formą obiektu, który ma służyć komunikacji (grafika użytkowa) lub celom funkcjonalnym, praktycznym (medium użytku). Idea intermedialności została zresztą wpisana w całą koncepcję ekspozycyjną – co kurator i główny aranżer wystawy Mieczysław Piróg wyraźnie podkreślił – łącząc ze sobą w przestrzeni różne obiekty, uzupełniając ją o plansze poglądowe i wydruki plakatu, projekty scenograficzne i pomysły graficzno-edytorskie.

I mimo że wystawa „TransDesign” wyraźnie odwołuje się do aktualnego potencjału projektanckiego uczelni, to nie sposób pominąć tu uwag o jej źródłach historycznych. Bo wrocławska akademia (wcześniej PWSSP) wyraźnie wpisywała się w wypracowane jeszcze przed wojną tradycje „ładowskie”, a uczniowie pionierów tego nurtu edukacyjnego jeszcze obecnie przekazują swoje doświadczenia kolejnym pokoleniom wychowanków szkoły; ten nurt dokonał znalazł zresztą częściową kontynuację w aktualnym >



3



projektowaniu mebla i architekturze wnętrz oraz w jakimś stopniu w ceramice i szkle. Do tych tradycji nawiązują bowiem uczniowie Władysława Wincze: Pracownię Projektowania Mebla przejmuje Edward Gańcza, a kontynuatorami idei Mistrza są obecnie: Waław Kowalski (uczeń Meisnera) i Stanisław Figiel oraz ich współpracownicy: Szymon Hanczar, którego koncepcje raczej zmierzają w kierunku postbauhausowskich uproszczeń, pewne kontynuacje, ale i rozwinięcia widać także w pracach Magdaleny Garncarz, Jacka Kuliga czy Stanisława Gnacka (szkło + metal). Natomiast w koncepcjach architektury wnętrz – w kształtowaniu przestrzeni użytkowej publicznej i indywidualnej (mieszkalnej) – Krzysztof Wołowski (uczeń Winczego) wraz ze swą asystentką Katarzyną Jagiełło do użytych tradycyjnych środków wyrazowych dołącza rozwiniętą, nowoczesną w zastosowaniu programów komputerowych, aranżację estetyczno-formalną; takie rozwiązania również znamionują multimedialne projekty Dariusza Grzybowicza i Bartosza Jakubickiego oraz ich młodych współpracowników: Karoliny Cykowskiej, Aleksandry Gajzler i Agaty Wojtyły. Oznacza to rozszerzenie możliwości projektanckich w zakresie modelowania

obiektów i przestrzeni 3 D, komputerowych wizualizacji architektonicznych (często o fantazyjnych inspiracjach biologią i filmami s-f.).

Do obszaru interdyscyplinarnego nawiązuje również projektant przestrzeni wystawienniczych, wychowanek M. Jędrzejewskiego, Jacek Kos, który także łączy w swych pracach wyposażenie materialne z wirtualnymi projekcjami. Tu niewątpliwie należy podkreślić w jakiejś mierze już historyczną rolę Michała Jędrzejewskiego w inicjowaniu i administrowaniu uczelnią (rektor 1984-90), Wydziałem Architektury Wnętrz i Wzornictwa (dziekan 1980-81 i 1990-96) oraz jako wieloletni kierownik Katedry Architektury Wnętrz, a także współpracujący z państwowymi organami szkolnictwa artystycznego. Ten zasłużony pedagog i wielowarsztatowiec (zajmował się m.in. grafiką, scenografią, akcjami parateatralnymi i projektowaniem obiektów, w tym meblem) był zarówno uczniem W. Winczego, ale też Eugeniusza Gepperta i Stanisława Pękalskiego. Od 2006 r. angażuje się w prace tworzonego przy wydziale kierunku nauczania scenografii.

Do zbliżonych koncepcji odwołuje się w zasadzie nowy kierunek edukacyjny i realizacyjny, jaki reprezentują pracownie scenografii. Powstała w roku akademickim 2011/12 Katedra Scenografii przy Wydziale AWiW obok tradycyjnej scenografii teatralnej (Elżbieta Wernio) edukuje w pracowniach poszerzających formy teatralne (Michał Jędrzejewski i Wojciech Jankowiak), realizuje nadto scenografię filmową (Michał Hrysulidis) oraz lalkową (Mateusz Mirowski), a także prowadzi pracownię ubioru kreatywnego Urszuli Smaza – Gralak (obecny dziekan AWiW).

Z kolei design produktów łączył się, historycznie rzecz biorąc, z osobą Krzysztofa Meisnera, który został w 1966 r. „sprowadzony” z Warszawy do celu uruchomienia kierunku edukacyjnego w zakresie wzornictwa przemysłowego. Pierwszymi wychowanekami Krzysztofa Meisnera byli: Wilhelm Semaniszyn, Paweł Szczówka, Manfred Schultz i Roman Nęcki, niektórzy do dzisiaj zatrudnieni w ASP. Wychodząc z doświadczeń Meisnera, ukształtowała się w PWSSP/ASP znacząca w skali kraju Katedra Wzornictwa Przemysłowego, którą tworzył Wilhelm Semaniszyn wspólnie z Włodzimierzem Dolatowskim, Wiesławem Zajączkowskim, Mieczysławem Pirogiem i Pawłem Szczówką, którzy do dzisiaj – są promotorami kolejnych pokoleń projektantów. Oczywiście warunki pracy tych oraz innych kontynuatorów tej tradycji były zdecydowanie odmienne w czasach PRL-u, niż to jest obecnie, a i potrzeby aktualne są inne, bardziej zróżnicowane. W strukturze Katedry Wzornictwa funkcjonują obecnie: Pracownia Projektowania Środków transportu (Wilhelm Semaniszyn i Wojciech Wesołek) oraz Pracownia Projektowania Produktu (Włodek Dolatowski i Tomek Gacek). Niemal równolegle powstała Pracownia Projektowania Komunikacji Wizualnej (Mieczysław Piróg – absolwent ASP w Krakowie oraz Marta Płonka), a także Pracownia Projektowania Narzędzi i Środowiska Pracy (Jan Kukuła i Krzysztof Kubasek). Rozwojowo wyodrębniły się kolejne: Pracownia Projektowania Obiektów Codziennego Użytku (Agata Danielak-Kujda) i Pracownia Projektowania Kinetycznego (Piotr Jędrzejewski – uczeń W. Dolatowskiego).

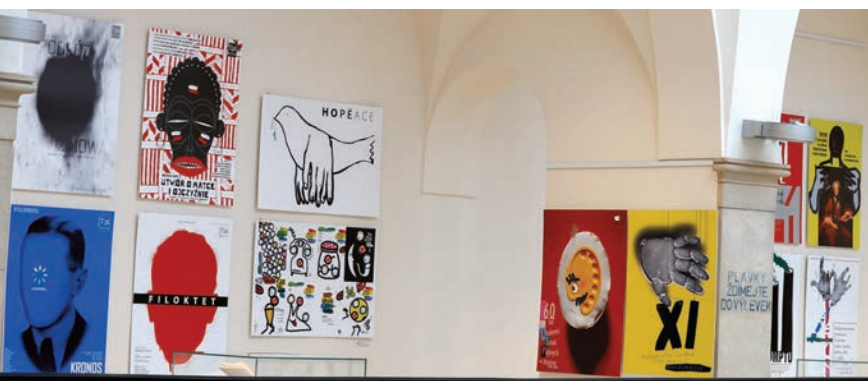
Do tej kadry dołączyli już młodzi absolwenci, specjaliści od produktów przemysłowych i środków komunikacji (np. Grzegorz Rozwadowski, Jarek Kowalczyk, Piotr Stocki). Wyrażną schedę po Meisnerze przejęła przede wszystkim pracownia transportu, w której swoje umiejętności rozwijało wielu pracowników Katedry Wzornictwa. Na wystawie „TransDesign” można było jedynie przedstawić plansze (lub pojedyncze, skromne obiekty) tej opcji projektowania.

Więcej realnych produktów – prac projektowych w obrębie ceramiki i szkła – znalazło się na ekspozycji głównej i w aneksie historycznym. Projektowanie ceramiki, sięgające swymi tradycjami do „ładowskich” korzeni takich twórców, jak: Julia Kotarbińska, Rudolf Krzywiec czy Mieczysław Pawełko oraz ich uczniów: Mieczysława Zdanowicza, Haliny Olech, Ireny Lipskiej – Zworskiej czy Krystyny Cybińskiej – dzisiaj





3



4

znajduje rozwinięcie w pracach zaliczanych do tzw. ceramiki artystycznej: w rzeźbach Przemysława Lasaka i współpracującego z nim Macieja Puszczynskiego, w obiektach Grażyny Płocicy czy w unikatowym wykorzystaniu technologii koła garncarskiego w pracach Katarzyny Koczyńskiej-Kielan (niepokazywanych na wystawie). Z drugiej zaś strony te technologie mogą być wprężnięte w prace o wymiarze praktycznym – czego przykładem są obecne w ekspozycji obiekty Bożeny Sacharczuk czy projekty form użytkowych realizowane przez Lidię Kopczyńską-Jankowiak, Mirosława Kocińskiego, Macieja Kasperskiego, Jana Drzewieckiego oraz Karinę Marusińską. Prace niektórych projektantów również poświadczają ową nasilającą się współcześnie tendencję intermedialności oraz łączenia różnych mediów, takie prace zaprezentował m.in. Adam Abel.

W specjalności szkła – również o długiej tradycji, sięgającej prac Haliny Jastrzębowski i inicjatywy grafika Stanisława Dawskiego (założyciela i pierwszego kierownika Katedry Projektowania Szkła) – wykształciło się pokolenie projektantów na czele ze Zbigniewem Horbowym i Ludwikiem Kiczurą oraz m.in. działającymi poza uczelnią Eriką i Janem Drostami. Szkło realizowane jest obecnie w ASP również dwutorowo: w pracowniach szkła artystycznego i pracowniach projektowania szkła użytkowego. Szkło w formie obiektów artystycznych, a więc bez wyraźnego celu funkcjonalnego (choć to nie musi być regułą), jest domeną aktywności uczniów Horbowego i Dawskiego. Tą drogą zmierzają Małgorzata Dajewska, Wojciech Peszko, Barbara Zworska-Raziuk, Kazimierz Pawlak, Beata Damian-Speruda czy częściowo

1. Prace studentów Katedry Scenografii wykonane, fot. Krzysztof Saj pod kierunkiem **Mateusza Mirowskiego** (fragment)
2. Przestrzeń TransDesign, widok ogólny
3. Przestrzeń TransDesign, widok ogólny
4. Przestrzeń TransDesign, widok ogólny
5. Plakaty Katedry Projektowania Graficznego
Fot. 2-5 Urszula Smaza-Gralak

Mariusz Łabiński. Z kolei preferencje dla użyteczności – prezentowane na wystawie – znaczą już działalność projektową Stanisława Soboty, Beaty Mak-Sobota, Ryszarda Więckowskiego (witraż), Kaliny Bańki, Agnieszki Bar czy Agnieszki Leśniak-Banasiak. Specyfiką tego tworzywa jest jednak to, że elementy formalno-użytkowe tych prac są często tak splecione z estetycznymi, iż zaciera się granica między ich użytecznością a dekoracyjnością, mogą więc „służyć” i jako formy praktyczne i jako rzeźby o symbolicznych znaczeniach (tego rodzaju odczytania były możliwe w przypadku niektórych eksponatów tej ekspozycji).

Osobne miejsce na wystawie „TransDesign” przypadło grafice użytkowej. Projektowanie graficzne ma swego „ojca” w osobie Stanisława Dawskiego, ale sięga również do doświadczeń Leszka Kaćmy (m.in. organizatora w 1971 r. w uczelni Katedry Wiedzy Wizualnej i Podstaw Projektowania) oraz warsztatu plakatu Macieja Urbańca i fotografii Bronisława Kupca, co skutkowało w kolejnych latach rozwojem silnej tendencji grafiki warsztatowej i grafiki użytkowej. Do mistrzów i wychowawców kolejnych pokoleń w grafice użytkowej należeli m.in. Jan J. Aleksion, Roman Kowalik, Eugeniusz Smoliński i Eugeniusz Get-Stankiewicz. Dało to podstawy mówienia, przy uwzględnieniu oczywiście także sukcesów grafiki warsztatowej, o tzw. wrocławskiej szkole grafiki. Obecnie tę tendencję użytkową kontynuują i rozwijają w oparciu o nowe media tacy projektanci plakatu, jak Ludwik Żelaźniewicz, Wiesław Gołuch, Artur Skowroński oraz Tomasz Pietrek, czy specjaliści od ilustracji książkowej: Magdalena Wosik-Bąk, Andrzej Moczydłowski, Joanna Skrzypiec oraz Maciej Majchrzak, a także ilustrator – grafik Tomasz Broda czy Joanna Jopkiewicz. Grafika użytkowa ze swej strony również uzasadnia nazwę całej ekspozycji, w której różne media służą zamiarom projektanckim, oferując w rezultacie spójne dzieło „transdizajnerskie”. ■

Artyści wszystkich krajów, łączcie się! na 56. Międzynarodowym Biennale Sztuki w Wenecji



1

Największe na świecie artystyczne targowisko próżności zyskało w tym roku socjalistyczny sznyt. Za sprawą kuratora głównego, Nigeryjczyka Okwui Enwezora, bardzo uznanego kuratora i krytyka międzynarodowego, dyrektora monachijskiego Haus der Kunst, szefa m.in. documenta 11 i Gwangju Biennale w Korei Południowej, który nadał – jak dotąd było przyjęte – bardzo ogólny, acz sugerujący wiele tytuł całemu 56. Biennale: „All the World’s Futures” („Wszystkie przyszłości świata” lub „Przyszłości całego świata”); gdyby nie użycie liczby mnogiej, chyba dzięki zrozumieniu zasad poprawności politycznej, można by pomyśleć, że socjalizm miałby być przyszłością jedyną... aż włos się jeży na głowie).

W centrum Pawilonu Italia, od niedawna przemianowanego na Pawilon Centralny, gdzie jak z zwykle prezentowana jest wystawa programowa, kurator urządził Arenę, wydzielone miejsce ze sceną i dość dużą widownią, gdzie przez cały okres trwania Biennale, czyli od 5 maja do 22 listopada 2015, codziennie, czytane są fragmenty *Kapitału* Karola Marksa (*nota bene*, Marks został umieszczony w katalogu Biennale jako jeden z twórców, znalazł się tam także Siergiej Eisenstein, jako autor *Strajku* z 1925).

To ma być, w zamyśle kuratora, jądro, epicentrum myśli przemieniającej na całe Biennale: w Giardini, Arsenale i wszystkich, nawet najbardziej oddalonych od tych miejsc, pawilonach narodowych i wystawach towarzyszących. W czasie preview dla profesjonalistów, którzy mogli zwiedzać całe Biennale przez trzy dni poprzedzające oficjalne otwarcie, zająłem do sali Areny z czystej ciekawości i z satysfakcją zauważyłem na widowni zaledwie trzy osoby, które po prostu chciały tu sobie odpocząć.

Dzięki Bogu, także kuratorzy i artyści nie za bardzo dali się uwieść utopii proponowanej przez Enwezora. Owszem, tu i ówdzie można było zauważyć oblicza „ukochanych” teoretyków i praktyków komunizmu, przewijające się w pracach artystów

z całego świata. Oprócz oblicz Marksa, w dziełach twórców wyjątkowo zdyscyplinowanych i pragnących przypodobać się kuratorowi, najpopularniejsze były wizerunki: Lenina, Mao Dze Donga, a nawet Stalina. Na szczęście artyści, zwłaszcza ci najbardziej wartościowi, rzadko są zdyscyplinowani i podporządkowani. Chwała im za to.

Innym tematem, który miał zdominować Biennale był postkolonializm (tu uderzyli się najmocniej w piersi Belgowie w swoim pawilonie) i nierówny dostęp do światowego rynku sztuki artystów z krajów tak zwanego – kiedyś – trzeciego świata, w myśl zasady uwidocznionej w tytule tego tekstu. I tu należą się kuratorowi wielkie podziękowania, ponieważ ukazał na szerokim forum artystów mniej lub całkowicie nieznanymi, pochodzącymi z najdalszych zakątków Afryki i Azji. Niektórzy naprawdę znakomici. Ta część Biennale, usytuowana głównie w przestronnych przestrzeniach Arsenale, stanowiła prawdziwe odkrycie nieznanego łądu... Choć tylko przez chwilę, bo po odczytaniu egzotycznego nazwiska artysty i miejsca urodzenia, już w katalogu często okazywało się, że tworzy on... w Nowym Jorku lub Europie.

Tak więc to odkrywanie sztuki trzeciego świata w Wenecji w wielu przypadkach było pozorne, choć na pewno inspirujące i ciekawe.

Przy okazji okazało się jeszcze coś: otóż nie mniej egzotyczni artyści z Europy wschodniej zyskali dość powszechny aplauz. Z perspektywy Wenecji byliśmy „bliższą egzotyką” i jej odkrycie dla wielu widzów było może nawet bardziej frapujące niż prace twórców z Kenii czy Seszeli.

W dodatku coś jednak z tym socjalizmem było na rzeczy, ale w sensie, który niekoniecznie musiał się podobać panu Enwezorowi. Otóż, jak zauważyli krytycy i wielu kuratorów, którzy przybyli tłumnie, jak co dwa lata, do Wenecji, najciekawsze propozycje Biennale

1. **Katharina Grosse**, *Untitled Trumpet*, 2015, instalacja, Arsenał
2. **Kay Hassan**, *Bez tytułu*, 2013, konstrukcja papierowa, collage, 273x183cm, Arsenał
3. **Glenn Clarke**, *Bomb Boy*, 2008, US folded bank notes, cotton and foam board, Palazzo Mora Fot. 1-3 © by A. Dudek-Dürer

pochodziły albo z krajów postkomunistycznych bądź wciąż komunistycznych, ale nie można było ich posądzić o sympatię do „jedynie słusznej idei”. Brytyjski „Guardian” ukuł wręcz ad hoc (tekst ukazał się tuż po preview) termin „Nowy Wschód”, podnosząc walory pawilonów krajów postsowieckich i dawnego RWPG. Bez żadnej taryfy ulgowej i schlebiana *Kapitałowi*.

W tej chwalonej grupie znalazła się również Polska i umiejscowiona w Pawilonie Polonia prezentacja „Halka / Haiti”.

PAWILONY, PAWILONY

Zacznijmy jednak od pawilonów w Giardini, czyli matecznika Biennale, które w tym roku stały się nie tylko miejscem prezentacji wystaw, ale same stały się ich częścią. Ta tendencja dała o sobie znać już cztery lata temu w pawilonie brytyjskim, eleganckiej klasycystycznej willi, która na 54. Biennale przeistoczyła się w slumsowe domostwo, jakby żywcem przeniesione z kraju trzeciego świata. W tym roku w podobny sposób transformacji uległ pawilon grecki, mieszcząc w swoim wnętrzu tradycyjną tawernę wraz z zapleczem (instalacja *Bez tytułu* Marii Papadimitriou). Tym razem w brytyjskiej willi znalazły się duże żółte rzeźby abstrakcyjne Sary Lucas oraz seria instalacji rzeźbiarskich z odlewami części intymnych ciał damskich i męskich z niekonwencjonalnym zastosowaniem papierosów.

Przemiany kilku następnych pawilonów szły w różnych kierunkach. Niemcy zbudowali w środku swojej monumentalnej budowli w stylu lat 30. drewnianą konstrukcję z wystawą poglądową, prezentującą tradycyjne niemieckie umiłowanie demokracji i tolerancji rasowej (na wysokim piętrze) oraz eksperymentalne animacje na dole w obszernej sali kinowej z plażowymi leżakami. Francuzi (Céleste Boursier-Mougenot, instalacja *révolutions*, 2015) również zadbali o wygodę zabieganych widzów, bo w swoim eleganckim pawilonie urządzili wygodne leżanki ułatwiające kontakt w umieszczonych wewnątrz i na zewnątrz okazałych rozmiarów drzewami iglastymi, ustawionymi w workach wypełnionych ziemią. Dla dobra drzew usunięto dach.

Pozbyli się dachów też Czesi i Słowacy w swoim pawilonie, a także Węgrzy, natomiast Izraelczycy umieścili na ścianach swojego – zużyte opony samochodowe, być może w celu jego ochrony, zaś Austriacy uczynili z fasady i posadzek swojego pawilonu miejsce prezentacji dzieła Heimo Zoberlinga.

Rosjanie nareszcie przemalowali zewnętrzne ściany swojego tradycyjnego pałacyku – zamiast dotychczasowej, odstręczającej ochry, by nie rzec jasnego brązu (przywodzącego na pamięć olejne lamperie), ujrzelśmy eleganckie, ale równocześnie bardziej „sierozno” wyglądające barwy ciemnej zieleni (dzieło *The Green Pavilion* autorstwa Iriny Nakhovej). W środku było jeszcze bardziej kolorowo.

Najdalej posunęli się w przemianach Australijczycy, którzy swój lekki, nowoczesny pawilon, zamienili na zwalisty, obłożony ciemnym granitem kłoc, którego budowa kosztowała 7,5 mln USD (była to największa od 20 lat inwestycja na terenie Giardini). Otwarcie uświetniła swoją obecnością gwiazda filmowa Cate Blanchett. Szkoda tylko, że prezentowana w środku wystawa prac Fiony Hall nie skłaniała do zachwytów, mówiąc delikatnie.

Nie pisałbym o tym wszystkim tak lekko, gdyby nie to, że w tych pawilonach (oprócz może izraelskiego) nie było prawie nic wartego



2

zauważenia oprócz zmian wystroju. A przecież wymieniam także miejsca, które tradycyjnie na Biennale w Wenecji dominują, które w ostatnich dziesięcioleciach dzieliły między siebie większość puli Złotych i Srebrnych Lwów.

W tym roku za najlepszy uznany został pawilon spoza Giardini – Armenii. I to należy uznać za znak może nie od razu radykalnego przesunięcia akcentów, ale na pewno zwrócenia uwagi na sztukę spoza Zachodu Europy.

NOWY WSCHÓD?

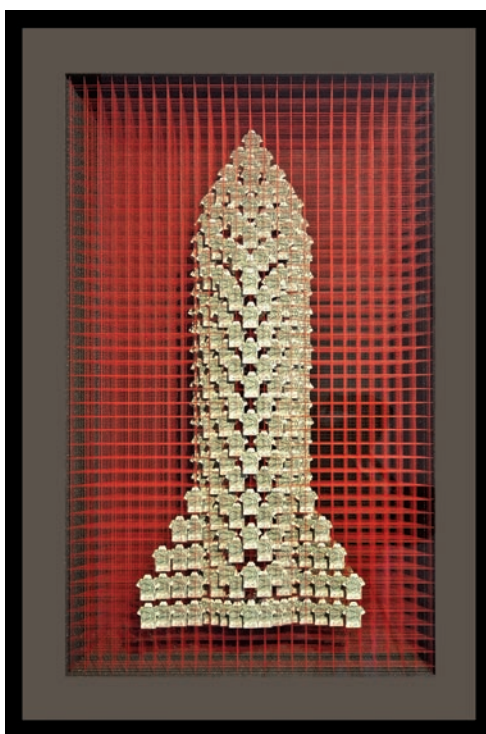
Za pewną zapowiedź można by uznać nowy, znakomicie zaprojektowany i prezentujący świetną i aktualną wystawę, pawilon ukraiński, który został ustawiony na nabrzeżu pomiędzy kanałem prowadzącym w kierunku Arsenału a Giardini. Ufundowany przez prywatne Muzeum Sztuki Nowoczesnej Wiktora Pińczuka, który od wielu lat wspomaga

ukraińską reprezentację na Biennale, dotąd w wynajętym okazałym pałacu przy Canale Grande, od dziś w narodowym pawilonie tuż przy Ogradach (nawet jeśli nie na stałe, to przynajmniej na ponad pół roku). Budująca, obywatelska i patriotyczna postawa biznesmena i wybitnego kolekcjonera. Że też polscy oligarchowie nie pomyślą, by wspierać polską sztukę na Biennale...

Otwarcie przeszklonego pawilonu z dziełami związanymi z rewolucją na Majdanie Niezależności oraz wojną na wschodzie Ukrainy nie było jedynym ukraińskim akcentem na Biennale, przynajmniej podczas preview. Grupa młodych performerów, odzianych w quasi-militarne uniformy z napisem *Na wakacjach* (nawiązującym do oświadczenia jednego z liderów separatystów, że „zielone ludziki” przyjechały po prostu „na wakacje” na Krym), rozpoczęła okupację pawilonu rosyjskiego na Biennale, wzbudzając entuzjazm widzów, którzy ochoczo robili „selfies” w ich towarzystwie, na znak poparcia.

Pawilon Armenii, usytuowany w klasztorze (także słynnym cmentarzu ormiańskim) na wyspie San Lazzaro degli Armeni, prezentował dzieła twórców armeńskich i przedstawicieli diaspory ormiańskiej, wśród nich koláže Aikaterini Gegisjan. Jestem jednak przekonany, że nagrodzenie go Złotym Lwem miało znaczenie bardziej polityczno-historyczne niż czysto artystyczne, zwłaszcza w 2015 – w stulecie rzezi Ormian w Imperium Osmańskim, zbrodni ludobójstwa, do której Turcja do dziś nie chce się przyznać.

Halka / Haiti. 18°48'05"N 72°23'01"W, autorstwa C. T. Jaspera, multimedialnego artysty urodzonego w Polsce, tworzącego w Nowym Jorku i Ułan Bator, oraz Joanny Malinowskiej, rzeźbiarki, związanej ze sceną nowojorską, pod wodzą kuratorki Magdaleny Moskalewicz, pracującej w MoMA, to projekt operowo-filmowy, odwołujący się do historii potomków polskich legionistów armii Napoleona Bonapartego, którzy mieli tłumić bunt czarnych niewolników na Haiti. W rezultacie interwencji część Polaków przeszła na stronę powstańców, a pamięć o tym jest ponoć wciąż żywa wśród autochtonów, którzy nazywają siebie „czarnymi Polakami”. Mieszkają w górskiej wiosce Cazale, gdzie skierowali się kuratorzy projektu, pragnący przedstawić im >



3



1



1. **C.T. Jasper, Joanna Malinowska**, *Halka/Haiti*. 18°48'05"N 72°23'01"W, 2015 panoramiczna projekcja filmowa, Pawilon Polski, fot. © Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki
2. **Chiharu Shiota**, *The Key in the Hand*, 2015, instalacja, tysiące ofiarowanych kluczy, zawieszono nad przeplatanymi sznurkami, tworząc gęsty, krwistoczerwony baldachim, Pawilon Japoński
3. **Fabrizio Plessi**, *Liquid Light*, 2015, instalacja, Giorgio Franchetti Gallery at Ca' d'Oro
4. **Pamela Rosenkranz**, *Our Product*, 2015, instalacja, pawilon jest wypełniona pulsująca cieczą, Pawilon Szwajcarski Fot. 2-4 © by A. Dudek-Dürer

polską operę narodową – *Halkę* Stanisława Moniuszki. Propozycja została przyjęta, odbyły się próby i samo przedstawienie, filmowane kilkoma kamerami. Powstała dokumentacja video, wyświetlana w Pawilonie Polonia. Trzeba przyznać, że prezentowała się atrakcyjnie i pokaz zyskał spore zainteresowanie. Raczej ze względu na walory filmowe: panowie w dwuczłonowych wschodnioeuropejskich strojach, czyli kontuszach na wiejskiej drodze gdzieś w górach na końcu świata, wyśpiewują arie w nieznanym języku, a czarni widzowie oraz koza patrzą na to z uwagą. Czysty surrealizm. Jestem przekonany, że dla większości, jeśli nie prawie wszystkich, widzów, sens tych obrazów pozostaje całkowicie niejasny, abstrakcyjny. Co było do przewidzenia.

Spośród innych postkomunistycznych krajów, które mogłyby, moim zdaniem, budować obraz artystycznego Nowego Wschodu, zdolny konkurować z Zachodem, należy wspomnieć pokaz w pawilonie Albanii (instalacja i film Armando Lulaja *Albanian Trilogy: A Series of Devious Stratagems*) i Słowenii (rozbudowana instalacja typu scenograficznego plus performance pt. *Utter / The violent necessity for the embodied presence of hope*, autorstwa Jaszy. Oba pawilony w Arsenale.

Jednak najważniejszym akcentem był bez wątpienia pawilon łotewski, również w Arsenale. Kolejny pawilon w pawilonie, instalacja, wybudowana wewnątrz hali wystawowej, dwupoziomowa, o kilku pomieszczeniach, wypełniona multimedialnymi atrakcjami: projekcjami filmów, obwieszona monitorami i z prawdziwą multimedialną karuzelą, na której widzowie mogli „odlecieć”. Praca dwojga młodych Łotyszki:

Katrinis Neiburgi i Andrisa Eglitisa, sprawiała wrażenie budy jarmarcznej, skleconej ze starych desek, wyposażonej w dziesiątki monitorów LCD i projektorów. Widzowie odrywali się na chwile od gwaru Arsenale, szumu Biennale, by znaleźć się w innym wymiarze, rodem z *Gabinetu doktora Caligari*. Niezwykle doświadczenie, wspaniała wizja. Jeśli kiedykolwiek powstanie naprawdę „wschodnia fala” czy „Nowy Wschód”, ta dwójka artystów łotewskich na pewno będzie w grupie liderów. Są jeszcze młodzi, miejmy nadzieję, że doczekają ziszczenia się proroctw zachodnich krytyków...

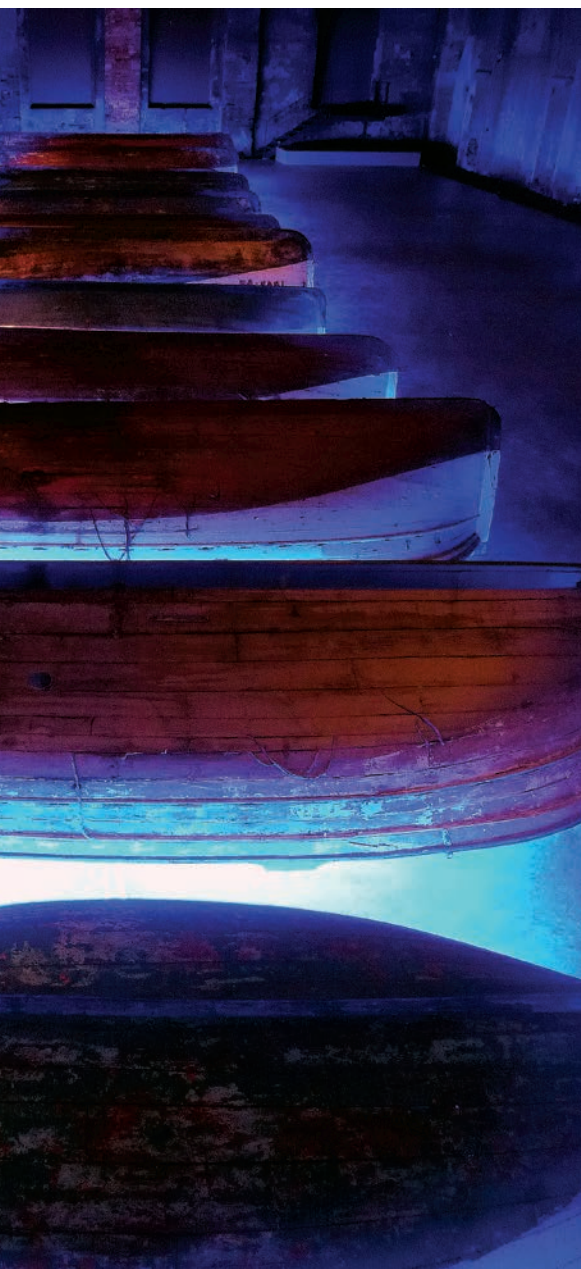
Jednak najmocniejszą „wschodnią” siłą na Biennale są Chińczycy. Jest ich na Biennale 2015 wyjątkowo wielu i prezentują swoje prace w różnych miejscach. Trochę jak „żółta fala». Wśród paru dużych i mniejszych prezentacji, kilka jest naprawdę zachwycających, jak choćby animacje i instalacje młodziutkiego Lu Yanga w oficjalnym pawilonie ChRL na końcu Arsenale. Doskonale wykonane, śmiałe, także obyczajowo, jakby w Chinach nie było komunizmu i jedynie słusznej doktryny kulturalnej... Albo monstrualnej wielkości smok Xu Binga, podwieszony pod stropem jednego ze stocznioowych kanałów...

Trzecim moim faworytem jest Wu Tien-chang w pawilonie Tajwanu (trochę nieoficjalnym, w Palazzo delle Prigioni) – autor instalacji multimedialnych i jego praca pt. *Never Say Goodbye* z wykorzystaniem filmów trickowych, stylizowanych na cyfrową animację eksperymentalną, a w rzeczywistości kręconych z udziałem aktorów i w autentycznej scenografii. Wspaniałe, wzruszające widowisko.





2



3

TROCHĘ MALARSTWA...

ale najwyższej klasy.

Od dawna nie było na Biennale tak mało obrazów. Jednak prezentacja dzieł kilku klasyków lub zupełnie nieznanymi twórcami napawała nadzieją i wzbudzała zachwyt. Przede wszystkim pokaz 8 monumentalnych, o blisko 5-metrowej wysokości płócien Georga Baselitza na samym końcu głównego pawilonu Arsenale. Przez większość krytyków i widzów uznany za jeden z najmocniejszych punktów tegorocznego Biennale. Niemiecki mistrz z Bawarii i włoskiej Imperii (aktualnie) zaprezentował prace z 2014 r. przedstawiające niemal identyczne, różowe, nagie sylwetki ludzkie, oczywiście do góry nogami, niektóre nawiązujące (przynajmniej tytułami) do papieskiej wielkiej schizmy z XIV wieku.

Także Marlene Dumas (pochodząca z RPA, lecz od lat mieszkająca w Amsterdamie) nie zawiodła. Jej seria czaszek („Skull”, 2013-15), mogła wydać się nieco makabryczną propozycją, ale jakże doskonale te małe obrazy zostały namalowane... Marlene Dumas wciąż pozostaje pierwszą damą malarstwa światowego.

Świetna była także wyodrębniona w Arsenale salka z polichromią ścienną i obrazami Chrisa Ofiliego (urodzonego w Manchesterze, mieszkającego w Trinidadzie), specjalnie przygotowanymi na Biennale, dowodzącymi, iż ten nigdy skandalizujący artysta (*Sensation*) wciąż rozwija i pogłębia główne wątki swojej twórczości i zachowuje egzotyczną świeżość (co oczywiście docenia, reprezentująca go, jedna z najważniejszych nowojorskich galerii Zwirner).

Spośród twórców mniej znanych, parających się znów niemożliwym malarstwem, zwracali uwagę – i to bacznie – artyści urodzeni w Afryce: tworząca kolażowe prace ze skrawków papieru, jakby plakatów, Kay Hassan (RPA), malująca – również – kolażowe obrazy na blasze oraz tworząca rzeźby i filmy wideo Wangechi Mutu (z Kenii, mieszkająca na Brooklynie w Nowym Jorku), oraz Lavar Munroe z Bahamów (mieszkająca obecnie w Waszyngtonie), Huma Bhabha z Pakistanu (obecnie w USA) czy dwie artystki nowojorskie: Lorna Simpson i Gedi Sibony.

Ten nieco egzotyczny zestaw najciekawszych malarzy z różnych stron świata na Biennale uzupełniają Tsibi Geva z Izraela w pawilonie w Giardini. Obrazy i rzeźbiarskie instalacje. >



4



1

1. **Guy Van den Bulcke**, *Kate Moss with an abstract background*, oil on canvas, 120 x 160 cm, Palazzo Mora
2. **Arnix Wilnoudt**, *Seven Deadly Sins*, 2015, fragment instalacji, print on plexi glass and silicone sculpted pigs, 488x 46x50cm, Palazzo Bembo
3. **Liu Ruo Wang**, *The wolves are coming to Venice*, 2010, instalacja, Venice San Marco, Campo
Fot. 1-3 © by A. Dudek-Dürer



2

FOTO I VIDEO ART – WYBÓR W NAJWIĘKSZYM SKRÓCIE

W Arsenale zwracały uwagę zwłaszcza niezwykle fotokompozycje Chrisa Markera (zm. 2012), które – tematycznie – można by zestawiać z obrazami Marlene Dumas („Crush Art”, 2003-08), fotoinstalacje Davida Maljkovica („New Reproduction”, 2013-15), a także ogromna, podwieszona pod sufitem instalacja Turka Kutluga Atamana (*The Portrait of Sakip Sabanci*, 2014). Natomiast w Pawilonie Centralnym królowały doskonale kompozycje fotograficzne Andreasa Gursky’ego.

W dziedzinie video artu znów najsilniej zaznaczyli, a właściwie potwierdzili swoją niezachwianą pozycję, klasycy: Chantal Akerman i Harun Farocki (zm. w 2014), reprezentowany aż dwoma pracami, a także Steve McQuinn (*Ashes*, 2014-15).

Klasyka klasyką, ale dzisiejszy video art opiera się na najnowocześniejszej technologii i popis możliwości w tej dziedzinie zaprezentowała wystawa w pawilonie Korei Południowej, który nie tylko po brzegi wypełniony był digitalnymi obrazami, ale również zdawał się wychodzić na zewnątrz poprzez przeszklone ściany („The Ways of Folding Space & Flying” Moon Kyungwon & Jeon Joonho).

NIE TYLKO GIARDINI, ALE NIE NAZBYT DALEKO

Wśród wielu wystaw towarzyszących tegorocznemu Biennale warto zwrócić uwagę na kilka. Pominę retrospektywną ekspozycję obrazów (sic!) Jenny Holzer („War Painting”) w Museo Correr oraz dwa pokazy Fabrizio Plessiego (w ogromnej hali w Arsenale Nuovo pt. *Liquid Light*, instalacji składającej się ze specjalnie podświetlonych, poukładanych do góry dnem dziesiątek tradycyjnych łodzi z Balearów oraz w Galerii Franchetti w sercu Wenecji przy Ca’ d’Oro pt. „Plessi. Liquid Light. The flow of memory. 1000 projects”), gdyż były to pokazy właściwie spoza oficjalnego programu. Jak zwykle jednak tego typu ekspozycje podnoszą rangę całego Biennale i także one świadczą o tym, że jest to najważniejsza impreza artystyczna na świecie.

Wspomnę o kilku inicjatywach, które wydają się symptomatyczne dla kierunku, w jakim rozwija się Biennale weneckie.

Pierwszą z nich jest bardzo obszerny pokaz dzieł różnej jakości artystycznej: od prac mistrzowskich do przykładów pospolitego kiczu, zgromadzonych na wystawach w dwóch pałacach weneckich, usytuowanych w znakomitych miejscach: jeden tuż nad Canale

Grande (Palazzo Bembo), drugi oddalony od Kanału o 100 metrów (Palazzo Mora). Inicjatywa Europejskiego Centrum Kulturalnego, organizacji stworzonej i prowadzonej od lat z dużym powodzeniem przez grono dość młodych kuratorów z Holandii, Włoch i jednego starszego Brytyjczyka z Australii... Korzystając z dotacji europejskich oraz dobrych kontaktów międzynarodowych, ci niezależni kuratorzy stworzyli model działania, który sprzeciwia się blichtrowi i tradycji Biennale. Nie ma więc już komisji konkursowych w poszczególnych krajach, nie ma celebry, uniesień, które towarzyszą wyborowi tego jednego jedyne go zwycięskiego projektu, po czym kilka lub kilkadziesiąt innych zgłaszanych propozycji musi wyładować w koszu. Fundacja przyjmuje raczej kryteria biznesowe, ustalając koszty udziału w przedsięwzięciu i oczywiście starając się zachować jak najwyższy poziom, co nie w każdym przypadku się udaje. Efekt końcowy jednak jest nienajgorszy pod względem artystycznym (prezентация wielu uznanych mistrzów, jak np. Roman Opałka czy Jarosław Kozłowski, by poprzestać jedynie na Polakach) oraz frekwencyjnym (podczas preview były to najbardziej oblegane miejsca, głównie dlatego, że czynne były do późna, a Giardini i Arsenale zamykano o 18.00 oraz że trwał tam wernisaz nieprzerwanie przez trzy dni).

Z pewnością, jest to forma pewnej pauperyzacji i żerowania na etosie „królewskiego”, bo najstarszego i najważniejszego biennale, ale – z drugiej strony – może Biennale właśnie tego potrzebuje. Na pewno łakną tego artyści, który ponad wszystko chcieliby wpisać do swojego artystycznego CV udział w Biennale, nawet poza Giardini i Arsenale. To szansa dla wielu, którym nie dane było wzięcie udziału w procesie „łączenia się artystów wszystkich krajów”, jaki zapropował kurator generalny w tym roku. To szansa spotkania z widzami, których setki tysięcy przybywają co dwa lata do Wenecji, by obejrzeć Biennale. Dla większości z nich niewiele liczy się, czy oglądają wystawę główną, oficjalną czy narodową, chcą mieć kontakt z ciekawymi propozycjami artystycznymi. I nawet na tych półoficjalnych wystawach mogą przeżyć swoje przygody ze sztuką.

Dwie inne inicjatywy, o których chciałbym wspomnieć na końcu łączy kilka spraw. Po pierwsze to inicjatywy wschodnioeuropejskie, po drugie związane są z ważkimi wydarzeniami w Unii, po trzecie – skorzystały z obfitych funduszy publicznych, po czwarte – nienajgorszej je wykorzystały, ponieważ osiągnęły wysoki poziom artystyczny, po piąte wreszcie – ze względu na usytuowanie nie dały i raczej nie dadzą się poznać szerszej publiczności, co świadczy o słabej orientacji w weneckiej geografii artystycznej.

Pierwszy przykład to pokaz współczesnej sztuki Łotwy, zorganizowany z okazji (i w oparciu o fundusze, jak można przypuszczać) prezydencji tego kraju w UE w 2015. Umiejscowiony na samym końcu Arsenale, za głównym basenem stoczniowym, gdzie można się dostać jedynie kursującymi z rzadka motorówkami, był naprawdę ciekawą prezentacją kilkorga artystów, w tym jednego pokazywanego w pawilonie narodowym Łotwy w głównej części Arsenale. Wystawa różnorodna, świetnie i nowocześnie zaaranżowana, prezentująca ciekawych twórców różnych mediów. Szkoda, że na obrzeżach Biennale.

Drugi przykład to oficjalna wystawa towarzysząca Biennale pt. „Dispossessions” (w dostępnych materiałach stosowana jest jedynie wersja angielska tytułu), zorganizowana w ramach programu Wrocław 2016 – Europejska Stolica Kultury, z wykorzystaniem ogromnych środków (z kręgów zbliżonych do KSE uzyskałem informację, że wystawa kosztowała około 2 mln złotych). Bardzo interesująca, prezentująca m.in. świetne instalacje: Doroty Nieznalskiej (pt. *Reisefieber*, składająca się z zestawionych w przesiedleńczy wagon autentycznych poniemieckich drzwi z Gdańska, Bydgoszczy i innych – dziś polskich – miast) czy Szymona Kobylarza (pt. *Pani Anna*, z tak sugestywną hiperrealistyczną rzeźbą, że – widząc ją – większość widzów, jakich zaobserwowałem, mówiła na progu: „Bon giorno”).

Wystawa reprezentująca dobry europejski poziom o niebanalnym przesłaniu. Naprawdę, gdy po kilku godzinach błąkania udało mi się dotrzeć do Palazzo Donà Brusa (według norm choćby wrocławskich – raczej kamieniczki niż pałacu), byłem bardzo zadowolony i podbudowany jakością pokazu. Można by rzec: sukces Polski i Wrocławia, gdyby nie to, że o tym sukcesie będzie mogło zaświadczyć niewielu widzów (zgodnie ze skalą weneckiego Biennale, gdzie liczą się co prawda setki, ale... tysiące widzów). Ok, ktoś powie, plac San Polo, gdzie umiejscowiony jest palazzo, to serce Wenecji, tyle tylko, że serce Biennale bije gdzie indziej, zdecydowanie bliżej Giardini i Arsenale.

Z jednej strony to niepodważalny fakt, że wystawa z Wrocławia znalazła się w oficjalnym programie imprez towarzyszących Biennale weneckiego, do tej pory zdarzyło się to tylko kilka razy, by wymienić dwukrotne prezentacje filmów Lecha Majewskiego na ostatnich biennale. Z drugiej jednak – wysiłek: artystyczny i finansowy włożony w tę prezentację raczej nie przełoży się na faktyczne znaczenie inicjatywy, wśród ponad dwóch setek – tylko w programie głównym – wystaw i wydarzeń, zgoda, że umiejscowionych w całym mieście, ale jednak w przeważającej większości blisko Giardini. Na przyszłość warto by o tym pamiętać. ■





GRAŻYNA BOROWIK

Odchodzenie w przyszłość Wokół 56. Biennale Sztuki w Wenecji All the World's Futures

Co dwa lata Wenecja staje się na kilka miesięcy największym salonem sztuki na świecie. Każdorazowo rozbudza wielkie oczekiwania, wyzwala emocje, prowokuje do przemyśleń, aby na koniec pozostawić wrażenie niedosytu i rozczarowania. Jednak głodni wrażeń, wstrząsów i zachwytów uzbrajamy się w cierpliwość, by znów po dwóch latach wyruszyć do mekki sztuki z nadzieją na wielkie święto spotkania z artystami, ich twórczością, z dziełami, które pomogą lepiej rozpoznać siebie, innych i czas, w którym przyszło nam żyć.

Bywalcy wiedzą, że oprócz Pawilonu Centralnego i historycznych pawilonów narodowych usadowionych w Giardini, w Arsenale i w innych przysposobionych na ten czas miejscach, możliwe są spotkania ze sztuką w ramach wystaw towarzyszących kwalifikowanych przez kuratora. W tym roku decydem był Nigeryjczyk Okwui Enwezor, dzięki któremu możemy oglądać 44 wydarzenia dodatkowe. Ale niesformalizowanych niespodzianek estetycznych jest znacznie więcej, czyhają na każdym kroku, w muzeach, w małych i większych galeriach, w pałacach, na dziedzińcach, placach, ulicach, na pobliskich wyspach. Biennale obchodzi w tym roku swoje 120 urodziny.

Losy tej najbardziej prestiżowej instytucji kultury na świecie przedstawione zostały na dokumentalnej wystawie zorganizowanej w Arsenale, z perspektywy której możemy obserwować pojawiające się zjawiska i dokonujące się w sztuce zmiany w kontekście historycznym, politycznym i społecznym.

Tegoroczny obraz Biennale wydaje się, w większym niż zazwyczaj stopniu, nawiązywać do przeszłości, wypracowanych wcześniej, znanych już stylistyk, oswojonych form. Kryzys, niepewność, zbrojne konflikty, głębokie podziały kulturowe i ekonomiczne to częsty temat artystycznych wypowiedzi realizowanych zarówno w technikach tradycyjnych jak i multimediami. ARENA, specjalna, aktywna przestrzeń, zaprojektowana w Pawilonie Centralnym przez brytyjskiego architekta Davida Adjaye stała się miejscem dla narracji, gdzie żywy głos ludzki

ma być słyszalny w szeroko rozumianej dyskusji społecznej dotyczącej refleksji nad stanem sztuki. To tutaj, oprócz filmów dokumentalnych, wykładów, seminariów i rozmaitych wypowiedzi, przez siedem miesięcy czytane będą wszystkie trzy tomy *Kapitału* Karola Marksa, twórcy naukowego socjalizmu.

1. **Melvin Edwards**, *Double Info*, 1984, iron wall sculptures, 33x33x19.8 cm, Arsenał

2. **Glenn Ligon**, *Come out #12; #13; #14; #15; #*, 2015, serigrafia na płótnie, Pawilon Centralny Giardini
Fot. 1-2 © by A. Dudek-Dürer

Brodaty wizerunek Marksa pojawia się również na wystawie Personal Structures – Crossing Borders. Nowozelandzki artysta Bruce Barber umieszcza niemieckiego filozofa w towarzystwie Engelsa, Lenina, Stalina i Mao Tse-Tunga. Ogromne portrety ideologów komunizmu zdobią pałacowe ściany, a filmowy zapis procesu rysowania, a w zasadzie kopiowania, ujawnia pierwowzór – popularne w Chinach propagandowe kartki pocztowe.

Organizatorem Personal Structures, międzynarodowego projektu artystycznego zainicjowanego w 2002 r. przez holenderskiego artystę Rene Rietmeyera, jest Europejski Ośrodek Kultury. Wystawa mieści się w dwóch pałacach, w XVI wiecznym Palazzo Mora i w urokliwym XV wiecznym Palazzo Bembo, prezentuje najnowsze dzieła ponad stu, bardziej i mniej znanych artystów, reprezentantów ponad 50 krajów. Niektórzy z nich dostąpili przywileju zaanektowania pałacowej komnaty wyłącznie dla siebie, inni dzielą pokój na zasadzie artystycznego dialogu. Zróżnicowane formy wypowiedzi, szeroka gama środków wyrazu, bogata oferta nośników artystycznych, technik i mediów: rysunki, obrazy, rzeźby, fotografie, instalacje, wideo sprawiają, że mamy możliwość wglądu w różnice kulturowe poprzez osobiste doświadczenia, sposoby widzenia i przeżywania rzeczywistości przez poszczególnych artystów, ale również sposobność skonfrontowania własnej sytuacji egzystencjalnej z określoną filozofią życia, przestrzenią geograficzną, ale i wewnętrzną, z czasem i kulturą.

Przed wejściem do Palazzo Mora witają nas dwie barwne, hiperrealistyczne instalacje amerykańskiej artystki intermedialnej Carole A. Feuerman: *Leda z łabędziem*, pływaczka odpoczywająca pomiędzy skrzydłami wielkiego ptaka i *DurgaMa*, wschodnia piękność medytująca na otwartym kwiecie lotosu. Rzeźby są charakterystycznymi dla artystki przedstawieniami kobiet w kostiumach kąpielowych wykonywanymi z żywicy, malowanego brązu, marmuru i tworzyw sztucznych, nierzadko dekorowanych kryształami Swarovskiego. Lee Lee-Nam, rozważając zagrożenia współczesności: terroryzm, kryzys tożsamości, upośledzenia społeczne, traumy osób i wspólnot, prezentuje poetycką instalację *Becomes Light* z „pływającym” białym gołębiem i animacją wideo w nadziei, że tylko prawda jest w stanie wyzwolić człowieka. Interaktywna, wizualno-dźwiękowa instalacja *Nervous Organ* izraelskiej artystki Orly Aviv oparta została na widokach głębin oceanu. Widz otoczony zostaje ze wszystkich stron barwnym światem podwodnym, a wędrując bez obuwia po mapie umieszczonej na dnie tego „akwarium”, doświadcza iluzorycznej przyjemności nurkowania dzięki możliwości manipulowania obrazem.

Malarstwo na Personal Structures prezentowane jest w całej swej różnorodności gatunków i rodzajów, od dzieł figuratywnych (Xenia Hausner, Daniele Galliano, Sebastian Schrader, Hans Aichinger), hiperrealistycznych (Guy Van Den Bulcke) po abstrakcyjne (Narine Arakelyan, Daniel Buren) i surrealistyczne (Sam Leach), od technik klasycznych po rozmaite mieszane (Norberto Carating), od obrazów wielkoformatowych po wypowiedzi kameralne (cykl maleńkich szkicowników Nicolasa V. Sancheza). Martin Stommel, niemiecki malarz i grafik, nawiązuje w twórczości do mitologii greckiej i chrześcijaństwa. W swych realizacjach opiera się na obserwacji, kanonach renesansowych, gdzie model odgrywa istotną rolę, przy czym prace malowane są szybko, alla prima. Karl Stengel, Węgier mieszkający we Włoszech, prezentuje pastele łączące symboliczną abstrakcję z figuracją. Glen Clarke zaskakuje pomysłowością zastosowania origami w przestrzennych formach-metaforach, których estetyczna dekoracyjność silnie kontrastuje z ideologicznym przesłaniem

autora wypowiadającego się przeciwko przemocy, wojnie i konfliktom. Wykonane ze złożonych banknotów modele pocisków, rakiet, niewybuchów, *Boy Bomb*, pozostają w niejasnej relacji do innych obiektów i przestrzeni pomiędzy nimi.

W podobnym duchu zrealizowana została praca niemieckiego artysty Marca Fromma, który instalacją *Lampedusa GoodLuck!* nawiązuje do katastrofy u brzegów włoskiej wyspy, w kierunku której zmierzali nielegalni imigranci z Libii, i których około 400 zginęło w wyniku utonięcia. Po przesuwał się taśm (morze) „płynię” łódź wypełniona po brzegi złotymi misiami kiwającymi łapkami na pożegnaniu. Łódź zapada się pod powierzchnię, a na taśmie przesuwały się niewielkie fragmenty złotych misiów.

Stałą uczestniczką „Personal Structures” jest Yoko Ono, która otrzymała dla swe go projektu jeden z 32 pokoi w Palazzo Bembo. Jej prezentacja site-specific *Act Peace* jest zaproszeniem zwiedzających do osobistego zaangażowania w tę historyczną przestrzeń poprzez zostawienie na ścianach łazienki znaku własnego istnienia, widocznego śladu- rysunku, podpisu, komentarza: „You may photograph yourself or what you have written...”

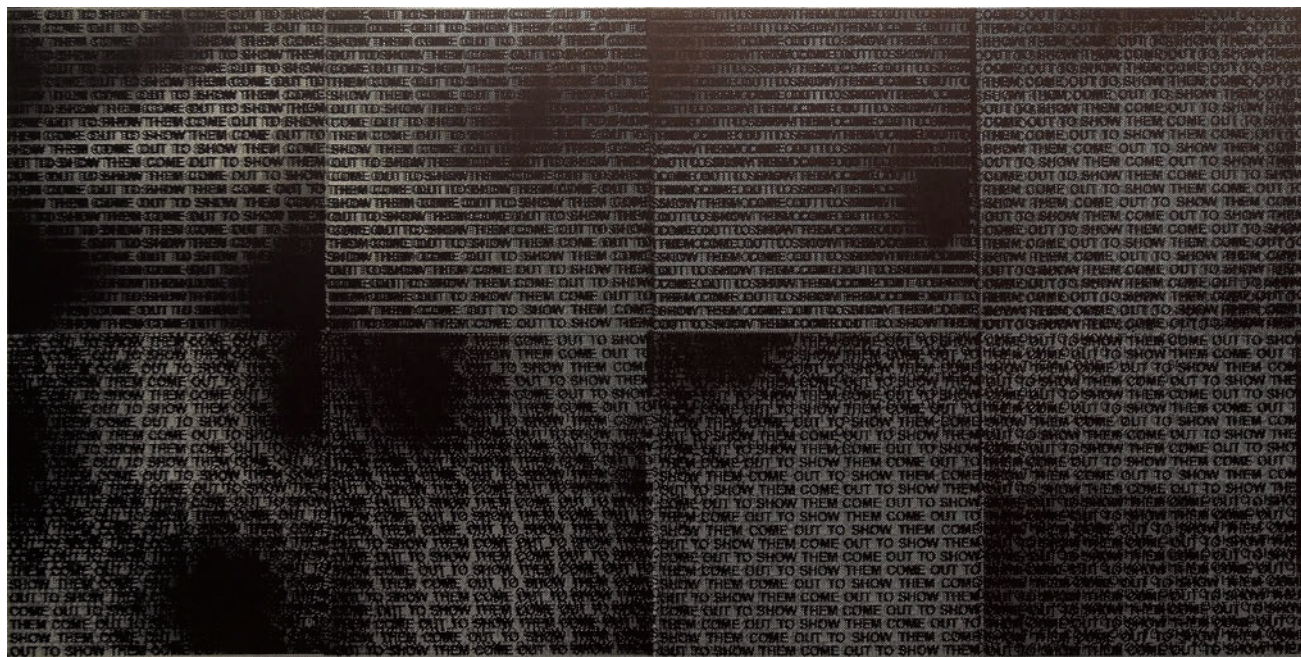
Wśród klasyków udział swój zaznaczył wiedeński akcjonista Hermann Nitsch dokumentacją 130. akcji performerskiej *Under My Skin* Teatru Orgii i Misteriów. Polskim akcentem jest prezentacja „budzikowej” instalacji wybitnego konceptualisty, Jarosława Kozłowskiego *Time Archive*.

Kilka pomieszczeń Palazzo Bembo przeznaczonych zostało na wystawę „Learn from Masters” („Ucz się od mistrzów”) przygotowaną przez Fundację Pan Tianshou, a poświęconą chińskiej sztuce kaligrafii. Zaprezentowano sześciu mistrzów od starożytności do dzisiaj, którzy trudnej umiejętności malowania tuszem poświęcili życie, ćwicząc umysł, rękę i ducha. Praktyki duchowe są w tradycji malarstwa chińskiego podstawą, bez nich nie można osiągnąć mistrzostwa, a wszelkie działania są powierzchowne i niezrozumiałe. Chiński obraz należy do kanonu sztuki orientalnej. Przemierzając nastrojowe pokoje pałacu wyposażone w sprzęt, przybory do pisania i malowania, oglądając rejestracje wideo i oryginalne dzieła sztuki dotykamy historii dwóch tysięcy lat chińskiego malarstwa.

Artystą, który odcina się od renesansu chińskiej kaligrafii, mimo że posługuje się czarnym tuszem, jest Zhang Yu. Jego instalacje są próbą demaskowania nieprawdziwego, zdaniem artysty, mitu kaligrafii. Dla Zhanga ważny staje się proces twórczy, który prowadzi bądź to do zanikania lub całkowitego zniknięcia dzieła, jego rozpląnięcia w „pustce” symbolizującej wewnętrzną zmianę, bądź, jak w weneckiej prezentacji, pojawienia się niepowtarzalnego efektu wizualnego w serii prac na papierze w akcie stwarzania wykraczającym poza pole zwykłej wyobraźni.

Duet artystyczny Lili Nalovi i Jesko Willert zagospodarował jeden z pokoi malarstwem, environments, rozmaitymi przedmiotami, meblami, drobiazgami, które tworzą domowe otoczenie człowieka, a które w murach pałacu nabierają nowych znaczeń. Instalacja związana jest z długimi miesiącami egzotycznych podróży artystów, które głęboko zaważyły na ich życiu. Wytłumione światło, dźwięki przyrody, śpiewy, modlitwy, symbolika pięknie dobranych rzeczy w pokoju przechodnim (łóżko miłości, łóżko śmierci, łódź, wiosła, walizy)) składają się na metaforyczną opowieść o marzeniach, tęsknotach, przemijaniu i podróżowaniu do innego życia.

Reprezentantem Szkocji na 56. Biennale jest Graham Fagen, którego instalacje można oglądać w Palazzo Fontana. Artysta swoje prace site specific zrealizował >



ze względu na klimat zabytkowego miejsca, łącząc rozmaite media, wideo, fotografię, malarstwo, rzeźbę i muzykę.

„Autostrada do piekła” (Highway to hell”) to tytuł dużej wystawy zorganizowanej w Palazzo Michiel, której autorką jest Chinka Jiang Heng. Ponad 100 obiektów: obrazy olejne, instalacje, prace multimedialne, rzeźby, stworzonych zostało jako wyraz osobistej refleksji artystki nad relacjami sztuka-życie-człowiek. Komiksy, lalki Barbie, kwiatki i motylki dekorujące porcelanowe czaszki, kolorowe ogromne rzeźby tabletek, precyzyjne obrazy przedstawiające sztuczne dziewczęta wśród sztucznych kwiatów, setki porzuconych bądź powieszonych na drzewie, odartych z ubranek lalek, symbolizują współczesny, sztucznie kreowany świat iluzji i pozorów.

W kolejnym pałacu, Palazzo Benzo, zrealizowano interesujący projekt hindusko-pakistański *My East is your West*. Ponieważ żaden z wymienionych krajów nie posiada w Wenecji swego stałego pawilonu artyści Shilpa Gupta i Rashid Rana postanowili stworzyć unikalną platformę dla twórców reprezentujących subkontynent indyjski jako wspólny region posiadający wspólną historię, tradycję i powinowactwo kulturowe mimo dokonanego sztucznie w 1947 r. podziału terytorialnego. W przestrzeni kilku pokoi oglądamy ogromne wydruki pikselowanych, mozaikowych grafik cyfrowych ukrywających obraz Jacquesa Louisa Davida, instalacje, wideo. Artyści prowadzą sympatyczną grę z widzem, zacierając granice między realnością a fikcją, obrazem rzeczywistym a iluzorycznym.

Republika Azerbejdżanu prezentuje swych twórców na wystawie „Beyond the Line” w perspektywie historii lat 60.-80. XX wieku. Malarstwo i rzeźba prezentowane w Palazzo Lezze przypominają artystów pracujących w Baku w trudnych latach sowieckiego reżimu. Malarze Javad Mirjavadov, Tofik Javadov, Ashraf Murad, Rasim Babayev i rzeźbiarz Fazil Najafov zaskakują ekspresją swych dzieł, soczystymi barwami, pasją i siłą przekazu. Izolacja od świata sztuki zmusiła artystów do szukania inspiracji wyłącznie w sobie, w tradycji i kulturze swego narodu, w rzemiośle artystycznym.

Biblioteka Weneckiego Instytutu Nauki, Sztuki i Literatury, założonego w wieku XIX, mieści się w Palazzo Loredan. Piękne sale ze starymi szafami pełnymi książek, nobliwą atmosferą ciszy, mądrości i wtajemniczenia przyjęły wystawę „I will be your mirror” autorstwa konceptualnego artysty portugalskiego João Louro. Tytuł wystawy zapożyczony z utworu Velvet Underground stał się pretekstem do zbudowania minimalistycznej instalacji złożonej ze słów pisanych, odwołań do literatury, muzyki, poezji wizualnej, zbiorowych symboli, a za ich pomocą prezentacji i interpretacji świata w wymiarze osobistej biografii.

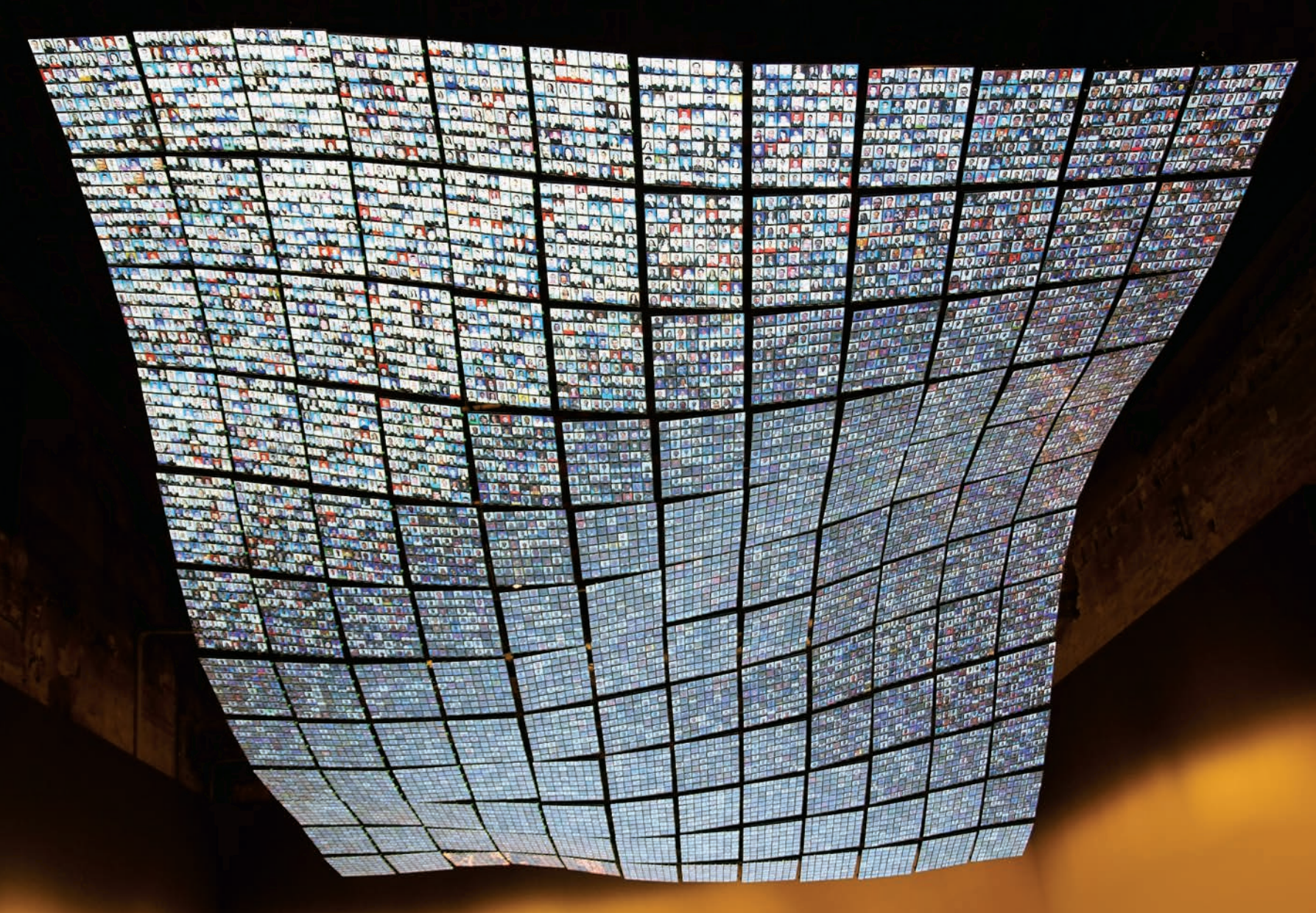
Nieopodal Canal Grande, w Palazzo Falier oglądać można dużą wystawę Seana Scully zatytułowaną „Land Sea”. Autor jest malarzem mieszkającym i tworzącym w Monachium. Monumentalne i mniejsze kompozycje są barwnymi impresjami na temat morza. Zgeometryzowane i zrytmizowane układy kolorystyczne osadzone formalnie w sztuce współczesnej, zawierają w intencji autora nawiązania do historycznego malarstwa wielkich Wenecjan i pozycjonują się w ciągu romantycznego malarstwa pejzażowego, dla którego emocje i duch humanizmu wydają się ważniejsze niż pogoń za aktualnymi trendami.

Piękna wystawa „Citta Irreale” jest hołdem złożonym jednemu z największych artystów XX wieku, głównemu przedstawicielowi Arte Povera. Instalacje Mario Merza (1925-2003) zaprezentowane zostały w nowych pomieszczeniach Gallerie dell'Accademia i na jej dziedzińcu, gdzie ustawiono osiem szkieletowych kopuł z żelaznych prętów. Ich twórca skupiał się na badaniach przestrzeni zarówno tej człowiekowi najbliższej, związanej z miejscem zamieszkania i bezpośredniego otoczenia, jak i tej w wymiarze kosmicznym. Sztuka Merza jest przykładem budowania równowagi pomiędzy naturą i kulturą, tradycją i współczesnością. Dzieła artysty rozpoznajemy po neonowych słowach i cyfrach, ciągach liczb Fibonacciego, które wprowadzał do swych realizacji dla zilustrowania procesu tworzenia i wzrostu. Zafascynowany architekturą gigantycznych wieżowców, ale i małymi ziarnami skrywającymi potężną energię, realizował prace z materiałów powiązanych z naturą, tradycyjnych i niekonwencjonalnych, trwałych i efemerycznych. Kamienne igloo, spirala z mydła, instalacje fotograficzne z dołączonymi świetłówkami liczb, przestrzenne konstrukcje z elementami mebli, filiżanka kawy, bambus, ziemia ze ścieżką światła, wszystkie te materie i przedmioty wyabstrahowane z codziennej rzeczywistości tworzą poetyckie narracje podporządkowane swojej logice odwołującej nasze myślenie do osobistych wspomnień i doświadczeń.

W nowoczesnym centrum sztuki współczesnej Punta della Dogana zmodernizowanym w 2009 r. dzięki staraniom Francois Pinaulta, francuskiego biznesmena i jednego z największych kolekcjonerów sztuki na świecie, można obejrzeć wystawę „Slip of the Tongue”, prezentującą około 120 prac 35 artystów współczesnych, ale i dawnych mistrzów. Tytuł zapożyczony został z dzieła Nairy Baghramian, której trzy prace prezentowane są na wystawie. Kurator Danh Vo wystawia sztukę nie tylko innych twórców, ale też kilka własnych instalacji. Ostatnia realizacja z 2005 r., nieżyjącej już Nancy Spero *Cri du Coeur*, wykonana na delikatnych kartach papieru rozciągających się wzdłuż ścian, niczym freski, tworzy ciąg narracyjny przywołujący tysiące anonimowych osób. Kurator kompletował listę artystów w oparciu o związki prywatne, ale również społeczny wymiar

1. **Jason Moran**, *STAGED: Savoy Ballroom 1*, 2015, instalacja, Arsenał
 2. **Kutlug Ataman**, *The Portrait of Sakip Sabanci*, 2014, instalacja multimedialna, Arsenał
- Fot. 1-2 © by A. Dudek-Dürer





ich sztuki, której ponadczasowość i siła oddziaływania potrafią przemieniać świat. Obok fotografii Roberta Mansona można zobaczyć rzeźbę Augusta Rodina, zieloną szafkę i fortepian Bertranda Laviera pozostającego pod dużym wpływem Marcela Duchampa, maskę *Tamerlano* Luciano Fabro, kwiat-lampę Aliny Szapocznikow, srebrną rybę Charlesa Raya czy instalacje kuratora Danh Vo – otwarta torba z kawałkiem drewna w środku i „piramida” AGD -pralka, lodówka, telewizor. Zgromadzone na wystawie prace ilustrują stan współistnienia różnorodnych, często skrajnych form artystycznych, ale także zamęt, chaos i pustkę współczesnego świata.

Mural Jacksona Pollocka i retrospektywna wystawa jego najstarszego brata Charlesa Pollocka (1902-1988) są do obejrzenia w Peggy Guggenheim Gallery. Obok imponującej kolekcji około 200 dzieł surrealistów, futurystów, kubistów, ekspresjonistów, do 14 września prezentowana będzie *Alchemy* Pollocka, jedno z najważniejszych dzieł amerykańskiego abstrakcjonisty, które powróciło do Galerii po wnikliwych badaniach naukowych i zabiegach konserwatorskich. Niespodzianką jest wystawa twórczości Charlesa Pollocka, który nie zrobił tak wielkiej jak brat kariery, a którego prace, zwłaszcza z ostatniego okresu, są interesujące. Charles ukończył studia artystyczne, rysował dla gazety robotniczej, tworzył murale, przez dwie dekady uczył na wydziale sztuki. Porzucając realizm społeczny, tworzył w duchu abstrakcyjnego ekspresjonizmu. Zmarł w Paryżu w wieku 85 lat.

W siedzibie Fondazione Querini Stampalia, do 13 września otwarta będzie wystawa rosyjskiego artysty żydowskiego pochodzenia Grishy Bruskina zatytułowana „Alfabet: alfabet pamięci”. Obrazy olejne, gobeliny, rysunki, grafiki, prezentacje multimedialne, filmy interaktywne składają się na projekt, którego bohaterami są anioły i demony, figury trochę ludzkie, trochę zwierzęce, tajemnicze teksty kabalistyczne, symbole ezoteryczne. Oglądając to ogromne dzieło Bruskina, mamy wrażenie obcowania z tajemnicą. Układy obrazów podporządkowane zostały zasadom narracji, ale również swoistej logice wynikającej z napięć tworzących się pomiędzy

bohaterami opowieści w ich zmieniających się wcieleniach. Serie obrazów opowiadają o wędrówce drogami ludzkiego życia, na których człowiek doświadcza zwyczajnych i niezwykłych przypadków w efekcie nieustannej transformacji. Wsparta tradycją, świetnym warsztatem i wypracowanymi stylistykami twórczość Bruskina jest alternatywą dla świata obrazów kreowanych wirtualnie.

Po kilku latach nieobecności Republika San Marino powróciła na Biennale w Wenecji projektem „Friendship Project – China”. Udział 11 artystów reprezentujących jedną z republik najmniejszych, San Marino i największą na świecie, Chińską Republikę Ludową zaowocował interesującymi wystawami rozlokowanymi w różnych miejscach miasta. Na dziedzińcu klasztoru San Salvador instalacja Liu Ruo Wanga przedstawia ogromne stado żelaznych wilków naturalnej wielkości z otwartymi, zakrwawionymi pyskami, które okrąża nieskazitelnie białą Pietę Michała Anioła. To symboliczne zderzenie przeciwieństw, światła i ciemności, brutalnej, krwiożerczej siły i bezbronnej delikatności ilustruje obraz współczesnego świata. Chińczycy zapowiadają swoją aktywność na kolejnych Biennale. W roku 2017, w ramach projektu „Friendship”, zaproponują współpracę Rosjanom, a dwa lata później Amerykanom.

Dzisiejszy, zglobalizowany świat daje możliwość nieograniczonego przepływu informacji, rozwiązywania wspólnych problemów dzięki osiągnięciom naukowym i technologicznym. A jednak wciąż żyjemy w świecie lęku i terroru, dyskryminacji, głodu i zamętu, kakofonicznego bełkotu i zakłamania. Z inicjatywy kuratora 56. Biennale, Okwui Enwezora, w sierpniu, w Teatro Tese Cinquecentesche w Arsenale zorganizowane zostanie międzynarodowe forum dyskusyjne Creative Time Summit, w którym wezmą udział najwybitniejsi myśliciele, artyści, naukowcy i rozmaici działacze, debatując nad przyszłością świata w kontekście możliwych zmian jako efektu przeprogramowania systemów i metod edukacyjnych, z wiarą, że sztuka i kultura są narzędziami uniwersalnymi, które dają możliwość ludziom i narodom lepszemu poznania i zrozumienia siebie i innych. ■



ALEXANDRA HOŁOWNIA

„Era biennale już minęła!” [1] – 56. Biennale Weneckie

W 2000 roku na sympozjum dotyczącym problemu centrum i peryferii w sztuce współczesnej w Kassel nieżyjący już szwajcarski kurator, Harald Szeemann podważył skostniały model weneckiego biennale. Dekolonializacja oraz rozpad bloku wschodniego spowodował powstanie nowych państw, dla których zabrakło miejsca w tradycyjnym ogrodzie Girdini posiadającym tylko 29 pawilonów. Podczas gdy w tegorocznym 56. Biennale uczestniczy 89 państw. Z tego powodu prezentacje artystów z krajów pozbawionych własnych pawilonów zorganizowano na terenie całej laguny. Niektóre z wystaw usytuowano w dzielnicach Castello i San Marco. W tym roku tam właśnie można było podziwiać propozycje z Andory, Angoli, Azerbejdżanu, Białorusi, Cypru, Ekwadoru, Estonii, Luksemburga, Montenegro, Tajlandii, Ukrainy. A przykładowo ekspozycja przedstawicieli Nowej Zelandii miała miejsce w bibliotece przy lotnisku Marco Polo. Na 56. Biennale w Wenecji nie spotkałam reprezentacji Bułgarii. Pojawiło się natomiast kilka nowych państw, jak: Granada, Mauritius, Mongolia, Mozambik, Seszele. Podczas trwania dni prasowych najwięcej osób odwiedzało jednak tradycyjne tereny Biennale. W tramwajach wodnych płynących do Girdini i Arsenale przeważali międzynarodowi,

dobiegający siedemdziesiątki artyści, dziennikarze, kuratorzy, kolekcjonerzy, szefowie muzeów i pracownicy przeróżnych ośrodków związanych ze sztuką. Wiekowa publiczność obrazowała blichtr przemajającego świata, zawieszoną gdzieś pomiędzy migracją i nacjonalizmem. Zwiedzanie biennale rozpocząłam od pawilonów narodowych w Girdini. Tam zainteresowała mnie praca *United Dead Nations* autorstwa Ivana Grubanova znajdująca się w pawilonie serbskim. Artysta w bardzo komunikatywny sposób przybliżył zmiany państw na świecie. Białymi literami na białych ścianach zaznaczył daty trwania między innymi: Austro-Węgier (1867-1918), Imperium Osmańskiego (1299-1922), Związku Socjalistycznych Republik Razeickich (1922-1991), Niemieckiej Republiki Demokratycznej (1949-1990), Tybetu (1913-1951), Czechosłowacji (1918-1992), Jugosławii (1918-2003). Na kamiennej posadzce umieścił zniszczone, brudne, nieaktualne flagi tych niegdyś dobrze prosperujących państw. Inspirującą wydawała się także instalacja *Our Product*, Pameli Rozenkranz w pawilonie szwajcarskim. Basen wypełniony różową cieczą stanowił refleksję nad chirurgią plastyczną związaną z utratą kontroli człowieka nad własnym ciałem. Tematy dotyczące ochrony środowiska oraz koegzystencji z przemieszaniem otaczającej

nas natury poruszały prezentacje w pawilonach: amerykańskim, belgijskim, fińskim, francuskim, holenderskim. Natomiast wykreowana przez conceptualistę, Heimo Zoberinga przestrzeń zatytułowana *Senza Titolo* w pawilonie Austrii przekazywała kompletną pustkę białych ścian. Białe było również w pawilonie węgierskim (instalacja *Sustainable Identities* Szilarda Czeske). Wielka Brytania bulwersowała pracami Sary Lucas. Artystkę pamiętam z licznych udziałów w targach sztuki Frieze. Zawsze intrygowały mnie jej tekstylne, orgiastyczne rzeźby z wypchanych pończoch. Gdy w kostiumie Fly przekroczyłam progi angielskiego pawilonu dopadła mnie telewizja BBC. „Co myślisz o wystawie Sarah?” – pytała redaktorka. „Świetne, lubię ją” – odrzekłam. Niestety, po obejrzeniu ekspozycji stwierdziłam, że stworzone przez Sarah Lucas gipsowe odlewy kobiecego torso z papierosem w odbycie mogą wywoływać niesmak. W katalogu Biennale artystka wyjaśniała: *Kobiety zapalają papierosa, po to by podnieść swą atrakcyjność seksualną...* Palenie papierosów zanieczyszczających środowisko kojarzyło się więc Sarah Lucas z seksem. W pawilonie niemieckim wideo prezentowała w duecie ze swym partnerem Philipem Rizk, Polka Jasmina Metwały, absolwentka poznańskiej Akademii Sztuk Pięknych z 2006 roku. W pawilonie

1. **Camille Norment**, *Rapture*, 2015, instalacja, Nordic Pavilion
2. **Mimmo Palladino**, *Untitled*, 2015, instalacja, The Italian pavilion at the Arsenale
3. **Greg Semu**, *Self Portrait with Back of Pe'a, Sentinel Road, Herne Bay*, 2012, Digital C-Type Print, 100 x 72 cm, Palazzo Bembo
Fot. 1-3 © by A. Dudek-Dürer



57

polskim projekt opery *Halki* Stanisława Moniuszki na Haiti, Joanny Malinowskiej i TC Jaspera, kuratorowany przez Magdalенę Moskaiewicz uważam za nietrafny. Pomysł rezerwowo autorstwa Slavs and Tatars, „BEFORE THE BEFORE, AFTER THE AFTER”, kuratora Łukasza Rondudy stanowił znacznie ciekawszą alternatywę. Moim zdaniem *Halka na Haiti* nie powinna reprezentować Polski w Wenecji, gdyż podobne projekty były już nagradzane. Otóż w 2005 roku reżyser Mark Dornford-May przeniósł akcję swego filmu *U-Carmen*, opartego na operze *Carmen* Georges Bizeta z hiszpańskiej Seville do miasteczka Khayelitsha w Południowej Afryce, za co otrzymał na festiwalu filmowym Berlinale nagrodę Złotego Niedźwiedzia. W 2011 Złotego Lwa za najlepszy pawilon na 54. Biennale w Wenecji przyznano Niemcom przypominającym dorobek zmarłego reżysera i performera Chrisopa Schlingensiefela, w tym między innymi jego realizację *Operndorf* (wioski operowej) w Burkina Faso. Zafascynowany filmem *Fitzcarraldo* Wernera Herzoga, Schlingensiefel postanowił pod koniec swego krótkiego życia wybudować operę w Afryce. Przez kilka lat szukał odpowiedniego miejsca. Wybrał Burkina Faso, gdzie przy pomocy sponsorów stworzył położone 30 km na północ od miasta Ouagadougou interkulturalne centrum. Wioska operowa Schlingensiefela oprócz teatru, posiada szpital, szkołę oraz ośrodki do prowadzenia wszelkich warsztatów. Poza tym do swych europejskich spektakli granych również w Burkina Faso angażował on afrykańskich śpiewaków. Dyrektor Tate Modern, Chris Decon, nazwał wioskę operową w Afryce Schlingensiefela najbardziej interesującym projektem kulturalnym na świecie. W 2015 roku pawilon polski na Biennale w Wenecji liczył na Złotego Lwa za inscenizację opery *Halka* autorstwa Joanny Malinowskiej i TC Jaspera w wiosce potomków polskich legionistów na Haiti. Wspaniała panoramiczna realizacja, ale przyznacie, że pomysł wtórny a w porównaniu z dokonaniem Schlingensiefela mało kompleksowy, ani polityczny ani socjalny i zbyt narodowy. Okwui Enwezor do swej zbiorowej, międzynarodowej manifestacji „All the World's Futures” (Wszystkie Przyszłości Świata), mającej miejsce zarówno w Arsenale, jak i w pawilonie Italia nie zaprosił żadnego polskiego twórcy. Powodów niechęci Enwezora do Polaków należy szukać w doświadczeniach rodzinnych kuratora. W 1999 roku podczas mojego wywiadu dla Arteonu (1/1999, strona 10), wspominał o swojej siostrze studiującej w latach 1987-91 medycynę w Gdańsku, która ze względu na rasistowskie szykany przerwała studia w Polsce i wyjechała do Londynu. Enwezor, z wykształcenia politolog, nie gustuje w pracach artystycznych działających na emocje odbiorców. Bardziej interesują go poszukiwania z zakresu nauki i sztuki oraz refleksje na tematy polityczne. Prezentację „All the World's



Futures” podporządkował trzem motywom: „Liveness: On epic duration”, (Na żywo: w epickim trwaniu), „Garden of Disorder” (Ogród Niepodrządku) i „Capital: A Live Reading” (Kapitał. Czytanie na żywo). Do udziału zaprosił 136 artystów, muzyków, filmowców, aktorów, autorów z 53 krajów, którzy na zamówienie poruszyli problemy apartheidu, kolonializmu, walk narodowowyzwoleńczych, a także dali wgląd w aktualną sytuację na świecie.

Najważniejsze, by umieć zamienić myśli na znaki, by znaleźć skrót wizualny tego, co się chce wyrazić słowami..., mówił 16 lat temu Enwezor dla Arteonu (1/1999 strona 10). Miłujący teorię Enwezor, odpowiadając również na pytanie Ute Thon (redaktorki niemieckiego Art Magazin) o kryteria doboru uczestników powiedziała, że szczególnie interesuje go sposób używania przez twórców słów [2]. W Arsenale zademonstrował neonowe instalacje Bruce'a Naumana grającego z wyrazami „Death” (Śmierć), „Love” (Miłość) i „Hate” (Nie-

nawieść). Wiele wystawionych prac oscyluje wokoło śpiewu, recytacji i czytania. W czasie trwania Biennale codziennie czytany jest na żywo *Kapitał* Karola Marksa. Enwezor, wprowadzając do wystawy *Kapitał* Marksa, pragnął wykreować rytuał, oparty na prowokacji i kontrowersjach. Wystawa Okwui Enwezora nie stanowi żadnego odbicia nowych prądów w sztuce, lecz jest wykreowanym, nudnym pokazem kuratorskim. Julia Voss w swym opublikowanym w niemieckiej gazecie FAZ artykule twierdzi, że większość uczestników „All the World's Futures” współpracuje z galeriami Gagossian i Zwinger [3]. Czyżby Enwezor, nie prowadząc researchu, po prostu włączył do swego pokazu artystów dwóch nobilitowanych galerii, kryjąc w tym jakiś biznes?

Złotego Lwa za osiągnięcia artystyczne otrzymała zamieszkała w Berlinie amerykańska konceptualistka Adrian Piper. Nagrodę za najlepszy pawilon narodowy dostała Armenia.

Złotego Lwa za całokształt twórczości przyznano 71-letniemu rzeźbiarzowi z Ghany El Anatsui. Specjalnym Złotym Lwem za załugi dla rozwoju sztuk pięknych nagrodzono amerykańską kuratorkę Susanne Ghez.

Srebrny Lew dla najbardziej obiecującego artysty przypadł Koreańczykowi, Im Heung Soon. ■

1 <http://www.dw.de/okwui-enwezor-die-%C3%A4ra-der-biennale-ist-vorbei/a-18309395>

2 http://www.art-magazin.de/szene/81747/okwui-enwezor_interview

3 <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunst/in-diskursgewittern-die-biennale-in-venedig-13582813.html>



ANNA BATKO

Przekształć się lub znikaj (o Międzynarodowym Triennale Grafiki 2015 w Krakowie)

Międzynarodowe Triennale Grafiki to cykliczna impreza odbywająca się w Krakowie od 2006 roku, kontynuująca tradycję istniejącego od 1966 Biennale. To nie tylko konkurs o międzynarodowym zasięgu, ale cykl rozrzuconych, już nie tylko w Krakowie, lecz w całej Polsce, ba, nawet świecie, wystaw, ale też okazja, aby poznać i przyjrzeć się z bliska tej coraz bardziej wymykającej się definicjom dziedzinie sztuki. To pretekst, by pokusić się o dogłębną analizę współczesnej grafiki, związanego z nią środowiska i wciąż zmieniających się realiów. Jest to pytanie o tyle zasadne, że, jak się zdaje, z roku na rok, znaczenie grafiki spada, a z triennale na triennale, związany z nią prestiż maleje, czego dowodem jest nie tylko dużo mniejszy zasięg całego wydarzenia, mniejsza ilość ekspozycji, ale i zasadniczo słabszy poziom części (oczywiście nie wszystkich) prezentowanych prac. Wydaje się, że coraz bardziej można mówić raczej o „akademickim” statusie tej odchodzącej już być może do lamusa imprezy (?).

I chociaż przynajmniej częściowo problem ten został przez Stowarzyszenie MTG, czyli organizatorów, dostrzeżony, zorganizowano bowiem m.in. międzynarodowe sympozjum poświęcone roli cyklicznych imprez graficznych w sztuce współczesnej, pt. „Przekształć się lub znikaj” – to wnioski dotyczące przyszłości może nawet nie tyle dyscypliny, co samego triennale, nie są chyba optymistyczne.

Wystawa konkursowa pomieszczona została w Bunkrze Sztuki, instytucji, która swego czasu, zwłaszcza w trakcie

głośnego w grodzie Kraka konkursu na dyrektora, rękami i nogami próbowała się bronić przed narzucaną jej przez miasto ekspansją grafiki. Na parterze oglądać można było zwycięskie projekty. W białym, usytuowanym na środku kubiku instalacja video amerykańskiej artystki Deborah Cornell *Odzwierciedlając miejsce*, laureatki Grand Prix i Grand Prix d'Honneur. Sama praca w warstwie tekstowej niewiele mówi, będąc egzystencjalną refleksją na temat kultury, natury i ekologii, co w najlepszym wypadku zdaje się po prostu wtórne, ale już warstwę formalną traktować można jako swego rodzaju symptom, przyczynek do diagnozy stanu i statusu grafiki dzisiaj oraz jej wybiegającego w przyszłość rozproszenia. Mamy tu bowiem do czynienia z kolażem dyscyplin, nawarstwiającymi się matrycami cyfrowymi rzucanymi na papierowe wydruki, a to wszystko sprzężone za pomocą ruchomych obrazów i dźwięku. Przypomina to eklektyczny twór, będący przede wszystkim popisem technicznej biegłości. Obok, w kolejnej salce, zamieszczono też inne nagrodzone i wyróżnione prace, które podobnie jak zwycięskie video, często ciążą ku nowym,



1. Widok ogólny ekspozycji.
Od lewej: **Ellen Karin Maehlum** (Norwegia), *Jebel Toubkal, Maroko, Obserwowany – 79 N*, **Agata Derda** (Kanada) *Pretendent, Ostrzejszych nie znajdziesz*, **Sean Caulfield** (Kanada), *Powódź* (panel centralny), **Dimitrije Pecic** (Serbia), *Ulica II*, **Paulis Liepa** (Litwa), *N150115R, Gwiazdy*, **Vladimir Veljasevic** (Serbia), *Bez tytułu 3, Bez tytułu 1*.
2. Widok ogólny ekspozycji. Od lewej: **Floki Gauvry** (Argentyna), *#7559, #6237*, **Geodele Peeters** (Belgia), *Martwa natura I, Martwa natura II*, **Kyoko Sato** (Japonia), *DP130603, DP121082*, **Kate Gesel** (USA), *Oslabnąć, Widoki znalezione*.
3. **Deborah Cornell** (USA), *Odzwierciedlając miejsce, Grand Prix d'Honneur i Grand Prix – MTG Kraków 2015*



3

innym niż tradycyjne mediom. Były tu fotograficzne, przerysowane i karykaturalne autoportrety Mariusza Filipowicza, groteski Martina Garcii-Rivery i surrealistyczne, ocierające się o metafizykę mezzotinty Marca Frisinga. Była Europejska Nagroda Graficzna, Nagroda im. Profesora Witolda Skulicza, Nagrody Rektorów polskich ASP, warszawskiego czy wrocławskiego, Nagroda im. Leona Wyczółkowskiego, Nagroda Fundacji im. Tadeusza Kulisiewicza. I wiele, wiele innych, w tym szereg honorowych wyróżnień, prac niezbyt przyciągających uwagę może poza asamblażowymi reliefami o niepokojącym nastroju Witolda Zaręby czy serigraficzną instalacją o konceptualnej proveniencji Magdy Stawarskiej-Beavan. Z kolei w piwnicy Bunkra umieszczono oscylujące wokół technik graficznych instalacje, w tym interaktywne para-rzeźbiarskie objekty eksplorujące problem tożsamości autorstwa Grzegorza Banaszkiewicza. Z kolei z prac eksponowanych na pierwszym piętrze utkwiły mi w pamięci tylko niepozorne, ginące w tym przesycie, fotomontaże Edwarda Batemana i uwodzący delikatnymi azurami, grą kolorów i cieni, obiekt Jill Parisi.

Wystawie głównej towarzyszyło szereg innych ekspozycji. Mieliśmy więc pokaz sztuki młodych w galeriach krakowskiej ASP, gdzie Grand Prix Młodej Grafiki Polskiej uhonorowana została Malwina Mosiejczuk krzyżująca estetykę komiksów, stylistykę a la Roy Lichtenstein z dosadnością Joan Cornella, a wyróżnienie Rektora ASP w Łodzi otrzymała chyba najciekawsza ze wszystkich prezentowanych tu grafik i quasigrafik, *Siedź cicho* – fotograficzny tryptyk Zuzanny Dyrdy. Wystawę jurorów i członków SMTG w Międzynarodowym Centrum Kultury, zgrabnie zatytułowaną *Za Kulisami*, wyróżniała przede wszystkim oniryczna w wydźwięku twórczość Vladimira Elvieriego oraz Sztuka Wschodu – „Przestrzenie Tao” – czyli prace laureatów poprzednich edycji z Chin, Japonii, Korei i Tajlandii pomieszczone w Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha. Z kolei w Małopolskim Ogrodzie Sztuki wystawa zbiorowa „Grafika i warsztat” okazała się raczej mdła, choć to poprawna prezentacja twórczości profesorów wyższych uczelni artystycznych, prowadzących katedry i instytuty grafiki. Po sąsiedzku w Artetece zaprezentowano zeszyty z matrycami pięciu krakowskich artystów związanych z Uniwersytetem Pedagogicznym, a w krakowskim Domu Plastyka na Łobzowskiej wystawę „Enter/ Exit 2”, tj. kontynuację czy raczej appendix do wystawy o tym samym tytule z 2006 roku i jednocześnie – jak pisze kurator w osobie Leonarda Pędziałka: *próba odpowiedzi, w którą stronę zmierzają dzisiejsze pojmowanie przez nas warsztatu graficznego* (i w tym samym zdaniu odpowiadający): *a mnie osobiście cieszy, że zmierza to w tę, właściwą stronę*.

I chyba najciekawszą w tej edycji, tuż obok ekspozycji pt. „Grafika. Kontynuacja” w Galerii Pod Baranami – wprowadzającej odrobinę świeżego powiewu m.in. dzięki pracom Jakuba Woynarowskiego czy Honzy Zamojskiego,

– była wystawa w Muzeum Narodowym w Krakowie z całą plejadą gwiazd. Na „Romansie z grafiką. Od Albersa do Vostella” podziwiać można było m.in. rozmawianych w pewnych formalno-znaczeniowych problemach Jospa Beyusa, Carla Andre, Georga Baselitza, Jeana Dubuffeta, Anette Messenger i Sola LeWitta. Może i o romans tu chodziło, natomiast trudno pozbyć się wrażenia, że namiętność jednak już wyparowała.

Poza tym MTG zaproponowało też co najmniej kilka wartych wzmianki wystaw indywidualnych, Marty Kubiak, laureatki Grand Prix młodych z 2012, którą po raz kolejny zajmuje problem konfliktu, tym razem przefiltrowanego przez popkulturę, komiksy i gry komputerowe. Natomiast wystawa Agnieszki Łakomej i Joanny Janowskiej Augustyn w MCK-u, Miry Skoczek-Wojnickiej w Galerii pod Rejentem, serwowana odbiorcom, okraszona kosmogonicznym sosem „rozmowy” między człowiekiem i abstrakcją. Także ekspozycja Franciszka Bunscha w NCK-u intrygowała egzystencjonalnym żartem. I oczywiście były też ekspozycje poza Krakowem, np. „Retrospektywa Zakładu Grafiki Instytutu Sztuk Wizualnych Uniwersytetu Zielonogórskiego” eksponowana w salach akademickiej biblioteki, na której pokazano pracę m.in. Jana Berdyszaka i Izabelli Gustowskiej, czy „9. Triennale Grafiki Polskiej” w Muzeum Śląskim w Katowicach, tym razem współorganizowane również przez akademię. Z kolei „Kolor w grafice. Duety” w toruńskiej Wozowni – kontynuujący przeszło 30-letnią tradycję sproblemetyzowanych wokół barwy prac oraz historyczna i wybitnie muzealna ekspozycja „Wielość w jedności. Litografia i techniki druku płaskiego w Polsce po 1900 roku”, pokazana w Muzeum Okręgowym w Bydgoszczy.

Ale to jeszcze nie koniec: już zapowiedziano wystawy kolejne.

Czy Triennale przekształci się? To dobre pytanie, choć mamy nadzieję, że jednak nie zniknie z naszego życia artystycznego. To optymistyczne życzenie.

Międzynarodowe Triennale Grafiki 2015 to przede wszystkim konkurs graficzny, w którym w tym roku udział wzięło 1105 artystów z całego świata i gdzie w jury zasiadali: Alicia Candiani (Argentyna) – przewodnicząca jury, Vladimiro Elvieri (Włochy), Dorota Folga-Januszewska (Polska), Carinna Parraman (Wielka Brytania) i Endi Poskovic (USA). Prace wyselekcjonowane przez jury prezentowane są na wystawie głównej, której towarzyszy kilkanaście projektów wystawienniczych w instytucjach partnerskich, szereg ekspozycji, spotkań, sympozjów i wykładów poświęconych różnym aspektom grafiki, zarówno w ujęciu historycznym, jak i prezentujących najnowsze osiągnięcia w tej dyscyplinie sztuki. Wyjątkowo w tym roku MTG, oprócz prezentowania grafiki w jej tradycyjnych odślonach, zdecydowało się otworzyć na dialogi i flirty tej dziedziny sztuki z innymi technikami ekspresji twórczej. ■



ANNA MARKOWSKA

Pionierzy na „Dzikich polach”

Pionierami w sztuce Wrocławia wcale nie byli ci, którzy znaleźli się tu w 1945 roku, by organizować polskie życie kulturalne po strasznej wojnie i przesiedleniach-wędrówkach ludów. Ci, którzy znaleźli się daleko od domu i w morzu ruin, w mieście w nowych granicach państwowych, choć byli prawdziwymi pionierami, nieomal jak z westernów, marzeniami nie wybiegali poza zwyczajną codzienność. Bo też właśnie ta zwyczajność – że są szkoły, kluby, kawiarnie, związki, czy nawet koterie – przez minione pięć lat była ich największą nadzieją. Naprawdę rozrabiać zaczęli dopiero Ci, którzy zostali absolwentami takiej „zwyyczajnej” szkoły: rozejrzeli się dookoła i zobaczyli, że właściwie nic im się nie zgadza. Starzy profesorowie z nienagannymi manierami, zapatrzeniem na Paryż czy Lwów, myśleli kategoriami, które młodym wydały się anachroniczne. Starzy pełnili oczywiście w dużej mierze rolę antysowieckiego parasola. Ale młodzi – nawet ci dalecy od fascynacji socjalizmem tzw. „demokracji ludowej” – zadawali sobie pytania: czy polskość to jedynie trzymanie się kurczowo przeszłości i czy nie może oznaczać nowoczesności i eksperymentu? Z dzisiejszej perspektywy widzimy, że odpowiedzi na nie – a cały czas odsuwamy na bok koniunkturalistów, karierowiczów oraz ideologicznych zapaleńców – była w istocie tragiczna, bo wiązała się ze współpracą z różnymi, niekoniecznie najfajniejszymi instytucjami.

Dorota Monkiewicz, dyrektorka Muzeum Współczesnego Wrocław, również jest pionierką. Przyjechała z Warszawy, otworzyła muzeum dokładnie cztery lata temu (2011) wystawą artysty z warszawskiej galerii Foksal, przypominając zadawnione spory i nastawiając przeciw sobie dużą część środowiska, które zresztą i wcześniej nie mogło jej wybaczyć że jest „spadochroniarką”. W muzeum, które ma sale nadające się właściwie na pokazy znaczków pocztowych, jedną windę i mury tak grube że nie działają telefony komórkowe, urządziła wiele znakomitych wystaw, w tym pokazy artystów wrocławskich i to zapomnianych przez samych wrocławian. Oprócz tego, że jest dyrektorką, Monkiewicz jest też kuratorką, wydawczynią, organizatorką debat i krytyczką sztuki. Artykuł ten jest recenzją z wystawy, którą przygotowała podsumowując swój pionierski etap we Wrocławiu – „Dzikich pól. Historii awangardowego Wrocławia” w warszawskiej Zachęcie (19 czerwca – 13 września 2015), przeniesionej później do Koszyc, Bochum, Zagrzebia i Budapesztu. Gdyby się jednak komuś nie chciało czytać dalej, przejdę od razu do konkluzji: była to wystawa absolutnie rewelacyjna!

„Dzikie pola” to wystawa świeża i odkrywczą, znakomicie obmyślana, a choć lekka i przyjemna, to widać w niej ogromną pracę u podstaw. Monkiewicz przez swoje pionierskie lata nie tylko nauczyła się Wrocławia, ale może go już dziś nauczać samym wrocławian. Pokazała miasto wolnych ludzi, sobieradków, anarchistów i marzycieli, którzy stworzyli swój dom na kamieniu. Było biednie, ale wesoło i zawadiacko. To nie była wystawa grzeczna, bo pokazywała bardzo niegrzecznych ludzi, a zrobiona została w istocie przez rewolwerowca. Kilkanaście autorskich galerii w latach 70. było w tym niedużym w końcu mieście fenomenem na skalę krajową – dowodziło jednak też także, że niemal każdy wrocławski kowboj-artysta strzelał do drugiego kowboja, musiał mieć swój salon i swoje konie. Mam prywatną teorię o *machismo* tutejszych pionierów i ich absolutnie kowbojskim temperamentem, ale ponieważ poparta jest jedynie intuicją i odczuciami, rozwinę ją kiedy indziej, gdy znajdę nieco twardsze dowody. Podtytuł „Historia awangardowego Wrocławia” stawia na tylekroć obśmiewany progresywnizm, tę podobno szkodliwą utopię... Co to właś-





3

ciwie dzisiaj znaczy „być do przodu”, spyta ktoś, skoro już wiemy że nie chodzi o prostu – jak w latach 70. – o nowe media, o postawienie na aparat fotograficzny, kamerę, sztukę konceptualną, efemeryczną, happening czy performans. Można dzisiaj przecież malować obrazy i być po stronie awangardy. Żyjemy wszak w czasach, gdy wszystko już było. Oczywiście tytułowa awangarda nie jest tu pojęciem historycznym raczej metaforycznym, niosącym ze sobą przekonanie, że sztuka w kontekście logiki kapitalizmu nie może służyć kontemplacji i konsumpcji, ale raczej zbijając z pantałyku i umożliwiać budowanie przestrzeni do wątplenia i zdziwienia.

Sercem wystawy w Zachęcie była zbudowana specjalnie kolistą przestrzeń, mieszcząca makietę Muzeum Współczesnego i ekran wyświetlający fragment filmu *Na srebrnym globie*, kręconego przez Jerzego Żuławskiego we Wrocławiu do czasu ingerencji cenzury, przerywanej realizacją na wiele lat. Przypomnijmy, że bohaterowie tego polskiego science-fiction lądują na nowej planecie i tworzą tam nową cywilizację, nowe mity, a nawet wymyślają własnego boga. By uświadomić, jak bardzo kuratorka postawiła na szaleństwo zaczynania od początku – symbolizowanego przez promieniującą wewnątrz wystawy rotundę (nawiązującego do kolistości

planu MWW), pełniącą rolę poetyckiego serca wystawy – należy jeszcze dodać, że kosmicznym statkiem w filmie był pusty budynek zbudowany dla przywiezionej ze Lwowa *Panoramy racławickiej*. Jej instalacja jednak ciągle się przeciągała, bo chodziło przecież o zwycięską bitwę z wojskami rosyjskimi. Założycielski mit Wrocławia, jak sugeruje kuratorka, zawiera w sobie szacunek do inności, do kontaktu z tym, co nieswojone, obce i różne. To bardzo atrakcyjny mit dla współczesnych młodych ludzi, szukających częstokroć szczęścia poza miejscem swojego urodzenia. To jednocześnie przekorna wersja w stosunku do starej idei trwania Polaków na Dolnym Śląsku od czasów piastowskich. Film Żuławskiego skontrowany jest z fragmentem innego filmu, wyświetlanego już jednak poza zaczarowanym kręgiem: *Saltem* Tadeusza Konwickiego, a konkretnie z sekwencją halucynacyjnego tańca, przypominającego chocholi taniec... Konwicki w *Salcie* opowiada z kolei o człowieku poszukującym tożsamości, uwikłanym we własne kreacje płynnego „ego”. Narracja wystawy zaczyna się od przyjazdu do miasta dwóch ważnych postaci awangardowego Wrocławia: Jerzego Grotowskiego i Jerzego Ludwińskiego. Może to bombastyczne, co napiszę *expressis verbis*, a co Monkiewicz zasugerowała subtelnie środkami wizualnymi, >



4

1-4. Widok wystawy „Dzikie pola. Historia awangardowego Wrocławia”. Pokaz premierowy. Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki 16.06-13.09.2015, fot. Paweł Eibel

ale awangardowy Wrocław faktycznie wygrał z sowietyzacją, choć działał w określonych warunkach historycznych, w której duża część artystów udzielała się w różnych „socialistycznych” organizacjach. Kuratorka na wystawie połączyła zresztą zgrabnie tę awangardę, której kres wyznaczył stan wojenny 13 grudnia 1989 roku z tą, która przyszła potem. Prywatnie kowboje z obu generacji raczej się nie lubią; dla Grupy LUXUS konceptualiści to wszak największy (polityczny i artystyczny) obciach. Można więc nie tylko westchnąć rzecz oczywistą, że trudno być prorokiem we własnym kraju, ale można też wyciągnąć z tej banalnej konstatacji wnioski, że tylko Monkiewicz mogła zrobić wystawę, która by na zadawnione niesnaski i spory spojrziała zdystansowanym okiem. Kuratorka broni sztuki, jej osobnego miejsca, choć przecież uwikłanego w scenę społeczno-polityczną. Broni artystów, nie tylko przed nimi samymi, ale też przed politykami, besserwisserami i zabarykadowanymi na swoich pozycjach estetami. Wyświetlając *Na srebrnym globie*, przypomina o szaleństwie pionierów i niezłomnej determinacji osadników, kontrując go *Saltem*, mruży jednak coś o złotym rogu, smętnie zaginionym... Co mnie szczególnie poruszyło i wzruszyło, to wielkie serce kuratorki, gdy chodzi o dobór wystawianych artystów. Ileż to razy widzieliśmy wystawy, także w samej Zachęcie, gdzie za wyborami stoi popis własnej koniunkturalności, selekcja po najmniejszej linii oporu, jedynie tych, co akurat są na topie. Tymczasem kuratorka „Dzikich pól” pokazała atrakcyjnie wielu artystów o których nie słyszałem nie tylko pies z kulawą nogą, ale również ludzie specjalizujący się w sztuce współczesnej (w tej sytuacji jednak, skoro tak się zapędziłam, nie wypada mi podać nazwisk uczestników)! Tak czy inaczej, zamiast blockbustera schlebającego gustom i pokazującego jeszcze raz to, co wszyscy już znają, wyskubała i wydarła niespodziewane znaleziska i zaskoczenia. Zaprasza na seans czegoś naprawdę fajnego, bo pokazuje nam samym, jaki mielibyśmy potencjał, gdybyśmy popatrzyli na siebie (tych co żyją wśród nas) z zachwytem. Nie waha się wskazywać postaci wybitne, choć zapomniane; nie lęka się ryzykować. Monkiewicz zatrudniła siedmiu pod-kuratorów i researcherów jednocześnie. Wszyscy sprawili się znakomicie, a szczególnie wielkie brawa należą się Pawłowi Piotrowiczowi z „Rity Baum” za przybliżenie wrocławskiej sceny muzycznej. Dla potrzeb warszawskiej wystawy zdigitalizowano filmy, których nie znali nawet uczestnicy ówczesnej sceny muzycznej. Pomysł integracji muzyczno-wizualno-teatralno-architektonicznej to zresztą kolejny świetny koncept Monkiewicz, oddający oryginalność awangardowego Wrocławia. Co więcej, mamy też udaną próbę wprowadzenia wątków tzw. Ziemi Odzyskanych przez artystów spoza Polski (m.in. Rineke Dijkstra i Allan Sekula), co otwiera sztukę miasta – do którego jeszcze do niedawna dotrzeć można było po wielogodzinnej jeździe w brudnym pociągu – na łączność ze światem, która w PRL-u była mimo wszelkich przeciwności niezwykle ożywiona.

Poniżej: Widok wystawy „Dzikie pola. Historia awangardowego Wrocławia”. Pokaz premierowy. Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, fot. Paweł Eibel

Wystawie towarzyszy książka napisana lekko i zadziornie, bez naukowego zadęcia i z dużą ilością zdjęć. Tak jak na wystawie sztuki plastyczne przeplatają się z filmem, teatrem, architekturą i muzyką, stwarzając nieuchwytną i niepowtarzalną atmosferę miasta. Choć przekonana jestem, że nikt nie byłby w stanie zrobić lepiej wystawy o historii awangardowego Wrocławia niż Dorota Monkiewicz, gdyż pionierski duch wyczuwa najlepiej pionier, a zuchwalec – zuchwalec, to powiedzmy też na koniec o pewnej luce. Nie jest to zarzut dla kuratorki, gdyż pomieszczenia Zachęty

mają swoją ograniczoną pojemność, raczej swojego rodzaju nadzieja na przyszłość. Bardzo żałuję, że nie zobaczyliśmy sensybilistów (Kazimierz Głaz i Michał Jędrzejewski), czyli brakującego ogniwa w polskiej historii sztuki, jakim jest nierozpoznany ciągle neo-dadaizm, a ponadto – by wymienić jedynie kilku: Wojciecha Stefanika, Marcina Harlendera i Jerzego Olka. Wydaje się niemożliwe, ale pominięto nawet tutejszego artystę-fenomen, który żyje dzięki metempsychozie przynajmniej od XV czyli Andrzeja Dudka-Dürera. No, ale Monkiewicz nie powiedziała z pewnością ostatniego słowa. Szkoda, że wystawy nie ma gdzie pokazać w samym Wrocławiu, po jej europejskim tournée. Obiecana przez miasto docelowa siedziba Muzeum Współczesnego, filar aplikacji o europejską stolicę kultury 2016, ciągle niestety czeka na decyzję o realizacji. A w tymczasowej siedzibie, gdzie po prostu nie mieszczą się duże obiekty i gdzie nie ma wystarczającej przestrzeni, nie da się przedstawić tak obszernej wystawy. Jednocześnie mieszkańców się nie informuje, że to, co pokazuje Muzeum Narodowe na strychu w gmachu głównym, a co wkrótce znajdzie swoje miejsce w zaadaptowanym na muzealne potrzeby Pawilonie Czterech Kopuł to jest sztuka nowoczesna, a nie współczesna. Jaka jest między nimi różnica? Ano zasadnicza; sztukę współczesną liczymy mniej więcej od wydarzeń 1968 roku, gdy Europejczycy postawili na działania oddolne, krytykę establishmentu, powiązanie sztuki z krytyką instytucjonalną i na używanie jej jako platformy emancypacyjnych debat oraz demokratycznych sporów. Wygląda więc na to, że Wrocław – niegdysiejsza stolica konceptualizmu, nie potrafi docenić własnego dziedzictwa kulturowego.

Tytuł „Dzikie pola” wziął się z debaty nad zdjęciami Wrocławia z połowy lat 60., pokazujących miasto – jak pisał w przewodniku po wystawie Michał Duda – *wielkich pustych przestrzeni, bezkresnego nieba i odległego horyzontu. Pozwalają zobaczyć miasto w przedziwnym stanie zawieszenia – pomiędzy tym, co było, a tym, co miało dopiero nastąpić*. To, co nastąpiło, to właśnie śmiała, nowatorska sztuka. Czyżby te niegdysiejsze dzikie pola w biednym PRL-u były dla artystów przychylniejsze od aspiracji miejskich decydentów europejskiej stolicy kultury? ■





KAMA WRÓBEL

Pamiętaj, że jesteś funkcjonariuszem ZOMO...

...a to zobowiązuje.

Takie oto hasło, w formie przestrzennego napisu, podobnie jak wiele innych obiektów odnalezione zostało w czerwcu, w opuszczonych dawnym Koszarach Oddziału Prewencji Policji we Wrocławiu. Każdy tych przedmiotów – będąc w pewnym sensie reliktem historii, a jednocześnie integralną częścią zastanej przestrzeni – decyzją kuratorów przeistoczył się w istotny ze względu na kontekst miejsca obiekt artystyczny, stając się tym samym częścią wystawy głównej tegorocznej, 13. edycji Przeglądu Sztuki SURVIVAL. I na wstępie już należy zaznaczyć, że była to edycja bardzo udana – pełna ciekawych realizacji, interesujących performance'ów i wyjątkowo spójnych pod względem tematycznym wydarzeń towarzyszących.

Jak czytamy w zapowiedzi: *Hasło tegorocznej edycji: „Czyny zabronione”, zainspirowane terminem prawniczym, odwołuje się do ludzkich zachowań i zjawisk rozgrywanych na granicy prawa lub całkowicie gwałcących jego zasady. Wybrana przestrzeń – Koszary Oddziału Prewencji Policji we Wrocławiu – silnie naznaczona dawną, policyjną funkcją, pozwala na przestudiowanie pojęć związanych z zagadnieniem nieprzebrania prawa stanowionego i naturalnego [1].* I rzeczywiście, wybrany przez organizatorów potężny, nieco posępny gmach okazał się miejscem idealnym, którego sieć korytarzy i rytmicznie usytuowanych pomieszczeń, w bezpośredni sposób oddziaływały na ostateczny charakter wystawy, jej narrację oraz specyficzny wydźwięk zakwalifikowanych prac. A tych, jak się okazało było całkiem sporo – dokładnie sześćdziesiąt sześć różnorodnych pod względem formalnym realizacji, włączając w to również działania z zakresu sztuki performance. I trzeba zaznaczyć, że mimo tej ilości, nie odczuwało się ani ścisłości, ani drażniącego nadmiaru – mnogość pomieszczeń dała

Powyżej:
Martynka Wawrzyniak,
Ketchup, dokumentacja
 performans
 Fot. Krzysztof Saj

bowiem organizatorom dość dużą swobodę w operowaniu dostępnymi salami na tyle, by niemalże każdy z prezentowanych obiektów miał własną, dedykowaną sobie przestrzeń. Być może momentami zbyt dużą, co jednak w żaden sposób nie wpływało na percepcję odbiorcy, a dawało szansę w pełni wybrzmieć eksponowanym obiektom. Prace te mogły bowiem w pełnym zakresie współdziałać z miejscem, w kontekście którego powstały, lub też które ów kontekst im nadawało. Warto również zaznaczyć,

że dawne koszary, pomimo swego monumentalizmu, działania bryły i atmosferą minioniej historii, nie zdominowały prezentowanej w nich sztuki, otaczając ją przy tym odpowiednim podłożem kontekstowym i nieco złowieszczy, wyczuwalnym klimatem. I o ile, momentami rzeczywiście w budynku tym było nad wyraz posępnie, to nie do końca zgodzę się z Darią Skok, która w tekście swym poetycko wyolbrzymia te kwestie pisząc, że *ślepe korytarze, zaryglowane drzwi, a czasem ich zupełny brak, klatki schodowe, które nie prowadziły do wyjścia, stworzyły pełen pułapek labirynt. Poszukiwanie wybranych prac często skazane było na porażkę, bo nie sposób było odtworzyć raz przebytej drogi. Pozostawało więc oddać się intuicji i przyjąć za pewne jedynie to, że wszystko tu może być niepewne [2].* Niepewności według mnie nie było tu żadnej, a i pod względem komunikacyjnym całość dograna była raczej dobrze i właśnie owa ścieżka zwiedzania – być może z kilkoma wyjątkami – umożliwiła odbiorcy bezproblemowe przemieszczanie się po tak ogromnym gmazysku. Dodatkowo – czego niestety nie można powiedzieć o kilku poprzednich edycjach SURVIVALU – tegoroczny przegląd okazał się zbiorem wyjątkowo dobrych >

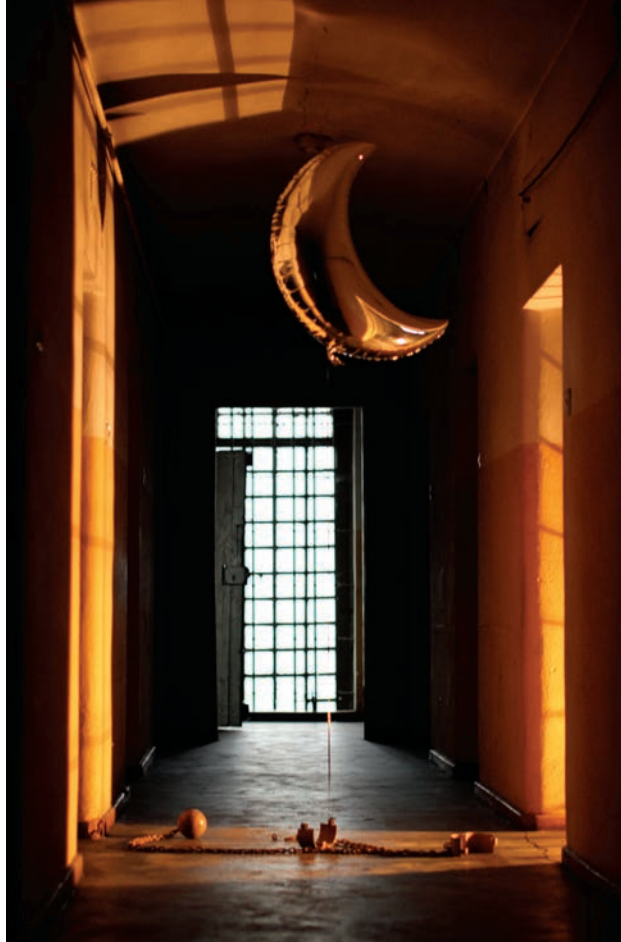
2 Daria Skok, *Wyzwolenie i labirynt. 13. przegląd Sztuki Survival „Czyny Zabronione”*, Magazyn SZUM na <http://magazynszum.pl/krytyka/wyzwolenie-i-labirynt-13-przeglad-sztuki-survival-czyny-zabronione>, dostęp z dn. 15.08.2015

1 Zapowiedź wystawy, druk nienumerowany.

i różnicowanych realizacji, które w inteligentny i kreatywny zarazem sposób odnosiły się do tytułowych czynów zabronionych. I oczywiście niezwykle trudno byłoby wskazać najlepszego artystę czy też tylko jedną wyróżniającą się pracę, gdyż rzeczywiście całkiem spora reprezentacja twórców udowodniła, że potrafi myśleć w sposób wielowymiarowy. Dlatego też sprawiedliwe będzie wymienić dla przykładu kilka z nich, które według mnie zasługują na szczególną uwagę.

Przede wszystkim będą to obiekty, które odznaczały się inteligentnym podejściem do wskazanego problemu oraz niebezpośrednią i wielopoziomową interpretacją tematu, czego doskonałym przykładem były m.in. niezwykle minimalistyczna instalacja w typie site-specific pt. *Miejsce bezpieczne* autorstwa Konrada Juścińskiego, *Dyscyplina* Eweliny Turkot oraz wyjątkowo urzekająca pod względem wizualnym, odnosząca się do sound sculpture Harry'ego Bertoi, instalacja dźwiękowa Pawła Romańczuka pt. *Ależ proszę, Harry*. Ale nie tylko te. Mocnym punktem była również instalacja dźwiękowa Mateja i Jakuba Franków pt. *Air Conditions: Na pionowe struny i poziome organy*, która wyeksponowana została w idealnym dla siebie miejscu. Co ciekawe, dzięki interwencji artystów czeskiego pochodzenia, zwykły wąski korytarz przeistoczył się w wizualnie atrakcyjny instrument muzyczny, który według zamierzeń twórców miał odnosić się do koncepcji teatru instrumentalnego Mauricia Kagela. Czy rzeczywiście się odnosił? I tak, i nie, z pewnością jednak działanie to wzbudziło duże zainteresowanie i przychylność odbiorców. W trafny i bardzo opisowy sposób o realizacji tej wypowiada się Anna Wójcikowska pisząc, że [...] *W dniu otwarcia Survivalu odbył się performans, w trakcie którego artyści szarpali struny na kształt gry sul ponticello, sul tasto i ordinario, oprócz własnych rąk, posługując się też drutem i szklaną butelką. Uderzali też w metalowe korytarze wentylacyjne pełniące rolę znakomitych rezonatorów. Całość była ponadto amplifikowana, dzięki czemu wydobyte zostały dodatkowe walory brzmieniowe – dudnienia, tremola, przestery, szумы. Sqsiadujące z korytarzem duże pomieszczenie, w którym ujście znajdowały szyby wentylacyjne, zwielokrotniało wolumen brzmienia instalacji, tworząc idealną przestrzeń do jej słuchania* [3].

Interesującym i jednocześnie nietypowym dla SURVIVALU przykładem pracy był cykl obrazów autorstwa znanej z doskonałego pod względem warsztatu realistycznego malarstwa Haliny Treli, która przygotowała przejmujący i wciągający zarazem cykl portretów dedykowanych przestępcom. Dlaczego nietypowym? Przede wszystkim dlatego, że w ramach SURVIVALU rzadko eksponowane są tak tradycyjne pod względem technologicznym obiekty, które zazwyczaj ustępują miejsca instalacjom, realizacjom przestrzennym, nowym technologiom czy działaniom interdyscyplinarnym. Ale nie tylko Halina Trela zdecydowała się na malarstwo – również dobrze znany wrocławskiemu środowisku Piotr Kmita, zaproponował mozaikowo ułożone obrazy, w którym w bezpośredni



sposób, ale za pośrednictwem odwzorowanych w układzie horyzontalnym baretek, odniósł się do bardzo pojemnej problematyki dotyczącej wojska, wojskowości i zagadnień im pokrewnych, takich jak honor, zwycięstwo, siła czy klęska. Bardzo syntetyczne, płaskie i doprowadzone do języka znaku obrazy dobrze wpisały się w dedykowaną mu przestrzeń. Jednak nie ta praca okazała się być najlepszą. Moją uwagę – bardziej, niż *Vae Victis* (biada zwyciężonym) – zwróciła bardzo prosta, acz niezwykle trafna realizacja pt. *138000*, w ramach której artysta zaprezentował cykl fotograficznych portretów największych i najokrutniejszych dyktatorów świata, których oblicza – co ciekawe – można było ujrzeć tylko wtedy, gdy oddało się im – sprowokowany przez artystę – pokłon. I przyznam, że była to według mnie jedna z lepszych, sprytniejszych i bardziej przemyślanych prac tegorocznego SURVIVALU, która nie stawiała na powierzchowność i wymagała od odbiorcy czegoś więcej, niż tylko przejścia obok. Będąc jednak w dalszym ciągu przy portretach, nie sposób jest nie wspomnieć o pracy autorstwa Martyny Zaradkiewicz, która (mimo, że nie trzymała takiego poziomu i wyrafinowania, jaki zaprezentowany został przez Piotra Kmitę) pokazała długo zostający w pamięci cykl fotografii. Nie była to realizacja spektakularna ani w formie, ani też w przekazie, a jednak owa, niezwykle beznamiętna formuła prezentacji zestawu dwudziestu ośmiu, dozwolonych w Korei Północnej fryzur, okazała się być bardzo pojemną metaforą tamtejszej, niewątpliwie trudnej sytuacji politycznej, i tym samym mieszkających tam ludzi, poddanych formatowaniu i manipulacji.

Interesującym, acz bardziej humorystycznym w przekazie, był wyjątkowo estetycznie wykonany cykl rysunków zachowanych w typie ilustracji rodem ze starych atlasów anatomicznych lub zielników. Mowa tu o pracy pt. *Gabinet identyfikacji* Kamila Moskowczenko, w którym artysta zaprezentował zbiór rysunków

przedstawiających typy wąsów. I nie byłoby w tym nic ciekawego, gdyby nie fakt, że typy te zostały poddane klasyfikacji i wykazane zostało ich procentowe występowanie wśród policjantów i przestępców również. Ale praca ta, mimo niewątpliwie obecnego humoru, perfekcyjnego rysunku i bardzo dobrej prezencji – tak na dobrą sprawę niewiele do dyskursu o czynach zabronionych wносиła. Dużo natomiast, z samej formuły prezentacji, miała wnieść przygotowana przez Annę Markowską ekspozycja pt. *Cenzura na cenzurowanym*, za pomocą której kurator wystawy postanowiła tłumaczyć ludziom sztukę ocenianą i niedopuszczoną do publicznego obiegu [4]. Wystawa ta, która z pewnością była merytorycznie pojemna i warta uwagi, pod względem przekazu, a także odbioru, niekoniecznie trafiła w gust publiczności, która wolała patrzeć na obiekty, niż czytać dokumenty. Z atencją widzów lepiej poradziła sobie natomiast prezentacja unikatowej kolekcji rysunków z prywatnego archiwum Grzegorza Zyndwalewicza, które wykonane zostały przez artystów związanych ze tutejszą Akademią podczas ich internowania. Nie bezpośrednio, ale do historii odniosła się również Daniela Tagowska, która należąca do

1

grupy kuratorów zewnętrznych, przygotowała wystawę podejmującą temat – stosunkowo mocno eksploatowanego w ostatnim czasie – powojennego Wrocławia i wydarzeń się w nim wówczas odbywających. Jednak mimo dobrych chęci kuratorki i zebrania prac o rzeczywistym potencjale, w udostępnionej pod „Szaberland” przestrzeni działo się zdecydowanie za dużo. Wyeksponowane realizacje nie miały wystarczająco dużo miejsca aby wybrzmieć w pełni, jednocześnie zbyt mocno na siebie oddziałując. Zebrane przez Danielem Tagowską prace mówiły więc zbyt oczywistym i obrazowym językiem na niemalże ten sam temat, przez co też w dużej mierze straciły swój charakter i siłę przekazu. Siłę tę można było jednak odnaleźć, lecz tylko w momencie podjęcia analizy obecnych tam obiektów w całkowitym oderwaniu od reszty. Oprócz typowego Olafa Brzeskiego i Bartosza Kokosińskiego, pojawiła się niezwykle sensualna instalacja wideo Magdaleny Grzybowskiej pt. *Dobytek* oraz humorystyczna – w pewnym sensie interaktywna – instalacja autorstwa Kariny Marusińskiej. Artystka, w pracy tej wykorzystwała powszechnie stosowane w sklepach klipsy zabezpieczające przed kradzieżą ubrań, co było według mnie całkiem sprytnym rozwiązaniem. Dodatkowo interaktywny wymiar tej pracy sprawiał, że rzeczywiście, każdy z nas mógł poczuć się przez chwilę, jak złodziej.

Krystian Truth-Czaplicki zaś, będący trzecim kuratorem zewnętrznym, w ramach swojego projektu postanowił zaprezentować tylko jedną artystkę. Była to coraz bardziej znana w świecie sztuki Ewa Axelrad, która w ramach SURVIVALU pokazała bardzo dojrzały obiekt pt. *Anomalia/Schwyt*. Nie powinno być to zaskoczeniem, że praca ta w licznych recenzjach i opiniach, wymieniana jest w czołówce zaprezentowanych podczas tegorocznego przeglądu realizacji, na co z pewnością wpływ miało również otoczenie, w jakim

3 Anna Wójcikowska, *Dźwięki zabronione*, Glissando.pl (<http://www.glissando.pl/relacje/dzwieki-zabronione/>) dostęp z dn.20.08.2015.

4 Zapowiedź wystawy, druk nienumerowany.



2



3



4



5

1. **Miłosz Wnukowski**, *Nocny złodziej*, instalacja
 2. **Mariusz Maślanka**, **Barbara Żłobińska**, *Crowd control*, instalacja
 3. **Martyna Izabela Woźnica**, *Dehumanizacja*, performans
 4. **Jerzy Kosalka**, *PREZENT* z serii „Graffiti exclusive”, wideo
 5. **Magda Grzybowska**, *Dobytek*, obiekt
- Fot. 1-5 Krzysztof Saj

została wyeksponowana. A miejscem tym był usytuowany na najwyższym piętrze, narożny pokój, który za czasów PRL-u pełnił funkcję gabinetu dyrektora milicji. Pomieszczenie to i tym samym praca w nim usytuowana, znacznie oddalona była od innych obiektów, dzięki czemu również *Anomalia/Schwyt* uzyskiwała status pracy o dość autonomicznym charakterze. Instalacja ta posiadała ogromną siłę, która budowała odbiorcy pewne niewytłumaczalne napięcie, czy też poczucie zagrożenia, co trafnie opisała Daria Skok, pisząc, że [...] *w miejscu, które pozwala na kontrolowanie przeważającej części koszarów, znalazła się przedziwna gra między dominacją i zdominowaniem, niedopowiedzeniem i schwytem w pułapkę, brutalną siłą i kruchością* [5]. Ale nie tylko Ewa Axelrad jest artystką, którą najczęściej wymienia się w kontekście tegorocznego Survivalu. Również Martynka Wawrzyniak, zrobiła na widzach ogromne wrażenie swoim performansem z ketchupem, który jednak był według mnie bardzo dosłowny. Mimo że początkowo wyglądał on na działanie wielowymiarowe, w rzeczywistości nastawiony był bardziej na terapię szokową, niż – tak jak w przypadku Axelrad – pogłębione myślenie o podjętym zagadnieniu czy problemie artystycznym. Myślę też, że najlepiej z tematem wystawy towarzy-

5 Daria Skok, *Wyzwolenie i labirynt*. 13. przegląd Sztuki Survival „Czyny Zabronione”, Magazyn SZUM na <http://magazynszum.pl/krytyka/wyzwolenie-i-labirynt-13-przeglad-sztuki-survival-czyny-zabronione>, dostęp z dn. 15.08.2015

szącej poradził sobie Daniel Brożek, który odpowiedzialny był za scenę dźwiękową. W ramach projektu zaprezentował on cztery realizacje, z których nawiązująca do koncepcji studium percepcji dźwięku Petera Ablingera praca pt. *Enhanced Listening Techniques* Pawła Kulczyńskiego – zdaniem widzów – okazała się najciekawszą i najbardziej spektakularną realizacją tegorocznego SURVIVALU. I rzeczywiście – obiektowi temu niewiele można zarzucić. Na zakończenie, można by wymienić tu jeszcze kilka prac, które – mimo że interesujące, nie zrobiły na mnie aż takiego wrażenia. Mowa tu o instalacji Kamili Wolszczak pt. *Nie podstu*_, w której jednak zabrakło moim zdaniem efektów dźwiękowych, a więc pewnej imitacji podsłuchiwanego przez szklane kubki, rozmów czy zbudowanej na prostej grze słów i sensów instalacji Moniki Smyły pt. *Osadzeni*. Warto było zwrócić uwagę również na niekoniecznie dobrze wyeksponowany, acz ciekawy obiekt Adama Martyniaka, urokliwą realizację Miłosza Wnukowskiego pt. *Nocny Złodziej* czy też zbudowany na metaforze i ciekawej grze znaczeń *Obraz moralności* Mariusza Kosiby.

I rzeczywiście nie są to wszystkie prace, które można by w tekście tym opisać. Nie sposób jednak wymienić każdej, co oczywiście dobrze świadczy o opisywanym tu wydarzeniu. Z pewnością więc można uznać, że wrocławski SURVIVAL znowu rośnie w siłę i powraca do bycia przeglądem sztuki naprawdę interesującej. W tym roku poprzeczka została wysoko postawiona, urosły też oczekiwania. Czy wobec tego organizatorom uda się utrzymać poziom przeglądu na takim bądź jeszcze lepszym poziomie? Mam nadzieję, że tak, ale o tym, przekonamy się oczywiście za rok. ■



ANITA BIALIC

Szkło buzuje w światowej sztuce

Postrzegamy szkło jako ciało stałe, ale w rzeczywistości jest cieczą. Istnieje tyle możliwości jego wykorzystania. My tylko zarysowaliśmy jego powierzchnię – stwierdził Zesty Meyers, założyciel, wspólnie z Evanem Snydermanem, Galerii 20th Century w Nowym Jorku, obecnie R & Company, uznawanej za jedną z najważniejszych i przełomowych galerii projektowych na świecie. Meyers i Snyderman, wykorzystywali płynne szkło w swoich projektach wizualnych, realizując je jako B Team.

„Play with Glass” – European Glass Festival, od 4 lat „zarysowuje” możliwości, jakie stwarza szkło w tworzeniu dzieł sztuki. Artyści, zapraszani do udziału w wystawach głównych i towarzyszących festiwalowi, są przedstawicielami 3 pokoleń.

– Chcemy pokazać, że zmiany, zachodzące we współczesnej sztuce, dotyczą także szkła – podkreśla prof. Kazimierz Pawlak, artysta szkła i współorganizator festiwalu. – Statyczna bryła zostaje zastąpiona dynamicznym obiektem, instalacją, prezentacją multimedialną. Wybitni współcześni artyści, wykorzystujący szkło jako materiał w swojej twórczości, rzadko „rzeźbią” go tak, jak Peter Bremers z Holandii czy Latchezar Boyadjiev z Bułgarii, obecnie zamieszkały w USA. Oni go szarpną, ciągną, łączą z innymi materiałami, a swoje działania często dokumentują na filmach wideo.

Ten dynamiczny sposób kreacji reprezentuje najpełniej Maria Bang Esspersen, duńska artystka, która po ubiegłorocznym sukcesie w Coburgu, gdzie otrzymała nagrodę specjalną jury Coburger Glaspreis 2014, oraz po tegorocznej nagrodzie w kategorii „Talent”, przyznanej przez Fundację im. Jutty Cuny-Franz, przebojem weszła na „salony” europejskiego i światowego szkła.

Kuratorzy głównych wystaw festiwalowych zapraszają do udziału w nich zarówno artystów eksperymentatorów, poszukujących nowych, oryginalnych form wykorzystywania szklanej materii w swojej sztuce, jak Emma Woffenden z Wielkiej Brytanii, ale też wybitnych „rzemieślników”, którzy niezmiennie przez całe swoje artystyczne życie pracują w tej samej technice, jak chociażby Petr Stacho, tworząc jednak prace zachwycające formą i kolorem.

KOLEKCJONOWANIE SZTUKI WARTO ROZPOCZĄĆ OD SZKŁA
„The Wall Street Journal” ogłosił początkiem 2015 roku: *Glass Becomes the Art World’s Buzziest Material*. Trudno znaleźć właściwe polskie określenie dla angielskiego „buzziest material”, ale bezspornym jest, że szkło staje się modne w światowej sztuce.

Przez ostatnie dziesięciolecia szkło stało się uznaną dziedziną sztuki, a co za tym idzie atrakcyjną formą inwestycji. Według Cariny Villinger z Domu Aukcyjnego Christie, cytowanej przez Petera S. Greena w raporcie *Art Glass Offers Clear Advantages to Collectors*, w listopadzie 2014 roku w „The Wall Street Journal”, kolekcjonowanie sztuki warto rozpocząć od szkła, bo jest ono dostępne w bardzo różnych przedziałach cenowych.



1. **Peter Bremers**, *EROTICA '14*, 2014, 31 x 49 x 20 cm
2. **Marek Firek**, *Górale sudeccy*, 2015, 38 x 38 cm
3. **Latchezar Boyadjiev**, *Torso XI*, 2015, 90 x 56 x 13 cm
4. **Martin Janecký**, *Yan*, 2013, 73 x 23 x 18 cm

Prace artystów, którzy osiągnęli uznanie krytyków, okazały się doskonałą lokatą kapitału. Przykładem mogą być chociażby obiekty Stanisława Libeński'ego – sprzedane za 1,200 – 6.000 dolarów w 1980 roku, osiągają obecnie ceny 20 – 30 razy wyższe. 5 stycznia 2007 roku praca Stanisława Libeński'ego i Jaroslavy Brychtovej *Green Eye of the Pyramid* z 1993 roku, została wyceniona na aukcji w Nowym Jorku za 480 000 \$!

Niestety, w polskiej sztuce szkło jest ignorowane. Obiekty ze szkła i z wykorzystaniem szkła, tworzone przez współczesnych artystów, nie trafiają na aukcje sztuki ani do kolekcji muzealnych czy prywatnych. Niezwykle rzadko są prezentowane na wystawach w galeriach czy w muzeach poza obszarem Dolnego Śląska, gdzie huty szkła powstawały już w czasach średniowiecza, a we wrocławskiej Akademii Sztuk Pięknych im. E. Gepperta działa od 1946 roku jedyny w Polsce Wydział Ceramiki i Szkła.



67

Europejski Festiwal Szkła jest pierwszą w Polsce profesjonalnie przygotowaną prezentacją europejskiej sztuki szkła. Oswaja polską publiczność – wystawy główne są prezentowane w kilku miastach w Polsce – ze szkłem jako ważnym medium artystycznym we współczesnej sztuce oraz umożliwia zapoznanie się z dorobkiem wybitnych europejskich artystów, sięgających w swojej twórczości po szkło. Powoli staje się jedną z najważniejszych imprez związanych ze sztuką szkła w Europie.

Autorami projektu „Play with Glass – European Glass Festival in Wrocław” są: Anita Bialic oraz prof. Kazimierz Pawlak. Projekt ten został włączony do aplikacji miasta Wrocław do tytułu Europejskiej Stolicy Kultury 2016. Europejski Festiwal Szkła jest organizowany od 2012 roku, w październiku, przez Fundację Fly with Art i Galerię BB w ścisłej współpracy z Gminą Wrocław, Akademią Sztuk Pięknych im. E. Gepperta we Wrocławiu oraz Związkiem Polskich Artystów Plastyków – Okręg Wrocławski.

4. EDYCJA FESTIWALU – WYSTAWA GŁÓWNA – „LOVE”

Mustafa Ağatekin – Turcja; Elena Atrashkevich-Zlatkovic – Białoruś; Zai-ga Baiža – Łotwa/Luksemburg; Maria Bang Espersen – Dania; Dagmara Bielecka – Polska; Latchezar Boyadjiev – Bułgaria/USA; Peter Bremers – Holandia; Małgorzata Dajewska – Polska; Monserrat Duran Muntadas – Hiszpania; Marek Firek – Polska; Giuliano Gaigher – Włochy; Martin Janecký – Czechy/USA; Wojciech Olech – Polska; Balázs Sipos – Węgry; Verena Schatz – Austria; Petr Stacho – Czechy; Emma Woffenden – Wielka Brytania ■

Wrocław – 12.10.2015 – 10.11.2015 – Dworzec Główny – Sala Sesyjna
 Łódź – 19.11.2015 – 16.12.2015 – Miejska Galeria Sztuki – Galeria Re:Medium – ul. Piotrkowska
 Jelenia Góra – 23.01.2016 – 21.02.2016 – Muzeum Karkonoskie
 Legnica – 04.03.2016 – 10.04.2016 – Galeria Sztuki w Legnicy

www.europeanglassfestival.com
<https://web.facebook.com/EuropeanGlassFestival>





ANNA DIDUCH

Łódź Design

Łódź Design Festival (ŁDF) to najstarszy i wciąż jedyny naprawdę liczący się w Polsce festiwal poświęcony projektowaniu. Tegoroczna edycja odczarowała nieco wizerunek ŁDF jako imprezy zjadającej własny ogon.

W pierwszej kolejności odbyło się dzięki świetnej scenografii festiwalowej Katarzyny i Pawła Lewoców. Udało im się stworzyć dwa miejsca (kawiarnię oraz czytelnę wraz z kasami biletowymi), które stały się atrakcjami samymi w sobie. Dużo dał również jasny podział na dwie lokalizacje: na Tymienieckiego 3 znalazły się największe marki (a ich wystawy w jasny sposób nawiązywały do motywu przewodniego – „konsekwencji”), natomiast część komercyjna ze stoiskami mniejszych producentów ulokowała się w fabryce przy ulicy Piotrkowskiej 250.

Prześledźmy teraz pokrótce najciekawsze wystawy. Bezsprzecznym hitem były „Niewidzialni bohaterowie. Geniusz rzeczy codziennych”, ekspozycja stworzona przez Vitra Design Museum, czyli jedno z największych znaczących muzeów poświęconych dziedzinie designu. Zajmuje się ono badaniami nad wzornictwem oraz jego związkami z architekturą i sztuką. Wystawy przygotowywane przez tę instytucję podróżują po całym świecie, uzupełniając program międzynarodowych festiwali. W Łodzi „Niewidzialni bohaterowie” byli głównym punktem programu festiwalu i najpełniej oddawali tegoroczne hasło przewodnie pokazując projektowanie w maksymalnie szerokim kontekście społecznym i kulturowym.

Ekspozycja Vitry była zachwycająca pod względem scenograficznym. Szeroka na siedem i długa na dziesięć metrów pofabryczna sala została cała wypełniona różnej wielkości, trójściankowymi boksami na wysokich nóżkach. Każde z pudeł było zarezerwowane dla jednego

przedmiotu-wynalazku. I tak twórcy wystawy starali się opowiedzieć historię na przykład składanej miarki, kartonu na jajka, kulkowego długopisu czy folii bąbelkowej. Każdy przedmiot był zaaranżowany i zinterpretowany wokół swobodnych skojarzeń i wariacji na własny temat. Na przykład boks poświęcony wynalazkowi żółtych samoprzylepnych karteczek był cały nimi wyklejony, a ten zarezerwowany dla gumki recepturki zawierał przyczepione z jednej strony sztuczne dłonie, które napinały gumki przymocowane do przeciwległej ściany wystawowego pudełka.

Bez popadania w przesadę można powiedzieć, że „Niewidzialni bohaterowie” to jedna z najważniejszych wystaw wzornictwa, jakie zostały pokazane w Polsce w ciągu ostatnich kilku lat. Konsekwentnie dowodziła tezy, że używane



1-4. Łódź Design Festival,
fot. Daniel Kiermut,
Alexandra Galambova



powszechnie produkty przemysłowe ucieleśniają ideały modernizmu o funkcjonalności i trwałości. Ponadto była bardzo inspirująca dla wszystkich, którzy sami tworzą ekspozycje poświęcone wzornictwu. „Niewidzialni bohaterowie” w jasny i emocjonujący sposób pokazali związki między funkcją przedmiotu, a jego formą. To ważne, ponieważ w Polsce świadomość tego, że design to nie tylko ładne ozdoby i meble, ale także funkcjonalne przedmioty codziennego użytku, wciąż jest bardzo niewielka. Dość powiedzieć, że w powszechnym użyciu słowo designerskie oznacza rzeczy nieco dziwaczne, odlotowe, czasem efekciarskie.

W następnej kolejności trzeba wspomnieć o wystawie „Polish Design Stories” kuratorowanej przez Klarę Czerniewską, a sponsorowanej przez markę 366 Concept. Osią ekspozycji było pokazanie polskich mebli (dawnych i współczesnych) w kontekście inspiracji projektantów. Stąd plansze opisujące poszczególne eksponaty były bogate w archiwalne ilustracje, reprodukcje prototypów oraz wyczerpujące opisy. Organizatorzy zaproponowali ujęcie chronologiczne jak i wedle dostępności: od najbardziej popularnych (np. krzesło siatkowe Mariana Sztaby), po te bardziej eksperymentalne (np. nadmuchiwana kolekcja AIR, Malafor). Wystawa była także pretekstem do tego, by prześledzić sposób, w jaki jedne obiekty stają się ikonami, a inne nie. To rodzaj krytycznego podejścia do genezy, procesu i skutku projektowania – a ten aspekt zdecydowanie wyróżniał „Polish Design Stories” spośród innych pokazów na ŁDF.

Na koniec należy skomentować plebiscyt Must Have. Wraz z konkursem młodych projektantów MakeMe!, jest on flagowym wydarzeniem łódzkiego Festiwalu. Zarówno jeden, jak i drugi plebiscyt ma dużą rolę opiniotwórczą (wyróżnieni projektanci szybko przenikają do mediów i stają się rozpoznawalni). Patrząc jednak chłodnym okiem Must Have jest nieco chaotycznym zbiorem przedmiotów, które oddają ducha panujących aktualnie wnętrzarskich i designerskich mód. Mamy więc projekty stricte minimalistyczne lub inspirowane retro (komoda Swallow's Tail), albo wykonane ze sklejki (regał Tabanda), czy nawiązujące do stylu skandynawskiego (pościel YELEN). Są też dodatki naszych eksportowych projektantów, czyli np. lustro Oskara Zięty czy szklanki Agnieszki Bar. Te ostatnie wypadają najciekawiej, ale giną nieco w morzu podobnych do siebie, grzecznych mebli i dodatków.

ŁDF jest bardzo ważną imprezą i atmosfera, jaką kreuje wokół designu jest nieoceniona. Ale niestety jest to również impreza niekonsekwencji. Z jednej strony zaprasza duże marki i nazwiska, które pokazują najbardziej znane, najbardziej efektowne projekty. Z drugiej chce pokazywać małe firmy na dorobku. Tymczasem to zupełnie dwa różne światy, i z ich zderzenia zwycięsko wychodzą tylko marki o ugruntowanej pozycji i dużym budżecie. Inne są także cele, bo duże marki stać na promowanie projektów i odpowiada im koncepcja wystawy designu. Małe firmy nie pozwolą sobie na prezentację „pro arte”. Ich stoiska wyglądają bardziej „targowo”. Dochodzi więc do zderzenia Dawida z Goliatem pod względem potencjału samych projektów. Dodatkowo rozmywa się formuła samego festiwalu. Czy to święto designu, ekspozycja tego, co najlepsze, prezentacja tego, co aktualne, czy wreszcie stoiska firm usiłujących po prostu sprzedawać? Przy takiej okazji widać wyraźnie, że świat designu jest w Polsce odklejony od rynku. Organizatorzy podkreślają, że ŁDF to wystawa, a nie targi – tak jakby paranie się biznesem było niehonorowe. W Mediolanie wysoki poziom idzie w parze z marketingowym i sprzedażowym potencjałem imprezy. Jedno nie szkodzi chyba drugiemu? A może wręcz pomaga... ■



LENA WICHERKIEWICZ

Mgnienie włoskiej sztuki

(„Via Expo” w Warszawie)

Wystawa „Via Expo” to jedyna w ciągu ostatnich kilku lat zbiorowa wystawa współczesnej sztuki włoskiej w Polsce. Różnorodna, otwarta, o charakterze swobodnego przeglądu i, w związku z tym – dość „niekonsekwentna”. To ostatnie jednak, w tym wypadku, może być atutem. Niekonsekwencja – stan niemożliwy do uniknięcia, ze względu na brak scalającego tematu wystawy, na dużą liczbę jej uczestników, ich różne artystyczne doświadczenia, pola zainteresowań, odmienną stylistykę i media. Sytuacja wysoce niekomfortowa: zbiorowy pokaz pozbawiony jednoczącego tematu powoduje rozproszenie, uniemożliwiając jednocze-

spinającej narracji, dlatego jedyną możliwością ujęcia jej jest pisanie o indywidualnościach lub podjęcie próby ujawnienia nieoczywistych połączeń pomiędzy zaprezentowanymi realizacjami. Na wystawie mogliśmy oglądać dużo technicznie dobrych prac, zarówno wśród młodych artystów – Claudia Giacchetti, Giovanna La Falce, Alfonso Iuliano, Francesco Olivieri, jak i bardziej doświadczonych – Tania Welz, Ernesto Galiza, Broniquen Gallo, Debora Vrizzi, Marco Angelini. W przypadku młodych artystów widać, że oglądamy początki ich artystycznej pracy, ale też trudno jest im odmówić warsztatu wysokiej próby.

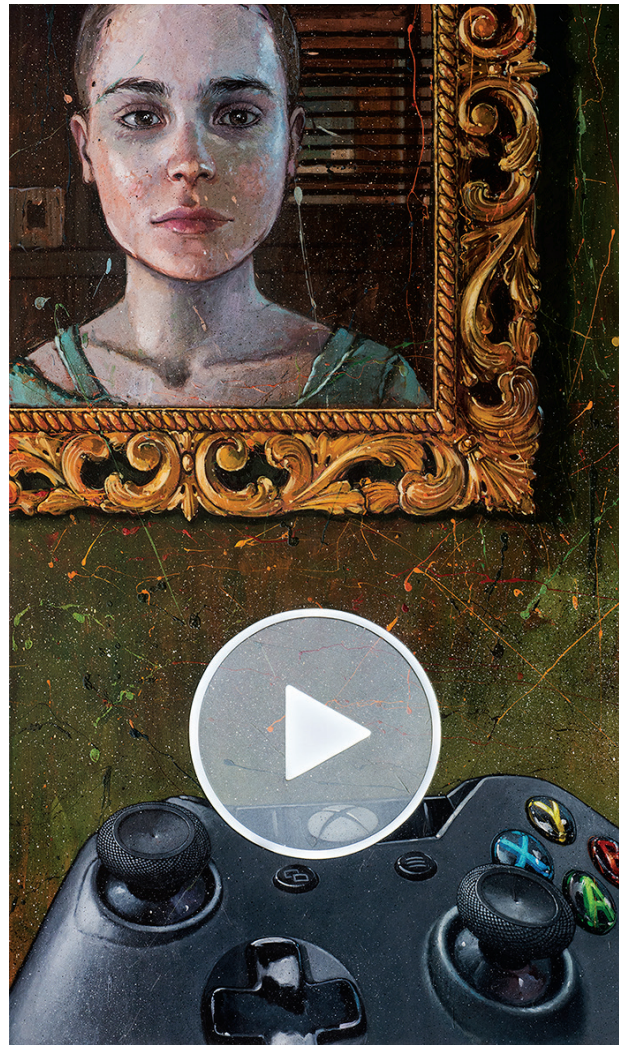
Ważnym „polskim akcentem” prezentacji jest obecność Krzysztofa M. Bednarskiego, artysty od trzydziestu lat mieszkającego w Rzymie, dzielącego życie i pracę twórczą przez Włochy i Polskę. Jego wideo *Sole napoletane* („Podeszwy neapolitańskie”) to zapis performance’u zrealizowanego w 2009 roku. Akcja wizualna, podczas której artysta chodząc, tańcząc, pozostawiał ślady podeszew na wykreślonym czarnym kole. Zmieniająca się kolorystyka i filmowanie całej akcji z lotu ptaka dawało wysublimowany efekt wizualny, odrealniając pierwotną sytuację w kierunku barwnej pulsującej abstrakcji.

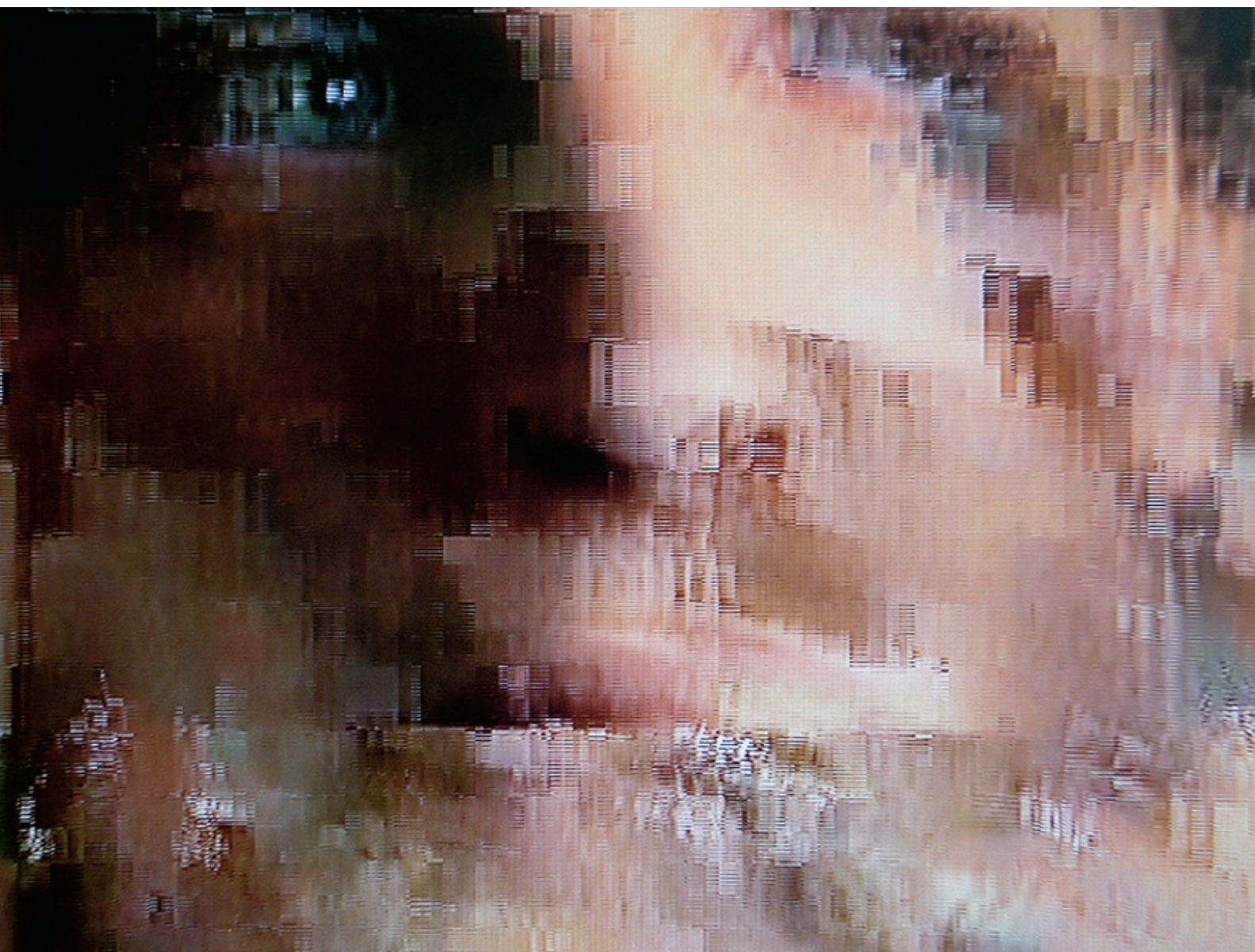
„Via Expo” to wystawa trudna do aranżacji, szczególnie w głównej przestrzeni wystawienniczej DAP, która, przez swoją geografie, raczej uniemożliwia, by wybrzmiały indywidualne głosy. Tym bardziej widać wysiłek kuratorki, Pameli Cento i koordynatora ze strony polskiej, Jana Kozaczuka, by każdemu z artystów zapewnić odpowiednią



śnie koncentrację na dokonaniach każdego z artystów z osobna. W takiej sytuacji jedyną drogą wydaje się jednak wyłuskiwanie osobistych esencji, indywidualności i poszukiwanie większej ilości informacji, by samemu rozwinąć tło projektu. Trudno jest bowiem po jednej, dwóch pracach każdego z artystów wnioskować, poznać i przedstawić twórczość prezentowanych artystów i w pewien całościowy sposób opowiedzieć o wystawie. Dlatego ważne było, poza obejrzeniem wystawy, poszukać dodatkowych materiałów o artystach.

Ogólne wrażenie wystawy – materialność i szacunek dla tradycyjnych wartości artystycznych. Prace artystów włoskich ujawniają przede wszystkim dobre poznanie możliwości mediów oraz – co bardzo rzadkie w naszej sztuce – dbałość o formę, rzetelne przyswojenie warsztatu. Zbiorowa wystawa, lecz nietematyczna, pozbawiona





3

1. **Marco Angelini**, *Bez tytułu*, 2014, technika własna, płótno, 90 x 90 cm
2. **Federico Pisciotto**, *The game exhibition*, 2014, technika mieszana, olej, płyta, pleksiglas, lampy LED, 167 x 98 cm
3. **Enrico Frusciante**, *Przejrzeć*, 2013, fotografia, 75 x 100 cm
4. **J.d. Doria**, *Efekt motyla* (The petri dish project), 2014, druk cyfrowy, papier, 90 x 90 cm



4

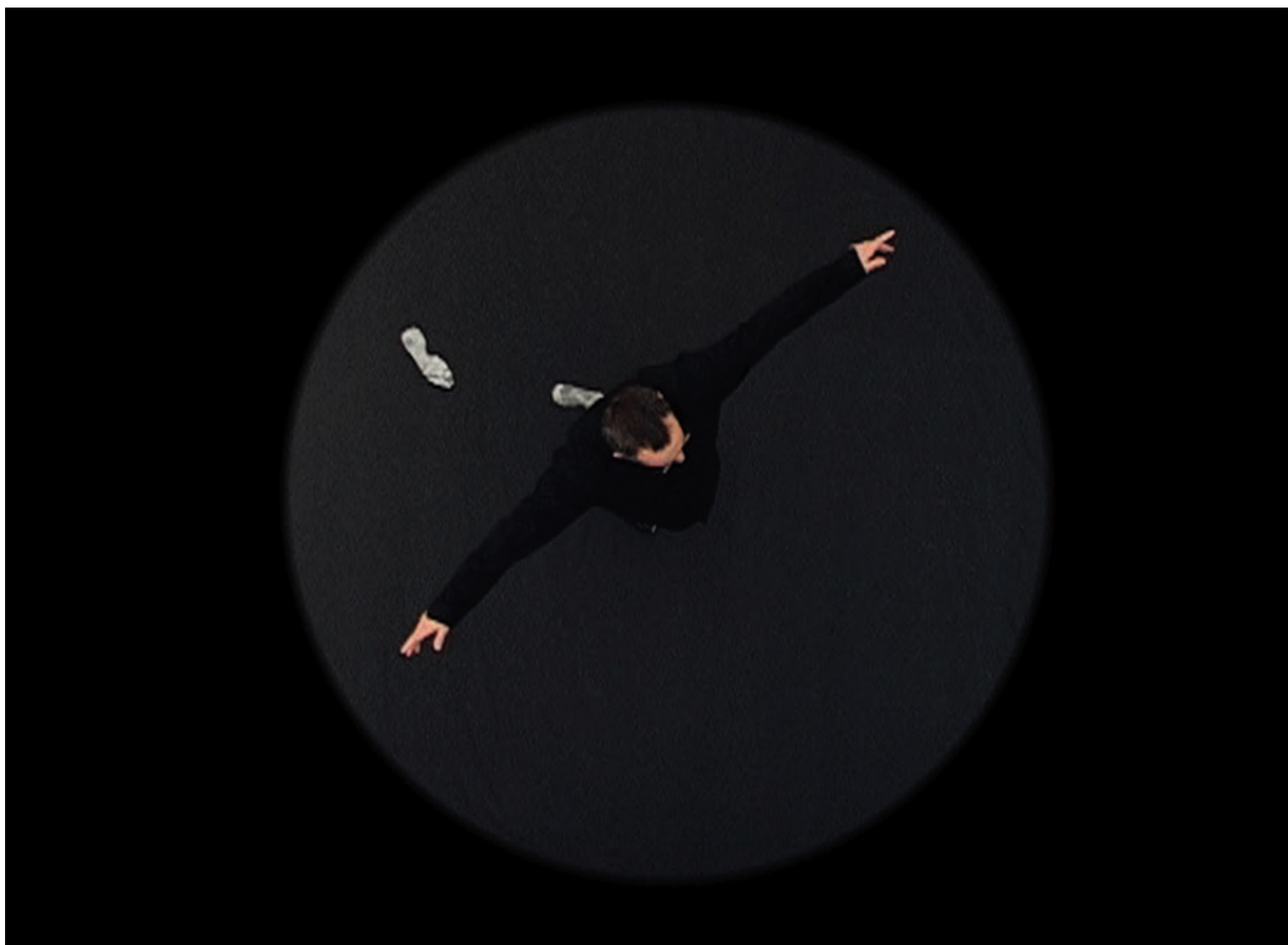
ekspozycję prac. Architektura galerii spowodowała naturalne wyodrębnienie trzyczęściowej struktury wystawy. Pierwsza sala i korytarz – to przede wszystkim przestrzeń malarstwa lub malarstwa połączonego z wideo, w drugiej – wyraźnie dominuje fotografia, prace wykonane cyfrowo oraz malarstwo materii Tani Welz.

W sytuacji, gdy trudno objąć refleksją całą wystawę, rozsądnym wydaje się skoncentrowanie na wybranych realizacjach, które, moim zadaniem, stanowiły główną jej oś.

Malarstwo Marca Angeliniego, którego prace kilkakrotnie mogliśmy już w Polsce oglądać, bliskie jest abstrakcji i bardzo skoncentrowane na materialności, zarówno w kontekście konkretności pigmentu, jak i poprzez włączenie w przestrzeń obrazu przedmiotów z codzienności. Prezentowane na wystawie prace z jednego z ostatnich

cykli artysty, z trzeciej serii „Informale” (2014), powściągliwe i esencjonalne, łączą organiczność z geometrią i ujawniają także wpływ surrealizmu, poprzez zaadoptowanie przypadku i aluzyjności.

Drugi przykład interesującego malarstwa to prace Giovanniego de Michele, przywodzące na myśl wschodnią kaligrafię. Szeroki gest płaskiego pędzla, minimalistyczne skoncentrowanie na esencji czerni i bieli. To medytacyjne, „japonizujące” malarstwo, z elementem gwałtowności i wycuciem malarskiej przestrzeni (obrazy z serii „Landscapes”). Na uwagę zasługują też realizacje Tani Welz (z serii „Spontaniczne zapłony IV”, 2010,) koláže, skoncentrowane na materialności płótna, wydobywaniu jego ekspresji, czy też precyzyjnie – na działaniu wobec niego w sposób ekspresyjny: poprzez rozcznianie, nakłuwanie, przypalanie. Patrząc na >



1



2

te prace, będące naturalnymi przeniknięciami między malarstwem a tkaniną, trudno nie uciec od skojarzeń z twórczością Alberto Burriego. Ta tradycja, ważna nie tylko dla włoskiej sztuki, jest jednak dla artystki punktem wyjścia dla indywidualnie realizowanej koncepcji obrazu-materii.

Graficzno-fotograficzne prace Viory charakteryzuje czystość i wysublimowanie. Chłód i „projektowość” tych abstrakcyjnych kompozycji kryje jednak symboliczne i umowne, choć niepozbawione humorystycznego dystansu, przedstawienia zagadnień związanych z polityką.

Z pracami Viory korespondują realizacje Ernesta Galizi (np. *Pla vix seventy five-pvsf 019*, 2011) efektowne i perfekcyjne, wykonane w ciekawej technice, którą sam nazywa „cyfrowym malarstwem”. W cyfrowych formach rozwibrowanych wiązek kolorów trudno znaleźć znaczenia lub chociażby podejmować próby odniesienia ich do jakichkolwiek. Można jedynie dać ponieść się ich hipnotyzującej aurze.

Prezentowane na wystawie realizacje wideo to przede wszystkim propozycje artystek: Debory Vrizzi, Broningen Gallo, Franceski Lolli. Wszystkie one ujawniają rys prokobiocy i zaangażowany społecznie.

Francesca Lolli podejmuje w swojej twórczości narracje o zabarwieniu feministycznym, dotyka kwestii społecznych i politycznych. Jest jedną z bardziej znanych



3

1. **Krzysztof M. Bednarski**,
Podeszwy neapolitańskie
(Suole napoletane), 2009, wideo
2. **Gisella Sorrentino**,
Licia (Lucjan), 2011, fotografia
(druk w procesie żelatyna-srebro),
20 x 20 cm
3. **Francesca Lolli**,
Ablucja (Cleaning my), 2013, wideo
4. **Francesco Mangiaracina**,
Transpozycja wizualna 108, 2012,
różne media – fotografia-rysunek,
50 x 70 cm

artystek video i performerek włoskich młodego pokolenia, ostatnio często pracuje w duecie z Rahmanem Hak-Hagirem (ich wspólne realizacje zdradzają rys podobieństwa i energię podobną do tych Mariny Abramović i Ulaya). Na filmie prezentowanym na wystawie Francesca Lolli pokazuje ciało kobiety jako miejsce na tatuaż, skórę jako podłoże dla graffiti, dla zapisów stereotypowych, antykobiecych sloganów (*Cleaning My Identity*).

W przypadku Broninquen Gallo warszawska prezentacja pokazuje mniej znane oblicze tej wybitnej włoskiej artystki, mieszkającej na stałe w Nowym Jorku, autorki obiektów i instalacji. Tematem i materiałem sztuki Gallo jest kultura konsumpcyjna. W swoich pracach wykorzystuje odpadki po konsumpcyjnym nadmiarze, a przede wszystkim

– zbędne materiały – opakowania. W jej pracach folie czy taśmy zyskują nowe zaskakujące zastosowanie i wieloznaczne sensory. Prezentowana na wystawie najbardziej znana praca wideo *The Cock Fight* – to animacja z użyciem torebek foliowych, z których stworzone zostały postaci walczących ze sobą kogutów.

„Via expo” to przeblysłk i przedsmak współczesnej włoskiej sztuki, szybki i nasycony przegląd realizacji powstałych w ostatnich kilku latach. Chciałoby się więcej, w większym natężeniu, w szerszym pejzażu, może też łączącym tematycznie. Pewnie jest na to „więcej” nadzieja. ■

Wystawa „Via Expo”, 25 czerwca – 7 lipca 2015, Dom Artysty Plastyka, Warszawa



4

EXPO 2015



1

74

Począwszy od wystawy londyńskiej w 1851 roku, gdzie stoiska były wystrojone niczym torty i pęczniały od nadmiaru produktów, niemal wszystkie kolejne wydarzenia w historii wystaw, nie tylko z racji swego nowatorstwa, lecz często też skali przedsięwzięcia, stawały się symbolami świetności epoki, a wytwory ludzkiej myśli – ikonami czasu.

Ewolucja wystawiennictwa odnotowuje te dokonania jako kamienie milowe na drodze ku nowej formacji kulturowo-cywilizacyjnej i to one stanowią podwaliny dla historii nowych mediów, intermediów i massmediów.

Wielkie narodowe pokazy organizowane przez Międzynarodowe Biuro Wystaw Światowych (BIE), w specjalnie budowanych na ten cel pawilonach, noszą nazwę EXPO od 1967 roku i cyklicznie prezentują dorobek kulturowy, naukowy i techniczny narodów świata.

Cel EXPO pozostaje niezmienny od zawsze – zaspokajanie instynktownej chęci człowieka do ekspozycji, celebrowania, reklamowania i sprzedawania poprzez komunikowanie i udostępnianie szerokiemu gronu odbiorców, informacji o wszelkich aspektach swojej działalności.

Prezentowanie osiągnięć naukowo-technicznych, transferu wiedzy i innowacyjnych rozwiązań technologiczno-materiałowych przybiera formę światowej debaty na najbardziej newralgiczne tematy związane z zagadnieniami globalnymi, dotyczącymi mieszkańców naszej Planety.

Na przestrzeni lat światowe wystawy EXPO stały się miejscem spotkań i wymiany myśli, bazą dla propagowania idei społecznościowych i kulturowych oraz promocji krajów i nie chodzi tutaj o bierny udział, lecz zmanifestowanie obecności i tworzenie wspólnej płaszczyzny do prowadzenia wielonarodowego dyskursu.

Począwszy od pierwszej wystawy, każda następna ma swój temat przewodni, odpowiadający bieżącym potrzebom ludzkości i światowym trendom. Temat – myśl przewodnia Expo, mająca swoje konotacje w treściach życia codziennego,

staje się reprezentatywna dla zbiorowej świadomości, i to ona, w pewien sposób, weryfikuje aktualny bilans świata.

Na przełomie XX i XXI wieku, w cień odsunięte zostały dokonania ery industrializacji na korzyść zagadnień kształtujących przestrzeń dla człowieka i wokół człowieka. W trosce o jego naturalne środowisko następuje wytyczanie kierunków zrównoważonego rozwoju drogą wykorzystania alternatywnych źródeł energii, racjonalnego gospodarowania wodą, zasobami naturalnymi i żywnością oraz właściwym wykorzystaniem odpadów.

Niedawno zakończona światowa wystawa EXPO, która odbyła się w Mediolanie, trwała przez sześć miesięcy od 1 maja do 31 października 2015 roku i została zaaranżowana na powierzchni ok. 100 hektarów w północno-wschodniej części miasta.

Główny trakt komunikacyjny wyznaczała Aleja Światowa – Decumanus (dł. 1500 m, szer. 35m), która korespondowała z Bulwarem Narodowym – Cardo (dł. 315 m, szer. 35 m), i w ten sposób wytyczone zostały zasadnicze osie urbanistyczne ekspozycji.

Do udziału w EXPO zgłosiło swój akces blisko 150 krajów z całego świata. W przypadku wystaw światowych organizowanych na terenie krajów Europy, podobnie jak to miało miejsce dotychczas, EXPO stało się miejscem peregrynacji wielu uczestników, w tym międzynarodowych wycieczek edukacyjnych w różnym wieku, przedstawicieli nauki, przemysłu, biznesu, instytucji kulturalnych i rządowych, placówek dyplomatycznych, ale też niewyobrażalnej ilości turystów, chcących uczestniczyć w tym niecodziennym konkursie piękności, którym często zastępowany jest obraz codzienności.

Architekturę pawilonów można było obejrzeć jedynie pobieżnie i w pośpiechu, a przeciskając się uparcie przez wielojęzyczną rzekę ludzką, dotrzeć do kilku rekomendowa-

1. Pawilon Polski – struktura elewacji

2. Przestrzeń kiczu

Fot. 1–2 Urszula Smaza-Gralak





nych wcześniej pawilonów. Te najbardziej atrakcyjne, również wewnątrz, można było dojrzeć już z daleka, bo wyróżniały je ustawiające się długie kolejki oczekujących na wejście.

Niespotykana nigdzie więcej jak podczas EXPO feria zaskakujących rozwiązań w opisywaniu przestrzeni i pomysły znanych projektantów, firm i biur projektowych w sposobach jej wypełniania, w przypadku wydarzenia mediolańskiego były dość trudne w odbiorze.

Po raz pierwszy w historii wystaw światowych projektanci skupili swoją uwagę na tworzeniu atmosfery wewnątrz, pomijając typowe operowanie pojęciem pawilonu jako budynku. Architekturę terenów ekspozycyjnych i pawilonów narodowych, realizowanych często w sposób oryginalny i z naturalnych materiałów, wyróżniały lekkie konstrukcje ze stali ubranej w płócienne membrany, falujące w przestrzeni konstrukcje gięte, koronkowe i łańcuskowe elewacje, elewacje wyplatane, wytłaczane i wycinane, lustrzane płaszczyzny, przęsła i liny, bryły usypane z ziemi, struktury z drewna nawiązujące do rozwiązań zastosowanych dużo wcześniej przez Fullera, transparentne



zadaszenia, silosy z blachy falistej, półprzezroczyste elewacje z tworzywa i grafiki przestrzennej, zmultiplikowane kontenery, rozbudowane struktury z elementów metalowych i drewnianych, utkane na rzutach różnych figur geometrycznych, wertykalnie i z pietyzmem. Dominował trend budowania zielonych ścian wypełnionych płodami rolnymi i stosowanie odpornych na słońce ekranów telebimów.

Na EXPO można było zobaczyć realizacje projektów największych światowych sław i pracowni projektowych, m. in.: Foster & Partners, Anish Kapoor, Frank Stella, Daniel Libeskind (The Vanke Pavilion), Neri, Enelsole, Makio Hasuike & co, Wolfgang Buttress (UK), Studio Arthur Casas & Atelier Marko Brajovic (Brazylia), Nemesi & Partners, Proger SpA, Bms Progetti Srl (Italy), Studio Italo Rota (Kuwejt), Enrico Pollini (Monaco), Foster + Partners (Arabia Saudyjska), H&P Architects (Wietnam), Francisco Lopez Guerra Almada (Meksyk) oraz wielu innych (informacja: www.exspace.pl/articles/show/1325).

Transparentność i ażurowość architektury pawilonów służyła tworzeniu, nie tylko nastroju wewnątrz poprzez optymalne wykorzystanie światła naturalnego, grę światła i cieni, odbić multiplikujących przestrzeni, stanowiła także tło dla reżyserowanych każdego dnia o zmierzchu, spektakli światła, barwy, dźwięku i ruchu, laserowego wytyczania nienazwanych przestrzeni i kreowania niezliczonych instalacji z użyciem technologii LED.

Taka propozycja rozwiązania zewnętrznej i wewnętrznej przestrzeni ekspozycyjnej miała służyć zapraszaniu widza do interakcji. Interaktywność, jedna z najbardziej nowatorskich i najistotniejszych cech nowych mediów oznacza termin, używany do opisywania istotnego wpływu i oddziaływania nowych technologii na sposoby myślenia i różne rodzaje aktywności człowieka.

Polski pawilon zaprojektowała pracownia zpm, Piotr Musiałowski i Michał Adamczyk, z Warszawy. Projekt pawilonu *Polonia Magica – Polska magiczna* zaprasza został oceniony jako bardzo spójny, czytelny i reprezentatywny, który idealnie wpisał się w obowiązujące dzisiaj eko-trendy.

Polski pawilon w skali makro mógł być kojarzony z opakowaniem całej rodzimej produkcji rolniczej. W mikro skali składał się z ażurowych elementów, przypominających skrzynki do transportowania owoców (Polska jest liderem w produkcji jabłek!).

Zauważalna, choć oszczędna i lekka w formie, prostopadłościenna bryła stanowiła tło dla wyrazistej w swej wymowie symbolicznej rzeźby „Grande Toscano”, autorstwa Igora Mitoraja.

Na dachu pawilonu stworzono czarodziejski ogród, iluzoryczną przestrzeń, w której można było podziwiać urodę natury i odnaleźć obrazy wielu polskich pejzaży. Towarem eksportowym były fragmenty poezji Wisławy Szymborskiej, instalacje multimedialne, ekspozycje czasowe i znane w świecie wyroby czekoladowe z fabryki Emila Wedla oraz biżuteria z bursztynu i polskie przysmaki, w tym alkohole.

Godne podkreślenia były realizowane po raz pierwszy w ramach mediolańskiego EXPO – KLASTRY, jedna z kluczowych koncepcji architektonicznych oraz efekt innowacyjnego procesu projektowego, tzw. participatory design, niejako hybryda zrodzona na potrzeby wystawy światowej. W kontekście EXPO 2015 – KLASTERY (ang. *cluster* – zgęstka) stanowił zgrupowanie lub systemowe powiązanie mniejszych obiektów w jeden większy i funkcjonował jako model wielofunkcyjnego środowiska



3

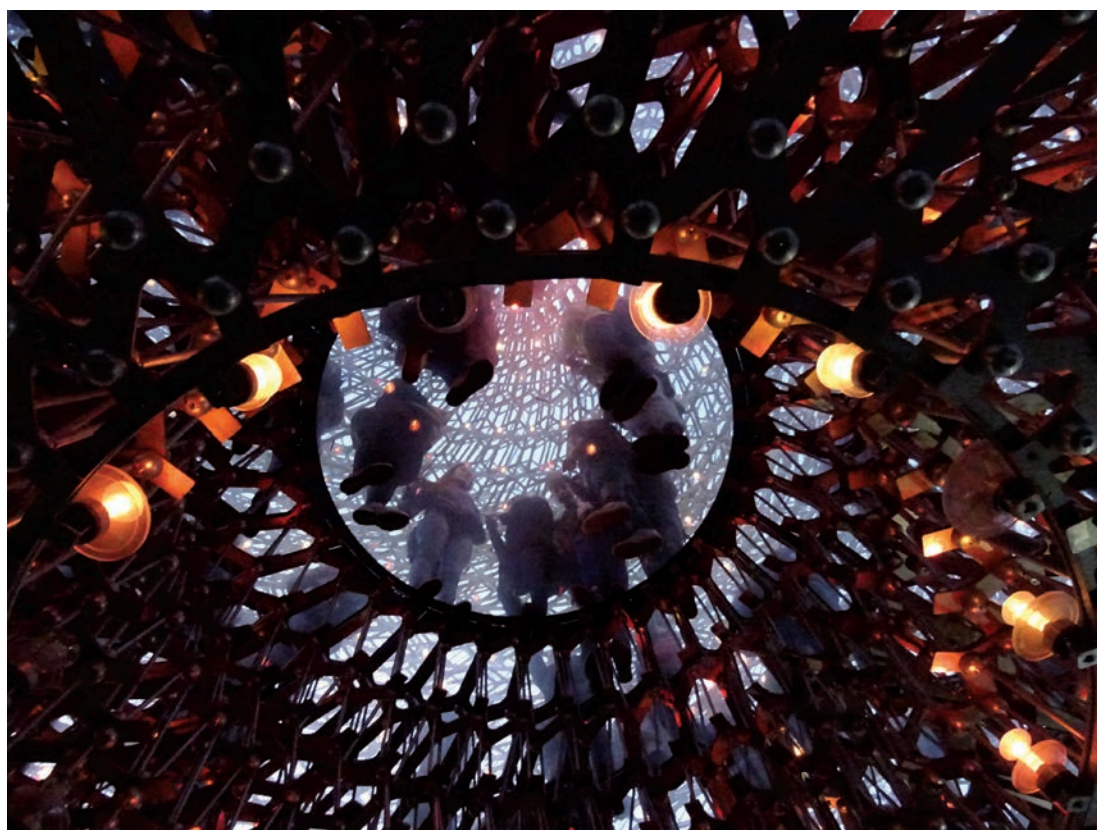
architektonicznego o określonej tematyce, skupiającej w sobie pawilony o charakterze modułowym i dedykowane tym grupom wystawców, które związane były bezpośrednio z motywem przewodnim KLASTRA, a tym samym oferujące krajom uczestniczącym duży wachlarz możliwości w zakresie autopromocji (informacja: dr Dominika Sobolewska – polska projektantka, pracownik Wydziału Architektury Wnętrz i Wzornictwa ASP im. E. Gepperta we Wrocławiu, członek zespołu projektanckiego Klastrow tematycznych w ramach EXPO).

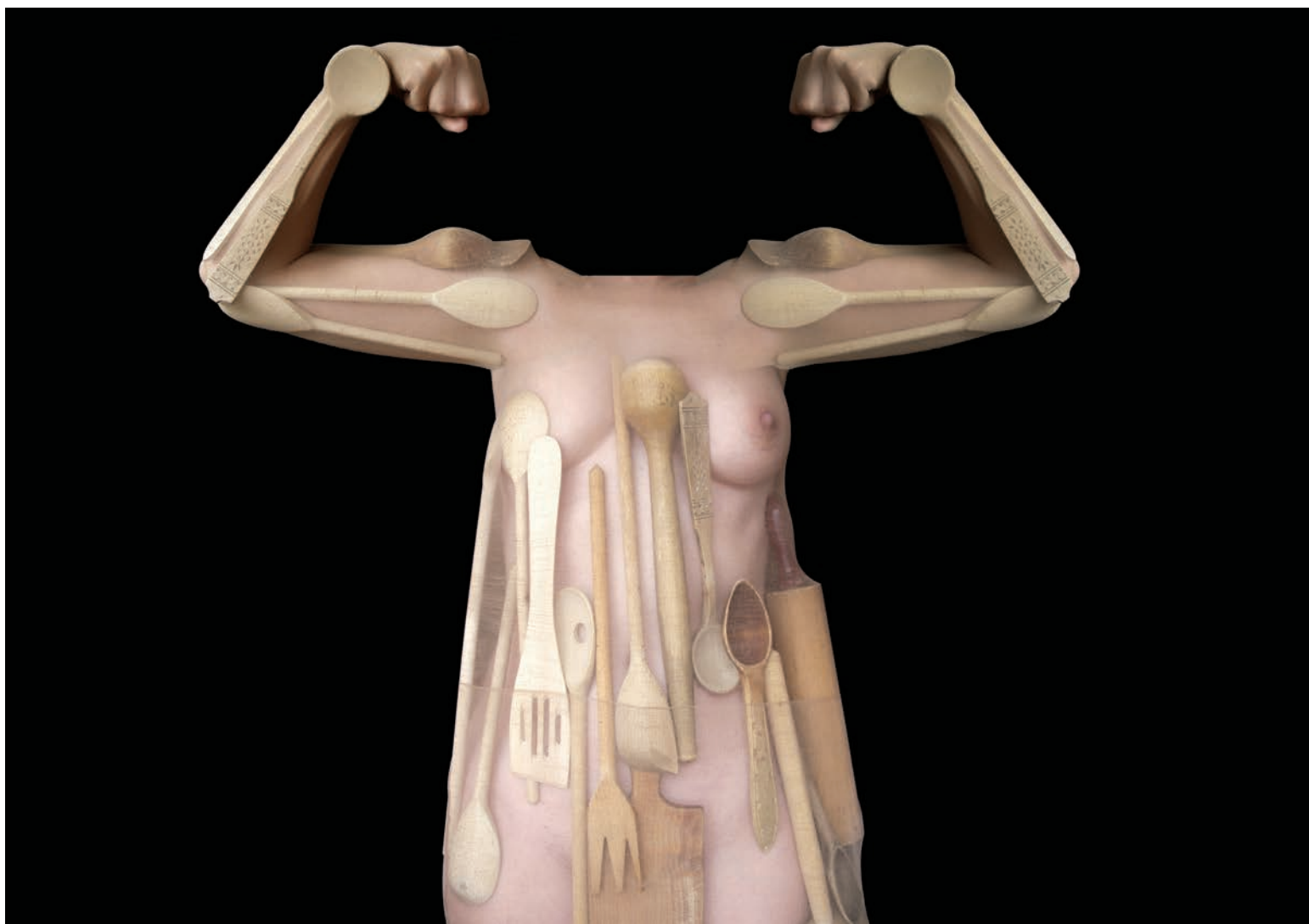
Odbiór przestrzeni ekspozycyjnej, wypełnionej do granic możliwości strefami o różnych funkcjach, obiektami architektonicznymi i przemieszczającym się multikulturowym tłumem, wyraźnie zakłócały elementy kiczu, natarczywie ingerujące w kompozycyjny ład, jakby wbrew przestrzennym założeniom, lecz z pewnością schlebające popularnym gustom. Wszechobecne we współczesnej kulturze i zazwyczaj wykonane z „umownym przepychem” ekspozycje, o wątpliwej wartości artystycznej i estetycznej nierzadko zadziwiały i zdumiewały, a wręcz irytowały swoją wizualną formą, anektując przestrzeń.

Pomimo pewnego dyskomfortu w odbiorze i odczuwaniu przestrzeni, nie pozbawionej niedogodności sytuacyjnych, drobnych rozczarowań oraz osobistej refleksji, że problem głodu w wielu krajach pozostaje w cieniu wydarzeń EXPO 2015, można było być jednak pozytywnie zaskoczonym reakcją Świata na włoską propozycję opisaną przestrzeni i formy przekazu informacji na temat „Wyżywienie planety – energia dla życia”. ■

1. Pawilon Rosji – dynamika bryły
 2. Pawilon Niemiec – powłoka sferyczna
 3. Pawilon Hiszpanii – projekcja multimedialna
 4. Pawilon Anglii – tkanka architektoniczna
- Fot. 1–4 Urszula Smaza-Gralak

4





1

KRZYSZTOF JURECKI

Kilka uwag o fotografii w szkole filmowej i na ASP w Łodzi

FOTOGRAFIA NA ASP

W tym roku łódzka ASP obchodzi jubileusz 70-lecia. Pierwszą wystawą, która rozpoczęła tę rocznicę była niewielka ekspozycja „Na początku była fotografia” (kurator Marek Domański), w której udział wzięli m.in: Grzegorz Bojanowski, Agnieszka Chojnacka (wideo), Artur Chrzanowski, Marek Domański, Zbigniew Dłubak (cykl „Asymetrie”), Konrad Kuzyszyn, Ireneusz Pierzgalski, Grzegorz Przyborek, Maciej Rawluk, Dominika Sadowska. Wystawa była możliwością zapoznania z pracami kilku pedagogów uczących fotografii, a jednocześnie spojrzeniem w przeszłość, do czasów, kiedy fotografię na PWSSP w latach 1966-1975 wykładał Zbigniew Dłubak. Pokazano wybraną twórczość kwestionującą fotografię (Łukasz Ogórek) lub zastępującą ją przez quasi obiekty lub wideo. Uczyniono to w sposób arbitralny, chociaż puste ściany galerii aż zapraszały do pokazania większej ilości prac takich pedagogów i absolwentów, jak: Aleksandra Mańczak (bardzo ciekawe prace cyfrowe), Edward Łazikowski (wybitne prace pt. „Fragtory”), Anna Orlikowska czy grupa Seminarium Warszawskie (Dłubak, Jarosław Kudaj, Mariusz Łukawski, Mirosław Woźnica). Sądzę, że fotografia na łódzkiej ASP miała dwa ważne momenty rozwoju, kiedy była rozpoznawalna w sztuce polskiej.

LATA 70. - 1981. KONCEPTUALIZM, WOKÓŁ SEMINARIUM WARSZAWSKIEGO

Pierwszym był „efekt Dłubaka” z jego konceptualnym czy raczej kontekstualnym widzeniem fotografii i sztuki. Należy podkreślić, że w swych poglądach teoretycznych ten wybitny artysta w pełni oddzielał zadania i możliwości fotografii od malarstwa, a jednocześnie chciał je konfrontować. W latach 1965-1975 był wykładowcą na PWSSP i PWSFTviT w Łodzi. Jego asystentami byli Józef Robakowski, Wojciech Bruszewski i Mariusz Łukawski. Później w PWSSP uczył Antoni Mikołajczyk. (lata 70. i 90.), ale ostatecznie, aż do śmierci, wykładał na ASP w Poznaniu. Ok. 1970 bardzo ważne prace fotograficzne z kręgu tzw. foto-obiektów wykonali: Robakowski, Bruszewski. Pokazali je na wystawie „Starej kuźni” w Toruniu w 1969 i „Fotografowie poszukujący” w 1971 roku w Warszawie.

Dłubak wraz ze swymi absolwentami i studentami powołał grupę Seminarium Warszawskie, która w latach 1975-1981 zgłębiała proces teorii twórczy. Od 1970 Dłubak rozpoczął badanie znaku w ramach fotograficznego cyklu „Gestykulacje”. Później zainteresowany był koncepcją sztuki kontekstualnej, propagowanej głównie przez Jana Świdzińskiego. Bardzo ważny okazał się jego fotograficzno-malarski cykl „Asymetrie”, realizowany od 1983 roku, w którym w nowatorski sposób nawiązywał do konstruktywizmu, kontynuując zagadnienia zawarte w *Teorii widzenia* Władysława Strzemińskiego.



2

Fotografie w tym zintelektualizowanym cyklu przybierały różnorodną formę: od geometrycznej abstrakcji, surrealistycznego iluzjonizmu płaskich form, do niekonwencjonalnego portretu. Być może było to nie tylko podsumowanie jego poglądów na fotografię, ale jednocześnie najważniejsze dokonanie tego artysty. W powojennej fotografii polskiej o awangardowym i nowoczesnym obliczu Dłubak był twórcą o ogromnym autorytecie, kształtującym wiele pokoleń artystycznych od końca lat 50. do lat 80. Jego poglądy, które w końcu lat 70. poprzez cykl „Desymbolizacje” przybliżyły się do myślenia strukturalistycznego, były bliskie dekonstrukcji Jacques’a Derridy, a jednocześnie początkiem dla działań Seminarium Warszawskiego, grupy którą założył i prowadził ze swymi wychowankami z PWSSP do początku lat 80. Wprowadzenie stanu wojennego w zdecydowanym stopniu przyczyniło się do zakończenia pracy tej interesującej kontekstualnej grupy.

OD LAT 90. DO PIERWSZEJ DEKADY XXI WIEKU. INSCENIZACJA (GRZEGORZ PRZYBOREK) I EKSPRESJA (KONRAD KUZYSZYN)

Ważnym pedagogiem na ASP był także pracujący w latach 1976-1999 Ireneusz Pierzgalski, który równocześnie uczył również w szkole filmowej w Łodzi. Od końca lat 60. i na początku 70. prowadził różnorodne zabiegi >

1. **Magdalena Samborska**, *Bez tytułu* z serii „Kościec tożsamości”, 2010, wydruk pigmentowy
2. **Tomasz Michałowski**, *Bez tytułu*, z wystawy „Drzewo”, 1990, fot. żelatynowo-srebrna, sepia, repr. K. Jurecki
3. **Karolina Jonderko**, Poznań/Polska, z serii „If I lay here”, 2015, fot. K. Jonderko

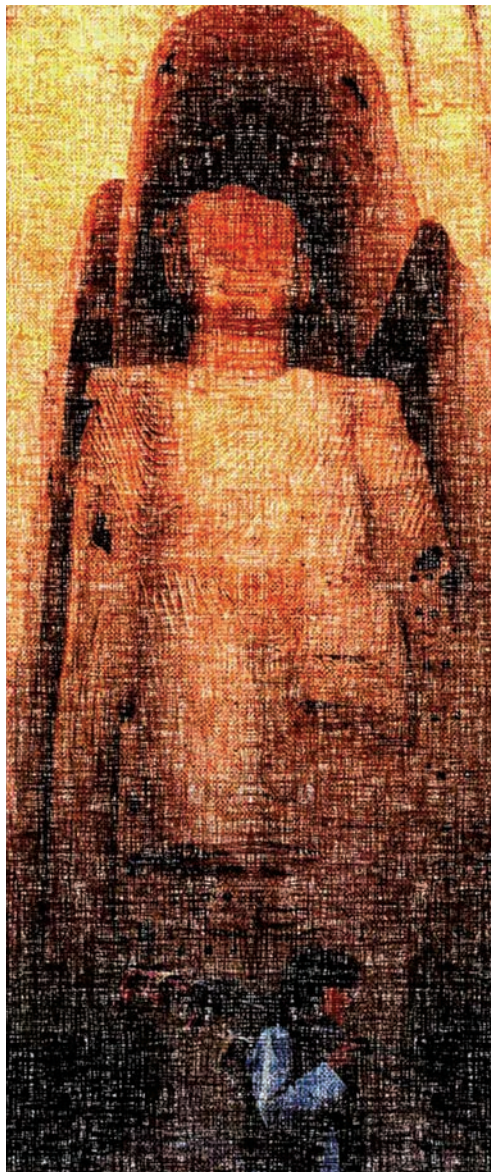
3





1

1. **Artur Gutowski**, z wystawy „Oni ciągle w mojej głowie”, 2015, Szklarnia Szkoły Filmowej, fot. A. Kazimierczak
2. **Krzysztof Cichosz**, *Rozstrzelany...*, 2001, 208 x 84 x 20 cm, fotoinstalacja, transparentny wydruk komputerowy
3. **Wiktor Polak**, *Bez tytułu*, 2004, fot. żelatynowo-srebrowa, repr. K. Jurecki
4. **Piotr Zbierski**, fragment wystawy „Love has to be reinvented”, 2015, Szklarnia Szkoły Filmowej, fot. A. Kazimierczak



2



3

dematerializujące obraz fotograficzny. Wyszedł z postawy typowej dla pop-artu, ale z biegiem czasu coraz bardziej zwielokrotniał, powtarzał i odrealniał ukazywaną rzeczywistość, w czym przybliżył się do konceptualizmu. Wykonywał też „Projekcje” z nakładaniem i komentowaniem na żywo slajdów oraz instalacje z użyciem fotografii, ale głównie czuł się malarzem. Jego asystentami byli: Przyborek (od lat 70.), a od lat 90. Kuzyszyn, który prowadził Pracownię Fotografii i Obrazu Wideo. Absolwentami, znanymi na forum łódzkim i ogólnopolskim, zostali w tym czasie: Anna Orlikowska, Agnieszka Chojnacka, Dominika Sadowska, Artur Chrzanowski, Wiktor Polak oraz „turpiści”: Sławomir Kubala i Paweł Maciak, którzy często odwoływali się do twórczości Kuzyszyna, w mniejszym stopniu do Przyborka oraz szeroko pojętego eksperymentu.¹

Najciekawszą fotografią oraz wideo na łódzkiej ASP tworzy obecnie Magdalena Samborska. W jej przypadku kontekst postfeminizmu z lat 90. łączy się z ukazaniem nie tylko współczesnej, ale uniwersalnej historii kobiety, wpisanej w kontekst filozoficzno-kulturowy, nie zaś tylko doczesny.

PRZYBOREK (OD 1975 NA UCZELNI) – INSCENIZACJE NA POZIOMIE EUROPEJSKIM

Obiekty niemożliwe (1989), a zwłaszcza *Wspomnienia z Arles* (1991) Przyborka są oryginalnym na skalę europejską przykładem „fotografii inscenizowanej”, która ukształtowała się na kanwie oniryzmu (efekt po-surrealistyczny) i badania paradoksów naszego spostrzegania, w tym przede wszystkim iluzjonizmu wynikającego z przerysowania i uzyskania skrótów perspektywicznych, co było jedną z najważniejszych wytycznych modernizmu w fotografii już od końca XX wieku i jest rozwijane do czasów najnowszych. W latach 90. styl fotografii Grzegorza Przyborka nabrał nowego oblicza, kontynuując jednak jego wcześniejsze dokonania z II połowy lat 80. Wiele zdjęć przypomina o surrealistycznych inspiracjach, przede wszystkim „obiektami surrealistycznymi” (np. Man Raya). Artysta przywiązuje bardzo duże znaczenie do wykonania wiernego rysunku, a następnie do werystycznego sposobu fotografowania, najczęściej skomplikowanych aranżacji z użyciem przedmiotów, sznurków, kamieni, etc.

Serie „Cywilizacje” (1992-93) i „Hotel Europa” są osobistą interpretacją ówczesnych wydarzeń politycznych (rozpad Jugosławii i problem ludobójstwa) oraz wyznaniem wiary w możliwość duchowego ocalenia sztuki i świata. Szczególne znaczenie parareligijne posiada praca *Podtrzymywanie sensu stworzenia Świata* (1994) z ręką w centrum i reminiscencjami zanikającego Ukrzyżowania, czyli symbolu religii chrześcijańskiej. W 1996 powstała seria *Thanatos* (w wersji fotografii czarno-białej i kolorowej), która ilustruje uniwersalne, ale z ukrytymi odniesieniami osobistymi, signum śmierci w postaci trójwymiarowych rzeźb wystawianych razem z fotografiami. Śmierć pojawiła się w postaci męskiej i żeńskiej, w formie mniej lub bardziej demonicznego manekina, także z odniesieniami do idei modernizmu. W XXI wieku jego twórczość jest bardziej pesymistyczna, związana z końcem humanizmu.

KUZYSZYN (UCZYŁ W LATACH 1993-2011). MIĘDZY EKSPRESYJNOŚCIĄ A „SZTUKĄ KRYTYCZNĄ”

Kontrowersje wzbudził cykl prac Kuzyszyna wykonany w końcu lat 80. w Collegium Anatomicum Akademii Medycznej w Łodzi, pokazany m.in. na wystawie „Ex(s)t” (1992). Drastyczny temat posłużył do przedstawienia osobistych przemyśleń egzystencjalnych. Posługując się techniką fotomontażu negatywowego, dokonał fotograficznej manipulacji, łącząc własny wizerunek z przerażającymi portretami zmarłych, przeznaczonych do studenckich praktyk prosektoryjnych. Poprzez strach egzystencjalny, jak mówił Kuzyszyn, pragnął poznać sam siebie. Z pewnością strach ten był „stymulatorem jego twórczości artystycznej”. W połowie lat 90. Kuzyszyn zmienił diametralnie zainteresowania, rezygnując z nieuporządkowanych dociekań filozoficznych i zwracając się ku treściom dekalogu i miłości. W związku z tym jego twórczość z okresu 1994-95

odeszła od turpizmu na rzecz estetycznych realizacji z mandalami, utworzonymi z układów opartych na własnym ciele, co może świadczyć, że jego skandalizowanie miało charakter epizodyczny. W 1995 uczestniczył w jednej z najgłośniejszych prezentacji lat 90. „Antycyala”, wokół której rozgorzały zażarte polemiki. Jego prace dotyczyły kondycji fizycznej, a w podtekście psychicznej i religijnej, związanej z metafizyką współczesnego człowieka. W końcu lat 90. przeszedł do poszukiwań zdecydowanie bardziej duchowych (wystawa „Światło” z 1999 roku), sięgając także do form geometrycznych o proveniencji minimal-artu i konstruktywizmu. Pragnie poszukiwać „nowego piękna” (tytuł instalacji z 2000 roku), coraz bardziej dystansując się od relatywizmu polskiej ponowoczesności.

Ci dwaj pedagodzy mieli decydujący wpływ na kształtowanie postaw młodych absolwentów w pracowniach fotografii i wideo. Z pewnością ważne były także zajęcia teoretyczne prowadzone od lat 90. do początku XXI wieku przez znanego historyka fotografii Lecha Lechowicza. Twórczy okres fotografii na łódzkiej uczelni zakończył się ok. 2005 roku. Po tym czasie nie pojawiły się nowe postaci, choć może są one „utajone” i czekają na swoje odkrycie? Poza tym brakuje przede wszystkim autorytetów i wybitnych pedagogów, do których wciąż należy prof. Przyborek, układający równocześnie w szkole filmowej.

KATEDRA FOTOGRAFII W SZKOLE FILMOWEJ W ŁODZI

W 2013 roku w MGS w Łodzi odbyła się jubileuszowa wielka ekspozycja #20lat-fotografii-pwswftvit, na której pokazano prace ponad 250 (!) absolwentów i studentów. Ta nadmiernie przepełniona obrazami wystawa w sposób niezamierzony ukazała jedno z największych zagrożeń, jakim jest obecnie nadprodukcja teoretycznie intrygującego wizualnie obrazu fotograficznego. Z ekspozycji niewiele wynikało. Zabrakło przemyślanej selekcji, której podlega każda praca pretendująca do artystyczności.

Fotografia w szkole filmowej przeżywała swój ważny okres w latach 70., kiedy układali: Dłubak, Pierzgałski, a potem ich studenci, przede wszystkim Józef Robakowski, Ryszard Waśko, Andrzej Różycki, Paweł Kwiek. Ten bardzo twórczy czas, kiedy

działał Warsztat Formy Filmowej (1970-1977), trwał do czasu stanu wprowadzenia stanu wojennego.

Najważniejsze prace fotograficzne w znaczeniu strukturalno-konceptualnym w latach 70. wykonał Różycki (np. cykl „Fotografia warunkowa”), nie rezygnując z ukazania problematyki mitu czy religijności [2]. Był także artystą otwartym na żart, absurd, włącznie z tradycją konceptualizmu. Obecnie Różycki w nietypowym stylu, inspirowany od lat fotograficznymi monidłami, łączy specyfikę modernistyczną i progresywną z wyjątkowo ciekawym pod względem filozoficzno-antropologicznym przywoływaniem problematyki sacrum. Podjął więc specyficzną rywalizację między nowoczesnym „ja” a tradycją – strefą świętości. Jak nikt inny potrafi „współpracować” z nieżyjącą od 1997 Zofią Rydet, czego świadectwem jest cykl „Fotoandrzejozofia”.

KATEDRA FOTOGRAFII

W 1993 roku, od kiedy powstała Katedra Fotografii, rozpoczął się nowy okres rozwoju dydaktyki w szkole filmowej. W ostatnich latach fotografia dzięki wszechstronnemu systemowi nauczania, nie tylko inscenizacyjnego (Przyborek,



4

Wojciech Prażmowski), dokumentalnego czy reklamowego, stała się bardzo różnorodna. Powstała tam galeria pod nazwą Szklarnia, gdzie często pokazuje się młodych absolwentów. Uczą tu tak znani artyści, jak: ponowoczesny modernista, twórca oryginalnej technik fotoinstalacji Krzysztof Cichosz, Tomasz Komorowski, Marek Szyryk (tzw. techniki alternatywne). W ostatnich latach fotografia ze szkoły zdominowała nie tylko wiele polskich konkursów, ale sukcesywnie jest pokazywana na Fotofestiwalu w Łodzi, Białymstoku i m.in. na Miesiącu Fotografii w Bratysławie w 2011 roku.

Najważniejszym pedagogiem wydaje być Przyborek, o czym świadczyła m.in. duża ekspozycja

pt. „Przestrzenie ujawnione” (MGS w Łodzi, 2012), na której zaprezentowano wiele innowacyjnych prac (Natalia Giza, Irena Kalicka, Aleksandra Korszuń, Igor Oleś).

Do najbardziej znanych absolwentów należą: Anna Orłowska, która wystawiła w 2015 na festiwalu Arles, Igor Oleś, Piotr Zbierski (Laureat Leica Oskar Barnack Award Newcomer 2012), Karolina Jonderko, Marcela Paniak (cykl „Elizjum”) czy jeszcze studiujący Igor Omulecki i doktorant Grzegorz Jarmocewicz, jeden ze spadkobierców idei metafizycznych Stanisława Wosia.

Potencjałem, który może sprawdzić się w przyszłości, dysponują jednak nieliczni, jak Zbierski, czuły myśliciel, bardzo poetycko i jednocześnie realnie potrafiący „wkroczyć” w interesującą go sytuację, którą odrealnia w ekspresjonistyczny sposób. Także czule myśli o fotografowaniu ludzkiego cierpienia Jonderko, bardziej różnorodna w swych poszukiwaniach. Natomiast Omulecki tworzy własną mitologię rodzinną. W ostatnim czasie jego fotografia stała się zdecydowanie romantyczno-symboliczna i malarska, związana z inscenizacją wytyczaną przez własną historię rodzinną.

Poza Katedrą Fotografii, ale na tym samym Wydziale Sztuki Operatorskiej układu Tomasz Michałowski, ważna postać szczególnie dla fotografii polskiej lat 90.

Podkreśleniem rangi fotografii szkoły filmowej stał się prestiżowy konkurs reGeneration 3 (Musée de l'Élysée w Lozannie), na którym w 2015 roku pokazano prace Artura Gutowskiego (cykl reporterski „Topeng Moneyt”), Roberta Mainki *Hojne łąki* i Zbierskiego (*Love Has To Be Reinvented*), a w 2010 prace Orłowskiej. Od tego czasu można chyba mówić o dominacji fotografii ze szkoły filmowej w Europie Środkowo-Wschodniej i swoistej detronizacji Instytutu Twórczej Fotografii w Opawie (Czechy), której formuła aranżacji quasi filmowej szybko skostniała. Co ciekawe, część tak różnorodnej w formie fotografii z Łodzi, wywodzi swój rodowód właśnie z Opawy (Orłowska), co może szybko mieć swoje kolejne konsekwencje artystyczne. ■

Przypisy

- 1 Artur Chrzanowski wykonał bardzo ciekawe prace we wczesnym okresie swej twórczości np. *Pocztówki* (2002) o istocie wizerunku Łodzi, a także serię erotycznych prac otworkowych.
- 2 Por.: Andrzej Różycki – *bycie z sacrum*, Galeria Wozownia, Toruń, 29 lipca-14 sierpnia 2011, (kat. pol.-ang).

TIFF Festival 2015. Polska NOW!

3-13 września 2015

Piąta edycja Trochę Innego Festiwalu Fotografii (TIFF) pod hasłem przewodnim „Polska NOW!”, poświęcona polskiej fotografii współczesnej, mimo szczerych i dobrych intencji organizatorów, wywołała uczucie niemałej konsternacji.

POLSKA MISTRZEM POLSKI

Też, od której wychodzą organizatorzy festiwalu, jest przekonanie, że *Polska fotografia jeszcze nigdy nie była w lepszym momencie, niż obecnie*. W tym miejscu warto zastanowić się nad tym, co rozumiemy przez polską fotografię? Kim jest polski fotograf? Czy Polacy mieszkający od lat za granicą i tam odnoszący sukcesy to polscy artyści? Wydaje się, że sztuka granic nie ma, stąd powyższe rozstrzygnięcia nigdy nie będą proste i jasne. Jeżeli dobrą sytuację „polskiej fotografii” tłumaczymy naszą obecnością na międzynarodowych konkursach, to dlaczego nie zwrócić uwagi na fakt znikomego uczestnictwa Polaków na światowym rynku fotografii, nie mówiąc już o kompletnym braku tego rynku w kraju? *Nasz kraj aż wrze od produkcji zdjęć – wszyscy fotografują, a galerie i festiwale powstają w niespotykanym dotychczas tempie* – kolejne zdanie organizatorów jest jeszcze większym nadużyciem. Z faktu powszechności medium fotografii nie można wyciągać wniosku o dobrych czasach dla niej. Część galerii się zamyka, powstaje trochę nowych, ilość festiwali w Polsce jest od kilku lat raczej stała. Aktualnie nie mamy w kraju żadnego pisma poświęconego fotografii – wszystkie zostały zamknięte. Oczywiście warto być optymistą, jednak wypada przy tym patrzeć realistycznie na otaczającą nas rzeczywistość. Tezy organizatorów doprowadzają odbiorców do truizmu, który w gruncie rzeczy jest logicznym absurdem, konstatującym, że „Polska mistrzem Polski jest”.

Dyrektor artystyczny festiwalu Maciej Bujko w rozmowie z Aliną Urbania w „Gazecie Wyborczej” mówi: *Interesują mnie sytuacje, w których fotografia wychodzi trochę poza swoje ramy, kiedy artysta nie jest tylko fotografem, ale także wykorzystuje aparat. Chodzi tu o sięganie po inne media i łączenie ich ze sobą*. To ważne stwierdzenie, które pokazuje, jak bardzo fotografia staje się medialnym dodatkiem, drugorzędnym narzędziem do przeżywania rzeczywistości. Może taka będzie jej przyszłość? Takie myślenie, nieobce również kuratorom innych, światowych festiwali fotografii, podyktowane jest zapewne celem zachęcenia do uczestnictwa w TIFF-ie ludzi niezwiązanych na co dzień z fotografią. Jego realizacja uzależniona jest jednak od kształtu i jakości wystaw, nie od samych założeń programowych. Czy to się udało – prześledźmy najważniejsze ekspozycje Trochę Innego Festiwalu Fotografii:

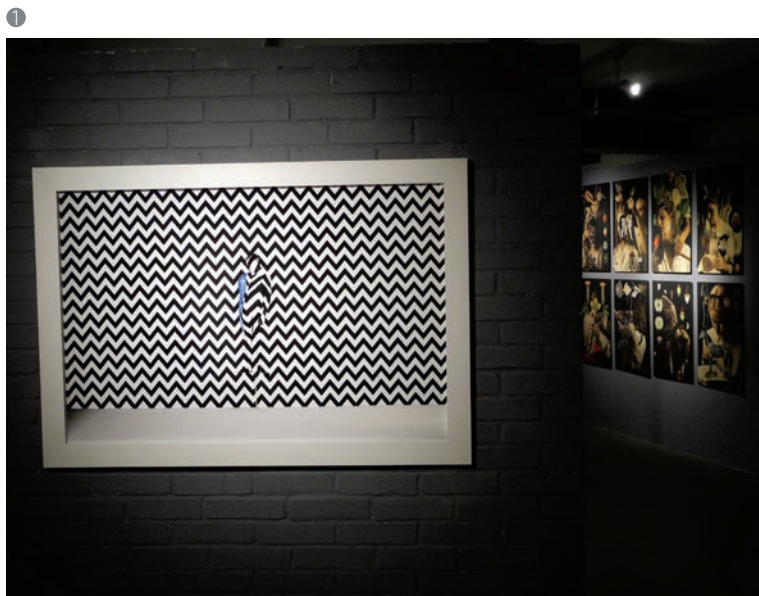
1. **Tomasz Wysocki**, *Exodus 2064*
 2. **Robert Mainka**, *Całopalenia*
 3. **Katarzyna Maluga**, *Wiem kim jesteś gdy nikt nie patrzy*
 4. **Marcela Paniak**, *Elizjum*
- Fot. 1-4 M. Palka. Roots&Fruits

WYBORNY TRUP FOTOGRAFII POLSKIEJ

Tak brzmi tytuł jednej z trzech głównych wystaw festiwalu, którą przygotował Adam Mazur w hołdzie zmarłemu w 2014 Jerzemu Lewczyńskiemu. Miała miejsce w Galerii BWA Awangarda. W latach 20. francuscy surrealiści w ramach artystycznej zabawy wymyślili wspólne tworzenie zdań bądź rysunków, do których każdy kolejny dodawał swój fragment, nie znając wcześniej całości. Kierowano się zasadą kolejności występowania części zdania, a w przypadku grafiki autor mógł zobaczyć tylko fragment poprzedniego rysunku. Zabawę nazwano *wybornym trupem*. Zgodnie z intencją kuratora wrocławską wystawę miała być namysłem nad kondycją medium, które *być może zginęło śmiercią naturalną, dematerializując się na naszych oczach*. Jest to oczywiście założenie mocno przewrotne.

W wystawie wzięło udział prawie stu fotografów, każdy z nich poprzez jedną pracę, za pomocą której mógł w dowolny sposób nawiązać do wcześniejszego obrazu. Obecni byli artyści młodego pokolenia, jak i trwale obecni w świecie fotografii, by wymienić: Marka Domańskiego, Tomasza Ferenca, Maurycego Gomulickiego, Nicolasa Grosperre'a, Magdaleny Hueckel, Bogdana Konopkę, Zuzę Krajewską, Pawła Kulę, Rafała Milacha, Grzegorza Przyborka, Zygmunta Rytkę, Mariana Schmidta, Marcina Sudzińskiego, Andrzeja Tobisa czy Wojtka Wilczyka. Co istotne, wszystkie fotografie zostały wydrukowane na tym samym papierze, w podobnych formatach i przybite szpilkami do ściany. Ich status fizyczny stał się zatem egalitarny w formie. Treściowo natomiast każda z prac została podporządkowana zasadom, wymyślonej przez surrealistów, artystycznej gry. Zastosowana konwencja była z jednej strony zrozumiała i wytłumaczalna rygorami dawnej zabawy, ale z drugiej oszczędność, z jaką organizatorzy podeszli do sposobu wyeksponowania każdej z prac miała swoje konsekwencje w ich odbiorze. Dość szybko bowiem zdziwienie przerodziło się w monotonię, a ta w wątpliwość: czy trzeba było ten projekt pokazywać w galerii? Równie dobrze mógłby zafunkcjonować na ekranie komputera.

Podstawowe pytanie, jakie nasuwa się w trakcie odbioru *Wybornego trupa* dotyczy kwestii reguł wspomnianej gry, jakie oryginalnie zastosowano względem tekstu i grafiki, a które dziś obowiązywać miały w relacjach między fotografiami. Fotografii daleko do słowa i tekstu, a nawet do rysunku. Zgodnie z trójdzielny modelem znaku, jest ona zarówno ikoną – ze względu na fakt, że obraz zachowuje podobieństwo względem zarejestrowanej rzeczywistości, indeksem – co akcentuje głównie fotografia tradycyjna, poprzez niezacieranie fizycznego związku z przedstawionym przedmiotem, od którego odbiło się światło i padło na światłoczuły materiał,





3

jak i symbolem, który wyznacza m.in. konwencję obrazowania. Status fotografii jest na tyle złożony, że stosowanie względem niej podobnych reguł, które mają zastosowanie w przypadku tekstu, bywa nieskuteczne i nieczytelne. Z tego też powodu „Wyborny trup” stał się, myślę, najmniej przystępną wystawą festiwalu dla przeciętnego i niespecjalnie wtajemniczonego widza. Ten ciekawy w założeniach pomysł w efekcie rozczarowuje, co jest zaskakujące, tym bardziej zważywszy na rangę biorących w nim udział autorów oraz kompetencje jego kuratora.

Pierwsze zdanie, które ułożyli francuscy surrealiści w latach 20. w wolnym tłumaczeniu brzmiało: *Wyborny trup pije młode wino*. Wyprodukowanym we Wrocławiu winem ciężko się upić.

ROOTS&FRUITS

Na szczególną uwagę zasługuje wystawa „Roots&Fruits” prezentowana w Muzeum Współczesnym Wrocław. Tytułowe korzenie stanowi tu Łódzka Szkoła Filmowa, a owoce – prace jej studentów i absolwentów, które wyróżniane i nagradzane były na krajowych i międzynarodowych konkursach fotograficznych. Kuratorem wystawy jest Anna Kazimierczak, zajmująca się promocją studentów Łódzkiej Katedry Fotografii, a współautorem ekspozycji Marek Szyryk, kierownik Katedry oraz profesor tamtejszej uczelni. „Roots&Fruits” to perfekcyjnie przygotowana wystawa, na której zobaczyć można było fotografię kreatywną, realizacje z pogranicza dokumentu, reportaż, fotomontaż, a nawet prace z kategorii bliskiej beauty. Dość trudna przestrzeń ekspozycyjna przedwojennego schronu, w którym mieści się muzeum, sprawdziła się tutaj znakomicie.

Ekspozycja nie miała właściwie żadnych słabych punktów. Szczególnie wyróżnić warto kilka projektów. Marcela Paniak (prawdziwe nazwisko: Katarzyna Woźniak) stworzyła serię „Elizjum” w oparciu o skany fotografii *carte-de-visite*, które udekorowała uschniętymi kwiatami. Podkreśla, że istotna jest dla niej kwestia ludzkiej śmiertelności, przejawiającej się w trwałości fotograficznego obrazu – te piękne i bezpretensjonalnie szczerze prace nominowane były do nagrody Prix Découverte na festiwalu Les Rencontres d'Arles we Francji w 2013 roku. Solidny cykl zdjęć zaprezentował Tomasz Wysocki ze świetnym – choć trochę nierównym – *Exodusem*, w którym widać inspiracje twórczością Grzegorza Przyborka, przefiltrowane przez jego własną wrażliwość. Poruszająca jest seria fotografii Karoliny Jonderko „Zaginieni”, a także bardzo osobista prezentacja Katarzyny Malugi, która zestawiała swoją osobę z postacią świętej z przypowieści. Dość przewrotne pytania o pierwotną naturę człowieka stawia cykl prac Piotra Zbierskiego.

Anna Kazimierczak i Marek Szyryk pytają: *Co nagradzane prace mówią o współczesnej fotografii? Jaki obraz polskiej fotografii rysuje się na podstawie docenianych za granicą prac? Co o fotografii mówią same konkursy?* Nie przeceniałbym jednak możliwości odpowiedzi na powyższe pytania za pomocą zdjęć nagradzanych/wyróżnianych na międzynarodowych konkursach. Większa bowiem w kształcie „Roots&Fruits” ich zasługa, a także innych wykładawców, których Łódzka Szkoła Filmowa nie może się wstydzić. Zaprezentowane fotografie mocno skupiały się na zagadnieniach tożsamości, autokreacji, identyfikacji twórców. Dzięki temu mają ogromny potencjał interpretacyjny i to nie tylko dla osób głęboko zainteresowanych fotografią.

Aż się prosi, żeby na następnej edycji festiwalu TIFF pokazać podobnie przygotowaną wystawę lokalnych artystów. Myślę, że byłoby to możliwe. Warto jednocześnie pamiętać, że tego typu prezentacje powinny stanowić raczej uzupełnienie ekspozycji głównych, o bardziej problemowym charakterze.



4

KRYZYS JEST TYLKO POCZĄTKIEM

Wystawa przygotowana przez Jakuba Świrca, zatytułowana „Kryzys”, odwołuje się do bogatego znaczenia tego pojęcia o greckim rodowodzie. Kryzys jako moment przesilenia, a zatem sytuacja graniczna, poza którą czeka nas coś nowego, nieznanego i nieokreślonego. W myśl przedstawionej przez kuratora tezy, współczesna polska fotografia poszukuje swojego miejsca, swej istoty, jest otwarta na wykraczanie poza tradycyjne granice medium. Czy tak jest rzeczywiście, i że nie jest to jak mantra powtarzane wciąż hasło w historii sztuki, a fotografii szczególnie, przekonać nas mają prezentowane na wystawie 22 prace 8 artystów. Jako jedna z trzech głównych ekspozycji TIFF-u jest ona zatem dość skromna.

Fotografie/obiekty fotograficzne były świetnie wydrukowane i oprawione w bardzo różnorodny sposób. Powieszenie ogromnych czarnych fotografii przykrytych szkłem na przeciwko potężnych witrynowych okien nie było jednak najlepszym rozwiązaniem. „Kryzys jest tylko początkiem” to wystawa bardzo chłodna i analityczna, a przede wszystkim z tezą, która wzbudzać może liczne wątpliwości. Z całości wyróżniała się bardzo niepokojąca praca Witka Orskiego *Dziura w ziemi*.

FRANCISZEK AMMER – PUBLIKACJE

Przygotowana przez Franciszka Ammera sekcja „Publikacje” to solidny przegląd zarówno nagradzanych i niekiedy głośniejszych fotoksiążek, jak również bardzo osobistych realizacji o niszowym i stosunkowo prywatnym charakterze. Atrakcyjnym urozmaiczeniem dziesiątek książek był film, na którym Mark Power komentował stronę po stronie swój album *Melodia dwóch pieśni*. Piąta edycja Trochę Innego Festiwalu Fotografii to także sekcja „Debiuty”, targi książki fotograficznej, cykle dyskusji i spotkań z kuratorami.

TIFF – CO DALEJ?

Przed wszystkim, pomijając sekcję Debiutów, zabrakło jakiegokolwiek indywidualnej wystawy. Pomogłoby to sprobematyzować temat festiwalu inaczej niż geopolitycznie – pytania o polskość fotografii i fotografów są gorące i nie pozostawiają złudzeń odnośnie możliwości zorganizowania w taki sposób sensownej ekspozycji. Dobrze, że festiwal zorganizował cykl warsztatów, brakuje jednak przeglądu portfolio, który zawsze mocno angażuje społeczność podobnych imprez. Dobrym pomysłem byłoby wprowadzenie konkursu (Grand Prix TIFF). Trudno oprzeć się wrażeniu, że wystawy na tegorocznym TIFF-ie przygotowywane były całkowicie przez kuratorów, bez merytorycznej kontroli sprawowanej na przykład przez dyrektora artystycznego.

Na ostatniej stronie gazetki festiwalowej znajdziemy zbiór zdań, które w zamysle miały być zabawne. „Festiwal fotografii poszukuje wina wernisażowego. Każdego. W każdej ilości. Dzwon!” – miało wyjść na luzie i chyba rzeczywiście – bez wina ani rusz.

Trochę Inny Festiwal Fotografii znajduje się w dość trudnym momencie. Miesiąc Fotografii w Krakowie oraz Fotofestiwal w Łodzi powstały w 2002 roku, oba jako międzynarodowe imprezy, które po kilku latach osiągnęły potężne tempo i rozmach. TIFF ruszył w 2011, a zatem wypadałoby, aby już nabrał rozpędu. Czego trzeba mu życzyć i trzymać mocno kciuki, gdyż Wrocław jest miastem, w którym duży festiwal fotografii mógłby istnieć. Do tego potrzebna jest jednak zarówno rada programowa, jak i odpowiadający za program główny kurator, a obu tych rzeczy TIFF-owi brakuje. Poza tym jest to festiwal krajowy, co jest moim zdaniem dużym błędem. Fotografia bowiem, jak widzimy, nie ma granic. ■



1–4. Bogdan Zdrojewski,
Fotografie z cyklu „Ludzie”

PIOTR JAKUB FERĘŃSKI

„Ludzie” – wystawa zdjęć Bogdana Zdrojewskiego na wrocławskim ASP

Cykl „Ludzie” pokazany został w październiku 2015 w galerii Neon przy okazji przyznania tytułu doktora honoris causa Akademii Sztuk Plastycznych im. Eugeniusza Gepperta jego autorowi, byłemu Ministrowi Kultury i Dziedzictwa Narodowego, posłowi na Sejm RP, europosłowi, wieloletniemu prezydentowi miasta Wrocławia Bogdanowi Zdrojewskiemu. Politykowi pasja fotografowania towarzyszy od dekad. Zdjęcia robi już ponad 45 lat i, jak przyznają kuratorzy wrocławskiej ekspozycji, z jego dorobku stworzyć można by co najmniej kilka wystaw. Pierwsze

zdjęcia wykonał, gdy miał 11 lat, dzięki należącej do ojca Zorce 4, zaś pierwszym aparatem, który stanowił jego własność był przeciętny Certo KN 35. Co ciekawe, pierwsze odbitki, które udało mu się sprzedać, przedstawiały Międzynarodową Wystawę Psów Rasowych w Opolu w 1975 roku. Robił je lustrzanką dwuobiektywową. Następnie wszedł w posiadanie Pentacona six tl, a jego ulubionym formatem stał się 6 x 6. Jak wspomina, fotografowanie psów wzięło się stąd, że rodzice nie zgadzali się na obecność tych zwierząt w domu. Zdrojewski postanowił więc zgromadzić ich

kolekcję fotograficzną. Niespodziewanie fotografowanie psów stało się dla niego drugim zawodem, zaś rozpoznawalność, zwłaszcza wśród hodowców z zagranicy, sprawiła że zdarzało mu się umawiać na sesje zdjęciowe nawet z rocznym wyprzedzeniem. Kolejnym ważnym etapem pracy związanej z fotografią było znalezienie zatrudnienia w dużej spółdzielni mieszkaniowej, gdzie pełnił funkcję instruktora, mającego do dyspozycji laboratorium i możliwość wywoływania zdjęć – również w kolorze. Przyszły Minister pracował też w Zakładach Zbożowo-Młynarskich jako specjalista od części zamiennych. Wykorzystywane tam maszyny były produkcji szwajcarskiej. Wykonywał zdjęcia macro z użyciem specjalnego oprzyrządowania, tak, by po fotografii wysłanej do Szwajcarii można było rozpoznać, o jaką część dokładnie chodzi. Pod koniec lat osiemdziesiątych Zdrojewski zajmował się także aranżacją i fotografowaniem zieleni, czego efektem stały się wystawy poświęcone ogrodom japońskim.





Zmiana zainteresowań fotograficznych nastąpiła podczas wyprawy z pomocą humanitarną do dotkniętego konfliktem zbrojnym Sarajewa – w tysięcznym dniu oblężenia miasta. Jak wspomina, na miejscu zdecydował się na dość ryzykowną wycieczkę i wykonanie zdjęć dokumentujących ogarniętą wojną przestrzeń. W rezultacie powstała pierwsza wystawa jego fotografii, pokazana zarówno w Polsce, jak i za granicą.

Październikowa ekspozycja we wrocławskiej Galerii Neon odsłaniała przed widzami jeszcze inny etap rozwoju pasji Zdrojewskiego, nie tylko późniejszy, ale już stricte nacechowany wrażliwością antropologiczną i polityczną. Prezentowane obrazy śmiało można nazwać fotografią zaangażowaną. Otóż choć ukazują one sceny życia podejrzane w trakcie podróży w rozmaite zakątki globu to w tym przypadku nie mamy do czynienia ze spojrzeniem turysty, który za sprawą obiektywu przyczynia

się do poszerzania zjawiska hiperinflacji obrazów i „nadmiaru widzialnego”. Poszukiwanie przez Zdrojewskiego odpowiednich perspektyw służy refleksji nad światem, przybliżaniu codzienności ludzi zamieszkujących różne kraje i próbie zrozumienia egzystencji człowieka w odmiennych warunkach kulturowych. Kadry zdają się odzwierciedlać emocje i myśli autora na temat tego, co napotyka w czasie swych eskapad, oddają wyczerpanie na kwestie związane ze społecznymi sposobami współżycia czy politycznymi i ekonomicznymi warunkami bytowymi. Przy czym w narracji obrazowej Zdrojewskiego to, co lokalne przechodzi nie tylko w globalne, ale niekiedy także w uniwersalne. Oto jak sam autor wypowiada się o zdjęciach ze swych podróży: *To, co fotografuję, musi mnie zaintrygować, zainteresować. Zdarza się, że są to ludzie, innym razem zastane sytuacje, np. niedawno opuszczony wielki klasztor w Peru. Niewątpliwie jednak to, co staje się przedmiotem określonego zainteresowania, powinno zostać przynajmniej trochę rozpoznane. Wiedza o tym, co trafia w zasięg obiektywu, świadomość zadania do wykonania, a także skali jego trudności, są dla mnie zawsze bardzo ważne.*

Zaprezentowane we Wrocławiu zdjęcia pochodzą między innymi z Hawany, Petry, Rijadu, Konga... ale również i ze Strasburga. Podkreślić należy, że ostatecznej selekcji prac dokonał sam fotograf. Dodać przy tym warto, że rzeczony społeczno-kulturowe uwrażliwienie i deklarowane przez Zdrojewskiego bardzo świadome kadrowanie jest zapewne związane także z jego filozoficznym i kulturoznawczym wykształceniem. Oglądając prace na ASP można powiedzieć, że choć autorowi z pewnością trudno łączyć pasję z obowiązkowymi zawodowymi, że nie zawsze może poczekać na idealne światło, wejść w trudno dostępne miejsca, uchwycić gdzieś „decydujący moment”, to jednak uzyskanymi przedstawieniami udaje mu się sprowokować do rozmowy o tym, co jego zdaniem jest najważniejsze – o sztuce, wartościach, wrażliwości, empatii. ■



Akt ad hoc

Wakcie, czyli w tradycyjnym sposobie posługiwania się nagim ciałem w obrębie sztuki, nieważne, czy będzie on definiowany przez autora jako artystyczny czy nie, sfera cielesności zostaje określona poprzez rozległość jej mentalnego postrzegania. Użyte technologie, mówimy bowiem o fotografii, zostają podporządkowane jej rozumieniu. Także rodzaj technologii wyznacza pewne ramy możliwości operacji warsztatowych i wizualnych.

Inaczej niż w rzeźbie czy malarstwie, trudno tutaj myśleć o idealizacyjnych zabiegach, nie chodzi bowiem o fotografię komercyjnej estetyki towaru, eksploatowaną ekstensywnie w fotografii reklamowej, mediach i siłą rzeczy w filmie. Tym samym nie można mówić o kanonie, skoro artysta dysponuje konkretną fizycznością modelu i ona też wyznacza prawdę o ciele, usytuowanym w sferze kreowanego, choreograficznego otoczenia. Oczywiście prawda ta ma płynny zależny od inwencji kreacyjnej charakter, ale zasadniczo opiera się na obrazowej, bazowej, potencjalności modelu. O ile też w dyscyplinach tradycyjnych kompozycja siłą rzeczy oddawała unieruchomienie modelu jako efekt zamierzonej, i przez to naturalnej, pozy, to w fotografii – w konwencji statycznej – jest on po prostu czymś oczywistym.

Jerzy Piątek pokazuje zdjęcia z pleneru fotograficznego, w którym brał udział z innymi fotografami. Korzystali oni wspólnie z modeli i nie wiadomo, kto jest autorem konkretnej scenografii czy wyboru miejsca. Fotograf demonstracyjnie obnaża zabiegi wykonawczo-warsztatowe, co świadczy o potrzebie dystansu do ostatecznego efektu, ponieważ proces powstawania prac cechował się dużą dozą spontaniczności i miał poniekąd charakter zbiorowy. Podkreśla jego umowność czy wręcz przypadkowość, dlatego ujmuje aurę fotografowanego motywu w pewien nawias kompozycyjno-znaczeniowy. Służy temu autotematyczny zapis procesu fotografowania, tak swojego, jak innych autorów. Akcentowany dystans dekonstruuje dzieło, na rzecz wskazania prawdy o procesie jego powstawaniu i tym samym jego sztuczności, ale i powszechności. Przy czym ów dyskurs odsyła do prawd nieskończonych multiplikacji, zatem jedynie do nowych pozorów i lustrzanych odbić obrazowej hiperzeczywistości, wyrosłej na manipulujących sobą nawzajem wciąż samogenerujących się symulacjach. Może to oznaczać pamięć o dwudziestu czterech wiekach wizualizowania tego ikonicznego motywu, od statusu jego wzniosłości (patosu) i wzruszającego piękna, poprzez odarcie z integralności i godności, którymi syci się estetyczna

86





opcja turpistyczna i horrorystyczna. Znaczenie ciała zależy bowiem od kulturowej i politycznej afirmacji, obojętności lub przemocy wobec niego. Jego wartość wizerunkową wyznacza umiejscowienie w hierarchii społecznej aksjologii, zdaje się zatraczonej na potrzeby masowej produkcji, czy może szaleńczej nadprodukcji, popularnych zbanalizowanych i przeestetyzowanych wizerunków (ikon) przemysłu kulturalnego.

Dokonywane aranżacje za każdym razem ujmują inny kontekst ciała, który ma nieunikniony wymiar zarówno erotyczny jak organicznie fizyczny, niemal przedmiotowy. Nagość i fetyszystyczne rekwizyty odsyłają też do obsesyjnie stale aktywizowanych w świadomości potrzeb, ale i marzeń seksualnych. Wyrażają się

one w teatralnym anturazju i metaforyzują pragnienia i ich wypieranie. Akt zatem odsłania bogactwo plastycznej architektury i semantyki ciała, które nas usidla, ale które ma też pełnię możliwych i demonstrowanych środków ekspresji. Szczególnie, co oczywiste, w przypadku sztuk wizualnych. Ciało bowiem ma swoją dialektykę, jest źródłem doznań, medium świadomości, ale i ilustrowanym przedmiotem – środkiem wyrażania. Natura i stan fizyczny mówią o umyśle i duchu. Jest to swoisty węzeł i splot. Z jednej strony może być figurą pożądania, młodości i urody, a z drugiej alegorią przemijania. Gra ciała toczy się na granicy transcendencji, zastanawia to, co je animuje. Fascynuje podwójnością i wyzywającym potencjałem >

Jerzy Piątek

1. Czy to aranżacja?
- 2.... już bardziej nie mogę
- 3.... trzymaj tło!





Jerzy Piątek,.... a może z lustrem?

opozycji, pragnieniem ich zniesienia, które leży u podstaw seksualności.

Jeżeli dzisiaj ciało zmienia tożsamość poprzez kulturowe rozumienie płci i tuszuje się jego naturę poprzez nadające mu nowe znaczenia apodyktyczne modyfikacje, to akt fotograficzny daje nam także schronienie w jego prawdziwej naturze, której stygmatem jest zastygłość vanitas. Na ile

bowiem akt wiąże się z intymnością, tym bardziej zaciekawia, czytamy je jak dzieło otwarte.

Wydaje się, że autor słusznie zastrzega określenie swojej fotografii jako NIEartystycznej, jako że nie stara się stwarzać jakiegś estetycznej wizji ciała. Warunki pleneru wręcz uniemożliwiły studyjność. Z jego podejścia przebija pewna ludyczność i konieczność chwytania na gorąco

chwili, uczestnicząc w zaaranżowanych kontekstach sytuacyjnych z modelkami i fotografującymi w równie ważnych rolach.

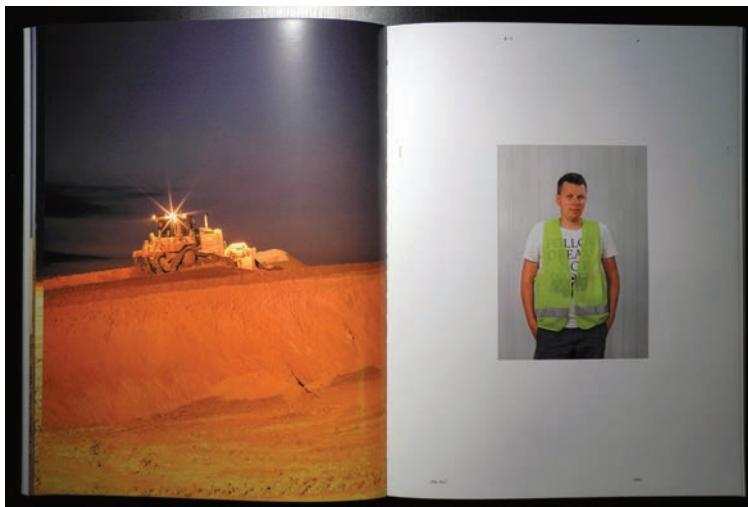
„Akt-fotografia NIEartystyczna” wystawa fotografii Jerzego Piątka, Ośrodek Promocji Kultury „Gaude Mater” w Częstochowie, październik-listopad 2015. ■

„Kapitał” Katarzyny Majak – nowa „Kolekcja Wrzesińska”

Września, niewielkie miasto w województwie wielkopolskim, jest niekwestionowanie ważnym miejscem na polskiej mapie fotografii. Przez 13 lat wydawany był tam znakomity „Kwartalnik Fotografia”, a od 2009 roku organizowana jest przez Waldemara Śliwczyńskiego, byłego redaktora naczelnego pisma, finansowana przez miasto „Kolekcja Wrzesińska”. Zapraszani do niej artyści mają pełną swobodę w kreowaniu własnej wizji

miasta, która co roku zwieńczana jest indywidualną wystawą i albumem. W projekcie wzięli udział: Bogdan Konopka, Andrzej Jerzy Lech, Mariusz Forecki, Nicolas Grosperre oraz Zbigniew Tomaszczuk, a w 2015 r. zaprezentowano „Kolekcję Wrzesińską” przygotowaną przez Katarzynę Majak. Od tego roku nowym kuratorem projektu został Karol Szymkowiak, który na kolejnego autora wybrał Adama Lacha.

Katarzyna Majak zatytułowała swoją książkę i wystawę *Kapitał*. To bez wątpienia jedna z najciekawiej wydanych publikacji fotograficznych tego roku. Zarówno projekt graficzny, jak i dobór papieru, który raz matowy, a innym razem błyszczący różnicuje odbiór prezentowanych w albumie zdjęć, stoją na wysokim poziomie. Autorka oparła swój pomysł na serii fotografii Ireneusza Zjeżdżałki zatytułowanej „Bez Atelier”. Fotograf, zainspirowany setną rocznicą odważnego strajku dzieci z Wrześni, wykonał w 2001 roku zestaw portretów młodych mieszkańców swojego miasta. Fotografował dzieci w miejscach, w których je spotkał – na ulicy, na podwórku, w bramach kamienic i domów. Zjeżdżałka wykonywał swój projekt z dużą swobodą, stosunkowo spontanicznie, w ramach spaceru po mieście i w wyniku nawiązywanych spotkań i dość naturalnych oraz bezinteresownych z nimi relacji. Katarzyna Majak postanowiła odnaleźć bohaterów jego zdjęć i po kilkunastu latach wykonać im nowe portrety. Było to zatem fotografowanie zgodnie z przyjętym wcześniej planem i w dialogu z istniejącymi zdjęciami. W albumie dwa portrety jej autorstwa są zestawione ze zdjęciami wykonanymi przez Zjeżdżałkę. I tu najsilniej widać różnicę między stosowanymi przez obojga konwencjami obrazowania oraz podejściem do fotografii. Wspólne jest im centralne kadrowanie, co w przypadku kwadratowych zdjęć Zjeżdżałki było dość naturalnym wyborem kompozycyjnym. Jednak jego czarno-białe portrety miały zupełnie inny wymiar, były z jednej strony mocno empatyczne i czułe, a z drugiej przedstawiały wrzesińskie dzieci w bardzo dorosły, dojrzały sposób. Zupełnie inną drogę obrała Majak, która zdecydowała się na spojrzenie bardzo zdystansowane. Zastosowana przez nią konwencja najbliższa jest obrazowej typologii. Po paru dniach spędzonych z tymi fotografiami mam nieodparte wrażenie, że taki sposób wykonywania portretów jest ślepa uliczką, która prowadzi jedynie do szybkiego znużenia odbiorcy. Tym bardziej że ciężar gatunkowy tych zdjęć jest praktycznie żaden – przedstawiają po prostu osoby, które kilkanaście lat temu zostały sfotografowane przez kogoś innego. Nawet przedmioty, jakie niektórzy z portretowanych trzymają, bardziej przypominają rekwizyty alegorycznych figur niż autentyczne bliskie im rzeczy. Rygor estetyczny i konwencjonalny bez porównania lepiej sprawdził się na przykład w pracach Andrzeja Lecha, który fotografował wrześnian panoramicznym



Katarzyna Majak, *Kapitał*,
fot. M. Palka

Krajobrazy sfotografowane w ciepłym słońcu wyglądają, jakby pochodziły z Marsa. Ich nierealność i ponadczasowość sprawdza się i mocno oddziałuje na wyobraźnię. Ze wstępu do *Kapitału* autorstwa Doroty Łuczak dowiadujemy się, że przedstawione sceny

to plac budowy fabryki Volkswagena. Co prawda, nie jest to czytelne dla osób, które poprzestaną na oglądaniu jedynie fotografii, ale zgodnie z jej uwagą nadając sytuacji młodych ludzi z Wrześni pewnej przewrotności – projekt Majak, nawiązując pośrednio do strajku dzieci wymierzonego przeciw germanizacji, wskazuje jednocześnie, że tworzona dla nich przyszłość i miejsca pracy mają niemieckie korzenie. Chciałoby się powiedzieć: *Kraft durch Freude...*

Ostatnia część książki to seria portretów robotników pracujących przy budowie fabryki. Sfotografowani zostali w identyczny sposób, jak „dzieci wrzesińskie”. Interpretując ich obecność w projekcie, można podsumować, że stanowią oni trzeci klasyczny czynnik produkcji – pracę. Obok wcześniej obecnych w projekcie Majak – ziemi i (ludzkiego) kapitału. Niestety, wydaje się to jednak zbyt akademickie, w gruncie rzeczy stosunkowo banalne, a momentami mało czytelne.

Kapitał Katarzyny Majak to ambitny projekt, którego znaczenia doszukiwać się trzeba poza fotografiami – także np. w tekście Doroty Łuczak czy w fotografiach Ireneusza Zjeżdżałki. Trudno jednak nie odnieść wrażenia, że krytyczny potencjał tkwiący w zdystansowanej typologicznej estetyce fotografii jest w przypadku podobnych portretów nietrafiony. Chyba warto być czasem bliżej niż dalej.

Cieszy zaproszenie przez nowego kuratora do kolejnej „Kolekcji Wrzesińskiej” Adama Lacha. Po Mariuszu Foreckim będzie on drugim fotografem, który sportretuje Wrześnię w konwencji fotoreportażu. W rozmowie z Karolem Szymkowiakiem zaznaczył, że najważniejsza jest dla niego fotografia, która *nie potrzebuje sztucznych perypetii, by stać się istotną opowieścią. Najbliższe są mi spokojne i proste opowieści, które wymagają mojego zespolenia się z bohaterem i miejscem – zrozumienia jego emocji i natury miejsca*. Myślę, że to dobra droga. Przy okazji warto zastanowić się nad przyszłością Kolekcji. Być może dobrym pomysłem byłoby przekształcenie jej dotychczasowej formy w rodzaj rezydencji dla fotografów, które z powodzeniem funkcjonują na całym świecie. Dzięki temu można by z jednej strony opowiadać we Wrześni nie tylko o jednym mieście i jego mieszkańcach, ale poruszać szersze i ponadnarodowe kwestie i problemy, a z drugiej – przy zapewnieniu odpowiednich środków – zapraszać nie tylko polskich artystów. Sięgać można przecież niedaleko: Litwa, Ukraina, Czechy, Słowacja... Taka forma propagowania fotografii i własnego regionu sprawdza się bowiem znakomicie. Pozwala też na więcej świeżego oddechu. ■

Przypomnienie Józefa Brandta



Ekspozycja pt. „Józef Brandt (1841-1915). Między Monachium a Orońskiem” (kuratorzy: Monika Bartoszek, Anna Podsiadły, Jarosław Pajek) zorganizowana została w CRP w Orońsku (20 czerwca – 25 października 2015) w stulecie śmierci artysty, który zmarł nieopodal, w Radomiu. Wystawa zarysowała szeroki kontekst twórczości tego ważnego malarza. Pokazano wiele materiałów archiwalnych na temat rodziny, a także broń i ekwipunek wojskowy, jaki widzimy na jego obrazach, oraz osobę samego artysty namalowanego przez jego uczniów. Warto podkreślić, że zaprezentowane w Orońsku rzemiosło artystyczne, broń i meble są autentycznymi rekwizytami z monachijskiej pracowni Brandta, z kolekcji zwanej „wschodnią”.

ZNACZENIE BRANDTA... W POLSCE

Nie ulega wątpliwości, że Brandt ze swoją twórczością rozwijaną między 1865 a 1915 rokiem należy do czołowych polskich malarzy realistów podobnie, jak m.in. Maksymilian Gierymski. Byli oni popularni w II połowie XIX wieku, ale już na przełomie XIX i XX wieku musieli rywalizować ze zwolennikami Młodej Polski, którzy adoptowali modernistyczne postulaty sztuki, w tym „sztuki dla sztuki”, co było przeciwieństwem sztuki narodowej w tradycji Jana Matejki, jaką tworzył m.in. Brandt. Zwłaszcza jego obraz pt. *Tabor* przypomina o stylu Maksymiliana Gierymskiego, a *Postój w mateczniku* przybliżył się do rozwiązań formalnych stosowanych przez Juliana Fałata (śnieg). W Polsce malarstwo monachijskich, którego czołową postacią był Brandt, do tej pory jest bardzo cenione przez kolekcjonerów. Wynika to z kilku powodów, m.in. z tego, że artysta prowadził rodzaj prywatnej szkoły w Monachium, ale także odmianę salonu (plenery dla tzw. Wolnej Akademii Orońskiej) we dworcu w Orońsku.

Jak można scharakteryzować styl artysty i czy jest on zjawiskiem wybitnym w skali europejskiej? Reprezentował typ kultury szlacheckiej, która najbardziej istotnych momentów dziejowych poszukiwała w XVII-wiecznej historii. Okazały się one punktem wyjścia do szkicowania anachronicznej i pompatycznej, na wzór malarstwa akademickiego, wizji artystycznej. Brandt był przede wszystkim bardzo sprawnym malarzem scen plenerowych (*Jarmark na Podolu* (1886), *Przed polowaniem*, *Pochód z łupami*).

Na ekspozycji zaprezentowano także wiele rysunków, które służyły jako szkice. Artysta umiłował wprost sceny przed bitwą, stopowe przedstawienia, zwłaszcza z Kozakami, których stosunek do Polski w XVII wieku był, co najmniej ambiwalentny.

Jego twórczość mieści się między akademizmem a skłonnością do realizmu, w którym znać ślady powierzchownie traktowanego, wczesnego impresjonizmu francuskiego (*Stajenny z wierzchowcami przed dworkiem*, 1883), z różnorodnym światłem. Czasami jego malarstwo ma też odcień lekko erotyczny i gawędziarski, który z pewnością schlebiał ówczesnym późnoszlacheckim gustom z końca XIX wieku (*Zaloty. Kozak z dziewczyną przy studni*), ale tak naprawdę był kolejnym anachronizmem, tym razem obyczajowym.

Obrazy artysty, ze swymi świetnymi rozwiązaniami formalnymi, „z historią bez historii”, która była tylko pretekstem, nawiązuje do snu o potęgze, który nie mógł się spełnić w XIX wieku po Powstaniu Styczniowym. Zastanawiam się czy malarz w czasach zaborów myślał poważnie o potęgze Polski i możliwości włączenia do niej Ukrainy z jej mieszkańcami? Czy, co jest mniej prawdopodobne, traktował te tematy, tylko jako motywy orientalne, o późnoromantycznym znaczeniu? Dlatego słusznie porównywano jego dzieła do wschodnich kobierców.

Był w końcu ziemianinem i takie myślenie o polskości na Dalekim Wschodzie pewnie nie było mu obce. Dzisiaj można to określić mianem „nאיwne go nacjonalizmu”. Oczywiście taki rodzaj malarstwa miał swoje zapotrzebowanie społeczne i był oczekiwany, pomimo jego bezkrytycznej i zazwyczaj czysto formalnej wykładni. Brandt dysponował bardzo dobrym warsztatem i za to był ceniony. Ale to zdecydowanie za mało, aby być znanym malarzem europejskim.

POTENCJALNA WARTOŚĆ W SZTUCE EUROPEJSKIEJ?

Jest to przykład malarstwa formalistycznego, podszytego określonymi teściami o znaczeniu anegdotycznym (*Strzelanie z łuku*, ok. 1885), religijnym (*Matka Boska Poczajowska*, ok. 1890), sytuującego się w jakże barwnej historii XVII wieku (*Wyjazd z Wilanowa Jana III i Marysieńki Sobieskich*, 1897). Mam wrażenie, że niektórym obrazom artysta niekiedy nadawał pewnych walorów lekko karykaturalnych (*Bogurodzica*, 1890), jakby powątpiewał w malowane tematy i ich idee.

Żeby właściwie ocenić twórczość Brandta, należałoby ją skonfrontować z ówczesnym malarstwem francuskim (np. Barbizoińcy), niemieckim i rosyjskim (Ilja Repin) z tego czasu. I oczywiście nie należy zapominać o wcześniejszym polskim kontekście, jak np. Aleksander Orłowski czy przede wszystkim Juliusz Kossak. Może w przyszłości doczekamy się takich ekspozycji, gdyż to jedyna droga do poznania, czy przybliżenia się do potencjalnych wartości polskiego malarza.

Józef Brandt

1. Helena Brandt z córkami
2. Inscenizacja malarska w Orońsku
3. Tatar przyjechał, inscenizacja malarska

KONTEKST FOTOGRAFII BRANDTA

Nieoczekiwane ekspozycja ujawniła zdjęcia wykonywane w kręgu Brandta, ale także osób, które miały dostęp do jego aparatu. Na ten temat M. Bartoszek w tekście *Sekrety warsztatu Józefa Brandta* napisała: *Sam Brandt szczyił się posiadaniem aparatu fotograficznego. Jego pierwsze próby na tym polu wspomina Apoloniusz Kędzierski: Przeglądaliśmy się z zaciekawieniem, jak Brandt na wsi zabierał się do kontrolowania ruchów końskich za pomocą aparatu migawkowego. Oto rozbiegany koń na linie służył za modela, Brandt celował w niego zawzięcie i co raz dodawał: „tom go utrafił” [...]. Mistrz klnie – dopiero Zaremski przypomina: „Czy aby kasety były przesuwane? „Do licha – no tom się spisał!” Aparat został w piwnicy na zawsze [1].* Jest to swoiste odkrycie wystawy, które poświadcza, że artysta lub osoby z nim bezpośrednio związane inscenizowały scenki, które następnie powtarzane były w obrazach (*Przed polowaniem, Stajenny z wierzchowcami przed dworkiem*) [2]. Fotografia, jak dla innych z tego czasu, okazała się bardzo ważnym notatnikiem, który rejestrował nie tylko układ kompozycyjny scenki, stroje osób, ale także wyraz twarzy i nawet sugerował określony nastrój. Fotografujący, do końca nie wiemy kto, gdyż zdjęcia są niesygnowane, cieszył się z fotografowania najprostszych motywów, jak np. kapusty i dyni. Ale w tym zbiorze są także portrety o wysokiej klasie artystycznej m.in. Heleny Brandt i Marii Pruszek z córkami, choć atrybuowanie ich, jako w pełni „artystyczne” będzie przesadą. Wówczas, w końcu XIX wieku, nikt w Polsce nie traktował fotografii w sposób do końca artystyczny. Wyłom w tym zakresie uczynili zwolennicy piktorializmu ze Lwowa, a potem z Krakowa, Wilna oraz jako pierwszy z krytyków sztuki Stanisław Witkiewicz już około 1900 roku. Wracając do zdjęć wykonanych



2

aparatem Brandta, to jest to przede wszystkim kontekst fotografii amatorsko-rodzinnej, w której pojawiają się aspekty fotografii-sztuki ze skłonnością do aranżacji sytuacji, wykorzystywanej przy malowaniu, co było dość powszechną praktyką w końcu XIX wieku.

KATALOG

W samych superlatywach można napisać o katalogu pod redakcją Moniki Bartoszek, i to zarówno o jego projekcie graficznym, układzie zdjęć, jak i tekstach. Ważne jest też ujawnienie wielu zdjęć i dokumentów z epoki. Może zabrakło w nim tylko tego, co starałem się zawrzeć w swej recenzji – krytycznego spojrzenia na jego twórczość w kontekście malarstwa europejskiego z pozycji świadomości ponowoczesnej, która obala mity, np. Matki-Ukrainy i inne stereotypy dawnej sztuki. Oczywiście w polskiej świadomości Brandt pozostanie jako wytrawny kolorysta, który w mistrzowski sposób opanował malowanie ruchu postaci. ■

Przypisy

- 1 M. Bartoszek, *Sekrety warsztatu Józefa Brandta*, (w:) *Józef Brandt (1841-1915). Między Monachium a Orońskiem*, CRP, Orońsko 2015, s. 27/28, kat. wyst. Taka sugestia pozwala posługiwać się terminem „krąg Brandta” odnośnie znanych fotografii (np. zdjęcie Maksa Gierymskiego), wykonanych, co ciekawe, na różnym poziomie technicznym. Innym źródłem do badań są fotografie ze znanych zakładów fotograficznych Warszawy, Radomia (J. Grodzicki) czy Monachium, np. z warszawskiej pracowni Jana Mieczkowskiego, na podstawie którego wykonano drzeworyt z portretem Brandta do „Tygodnika Ilustrowanego” (s. 52). Bardzo interesujący portret grupowy to fotografia *Malarze monachijscy* (s. 43), przypominający np. analogiczną pracę Walerego Rzewuskiego pt. *Portret zbiorowy dwudziestu przyjaciół Artura Grotzgera* – artystów i literatów krakowskich, wśród nich ojciec Stanisława Wyspiańskiego, 27 stycznia 1865, ze zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie.
- 2 Dziękuję pani Monice Bartoszek za cenne uwagi dotyczące atrybucji zdjęć Brandta.

3



Newton. Horvat. Brodziak w Fundacji Helmuta Newtona w Berlinie

Od trzeciego czerwca do piętnastego listopada 2015 roku trwa w Muzeum Fotografii – Fundacji Helmuta Newtona w Berlinie wystawa zatytułowana: „Newton. Horvat. Brodziak” przedstawiająca dorobek fotografów fashion. Obejrzeć można trzysta zdjęć, w tym prace nieżyjącego już Helmuta Newtona (1920-2004), osiemdziesięciosiedmioletniego Franka Horvata (1928) oraz trzydziestodwuletniego Szymona Brodziaka (1976). Nie jest to żadna prezentacja pokolenia, które zrewolucjonizowało fotografię mody, tylko pokaz artystów o podobnym spojrzeniu. Usytuowanie młodego Polaka z niewielkim dorobkiem wśród światowych klasyków uzasadniają zdobyte przez niego nagrody w kilku międzynarodowych konkursach fotograficznych, jak: Prix de la photographie Paris albo London International Creative Competition, oraz fakt, że w 2013 roku jurorzy Fashion TV Photographer Awards w Cannes mianowali Szymona Brodziaka najlepszym fotografem kampanii czarno-białych na świecie. Do piętnastego listopada 2015 roku w berlińskim Muzeum Fotografii obok permanentnej kolekcji Helmuta Newtona możemy podziwiać trzydzieści dużofORMATOWYCH, czarno-białych fotografii Szymona Brodziaka, pochodzących z serii monograficznej „One”. Zainspirowany Newtonem poznaniak subtelnie, z wielkim wyczuciem i elegancją ukazał sylwetki pociągających kobiet wkomponowanych w orginalne plenery naturalnych pejzaży. Jego zrobione z wielkim rozmachem inscenizacje charakterem przypominają ujęcia Helmuta Newtona. Moim zdaniem stanowią rozwinięcie, a może nawet odnowienie języka nieżyjącego już od jedenastu lat mistrza. *Fotografie Helmuta Newtona najpierw mnie szokowały, a później otworzyły mi oczy na kreowanie niesamowitych opowiadań za pomocą tylko jednego obrazu. I to właśnie próbuję również w obecnej działalności na mój sposób pokazać...* [1] mówił podczas wywiadu dla angielskiego portalu „freshfrompoland” fotograf. Szymon Brodziak podobnie jak Newton pracuje w czerni i bieli. *Helmut Newton najlepiej udowodnił, że fotografia czarno-biała wcale nie musi być konserwatywna ani tradycyjna. Właśnie Newton był przełomowy w tym, co robił. Wyprzedzał swoją epokę i szokował. Oczywiście fotografia czarno-biała kojarzy się z klasyką, ale również nadaje szlachetności.*

Z drugiej strony czern i biel to mocne medium... [2], kontynuował. Wspaniale budujący sytuacje i nastroje Brodziak unika pracy w studio. Znakomicie wykorzystuje urodę socrealistycznej architektury. Potrafi z niej wydobyć owiane tajemnicą piękno. Myślę że jest on wielkim magikiem, po prostu czarodziejem fotografii. *Jednak moje zdjęcia powstają zazwyczaj z dala od wielkich miast. Podczas berlińskiej wystawy zaprezentowane są fotografie, które zrealizowałem m.in. we Wschowie, Lubiżu, Gąskach, Podświetkowicach, Grudziance, a zaraz obok, w sąsiedniej sali muzeum można zobaczyć fantastyczne prace Helmuta Newtona zrobione w Londynie, Nowym Jorku, Monte Carlo czy właśnie w Paryżu. Dlatego jestem zdania, że dobre zdjęcie może powstać gdziekolwiek, niezależnie od tego, czy jest to tętniąca życiem metropolia, czy ustronna lokalizacja, np. na wsi lub w górach. W fotografii liczy się przede wszystkim historia oraz emocje, które wywołuje* [3]. Szkoda tylko, że Brodziak przejął stworzony przez Newtona wizerunek dekadentki modelki. Helmut Newton wprowadził do fotografii mody nagi, wysportowany damski korpus. Z tego powodu był krytykowany za seksizm i zdegradowanie kobiety do obiektu pożądania. W 1994 roku Alice Schwarzer, redaktorka niemieckiego feministycznego pisma *Emma* nazwała zdjęcia Newtona *seksistowskimi, rasistowskimi i faszystującymi* [4]. Chodziło tu o propagowanie estetyki kultu muskularnego, ładnego, zdrowego ciała, jak i operowanie w celach komercyjnych nagością w butach na wysokich obcasach. Myślę, że te same zarzuty dotyczą również Brodziaka, łączącego powierzchowną goliznę z glamour i maskaradą. Choć dziewczyny poznańskiego fotografa prowokują inaczej, są delikatniejsze i bardziej emanują świeżością, to ich wizerunek konsekwentnie bazuje na ogrywaniu seksualności. Polski twórca pozostał więc wierny minionej epoce Newtona. W dzisiejszych czasach dąży się do obalenia płciowych stereotypów i zniesienia podziału na role męskie i żeńskie. Poza tym nowi bohaterowie w postaci transwestytów, drag queens podniecają wyobraźnię wielu współczesnych odbiorców. Dlatego dla mnie doskonały warsztatowo Brodziak jest wtórny. Wierzę jednak, że w przyszłości ten niewątpliwie zdolny fotograf zaskoczy wszystkich własnym stylem.



3820

HP5 PLUS

B



2



3

Szymon Brodziak

1. *The Pool*, Poland, 2009
2. *The Lamp*, Poland, 2008
3. *The Flower*, Lanzarote, Spain, 2014

Fot. 1-3 dzięki uprzejmości Fundacji Helmuta Newtona, copyright Szymon Brodziak

Szymon Brodziak urodził się w 1976 roku w Poznaniu. W 2005 roku otrzymał tytuł magistra w Wyższej Szkole Biznesu w Nowym Sączu. W 2002 roku zajął pierwsze miejsce w konkursie fotograficznym magazynu *PANI* w Warszawie. W 2002 roku w krakowskiej galerii *Fototerminal* odbyła się jego pierwsza wystawa portretów „A Bit of Ana”.

W 2014 roku miał między innymi prezentacje indywidualne w La.Vi. w Rzymie oraz w galerii The Artroom w Kolonii. W 2015 pokazał solowy w galerii Leica w Warszawie. ■

Przypisy:

1, 2, 3. <http://freshfrompoland.com/tagged/Conversations>

4. <http://www.morgenpost.de/kultur/berlin-kultur/article111871097/Helmut-Newton-spielerischer-Blick-auf-die-Frauen.html>



1

DOROTA KOCZANOWICZ

Abstrakcja w Tate Modern

Wiosna i lato w Tate Modern należały do kobiet. Dwie duże retrospektywy poświęcone zostały Sonii Delaunay (1885-1979) i Agnes Martin (1912-2004). Dzieli je różnica jednego pokolenia, jednak można wskazać również na wiele paraleli biograficznych. Obie artystki, w trakcie długiego życia, przechodziły różne fazy twórczości, obie też związane są ze sztuką abstrakcyjną. Były one wyjątkami na zdominowanej przez mężczyzn scenie artystycznej. Obie wychowywały się z dala od centrów ówczesnej sztuki, Sonia urodzona w Odessie odnalazła się w odległym Paryżu, Agnes do Nowego Jorku musiała dotrzeć z małego miasteczka w Kanadzie. W pewnym momencie były istotną częścią elity kulturalnej oraz artystycznej Ameryki i Francji; stały się inspiracją dla kolejnych pokoleń artystów. Mimo tych

Sonia Delaunay
15.04 – 9.08 2015
Agnes Martin
3.06 – 11.10 2015

podobieństw, jednocześnie trudno wyobrazić sobie bardziej różne podejście do znaczenia sztuki jakie reprezentują obie artystki. Rozległa wystawa Delaunay zajmowała 12 sal na czwartym piętrze Tate Modern, zarezerwowanym dla wystaw czasowych. Obok, prace Martin zostały wyeksponowane w 11 pomieszczeniach.

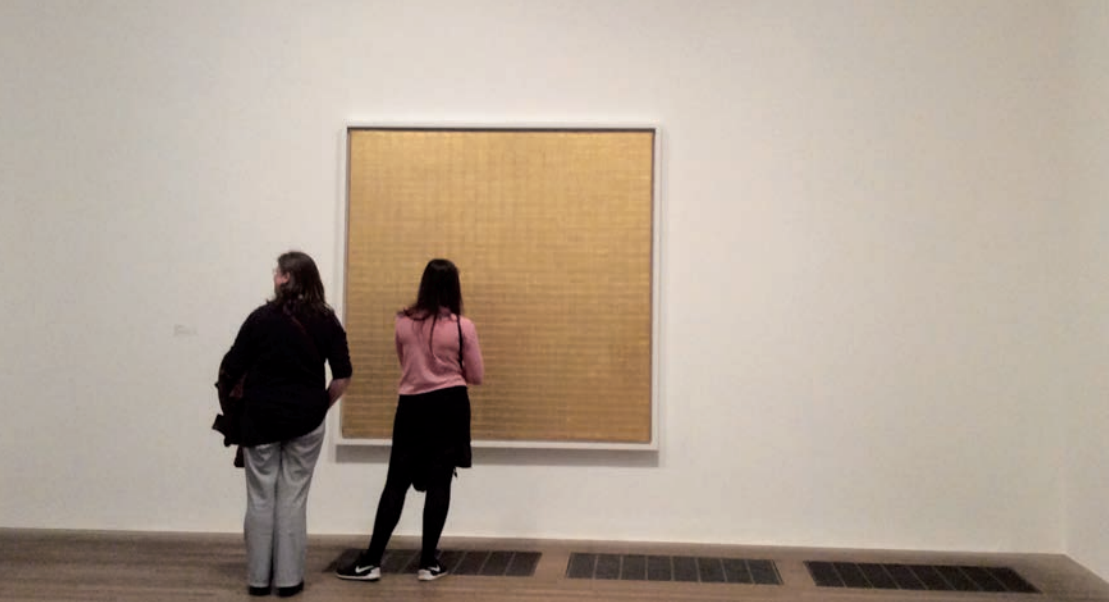
SONIA

Młodość Sonii Delaunay przypadła na okres burzliwych przemian w sztuce. Urodzona w 1885 roku jako Sarah Stern w wieku lat pięciu została zaadoptowana przez majątnego wuja. Dzięki bogactwu opiekuna otrzymała staranne wykształcenie, którego elementem były studia malarstwa, początkowo w Karlsruhe, a później w Paryżu. Jej wrażliwość kształtowała się pod wpływem Paula Gauguina i niemieckich ekspresjonistów. Gotowa była do śmiałych eksperymentów zrywających z konwencją akademicką. Wyszła za mąż za wpływowego dealera sztuki, Wilhelma Uhde, który w 1908 roku zorganizował jej pierwszą wystawę. Był to związek wygodny dla obu stron, ale prawdziwe uczucie połączyło ją dopiero z artystą Robertem Delaunayem. Razem rozwijali koncepcję symultanizmu, nawiązując do teorii głoszącej, że percepcja kolorów zmienia się wraz z ich różnymi zestawieniami. Przez długi czas jej twórczość pozostawała w cieniu osiągnięć sławnego męża.

Wychodząc poza klasycznie rozumiane sztuki plastyczne, Sonia zyskała duże uznanie. Tworzyła różnego rodzaju przedmioty życia codziennego nawiązujące do idei symultanizmu. Na wystawie obok obrazów zaprezentowane zostały suknie, tkaniny, krawaty, meble, mozaiki, parasole, torebki i buty. Osobno wyeksponowano patchworkową narzutę na kołyskę, która powstała w 1911 roku dla synka Karola. Stanowi ona ciekawe połączenie ludowych tradycji rosyjskich z nowoczesną

2





1. Wystawa **Sonii Delaunay**
2-4. Wystawa **Agnes Martin**
Fot. 1-4 D. Koczanowicz

abstrakcją. To, co było grą i zabawą z rzeczywistością, w pewnym momencie stało się koniecznością życiową. Rewolucja październikowa sprawiła, że Sonia utraciła majątek. Sprawdziła się wtedy jako projektantka i sprawna managerka.

Delaunay łączyła sztukę z życiem. Jako przykład tej tendencji mogą posłużyć jej prace związane z salą taneczną Bal Bullier. Chodziła tam tańczyć i robić szkice do obrazów, projektowała stroje na bale przebierańców i suknie balowe. Szczególnie fascynowało ją tango. Dwie odsłony tego tańca zostały uwiecznione na obrazach w sali nazwanej „Współczesne życie”. Na pierwszym obrazie (*Le Bal Bullier* 1913) wśród geometrycznych figur można dostrzec kubistyczne sylwetki, które zamieniają się w kompozycję dynamicznych figur i intensywnych barw. Drugi obraz, o tym samym tytule, ukazuje przejście od figuracji do abstrakcji. To, co pozostaje, to czysty ruch, witalność, gra form i kolorów.

Twórczość jej była wielowątkowa nie tylko przez to, że zajmowała się malarstwem i dizajnem, ale również dlatego, że łączyła literaturę ze sztukami plastycznymi. Była bliską przyjaciółką Blaise'a Cendrarsa. Zaprojektowała oprawę graficzną do jego słynnego poematu *Proza kolei transsyberyjskiej i małej Żanny z Francji*. O jej pracach entuzjastycznie wypowiadał się Guillaume Apollinaire; mawiał, że kolory Sonii śpiewają. Współpracowała również z dadaistami, tworząc zarówno ilustracje do książek poetyckich, jak też dekoracje do przedstawień. Strofy poetów awangardowych zdobią jej cykle sukni-wierszy.

Ostatnia seria obrazów, stworzona przez francuską artystkę, opatrzona została mottem z Platona, głoszącym, że myślenie jest rozmową duszy samej ze sobą. Zmarła mając 94 lata.

AGNES

Agnes Martin w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych była częścią małej wspólnoty artystycznej działającej na Dolnym Manhattanie. Wśród jej ówczesnych kolegów byli, między innymi, Jasper Johns, Ellsworth Kelly i Robert Rauschenberg.

Kiedy jednak jej kariera nabierała tempa, pod koniec lat sześćdziesiątych, wycofała się ze środowiska i przestała malować. Wyjechała z Nowego Jorku i przez kilkanaście miesięcy podróżowała po Stanach. Wróciła do sztuki w 1974 roku, kiedy już mieszkała we własnoręcznie wybudowanym domu, gdzieś na pustkowiu w Nowym Meksyku. W początkowym okresie twórczości eksperymentowała z różnymi materiałami, w tym z paznokciami, drewnem czy niewielkimi znalezionymi obiektami. Chętnie malowała proste figury geometryczne. Interesowała ją technika powtórzeń. Z czasem ograniczyła paletę środków, trzymała się jednego formatu. Mówiła, że jej obrazy *...nie mają ani przedmiotu, ani przestrzeni, ani czasu – nie mają niczego, żadnej formy. One są światłem, światłością*. Jej typowe płótno ma wymiary 183/183 centymetrów i pokryte jest horyzontalnymi lub wertykalnymi liniami, które oddzielają zwykle monochromatyczne pasy barwne. Martin łączyła techniki rysunku i malarstwa. Kolejne serie dedykowała innym kolorom: szaremu, białemu, czarnemu, bladoróżowemu. Dla przykładu seria pastelowa z 1974 roku była studium delikatnych kolorów, które pojawiają się o różnych porach dnia. W czwartej sali ekspozycyjnej zaprezentowano trzy płótna kluczowe dla jej stylu. *The Island* 1961, *Friendship* 1963 i *A Grey Stone* 1963. Przedstawiają one siatki skomponowane z linii przecinających się pod kątem prostym, które dzielą kwadratowe płótno na regularne prostokątne obszary. Lucy Lippard stwierdziła, że prace te są legendarnym przykładem niepowtarzalnego użycia powtórzeń. Wydaje się, że całą twórczość amerykańskiej artystki można scharakteryzować w ten sposób. W latach 1977-1992 malowała tylko w szarościach, uzyskując mnogość efektów wizualnych przy maksymalnie zredukowanych środkach. Z tego okresu pochodzi seria niemal całkowicie białych płócien zatytułowana „Wyspy”. Artystce zależało, aby te obrazy były zawsze eksponowane razem.

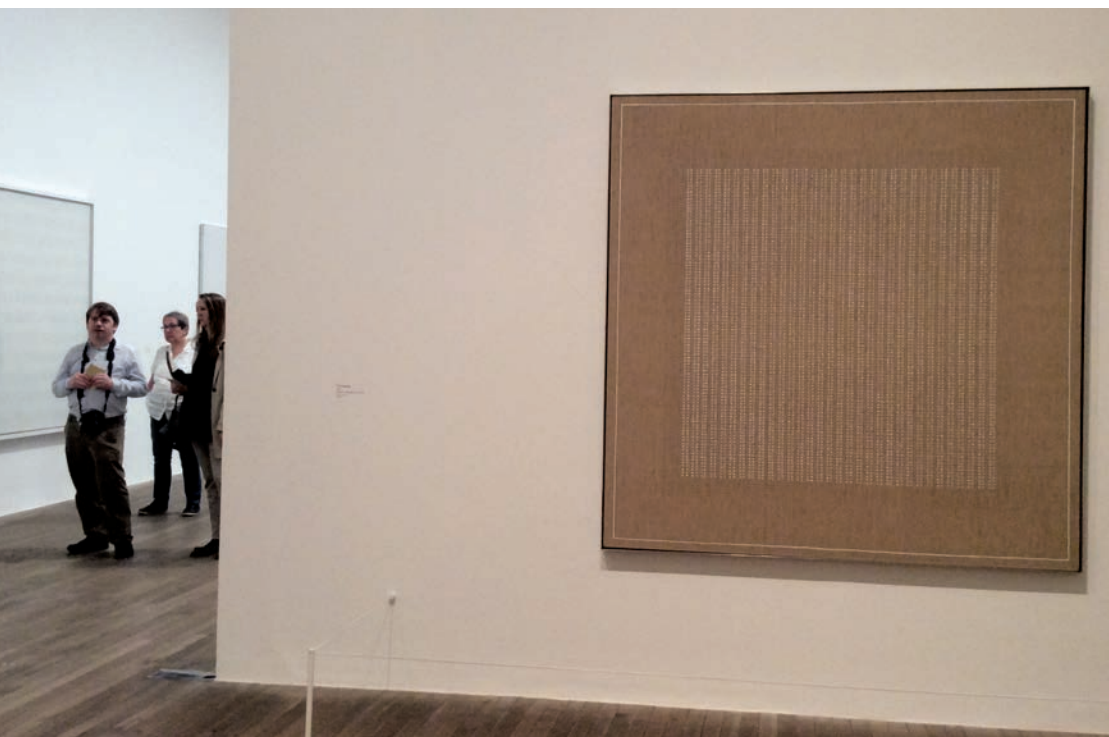
Martin była perfekcjonistką. Niszczyła prace, które uważała za niedoskonałe. To typ samotnika. Nigdy nie miała uczniów. Pod koniec życia zdecydowała się na zmniejszenie formatu płócien po to, aby mogła je samodzielnie przenosić. Mimo swobodnego zamknięcia i izolacji, jej twórczość powstawała z myślą o widzach. Uważała, że sztuka nabiera wartości w doświadczeniu odbiorcy. Jak powiedziała dziennikarzowi *New York Timesa*: *Ludzie, którzy patrzą na moje obrazy, mówią, że ich to uszczęśliwia, podobnie jak uczucie, kiedy budzisz się o poranku. A szczęście jest celem, czyż nie?* Zmarła mając 92 lata.

SONIA I AGNES

Piękno jest tajemnicą życia. Nie jest tylko w oku. Jest w umyśle. Jest naszą pozytywną odpowiedzią dla życia.

Powyższy cytat pochodzi z wypowiedzi Martin z 1989 roku. Obie artystki realizowały tę dewizę. Prace Sonii są afirmacją nowoczesności, szybkiego tempa życia miejskiego i nowych technologii. Zwyczajnie zamieniała ona życie w sztukę. Agnes natomiast prowadziła skrupulatny proces oczyszczania życia z „zanieczyszczeń”, chcąc uchwycić jego istotę, abstrakcyjną ideę.

Można powiedzieć, że te wystawy to ponowne odkrycie obu artystek. Martin nie była wystawiana w takiej skali od 1994. Dorobek Delaunay był po raz pierwszy prezentowany w Anglii. ■





1

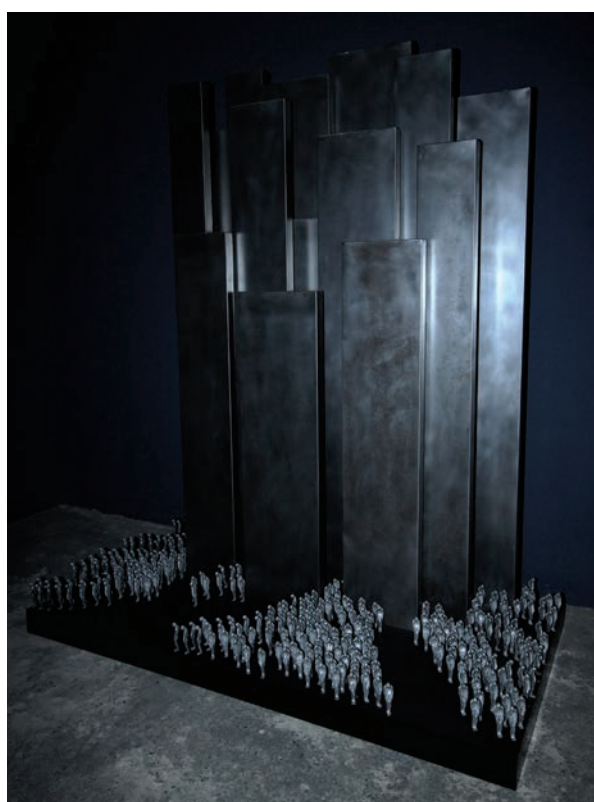


2

ANDRZEJ SAJ

„Handle with Care”

W rejestrze osiągnięć wrocławskiego środowiska artystycznego w 2015 roku nie można pominąć udziału Galerii Miejskiej z Wrocławia w wydarzeniu, jakim była międzynarodowa wystawa sztuki współczesnej w Dreźnie – „Ostrale 015”. Ten festiwal sztuki przygotowywany jest corocznie przez naszego sąsiada od 2007 r. W swej dziewiątej już edycji oparł koncepcję programową na hasle „Handle with Care”. Główna pomysłodawczyni i kuratorka „Ostrale” Andrea Hilger nawiązała w tej edycji do koncepcji amerykańskiego psychologa Marshalla B. Rosenberga postulującego w swych pracach konieczność złagodzenia form komunikacji międzyludzkiej, co wobec narastającej w świecie agresji o podłożu religijno-kulturowym oraz kontrowersji politycznych jest o tyle ważne i aktualne, że tylko z wyczuciem, ostrożnością, empatią wobec innych, poszanowaniem odmiennych postaw można budować płaszczyznę pojednania i zrozumienia (por. „Porozumienie bez przemocy”). Środkiem do tego celu może być sztuka, a raczej powinna nią być, choć to – jak się okazuje wobec reakcji polityków na jej „wolnościowe” manifestacje – różnie dzisiaj bywa. Mimo więc nieco „naiwnej” wiary w sprawczą moc sztuki, w łagodzeniu konfliktów między stronami (tak widziano m.in. rolę sztuk użytkowych już w XIX wiecznym sporze pracodawców z robotnikami) to obecnie ze względu na mediacyjno – komunikacyjny charakter współczesnych artystycznych realizacji intermedialnych, powrót do tych „starych”



idei wydaje się być całkiem uzasadniony i dlatego godny obrony. Sztuka nabiera więc – w myśl koncepcji Rosenberga – cech języka na tyle uniwersalnego, że w świecie, w którym komunikacja pełni coraz większą rolę, potrzebne jest nowe podejście do języka, do jego roli w kształtowaniu pozytywnych międzyludzkich relacji. Stąd owa, w gruncie „pacyfistyczna idea komunikacji bez przemocy” – zaproponowana przez A. Hilger, została twórczo podjęta przez drugiego obok niej, kreatywnego kuratora Ostrale Mirosława Jasińskiego – dyrektora Galerii Miejskiej. A zatem „postępuj ostrożnie”, jakby można zrozumieć, znany skądinąd z przesyłek pocztowych USA napis „Handle with Care”, stał się mottem jednoczącym dzieła młodych artystów z Europy, Afryki i Azji; w sumie ok. 200 osób z 40

krajów, w tym reprezentacja młodych twórców z Polski (20 osób).

Galeria Miejska we Wrocławiu, prowadzona od 2011 roku przez Mirosława Jasińskiego stała się w przestrzeni kulturalnej miasta instytucją wiodącą pod względem programu promocyjnego wobec młodej sztuki, ale nie tylko – przejęła ona bowiem w jakimś stopniu także „obowiązki” reprezentowania dorobku lokalnego środowiska (choć nie tylko) w relacjach krajowych i zagranicznych. Ta jej pozycja w mieście przekonała przedstawicieli Ostrale, którzy 2 lata wcześniej, w trakcie rekonferansu poznawczego we Wrocławiu, zdecydowali się wybrać właśnie tę galerię do współpracy. Efektem tegoż było m. in., zaproponowanie M. Jasińskiemu współkuratowania w 9. edycji „Ostrale”.



1. Na pierwszym planie:
Urban Grünfelder, seria rzeźb, 2011/12, ceramika, inne materiały
 W tle: **änie**, pantalong, malarstwo (seria 14 prac), 2014/15, 80x100 cm każda
 2. **Laure Boulay**, *La ville*, 2012, rzeźba
 3. **Olivie**, *City of Submissive Sphinx* (8x), 120x80x120cm
 Fot. 1–3 Krzysztof Saj

Wystawy „Ostrale” poza już tradycyjną lokalizacją w budynkach dawanej rzeźni w odległej od centrum Drezna dzielnicy (nb. może to być *Rzeźnia nr 5* – wg Vonnegutta), a więc w miejscu faktycznie survivalowym, tylko dostosowanym do celów ekspozycyjnych, zaplanowane zostały ponadto w przestrzeni miejskiej (graffiti) oraz parkowej (Ostrapark) i na lotnisku drezneńskim, zaś pojedyncze ekspozycje na dworcu kolejowym czy Tarasach Brühla w centrum Drezna. Pomysłodawcą głównej koncepcji aranżującej wystawy w poszczególnych (kilkunastu) przestrzeniach „Rzeźni” był M. Jasiński, który zaproponował swoiste wyeksponowanie – w myśl idei jednoczących język dyskursywny z wizualnym – haseł wprowadzających w koncepcję ekspozycyjną danego pomieszczenia. Hasła te, odwołujące się do bogatego humanistycznego dorobku filozofii, literatury oraz historii i nauki miały wprowadzać w tematykę danej przestrzeni i „budować”

z wycuciem ów most porozumienia komunikacyjnego. Jednak ze względu na ogrom prac towarzyszących przygotowaniu wystaw ten zamiar nie został w pełni zrealizowany (tylko kilkanaście haseł zostało rozpisanych w kilku salach). Jasiński odpowiadał także za dobór „reprezentacji” polskiej i tu – z obowiązku recenzenta, ale jednocześnie kierując się dobrze rozumianym obiektywizmem oceny – należy podkreślić wybijający się i znaczący w tej przestrzeni udział dzieł artystów z Polski. Zwracały tu uwagę zarówno intrygujące obiekty wsparte projekcjami Agnieszki Braun czy dowcipne obiekty ceramiczno-rzeźbiarskie Et Ber (M. Warlikowska) oraz kapsuły Miłosza Flisa, niepokojące rzeźby Anny Bujak, ekspresyjne figury Artura Grochowskiego czy Tomasza Skórki, a także instalacja interaktywna Barnaby Mikulowskiego. Ten ostatni artysta został zresztą wraz z Flisem laureatem publiczności w wyborze najciekawszej realizacji z tych wystaw. >

1. **Paolo Grassino**, *Invalicalibile*, 2012., 200x100x100 cm, mat. wł.
 2. **Tomasz Skórka**, *Spirrel*, 2013, rzeźba, laminat poliestrowy
- Fot. 1-2 Krzysztof Saj



1

Przestrzenie o charakterze survivalowym nie zawsze dobrze służą prezentacji prac malarskich; często są one bowiem zbyt przytłoczone agresywnym otoczeniem (podłogiem). Mimo to, w „Ostrale” obrazy malarskie XY Anki Mierzejewskiej, Marceliny Groń, Albertyny Kacalak czy Eugeniusza Minciela znalazły dla siebie odpowiednie, wyróżniające się usytuowanie. Artyści więc polscy, w kontekście przedstawicieli wielu światowych ośrodków sztuki, wypadli tu znakomicie i przekonująco, co tylko potwierdza sensowność wyboru kuratorskiego.

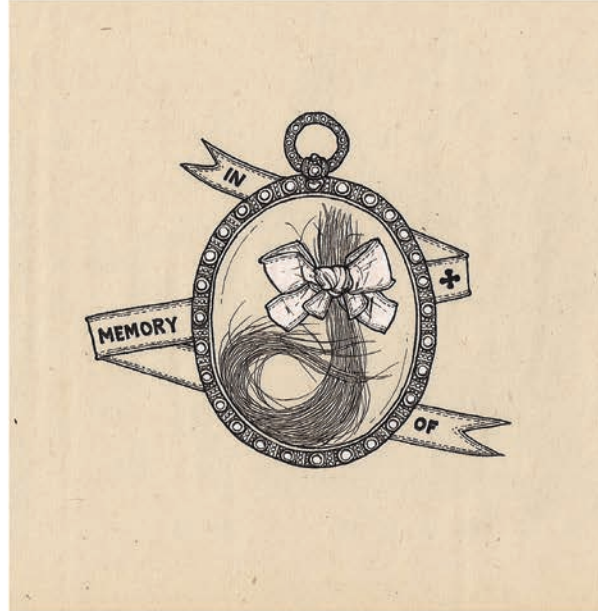
Istotną częścią „Ostrale 015” okazała się także być prezentacja sztuki krajów afrykańskich pt. „Spojrzenie na Afrykę” – zorganizowana przy współpracy z Lydeke Schakel (niderlandzkiej galerzystki), specjalizującej się w recepcji sztuki tego kontynentu. Ekspozycje te dowiodły, że odrębność kulturowa sztuki z Afryki w zasadzie jest niemal niewyczuwalna, co tylko potwierdza przekonanie o uniwersalności sztuki w dzisiejszym świecie.

W podsumowaniu tej niewątpliwie cennej inicjatywy współpracy między Drezniem a Wrocławiem (szczególnie istotnej ze względu na formułę ESK 2016) wypada – mimo wyraźnego sukcesu artystów związanych z Galerią Miejską – zauważyć kilka problemów rzutujących na dalszą współpracę. Zarzuca się organizatorom ze strony niemieckiej niepełną realizację koncepcji kuratorskiej, błędy organizacyjne (w tym zniszczenie pracy wrocławskiego artysty), a także – jak zwykle – kłopoty finansowe utrudniające działalność. Mimo to – strona polska jest przekonana (w artykulacji Galerii Miejskiej) o możliwości dalszej, dobrej sąsiedzkiej współpracy z wycuciem. *Handle with Care* – można by napisać w przesłaniu zwrotnym do organizatorów „Ostrale 015”. ■

Galeria Miejska we Wrocławiu planuje prezentację zwycięskich prac Barnaby Mikułowskiego i Miłosza Flisa. Będzie ona połączona z przedstawieniem nowych projektów obu artystów i odbędzie się między 16 a 19 marca 2016 r.



2



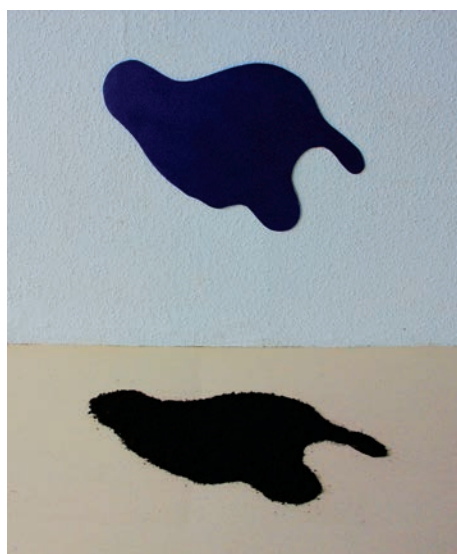
ANITA WINCENCJUSZ-PATYNA

Mocna pozycja Polski na Jeune Création Européenne – Paryż / Montrouge 2015-2017

Piętnaście lat temu gmina Montrouge, sąsiadująca przez Paryską Obwodnicę z Montparnasse, zainicjowała spotkania młodej sztuki europejskiej w ramach konkursowej konfrontacji odbywającej się w cyklu dwuletnim. Od samego początku naczelną ideą imprezy Jeune Création Européenne – Biennale d'Art Contemporain było stworzenie okazji do przyjrzenia się dokonaniom najmłodszej generacji artystów uprawiających rozmaite pola sztuki, a pochodzących z miast partnerskich projektu JCE. Początkowo spotykały się w tym francuskim „mieście kwiatów” artystyczne reprezentacje Francji, Włoch, Hiszpanii i Portugalii. Obok nich skład ekip narodowych zmieniał się na przestrzeni już ponad dekady, by w tegorocznej edycji po raz pierwszy objąć Danię, Łotwę i Polskę. >

1. **Magdalena Sawicka**, *Pożegnanie*, 2014, rapidograf na papierze
2. **Marcelina Groń**, *Żyjesz we mnie. Moja Babko, Abelardzie, Hildegardo z Bingen, moja krwi*, 2015, akryl na płótnie, dyptyk, 320 x 180 cm.





1



2

Młodzi twórcy sięgają po różne techniki i narzędzia, swobodnie poruszają się w nowych i starych mediach, korzystając z całego wachlarza strategii artystycznych. Obok instalacji o charakterze rozbudowanej scenografii (Louise Pressager, Francja; Anna Ill Albà, Hiszpania; Lauris Vitoliņš, Łotwa), tradycyjnych obrazów olejnych na płótnie, a nawet na desce (Marion Bataillard, Francja), rysunków tuszem (Matteo Galvano, Włochy; Fátima Teles, Portugalia), realizacji video i fotografii, zobaczyć można „rysunki” z włosów naszywanych na płótno (Jennifer Owens, Hiszpania), rzeźbę ze zgrzewanych butelek plastikowych (Tatiana Wolska, Francja), piramidę z pączków kręcących się na adapterze (Margrieta Dreiblate, Łotwa) czy ferrofluid umieszczony w szklanych bańkach (Astrid Myntekær, Dania).

Wystawę w miejscowym Le Beffroi zbudowały prace 56 artystów z 7 krajów. Jej naczelnym konstruktorem – komisarzem generalnym – był Andrea Ponsini, natomiast za skład drużyn

narodowych odpowiadali kuratorzy z poszczególnych krajów, z Polski – Ewa Sułek współpracująca z Galerią Miejską we Wrocławiu. Nasz kraj reprezentowali: z Wrocławia Marcelina Groń i Miłosz Flis, z Warszawy Michał Frydrych i Tomasz Poznysz, absolwenci krakowskiej ASP – Berenika Kowalska, Magdalena Sawicka i Kornel Janczy oraz Izabela Łęska związana z akademią katowicką, a także uczelnią artystyczną w Clermont-Ferrand. Polscy artyści wpisali się idealnie w pluralizm technik obecnych na ekspozycji. Obok tradycyjnych co do techniki realizacji dwuwymiarowych (malarskich i rysunkowych prac Groń, Kowalskiej, Poznysza czy Sawickiej) pojawiły się plastikowe rury wypełnione frapującymi mikroświatami u Flisa, obiekt przestrzenny ucieleśniający hiperteksty naszej rzeczywistości autorstwa Frydrycha, intymną wieloelementową i multimedialną opowieść Łęskiej, a wreszcie niepokojące plamy akrylu o surrealistycznym rodowodzie z „pejzażowej” realizacji Janczego.

Zwycięzcami bieżącej edycji JCE i laureatami trzech równorzędnych nagród finansowych zostali: Klāvs Loris z Łotwy za imponujących rozmiarów obraz w technice mieszanej *Bobrzy Staw*, reprezentujący Francję Willem Boel z Belgii, którego instalacja jako żywo przypominała wehikuły Leonarda oraz, co niezmiernie cieszy, biorąc pod uwagę debiut Polski w Biennale, Magdalena Sawicka ze swoim kameralnym, bardzo intymnym, choć niepozbawionym elementów humorystycznych cyklem rysunków „Rozstanie” (cienkopis na papierze). Jury wybór ten uzasadniło następująco: *za osobliwość i siłę prac, będących odzwierciedleniem życia codziennego*. Warto nadmienić, że prace Polaków budziły powszechne uznanie i ogromne zainteresowanie publiczności licznie zgromadzonej 14 października 2015 na wernisażu ekspozycji połączonym z ogłoszeniem wyników obrad jury. Tłum kłębił się zwłaszcza przy *Kapsułach* Miłosza Flisa, a najczęściej fotografowaną pracą był obraz olejny na płótnie *Pies z perłą* pędzla Tomasza Poznysza, dowcipnie dialogujący z arcydziełem Vermeera.

Ta prezentacja najmłodszej sztuki europejskiej pomyślana jest jako wystawa wędrująca. Odwiedzając siedem krajów partnerskich pokona bez mała 8 000 km, a trwać będzie dwa lata, do następnej edycji w nowej odsłonie w podparyskiej miejscowości – znanym i uznanym ośrodku sztuki współczesnej, który organizuje od ponad 50 lat Salon d’art contemporain de Montrouge. We wszystkich miastach-uczestnikach projektu odpowiedzialnymi za skład reprezentacji narodowej oraz organizację pokazu są instytucje kultury, ściśle związane z promocją

1. **Kornel Janczy**, *Pejzaż*, 2014, akryl na kartonie i gleba, 2x(30x40cm)
2. **Berenika Kowalska**, *Bez tytułu II*, 2014, olej na płótnie, 130 x 100 cm
3. **Miłosz Flis**, *Koziorożec*, 2015, instalacja, obiekt, 19 x 13 x 17 cm.

sztuk pięknych: muzea, galerie i ośrodki artystyczne. Na wiosnę 2016 r. wystawa odwiedzi duńskie Hjørring (Art Building in Vrå – Englund Collection), latem przybędzie do Wrocławia (Hala Stulecia), by stać się częścią programu Europejska Stolica Kultury 2016, u progu jesieni zagości w łotewskim Cēsis (Centrum Naukowo-

-Artystyczne „Brūzis”). Po zimowej przerwie rok 2017 rozpocznie włoska odsłona w Como (Villa Olmo), następnie będzie miała miejsce wiosenna prezentacja w słynnym hiszpańskim Figueres (Museu de l’Empordà), by zakończyć tę peregrynację młodej sztuki w sierpniu w portugalskim Amarante (Muzeum Miejskie Amadeo de Souza-Cardoso).

To niepowtarzalna okazja dla młodych twórców europejskich, by swoimi dokonaniem być obecnym w różnych zakątkach Starego Kontynentu, w rozpoznanych ośrodkach promujących sztukę. Ruch jest stanem najlepiej charakteryzującym wędrującą ekspozycję. Podróż samej wystawy, przemieszczający się artyści, zmieniające się otoczenie, przestrzeń prezentacji, odwiedzająca ją publiczność, płynący czas. Adekwatną ilustracją tej jakości jest plakat towarzyszący bieżącej edycji Biennale ze zdjęciem Franka Blommestijna i Michiela Van Der Werfa z Holandii – zwycięzców JCE 2013-2015 – obok płonącego nissana, który stał się swoistym symbolem tegorocznej edycji i w skali 1:1 parkował przed Beffroi w Montrouge. Swobodnie trawestując hasło bieżącego Biennale („Opportunity Knocks Only Once”), młodzi twórcy europejscy mieli niepowtarzalną szansę „złapać okazję” do profesjonalnej promocji swoich dokonań w dziedzinie sztuki. ■



Paryskie wystawy w sezonie letnim

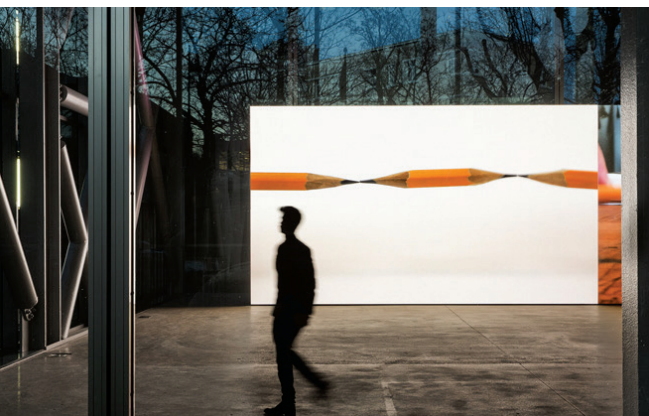
Wydaje się, iż największym wydarzeniem sezonu w Paryżu był skandal wywołany przez wystawę czasową Anisha Kapoora zorganizowaną w ogrodach Wersalu, a dokładniej wandalizm dokonany na jednej instalacji. Jednakże w okresie wakacyjnym paryskie instytucje zaproponowały widzom inne duże nazwiska sztuki nowoczesnej i współczesnej, w tym dwie wystawy Bruce'a Naumana, wystawę grupową mistrzów modernizmu w Fondation Louis Vuitton, retrospektywy malarstwa Henry Dargera w Musée d'Art Moderne i fotografii Germaine Krull w Jeu de Paume.

Ekspozycja prac Anisha Kapoora jest kolejną propozycją muzeum w Wersalu prezentującą prace artystów współczesnych w kontekście historycznego otoczenia. Wcześniej widzowie mieli okazję odwiedzić głośne wystawy Jeffa Koonsa i Takashiiego Murakamiego. Już przed otwarciem najnowsza wystawa Anisha Kapoora budziła kontrowersje ze względu na pracę *Dirty Corner*, opisaną przez samego artystę jako *waginę królowej przejmującą władzę*. Na rzeźbę składa się stalowy tunel otoczony przez kamienie, jednak skojarzenie z żeńskimi genitaliami wzbudziło w odbiorcach wystarczające oburzenie, a prasa od tej pory opisywała pracę po prostu jako *waginę królowej*. 15 czerwca dokonano aktu wandalizmu na wspomnianej instalacji. Rzeźbę zdewastowano żółtym sprayem. Sześćdziesięciometrową instalację wyczyszczono, a sama wystawa stała się niewątpliwie wydarzeniem roku. Pozostałe prace, zupełnie pominięte przez francuską prasę, grają z przestrzenią ogrodu. Odbijają, czy powiększają niektóre jego aspekty, wchodzą w relację z widzem, prowokując zderzenia między naturą a człowiekiem, historią a współczesnością czy harmonią a chaosem. Prace Kapoora można oglądać za darmo w ogrodzie pałacowym do pierwszego listopada.

Otwarta w zeszłym roku Fundacja Louisa Vuittona proponowała już w tym roku świetną, spektakularną i długo oczekiwaną wystawę Olafura Eliassona. Niestety, po jej zakończeniu dyrekcja zdecydowała się na mniej odważną propozycję, która będzie miała za zadanie przyciągnąć uwagę głównie turystów. Wystawa „Les Clefs d'une passion” („Klucze do pasji”) prezentuje bowiem najbardziej znane nazwiska sztuki nowoczesnej od Mondriana i Malewicza, przez Muncha i Dixa, aż po Matisse'a, Delanaya i Rothkę. „Sztuka XX w. w pigułce”, takie hasło reklamowe mogłoby promować nową wystawę fundacji Vuittona. Zdaje się, że oprócz zaoszczędzenia sobie trudu zwiedzania największych muzeów świata (MoMa w Nowym Yorku, National Gallery w Londynie czy Kunstmuseum w Basel), od których instytucja pożyczyła najbardziej rozpoznawalne dzieła sztuki, jak *Krzyk* Muncha czy *Taniec* Matisse'a, ekspozycja nie dostarcza widzowi nowych interpretacji, punktów widzenia czy świeżych perspektyw na oglądane prace. Wystawa jest zatem typowym blockbusterem, jednak do samej fundacji warto pofatygować się ze względu na interesującą architekturę budynku, zaprojektowaną przez Franka Gehrego.

Tego lata Bruce Nauman doczekał się aż dwóch indywidualnych wystaw w Paryżu. Ekspozycja zorganizowana przez Fondation Cartier pour l'Art Contemporain jest pierwszą od piętnastu lat solową wystawą artysty we Francji, dlatego fundacja zdecydowała się na pokazanie prac wcześniej dotąd nie wystawianych we francuskich instytucjach sztuki. Przestrzeń fundacji Cartiera pozwala na zaprezentowanie dużych instalacji video, audio oraz rzeźb Naumana. Najnowsza praca, instalacja wideo z 2013 roku *Pencil Lift/Mr. Rogers* ewokuje jego wcześniejsze prace skupiające się na cielesności i fizycznym doświadczaniu rzeczywistości. Artysta pokazuje widzom sztukę z użyciem dłoni i ołówków, które tworzą iluzję harmonii i balansu.





2

1. **Anish Kapoor**, *Dirty Corner*, 2015, instalacja
2. **Bruce Nauman**, *Pencil Lift-Mr. Rogers*, 2013, instalacja
3. **Germaine Krull**, *Akt kobiety*, 1928, fotografia czarno-biała, 21,6x14,4 cm
4. **Henry Darger**, *Bez tytułu*, data nieznana, akwarela i kredka na papierze, 48,3x180,3 cm



3

Natomiast wystawa w Gagosian Gallery prezentuje wybrane prace artysty z lat 1967-1990. Galeria ma ambicję pokazać różne aspekty twórczości Naumana oraz strategie artystyczne, jakimi się posługuje. Od video art, instalacji, przez neon, aż do rzeźby i rysunku. Neon *Malice* z 1980 roku zestawiono z rzeźbą *Animal Pyramid* z 1989 roku, do której stworzenia użył jako readymades modeli wykorzystywanych przy wypychaniu zwierząt. Ów motyw pojawia się także na wystawie w fundacji Cartiera w postaci instalacji *Carousel (Stainless Steel Version)* z 1988 roku. Wystawę można zwiedzać do 26 września.

W Musée d'Art Moderne natomiast odwiedzający mogli zanurzyć się w fantastyczny świat Henriego Dargera, jednego w najbardziej cenionych twórców art brut. Amerykański artysta (1892-1973) długo pozostawał na marginesie świata artystycznego, jednak obecnie stał się obiektem zainteresowania muzeów i instytucji kultury na całym świecie. Wystawa w Paryżu rekonstruuje jego magiczny świat oparty na pop kulturze amerykańskiej, wydarzeniach historycznych, snach, mitach i własnej wyobraźni. Jego rysunki przedstawiają idylliczne i baśniowe historie dzieci przeplatające się ze scenami horroru i koszmaru. Retrospektywa uwzględni wszystkie techniki jakimi posługiwał się Darger, od ilustracji, tekstu, po akwarele, flagi czy obrazy. Wystawa w Musée d'Art Moderne prezentuje gigantyczne 3-metrowe dzieło *Bitwa o Calverhine* po raz pierwszy we Francji. Ekspozycja próbuje uchwycić w całość skomplikowaną układankę artystyczną Dargera.

Retrospektywa Germaine Krull w *Jeu de paume* jest o tyle interesująca, że poświęcono ją postaci fotografki, a więc kobiety, a te w większości pozostają poza kanonem najwybitniejszych artystów. Fotografia XX w., w szczególności przedwojenna, eksperymentalna, fotografia ulicy czy fotoreportaż kojarzona jest przede wszystkim z takimi nazwiskami, jak Man Ray, László Moholy-Nagy, Alfred Stieglitz czy Henri Cartier-Bresson. Zazwyczaj fotografki nie są uwzględniane w historii fotografii XX w., dlatego tak istotna jest wystawa Krull, prezentująca wszystkie etapy jej kariery fotograficznej. Retrospektywa podkreśla jej udział w ruchu fotografii awangardowej od lat 20. do 40., współtworzenie fotografii modernistycznej w Paryżu za pomocą jej serii poświęconym industrialnej części Paryża oraz ukazanie jej społecznego i politycznego zaangażowania. Krull była zainteresowana nie tylko problemem biedoty czy nierówności klasowej, ale także sytuacją i pozycją kobiet w społeczeństwie. Obok artystycznych kobiecych aktów z początków jej kariery, widz może znaleźć także obiektywne relacje fotoreporterskie z ulic Paryża, aż po fotografie z wielokrotnych podróży do Azji.

Warto również nadmienić o wystawie „Chercher le garçon” zorganizowanej przez Musée d'Art Contemporain w Val de-Marne pod Paryżem, którą można było oglądać do końca sierpnia. Wystawa skupia się na zagadnieniu męskości widzianym oczami artystów. Dobór prac i przygotowanie merytoryczne sprawia, iż ekspozycja staje się swego rodzaju podręcznikiem gender studies i men's studies. Na wystawie zgromadzono prace m.in. Bruce'a Naumana, Yasumasy Morimury, Iona Grigorescu, Maurizio Cattelana czy Roberta Mapplethorpe'a. Polskim akcentem na wystawie jest twórczość Krzysztofa Niemczyka. Uwzględniono dokumentację z jego performansów na ulicach Krakowa oraz zapiski z osobistego dziennika. ■



4

60 lat Documenta Kassel

– Wyścig kuratorskich idei

Kasselański profesor architektury Arnold Bode pragnął przyczynić się do odrodzenia w Niemczech awangardy zniszczonej przez ideologię nazistowską. Dlatego w 1955 roku ugruntował w swym rodzinnym mieście światowy przegląd sztuk plastycznych o nazwie Documenta. Tradycyjnie co pięć lat komisja międzynarodowych kuratorów wybiera artystycznego szefa kolejnej edycji. Obecnie, czternaste już Documenta przygotowuje Polak Adam Szymczyk.

W dniach od siedemnastego do dziewiętnastego lipca 2015 odbyły się w Kassel obchody sześćdziesiątej rocznicy istnienia Documenta. Z okazji tego jubileuszu Uniwersytet w Kassel wraz z fundacją Kulturstiftung des Bundes zorganizował sympozjum zatytułowane „Documenta 1997-2017. Kolektyw poszerzonego myślenia”. Zaproszono wszystkich żyjących kuratorów Documenta. Główny nacisk położono jednak na kontynuatorów myśli Catherine David, szefowej documenta X. Hortensia Völckers, sprawująca w 1997 roku funkcję osobistej asystentki David, a od 2002 roku, dyrektorka artystyczna Kulturstiftung Bundes w Halle, zarządza milionowymi dotacjami. Völckers latami finansowała różne projekty z zakresu sztuki politycznej, społecznej, oscylujące wokół tematów wykreowanych przez Catherine David. W ten sposób przyczyniła się do spopularyzowania „rewolucyjnych” documenta X. W środowisku zachodnich kuratorów robienie wystaw pod David świadczy o szczególnym rozumieniu potrzeby dalszego reformowania poszerzonego pojęcia sztuki. Nikogo, a szczególnie sponsorów, w tym także Kulturstiftung des Bundes nie obchodzi, że pokazy realizowane wspierane przez nich metodą bywają w większości nieudane i nudne. *Jest wspaniale robić Documenta. Choć płaczesz, bo nie możesz już znieść bezustannych krytyk to i tak jest cudownie...*, mówiła Ruth Nock, cytując Catherine David. Documenta X wywoływały u mnie mieszane uczucia. Przede wszystkim nie podobało mi się wystawianictwo, jakim operowały. Szczególnie denerwowały ekspozycje drobnych fotografii z umieszczonymi obok długimi podpisami wyjaśniającymi znaczenie obrazu. Uważam, że praca wizualna powinna przemawiać do widzów

bez dodatkowych informacji. Dobrze, jeśli sztuka umożliwia fizyczny kontakt z odbiorcą. Dlatego zainicjowane przez David prezentacje współczesnych obiektów w szklanych gablotach były moim zdaniem zupełnie nietrafne. Poza tym przykładem David, inni kuratorzy podchwycili modę zamawiania u artystów prac o wymiarze politycznym i społecznym. Po documenta X nie chodziło już wcale o szukanie stworzonych przez artystów tendencji i trendów, tylko o zobrazowanie koncepcji kuratorskich. Sztuka natomiast przybrała formę procesów dydaktycznych, interwencji, manifestacji, protestów, naukowych badań, archiwum albo laboratorium. Faworyzowano projekcje filmów wideo w specjalnie wyciemnionych boksach (black box). Pierwszy raz przedstawiono dorobek reżyserów: Jean-Luca Godarda, Haruna Farocki, Raula Packa, Abderrahmane Sissako, Alexandra Sokurowa. Szkoda, że Catherine David nie wykazała respektu dla historii Documenta i zdetronizowała Josepha Beuysa, będącego przecież figurą przewodnią sześciu Documenta 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9 oraz symbolem miasta Kassel, gdzie otworzył w 1971 roku Wolny Międzynarodowy Uniwersytet (Freie Internationale Universität Kassel). Mieszczące się w Muzeum Friedricianum na parterze w prawej sali po prawej stronie honorowe miejsce Beuysa David oddała Marcelowi Broodthaers. Documenta X miały też dobre strony. Dzięki nim odkryłam twórczość Brazylijczyków, jak: Ligia Clark, Helio Oiticica czy Tunga. Poznałam kierunek interakcji z publicznością oraz sztukę jedzenia, autorstwa zamieszkałego w Australii chińczyka Methewea Nugi. Do czasu documenta X wystawy artystów z Azji i Afryki miały miejsce w muzeach etnograficznych. Jan Hoet, szef Documenta IX wierzył, że kraje afrykańskie i arabskie uprawiają jedynie rękodzieło i folklor. Catherine David utorowała drogę twórcom z Afryki, Azji i Ameryki Łacińskiej do europejskich muzeów sztuki. Zintegrowaną z documenta X imprezą „100 dni i 100 gości” zainaugurowała cykl spotkań z interesującymi ludźmi. Jednym z uczestników był Okwui Enwezor, wówczas założyciel i kurator powstałego w 1995 roku Biennale w Johannesburgu, późniejszy szef Documenta 11. Enwezor, przygotowując Dokumenta 11,

60. lat documenta Kassel, sympozjum, fot. Alexandra Holownia



powołał znakomitą kadrę współkuratorów, w tym genialnego profesora teorii sztuki z londyńskiego Goldsmiths College, Sarata Maharaja (obecnie Sarat Maharaj wykłada na Uniwersytecie Lund w Szwecji). Doskonaląc idee propagowane przez documenta X rozważył różne spojrzenia na globalizację. Poszukiwał kształtu świata, odbieranego w kontekście produkcji nauki, wiedzy i sztuki. Rozpatrywał ludzką potrzebę migracji. *Interesowały mnie zamieszkałe w odległych zakątkach świata, nieznaną się grupy ludzi, myślących podobnie w tym samym czasie...*, mówił na sympozjum w Kassel. Documenta 11 po raz pierwszy udostępniły projekty socjalno artystyczne w przestrzeni publicznej. Oglądaliśmy *Bataille Monument* Thomasa Hirschorna, grupę Atlas (The Atlas Group). *Nastał czas nowych geografii. Przestaliśmy walczyć z kolonializmem. Na całym świecie twórcy zaczęli komunikować w „peach english” (łamanym, niegramatycznym angielskim), bez użycia języka własnego. Fenomen „peaching” dostrzegliśmy nie tylko w mowie, ale i w innych dziedzinach, w sztukach wizualnych, obrazach, ideach, modzie. Zastanawiałem się, kim w obliczu tych wielkich przemian stał się artysta? Czy etnografem, nauczycielem, reporterem, a może wizjonerem?...*, pytał Enwezor, pragnący również zdekonstruować kulturę i sztukę Zachodu, przy jednoczesnym zachowaniu chronologii jej rozwoju. Dlatego skupił się na zamieszkałych w USA oraz Europie migrantach z Afryki i Azji. Poznaliśmy między innymi twórczość Shrin Neshat (Irak/Nowy Jork), Mony Hatoum (Libia/Londyn/Berlin) i Fiony Tan (Indonezja/Amsterdam). Wykształcony w Nowym Jorku Nigeryjczyk, pierwszy ciemnoskóry kurator Documenta, uważał, że sztuka może narodowość odrzucić. Jego zdaniem praca artystyczna powinna być wynarodowiona i uniwersalna. *Problem narodowości został nam narzucony i konsekwentnie pielęgnowany. Musimy to złamać. Idee widziane z perspektywy narodowej są zasklepione...*, mówił Okwui Enwezor. *Historia sztuki ma nieskończenie wiele przykładów migracji. Pochodzenie artysty nie jest ważne...* Enwezor wyprowadził Documenta 11 z Kassel w świat. Swą koncepcję oparł na pięciu platformach. Cztery teoretyczne platformy zorganizował w Wiedniu, New Dehli, Santa Lucia, a także w czerech południowoafrykańskich miastach: Freetown, Johannesburg, Kinshasa oraz Lagos. Piątą platformą był pokaz w Kassel.

Catherine David nie pozwolono przenieść documenta X do Teheranu. Dla mnie było to śmieszne, bo ja robiłem prezentacje transatlantyczne. Dlatego wpadłem na pomysł teoretycznych platform mających miejsce w między innymi w New Dehli i na wyspie Santa Lucia i to nie zaszkodziło Kassel..., kontynuował. Z punktu widzenia Enwezora decentralizacja Documenta 11 miała sens. *Wszyscy żyjemy w jednym świecie, bez podziałów. Nie jesteśmy niczym od siebie odgradzeni.* Podobnie myślała też Carolyn Christov-Bakargiev, otwierając filię Documenta 13 w Kabulu. W stolicy Afganistanu wystawy pilnowało niemieckie wojsko, gdyż o obawiano się zamachu talibów. Kuratorzy wiedzą, że kraje Bliskiego Wschodu nie chcą mieć u siebie konfrontacji ze współczesnymi europejskimi i amerykańskimi artystami. Kultury azjatyckie, także Indie inaczej pojmują sztukę i nie ma pewności, czy przyjmą spojrzenie i doświadczenia europejskie. Koncypowane przez Rogera Burgela i Ruth Noack Documenta 12 manifestowały program emancypacji i wolności. *Documenta 12 mało różniły się od documenta X...*, stwierdziła z dumą kuratorka Ruth Noack. Badały wizerunki zmian związanych z terytorium. Przedstawiały zagadnienia dotyczące etyki i władzy blokującej widzialność w Chinach. Wylansowały w Europie chińskiego artystę Ai Weiwei'a, reflektującego globalnie na lokalne, drażliwe kwestie swego kraju. *Czy artysta ponosi odpowiedzialność za to co dzieje się na świecie?...*, pytała Noack. Ai Weiwei zaprosił do Kassel tysiąc jeden Chińczyków w ramach projektu *Fairy tale* (Bajka), kosztującego Documenta 12 trzy miliony sto tysięcy euro. Goście z Chin mieszkali w pustej, podupadłej fabryce. Spali na kolorowych materacach, gotowali własne ulubione potrawy i czuli się jak u siebie. W projekcie tym chodziło o umożliwienie pobytu w Kassel zubożałym Chińczykom, którzy nigdy nie byli w Europie i ze względów finansowych nigdy by na Documenta do Kassel nie przyjechali. Natomiast kasselanie mogli poznać pomysły, minimalne sposoby egzystencji Chińczyków. *W sztuce nie ma emigrantów, nielegalnych ani obcych...*, wyśniła Ruth Noack. *Wystawa powinna znaleźć własną tożsamość, mieć wymiar*

eksterytorialny, prowokować oraz zawierać elementy dydaktyczne. Ai Weiwei potrafił zaprezentować pamięć narodową..., kontynuowała Ruth Noack. Documenta 13 pod kierunkiem Carolyn Christov-Bakargiev (CCB) skupiały wszystkie idee poprzednich Documenta. Prezentowały trzystu artystów. Bakargiev wyszła z nowatorskiego założenia, że człowiek jest tylko małym elementem dużego systemu. Jako pierwsza badała kreatywny potencjał istot nie będących ludźmi. Odchodząc od logiki logocentrycznego myślenia pokazywała nowe formy życia. Interesowały ją architektura i struktury tworzone przez owady, mrówki, pająki oraz samoistne kreacje przyrody. Przykładowo zaproszony do udziału w Documenta 13, Francuz Pierre Huyghe usytuował w parku Aue instalację z kompostu. Wykorzystał piach i kamienie. Wkomponował obumarłe, oblaźle mrówkami drzewo Beuysa. Zestawiona przez niego zdezwatowana natura, tworzyła samoistny, powstający w czasie pejzaż. W tym samym parku Kanadyjczyk, Brian Jungen zainstalował zmysłowe formy, widziane z perspektywy psich oczu. Documenta 13 skierowane były do ludzi, zwierząt, a także do roślin. Bakargiev będąc wielbicielką ruchu Arte Povera (sztuka biedna) podkreślała związek sztuki z życiem. W parku Aue postawiła symboliczną rzeźbę drzewa *Idee die pietra*, Giuseppe Penone. Na placu Friedrich, przed teaterem Christina Buch wyhodowała z chwastów ogród dla motyli. A twórca efemerycznej rzeźby Tino Sehgal wzniewał marzenia o bliskim końcu modnych powiązań sztuki z nauką. *Nie jestem zwolennikiem ideologii podpisów. Myśli i opisy powstają w naszej wyobraźni poprzez działania interaktywne. Nie trzeba wcale zmuszać twórców do robienia interpretacji. Należy im tylko dać impulsy, po to by ich pobudzić do myślenia...*, tłumaczył na symozjum artysta. Carolyn Christov-Bakargiev poruszała zarówno symboliczne, jak i realne obszary sztuki. Dotykała przeszłości i teraźniejszości. Reanimowała stare budowle, transformowała rzeczywistość, tworzyła utopijne produkcje. Przestrzegła przed totalitaryzmem w sztuce. Reżim niszczy człowieczeństwo, spontaniczność, akcje... Ze względu na formę dociekań i badań politycznych w kontekście globalnym porównywała swoje Documenta 13 z Documenta 5 Harald Seemanna z jedną tylko różnicą. *Documenta 5 miały orientację męską, a Documenta 13 feministyczną...*, mówiła CCB. W 2013 roku ośmioosobowa międzynarodowa komisja wraz z Joanną Mytkowską, dyrektorką Muzeum Sztuki Współczesnej w Warszawie wytypowała dyrektora Kunsthalle w Bazylei, Adama Szymczyka na szefa artystycznego Documenta 14. Podczas pierwszej konferencji prasowej Szymczyk wygłosił podziw dla documenta X i oczywiście Catherine David. Hortensja Völckers z Kulturstiftung des Bundes nie miała żadnych wątpliwości – wybrano właściwego człowieka! Fachowców nie zaskoczyła też idea decentralizacji Documenta 14. Znany z zamiłowania do sztuki politycznej Szymczyk wykorzystał koniunkturę rozgrywek polityczno-ekonomicznych w Unii Europejskiej i przeniósł Documenta 14 do Grecji. Mimo niezadowolonia kasselan Szymczyk uczynił Ateny równoznacznym miejscem niemieckiego pokazu. Tak więc w 2017 roku planowane jest otwarcie Documenta 14 w kwietniu w Atenach, a w czerwcu w Kassel. Wielu profesjonalistów wierzy w sukces Adama Szymczyka, cenionego za bezgraniczną pasję dla sztuki, ogromną wiedzę, prowadzenie researchy, skromność, inwestowanie w nieznaną sztukę, nie uleganie komercji. Polak skupił zespół wyśmienitych współpracowników złożonych między innymi z zatrudnionej obecnie w Reva and David Logan Center for the Arts Chicago, polskiej historyczki sztuki Moniki Szewczyk. Na sympozjum w Kassel Szymczyk przedstawił wideo irackiego artysty Hiwa K, biorącego również udział w kuratorowanym przez Okwui Enwezora „All the World's Futures”, 56. Biennale w Wenecji. Należy się spodziewać, że Documenta 14 odzwierciedli kryzys, w jakim znalazła się Europa wypełniona uciekinierami, terrorem, bankructwem, bezrobociem, nędzą, wyzyskiem, konfliktami związanymi z utrzymaniem Unii. Prawdziwie godny sztuki realizm. I do tego wszystko znamy już z telewizyjnych wiadomości, reportaży, gazet. Czy refleksje artystów cokolwiek nam uświadomią, zmienią albo wyjaśnią? Osobiście nie jestem fanką idei documenta X. Dlatego żałuję, że nauki Catherine David nie poszły w las, bo być może talent Szymczyka sprawi, że tym razem będą to ciekawe Documenta. ■

Być nieposłusznym, uczyć nieposuszeństwa



1

Na ostatnim piętrze Kiasmy (muzeum sztuki współczesnej w Helsinkach) zainstalowała się szkoła, która ma uczyć nieposuszeństwa. Szkoła, jak przystało, jest głównie dla dzieci, ale dorośli też mogą przyjść. Zaproszenie skierowano do tych, którzy z upływem lat nabrali rutyny i wygodnego konformizmu oraz dzieci, którym od urodzenia wpaja się, że przede wszystkim oczekuje się od nich podporządkowania, wyrażonego w hasle „bądź grzeczny”. Jej pomysłodawcą jest fiński artysta średniego pokolenia Jani Leinonen.

Program edukacyjny rozłożony jest na kilka miesięcy trwania wystawy. W jego skład wchodzi wykłady, warsztaty i dyskusje. Jego idea nie jest rozwłóknienie młodzieży, ale nauka krytycznego myślenia; zachęta do tego, aby odważyć się na zejście z udeptanej przez innych ścieżki i dokonać wysiłku wytyczenia własnej drogi; jednym słowem, chodzi o wychowanie działaczy społecznych. Mottem szkoły i treścią jednej z wystawionych prac są słowa amerykańskiego historyka i działacza Howarda Zina: *Wojny, ludobójstwo, niewolnictwo i wszystkie najgorsze rzeczy w historii ludzkości są tak naprawdę rezultatem posuszeństwa, a nie nieposuszeństwa.*

Już w trakcie wernisażu zaprezentowali się nauczyciele Szkoły nieposuszeństwa, występując z miniwykładami. Był to rodzaj manifestów wygłaszanych po angielsku lub po fińsku. W obu językach dominował ton oporu, rebelii i nawoływania do działania, możliwi

do pojęcia, nawet przy znikomej znajomości języka suomi. Do swojej szkoły artysta zaprosił Li Andersson, młodą działaczkę Sojuszu Lewicowego, rapera Karriego „Paleface” Miettinen, duet dziennikarzy Riku Rantala & Tunne Milonoffa, pastor protestancką Marjaanę Toiviainen i artystę działającego w przestrzeni miejskiej, Sampse.

Jest to pierwsza przekrojowa wystawa Jani Leinonena. Oprócz części edukacyjnej, projekt obejmuje rzeźby, instalacje i projekcję filmów. W Kiasmie zgromadzono najbardziej znaczące prace, którym często towarzyszyła aura skandalu. Skandal międzynarodowy wywołał film przedstawiający scenę dekapitowania maskotki McDonald’sa, klauna z czerwonymi włosami Ronalda McDonalda. Amerykańskie media wzięły na serio filmik umieszczony w Internecie, który artysta wystylizował wedle estetyki skrajnych ugrupowań islamskich. Leinonen jest fińskim *enfant terrible*. Nie oszczędza on lokalnych bohaterów kultury popularnej. Gilotyńę na egzekucję zrobił z mebli ikony designu, działającej od lat trzydziestych firmy Artek. Największe poruszenie wywołał atak, jaki dotknął postać z powszechnie tutaj kupowanej od dziewięćdziesięciu lat owsianki wyprodukowanej przez firmę Elovena. Krzepka blondynka wyłaniająca się z łanów zboża, zostaje przebrana w arabski kwef, bikini, strój Barbie, zostaje papieżycą, madonną i prostytutką.

Prawnicy Eloveny wysłali do artysty pismo przedprocesowe, oskarżające go o naruszenie dobrego imienia firmy i straszące

1. Szkoła nieposłuszeństwa
 2. Pewnego dnia, 2011
 3. Siedem grzechów głównych, 2014
- Fot. 1–3 D. Koczanowicz

konsekwencjami prawnymi. Nie doczytali oni jednak, że artysta ma możliwość twórczego wykorzystywania innych prac. Ich list z pogrózkami, oprawiony w ramki, jest obecnie częścią ekspozycji.

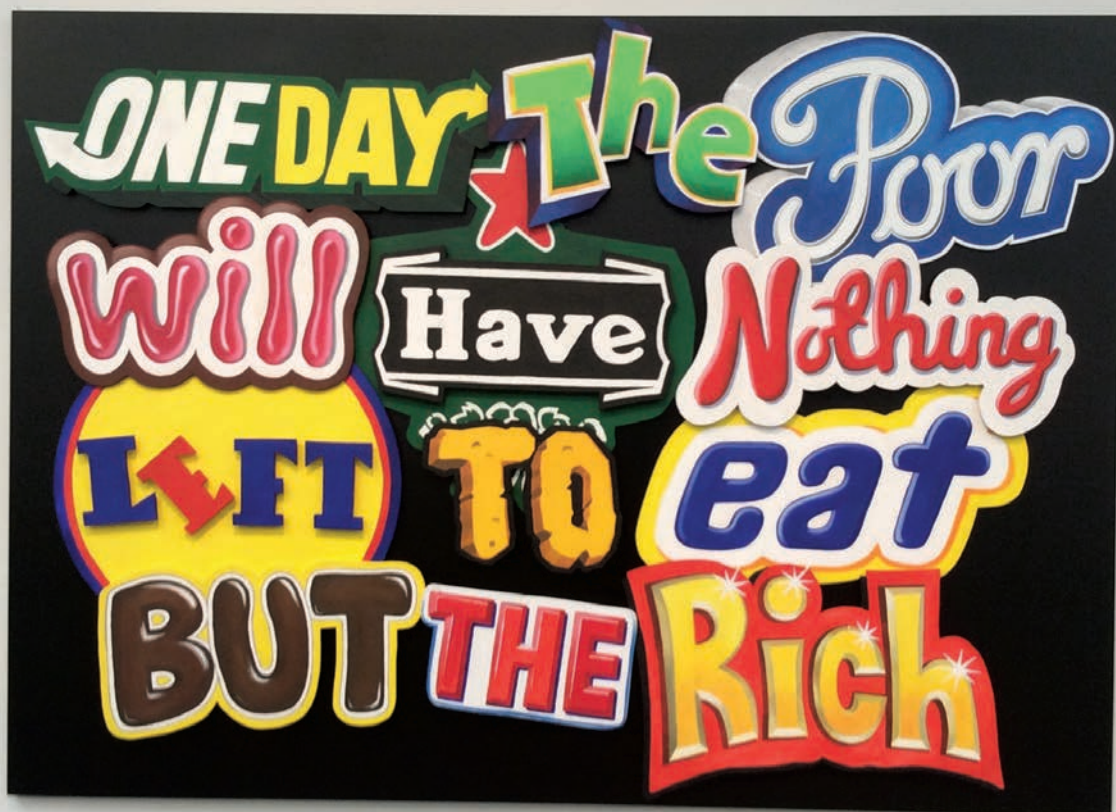
Wszystkie koncerty, bogacące się kosztem biednych, artysta najchętniej widziałby na cmentarzu. A że w sztuce wszystko jest możliwe, już dziś można oglądać eleganckie nagrobki potentatów finansowych, takich jak Apple, Starbucks, Porsche i Rolex. Ponad nimi górują ukrzyżowani: Elovena i kurczak z płatków śniadaniowych Kellogg's. Ta ekspozycja zwraca też uwagę na nabożny stosunek do wielu dóbr konsumpcyjnych.

Jego działanie przypomina trochę metodę medycyny homeopatycznej. Tak jak homeopata sięga po truciznę, która zmodyfikowana leczy, tak Leinonen wykorzystuje wizerunki promujące wielkie korporacje, zatruwające środowisko społeczne. Jego ulubionymi postaciami są maskotki zachęcające do kupowania różnych produktów żywieniowych. Przewrotny pomysł polega na zaprzęgnięciu ich do promocji wywrotowego sposobu myślenia. Strategię artystyczną Leinonena doskonale obrazuje praca *Siedem grzechów głównych* z 2014 roku. Składa się na nią instalacja złożona z pudełek po płatkach śniadaniowych. Po dokładniejszym przyjrzeniu się, widz zauważa, że o ile strona graficzna pozostała utrzymana, zmienił się przekaz. Płatki teraz zadają pytanie o stosunek do bogactwa bez pracy, przyjemności bez sumienia, wiedzy bez charakteru, biznesu bez moralności, nauki bez humanizmu, przyjaźni międzynarodowej bez poświęcenia oraz polityki bez zasad. Prace Fina w sposób często zabawny i zaskakujący demaskują mechanizmy rządzące społeczeństwami kapitalistycznymi. Listę tę sporządził w 1925 roku przywódca walki o niepodległość Indii Mahatma Gandhi. W innej pracy, zatytułowanej *Pewnego dnia* (2011), loga znanych marek układają się w hasło, które towarzyszyło ruchowi Occupy: *Pewnego dnia biednym nie zostanie nic do zjedzenia prócz bogaczy*. Wzrost, nierówności społeczne, narastająca ksenofobia i konsumeryzm, który stał się współczesną religią, są wiodącymi tematami prac Leinonena. Nie bez przyczyny wiele jego dzieł odnosi się w jakiś sposób do produktów spożywczych. Jak mówi artysta, *Jedzenie jest główną przyczyną zmian klimatycznych, chorób cywilizacyjnych i ekonomicznych, jak również społecznych nierówności na świecie. Kiedy rozwiążemy problem żywności, rozwiążemy wszystko*.

Ciekawą i sugestywną pracą podejmującą globalny problem głodu jest *Hunger King*. Instalacja ta została ustawiona w jednej z kamienic w Budapeszcie w 2014 roku. Na pozór zwykły fast food serwował dwa rodzaje produktów. Ustawiając się w kolejce dla biednych, można było otrzymać pudełko od hamburgera z równowartością minimalnej pensji za sześciogodzinną pracę węgierskiego robotnika. Bogaci po przejściu po czerwonym dywanie mogli nabyć prace artysty. Leoninen wybrał się na Węgry akurat w momencie, kiedy prawicowy rząd uchwalał prawo karania bezdomnych za bezdomność. Widzowie byli informowani o tej sytuacji i zachęceni do wysyłania protestu do rządu.

Wystawa prezentuje polonicum w postaci kartonika z informacją, że jego właściciel potrzebuje pieniędzy na powrót do kraju. Jest to część bogatej kolekcji podobnych tabliczek odkupionych po 2-3 euro od żebraków na całym świecie: *Pomoże ci cokolwiek*, 2009-2015.

To interesująca i angażująca wystawa. Pozostaje jednak wątpliwość, czy rewolucja skanalizowana do establishmentowej instytucji sztuki nie traci na sile.



2



3

Przestronne sale postmodernistycznego budynku Kiasmy sprowadzają prace i działania artysty do atrakcyjnych obiektów artystycznych, pozbawiając po części siły żywej wypowiedzi, która cechuje akcję polityczną. Mam wątpliwości, czy w przestrzeni, w której obowiązują stare zasady muzealne, gdzie w każdej sali stoi ktoś na straży sztuki, pilnując, by nikt nie wchodził z parasolem, nie dotykał eksponatów i nie robił zdjęć, głos rebelii brzmi przekonująco? ■

Jani Leinonen, School of Disobedience/Szkoła nieposłuszeństwa. 4.09.2015-31.01.2016 Kiasma, Helsinki

Selekcja nienaturalna

42. Biennale Malarstwa „Bielska Jesień 2015” zostanie zapamiętane na długo.

Bynajmniej nie chodzi tu o różnorodność nadsyłanych prac, bo to ostatnimi czasy norma, ani o fakt, że konkurs był w tym roku szczególnie oblegany, choć faktycznie, przejście prawdziwego żywiołu w postaci 3282 prac do obejrzenia i oceny, może spowodować różne efekty końcowe, na przykład świadków zdarzenia pozbawić trafności osądu. Skoro już o tym mowa, to kurz wzniesiony po werdykcie jury w składzie Jakub Banasiak, Ryszard Grzyb, Jadwiga Sawicka i Agata Smalcerz, do końca opaść nie może. Ukazują się kolejne polemiczne artykuły, padają argumenty z obydwu stron, mniej lub bardziej trafione. Zanim jednak dojdziemy do sedna sprawy, spróbujmy przyrzeć się pewnym kwestiom, które zdeterminowały odbiór ostatniej edycji omawianego tu konkursu.

W kontekście tegorocznej „Bielskiej Jesieni” często podkreśla się młody wiek uczestników zakwalifikowanych do wystawy. Z jednej strony nie powinno to dziwić, bo „Bielska Jesień” już od dłuższego czasu jest konkursem w dużej mierze zdominowanym przez młodych twórców, jednak tym razem odsetek roczników 80-tych i 90-tych wydaje się szczególnie duży, a fakt ten tym bardziej znaczący, że najmlodszy oblegają podium. Cecha ta, z pozoru bez znaczenia, być może rzutuje na różne aspekty pokonkursowej wystawy. Na przykład wyraźne jest tu odejście uczestników od tematyki politycznej, czy też socjologicznej na rzecz twórczości poruszającej zagadnienia w większym stopniu malarskie. Sytuacja o tyle ciekawa, że ów brak publicystycznego zacięcia przypada na czas największych od ćwierćwiecza zawirowań społeczno-polityczno-gospodarczych. Rzucającym się w oczy wyjątkiem od tej reguły są oczywiście prace Wiktora Dyndo, czego mógł spodziewać się każdy, kto już otarł się o tę twórczość. Artysta w swoim malarstwie porusza zagadnienia geopolityczne, raczej relacjonując niż oceniając. Czasem czyni to z punktu widzenia potencjalnego odbiorcy wiadomości telewizyjnych, odmalowując fobie przeciętnego Kowalskiego oraz grę symboli, która się przed jego oczami odbywa za pośrednictwem nie do końca niewinnych masmediów. Mimo wszystko dopuszczona do wystawy pokonkursowej polska flaga z arabskim napisem – choć profetyczna (bo z 2013 r.) względem reakcji społeczeństwa na kryzys imigracyjny – wydała mi się zbyt łopatologiczna, by przyciągnąć na dłużej i stać się czymś więcej niż relaksującym rebusem.

Tematykę strictly społeczną podejmują z kolei prace Michała Gątaraka, laureata II Nagrody, który skupił się na okresie dojrzewania trudnej młodości i w swoich czterech obrazach celnie uchwycił towarzyszące dorastaniu rozdarcie między małomiasteczkowym zakorzenieniem w tradycji, a wdzierającą się w wyobraźnię popkulturą. Pomijając już fakt, że artysta inspirował się filmami dokumentalnymi, należy pochwalić reporterskie wyczucie i celność wyboru kadrów, które do pewnego stopnia uzupełniają się w tworzeniu narracji. Czy był to materiał na II Nagrodę – tego nie jestem pewien – z uwagi na dość standardową oprawę wizualną. Była to jednak część werdyktu, którą dało się przełknąć.

Reportażowy charakter mają też obrazy Małgorzaty Mirga-Tas, która zaprezentowała sceny z różnych osiedli rzymskich (m.in. z Macedonii), będące przykuwającymi wzrok, uproszczonymi w formie, wręcz komiksowymi ilustracjami z życia codziennego, również życia autorki, która sama jest Romką i na co dzień, jako aktywistka, angażuje się w projekty społeczne przeciwdziałające wykluczeniu. W swojej sztuce unika jednak wszelkich form agitacji, skupiając się na ciekawym przedstawieniu różnych aspektów tej wielobarwnej kultury.



1

Poza wzmiankowanymi przykładami wystawę zdominowali artyści poruszający się w horyzoncie zagadnień czysto plastycznych. Szczególnie wyraziste pod tym względem były prace Bartosza Kokosińskiego oraz Izabeli Chamczyk, które niestety powieszono obok siebie wyglądały na pierwszy rzut oka jak ciąg dzieł jednego artysty. Chamczyk w swoich pracach podkreśla stronę procesualną malarstwa. Niejednokrotnie obrazy stanowią po prostu pozostałość po performansie. Artystka destrukuje powierzchnię obrazu, zalewając ją np. gotowanym kisielcem. Materia sływa, powstają spęknięcia, pigmenty łuszczą się. Innym razem na płótnie możemy obserwować krystalizację soli. Te nietrwałe efekty jeszcze bardziej przesuwają akcent z wyglądu na działanie (nie tylko artysty, ale procesów chemicznych, a także czasu). Kokosiński z kolei, przyzwyczajając nas już swoimi wcześniejszymi cyklami (m.in. „Obrazami pożerającymi”) do tego, że interesuje go stała praca na granicy pola gatunku jakim jest malarstwo, dyskusja ze statusem obrazu.

1. **Martyna Czech**, *Ex I*, 2014, olej na płótnie, 160 x 100 cm
 2. **Michał Gątarek**, *Chłopiec z dobrego domu*, 2013, olej na płótnie, 50 x 50 cm
 3. **Tomasz Kręcicki**, *Brykiety*, 2014, olej i papier na płótnie, 80 x 65 cm
- Fot. 1-3 Jacek Rojkowski

Przedstawione przez niego płótna, pokryte żywicą epoksydową, naznaczone pęknięciami niczym potłuczone szyby, również snuły narrację o destrukcji – były jednak zbyt statyczne, czy może raczej zastygłe, w porównaniu z pracami Chamczyk – nie miały tej siły żywiołu, ani odpowiedniej dawki sensualności.

Nie przekonały mnie tak zwane „próby restytucji abstrakcji geometrycznej” podjęte przez Karolinę Jaklewicz i Karolinę Balcer. Pierwsza z nich zaprezentowała zgeometryzowane bryły, które były po prostu poprawne, natomiast niewiele wносиły do wybranej przez artystkę stylistyki. Druga z kolei obrała konwencję minimalizmu, w ramach której powstały płótna-objekty, ukształtowane tak, by sprawiać wrażenie trójwymiarowych bloków. Wyszło to oczywiście bardzo zgrabnie i okazało się miłe dla oka, natomiast nie bardzo wiem, jaką rolę miałyby jeszcze dzisiaj taka sztuka pełnić, oprócz bycia kolejnym rebusem (tym razem wzrokowym), który schlebia matematycznym skłonnościom mózgu.



109

2



3

Znalazło się obowiązkowo miejsce dla prac dotyczących problemu pamięci, opartych na starych fotografiach, często w swoim charakterze onirycznych. W tej grupie umiejscowić należy obrazy Moniki Chlebek – koncepcyjnie wciąż takie same, jak te zgłoszone do poprzedniej edycji – fragmentaryczne ujęcia (jakby wycinki z sepiowych zdjęć) bliżej nieokreślonych osób, pozujących lub wykonujących codzienne czynności. Nieco inną myślowo próbą wykorzystania idiomu fotograficznego były obrazy Ewy Kozery, która inspirowała się zdjęciami ze starego rodzinnego albumu, z założeniem, że efekty swojej pracy pokaże sportretowanym przodkom, którzy już odeszli. Z katalogu wystawy dowiadujemy się, że kluczową częścią projektu był film dokumentujący wystawę na cmentarzu, jednakże w warunkach konkursu malarzkiego umyka złożony zamysł tego typu przedsięwzięć, co nie pozwala im w pełni wybrzmieć.

Dobrze zaprezentował się Robert Bubel, jak zwykle mocno ekspresyjny, a przy tym na swój sposób również fotograficzny, notujący za pomocą obrazów ulotne chwile – wyrwykowe kadry – nasycone różnymi emocjami, zawsze jednak z towarzyszącą im nostalgią, typową dla wspomnień. Liczyłem wprawdzie na kolejną serię ujęć przez szybę samochodu, ale w sumie dobrze, że pokazał coś innego, bo wtedy musiałbym napisać, że się powtarza.

Największą sensację wzbudziło – co zapewne wszyscy już wiedzą – przyznanie Grand Prix Martynie Czech, studentce IV roku Wydziału Artystycznego Akademii Sztuk Pięknych w Katowicach za cykl trzech obrazów „Ex I”, „Nikt” i „WC”. Członkowie jury, w uzasadnieniu swojej decyzji podkreślali odwagę artystki oraz energię przekazywania pierwotnego zamysłu. Ryszard Grzyb zwracał uwagę na fakt, że jest to sztuka „[...] brutalna, prymitywna, ma niesamowitą siłę, właśnie dlatego, że nie próbuje być to ładne”, podkreślając „antystetyczną” – jak sam się wyraził – naturę nagrodzonych prac. „Jeśli >



chodzi o zwyciężczynię, to uznaliśmy, że jest to malarstwo niewykalkulowane, niezwykle mocne wizualnie, niezwykle proste...” mówił z kolei Jakub Banasiak. Gdybym znał prace laureatki wyłącznie ze słyszenia, to byłbym gotów zakrzyknąć z zachwytu, że oto na scenę artystyczną wkracza co najmniej polski odpowiednik Fettinga, czy Middendorfa. Musiałem zatem raz jeszcze stanąć przed nagrodzonymi pracami i sprawdzić, czy czegoś nie przeoczyłem, bo jak może nie zachwycać, skoro w teorii wszystko się zgadza? Owszem, jest prymitywizm, jest prostota granicząca z naiwnością naturszczyka, jednakże w obrazach Martyny Czech mimo wszystko brakuje tej niesamowitej szorstkości, charakterystycznej dla czołowych „brutalistów”, a także podnoszących ciśnienie zestawień kolorystycznych. Brakuje wreszcie trafnej obserwacji rzeczywistości, która czasem trafia się nawet w tego typu sztuce i mimo drastycznych uproszczeń figury ludzkiej (czy jakiegokolwiek innego obiektu) pozwala przeżyć dreszcz dopasowania przedstawienia do desygnatu. Reasumując, jest to prymitywizm niedojrzały, szkolny, być może jeszcze w zbyt małym stopniu oparty o swobodę warsztatową. Żeby rozwiązać wszelkie wątpliwości, uprzedzę, że nie chodzi tu o młody wiek laureatki, wszak ma ona już 25 lat, więc zgadzam się z jury, że czas na podbój świata jest właściwy. Mógłbym również podpisać się pod stwierdzeniem Ryszarda Grzyba, który podczas oprowadzania kuratorskiego powiedział, że „artysta

jeśli chce przekroczyć samego siebie musi zaryzykować, musi zapomnieć o tym co umie i w czym jest dobry. W tym sensie trzeba uruchomić ten element nieprzewidywalny w sobie.” Mam tylko wrażenie, że aby zapomnieć o tym, co się umie i uruchomić ów nieprzewidywalny element, trzeba dysponować też solidną bazą wiedzy (również warsztatowej), która jest już niezbywalna i funkcjonuje jako część podświadomości artystycznej – jako absolutny fundament, dla którego reszta jest naddatkiem. Zupełnie jak w słynnym powiedzeniu Einsteina, że „prawdziwa wiedza pozostaje, gdy zapomnimy wszystko, czego nauczyliśmy się w szkole”. Kiedy się to ma, można szaleć i poszukiwać nowych rozwiązań za pośrednictwem instynktu twórczego i niepamięci. Trudno jednak pozbyć się uczucia, że dla Martyny Czech jeszcze za wcześnie na takie loty, czemu dał wyraz Andrzej Saj, redaktor naczelny Formatu, mówiąc, że jury mogło artystce wyrządzić krzywdę, przyznając jej nagrodę na tym etapie drogi twórczej. Jakież podłoże do uprawiania sztuki bezpośredniej i buntowniczej jest – zwłaszcza w sferze emocjonalnej. Afektywna natura tego malarstwa może w przyszłości okazać się nie lada atutem. Na razie jednak nie wychodzi ono poza uczniowskie standardy.

Powątpiewania, co do zasadności werdyktu pobrzmiwały podczas wieczornych rozmów po zakończeniu ceremonii wręczenia nagród oraz następnego dnia rano. Kamil Kuskowski, członek jury 41. Biennale, stwierdził w trybie



1. Grzegorz Kozera, *Koło fortuny*, 2014, akryl na płótnie, 200x170 cm
 2. Małgorzata Mirga-Tas, *Wizytacja*, 2014, akryl, tkanina przemysłowa na płótnie, 100x160 cm
 3. Staś Irmina, *Organizm 80*, 2014, olej na płótnie, 152x152 cm
- Fot. 1-3 Jacek Rojkowski

przypuszczającym, że gdyby praca ta pojawiła się w poprzedniej edycji konkursu, to „nie przesłaby nawet do drugiej części (procesu selekcji – przyp. P.J.)”. Przyczyn takiego, a nie innego wyboru upatrywano w podejściu jurorów nie tylko do prac, lecz do sytuacji w jakiej się znalazli. Według redaktora naczelnego Obiegu, Grzegorza Borkowskiego, „jest to gest kuratorski [...] który jednak wydaje się nieprzekonywujący, [...] gest marketingowy, żeby werdykt jury był w miarę wyrazisty [...] w sytuacji konkursu, gdzie trzeba bardzo dużo przejrzeć.” Przyznam, że jest mi trochę po drodze z tą teorią. W pierwszym momencie przeszło mi nawet przez myśl, że jury chciało się w pewien

sposób wylansować (na tle – nie da się ukryć – dość bezpiecznych i oczywistych werdyktów z poprzednich lat), jako gremium radykalne, zdolne do wsadzania kija w mrowisko, kreowania na nowo rzeczywistości artystycznej i być może ustanawiania nowych trendów. Prace Marty Czech, byłyby wówczas narzędziem, które akurat nawinęło się i odpowiadało intencjom osób projektujących pewną sytuację.

Z drugiej strony, abstrahując od decyzji jurorów, spośród zakwalifikowanych prac ciężko byłoby mi wskazać z czystym sumieniem tę, która zasługiwałaby na pierwszą nagrodę. Pojawiło się sporo obrazów dobrych, przy jednoczesnym zalewie miałkich. Podkreślana przez wszystkich różnorodność stylistyk nie przełożyła się na ciekawe efekty, głównie z tego względu, że w niewielu przypadkach można było dostrzec twórczą grę z obranym motywem. Zatem albo błąd tkwił na wczesnym etapie selekcji, albo też sami artyści nadsyłali prace trochę na chybił-trafił, nie zastanawiając się, czy warto z startować z taką właśnie, a nie inną propozycją. Czy kolorowa mamalyga Marty Antoniak („Apokalipsa I”), nawet z zatopionymi w niej, intrygującymi figurkami, miała szansę na coś więcej niż regulaminowe wyróżnienie (i tak przesada, moim skromnym zdaniem)? Czy to możliwe, że śpiący w wannie cielak („Shalom”) Aguli Swobody śnił o Grand Prix dla autorki? Prawdziwym pytaniem, jakie powstaje, jest: czy artyści uważają, że losowo wybrany obraz może zyskać aprobatę jury oraz publiczności?

Na koniec chciałbym poszukać pozytywów w zaistniałej sytuacji, a przede wszystkim odciąć się zdecydowanie od głosów lamentujących, że tegoroczny werdykt zaszkodzi konkursowi i zniechęci artystów do nadsyłania prac. Nie tak łatwo umniejszyć rangę konkursu malarskiego, którego pozycja budowana była latami. Ponadto skład jury zmienia się co edycję, nagroda główna również jakąś tam moc przyciągania posiada, a poza tym, wiadomo, jak z konkursami bywa – czasem zdarzają się wpadki. Bez nich zresztą temperatura wywodów branżowych byłaby dużo niższa. Dobrze, że przy okazji dyskusji związanej z zdarzeniem, tu i ówdzie odkurzony został temat kryteriów oceny. Okazało się również, że na przekór zasadzie „anything goes”, jesteśmy jednak przywiązani do jakichś wartości i mamy określone wymagania. Takie debaty wskazują, że mechanizm samokontroli artworldu wciąż działa. Teraz raczej bym się obawiał, że jurorzy 43. Biennale wpadną w sidła autocenzury i wygra jakaś perfekcyjna warsztatowo wydumuszka. ■



Język geometrii – półwiecze przemian



112

Trzeba było wielkiej historycznej wystawy nurtu sztuki operującej geometrią (ponad 150 prac przeszło stu artystów), by rozpoznać niezauważone dotąd, a istotne przeobrażenia, jakie kształtowały charakter polskiej abstrakcji geometrycznej w ciągu ostatniego półwiecza. Autorzy cennych opracowań książkowych poświęconych tej formacji artystycznej, jak Grzegorz Sztabiński czy Paulina Sztabińska, albo esejów o tej tematyce, jak Andrzej Kostołowski czy Stefan Czyżewski, podejmowali i podejmują związaną z nią, bardzo zróżnicowaną i bogatą problematykę. Wydają się wszakże traktować ten rodzaj sztuki całościowo, jakby poza diachronią. A przecież przeobrażenia w niej zachodzące decydowały o jej kształcie i rodzaju jej oddziaływania. Owe kolejne etapy przemian polegały na szczególnej koncentracji w określonym czasie wielu naraz artystów na jednym, wybranym problemie.

Pierwszym takim zauważalnym trendem w powojennym malarstwie geometrii była tęsknota za przestrzenią (na co ongiś zwróciłam uwagę, pisząc *Polską awangardę malarską 1945-1970*). Zapowiedź tego zjawiska stanowiło już typowe dla drugiej połowy lat 50. malarstwo materii, gdzie grubą warstwą nakładana farba, często z domieszką żwiru, kamyków czy ziaren fasoli anonsowała trzeci wymiar. Nawet Henryk Stażewski, nestor awangardy, posługiwał się tą metodą, która poprowadziła go do koncepcji reliefów. Zresztą większość malarzy poszukujących w owym czasie sięgnęła do różnie pojętych technik reliefowych, a nawet podjęło konstruowanie form przestrzennych. Najbardziej nośnym przykładem tej, niemal powszechnej tendencji było słynne *Studium przestrzeni* Wojciecha Fangora otwarte w 1958 r. w Salonie „Nowej Kultury” w Warszawie. Było ono pierwszym na świecie environment. Malarze geometrycznej formacji szukali różnych sposobów wyjścia z płaszczyzny w trójwymiar. Jan Berdyszak tworzył obrazy stanowiące ramy dla wycięcia, które było otwarte na przestrzeń po drugiej stronie płótna. Adam Marczyński podwójnie anektował przestrzeń, gdy na płaszczyźnie obrazów montował kasetony przykryte ruchomymi klapkami i gdy tym kasetonom kazał zstępować pod obraz na podłogę, rozpraszając się po ścianach sąsiednich pokoi czy zawisać na drzewach. Jan Ziemiński budował

kwadratowe obrazy – tła, nad którymi rozpinął gęstą przesłonę z cienkich, półkolistych wygiętych listewek. Mieczysław Wiśniewski stworzył osobliwą, własną technikę stolarsko skomplikowanego podobrazia, która pozwalała trójwymiarowo, wypukle napinać płótno.

Tęsknota za przestrzenią zakotwiczyła u malarzy nurtu geometrii na długo i była jeszcze w pełni obecna, gdy pojawił się ok. połowy lat 60., konkurujący z nią lub częściej jej towarzyszący, nowy obszar zainteresowań: dążenie do związku sztuki z naukami ścisłymi i techniką. Było to hasło celne i nęcące dla twórców spod znaku geometrii. Rozpowszechniło się też szybko, obejmując swym zasięgiem znaczną liczbę artystów i większość dziedzin nauk ścisłych, ale w zakresie techniki, z racji niedostatku potrzebnych twórcom materiałów na polskim rynku, sytuacja pozostawiała wiele do życzenia. Wielostronną egzemplifikacją tego etapu przemiany nurtu geometrii była twórczość Kajetana Sosnowskiego, który zresztą z tą fazą związał się trwale. W latach 60. prowadził w swym malarstwie eksperymenty najpierw ze światłem, a później z kolorem. Stosował go zgodnie z zasadami optyki tzn. traktując jako barwy o większej wartości energetycznej niebieski i zielony, czyli odwrotnie niż to dyktuje tradycja i praktyka malarska, które uznają je za „zimne”. Ten sam artysta tworzył obrazy chemiczne, nie malując płócien, ale nasycając je chlorkiem kobaltu, dzięki czemu w zależności od stopnia nawilżenia powietrza zmieniały one barwę. Na koniec jednym z najważniejszych cykli jego dzieł były oparte na koncepcji matematycznej „Układy równowartościowe”. W odmienny niż Sosnowski sposób zagadnienia światła i koloru podjął Jan Chwałczyk. Od połowy lat 60. twórczość swoją prawie bez reszty skoncentrował na doświadczeniach z wywoływaniem zjawisk, niekiedy zaskakujących, z dziedziny optyki: pochłaniania i odbijania światła i koloru, powodowania iluzji wzrokowych, multiplikacji kolorów i cieni etc. Dla realizacji swej zamierzonej gry zjawisk wizualnych budował przemyślane, przestrzenne konstrukcje – instrumenty. Także problemami optycznymi w jednoczesnym powiązaniu z matematyką zajął się Zbigniew Gostomski. Już od pierwszej połowy lat 60. prowadził eksperymenty

1. **Olga Ząbroń**, *Bez tytułu*, 2013, płótno, olej, 65x50 cm
2. **Adam Hawrylkiewicz**, *Czerwona mandala*, 08.05., 2012, olej, płótno, 100x100 cm

oparte na matematycznych wyliczeniach wielkości zestawianych ze sobą pól o zróżnicowanych szerokościach. Były one stopniowane od grafitowych czerni do świetlistych bieli. Przez mijanie się kierunków narastania i zanikania czerni i bieli wywoływał złudne doznanie ruchu, przybliżeń i oddaleń. Na pograniczu obszarów nauki, techniki i sztuki sytuowały się także odkrycia i eksperymenty „Form naturalnie ukształtowanych” Andrzeja Pawłowskiego, podobnie jak jego „Kineformy” czy inne prace, żeby przypomnieć choćby *Stymulatory wrażeń nieadekwatnych*.

Jednak powiązanie sztuki z nauką i techniką w nurcie abstrakcji geometrycznej nie ograniczało się do wprowadzania w twórczość artystyczną elementów ze świata nauki czy techniki jako środków pomocniczych dla kształtowania form. Ta sztuka już w drugiej połowie lat 60. coraz bardziej zaczynała się oddalać od formotwórczych i praktycystycznych celów właściwych konstruktivistom. Obok nauk ścisłych sztukę tego nurtu zaczyna wzbogacać przesłaniem myśl humanistyczna. To pojawienie się nowej problematyki podejmowanej przez artystów staje się dostrzegalne pod koniec lat 60. Poprzez tworzone przez nich dzieła przekazywać zaczynają więc twórcy – traktując to jako zasadniczo ważne – swoje pytania o kwestie uniwersalne, swoje refleksje filozoficzne czy swoje wyobrażenia o modelu świata i egzystencji. I tak np. wspomniany Sosnowski w okresie obrazów chemicznych, szukając prawdy, rozważał problem, co w świecie penetrowanym i rozpoznawanym przez człowieka jest istotą zjawisk, a co ułudą. Ryszard Winiarski w matematycznie traktowanych obrazach, budowanych najczęściej z modułu czarnych i białych kwadracików, obrazach – podkreślmy – wynikających nie z założeń kompozycyjnych, ale ze współdziałania elementów zaprogramowanych i przypadku, podejmował filozoficzny problem determinizmu i indeterminizmu. Odżegnując się od estetycznego pojmowania swoich płócien, nie nazywał ich obrazami, ale „Próbami wizualnej prezentacji rozkładów statystycznych”, zwracając tym uwagę na nadrzędność w nich czynnika matematycznego i treści przesłania nad innymi ich właściwościami. Podobnie też Jerzy Grabowski. W swoich układach cyfrowych posługiwał się zestawieniami liczb przeciwstawnych: plusowych i minusowych, którym przy przeniesieniu w kod barwny odpowiadały kolory dopełniające. Tym szyfrem przekazywał artysta swoje wyobrażenie świata w jego modelu funkcjonowania, które polega na walce przeciwieństw i jak w koncepcji Mondriana – stanowi podstawowy motor rozwoju, zapewniając zachowanie równowagi.

Fakt, że u znacznej części artystów spod znaku geometrii równoległe do związków z naukami ścisłymi wystąpiła potrzeba rozważań filozoficznych, miał swoje ważne konsekwencje. Wprowadzał bowiem omawiany nurt w nowy etap przemian: w okres konceptualny. To ta droga w sztuce nurtu geometrycznego, prowadząca najprzód do wkroczenia w nią elementów ze świata nauk ścisłych, a potem refleksji filozoficznej, doprowadziła do wybicia się na główne miejsce w dziele sztuki treści myślowego przesłania, pozostawiając wszystko inne na dalszych

planach. W tym łańcuchu przemian i właśnie w sztuce polskiej, odnaleźć można pierwsze symptomy narodzin zjawiska sztuki konceptualnej: tego szlachetnego jej odłamu, czyli sztuki, która filozoficzną ideę artysty uznała za wartość nadrzędną nawet wobec pojęcia sztuki. Bliski temu był już stosunek do własnej twórczości Winiarskiego i Grabowskiego, ale o w pełni dojrzałej formule protokonceptualizmu mówić dopiero można w odniesieniu do twórczości Jerzego Rosołowicza i Romana Opałki. Rosołowicz, autor *Teorii funkcji formy*, którą określał jako *jedyną i uniwersalną antyideę*, powołał do życia pojęcie *świadomego działania neutralnego*. W przekonaniu artysty działanie to stanowi antidotum na ludzkie działania celowe, prowadzące nieuchronnie do konfliktów, a w ostatecznym rezultacie do wojen i samozagłady. Jedną z form działania neutralnego jest wedle niego twórczość artystyczna: kreowanie na wzór natury obiektów o funkcji bezwzględnej, tzn. nie podporządkowanych żadnej celowości użytkowej. Struktury tworzone przez Rosołowicza, reliefowe, o charakterze organicznym czy ze szklanych soczewek i przyrządów były egzemplifikacją jego zasady działania neutralnego. Później projektował aranżacje architektoniczne o charakterze konceptualnym, jak *Kreatorium kolumny stalagmatowej Millenium*, gdzie tworzyć się miały stalaktyt i stalagmit, by po tysiącu lat zetkną się i zlać w jednolitą kolumnę. Idea artysty dotyczyła relatywności trwania: dzieła człowieka i jego życia, w kontekście niewyobrażalnej nieskończoności. Problem czasu stał się punktem wyjścia głęboko umocowanego filozoficznie programu na całe życie Romana Opałki. W 1965 r. podjął twórca, a od 1970 r. przyjął jako wyłączone działanie, liczenie z progresją o jeden od 1 do nieskończoności. Jego liczenie było notacją mijających godzin i życia, a jednocześnie formą medytacji. Było filozoficznym zmaganiem z wyrokiem przemijalności przez jego dokumentowanie i było pokonaniem tragizmu śmierci przez włączenie jej w proces twórczy i utożsamienie z radością zakończenia dzieła życia.

Polska zapowiedź konceptualizmu w twórczości Winiarskiego i Grabowskiego czy protokonceptualizm Rosołowicza i Opałki odrzucały postulaty estetyczne, podobnie jak to się działo w konceptualizmie Zachodu. U polskich twórców treść przekazu w dziele sztuki odgrywała także rolę zasadniczą, gdy forma wypowiedzi była tylko na tyle ważna, na ile pozwalała tę treść odczytać. Wszakże bez radykalizmu wyzbycia się w ogóle materialnego obiektu sztuki, co stawało się zasadą formy konceptualizmu euro-amerykańskiego, jak też wkrótce popularnego w Polsce w formule przeszczepionej z Zachodu. W przypadku własnej, polskiej fazy konceptualnej w sztuce abstrakcji geometrycznej obiekty materialne odgrywały >

istotną rolę, żeby wspomnieć też prócz obrazów Opalki i struktur Rosołowicza drewniane konstrukcje przyściennie Edwarda Krasińskiego, przez które, wraz ze wszystkim innym po drodze, we wnętrzach czy w przestrzeni otwartej, przebiegał niebieski pasek szerokości 19 mm na wysokości 130 cm. Wbrew, czy mimo woli wymienionych polskich artystów nurtu geometrii i równocześnie nieortodoksyjnych konceptualistów – ich prace mają ów bezcenny czynnik piękna i poetyki, którego w teorii się wyrzekli.

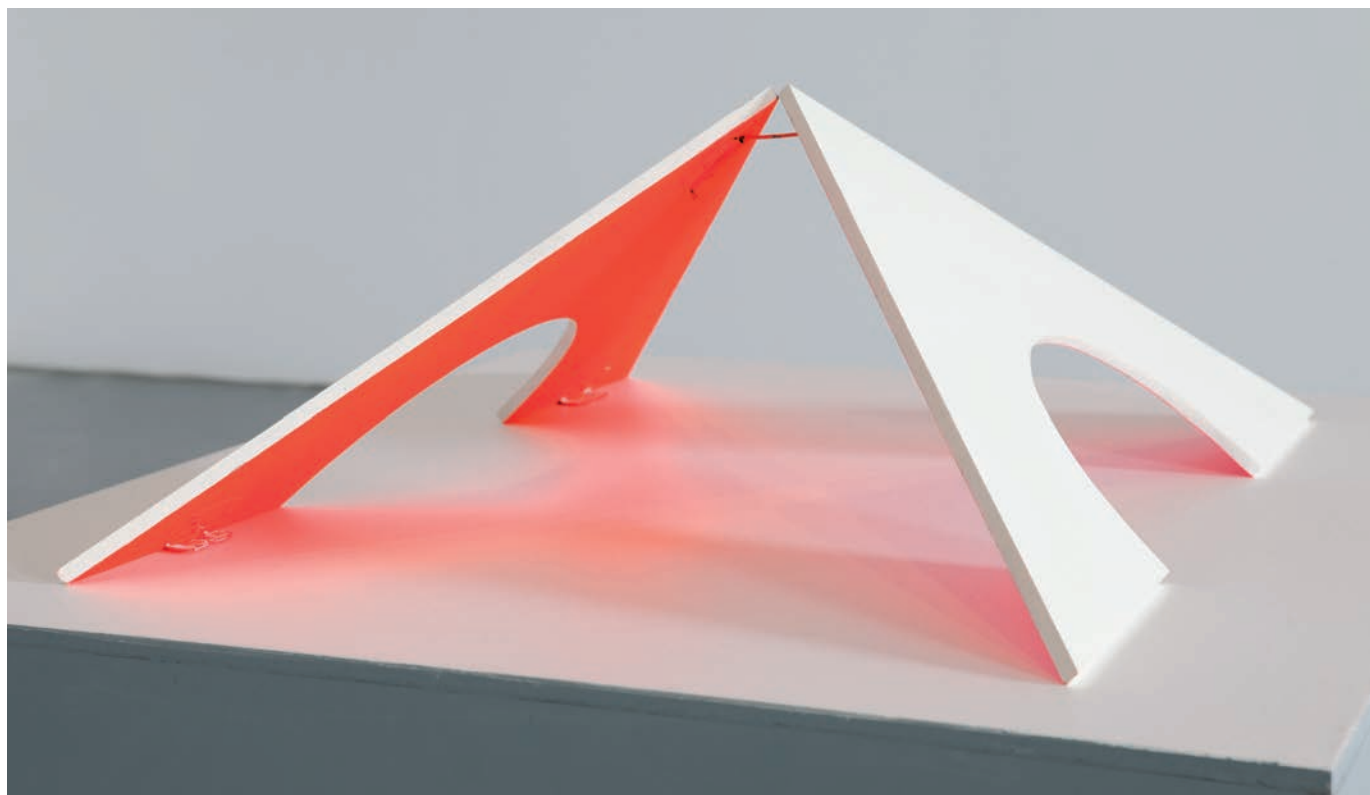
Z końcem XX i początkiem XXI stulecia w polskim malarstwie operującym językiem geometrii pojawił się kolejny nowy etap. Jakby tu sprawdzać się zaczęło proroctwo Andre Malraux, który powiedział kiedyś, że następane stulecie będzie wiekiem religii, albo go wcale nie będzie. W młodym i nie tylko młodym pokoleniu twórców mnożą się postawy medytatywne, klimaty metafizyki świeckiej i religijnej, a niekiedy pojawia mistycyzm.

W tym nowym obszarze geometrii medytatywnej znalazła się twórczość Juliana Raczki, artysty niemłodej generacji. Absolwent politechniki głosił hasło związku sztuki z nauką i techniką współczesności. Do swoich działań artystycznych wprowadzał m.in. falowody i lasery, wiele prac opierał na zasadach matematycznych jak np. równanie Shrödingera i powoływał się *Teorię katastrof* Rene Thoma. W 1988 r. stworzył 17-metrowy rysunek węglem i pastelą. Eksponowany diagonalą od podłogi

Poniżej: **Jan Chwałczyk**, *Przestrzenie czerwieni*, 2001, płyta MDF, akryl, 53x63x20 cm

instalacji ze sznurka czy oplątywanie nim kamieni na pustkowiach w jego nomadycznych wędrówkach po świecie jest odpowiednikiem wdechu, a rozplątywanie instalacji z powrotem w kłębek czy rozpad sznurka na gładkach oznacza wydech. Magicznie piękn

ne w swej subtelności realizacje Brzoski są jakby odbiciem kosmicznego porządku. O podobnej postawie: świeckiej metafizyce, mówić można śledząc wymowę obrazów Tamary Berdowskiej i Adama Hawryłkiewicza. Tamara maluje obrazy, jak to sama określa, jakby w transie. Jest w tych pracach jednocześnie porządek i rytm zmienności, ale i transcendencja – wyjście ponad realność świata. Ten rodzaj transcendencji, związanej nie z tym, co nadprzyrodzone, ale ze sztuką, obecny jest także w malarstwie Hawryłkiewicza, jego centrycznych obrazach, podobnych w konstrukcji jantrom tantrycznym z wpisanymi w siebie kwadratem, kołem, trójkątem, pełnych spokoju, ciszy i jak u Berdowskiej, świeckiej metafizyki. Emanujące światłem i kolorem, zmuszające do kontemplacji płótna dwojga młodych artystów Michała Misiaka i Olgi Ząbroń działają prawie jak obrazy sakralne. Przykuwają uwagę tajemniczym, wewnętrznym światłem, które zdaje się być utajone pod powierzchnią płótna i emanować magią koloru. Szczególny przykład malarstwa głęboko religijnego, niezwykle ascetycznego, inspirowanego apofatyzmem stanowi twórczość Mieczysława Knuta. Jego obrazy są modlitewne i sakralne. Mistyczne.



do sufitu symbolizuje drogę ludzkiego życia, którego powinnością jest doskonalenie, wznoszenie od materii do uduchownienia. Odniesienie do medytacji i modlitwy obecne jest także u innego, w pełni już dojrzałego twórcy Tadeusza Wiktora. Podobnie jak u Raczki, występuje w jego sztuce dualizm rozumiany, za Platonem, jako istnienie świata idealnego, niedostępnego zmysłom i materialnego czy jak w psychologii głębi Junga, bliskiej Wiktorowi, czynników świadomości i podświadomości zmierzających w zmaganiach do zintegrowania. Po cyklach grafik pt. „Msze” czy „Modlitwy z...” artysta tworzył serie „Ikonostasów” i cykl obrazów z ostrołukiem gotyckim ze znamienymi tytułami „Ikona dla...” To dzieła głęboko modlitewne, gdzie strzeliste łuki wyznaczają myśli kierunek lotu ku górze, a światło emanujące z obrazu ma w sobie moc sacrum. Ze źródeł innej metafizyki czerpie koncepcje swych realizacji ze sznurka Sławomir Brzoska, który, jak mówi, postrzega swoją twórczość w kategorii oddechu zgodnie z hinduistycznymi wierzeniami. Dla artysty rozpinanie przez niego

Przedstawiona tu w skrócie, 60 lat licząca historia nurtu polskiej sztuki spod znaku geometrii oznacza odkrycie w nim i opisanie kolejno zaistniałych faz. Nie następowały one rytmicznie, w podobnych odstępach czasu, nie były też wyraźnie od siebie odgraniczone. Nadchodziły nieregularnie. W latach 60. gęsto, rodząc się w odległości od siebie zaledwie kilku lat, zachodząc bezkolizyjnie jedna na drugą, a po roku 1985 czy 1990, poza ciągłym rozwojem czynnika uduchowania nie widać nowych tendencji. Być może zresztą ów nowy trend już się pojawił, ale brak dystansu czasu i wtopienie we wrzący tygiel współczesności sprawiają, że pozostaje wciąż jeszcze niedostrzeżony. ■

Artykuł związany jest z wystawą pt. „Język Geometrii – półwiecze przemian” zrealizowaną przez autorkę tekstu w gmachu Mazowieckiego Centrum Sztuki Współczesnej „Elektrownia” w Radomiu (16 maja – 13 września 2015 r.). Ekspozyty pochodziły z trzech stworzonych przez nią kolekcji w Muzeum w Chełmie, Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku i w „Elektrowni” w Radomiu.



1



2



3

NATALIA DOROCCA

Wrocławski atest sztuki

115

Wszystko jest niepowtarzalne (poza tym, co jest powtarzalne). Wrocław jest niepowtarzalny. Wrocław jest miastem dziwnym. Wymyślano mu już wiele szufladek i żadna z nich nie dawała się domknąć [1], pisał szef wrocławskiej galerii „Na Ostrowie”, Jerzy Ryba. Przymiotnikami i określeniami: jaki jest Wrocław można by wypełnić całość niniejszego tekstu. Podkreślenia wymaga, że nawet w najbardziej ponurych czasach nad Odrą nie udało się wyeliminować nadziei.

Europejskimi Stolicami Kultury roku 2016 zostały Sewilla (trochę o tym zapominamy) i pełen przenikających się kultur Wrocław. Spośród wielu inicjatyw w zakresie sztuk plastycznych interesującą odrębnością charakteryzuje się kuratorskie przedsięwzięcie Pawła Lewandowskiego-Palle „Sztuka z wrocławskim aTESTem”, seria sześciu prezentacji w warszawskiej galerii TEST; prezentacja osiągnięć sztuki z Dolnego Śląska poza swoim terytorium. Zdolnego Śląska! Realizowana jest koncepcja prezentowania kluczowych osobowości – znaków milowych środowiska z nad Odry – gigantycznych postaci wrocławskiej sztuki, w dyskursie z wielopokoleniowością i wielodyscyplinarnością ich następców. Projekt przetestowania artystów wrocławskich jest propozycją unikalną.

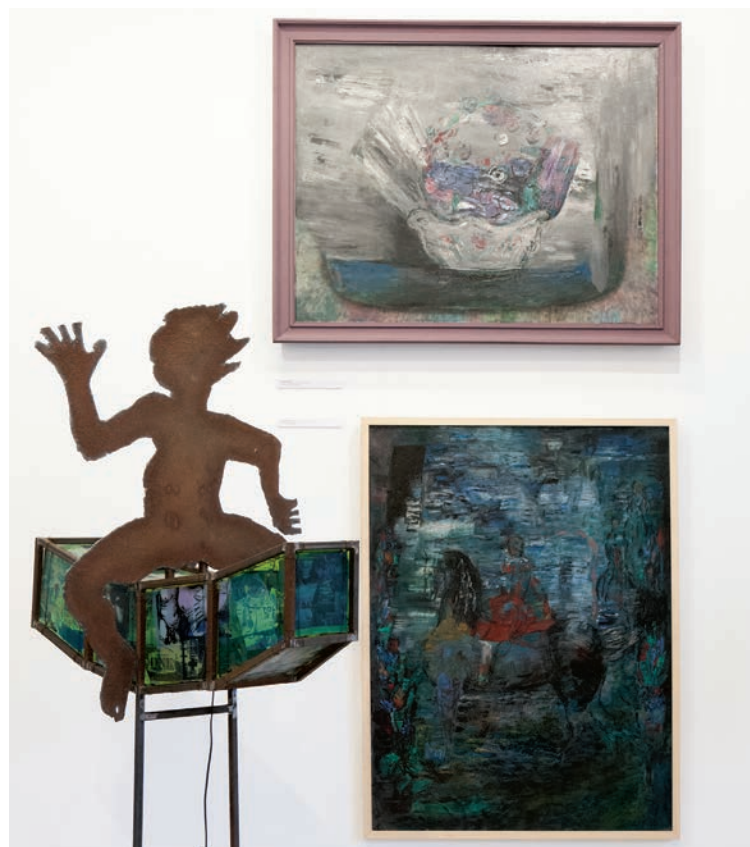
Tak się dzieje, że sercem środowisk artystycznych są uczelnie. Wrocławska, niejako na gruzach niemieckiej Akademii, powstała w 1946 roku; wkroczyła w 70 rok istnienia. Miała i ma swoich liderów, a wśród nich kogoś, kogo Lewandowski-Palle określił mianem ojca chrzestnego powojennej sztuki wrocławskiej – Eugeniusza Gepperta. Otwierająca cykl wystawa „Eugeniusz Geppert. Ekspozycja i rekapitulacja” obraca się wokół malarstwa artysty może nadal niedocenionego, a którego wkład w tworzenie wrocławskiej Akademii Sztuk Pięknych, wrocławskiego środowiska plastycznego i wrocławskiej sztuki, ciężko jest przecież przecenić. Artysty, którego upodobania malarskie były niezwykle zmienne. Zaczynając od formuł realistycznych, przeszedł długą drogę kształtowania obrazu, dochodząc do abstrakcji aluzyjnej, rozedrganych, pełnych ruchu kolorystycznych kompozycji. Początków tej twórczości na warszawskiej wystawie w ogóle nie ujrzelśmy. W kontekście kameralnych przestrzeni wystawienniczych to trafny kuratorski wybór. Wczesnym pracom

Gepperta nie można odmówić wartości, lecz to obrazy namalowane przez niego w latach 60. i 70. stały się, nie bez powodu, wizytówką jego stylu. Jego najlepsze obrazy z tego okresu skupiają w sobie wizje z pogranicza romantyzmu i symbolizmu. Bardzo dobrze, że właśnie ta postać i jej twórczość stanowiły oś pierwszej wystawy cyklu. Jeszcze lepiej, że prace Gepperta zestawiono z reakcjami na nie. To, co na wystawę przygotowali zaproszeni artyści, pokazuje mnogość interpretacji, odniesień, ale też aktualizuje sztukę patrona wrocławskiej ASP. Nie są to dzieła oczywiste – czasem oscylują jedynie wokół wybranego motywu albo wrażenia.

Malarstwo Gepperta powróciło do Warszawy po prawie 40 latach od jego ostatniej wystawy indywidualnej w 1978 roku. Próżno dziś szukać dzieł tego malarza w kolekcji stałej warszawskiego Muzeum Narodowego. Trzynaście wyselekcjonowanych obrazów stanowi ciekawe przypomnienie artysty, jednego z najważniejszych polskich malarzy lat 60. i 70., laureata choćby Grand Prix Festiwalu Polskiego Malarstwa Współczesnego w 1964 roku, a to przecież ciągle znaczący rezultat. Malarstwo >

1 J. Ryba, wstęp do katalogu Okręgowej Wystawy Plastyki „Wrocław '88”, Wrocław 1988, s.3.

1. **Eugeniusz Geppert**, *Skrzydlaty*, 1966, 89x116 cm, technika olejna na płótnie lnianym
 2. **Andrzej P. Bator**, *Pegaz* z cyklu *Gratias ago*, 2015
 3. **Eugeniusz Geppert**, *Pegaz nr 6*, 81x100 cm, technika olejna na płótnie lnianym, 1968
 4. Od lewej: **Małgorzata Warlikowska**, *Miejski maneż – E. Geppertowi* 2015, **Eugeniusz Geppert**, *Żardiniera* 1964, *Czerwona kurtka*, 1976, fot. Michał Jan Wielowiejski
- 1-4. Wystawa *Eugeniusz Geppert. Ekspozycja i rekapitulacja*



4

Gepperta wróciło z refleksją artystów, z reakcją na Gepperta. Oparty na kolorystycznych kontrastach *Autoportret* Gepperta z 1965 roku zestawiono z pracą Tomasza Brody – *Geppertem*, humorystyczną fotografią asamblażu. Motywem konsekwentnie podejmowanym w twórczości Gepperta jest motyw konia, jeźdźca, pegaza. Zapewne dlatego na wystawie sporą reprezentację mają dzieła zainspirowane właśnie tym aspektem. Jednym z nich jest „Pegaz” Andrzeja P. Batora, majestatycznie rozpięty między geppertowskim: *Skrzydlatym* i *Pegazem nr 6*. Także ten obszar penetruje w swoim stylu Krzysztof Skarbek w płótnie *Jeździec i zjawia* pracą korespondującą zarówno z dziełem Gepperta *Zjawia*, jak i ze swoimi najlepszymi obrazami malarskimi. W obszarze tym mieści się też przedstawiający jeźdźca *Obraz 96* z cyklu „Opowieści linearne” Leszka Mickosia, nieprzypadkowo zestawiony z płótnem Gepperta *Moje modele II*. Pełne subtelności i malarskiego wdzięku zagęszczenie wijących się, układających w różne formy linii koloru sugerować może też kształty liści, przedmiotów z martwych natur czy wcale nie takich abstrakcyjnych przestrzeni Gepperta. Refleksją *Moich modeli* jest jednoznacznie czteroczęściowa kompozycja Łukasza Huculaka, badająca relacje między elementami pierwowzoru. Pełnej rzetelności pracy młodego malarza brak siły oryginału starego mistrza, ale w konstrukcji wystawy pełni ona może najbardziej rozpoznawalną rolę w układzie: dzieło i odniesienie do dzieła. Pejzaże Gepperta na wystawie pojawiły się dwa – jeden Paryża, drugi Wrocławia. Piotr Kielan zainspirował się tym drugim, rozmywając go stworzył intrygujący oscylujący ku abstrakcji obraz. Abstrakcja należy do najmocniejszych punktów ekspozycji. Do najtrafniejszych kuratorskich decyzji należy wybór obrazu Konrada Jarodzkiego *Destrukcja*, pochodzącego z jego najlepszego cyklu „WTC”, który w najmniej oczywisty sposób, bo samym charakterem kładzenia farby, chłodną kolorystyką i charakterystyczną rozedrganą materią, odnosi się do motywu przewodniego. Zaskakujący jest inny, może nierozpoznawalny poza Wrocławiem, abstrakcjonista Jan Kondratowicz, który „wyjął” z geppertowskich kompozycji wyszukany kolor; przestrzenność błękitów i alokalny fiolet, zapożyczony przez Gepperta od Malczewskiego. W *Trzecim wymiarze* syntezując językiem geometrii, wyostrza kolorystyczne brzmienie swojego dawnego nauczyciela, konstruuując zwartą formę przestrzeni własnej. Część artystów wzięła na warsztat martwe natury Gepperta. Zdecydowanie najciekawiej zabrzmiała wypowiedź Andrzeja Klimczaka-Dobrzanieckiego. Jego strukturalny neo-pop polegający na współbrzmieniu abstrakcyjnej struktury z przedmiotem jest dzisiaj jednym z najważniejszych znaków



1

artystycznych sztuki Wrocławia. Multiplikując kielichy i wazony „umieścił” w tych naczyniach plamy żółtocieni – barwy bardzo ważnej dla twórczości Gepperta, używanej w detalach, stanowiącej przeciwagę dla dominujących, wszechobecnych błękitów. Bardzo interesującą pod względem zapożyczeń motywów jest też praca Przemysława Tyszkiewicza – baleriny z jego grafiki *Pryncypia kryształowych ścieżek* kojarzą się z małymi lalczkami, tak często wykorzystywanymi w martwych naturach Gepperta. Jednak znacznie ważniejszym wydaje się być odniesienie do *Czerwonej ziemi*, obrazu z 1976 roku. Wylewająca się poza krawędź obrazu czerwona draperia – ponura refleksja tamtych czasów, wydaje się toczyć dyskurs z czarno-białą draperią wypływającą z otwartych drzwi auta. Czego jest ostrzeżeniem? Podobnie rzecz się ma z najbardziej zaskakującą wypowiedzią na temat Gepperta, instalacją (obiektem) Małgorzaty Warlikowskiej *Miejski maneż* zdominowanej nie tyle przez kawał zardzewiałej blachy imitującej jeźdźca, co przez refleksję wyrażoną tekstem *Boję się*. W obu przypadkach odpowiedź możemy znaleźć w sobie samych.

To oczywiście, że prawdziwie wielkie szkoły nie wygasają bezpotomnie. W tym aspekcie Herbert się nie myli. Trudno jednak zgodzić się z jego, o Geppercie – malarzu, opinią (w kontekście Strzezińskiego) o jego warszawskiej wystawie z 1957 roku: *...Kulturalna przeciętność, siódma woda po impresjonizmie, trochę narodowej treści, to jest: konie, farba, dużo farby* [2]. Ostro, zaskakująco, chyba niesprawiedliwie. Wy-

2 Z. Herbert, Władysław Strzeziński, (w:) *Węzeł gordyjski*, Warszawa 2008, s. 215.



2

1. Od lewej: **Tomasz Broda**, *Portret Gepperta*, 2015, **Eugeniusz Geppert**, *Autoportret*, 1965
 2. Od lewej: **Eugeniusz Geppert**, *Pegaz nr 6*, 1968, **Eugeniusz Geppert**, *Paryż II*, 1958, **Łukasz Huculak**, *Moje modele II*, 2014/2015, **Eugeniusz Geppert**, *Moje modele II*, 1973, **Leszek Mickoś**, *Obraz 96*, z cyklu „Opowieści linearne”, 2009, **Piotr Kielan**, *Pejzaż wrocławski. Ostrów Tumski we Wrocławiu*, 2015
 3. **Jacek Szewczyk**, *Co dalej*, 70x100 cm, rysunek, 2012
 4. **Tomasz Tomaszewski**, *Wodne geometrie*, instalacja rzeźbiarska, 2015
 5. **Przemysław Tyszkiewicz**, *Pryncypia kryształowych ścieżek*, 67x94 cm, akwaforta z akwatintą, 2015
 6. **Eugeniusz Geppert**, *Czerwona ziemia*, 75x119 cm, technika olejna na płótnie lnianym, 1976
- 1–6. Wystawa „Eugeniusz Geppert. Ekspozycja i rekapitulacja”
Fot. 1,2,4 Michał Jan Wielowiejski



3

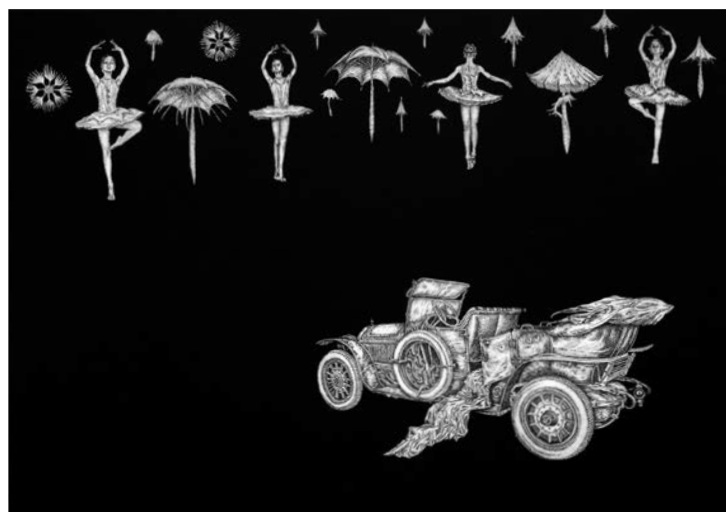
razem niezgody na tę opinię wydaje się być skromna wystawa w Teście, poszerzająca jednak znacznie wiedzę o sztuce Gepperta.

Dziełem usytuowanym na wprost wejścia do galerii był wielkoformatowy rysunek Michała Jędrzejewskiego, którego twórczość stanowiła powód i pretekst konstrukcji drugiej wystawy z cyklu „Sztuka z wrocławskim aTESTem”. Rozważania o poetyckim zawinięciu czasoprzestrzeni są, jak najbardziej, na miejscu. Jędrzejewski jest artystą niezwykle wszechstronnym, jednym z kluczowych filarów odrębności wrocławskiej ASP. Znacznie ponad półwiecze, a zapewne od dziecka (wychowany w artystycznej rodzinie), bardzo intensywnej artystycznej kariery tworzył i tworzy: plakaty, rysunki, obrazy malarskie, ceramikę, instalacje, scenografię, projektował wnętrza, meble i wystawy. W dodatku zdążył przez ten czas zająć się tworzeniem bezprecedensowej artystycznej formacji jaką był sensybilizm, wystąpić w przedstawieniach teatralnych i happeningach związanych z tym nurtem. Chociażby takie, dość skrótowe, wyliczenie daje zarys różnorodności i mnogości prac Jędrzejewskiego. Arcytrudnym zadaniem musiało być wybranie jedynie wyimka twórczości artysty, w taki sposób, że byłaby ona reprezentatywna, korespondująca z tematem przestrzeni, a ponadto zostawiająca przestrzeń jeszcze innym artystom zaproszonym do udziału w wystawie. Ot, kuratorskie wyzwanie. Większość zagadnień poruszanych przez Michała Jędrzejewskiego znajduje swoje odzwierciedlenie w „preTEkSTach przestrzeni”. Prezentowane jest bardzo atrakcyjne wizualnie, flamastrowe, „printowe” malarstwo. Znalazło się również miejsce dla mebli – właściwie trzech modeli krzeseł i wynalazku/installacji/maszyny, czyli fitness biblioteki (roweru połączanego z czytelną). Słusznie powierzchnia jednej ściany jest całkowicie wykorzystana przez wydruki plakatów i projektów. Unaocniają szereg motywów, którymi artysta był zafascynowany, takich jak bryły niemożliwe czy sensybilizm. Kluczem do czytania sztuki Jędrzejewskiego jest właśnie sensybilizm – sensybilizm jako uwrażliwienie, jako pluralizm, jako dystans i humor. A bryły niemożliwe? Jego fascynacja nimi sięga lat 70. i związana jest z zainteresowaniem naukami ścisłymi, geometrią. Być może też nawiązuje do niemożliwości ówczesnej rzeczywistości;



4

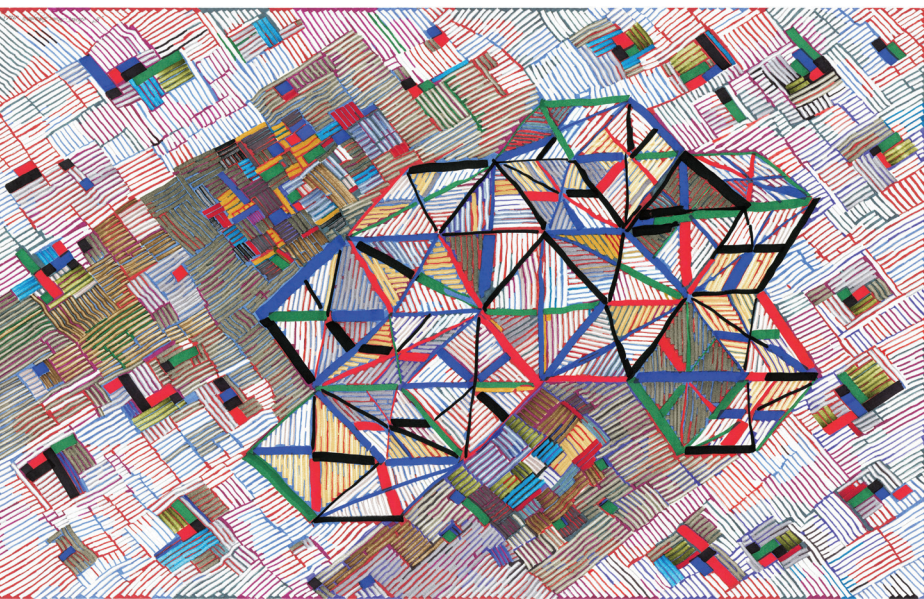
do absurdu, który tak celnie sensybilizacji w swoich działaniach punktowali. Figury niemożliwe to motyw zajmujący szczególnych artystów, pierwszy niemożliwy trójkąt, trójkąt Penrose'a, stworzył przecież artysta – Oscar Reutersvärd. Spośród artystów współtworzących wystawę, najważniejszymi wydają się być dzieła penetrujące problem figur niemożliwych. Przestrzeń jednej ze ścian wypełnia jedno, skromne swoimi parametrami fizycznymi, ale przebogate treścią, dzieło. Nadzwyczajna swoją prostotą praca Eugeniusza Smolińskiego najpełniej dotyka problemu wymiarowości, przestrzeni. *1. trójkąt pięciokątny* to trójkąt trójwymiarowy, nie jest płaską imitacją bryły, nakreślonej w zeszycie do geometrii. Można go chociażby zgiąć, tak, jak to zrobił Smoliński. Czym wtedy się staje? Nie można przecież odmówić mu „trójkątości”, ale też ciężko się nie zgodzić z jego „pięciokątnością”. Do geometryczno-logicznych zagadnień odwołuje się również Tomasz Dobiszewski, >



5



6



1



2

wykorzystujący szczególne, choć jemu bardzo właściwe medium – fotografię otworkową. W swojej projekcji przeprowadził syntezę bryły niemożliwej ZX Jędrzejewskiego, sprowadzając ją do jej najistotniejszych linii. Rzucona bezpośrednio na ścianę drga, co czyni ją jeszcze bardziej nierealną, efemeryczną, zaskakującą refleksją portretu pewnego generała ze stanu wojennego. Dobiszewski wprowadzając grę światła zaangażował bezpośrednio przestrzeń galerii. Powstała minimalistyczna, ascetyczna praca, trafiająca niezwykle celnie w temat, będąca jednym z najmocniejszych punktów wystawy. W magiczne przestrzenie przenosi film Wojciecha Pukocza. Niezwykle wciągająca historia stylizowana na dokument, oprawiona rewelacyjnymi animacjami i potęgującą napięcie muzyką Michała Sikorskiego. Aktor, Jerzy Senator, snuje opowieść w sposób tak przekonujący, że prawie do końca filmu można się zastanawiać nad jej realnością. Pukocz eksploruje przestrzeń w kontekście poruszania się w niej. Tytułowe *Fragmenty Nieznanego Nauczania* traktują o skupieniu energii, przemieszczaniu się w powietrzu bez kontaktu z podłożem, zagadnieniach związanych z fizyką (dynamika, optyka, elektrostatyka). Kreowana jest w ten sposób pewnego rodzaju magia przestrzeni, alchemia przestrzeni. Warto oczywiście zwrócić uwagę na warstwę wizualną – kolażowe animacje pełne kunsztu. Gdy historia staje się coraz mniej realna, animacje z nią współgrają. Wystawa skonstruowana jest z prac, które w różnorodny sposób opowiadają o przestrzeni. Inaczej rozważa ją klasyk strukturalnej

abstrakcji Alojzy Gryt i inaczej klasyk sztuki pojęciowej Zbigniew Makarewicz. Pretekstem rozważań Wojciecha Kaniowskiego jest przestrzeń miasta, przestrzeń wielokulturowego Wrocławia. Tropiąc jego wieloprzestrzenną historię, tocząc dialog z układem miasta i jego artystami, akcentuje swoją obecność. Skojarzenie z teatralną scenografią, gdzie jednak reżyserem jest Kaniowski jest jak najbardziej zasadne. Przestrzeń nie musi być wypełniona jedynie powietrzem, przekonuje pracujący „z wodą” Tomasz Tomaszewski. Na uwagę zasługuje inteligentne *In/Out* Ryszarda Jędrasia, który wprowadza wymiar przestrzeni wirtualnej. Szeroki wachlarz znaczeń przestrzeni roztańczają studenci z Pracowni Działań Intermedialnych Ireneusza Olaszewskiego. W swoich etiudach filmowych rozważają o przestrzeni: indywidualnej, osobistej, artystycznej, publicznej czy rozumianej matematycznie. Motyw przestrzeni jest pojemny, może nazbyt ogólny, by sensownie powiązać ze sobą dzieła współtworzące wystawę, by nadać przedsięwzięciu spójne brzmienie. Sprawdził się kuratorski wybór autorytetu wystawy, Jędrzejewskiego, spinającego dyskurs dzieł pozostawiających szeroki obszar interpretacji.

Uwagi wymaga też układ kolejnych wystaw, kompozycja dzieł w przestrzeni galerii. Andrzej Kostołowski pisał: *Lewandowski-Palle ułożył wystawę tak, jakby malował własny obraz. Wybrał to, co uznał za godne struktury wystawy i dokonał dwóch rzeczy. Po pierwsze, trafił w połączenia wątków i nurtów, a nie w ich separacje, tj. ukazał nie, a nie szczeliny. Po drugie, całość została ułożona jak instalacja, z akcentami mocniej i słabiej wybijających się indywidualnych prac* [3]. Tak właśnie dzieje się w wystawach tego projektu. Praca kuratora ma w sobie pierwiastek artystyczny – wybiera elementy i tworzy z nich kolaż, w którym umiejscowienie każdego pojedynczego obiektu może zmienić odbiór wszystkich innych. Umieszczone koło siebie dzieła są powiązane ze sobą na zasadzie, która przywodzi na myśl konstelacje Warburga.

Wystawiennicza przestrzeń TESTu nie jest duża, lecz wystawy pozostawiają uczucie nasycenia, czego nie doświadcza się często w niewspółmiernie większych galeriach. Stołeczny program instytucji kulturalnych można uznać za bardzo warszawocentryczny. Tym bardziej świeża i odkrywczą jest seria tematycznych wystaw, właśnie w tym miejscu. Dzięki temu niezwykle bogaty artystycznie Wrocław gości przynajmniej w jednym miejscu w Warszawie od października 2015 roku, prawie przez rok, do września 2016 roku. I niechby częściej, także, gdy opadnie blask Europejskiej Stolicy Kultury.



3

3 A. Kostołowski, *Wystawa patrzenia*, Pismo Artystyczne FORMAT, nr 59 (3-4) 2010, s. 53.



4

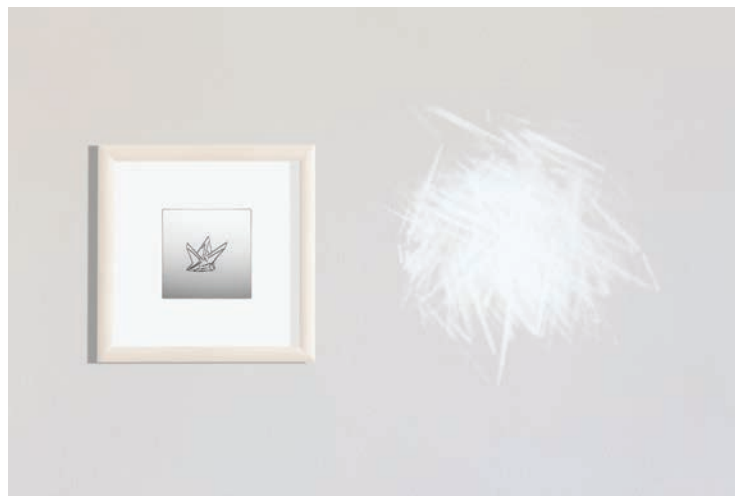
1. **Michał Jędrzejewski**, *3³*, 1994, kompozycja barwna na papierze, 70x100 cm, fot. Jacek Kujda
 2. **Michał Jędrzejewski i preTEkSTy przestrzeni**, zestaw realizacji **Michała Jędrzejewskiego**
 3. Od lewej: **Zbigniew Makarewicz**, *Błękit i błękit*, 2015, **Alojzy Gryt**, *Oparte*, 1987
 4. Od lewej: **Wojciech Kaniowski**, *Festung Breslau* z cyklu „Obiekty”, 2014/2015, **Magdalena Grzybowska**, *Symetrie*, 2014, **Wojciech Pukocz**, *Fragmety nieznanego nauczania*, 2014, zestaw prac z Pracowni Działań Intermedialnych **Ireneusza Olszewskiego** (2014/2015), **Ryszard Jędroś**, *In/Out*, 2014
 4. **Eugeniusz Smoliński**, *Pierwszy trójkąt pięciokątny*, 40x50 cm, obiekt na papierze, 2015
 5. **Tomasz Dobiszewski**, *Bryły niemożliwe* z cyklu „Desygnaty”, instalacja, wideo otworkowe, 2015
- Fot. 2, 3, 4 Michał Jan Wielowiejski
1–5. **Michał Jędrzejewski i preTEkSTy przestrzeni**



5

Powodów obecności artystów wrocławskich w Warszawie jest dostatecznie wiele; najważniejszym z nich jest jakość sztuki. Warto przywołać tytuł cyklu: „Sztuka z wrocławskim aTESTem”. Atest to gwarancja, znak jakości. Czy istnieje więc coś takiego, co można nazwać wrocławskim atestem sztuki? Z perspektywy historii dokonań tego ośrodka artystycznego, zwracając uwagę na jego innowacyjność, odwołując się do powstania w nim zupełnie autorskich nurtów, takich jak wrocławski strukturalizm czy sensybilizm, można by z pewnością udowodnić klasę wrocławskiej sztuki. Jednym z elementów testowania są pozawrocławskie teksty katalogowe Bogusława Deptuły i Ewy D. Adamczyk. Zarówno komentatorzy, jak i kolejne wystawy, ale przede wszystkim liczna publiczność (najliczniejsza dotąd na wystawie „geppertowskiej”), udowadniają, że istnieje wrocławski atest sztuki. ■

„SZTUKA Z WROCLAWSKIM ATESTEM”
Galeria TEST. Mazowiecki Instytut Kultury. Warszawa
„Eugeniusz Geppert. Ekspozycja i rekapitulacja” 21 X – 12 XI 2015
„Michał Jędrzejewski i preTEkSTy przestrzeni” 18 XI – 10 XII 2015
kuratorzy: Paweł Lewandowski-Palle i Agata Danielak-Kujda



6



1

Dy Tagowska

1. *Olimpia*, instalacja serii obrazów na płycie meblowej
 2. *Festung Breslau*, obiekt
 3. *Direktor Wohnhaus*, detal, rysunek na fotografii archiwalnej
 4. *Der Kristallkugel*, Szklana Kula, obiekt dźwiękowy
- Fot. 1-4 Maciej Bączyk

KAMA WRÓBEL

Ostatni południk Wrocławia



2

Kilka miesięcy temu, w przestrzeni ekspozycyjnej Galerii Sztuki Współczesnej MD_S odbyła się interesująca wystawa Dy Tagowskiej, która zatytułowana została „Der Letzte Meridian”. Interesująca, bo wielopłaszczyznowa i inaczej niż dotychczas dotykająca tak abstrakcyjnych pojęć jak czas i miejsce, odnosząc się jednocześnie do realnie istniejących struktur, takich jak miasto. Ale – co warto zaznaczyć – miasto nie było potraktowane tu wyłącznie jako przestrzeń urbanistyczna, jawiąc się raczej jako bardzo pojemny nośnik takich kategorii jak pamięć czy tożsamość, również kulturowa. Wystawa ta stanowi więc doskonały przykład realizowanych przez wrocławską artystkę działań (najczęściej typu site-specific), które zazwyczaj mają wspólny mianownik i ciekawy pod wieloma względami przekaz.

Dy Tagowska jest artystką, która posiada już ogromną świadomość swej sztuki, co potwierdza się niemalże w każdym zrealizowanym przez nią projekcie. Koncentrując się na zagadnieniach, takich jak m.in. mitologizacja kultury czy też archetypiczne postrzeganie zachowań ludzkich, tworzy spójne programowo instalacje i obiekty, które zachwycają głębią i wyrafinowaniem formalnym. We wspomnianym projekcie „Der Letzte Meridian” (Galeria MD-S) Tagowska przy pomocy stworzonych przez siebie realizacji

podjęła wielopoziomowe rozważania na temat symbolicznego zanikania miasta i właściwej mu tkanki kulturowo-społecznej. I nie powinno być zaskoczeniem, że bohaterem swojej opowieści uczyniła Wrocław, który – jak wiadomo – ma dla niej szczególne znaczenie. Nie tylko dlatego, że poprzez niezwykle burzliwą historię perfekcyjnie nadaje się na figurę symboliczną, ale również dlatego, że jest dla artystki miastem, w którym dorastała – co z pewnością miało i w dalszym ciągu ma przełożenie na charakter jej twórczości. Dla zrozumienia tej wystawy, jak i realizowanych przez Tagowską działań, nie bez znaczenia jest również fakt, że to do Wrocławia właśnie zostali przesiedleni z Podola dziadkowie artystki, którzy od samego początku budowali jej świadomość historyczną. Przekazywane przez nich powojenne opowieści mocno wpłynęły na kształtującą się dopiero świadomość artystki, co sprawiło, że tematyka wysiedleń, przesiedleń i powojennego Wrocławia w twórczości jej zajmuje wyjątkowe miejsce. Świadomość historyczna, mieszająca się naprzemiennie z emocjonalnym, ciepłym, niemalże rodzinnym do niej stosunkiem jest widoczna praktycznie na każdym kroku.

Projekt „Der Letzte Meridian” wykorzystuje wspomnienia o miejscu już nieistniejącym, co w dosadny sposób zmanifestowane zostało w realizacji pt. *Unvergesslich*. Pracę tę można

traktować jako rodzaj klucza dającego możliwość rozszyfrowania przekazu całego projektu. Samotny, sporej wielkości, wykonany z rdzewionej blachy niemiecki napis mówi o wspomnieniu czegoś, co przez Tagowską nie zostało wprost zobrazowane, a co prowokuje tym samym do snucia własnych refleksji. W dosłownym tłumaczeniu wyraz „unvergesslich” oznacza „niezapomniany” i bardzo często spotykany był na nagrobkach, płytach komemoratywnych i w innych miejscach służących do upamiętnienia kogoś lub czegoś. W koncepcji artystycznej zyskuje on jednak bardziej uniwersalnego znaczenia, które odnosi się nie tylko do ludzi, ale też do obszarów miejskich, społeczności, tradycji czy pamięci zbiorowej.

Nawiązaniem do koncepcji *Unvergesslich* okazała się seria obiektów fotograficznych z cyklu „Zastygłe miasto”, które w bezpośredni sposób odnosiły się do historii przedwojennego i powojennego Wrocławia. Opierając się na archiwalnych zdjęciach Dy Tagowska spreparowała niezwykle interesujące obiekty, a ich narracja zbudowana została w oparciu o współistnienie i symultaniczne przenikanie się dwóch światów – tego rzeczywistego, i tego wymyślanego – ale też tego współczesnego i dawno już przebrzmiałego.

Jest tu coś jeszcze – warstwa wizualna owych prac w wyraźny, acz symboliczny sposób zintegrowana została ze wspomnieniami artystki, o czym można było przeczytać w dołączonych do nich wyczerpujących opisach. I wydaje się, że najbardziej nostalgiczną z nich jest praca przedstawiająca dom dyrektora Szkoły Średniej dla Dziewcząt – ówczesny Augustaschule przy Schwerinstrasse (ul. Skwierzyńska), który przez wiele lat był domem artystki. Wyjątkową pod wieloma względami była również sugestywna realizacja pt. *Gruß aus Oswitz*, na której zobrazowana została bajkowa, pierwotnie usytuowana w Lasku Osobowickim, Wieża Wilhelma I. Tagowska postanowiła obiekt ten uczynić motywem głównym jednej ze swoich prac i zilustrować moment, w którym budynek ten przestał istnieć. Jak pisze: *Znamiennym jest fakt, że wieża nie została zniszczona w wyniku walk, lecz w następstwie decyzji dowódców Festung Breslau. Roztaczał się z niej dokładny widok na całe miasto, co zapewne wykorzystaliby Sowieci w przypadku zdobycia wieży. Obiekt został wysadzony w powietrze jako jedna z pierwszych „poległych budowli”. Niemieckie słowo Gruß (pozdrowienia) zamienia się metaforycznie w polskie słowo Gruz. Ostatnią pracą z tej serii, także zwracającą moją uwagę, była nazwana w przewrotny sposób realizacja pt. *Ketchup Heinz – Czerwonoarmiści nadchodzą*. W fotografii tej Dy Tagowska podjęła dialog z problematyką znikających zabytków, a więc też materialnych znaków historii i tożsamości obszarów urbanistycznych, a także zamieszkujących je społeczności. W centralnym punkcie zdjęcia przedstawiony został do dziś zachowany kościół pod wezwaniem św. Karola Boromeusza przy ulicy Kruczej, który dumnie góruje nad wiejskimi jeszcze wówczas terenami dzielnicy Gajowice. Świątynia jest aktualnie niemalże jedynym zachowanym w okolicy przedwojennym obiektem, który przetrwał wyjątkowo zaciekle walki trwające na terenie tej prawie całkowicie zrównanej z ziemią dzielnicy. Kościół ów funkcjonuje w pamięci Tagowskiej jako jedno z bardzo wyraźnych i istotnych wspomnień z dzieciństwa, które niczym majaki senne nieustannie powracają, przypominając o sobie. *Nim w latach 60. postawiono osiedla bloków z wielkiej płyty, patrząc z Domu Dyrektora, dostrzec można było w linii prostej, bez żadnej budowli po drodze, neoromański kościół oddalony o około kilometr. Zdjęcie pochodzi z drugiej dekady XX wieku, kiedy Gajowice były jeszcze wiejskimi rogatkami Wrocławia. Napis ZUM ABREISSEN (DO WYBURZENIA) wykonany przez Tagowską na murze malowniczej wiejskiej chaty, wydobywa podwójność tego aktu. Wyburzono rogatki, aby wznieść nowoczesną dzielnicę podmiejską, na którą niespełna trzy dekady później, historia wydała bezlitosny rozkaz – ZUM ABREISSEN.**



3

Osobne znaczenie niesie cykl wideoperformance'ów pt. „Little Prayer”. Seria ta powstała w 2011 roku, kiedy to artystka *przez sześć kolejnych dni, o tej samej porze klęczała w jednej z charakterystycznych lokalizacji Wrocławia*, a więc przy Sukiennicach, Galerii BWA Awangarda, Akademii Sztuk Pięknych, ZOO, Pomniku Bolesława Chrobrego oraz w okolicach pnącego się wówczas wysokościowca Sky Tower. Sama praca niesie w sobie wiele możliwości interpretacyjnych, z których najprostszą jest jej odniesienie do rytuałów religijnych, choć niekoniecznie. Bo, jak pisze Magda Zięba: *Tagowska nie występuje przeciwko niej [religii], igrając z głosem sumienia przeciętnego przechodnia. Chce przy tym wpisać się raczej w krajobraz miasta jako jedna z figur-pomników, rozsianych w różnych niespodziewanych miejscach, zaintrygować widza, utrzcę nosa politycznej poprawności i dać wyraz artystycznej wolności, która powinna objawiać się na wielu frontach. Duchowość staje się dla Tagowskiej osobistym doznaniem, które nie musi być wcale poważne, wzniosłe, nakazane czy zakazane. Wystarczy, że jest to doznanie własne.*

Na zakończenie warto zauważyć, że projekt „Der Letzte Meridan” należałoby rozpatrywać dwupoziomowo, by w pierwszym wymiarze odnieść się do twardych faktów historycznych z dziejów Wrocławia, w drugim zaś nałożyć na te fakty filtr kreacji artystycznej i emocji; które w wyraźny sposób z obiektów tych emanują. Dlatego też dobrze pamiętać o tym, że z pracami Dy Tagowskiej należy obcować osobiście, gdyż integralnie współistnieją one z wrażliwością artystki, również ją współtworząc. ■

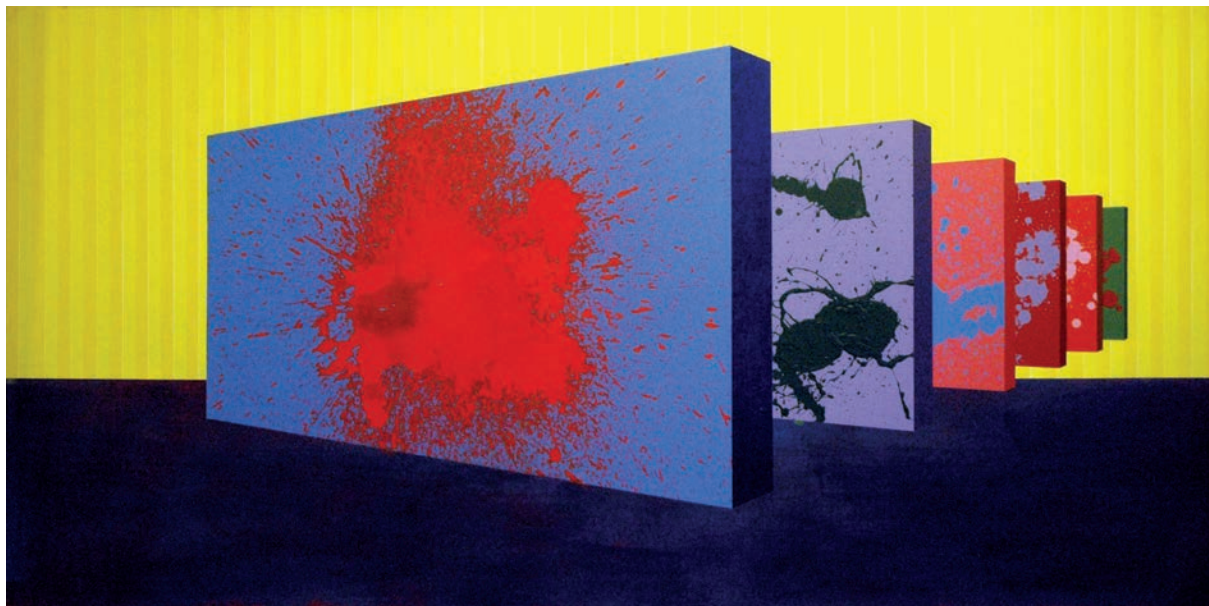
Tekst powstał na kanwie wystawy Dy Targowskiej w galerii MD – S (wiosna-lato 2015), wszystkie cytaty zaś pochodzą z opisów prac.

4



Postapokalipsa w Piotrkowie, czyli kilka słów o III Biennale Sztuki

„Za sto lat wszyscy będą artystami”, prorokował symbolista i kapłan awangardy de Lautréamont.



122

Nie minął wiek, a zachodnia marksistowska krytyka, z Rolandem Barthesem na czele, uznała juvenilną myśl za spełnioną, chociaż nie udało się jej poprzeć dowodami. Upłynęły kolejne lata i zaklęcia sfosylizowanych intelektualnie krytyków oraz ich upór w promowaniu nieudolności pod sztandarem awangardy nie zaczarowały rzeczywistości. Sztuka nadal rodzi się rzadko. Dowody na to niesie wiedza i zdrowy rozsądek, podpowiada to też bergsonowska intuicja.

Temat zorganizowanego po raz trzeci przez Ośrodek Działań Artystycznych w Piotrkowie Trybunalskim Biennale Sztuki brzmiał „W postapokaliptycznym świecie. Iluzja czy droga wyjścia/dojścia ku” nie był łatwy dla większości spośród 439 twórców (dyplomowanych, z tytułami naukowymi i „amatorów”), którzy nadesłali 1021 prac, bowiem do finału zakwalifikowały się 54 osoby i 71 prac, z czego i tak część wykazywała raczej swobodny związek z tematem – co nie tyle jest zarzutem wobec jury (Krzysztof Jurecki, Andrzej Saj, Janusz Bałdyga, Stanisław Gajda, Andrzej Hoffman), ile wskazuje na skalę nieprzygotowania większości ludzi zajmujących się tzw. działalnością artystyczną do poruszania problemów etycznych i filozoficznych czy nawet egzystencjalnych i społecznych, a w konsekwencji na wysoki

poziom trudności chociażby w interpretacji przez nich samego pojęcia „apokalipsa”. Jak pisał Krzysztof Jurecki, pomysłodawca Biennale, *To nie tylko walka, zniszczenie, katastrofa, ale także „objawienie” i „odstąpienie”. Co sztuka może nam jeszcze odsłonić? Jakie idee przypomnieć? Czy posiada jeszcze moc religijną? A może Apokalipsa jest tylko mitem literackim, którego iluzja słabnie i już nie oddziałuje tak jak w wiekach średnich?* Wydawałoby się, że tak jasno sprecyzowane sformułowanie i pytania pomocnicze pozwolą uniknąć fałszywych kroków i niedojrzałych objaśnień, szczególnie posiadaczom dyplomów i tytułów naukowych uczelni artystycznych.

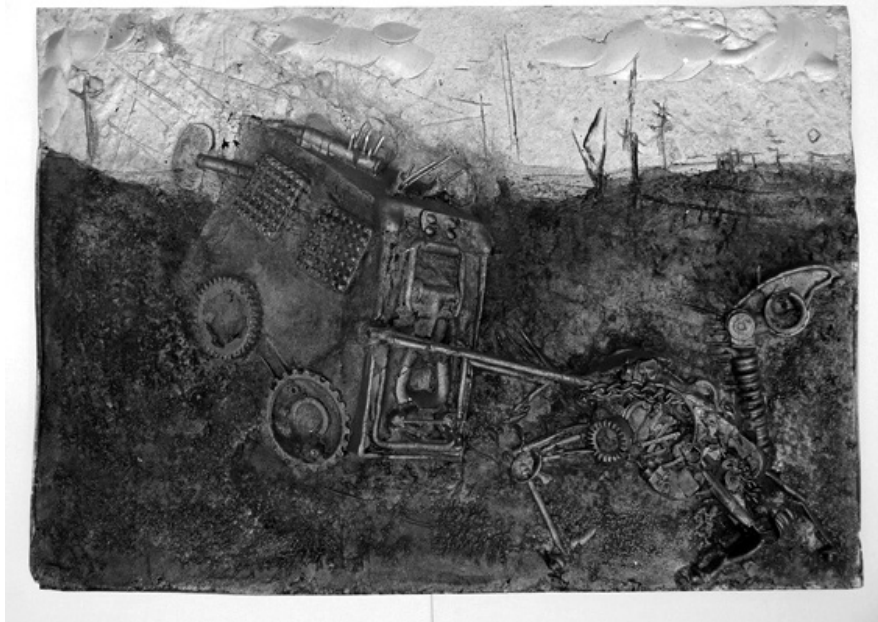
Wykaz autorów nagrodzonych i wyróżnionych prac oraz ich reprodukcje znajdują się na stronie ODA w Piotrkowie; szkoda, że nie ma tam wszystkich biorących udział w wystawie pokonkursowej – była ona otwarta do końca sierpnia, więc trudno teraz skonfrontować dzieło z przesłaniem III Biennale. Wśród wystawionych znalazły się jednak takie prace, których oddziaływanie, ładunek intelektualny, estetyczny, etyczny czy nawet religijny nie pozwalają przejść obojętnie – i dla tych kilku dzieł współczesnych artystów warto było do Piotrkowa pojechać. Pierwsze z nich to blisko sześciominutowy film animowany Magdaleny Samborskiej zatytułowany po

grecku *Καλυψη* (czyt. kalipsi); jest to słowo posiadające wiele znaczeń, m.in. zakrycie, zasłona, ale także: komentarz, wyjaśnienie; od tego rzeczownika wywodzi się termin „apokalipsa”, czyli odsłonięcie, objawienie. Autorka słusznie zauważa, że integralną częścią objawienia jest zasłonięcie, wykluczenie, i pyta, co zasłonił Bóg, którego ponowne przyście zapowiada Apokalipsa św. Jana? Oddzielając światło od ciemności, kogo do tych ciemności zepchnął? Siły chthoniczne, mroczne, dawnych bogów i boginie? Na filmie widzimy m.in. głowę Meduzy, jednej z Gorgon, trochę taką, jak ta namalowana przez Caravaggia i znajdująca się w galerii Uffizi, a dzięki wykorzystanemu przez Samborską reliefowi przypominającą także starożytny grecki gorgoneion. Jest erynia i Hekate, której atrybutem był wąż, jest też minojska węzowa bogini – kapłanka z Knossos; na antycznych rzeźbach, freskach czy ceramice mają one węże zamiast włosów, węzowe ogony, trzymają węże w dłoniach. Wąż to symbol mocy, pierwotnych sił kosmicznych, odrodzenia, zmysłowości, świata podziemnego, ciemnego i tajemniczego. Jednak postacie z filmu Samborskiej nie są prostym przeniesieniem z kultury egejskiej i starożytnej Grecji; łączą w sobie piękno i brzydotę, tragizm



1. **Bartłomiej Żukowski**, *Przestrzeń geomu VII*, 2013, akryl na płótnie, 90x180 cm
2. **Małgorzata Wróbel-Kruczenkow**, *Obecna Nieobecność* (fragment) – *Ciało*, 2014, instalacja multimedialna, 90x205 cm
3. **Michał Staszczak**, *Pogór Ratunkowa*, 2013, odlew aluminiowy, 62x42cm
4. **L. Tadeusz Serafin**, *2014 I*, 2014, własna, 90x84x4 cm

i komizm, fantazję i realizm, tajemnicę i objawienie, są zatem groteskowe, a symbole ich siły – węże – zostały zastąpione węzami od odkurzacza. Także syrena w *Kalypso* utraciła swój rybi ogon, na miejscu którego pojawił się sprzęt przypisywany najczęściej sprzątaczkom i gospodyniom domowym. Łopatologiczny nieco feminizm artystki nie zakłóca jednak odbioru tego – co rzadko można powiedzieć o współczesnych produkcjach – inteligentnego i znakomicie zrealizowanego pod każdym względem, także w warstwie muzycznej, dzieła (autorami muzyki wykorzystanej w filmie są undergroundowi artyści: Infetu, Meczup, Xalm Retribution i Subterrestrial). Ta najlepsza praca tegorocznego Biennale nie dostała jednak nagrody, tylko wyróżnienie Urzędu Miasta w Sulejowie. Widać, że wśród urzędników w interiorze zdarzają się znakomici znawcy sztuki. Druga ważna praca, która również nie spotkała się z uznaniem jury i dostała jedynie nagrodę specjalną Centrum Promocji Młodych w Częstochowie, to obraz Małgorzaty Wielek-Mandrel *Motyl wylatuje*. Przedstawia cherubinka, Kupidyna czy też renesansowego Putto spowitego w kokon przypominający formą złotą monstrancję, uniesioną niewidzialną siłą ponad monochromatycznym krajobrazem, spopielonym, skamieniałym, zniszczonym i ponurym jak po wybuchu bomby atomowej. Znajdujący się w monstrancji Putto to hostia – źródło życia, a jednocześnie ofiara. Tak pisał



3

o tym wybitnym obrazie Krzysztof Jurecki w „Krytyce Literackiej” (nr 2, jesień 2014): *Zwraca moją uwagę maestria malowania. [...] Czy życie już ostatecznie zamarło? Jeśli tak, to należy tę wizję Małgorzaty Wielek-Mandrel traktować w kategoriach apokaliptycznych.* Dla mnie jest to wizja optymistyczna; życie nie zamarło, przeciwnie, rodzi się na nowo ze zgliszcz w doskonalszej jeszcze formie; tajemnicza siła porywająca pięknego cherubinka w kokonie-monstrancji to Bóg. A może ten obraz to metafora przedstawiająca współczesną sztukę w postaci marnego czarnego pyłu i dziwacznych, zdegenerowanych, martwych biogenicznych bytów, zaś subtelny Putto symbolizuje nadzieję i odrodzenie – czy to poprzez zewnętrzne siły fizyczne, czy metafizyczne, czy też przez nietzscheańską „Wille zur Macht”.

Na III Biennale pojawiło się jeszcze kilkoro interesujących twórców, m.in. Małgorzata Wróbel-Kruczenkow (Grand Prix za robiącą wrażenie instalację multimedialną pod, niestety, nieco pretensjonalnym tytułem w klimacie poezji Szymborskiej *Obecna Nieobecność*; nota bene Kruczenkow to autorka świetnego cyklu malarskiego „Obrazy intymne”), rzeźbiarz Dariusz Sitek (nagrada specjalna za znakomitą, etycznie intelektualizującą i prowokującą instalację *Okno życia*; jego poprzednia instalacja *Infanticide* była najciekawszą, najlepiej przemyślaną pracą poprzedniego Biennale) czy Piotr Kosiński, zainteresowany niemodnymi i niewygodnymi problemami starości, chorób, śmierci, religijności i przemijania, pracujący w technice fotografii cyfrowej oraz cyfrofotografii na pograniczu dokumentu i portretu; jego politycznie niepoprawne, naznaczone przez Thanatosa i sacrum prace czynią go jednym z najbardziej oryginalnych polskich fotografów.

Celem piotrkowskiego biennale jest prezentacja różnorodnych postaw artystycznych, technik warsztatowych i prac należących do grupy sztuk wizualnych oraz poszukiwanie i wskazywanie nowych – co na szczęście nie znaczy tylko młodych – talentów i indywidualności twórczych. Pierwsze trzy zadania są łatwe do zrealizowania i to się organizatorom udało; pozostałe, szczególnie przy narzuconym i wymagającym aktywności intelektualnej temacie, wykonać znacznie trudniej. Oczywiście mój osąd jest subiektywny, a tekst nie uwzględnia kilku prac pokazanych na wystawie pokonkursowej, przekraczających próg polskiej smętnej galeryjno-wystawowej rzeczywistości, jednak fakt, że wraz z wymienionymi wyżej znalazły się w Piotrkowie, świadczy o wysokim poziomie tego wydarzenia artystycznego względem konkurencyjnych pokazów sztuki rodzimej. ■

4



Powaby i przekleństwa cielesności



1

Piotrkowski Ośrodek Działań Artystycznych to stonkowo młoda instytucja kultury, gdyż pod obecną marką działająca od 2009 roku w dwóch przestrzeniach wystawienniczych: przy ulicy Dąbrowskiego 5 i Sieradzkiej 5. Dyrektor placówki, Stanisław Piotr Gajda, piotrkowski malarz i performer, postanowił zdynamizować działalność tej starej-nowej galerii sztuki (do 2008 roku funkcjonującej jako Biuro Wystaw Artystycznych w Piotrkowie Trybunalskim), czyniąc zeń miejsce konfrontacji różnorodnych postaw twórczych, miejsce interaktywnego dialogu wszelkich stylistyk i formuł, zaliczanych do szeroko rozumianych sztuk wizualnych, miejsce odkrywające i promujące młodych lub mało znanych, a wartych poznania twórców. Realizacji tego progresywnego i ambitnego programu służyć ma odbywające się od 2011 roku Piotrkowskie Biennale Sztuki (trzecia edycja odbyła się w tym roku, a jej teza brzmiała: *W postapokaliptycznym świecie. Iluzja czy droga wyjścia/dojścia ku?*), Międzynarodowy Festiwal Sztuki Akcji INTERAKCJE, którego ODA jest współorganizatorem oraz tematyczne, najczęściej multimedialne, projekty kuratorskie. Efektem jednego z takich projektów była wystawa „Układ ciała”, czynna od 18 września do 25 października br. w galerii przy ul. Dąbrowskiego 5. Zaproszona do kuratorowania Julia Kurek zaprosiła z kolei do udziału w projekcie siedmiu artystów z Polski i jednego z Hiszpanii. Każdy z nich miał za zadanie odnieść się do problematyki ciała i cielesności, kontekstów dla swojej wypowiedzi szukając we współczesności, rozumianej jako świat bodźców zewnętrznych i przeżyć wewnętrznych, uwarunkowań społecznych i międzyludzkich sytuacji w jakich fizycznie i mentalnie funkcjonuje ciało dzisiejszego człowieka. Kuratorce zależało na tym, aby poszczególne wypowiedzi wybrzmiały poprzez wielość formy, koloru, skali oraz użytych mediów, zaś sposób zaaranżowania pozwolił odczytać poszczególne propozycje jako spójną całość. Tym samym wystawa stała

1. **Romulo Banares**, *performance*, 2015
 2. **Michał Bałdyga**, *performance*, 2015
 3. *Układ Ciała*, 2015, ODA – Piotrków Trybunalski, fragment ekspozycji
- Fot. 1–3 Mariusz Marchewa Marchlewicz

się próbą wędrówki po meandrach i tajemnicach ciała, wędrówką bardzo intymną i osobistą, gdyż każdy z ośmiorga artystów w bardzo przemyślany i wrażliwy sposób odniósł się do tematu.

Pierwszym „przystankiem” w tak pojętej wędrówce była instalacja Michała Bałdygi, performerera, który w *swoich pracach balansuje na granicy między realnym a symbolicznym działaniem* – jak czytamy w folderze wystawy.

Na pozór jego praca – pozostałość po performance z wernisazu – niewiele miała wspólnego z cielesnością: na pochylonym pod kątem około 45 stopni krzesło autor zainstalował wahadło Foucaulta, którego cykliczny ruch przypomina o obrotach Ziemi wokół własnej osi, zaś na znajdującej się obok kolumnie umieścił obrys własnej sylwetki. Instalacja, będąca efektem akcji artystycznej przeprowadzonej podczas wernisazu, nasuwa skojarzenia z bezustannym, mimowolnym ruchem, w jakim wraz z całą planetą się znajdują ludzkie ciała, będące – świadomie lub nie – bezwonną częścią kosmosu. W kontekście niepełnosprawności fizycznej tego artysty balansowanie jest mocno związane z ciałem. – *Michał wykorzystuje swoje warunki fizyczne mówiąc o problemie związanym z pewnym rodzajem równowagi w wielu swoich performance, ciało jest zatem narzędziem jego sztuki* – tłumaczy Julia Kurek.

Zdecydowanie bardziej dosłownym komentarzem do cielesności były olejne obrazy Anny Sieradzkiej-Kubackiej z Krakowa „Mózg, obraz – Serce”. Artystka na białe tło płótna „rzuciła” jakby wykrojone z krwistego wnętrza ciała narządy wraz z całą ich fizjologiczną dosadnością, czasami zaś owo mięso szczelnie wypełniło przestrzeń jej obrazów (cykl „Komórki. Ciało”), a dopowiedzeniem malarstwa były odautorskie teksty odnoszące się do mięsności i rozkładu. Zdecydowanie bardziej intrygująca, w moim odczuciu, realizacją tej autorki był prezentowany na ścianie obok obrazów film pokazujący pulsowanie (obumierających?) komórek,

a jeszcze ciekawszą – drugi film, wyświetlany z laptopa płasko położonego na zasadzonej w galerii trawie, powoli usychającej. Zytułowany *In extremo* – wideo-zapis rozkładającego się ciała, leżącego w lesie, wraz z fruwającym nad nim motylem silnie działał estetyką, a zarazem dramatycznością przekazu, wskazując na symboliczne i doczesne uwarunkowania śmierci i związanej z nią fizycznej degradacji ciała. W jeszcze inną stylistykę i cielesne konteksty wprowadzały widza obiekty Iwony Demko, asystentki w Pracowni Rzeźby ASP w Krakowie. Znana z feministycznych prowokacji artystka zaproponowała piotrkowskiej publiczności trzy mózgi: przed procesem socjalizacji (srebrny), po socjalizacji kobiety (różowy) i po socjalizacji mężczyzny (niebieski) – pozostawiając wszakże odbiorcę w niepewności, na czym polegała tytułowa *Socjalizacja*. Miłym akcentem, także w dotykowym tego słowa znaczeniu, były jej dwa gąbczaste obiekty – „Przytulanki”, różowe rzeźby o obłych, opływowych formach, nasuwających skojarzenia z organicznymi rzeźbami Hansa Arpa, prowokujące do fizycznego kontaktu, tak jak obfite, jędrne kształty ludzkiego ciała.

Oryginalnym komentarzem do uwikłania ludzkiego ciała w konwenanse płci były obiekty i trójwymiarowe obrazy Małgorzaty Kalinowskiej, ubiegłorocznej dyplomantki gdańskiej ASP. Zaprezentowane na piotrkowskiej wystawie prace to po części jej dyplom z malarstwa i sztuki włókna, dodajmy, wyróżniony w ogólnopolskim konkursie dla absolwentów polskich uczelni artystycznych Najlepsze Dyplomy 2014 roku. Cieleśność, intymność, ból to kluczowe problemy twórczości tej młodej artystki, w bardzo dojrzały sposób czerpiącej z historii ubioru i współczesnej mody. Szczątkowe gorsety, niedoszyte halki, porozciągane biustonosze spod których wyzieraają bardzo plastyczne „defekty” pastelowej skóry (blizny, wybrzuszenia, znamiona, dziwne narośla) prowokują do pytań na temat cielesności kobiety, a przy tym są bardzo atrakcyjne wizualnie, zapewne także dzięki perfekcji ich wykonania, czy raczej – estetycznego niewykończenia. Perfekcją warsztatową imponuje także cykl fotografii Bartka Jarmolińskiego z Łodzi, który w efektowny sposób zestawiał w ODA czarno-białe, wielkoformatowe zdjęcia nagich mężczyzn, uchwyconych w embrionalnych pozach, z miniaturowymi fotografiami tych samych modeli, zaaranżowanymi w konwencji USG ludzkiego płodu. Artysta ten, z równym zaangażowaniem wypowiadający się w malarstwie i wideo, podjął tu dialog z początkiem ludzkiego bytu, rozumianego filozoficznie: dokąd zmierzamy? kim będziemy? Gdzie byliśmy kiedy nie było nas jeszcze na świecie? Przy okazji udziału w tym



2

projekcie Bartek wyciągnął zarazem ciekawe, także formalnie, wnioski z cyklu „AntyAtlas” z 2011 roku, nadając mu szerszy kontekst. Interesującym dopowiedzeniem stylizowanych fotografii Bartka Jarmolińskiego były dwa surrealistyczne filmy Agnieszki Gawędzkiej, absolwentki ASP w Gdańsku, zrealizowane w 2006 i 2007 roku. Artystka w pewnym sensie roztoczyła przed widzami wizje doznań (swoich?) związanych z działaniem hormonu oksytocyny oraz związku organicznego dopaminy, specyficznie stymulujących mózg i ciało do różnych zachowań, w tym takich, jak eksponowanie kobiecości, zasugerowane poprzez malowanie ust szminką czy eksponowanie nóg. To również znaczący głos w dyskusji nad rolą wpływu psychiki i władających nią podniet na ludzką zewnętrżność – cielesność.

Cieleśność, tym razem męska, mocno zaakcentowana została na piotrkowskiej wystawie przez performance podczas wernisażu i dokumentujący je film Hiszpana Romulo Banaresa. To bardzo osobisty zapis celebrowania związanych z ciałem czynności w tak intymnym miejscu jak łóżko, będące symbolem bezpieczeństwa. Jednak kiedy artysta rozebrał się do naga i położył w pustym łóżku na oczach zgromadzonego tłumu, obnażając się i wystawiając na różne reakcje publiczności, łóżko bardziej przypominało arenę, ring. Bardzo odważna akcja, nasączona podskórnym niepokojem i emocjami. Ciało performerera było kluczowym narzędziem wypowiedzi, a zabiegiem podbijającym nastrój tej wypowiedzi było multiplikowanie obrysu jego sylwetki z kilkusekundowym opóźnieniem na kolejne układy sylwetki. Nad pustym łóżkiem – pozostałością po akcji Banaresa – oprócz filmu prezentowane były także zamykające tę symboliczną wędrówkę po meandrach cielesności damskiej i męskiej obrazy Małgorzaty Wielik-Mandrel, absolwentki i doktora sztuki ASP w Krakowie, laureatki nagrody specjalnej III Piotrkowskiego Biennale Sztuki. Głównym motywem tego niepokojącego formalnie malarstwa był gąszcz abstrakcyjnych, wijących się linii, z których wyłaniały się splecione twory lub tajemnicze otwory. Zaprezentowane w ODA obrazy Wielik-Mandrel wykazywały wiele formalnych analogii z innymi malarskimi cyklami tej autorki, głównie „Krajobrazami” i „Włosami”, trudnymi do zinterpretowania i niejednoznacznymi, jak cały „Układ ciała” – *Te prace odnoszą się w moim odczuciu do procesów, jakie zachodzą w mózgu. Dotyczą sfery psyche – powidoków, urojeń, snów, wyobrażeń. Wszystkie te procesy są jednak nieoderwalne od człowieka, który odbiera i wysyła impulsy poprzez swoje ciało* – tłumaczy kuratorka.

Podsumowując projekt piotrkowskiej galerii sztuki, należy stwierdzić, że z pozoru oczywisty temat, jakim wydaje się ludzka cielesność, sprowokował interesującą i wartościową interakcję artystyczną, z której jedni autorzy wyszli z tarczą, inni na tarczy, wszyscy bogatsi o nowe doświadczenia. ■



3



1

ROGER PIASKOWSKI

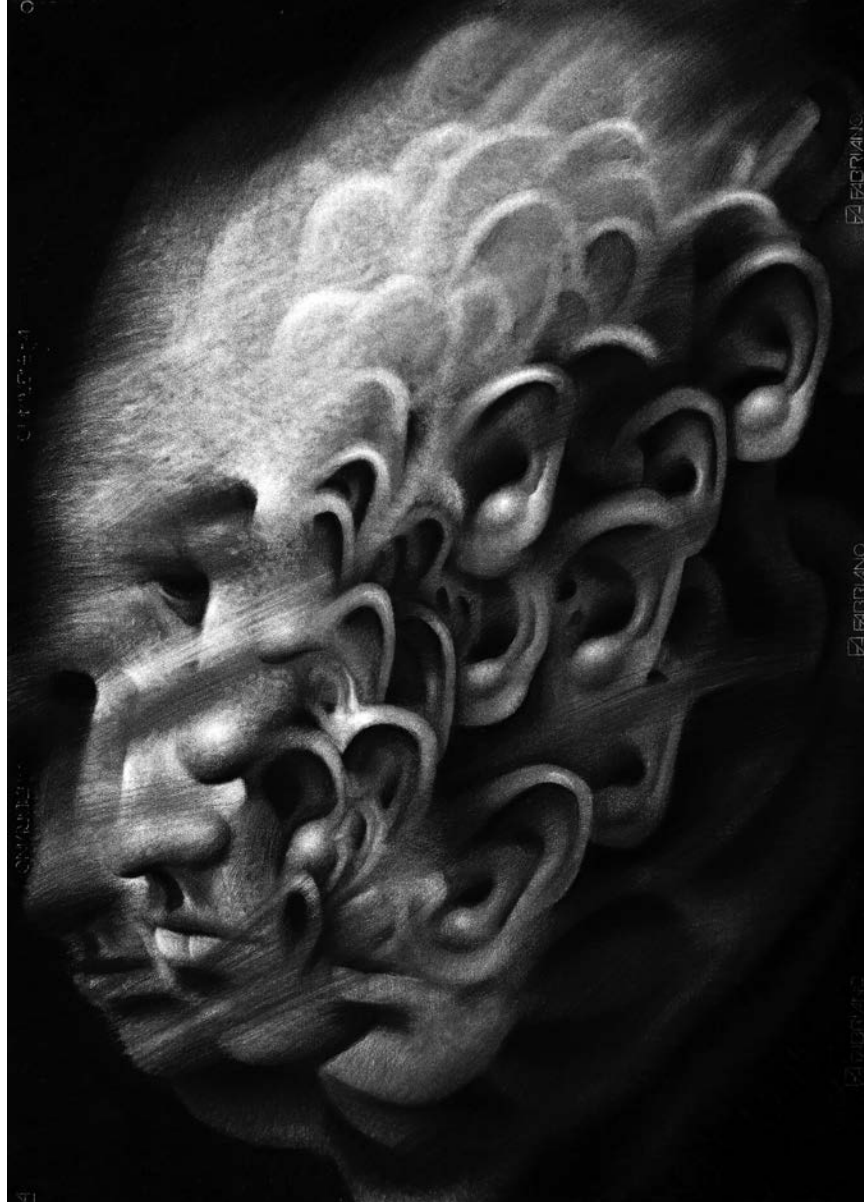
O sztuce w Legnicy

27 Wystawa Plastyki Zagłębia Miedziowego i towarzyszące jej debaty, były prezentacją dokonań plastyków z Legnicy, Głogowa, Lubina, Chojnowa i okolic w kontekście powojennej historii tego środowiska plastycznego. Pokazane w salonach Galerii Sztuki w Legnicy obrazy, rzeźby i formy przestrzenne sprzyjały refleksji krytycznej pod kątem związków i asocjacji z terytorium sztuki współczesnej. Świetnym przykładem może być praca Krzysztofa Juretko, a właściwie to, co Juretko wyraził w czasie obserwacji obrazu Jana van Eycka *Madonna kanclerza Rolin* z paryskiego Luwru. Gdybyśmy zestawili obraz van Eycka z pracą Juretko, to cała idea, interesujący zapis aktu twórczego i komentarze tekstowe – zamieszczone przez artystę – ilustrują czasową i stylową przepaść między XV-wieczną realistyczną sztuką sakralną, a wolną twórczą, wolnego od konwencji i zależności programowych współczesnego artysty, z nonszalancją posługującego się dziełem van Eycka, szkicującego kompozycję z elementami architektury, umieszczając na pierwszym planie, wykonany dynamiczną, czarną kreską zarys nieokreślonej postaci. Dla malarza ten rodzaj komunikatu jest wystarczająco ważny, aby poddać go publicznej konfrontacji. Natomiast widz może – idąc tropem tego dzieła – odwołać się do malarstwa niderlandzkiego XV wieku, które w naturalistycznym opisie świata wprowadziło sztukę w epokę renesansu na północ od Alp. Natomiast przy obrazach Romy Pilitsidis, jesteśmy w kontakcie z propozycją wyrafinowanej, skupionej na strukturze malarskiej kompozycji wielowarstwowego obrazu,

ujętego w stłumione kolorystycznie, geometryczne podziały. Ten rodzaj introvertycznej abstrakcji, uwarunkowanej przenikaniem światła do subtelnych warstw malatury, prowadzi do spotkania z malarstwem Jerzego Nowosielskiego, mistrza Grupy Krakowskiej, mistyka, który w latach sześćdziesiątych minionego wieku tworzył prace abstrakcyjne o analogicznym pomysłu kompozycyjnym, że przytoczę tytuł: *Kompozycja błękitna – „Abstrakcja”* z 1968 roku. Podążając za wybranymi pracami z legnickiej wystawy i poszukując ich genealogii, warto zatrzymać się przy *Trzech gracjach* Renaty Skrzypczak-Perelkiewicz, choćby ze względu na oferowany humor, lekkość i surrealistyczną wyobraźnię spiczastych stożków, kiwających umieszczonych na czubkach kielichami przypominającymi głowy. Surrealizm XX wieczy jest tu przydatny, bo to dzięki niemu sztuka poszerzyła wolność o obszar marzeń sennych, a świat realny zmieszał się z intuicją i swobodą skojarzeń charakterystycznych dla dziecięcych imaginacji. Interesujący projekt plastyczny możemy zaobserwować w obrazie Urszuli Andrejczyn, gdzie pojawia się dialog z estetyką neoplastycyzmu, jednego z najwcześniejszych kierunków sztuki abstrakcyjnej XX wieku w redakcji geometrycznej; zwłaszcza w kompozycjach lidera kierunku Pieta Mondriana. Zarówno podział płaszczyzny czarnymi pionami i poziomami, wydzielaający żółty kwadrat w centrum, jak i włączone do gry: czerwony okrąg i trójkąt wraz z ukośnym niebieskim prostokątem, dążą do harmonii podziałów i podstawowych barw. Oczywiście myliłby się ten, kto szuka w legnickiej wystawie

lustrzanego odbicia aktualnej sytuacji w sztukach wizualnych. Pomijając sztukę tworzoną w przestrzeni miejskiej, ze zrozumiałych względów nie zobaczymy murali ani graffiti, nie występuje video-art, brakuje instalacji, także obszar sztuki krytycznej czy społecznie zaangażowanej jest zaledwie czytelny w akwrelach Roberta Wierzbieckiego. Cenny to wyjątek ze względu na specyficzny legnicki kontekst, dotyczący upartego trwania – od lat pięćdziesiątych minionego wieku – w centrum miasta Pomnika Wdzięczności Armii Radzieckiej. Natomiast znakomicie, choć w osamotnieniu ujawnia się neodadaizm kameralnych rzeźb Hanny Jelonek zatytułowanych „Transgresje” ze względu na silny pierwiastek rozwarstwienia architektoniki formy, dążącej do rzeźbiarskiej relacji z przestrzenią.

W kontekście wyboru środków i form kreacji wizualnej, ekspozycja proponuje efekt dość konserwatywny; nawet w przypadku prac naiwnie podejmujących dialog z kiczem religijnym. Tym bardziej, wyłonienie związków historycznych i tropów obrazowych, wydaje się być zadaniem wiodącym, pozwalającym uzasadnić związek plastyki Zagłębia Miedziowego z geografją światowej sztuki i uwieść odbiorcę tej środowiskowej ekspozycji. Pop-art i jego hybrydy dobrze się mają, a innowacje, które zaproponowali: Robert Rauschenberg, Claes Oldenburg, Andy Warhol czy R. B. Kitaj jeszcze w XX w., są inspirujące współcześnie, także w zakresie multiplikowania symboli, języka, cyfr – przypomnę *Liczby* Jaspersa Johnsa. W legnickich obrazach: język, pismo, cyfry, całe zwroty, są ważne w strukturze kompozycji Małgorzaty Maćkowiak, Lidii Markiewicz-Niewadzi, Dagmarny Angier-Sroki czy Normana Smuźniaka. Szczególny rodzaj narracji znajdujemy w pracy Dagmarny Angier-Sroki *Nie widziałem słyszałem*, nie tylko ze względu na prostotę, siemieżność, surowość wyciętego z szarego płótna popiersia, podkreślonego >



2

1. Grzesiek Niemyjski, *Lamentacje*, 2015, styropian, 400x180x60 cm
2. Łukasz Gierlak, *Bezwładność wzrokowa II*, 2015, węgiel drzewny, papier Fabiano Rosaspina, 100x70 cm
3. Monika Aleksandrowicz, *Kontrapunkt I*, 2015, technika mieszana, 80x78 cm
4. Halina Jelonek, *Transgresje*, 2012, technika własna, (2x) 15x13x7 cm



3



4



1

1. Uczestnicy wernisażu, artyści i publiczność
2. **Mirowski Edward, Natalia**, 2015, akryl, płótno, 200x200 cm

128

czarnym konturem, o głowie patrzącej krążkami ciemnych oczu i o niebieskich naszytych poziomach wąskich ust, gdzie tytuł obrazu – napisany odręcznie – jest przekazem tajemniczej treści. Jednak to z obrazu *Puch* Hanny Gąsiorowskiej, z płaszczyzn rozbielonych zieleni, błękitu, bieli i czerwieni otaczających dwie przytulone dziewczyny, o twarzach modelowanych walorowo, wyłania się współczesny komentarz do koloryzmu i intymizmu. W lekkiej, jasnej kompozycji, opadające białe kółka śniegu, wywołują nastój wyciszenia myśli i uczuć; całość pokazana z wyrafinowaną swobodą, przypominającą niektóre kompozycje Sigmara Polke, niemieckiego twórcy pop-artu z lat sześćdziesiątych.

Raczej osobną opowieść malarską o cechach ponadczasowych proponują obrazy Telemacha Pilitsidisa, które wciągają widza w przestrzeń nacechowaną metaforą, gdzie odcienie barw, szczególnie zieleni, niebieskiego wraz z akcentami czerwieni i zgaszonymi bielami, odsłaniają zarysy postaci i przedmiotów. W jednym z obrazów, rogata głowa byka przywołuje egejski mit o Minotaurze, a zarazem prowadzi do świata inspiracji sztuką Goi, zwłaszcza do cyklu grafik „Tauromachia”. Obrazy Pilitsidisa zasługują na szerszą refleksję, są bowiem świadectwem obecności tradycji malarskich, świadectwem sztuki w operowaniu barwą, płótnem i światłem, osiągając przekaz obrazowy nie pozbawiony efektu synestezji.

Zainteresowanie omawianej wystawy związkami z przeszłością sztuki modernistycznej, dotyczy także – nie bez powodu żywotności eksperymentów z kolorem, którego obecność zauważyliśmy w pracy Dagmary Angier-Sroki. Znacząca skala oddziaływania i dominacji mediów obrazowych, ikonosfera banerów z przekazem reklamowym jest na różne sposoby komentowana i włączana do układów kompozycyjnych. Migający kolorowymi światłami przepływ wizualny, nie jest sytuacją łatwą do wartościowania. Kompozycje, które zamykają w kwadracie obrazu gest malarza, akcentują ślady pędzla, wydzielają swoisty chaos i nieład plam barwnych, gdzie dukt pędzla kreśli znaki kółka i krzyżyka, pokazuje *Natalia* Edwarda Mirowskiego. W działaniu malarza czytelny jest pogłos abstrakcji ekspresjonistycznej, lecz estetyzacja procesu przelania emocji na płótno, zmienia jakościowo siłę jego wyrazu, obnażając dekoracyjny zamysł, który dominuje nad autentycznymi emocjami. Zawarte w pracy Mirowskiego konotacje stylowe, czerpią energię z action painting Jacksona Pollocka, a jeszcze bardziej z malarstwa Franza Kline’a, choćby z obrazu *Dahlia*. Z punktu widzenia



2

dziedzictwa kultury wizualnej i historii Legnicy istotne są fantastyczne wizje miasta, bazujące na zdjęciach przedwojennej Liegnitz, które inspirują Jarosława Jaśnikowskiego do wizji Legnicy, poszerzając przekaz o zdumiewające obiekty nieistniejących gigantycznych budynków, wież, architektury wyrastającej ponad legnickim rynkiem, przewyższającej wieże gotyckiej katedry, jak to pokazuje *Rynku po burzy*, z efektem dość niesamowitej dysproporcji w postaci wiszącego nad rynkiem gigantycznego sterowca, większego niż cały budynek teatru. Nawiązanie do niezrealizowanych projektów architektonicznych – także wieżowców czasów modernizmu, np. wrocławskich projektów Maxa Berga – jest o tyle przekonujące i działa na wyobraźnię widza, o ile malarzowi udaje się iluzja, wymagająca swobodnego posługiwania się konwencjami perspektywy malarzkiej, światłocieniem i realistyczną metodą. Na przeciwnym biegunie stylistyki fantasy jest od lat malarstwo Henryka Jana Bacy, które prowadzi do symbolizmu z przełomu XIX/XX wieku w redakcji Arnolda Böcklina, zwłaszcza jego tajemniczych kompozycji z wyspą umarłych. Ten rodzaj osobności, potrzeba kosmicznego odniesienia, mówi o potrzebie oderwania

sztuki od codzienności i pokazuje artystowskie korzenie powołania legnickiego malarza. Jeżeli mowa o sztuce figuratywnej, to jej obecność jest raczej drugoplanowa z wyjątkiem grupy rzeźbiarskiej nagich mężczyzn, zwanej „Lamentacje” autorstwa Grzegorza Niemyjskiego. Białe, nagie, z wyjątkiem najwyższej, bezgłowe cztery figury odwrócone do widza tyłem, przywołują skojarzenia z rzeźbami George’a Segala i obrazami Andrzeja Wróblewskiego z cyklu „Rozstrzelanie”; włączają pracę do ekspresjonizmu figuratywnego. Podobne cechy stylowe sztuki realistyczno-ekspresjonistycznej odnajdujemy w rysunkach autora plakatu 27. Wystawy Plastyki Zagłębia Miedziowego, Krzysztofa Kułacza-Karpińskiego. Charakterystyczne ostre, czarne jak pręty linie, wskazują na podobieństwo do malarstwa Bernarda Buffeta i jego drapieżnych linearnych pejzaży, portretów i martwych natur z drugiej połowy XX wieku. Inną estetykę i odmienne emocje, wywołuje subtelna, wdzięczna forma ze szkła – właściwie szklana rzeźba – *Ultramarina bywa gorąca I* stworzona przez Halinę Engel-Samorek, która z klasyki sztuki XX wieku, przywołuje rzeźby dadaisty Hansa Arpa, a zwłaszcza jego słynne torsy kobiece. Praca Engel – Samorek eksploatuje kształty natury; organiczna, miękka, przezroczysta bryła, osłania ultramarynowe wnętrze, ma walor szklanego pąka tulipana, emanującego plastyczną doskonałością. ■

Z siłą ognia

51 lat Międzynarodowego Pleneru
Ceramiczno-Rzeźbiarskiego
w Bolesławcu

W tym roku miała miejsce pięćdziesiąta pierwsza odsłona Międzynarodowego Pleneru Ceramiczno-Rzeźbiarskiego w Bolesławcu. Zasługuje ona na uznanie z dwóch powodów: przetrwała cezurę pięćdziesięciolecia, i, co znamienne, mimo ewolucji formy, nadal jest unikatowym zjawiskiem. W tym roku artyści pracowali jak zawsze w bolesławieckich Zakładach Ceramicznych „BOLESŁAWIEC” Sp. z o.o., „Ceramicce Artystycznej” Spółdzielni Rękodzieła Artystycznego oraz Fabryce Naczyni Kamionkowych „Manufaktura” Sp. J. Smoleński & Zwierz. Nowymi miejscami była Garncarnia na Widoku oraz pracownie ceramiczne BOK-MCC. Jak zawsze mecenas nad wydarzeniem objął Urząd Miasta Bolesławiec, który szczególną wartość widzi w ciągłości pracy zakładów i fabryk bolesławieckiej ceramiki oraz spotkań artystów, pracujących nieprzerwanie w materiale i z technologiami niezmiennymi od lat – a jednak zawsze inspirującymi do nowych poszukiwań.

Przede wszystkim nie ma już plenerów. Samo słowo brzmi archaicznie; teraz robi się projekty, działania, sympozja. W Bolesławcu kontynuuje się tradycję działania w zasadzie nieprzetłumaczalnego.

Od trzech lat plenery w Bolesławcu mają nowego komisarza (Mateusza Grobelnego) i nowy plan: stać się wydarzeniem szczególnym, wyjątkowym, kontynuować działania, które pozostaje niezmiennie i przez to inspirujące. To trudne; ale samo zderzenie z INNYM bywa trudne, a tu artyści muszą w tym żyć i działać...

Przed artystami zaproszonymi na bolesławiecki plener ceramiczno-rzeźbiarski pojawia się możliwość, której pragnie każdy twórca: nieograniczonej, swobodnej pracy z materiałem dostępnym w dowolnej ilości. Mało kto zdaje sobie sprawę z trudności, która tym samym staje się udziałem twórcy: oto dane mu zostało to, o czym często marzył. I co dalej?

To pytanie częściowo było powodem, dla którego tegoroczny plener po raz pierwszy miał jeden, wspólny temat dla wszystkich twórców. Temat przedstawiony artystom brzmiał „Człowiek, natura, cywilizacja”. Artyści zapraszani do udziału w plenerze to zwykle twórcy z uznanym dorobkiem lub młodzi, niejednokrotnie wciąż poszukujący swojej drogi. Konfrontacja z możliwością zrealizowania twórczego marzenia często bywa dla nich sprawdzianem własnych granic.

W tym kontekście 51. plener bolesławiecki stał się nowym punktem wyjścia do dyskusji o roli twórcy i sztuki w dzisiejszym świecie. Temat, zasugerowany przez komisarza pleneru, był tematem pojemnym i rozpiętym pomiędzy najistotniejszymi dzisiaj problemami. Odpowiedzi były tak indywidualne jak artyści tworzący w bolesławieckich fabrykach, i tak skrajnie różne jak kulturowe korzenie i lata doświadczeń. Niewielu z nich poszukiwało tej drogi poza granicami dotychczasowych doświadczeń, ale, ALE, udało się to, co udaje się rzadko: każdy z nich zmienił swój sposób myślenia wystarczająco, żeby bolesławiecki plener mógł znowu pochwalić się wystawą znakomitych, indywidualnych dzieł.

W tym roku do udziału zaproszono 13 artystów. W plenerze brali udział artyści z Anglii, Turcji, Słowacji, Gruzji, Niemiec, Węgier, Tajwanu, Norwegii, Szwajcarii i Polski. Zetknięcie tak różnych kultur, doświadczeń i słownikowego rozumienia znaczeń tematu dało interesujący, wielowymiarowy efekt mieszanki kultury i od-czucia, rozumianego jako jednostkowa interpretacja haseł proponowanych. Hasła te to: Człowiek, Natura, Narodziny, Biznes Wojenny, Cywilizacja. Co znaczą one dzisiaj? Jakie mają konotacje? Jak różnie można je odczytywać lub jak codziennie nieświadomie w nich uczestniczymy?

W tym roku na te pytania odpowiadali Adam Frew, Jakub Biewald, Ceyhun Konak, Eva Srniková, Georgi Pachkorja, Ute Hartwig-Schulz, Katalin Tomay, Lung-Chieh Lin, >

1. Adam Frew
 2. Georgi Pachlovia
- Fot. 1-2 Grzegorz Stadnik

1



2



Maria Joanna Juchnowska, Michał Podleśny, Patrycja Barkowska, Rebecca Maeder i Adriana Grochal. Ich indywidualną interpretację zagadnień poznamy podczas wystawy poplenerowej w przyszłym roku. Już teraz jednak wiadomo, że to, co udało się komisarzowi, to połączenie artystów wspólną ideą pracy nad tematami zawsze aktualnymi, a nie zawsze uświadomionymi: kim dzisiaj jest człowiek i gdzie się znajduje; nie ma tu zastosowania pytanie o ścieżkę, którą podąża Ludzkość; jest pytanie o delikatne, wrażliwe, indywidualne rozumienie ścieżki jednostki. I to było główną siłą tegorocznego pleneru.

Komisarzem pleneru po raz trzeci został Mateusz Grobelny. Niewiele osób wie, że jest on twórcą pierwszego i jedyne w Polsce (w zasadzie: jedyne na świecie) zarejestrowanego, działającego i w pełni autorskiego mobilnego pieca do wypału ceramiki drewnem. Z projektem tym (rozpoczętym w 2009 roku) zdążył on stać się sensacją międzynarodowych plenerów ceramicznych w Europie, a w międzyczasie wziąć udział w kilkunastu wystawach i plenerach poświęconych sztuce wypalania ceramiki drewnem – najstarszym sposobem znanym ludzkości.

Mateusz Grobelny jest rzadkim przykładem artysty świadomego. Od ponad dziesięciu lat poszukuje swojego własnego środka wyrazu. Poznawszy technikę wypalania ceramiki drewnem zaczął rozwijać ją na skalę i w sposób nieznan dotąd w świecie. Autorskie piece, które konstruuje, wielometrowej wielkości, za każdym razem mają dwa cele: sprawdzenie, jak daleko (wysoko/ artystycznie/intersująco) da się posunąć, i ile z tego będzie ciekawe dla publiczności.

Nie ma w jego działaniu wyrachowania obliczonego na efekt. W zasadzie, jest rzadkim przykładem twórcy zaangażowanego społecznie – do tego stopnia, że czasem jego własne działanie lub fakt bycia komisarzem jednego z najstarszych wydarzeń artystycznych w Polsce po prostu znikają. A tymczasem tworzy sytuacje pozwalające widzom na pełne uczestnictwo w rzadkim, zanikającym procesie tworzenia dzieła niemalże od podstaw.

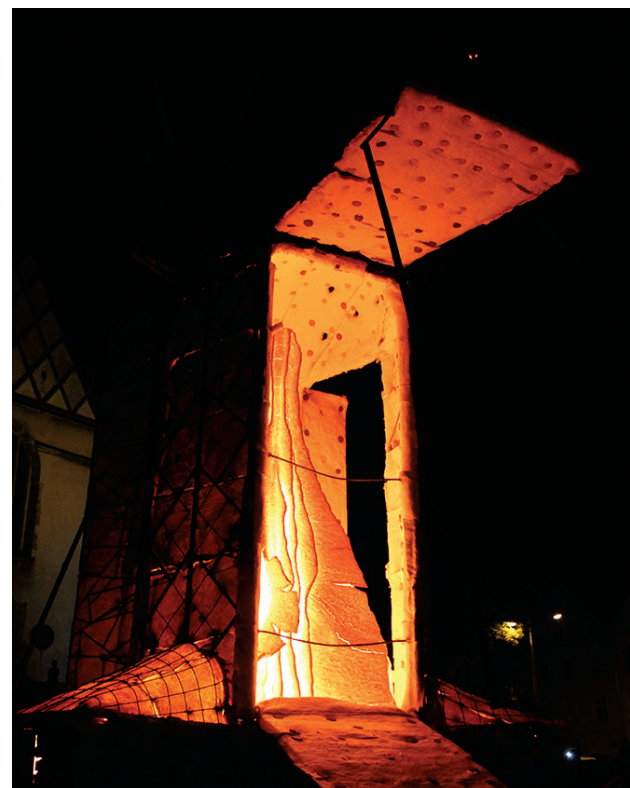
Piece tworzone przez Mateusza Grobelnego zawsze są fantastyczne w kształtach i same w sobie tworzą zamkniętą formę rzeźbiarską. Konstrukcja pieców (rozumiana jako idea, przeniesiona w faktycznie rzeczywisty byt) jest zawsze zamkniętą formą, transformującą ogień i ceramikę w całość – współistniejący

twór, dający w efekcie dzieła unikalne, ale będące produktem. Materiały, których używa, są na wskroś współczesne: mata krzemowa, spawana konstrukcja pieca, jego forma, kominy. Ale to tylko niewielki procent całości; wartością nadrzędną jest powstająca praca lub prace.

Wielu artystów zapomina czasem o udziale technologii wypału w procesie tworzenia. Grobelny pokazuje tę technologię, dopuszcza do niej publiczność. Jego monumentalne prace, m.in.: *Arkady Ognia*, *Wrak Wygasłego Stońca*, *Akwarium Ognia*, *Rydwan Ognia (I i II)*, *Bazylika Ognia* i tegoroczne *Drzewo Ognia*, autorskie projekty realizowane w Bolesławcu, są dowodem na niezwykłą umiejętność łączenia fenomenalnej wizualizacji przekazu – każdy z tych projektów był indywidualną, autorską formą niepowtarzaną nigdy później – z umiejętnością angażowania widza w faktyczny proces utrwalania ceramiki. W tym roku, dzięki zaangażowaniu Michała Szweda, powstał film *Drzewo Ognia*, będący zapisem procesu powstawania pieca i jego wypału. Od samego początku, budowy pieca plenerowego, widzowie uczestniczą w procesie. Konstrukcja całości, wypełnienie jej rzeźbami – lub, jak miało to miejsce w sierpniu bieżącego roku – jedną rzeźbą – jest zadaniem karkołomnym. Całość trwa. Jest procesem rozciągniętym w czasie (od tygodnia do kilku tygodni). Bezustannie się zmienia, ewoluuje, rozpoczęta czasem zmagając się z nowymi problemami, ale w efekcie zawsze chodzi o to samo – budowanie ciągłości pomiędzy tradycyjnymi piecami, a nowymi technologiami, działanie edukacyjne (poprzez pokazywanie najstarszej techniki utrwalania ceramiki), ale też bardzo prywatną satysfakcję człowieka, którego dzieło na jego oczach się spełnia. Konstrukcja jest wyzwaniem: jak to ma działać? Którędy to prowadzić? Ile wiedzy, ile szczęścia, a ile doświadczenia ma być w moim działaniu? Jak połączyć wszystkie klocki tak, żeby efekt był satysfakcjonujący w każdym aspekcie? Sztuka wewnątrz pieca jest tak samoistna dla procesu jak działanie. W pojęciu Mateusza Grobelnego ceramika powstaje przez ogień, przez proces, przez bycie wewnątrz. Piec sam w sobie jest rzeźbą. Teatr, instalacja, performance, i wypał... wszystko razem. To sprawia, że Mateusz Grobelny jest twórcą wyjątkowym. A jego konstrukcje zachwycają nie tylko formą, ale i przekazem. Same dzieła stają się najmniej istotne: są tylko częścią składową procesu. I stają się najistotniejsze: są jego (procesu) jedynym śladem. ■

1. Bolesławiec, 2015

2. *Drzewo Ognia*, Bolesławiec, 2015
Fot. 1-2 fot. Mateusz Grobelny



Jedność w wielości

(o grupie Twórczej KONTRAST z Wałbrzycha)

Artysta nie jest opisywaczem świata, jest jego rywalem.
Andre Marlaux

Wystawa twórczości Grupy Twórczej Kontrast w bibliotece „Pod Atlantami” uświadamia potrzebę przywoływania historii wydarzeń artystycznych, które są efemeryczne i ulotne, giną z czasem i wyciekają z naszej pamięci. Do takich imprez istotnych dla kultury Wałbrzycha, a już zapomnianych, należy np.: istnienie tzw. Galerii Bankowej przy PKO pod koniec lat 90. czy organizowane przez KONTRAST w latach 1996-2003 plenery malarskie w Szczawnie Zdroju, a także z dużym rozmachem akcja Wielkie Malowanie na rynku wałbrzyskim dla dzieci i dorosłych w roku 2002. Przygotowane przez artystów – członków KONTRASTU – farby, płótna, kartony i inne materiały stały się pretekstem dla wyzwolenia weny twórczej obecnych na rynku uczestników przedsięwzięcia. A było to zasługą obok Krzysztofa Jędrzejca – spiritus movens wielu przedsięwzięć tej grupy, także udziałem w tej akcji Eugeniusza Kiszczaka, Barbary Muchy-Brodzińskiej, Jerzego Koczewskiego czy Mariana Ruszkiewicza (dwaj ostatni niestety nie żyją i tym bardziej należy im się to skromne przypomnienie). Grupa KONTRAST miała i ma swój udział w bezinteresownych darach w postaci dzieł sztuki, licytowanych na cele charytatywne podczas corocznych balów w Zamku Książ, w tym – szczególnie respekt budzące – aukcje na rzecz wałbrzyskiego Hospicjum.

Leon Chwistek (w pracy *Jedność w wielości*) dzieli rzeczywistość na 4 kategorie, a każda dotyczy innego rodzaju malarstwa. Tak więc wyróżnia on rzeczywistość popularną, realistyczną, impresjonistyczną wreszcie wizjonerską. Można powiedzieć, że wszystkie wymienione tu „rzeczywistości” występują lub występowały w dziełach członków Grupy, co znakomicie wpływało na atrakcyjność każdej ekspozycji.

Grupa twórcza KONTRAST powstała w 1995 roku, z inicjatywy Krzysztofa Jędrzejca, przy istotnej współpracy Eugeniusza Kiszczaka. Do Grupy należeli ponadto: Barbara Mucha-Brodzińska, Paweł Jach oraz Alfred Oruba, a więc początkowo tylko przedstawiciele malarstwa, jednak w kolejnych latach otwarto się także na inne dyscypliny sztuki, jak rzeźba, grafika, fotografia czy szkło i ceramika.

W katalogu wydanym przez Muzeum Okręgowe w Wałbrzychu pod datą 20.05.1996 r., na pierwszej stronie zamieszczony został krótki manifest sygnowany przez Eugeniusza Kiszczaka. Píše m.in.: *Rozproszeni na różnych płaszczyznach wyobraźni, uwikłani w różnych punktach trudnej codzienności, postanowiliśmy stworzyć grupę, w której poszukiwanie prawdy będzie nieskrępowane – chyba tylko ograniczone poczuciem dobrego smaku i dobrych obyczajów.*

W początkach XXI wieku wobec trudności ekonomiczno-organizacyjnych grupa KONTRAST zawiesiła swoją działalność. Wielu artystów opuściło Wałbrzych. Dopiero w 2011 roku Eugeniusz Kiszczak wraz z Krzysztofem Jędrzejcem reaktywowali działalność Grupy, w jeszcze bardziej otwartej formule. Z Grupą wystawiali m.in.: Maria Bor, Kazimierz Starościek, Zofia Czerw, Alicja Gorbacz-Palacios, Agnieszka Hundert-Wawrzyniak, Wojciech Jodłowski, Stanisław Możdżeń, Dominik Mysiak, Jan Pałka, Piotr Puterko, Janina Sakowicz. Praktycznie członkowie – animatorzy KONTRASTU – niejako udzielali wystawienniczej gościnności całemu środowisku plastycznemu Wałbrzycha.

Uroczystym wernisażem z dnia 11.09.2015 r. w Galerii pod Atlantami otwarta została jubileuszowa (XX lat działalności) wystawa Grupy Twórczej Artystów Plastyków KONTRAST. W ekspozycji obok realistycznych rzeźb w drewnie



Powyżej: Uczestnicy wernisażu, artyści i publiczność

Jana Pałki pokazano interesujące prace ceramiczne Katarzyny Fiołek-Szymali. Z kolei Stanisław Możdżeń – uczestnik wielu międzynarodowych warsztatów ceramicznych – przedstawił zestawy prac porcelanowych oraz grafiki. Szczególne zainteresowanie wzbudziła także kompozycja Katarzyny Karbownik-Urbańskiej pt. *Niewinna byłam* – ową niewinnością jest wykonana z drobnych, szklanych płytek sukienka – ekspozowana na metalowym wieszaku.

Spektakularnie zaprezentowało się malarstwo. Wyróżniły się przede wszystkim obrazy Krzysztofa Jędrzejca – osobliwie zbiór zatytułowany „Paczka”. W charakterystycznym dla siebie, nieco ironiczno-groteskowym stylu, przedstawił on podobizny znajomych... Oprócz tego dwa pozostałe obrazy artysty o delikatnym i jasnym kolorycie ewoluują lekko surrealnym klimatem – szczególnie zabawny *Pegaz*. Klimat pewnej melancholii – może pesymizmu – prezentuje malarstwo Janiny Sakowicz. Ekspresyjne rozbłyski czerwieni na ciemnym tle sugerują jakieś fatum, egzystencjalny lęk. Dekadenckie w nastroju są także kompozycje Pauliny Brzezińskiej – odarte z piór ptaki czy pozbawione ciała gady to przecież zwiastuny Apokalipsy... Zupełnie inne w nastroju są pejzaże Barbary Muchy-Brodzińskiej. Pełne pogody ducha i optymizmu zwracające uwagę charakterystycznym kolorem. Określenie: *rzeczywistość wizjonerska* Leona Chwistka wyjątkowo dobrze pasuje do twórczości Eugeniusza Kiszczaka. Na wystawie znalazły się trzy pastele – kojarzące się z tematyką mistyczną; tu przedstawiona piramida z tajemnym szyfrem, znaki z tajemniczym przesłaniem, nastrój, mistycyzm. Interesujące wydały się także być prace Jerzego Borowskiego, Marzeny Prokopowicz czy Dominika Mysiaka oraz rysunki Alicji Gorbacz-Palacios, która przedstawiła także efektowną tkaninę. Pejzaże „alternatywne”, zbudowane z subtelnych monochromatycznych szarości zaprezentowała Małgorzata Kieres. Czarno-biały pejzaż miejski pokazał Krzysztof Ślaziński, Agnieszka Hundert-Wawrzyniak wykonała zaś dużego formatu grafiki, które prezentowały motywy architektoniczne. Zbliżone tematyką były prace Norberta Wawrzyniaka czy Piotra Puterko. Na wystawie znalazły się jego trzy realistyczne prace, w tym: świetny autoportret. Halina Jasinowska zaskoczyła z kolei ekspresyjnym cyklem grafik pt. „Drzewa”, sprawiających wrażenie ożywionych istot pełnych dramatycznego wyrazu.

Właściwie o każdym ze wzmiankowanych tu artystów można by napisać osobny tekst. Wystawa zbiorowa z natury rzeczy ogranicza możliwości szczegółowego opisu. Świat ukazany na wystawie jest silnie „skontrastowany” zarazem poprzez różnorodność intrygujący i wartościowy. ■



MARIA ACHINGER

Idź i patrz, czyli Nowi znów na Nowym

Sztuka łaknie uwagi. Domaga się choć przelotnego responsu, który wszak uzasadnia jej istnienie. Dlatego idea prezentacji sztuki poza obrębem dedykowanych jej instytucji zdaje się dziś najcelniejszą. Akademia Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta wraz z Urzędem Miejskim Wrocławia ponownie zaprosiły przypadkowych przechodniów na spotkanie z debiutującymi artystami. Tym razem – w ramach drugiej edycji projektu „Młoda rzeźba w przestrzeni miejskiej” – w przeszklonych witrynach na Nowym Targu zaprezentowano ceramiczne formy Weroniki Lucińskiej i stalowe konstrukcje Janusza Jasińskiego [1].

Po jednej stronie placu miękkość i organiczność – po drugiej: ostrość i mechanika. Tegoroczny wybór prac jest mocno skontrastowany. Delikatne, niewielkie i kruche rzeźby Lucińskiej zestawiono z mocnymi, ekspansywnymi i „klującymi” otoczenie obiektami Jasińskiego. Ciężko o bardziej odległą od siebie stylistykę. Może właśnie ta odmienność zwróciła uwagę kuratorów wystawy (prof. Janusza Kucharskiego – kierownika Katedry Rzeźby i ad. Bożeny Sacharczuk – kierowniczki Katedry Ceramiki)? W odróżnieniu od zeszłorocznej edycji, artystom dano szansę pokazania większej ilości prac: ekspozycję zmieniono mniej więcej w połowie roku, by zrobić miejsce kolejnym dziełom, wciąż jednak od siebie oddalonym (zarówno pod względem techniki, jak i wymowy).

Dwie propozycje Janusza Jasińskiego (*Ukryte geometrie* z 2014 r. i praca *Bez tytułu* z 2015 r.) wynikają

z tych samych, geometrycznych zainteresowań. Zbudowane z samodzielnie formowanej stali, zadziwiają doskonałością warsztatu. Można by przypuszczać, że ich gładką, ostro ukształtowaną powierzchnię odlano z wcześniej przygotowanych form. Nic z tych rzeczy – artysta sam odpowiada za perfekcyjne wykończenie materiału, który w jego rękach przeistacza się w precyzyjnie dopracowane i przejrzyste zaprojektowane obiekty-machiny o nieznanym przeznaczeniu i tajemniczych funkcjach. Ta mechaniczna, przywołująca industrialne skojarzenia postać stawia prace Jasińskiego w bezpośredniej bliskości konstruktywistycznych poszukiwań z początków XX wieku. Charakterystyczny rys jego twórczości wydaje się kombinacją matematycznie doprecyzowanej spuścizny Antoine’a Pevsnera i logicznej doskonałości konstrukcji stricte inżynierskich.

Jednocześnie, zachowując ten mechaniczny charakter, rzeźby przypominają nieco żywe stworzenia – czy to przeskalowane roztocza, czy bezkręgowce w rodzaju olbrzymich, japońskich krabów. Zdają się lekko poruszać, wydając przy tym ciche, niepokojące dźwięki: stukot, klekot, chrzęst. Przywołują na myśl twory rodem z *Mrocznej wieży* Stephena Kinga. Ich dynamiczna, oparta na diagonalach konstrukcja wchodzi w drapieżny dialog z przestrzenią, podnosi czujność, drażni. Z drugiej strony, obiekty te zachowują idealną wręcz równowagę. Wyczuwalna jest dbałość młodego artysty o przejrzystą i uporządkowaną kompozycję całości. Rzeźby Jasińskiego bezbłędnie balansują pomiędzy ruchem i stabilnym umocowaniem w podłożu, między ostrością i obłością, znacznymi rozmiarami i lekkością formy. Zauważyć można, że prace te stanowią kontynuację poszukiwań, których wyrazem był dyplom Jasińskiego

1 Projekt objęty jest patronatem programu „Wrocław 2016 Europejska Stolica Kultury”, przestrzeni wystawienniczej użyczyli partnerzy: Immo Park Sp. z o.o. oraz Motaengil Central Europe SA, a koordynatorkami są Bożena Sacharczuk – kierownik Katedry Ceramiki wrocławskiej ASP i Beata Urbanowicz – Koordynator Projektu Plastycznego Wystroju Miasta.

1. **Weronika Lucińska**, *Dojrzewanie*, 2014, kompozycja wieloelementowa, technika wykonania: porcelana formowana na kole garncarskim, szkło formowane techniką hutniczą

2. **Janusz Jasiński**, *Ukryte geometrie*, 2014, wymiary: 280 x 170 x 110 cm, technika wykonania: stal spawana

3. **Weronika Lucińska**, *Oceanarium – od instalacji do małej formy rzeźbiarskiej*, 2013, dyplom magisterski z zakresu ceramiki artystycznej, technika wykonania: porcelana formowana na kole garncarskim, szklane akwaria

4. **Janusz Jasiński**, *Bez tytułu*, 2015, wymiary: 210 x 200 x 110 cm, technika wykonania: stal spawana
Fot. 1–4 Grzegorz Stadnik





133

3

obroniony w 2012 r. w pracowni prof. Zbigniewa Makarewicza. Wrocławski rzeźbiarz odnalazł, zdaje się, swoją własną, geometryczną ścieżkę.

Wyposażone w nity i sworznie stalowe „skorupiaki” Jasińskiego czają się na przechodniów we wschodniej witrynie. Wyciągając swe niespokojne ramiona (odnóża?), badają przestrzeń wokół siebie. Niewykłuczone, że umyka ich uwadze to, co znajduje się vis-à-vis ich kryjówki – czyli ledwo dostrzegalne z tej strony placu, nieduże i subtelne w wyrazie formy Weroniki Lucińskiej. Do rzeźb młodej ceramiczki trzeba się zbliżyć. Domagają się pełnej uwagi i odrobiny cierpliwości. Pośród hałasu ruchliwej ulicy i w mnogości przemyskających po szybie odbić łatwo przeoczyć bezbronne piękno tych ceramicznych kompozycji.

„Oceanarium – od instalacji do małej formy rzeźbiarskiej” (dyplom z 2013 r. opracowany po kier. prof. Katarzyny Koczyńskiej-Klelan) to rozpisany na cztery akwaria popis umiejętności warsztatowych Lucińskiej, a także dowód na to, że walory użytkowe ceramiki mogą iść w parze z jej artystycznym wyrafinowaniem. Akwaria pełni tu podwójną rolę naczyń, które – wypełnione płynem – zniekształcają obraz zanurzonych w nich obiektów, a także, w swojej pierwotnej funkcji, stanowią sztuczne ekosystemy dla żywych organizmów. „Oceanarium...” prezentować można z uwzględnieniem żywych stworzeń (jak w trakcie obrony dyplomu w BWA Awangarda, gdy wokół ceramicznych zwojów Lucińskiej unosiły się karasie) lub bez – jak ma to miejsce na Nowym Targu.

Prace artystki są przedłużeniem jej refleksji o siłach natury, prawach rządzących światem organicznym i możliwościach wynikających z twórczego przetworzenia materiałów i zjawisk występujących w przyrodzie. Jeśli *sztuka jest najnaturalniejszą nienaturalną naturą człowieka* [2], to ceramika jest najnaturalniejszym materiałem mogącym służyć jego nienaturalnym potrzebom. Powstająca na styku żywiołów sztuka ceramiczna wydaje się logiczną konsekwencją artystycznych i filozoficznych poszukiwań Lucińskiej. Ten harmonijny związek stylistyki, stojącej za nią myśli i użytej materii sprawia, że twórczość młodej artystki charakteryzuje pełna spójność. Spójność, która przynosi ukojenie i, będąc współcześnie dość rzadkim zjawiskiem, wskazuje na dużą dojrzałość wrocławskiej ceramiczki.



4

Pulsujące cichym życiem obiekty Lucińskiej przybierają postać czy to niekończących się, poskręcanych wstęg, czy przypominających kielichy koralowców, czy wreszcie ceramicznych meduz, które unoszą się i falują niczym zabawne i nieszkodliwe duchy. Występująca tu mnogość form, połączona z zaskakującą naturalnością wykończenia, ma biologiczną proveniencję i do bio-swiata przenosi. Nie inaczej oddziałuje wieloelementowa kompozycja „Dojrzwanie” z 2014 r., gdzie artystka powołuje do życia cztery porcelanowe byty, których przeznaczeniem jest – zatrzymane na wieczność – wzrastanie. W wypełnionych wodą szklanych naczyniach projektu artystki wiją się i kiełkują białe, ceramiczne stworzenia z pogranicza flory i fauny. Ich miękkie, niezdefiniowane jeszcze kształty wzbudzają uczucia niepokoju i troski. Jeszcze walczą o przestrzeń vitalną, ich przetrwanie wymaga ostrożności, ale i olbrzymiej siły. Rzeźby te bezbłędnie oddają ducha walki o życie i ukazują cudowny moment przeistoczenia.

Wybór zaprezentowanych prac Lucińskiej nie pozostawia wątpliwości: żywiołem o podstawowym znaczeniu dla artystki jest woda. Młoda twórczyni pewnie zgodziła by się z architektem i malarzem Lwem Sternem, który pisze: *Do wody miałem przez całe życie stosunek szczególny. Jej wszędobylskość i dotykalność połączona z ulotnością i absolutną niepodatnością na formowanie, zawsze wydawały mi się niezwykle. Jej nieokiełniana siła w oceanach, rzekach i górskich potokach, od kiedy pamiętam, działa na mnie jak narkotyk* [3]. Lucińska przekuwa swe artystyczne uzależnienie w fascynujące prace, co więcej, próbuje także sprostać pozornie niemożliwym wyzwaniom: jak przedstawić wodę w sposób plastyczny? jak przywrócić ruch przy jej użyciu? jak zbliżyć ceramikę do szkła?, wreszcie: jak zatopić jedno w drugim? Ostatnia idea stanowi największe marzenie artystki, z którym mierzy się w Pracowni Szkła wrocławskiej szkoły.

Poszukiwanie analogii między dziełami tegorocznej edycji „Młodej rzeźby w przestrzeni miejskiej” wydaje się zajęciem próżnym. Propozycje Jasińskiego i Lucińskiej wyrosły z odmiennych zainteresowań i posługują się różnym językiem. Wspólny mianownik ich twórczości rysuje się dopiero w rozmowie z artystami. Oboje stoją na stanowisku, że we współczesnej sztuce często wiele można usłyszeć, lecz niewiele zobaczyć. Ich prace mówią: patrz! Patrzymy zatem. ■

2 I. Kertész, *Dziennik galernika*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2006, s. 60.

3 L. Stern, Wrocław Jeruzolima Wrocław, Via Nova, Wrocław 2014, s. 144.



134

RED.

STOS SZTUKI

Piotr Wieczorek, znany i podziwiany za swą scenograficzną wyobraźnię już w trakcie słynnych festiwali Teatru Otwartego we Wrocławiu (lata 70.), a także autor intrygujących projektów scenograficznych dla Teatru Kalambur oraz realizator pomysłowych obiektów opartych na swoistej ironicznej grze z naszą rzeczywistością – przygotował jesienią 2015 r. rodzaj ostatecznego happeningu, paląc cały zbiór swoich prac. Do ogniska wrzucił również swoje obrazy przestrzenne (rodzaj scenograficznych projektów do nienapisanych scenariuszy: do

1. Początek akcji palenia prac
 2. Zakończenie akcji; Piotr Wieczorek ocenia skutki
 3. Płonące...
- Fot. 1-3
A. Wawrzyniak,
L. Letki

niby sztuk, wierszy itd.). Uczynił tak z przekonania o „zbędności” tych prac we współczesnym, nastawionym komercyjnie świecie. Mimo protestów środowiska plastycznego, przyjaciół, a nawet asystujących wydarzeniu przedstawicieli miejscowych władz – artysta nie wycofał swego zamiaru i tak oto zapłonął STOS SZTUKI. Jan Chwałczyk w odruchu artystycznego sprzeciwu napisał: „Stos sztuki” jest przykładem ilustrującym proces twórczy. (...) Piotrze – „Stosem sztuki” wskazujesz, jak trudną decyzją jest twórczość. I jak łatwo to, co zostało stworzone – może być unicestwione. ■

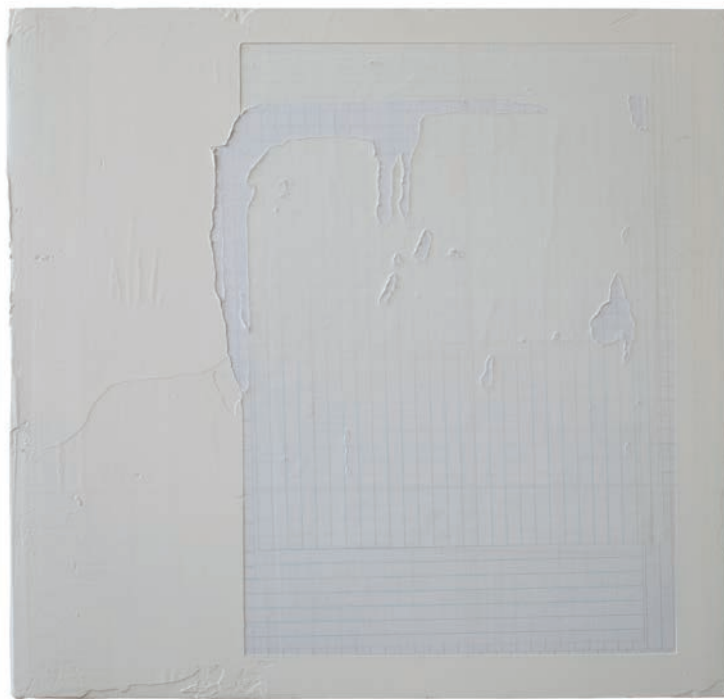


Zmysłowa „Świeża Krew”

Już po raz piąty Galeria Sztuki Socato zorganizowała ogólnopolski Przegląd Młodej Sztuki „Świeża Krew”. Konkurs dedykowany jest najmłodszym dyplomowanym artystom. Z uwagi na coraz większe zainteresowanie przeglądem organizatorzy zdecydowali poszerzyć konkurs o trzeci wymiar – poza malarstwem – zaprezentowane zostały także obiekty przestrzenne. „Świeża Krew” jest otwartym konkursem, którego celem jest nie tylko prezentowanie wyselekcjonowanych prac najmłodszych twórców, lecz także ich kontakt z coraz liczniejszą grupą kolekcjonerów sztuki najnowszej. W 2015 r. do konkursu zgłosiło się kilkudziesięciu artystów, a w finałowej wystawie udział wzięli: Marta Czarnecka, Magdalena Durczak, Katarzyna Frankowska, Katarzyna Głód, Mateusz Hajman, Ewelina Kaliszczuk, Michał Kielan, Kasper Lecnim, Magdalena Pela, Paulina Piecyk, Anna Raczyńska, Filip Rybkowski, Patrycja Sap, Sandra Szyra, Aneta Śliwa, Jakub Woliński, Klaudia Zawada.

Każdej przekrojowej wystawie młodych towarzyszy pytanie o pokoleniowy styl czy tendencję. Założeniem przeglądu jest pokazanie możliwie szerokiego spektrum aktualnych artystycznych propozycji, lecz z drugiej strony, każda tego typu wystawa kieruje swój punkt ciężkości w wybrany obszar. „Świeża Krew” szczególną uwagę darzy sztukę abstrakcyjną, choć forma prezentowanych na pokonkursowej wystawie prac rozpięta jest między odległymi biegunami sztuki geometrycznej i ekspresyjnej, fotorealizmu czy figuracji. I właśnie poczucie dążenia do pewnej skrajności wydaje się wyraźnym tropem najmłodszej sztuki. Artyści nie tyle poszukują, ile chcą znaleźć. Trafić w punkt. Coraz mniej wahania, coraz więcej zdecydowanych autodefinicji obrazu. Tak, żeby nie było wątpliwości, z jakim genetycznym kodem malarskim mamy do czynienia. Wśród różnych „biegunowych” dążeń wyraźny jest proces minimalizacji. Zatrzymanie obrazu w miejscu, gdzie kiedyś uchodziłby za szkic – powstają obrazy anorektyczne, farbą niedokarmione. A jednak przekonujące, a w swej „słabości” dobitne. Widoczna jest także pewna „antymalarskość”, zapraszanie na płótna innych gatunków sztuki czy też formalna gra z samym „ciałem” obrazu.

Jury w składzie Anna Borowiec, Karolina Freino, Łukasz Huculak, Karolina Jaklewicz oraz Agnieszka Wolny-Hamkało do nagrody nominowało pięcioro artystów: Katarzynę Frankowską (ASP Wrocław), Filipa Rybkowskiego (ASP Kraków), Patrycję Sap (ASP Wrocław), Jakuba Wolińskiego (ASP Gdańsk) oraz Klaudię Zawadę (ASP Wrocław). Pierwsza odsłona sekcji rzeźbiarskiej wydaje się dobrym początkiem obecności obiektów przestrzennych w kontekście konkursu. Jury zdecydowało jednak o nie przyznaniu nagród w tej kategorii. Nagrodę Publiczności otrzymała Klaudia Zawada za pracę z cyklu „Interferencje”.



1. Rybkowski Filip, *Wierzchnia III*, technika własna na sklejce, 2015
2. Woliński Jakub, *Doodles1*, 140 x 200cm, akryl na płótnie, 2015

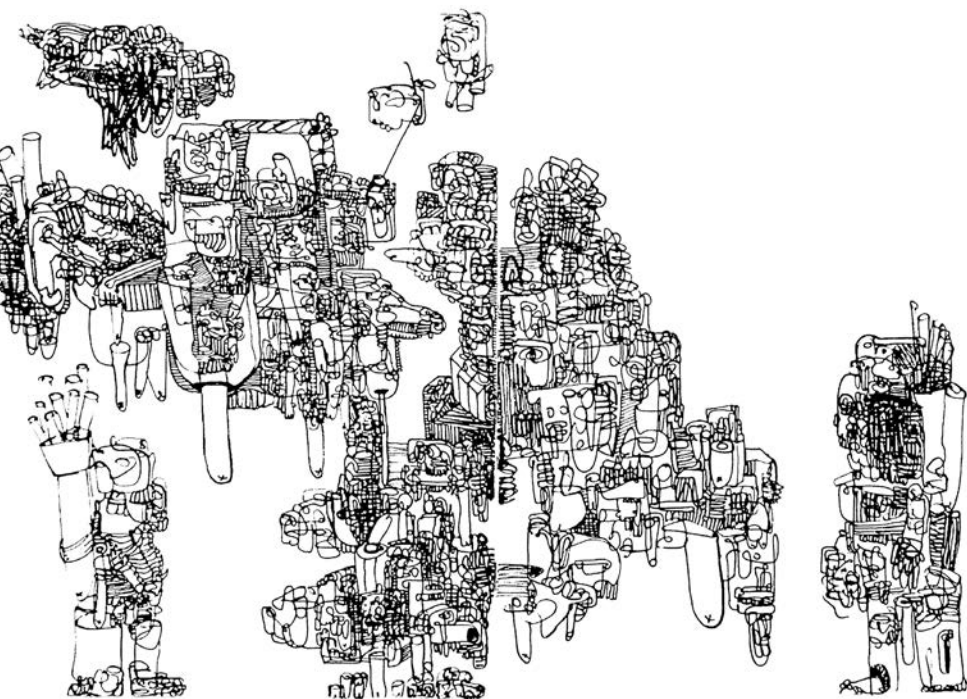
Grand Prix V PMS „Świeża Krew” zdobył Filip Rybkowski za obraz *Wierzchnia*. Ta minimalistyczna kompozycja z mocną dawką wewnętrznej koncentracji wyróżniała się zdecydowanie, lecz nienachalnie. A w sztuce wygrywa ten, kto się wyróżnia, zwłaszcza w obecnej „cywilizacji obrazu”. Bo coraz trud-

niej obrazem zaskoczyć, bo obrazy konkurują ze sobą nieustannie – multiplikują się, nasycają bogatą formą i brutalną treścią. Walczą o naszą uwagę, o miejsce w naszej pamięci, na naszej karcie pamięci. Rybkowski proponuje ostrą redukcję środków formalnych. Utrzymuje napięcie między niedosytem a spełnieniem. Potrafi zatrzymać piękno w zniszczeniu. W ogóle potrafi zatrzymać obraz w odpowiednim mo-

mentcie, skutecznie zaważyć skromną abstrakcją z wszechobecnym przesystem wizualnym. I jako tak po cichu wślizguje się nam pod skórę. *Wierzchnię* widzimy oczami skóry. Bo jest to obraz bardzo zmysłowy. Autor pozbawił obraz malarskiej infrastruktury, ograniczając składniki do prozaicznych materiałów – białej kredy, papieru kancelaryjnego, płótna, deski. Obraz rozebrany stał się obrazem pamięci skóry – biała powierzchnia zatrzymała w sobie okaleczenia i zadrapania, zapamiętała czułość sfumato. Kontakt z *Wierzchnią* jest kontaktem powierzchniowym – ale nic w tym powierzchownego – skóra tego obrazu jest mocno unerwiona.

Z innych prac zwraca uwagę Wyróżnienie Honorowe Jakuba Wolińskiego. Nagrodzony dyptyk *Doodles* operuje czystą linearną formą, wpisując się we wspomniany proces redukcji. Jednocześnie Woliński nawiązuje dialog pozamalarski – na jego płótna trafiły przeskalowane rysunki, jakimi zapełnia się marginesy kartek czy szkolne zeszyty. Jest więc w tych kompozycjach lapidarność szkicu, a jednocześnie potencjał monumentalnego muralu. Propozycja Wolińskiego brzmi świeżo i lekko, ale zdecydowanie i mocno.

Trzeba to podkreślić: „Świeża Krew” nie stygnie... ■



„Krzeseł w piekle” – komiks w galerii

Monograficzna wystawa „Krzeseł w piekle” podsumowująca dorobek artystyczny Krzysztofa Gawronkiewicza to wydarzenie godne uwagi każdego konesera sztuki.

Pomimo monumentalności i stosunkowo szerokiego zasięgu swych prac, które obejmują zarówno albumy komiksowe, ilustracje prasowe, okładki książek czy projekty dla reklamy, niejednemu z bywalców galerii nazwisko Gawronkiewicza może mówić niewiele. Żywiołem artysty jest bowiem komiks, który wprawdzie w ciągu ostatnich dwóch dekad wywalczył sobie dość częstą obecność w salach wystawowych, jednak w obiegu galeryjnym wciąż przegrywa z malarstwem, sztukami wizualnymi czy ostatnio ze sztuką dźwięku. Paradoksem jest, że wśród publiczności galerii czy w tzw. art-worldzie zapewne bardziej popularne są nazwiska malarzy czy artystów konceptualnych, którzy ani nie są tak płodni, ani nie osiągnęli pracami takiego stopnia maestrii w swoich dziedzinach, jaki reprezentuje w komiksie Gawronkiewicz. Rysownik, który debiutował przeszło 25 lat temu na łamach miesięcznika „Fantastyka”, jest dzisiaj wymieniany w każdym zestawieniu najlepszych polskich twórców komiksu. Przez część znawców komiksu stawiany jest na pierwszym miejscu, jako najwybitniejszy obecnie rysownik w Polsce, a opinie takie wypowiadają nie tylko krytycy czy fani gatunku, ale również inni szanowani autorzy, np. Bogusław Polch.

ANTY- ZELIG

Krzysztof Gawronkiewicz to rysowniczy fenomen. Artysta, którego kreskę można rozpoznać na pierwszy rzut oka, mimo że nie ujarzmił swego talentu w ramy jednolitego stylu. Rysownik raczej w znakomity sposób opanował sztukę operowania różnymi stylami świetnie współgrającymi z warstwą fabularną i tekstową konkretnego dzieła. Widz oglądający wystawę w galerii, który wcześniej nie poznał drukowanych prac artysty, mógłby uwierzyć, że to wystawa zbiorowa prezentująca dorobek kilku znakomitych rysowników komiksowych. Różnice między kreską zastosowaną w *Mikropolis*, *Burzy*, *Boat Hotel*, *Stu latach Kisiela* czy komiksie *Tabula Rasa* są ogromne, a zarazem prace te są kompletne i doskonałe. Nie sposób sobie wyobrazić, by artysta wyrysowując je w innym stylu osiągnął równie dobry efekt. Przewrotnie można napisać, że jego stylem stał się perfekcjonizm. Wspólnym elementem tych i innych komiksów autorstwa Gawronkiewicza jest na pewno

precyzją, perfekcją kompozycyjną, spójnością ze scenariuszem (nie ma tu rysunków zbędnych, ani miejsc, gdzie fabuła jest zaburzona zbyt krótkim skrótem rysownika) oraz swoista filmowość. Niejedna z plansz komiksowych Gawronkiewicza mogłaby śmiało konkurować ze stopklatkami z ruchomych obrazów, a sam artysta nie kryje się z inspiracjami czerpanymi od mistrzów kina. Inspiracje te wykraczają daleko poza proste asocjacje czy intertekstualne odniesienia zaproponowane przez scenarzystów, ale dotyczą warstwy estetycznej. Nie jest to na szczęście proste naśladowanie Fritza Langa czy Alfreda Hitchcocka, lecz twórcze przetworzenie i wykorzystanie środków filmowego wyrazu dla osiągnięcia zamierzonego efektu: zdynamizowania lub zwolnienia akcji, rozłożenia akcentów na wybrane elementy wyrysowanej historii, wywołania odpowiedniego nastroju (np. wybitna plansza z firanką w oknie z albumu *Powstanie. Za dzień, za dwa*).

DOKUMENTALISTA WYOBRAŹNI

Dokładność, z jaką Gawronkiewicz kreuje w swoich rysunkach nawet sceny zniszczenia czy chaos przedstawiony, bynajmniej nie wynika z obsesji czy twórczego nieumiarkowania. Najlepszym tego dowodem są minimalistyczne prace artysty, jak choćby *Kwintesencja*, oryginalny album, trochę autotematyczny, a także zbliżający się do liberatury. Precyzja jest sposobem do osiągnięcia trafności, komiksowej kompletności. Gawronkiewicz jest konsekwentny i wytrwały, będzie tworzył kolejne plansze, niekiedy równocześnie do kilku komiksów, choćby i przez lata, byleby tylko uzyskać pożądaną, mistrzowski efekt, wyobrażony przez niego we współpracy z autorem scenariusza. Rysownik współpracuje z czołową polską scenarzystów – od Macieja Parowskiego, przez Dennisa Wojdę, Grzegorza Janusza po Marzenę Sowę. Nie godzi się na półśrodki, najlepsza kreska musi iść w parze z najlepszym słowem. Co do słów, warto wspomnieć, że także komiksowe dymki artysta wypełnia samodzielnie, popisując się przy tym wirtuozerią w sferze literatury, dzięki czemu tekst jest częścią idealnej całości, współtworząc nastrój danej historii. Gawronkiewicz zanim zasiądzie do rysowania, przygotowuje się do pracy także pod względem merytorycznym. Wyszukuje referencje w bibliotekach, internecie, wyprawia się w teren na poszukiwanie właściwej scenarii architektonicznej (np. po zaułkach warszawskiej Pragi). Czyta, ogląda dużo filmów i zdjęć poświęconych miejscom, ludziom czy czasom, które będą obecne w jego komiksie. Marzena Sowa wspominając pracę z Gawronem nad albumem *Powstanie. Za dzień, za dwa*, i ich wspólne spotkania w mieszkaniu dziadka rysownika, na Żoliborzu, stwierdza: *To nie była tylko praca nad komiksem. To był powrót do historii (...), miałam wrażenie, że budzę się w 1944 i że trzeba nam wyjść i walczyć o Polskę.*

GAWRON ZAWODOWIEC

Wczesne doświadczenia z eksperymentów z wieloma technikami rysowniczymi, zdobyte umiejętności przekładu intersemiotycznego w połączeniu z erudycją, pracowitością i wyjątkowym talentem pozwalają Gawronkiewiczowi udanie zmieniać artystyczne style i konwencje. Rysownik przy tym niemal wszystko, czego się dotknie, zamienia w złoto – lista nagród i wyróżnień, jakie jego prace uzyskiwały w Polsce i za granicą, obejmuje kilkadziesiąt pozycji. Ponadto, jako jeden z niewielu polskich autorów komiksów, Gawronkiewicz regularnie wydaje nowe albumy, równocześnie utrzymując się z komercyjnych projektów dla prasy, reklamy czy filmu. Każdy kolejny album jego autorstwa jest wydarzeniem na rynku, nie dziwne więc, że jako pierwszy z pokolenia twórców debiutujących po upadku PRL osiągnął międzynarodowy sukces w postaci europejskich nagród dla komiksów *Achtung Zelig!* oraz *Przebiegłe dochodzenie Ottona i Watsona*, a także obcojęzycznych wydań tych i innych albumów. Profesjonalne podejście do działalności artystycznej Gawronkiewicza zaowocowało również pokazami jego dzieł w galeriach, gdzie na wystawach zbiorowych prezentowano je już przeszło 40 razy. Zawsze były to jednak prezentacje wrywkowe i siłą rzeczy mocno zawężone. Dopiero za sprawą „Krzeseł w piekle” widzowie galerii



BK

Forma i nieprzedstawialne



137

Pod takim hasłem odbył się w dniach od 12 do 18 września w Radziejowicach 33. Międzynarodowy Plener dla Artystów Posługujących się Językiem Geometrii. Uczestniczyło w nim 37 artystów, w tym 27 z Polski i 10 z zagranicy: z Austrii, Francji, Niemiec, Rosji, Szwecji i Szwajcarii. Sponsorami Spotkania, prowadzonego jak wszystkie poprzednie przez Bożenę Kowalską, byli dwaj kolekcjonerzy sztuki współczesnej, prawnicy z Warszawy: mec. Jerzy Pieróg i mec. Piotr Kochański. Wieloletni sponsor z Recklinghausen (Niemcy), lekarz okulista Werner Jerke wycofał się tymczasowo z tej roli, ponieważ buduje w Recklinghausen muzeum sztuki polskiej z własnych zbiorów. Otwarcie tej prywatnej placówki przewidziane jest na wiosnę 2016 r. Budynek muzeum zdobi witraż zaprojektowany przez Wojciecha Fangora.

Krótki w tym roku plener, jak zwykle co dzień po południu i wieczorami wypełniały prelekcje, dyskusje, filmy i wystąpienia artystów oraz auto-prezentacje twórców uczestniczących w plenerze po raz pierwszy, przeważnie wybranych z młodego pokolenia.

Początkowym punktem programu Spotkania była wycieczka autokarowa do Radomia celem zapoznania się pod kierunkiem Bożeny Kowalskiej z wystawą jej autorstwa: „Język geometrii – Półwiecze przemian”, zbudowanej z trzech, stworzonych przez nią kolekcji: w Muzeum Chełmskim, Centrum Rzeźby Współczesnej w Orońsku i Mazowieckim Centrum Sztuki Współczesnej „Elektrownia” w Radomiu. Z najważniejszych pozycji plenerowego programu na pierwszym miejscu sytuują się: wykłady Grzegorza Sztabińskiego – jeden poświęcony problemowi zawartemu w hasle pleneru, drugi pt. „Sztuka abstrakcyjna a mistyka”, przedstawienie i omówienie przez Jürgena Weichhardta tegorocznego Biennale Sztuki w Wenecji oraz przez Jana Pamutę kolekcji Rupperta w Würzburgu. Spotkanie urozmaicił i wzbogacił koncert fortepianowy utworów własnych uczestnika pleneru – malarza i pianisty Nikoli Dimitrova. ■



Krzysztof Gawronkiewicz

1. *Nowa Fantastyka ilustracja*
2. *Krzeseł w piekle*

doczekali się pełnego przedstawienia bogatego dorobku artysty. Gratką dla kolekcjonerów, a także dla miłośników sztuki mniej zaznajomionych z komiksem, będzie album towarzyszący wystawie, wydany wspólnie przez Kulturę Gniewu oraz pięć galerii, w których do maja 2016 roku będzie można obejrzeć ekspozycję. Przeszło trzystustronicowa księga zawiera znakomite reprodukcje prac oraz zbiór refleksji współpracowników Gawrona – o nim i o jego twórczości.

WSZYSTKIE KOMIKSY PROWADZĄ DO JELENIEJ GÓRY

Wystawa „Krzeseł w piekle” została wyprodukowana przez Galerię BWA w Jeleniej Górze, która za sprawą kuratora Piotra Machłajewskiego, autora koncepcji tej oraz wcześniejszych wystaw, a zarazem znawcy i entuzjasty komiksu, stała się jednym z najważniejszych ośrodków prezentacji polskiego komiksu współczesnego. Ekspozycję twórczości Gawronkiewicza w jeleniogórskiej BWA poprzedziły w poprzednich latach wystawy Przemysława Trust’a Truścińskiego, Jakuba Rebelki, Rafała Tomczaka Otoczaka oraz zbiorowe prezentacje prac m.in. Macieja Sieńczyka, Krzysztofa Ostrowskiego, Olafa Ciszaka i Jacka Frąsia. Warto przyglądać się dokonaniom rodzimych twórców komiksu, ponieważ gatunek ten, choć rodowodem i strukturalnie silnie jest osadzony w popkulturze, reprezentuje wysokie walory artystyczne. ■

Wystawa wyprodukowana przez Galerię BWA w Jeleniej Górze. Kurator: Piotr Machłajewski.
Ekspozycje:
BWA Jelenia Góra 7 - 27 sierpnia 2015 r.
Galeria Bielska BWA 2 września - 11 października 2015 r.
MBWA Leszno 17 października - 10 listopada 2015 r.
Galeria Sztuki w Legnicy: 10 grudnia 2015 r. - 3 stycznia 2016 r.
BWA Zielona Góra kwiecień - maj 2016 r.

Artysta-plastyk w Lublinie. Open City 2015

„Open City” w Lublinie to wystawa w przestrzeni miejskiej tkanki. Wystawa, która z jednej strony ciąży ku hansensowskiej formie otwartej, gdzie założenia artystyczne stanowią aktywne tło dla rozwoju społeczeństwa nowoczesnego, a z drugiej ku otoczeniu, rozumianemu tu jako środowisko życia, poddawane przemianom i egzaminowane domeny: prywatna i publiczna, co poniekąd spotyka się z ideami Roberta Smithsona, m.in. wyobrażeniem miasta ustrukturyzowanego jak wystawa.

Po Andzie Rottenberg i Monice Szewczyk, w tym roku kuratorską kuratelę nad festiwalem objął Łukasz Gorczyca, znany warszawski galerzysta, założyciel galerii i magazynu „Raster” (wspólnie z Michałem Kaczyńskim), który do współpracy zaprosił m.in. takich artystów jak Katarzyna Przeważńska, Anna Kutera, Anetta Mona Chiśa i Lucia Tkáčová, Olaf Brzeski (który, co ciekawe, jako jedyny reprezentuje tu stajnię „Rastra”), Paulina Ołowska i Josh Thorpe. Gorczyca zaproponował interesujące spojrzenie, nawet nie tyle na miasto, bo o Lublinie powiedziano tu niewiele, co na samą moc działania sztuki. Sztuki, przed którą, jak czytamy w tekście kuratorskim, postawiono jeden cel, *wprowadzenia nowych fantastycznych i nieuzasadnionych utylitarne form w przestrzeń miasta*, które rozbijając rytynę, wprowadziłyby do miejskiego pejzażu nową energię, witalność i potencjał jego aktywizacji. Co istotne, mamy tu do czynienia z kolejnym już, po „Co widać” zwrotem w kierunku plastyki, próbą jej odzyskania, tym razem jednak nie tyle dla samej sztuki, ale miejskiej przestrzeni, rozumianej tu jako spłot życia społecznego i urbanistycznej struktury.

Pomysł rozbrajająco prosty, ale też jak się okazuje, zaskakująco chwytliwy. I chociaż każda z prezentowanych w Lublinie prac stanowi osobny mikrokosmos, wyrывая się one ku zmiennym porządkom, ciężą ku różnym dyskursom, i jak to zwykle bywa przy organizacji wystaw zbiorowych, mamy tu do czynienia z pracami zarówno gorszymi, jak i lepszymi, to we wszystkich przypadkach wyczuwa się rękę, ale i kuratorski nos Gorzcycy.

Jest więc świetna praca Pauliny Ołowskiej, zabawna i finezyjna krówka, a więc zrekonstruowany neon Baru Mlecznego „Bambino” mieszczącego się przy ulicy Kruczej w Warszawie. I chociaż szkoda, że artystka, która od kilku dobrych lat kontynuuje swój projekt odzyskiwania nowoczesnych neonów PRL-u, nie pokusiła się o pogrzebanie w historii Lublina, to mimo wszystko sen się spełnia. Właściciele miejsca, gdzie artystka prezentowała swoją pracę, już zapowiedzieli powrót świetlnego kubka, który niegdyś zdołał wejść na Lubartowskiej.

Tego typu archeologiczne zacięcie ujawniają też prace Błażeja Pindora i Marcina Sudzińskiego. Ten pierwszy wykorzystując już istniejące wystawy komercyjnych sklepów, umieścił wewnątrz nich, w podświetlonych kasetonach, fotografie-embematy odnoszące się do Lublina, przede wszystkim do jego historii, na tyle świeżej, że ciągle jeszcze rzutującej na teraźniejszość. Detale socmodernistycznej architektury przeplatają się tu m.in. z wypchanymi zwierzakami z Muzeum Zoologicznego. Z kolei Sudzińskiemu bardziej niż na stworzeniu socjologiczno-społecznego atlasu lublinian zależy na odzyskaniu fotografii. W zaułku uwiecznionym m.in. przez Edwarda Hartwiga prezentuje niestety dość klasyczną w formie wystawę plenerową. Ekspozycję zdjęć dokumentujących zanikającą profesję, jaką jest fotografia portretowa.

Dużo ciekawiej prezentuje się archeologia przeszłości, jedna z najciekawszych prac prezentowanych na tegorocznym „Open City”, *Strip, Map & Samble* Anetty

Mona Chiśa i Lucii Tkáčovej, które na terenie developerskich inwestycji zaaranżowały quasi-futurystyczne stanowisko archeologiczne, odkrywające współczesne wnętrza biura. Wnętrze, które po zakończeniu festiwalu zostanie zakopane, nie tyle unicestwione, co właśnie wizualnie zneutralizowane.

Równie ironiczne i zabawne są *Gloria Amore Victis*, konwencjonalny w kształcie pomnik poświęcony ofiarom miłości, wykonany przez Oskara Dawickiego, artystę, który tak do porażki, jak i pesymizmu zdążył nas już przyzwyczaić, oraz absurdalna w wyrazie praca Olafa Brzeskiego, który ustawione między dwoma głośnikami młode drzewo wprawia w deliryczny taniec, powierzając jego uwiecznienie wynajętemu przez siebie malarzowi. Jego dzieło będzie jedynym wspomnieniem, mimetycznym odwzorowaniem fantastycznej sceny. Podobną iluzyjnością bawią się również Eva Kotátkova, odwzorowując architekturę snu, uprzestrzennione ry-

sunki niczym klatki rozrzucone na przestrzeni trawnika, przypominające opresyjny plac zabaw, Katarzyna Przeważńska, której praca złożona z narzutowych głazów i metalowych rurek, ociera się o modernistyczne aksjomaty, wizje utylitarnej i estetycznej utopii oraz Mandla Reuter. Niemiecki artysta wznosił w Lublinie betonowy słup konstrukcyjny, sugerujący kryzys, ale nie kres. Przerwę, ale i obietnicę, potencjał kontynuacji, o czym świadczą wznoszące się ku górze metalowe pręty.

I idąc dalej, Anna Kutera, mimo że wielowymiarowej *Dżungli massmedialnej* bliżej jest tu zdecydowanie do postmodernizmu.

Sama praca skonstruowana z falujących metalowych gazet, będąc z jednej strony obiektem mocno wyestetyzowanym, a z drugiej zajmującym krytyczne stanowisko wobec postępującej medializacji, ekspansji coraz bardziej tracącej na znaczeniu informacji, zbiera w sobie żywotność pełnej sprzeczności i wzajemnych antagonizmów miejskiej tkanki. Jest plastyką o konceptualnej proweniencji i jednocześnie fantastycznym tworem, profetyczną przepowiednią, która otwiera się na społeczną rzeczywistość. *Dżungla* zdaje się zresztą świetnie łączyć i dialogować z pracą Ryana Gandera *Place is everything*, który dla odmiany, ze zniszczonych i nakładających się na siebie billboardowych reklam składa niby wiersze, pozbawione tak sensu, jak i treści. Slogany, które w sposób niemal niezauważalny nakierowują nas właśnie na entropię.

I wreszcie na samym końcu wypada wspomnieć o pracy Josha Thorpe’a *Wiatr i dwie twarze*. Pracy charakteryzującej się banalnie prostym założeniem i dość kuriozalnym sprzężeniem czysto formalnych proporcji. Flaga zawieszona na maszcie, z jednej strony biała, z drugiej czarna, o której Gorczyca pisze, że mogłaby służyć za wizualne motto festiwalu. Czy mogłaby? Pewnie tak. W końcu miasto jak wszystko ma dwie twarze i dwie strony medalu. Tyle tylko, że każda z tych stron się rozpada, rozбивa się i rozplenia, i na końcu zawsze widzimy już wielowymiarowo.

„Open City 2015” to w gruncie rzeczy niezła wystawa. Zbalansowana. Zarówno jeśli chodzi o taki a nie inny dobór artystów, jak i same prace, które często wzajemnie się dopełniają, czasem wizualnie, ale częściej na poziomie sensu. I chociaż Gorczyca wbrew zapowiedziom, tak naprawdę nie mówi nic nowego o tożsamości miasta, powtarza prawdy dość uniwersalne, to mimo wszystko odkrywa dla niego plastykę, która może inspirować, działać jako ożywczy ferment, odsłaniając przed mieszkańcami przeszłość i wybiegając w przyszłość. Sztukę snującą fantastyczne wizje, które wcale nie muszą się ziścić, by działać. Wystarczy, że wzbudza pragnienie nowoczesnej i estetycznej przestrzeni dla wszystkich. ■



Anna Kutera,
Dżungla massmedialna,
fot. T. Kulbowski,
materiały
organizatora

Ars Electronica 2015



139

Festiwal w Linzu zadziwia swą ciągłą ekspansją i jeśli idzie o frekwencję zgłoszeń i hermetyczność treści przedstawianych dzieł, które niezmiennie podlegają regule badania związków sztuki, nauki i ich wpływu na społeczeństwo. Oto najważniejsze prace, które otrzymały GOLDEN NICA w tym roku pokazujące najnowsze tendencje i kierunki rozwoju sztuki mediów elektronicznych.

KATEGORIA ANIMACJA

Golden Nica

TempsMort/Idle Times, Alex Verhaest (BE)

Prace belgijki Alex Verhaest – od początku jej działalności artystycznej – są wizualną eksploracją tematów: natury i granic języka, symbolicznej komunikacji społecznej oraz potencjału współczesnego krasomówna. Scenariusz pracy *TempsMort/Idle Times* działa jak oś wertykalna dla serii minianimacji mówiących o niejasnym samobójstwie albo zabójstwie nieobecnego ojca rodziny, i o niezdolności pozostałych członków rodziny do komunikowania się i prawidłowego zachowania w obliczu tego tragicznego zdarzenia. Protagoniści – opłakujący nieboszczyka krewni – zostają przeprowadzeni przez serię pięciu portretów – studiów medialnych charakterów, które wizualizują ich wewnętrzną i emocjonalną walkę oraz ujawniają niezdolność do zaadaptowania odpowiedniego podejścia do zaistniałej sytuacji. Z jednej strony, bohaterowie wydają się działać w wymiarze bezczasowej albo nawet równoległej antyrzeczywistości, z drugiej strony estetyki narracyjne składowych dzieł odnoszą się formalnie do malarstwa Małych Mistrzów (Cranach Młodszy), co kontrastuje

Powyżej: Myconnect – Saša Spačal (SI), Mirjan Švagelj (SI), Anil Podgornik (SI)
fot. Mirosław Rajkowski

z technologią i informatycznymi nośnikami (iPady), których użyto w tym dziele jako medium. Kombinacja tych aspektów nadaje pracy uniwersalny, pozaczasowy i bardzo współczesny walor komunikacyjny.

INSTALACJE INTERAKTYWNE

Golden Nica

The Augmented Hand System, Golan Levin (US), Kyle McDonald (US), Chris Sugrue (US) jest natychmiastowo działającym systemem interaktywnym, który prezentuje zabawne, fantastyczne i niesamowite transformacje dłoni publiczności. Instalacja składa się z pudełka, w które widz wkłada swoją dłoń, i ekranu, który prezentuje obraz jego ręki przemieniony przez różne dynamiczne i strukturalne transformacje. System używa realnego kształtu dłoni widza jako momentalnego wyjścia do procesu transformacji wirtualnej. W aspekcie świadomości krytycznej transformacje działają procesualnie wewnątrz logicznej przestrzeni kubicznej samej dłoni. Można powiedzieć: dzieło wykonuje fenomenologiczną wizualizację świadomości ręki, przenosząc głęboką strukturę o tym, jak dłoń pojawia się w obszarze neomenów – i robi to wybiórczo, bynajmniej nie tak powierzchownie jak np. krzywe zwierciadło, które zaburza całe pole widzenia.

WYRÓŻNIENIE HONOROWE

Plantas Autufotosinteticas, Gilberto Esparza (Mx)

Ten symboliczny system rewitalizacji kanalizacji miejskiej przeobraża zarządzanie ściekami w kierunku wykorzystania ich jako potencjalnego źródła energii. Osiowym elementem systemu-instalacji jest szklany zbiornik z modułowym, komórkowym paliwem mikrobiałkowym użytym tu do rozwoju kolonii bakteryjnej, której metabolizm produkuje elektryczność i jednocześnie poprawia jakość wody. Submoduły systemu tworzą sieć hydrauliczną, która wtryskuje wodę po biofiltracji do centralnego zbiornika, tworząc w ten sposób optymalne środowisko do produkcji *consumer species* z różnych poziomów ewolucji (protozoa, skorupiaki, mikroalgi, rośliny wodne) osiągające w nim homeostatyczną równowagę. Elektryczność produkowana przez bakterie przejawia się jako błysk energii świetlnej, >



1

1. Do not touch / Moniker:
Luna Maurer (DE),
Jonathan Puckey (UK),
Roel Wouters (NL)
 2. Second Body | Anarchy
 Dance Theatre X Ultra
 Combos
 Fot. 1-2 Mirosław Rajkowski

umożliwiający tym sposobem fotosyntezę przez rośliny żyjące w centralnym zbiorniku, który kompletuje ich procesy metaboliczne odnawiając cykl kołowy transformacji energii.

MUZYKA CYFROWA

Golden Nica

Chijikinkutsu, Nelo Akamatsu (JP) jest neologizmem stworzonym specjalnie dla tej pracy przez połączenie dwóch słów japońskich *chijiki* i *suikinutsu*. *Chijiki* znaczy geomagnetyzm. Z kolei *Suikinutsu* jest obiektem dźwiękowym wynalezionych w okresie Edo i umieszczanym w tradycyjnych ogrodach japońskich.

Chijikinkutsu jest zrobione z prostych materiałów – przy użyciu wody, igieł krawieckich, szklanki, spirali miedzianego drutu. Igły pływające w wodzie w szklanych naczyniach są uprzednio namagnetyzowane, tak, że są pod działaniem geomagnetyzmu i kierują się w kierunku północ-południe. Kiedy elektryczność zostaje podana do spiral dołączonych do zewnętrznych zacisków szklanek, to tworzy się czasowe pole magnetyczne, które wciąga igłę w spiralę. I wtedy delikatny dźwięk igły uderzającej w szkło rezonuje w przestrzeni dookoła. Do kontroli systemu zostały użyte urządzenia MIDI. Aplikacja Sequencer DTM działająca na iPadzie wysyła MIDI sygnały do kontrolerów, które zostały specjalnie zaprojektowane do tej pracy i one rozsyłają dane szeregowo do każdego portu, włączając impulsowo prąd elektryczny do spirali.

HONOROWE WYRÓŻNIENIA

Lambeosaurine Hadrosaura, Courtney Brown (US), Sharif Razzaque (US)

Ta praca jest interaktywną instalacją i muzycznym instrumentem opartym o wyobrażone dźwięki dinozaura LAMBEOSAURINE HADROSAURA. Artyści wykorzystali badania naukowe jako punkt wyjścia do stworzenia anatomicznego układu produkcji dźwięków i odtworzenia systemów rezonatorów, używając modelu 3D otrzymanego ze skanującej technologii obliczeniowej czaszkę dinozaura, wymiary jego grzebienia i komór nosowych.



2

Widzowie tworzą głos w czaszce dinozaura przez dmuchnięcie w ustnik, wprowadzający sprężone powietrze w misterny mechanizm laryngologicznych rezonatorów dźwiękowych *Hydrosaurusa*. Ryk nie jest syntetyczny, lecz jest konsekwencją procesu fizycznego wyzwalanego przez oddech widza i medializowany przez konstrukcję i materiały użyte do budowy czaszki i gardła gada.

TIPPING POINT Kathy Hinde (GB): 12 naczyń szklanych jest zaaranżowanych w pary, których pozycje zależą od ruchu mechanicznych ramion, powoli wznoszących się od lewej do prawej strony. Każda para naczyń jest połączona, co pozwala wspólnej części wody przepływać z jednej do drugiej. To powoduje, że chwilowe poziomy wody zmieniają się wewnątrz każdego szklanego naczynia. Tony dźwiękowe są produkowane „na żywo” przez mikrofony piezoelektryczne, które zbierają dźwięk wewnątrz każdego szklanego naczynia. W rezultacie dźwięk zaczyna migotać lekko i fluktuować w parametrze głośności. Zachodzące zjawisko akustyczne jest akcentowane przez światło LED, które każde naczynie iluminuje; jego jasność jest określona w relacji do głośności każdego rezonującego dźwięku w naczyniu.

Charakter nagrodzonych prac dobitnie wskazuje kierunek szlaku przemian sztuki elektronicznej – zakorzenienie w formalnej tradycji sztuki i tworzenie systemów zamkniętych wejścia-wyjścia, bazujących na najnowszej wiedzy o materii. ■

BOŻENA KOWALSKA

Gerard-Jürgen Blum-Kwiatkowski 1930-2015

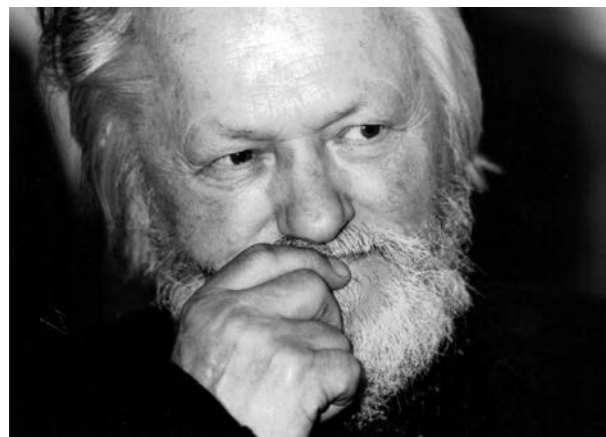
W sierpniu zmarł w Hünfeld Gerard Kwiatkowski alias Jürgen Blum – artysta polsko-niemiecki, niestrudzony animator i propagator sztuki. Z jego odejściem Polska utraciła swego, najskuteczniejszego w tej dziedzinie, ambasadora. W jego *Museum of Modern Art* w Hünfeld i w licznych, realizowanych w różnych miastach Europy, międzynarodowych wystawach jak „*Konstruktive Strömungen*”, „*Redukta*”, „*Nulldimension*” czy „*Forum Sztuki Konkretnej*” w Erfurcie nasza sztuka zajmowała zawsze, jeśli nie szczególnie eksponowane, to przynajmniej równorzędne miejsce obok ważkich osiągnięć sztuki światowej. Gerard prywatnie zapraszał też polskich artystów na dłuższe u niego pobyty, zapewniając im warunki do pracy wraz z niezbędnymi do niej materiałami, a dzieła, stworzone przez nich w tym czasie, poszerzały jego kolekcję muzealną, służyły do realizacji jego wystaw indywidualnych i organizowanych przez niego ekspozycji międzynarodowych.

Do 1974 r. Gerard mieszkał i działał w Elblągu, gdzie pracował w Państwowych Zakładach Mechanicznych „*Zamech*” na etacie zakładowego plastyka. Szybko zyskał popularność i sławę dzięki mądrym i odważnym inicjatywom, które potrafił wprowadzać w życie i imponująco rozwijać. W 1956 r., wzorem Klubu Krzywego Koła w Warszawie, założył w Elblągu Klub Młodej Inteligencji pod nazwą „*Czerwona*

oberża”. W 1961 r. zmobilizował młodych inżynierów z „*Zamechu*” do odrestaurowania w czynnie społecznym jednego z najcenniejszych zabytków architektonicznych Elbląga: XIII-wiecznego kościoła poddominikańskiego, po czym otworzył w nim galerię „*Laboratorium sztuki*” i prowadził ją 13 lat. Galeria ta – Galeria El – funkcjonuje do dziś. Dzięki organizowanym tu wystawom najwybitniejszych artystów polskich i zagranicznych, pierwszemu Biennale Form Przestrzennych, które zorganizował w 1965 r., następnym Biennale i Kinolaboratorium, powołanym do życia w 1973 r. Gerard i Elbląg zyskały międzynarodowy rozgłos.

Kwiatkowski był jednym z tych, niezwykle dziś rzadkich twórców, wierzących, że sztuka przeobraża, uszlachetnia człowieka. Jego niezwykła charyzma sprawiała, że potrafił wokół siebie i sztuki gromadzić rzesze zarówno artystów, jak i odbiorców. Uczył ich malować, rozumieć, odczuwać i żyć sztuką.

W 1974. Gerard wyjechał do Niemiec, gdzie powołał do życia ideę „*Stacji sztuki*” i zrealizował ją zakładając takie stacje w ośmiu miejscowościach Hesji. Organizował tu wystawy, akcje artystyczne, spotkania dyskusyjne i inne formy współdziałania artystów z miejscową ludnością. Założył Wolną Akademię Sztuki, gdzie od 1985 r. prowadził zajęcia praktyczne z rysunku i malarstwa dla wszystkich zainteresowanych, niezależnie od płci, wieku, wykształcenia i uzdolnień. Był bowiem przekonany, że w każdym można rozbudzić upodobania dla sztuki i umiejętności posługiwania się ołówkiem i pędzlem. Zrealizował *Kunststrasse Rhön* (Ulicę sztuki Rhön),



gdzie zaproszonych 14 artystów z różnych krajów postawiło wzdłuż drogi liczącej 60 km formy przestrzenne w pejzażu. Powołał do życia w 1990 r. i prawie do końca życia prowadził *Museum of Modern Art* w Hünfeld. W Erfurcie zorganizował w średniowiecznym kościele *Forum Sztuki Konkretnej* – muzeum artystów, które pomieściło dzieła blisko stu twórców z różnych krajów Europy. Podobną placówkę stworzył też w Polsce, w Świeradowie, w dawnym domu uzdrowskim. Z racji finansowych niedostatków i braku pomocy ze strony państwa szybko niestety zakończyła ona swoją działalność. Do rewelacyjnych i szczęśliwie zakończonych, jak zresztą większość podjętych inicjatyw Gerarda, należała akcja *Das offene Buch* (Otwarta książka) w 2007 r. Oznaczała ona umieszczenie na fasadach domów w Hünfeld wersów poezji konkretnej autorów z różnych krajów. Wśród tekstów uwiecznionych na ścianach 89 domów znalazły się wiersze Vaclava Havla, Shaloma Sechvi i Eugena Gromringera.

Gerard był artystą z kręgu postkonstruktywizmu. Tworzył obiekty przestrzenne, najczęściej ze spawanej blachy, złożone z wykrawanych form kwadratów lub trójkątów. W latach osiemdziesiątych wciąż w procesie konsekwentnej redukcji, prowadzącej do form elementarnych, doszedł twórca do maksymalnej prostoty identycznych wymiarami, czarnych sześcianów, które rytmicznie i harmonijnie zestawiał ze sobą w powielane równoległe rzędy. Autor nadał im tytuł *Konstelacje energii czasowych* z cyklu „*Nicość*”. We wnętrzu każdego sześcianu umieszczał dzienną datę jego powstania. Wedle artysty czas miał wpływać na potęgowanie się w jego pracach napięć energetycznych, odbieranych przez wrażliwych widzów.

Gerard-Jürgen był niezwykłym człowiekiem i artystą. Bez reszty oddany sztuce i jej upowszechnianiu, w skomercjalizowanym i egoistycznym świecie, był całkowicie bezinteresowny, altruistyczny. Dość przypomnieć, że na wydatki związane z muzeum czy goszczynami artystami – on, konstruktywista, a potem bliski konceptualizmowi – zarabiał malowaniem kolorowych pejzażyków na sprzedaż. Żyjący sztuką i rozważaniami o zagadnieniach uniwersalnych był nieobojętny na problemy ludzkiego życia. Starał się nie tylko umiłowanie sztuki, ale i swój niezmożony optymizm przekazywać innym. *Wydawało mi się kiedyś – pisał – że to, co ja widzę i rozumiem – to najpiękniejszy świat. Dziś wiem, że to świat ubogi i mały. Rozumieć i widzieć świat poprzez innych – to niewyczerpane bogactwo.*

Gerard potrafił ludzi rozumieć, czynić lepszymi, mądrzejszymi i szczęśliwszymi. ■

Mądry, przewidujący ogrodnik

Gęsta ściana zieleni skutecznie przesłania poniemiecki budynek dawnej szkoły rzemiosła artystycznego przy ul. Traugutta we Wrocławiu, który po II wojnie światowej był pierwszą siedzibą Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych (obecnie ASP im. Eugeniusza Gepperta). Nowoczesny parkan oddzielający skwer od ulicy idealnie współgra ze szklaną bryłą nowo wybudowanego gmachu uczelni. W zacienionym ogrodzie (który nie nosi jeszcze niczyjego imienia) jest cicho i bezludnie jak na cmentarzu, a porozrzucane w wielu zakątkach smętne dyplomowe rzeźby (w różnych stadiach rozpadu) stoją jak nagrobki i potęgują to wrażenie. Zaprojektowane niegdyś z dużym rozmysłem sadzawki i kaskady nie cieszą dziś oka, gdyż są wyschnięte i zbierają tylko kurz, deszczówkę oraz jesienne liście. Na całym obszarze stoi jedna stara ławka. Niegdyś piękny ogród botaniczny był dumą i oczkiem w głowie prof. Mieczysława Zdanowicza. W wolnych chwilach w czynie społecznym pielęgnował kwiaty, przycinał, dosadzał i niczym leśny elf dbał o to magiczne miejsce, które w spadku, pod koniec lat 60. przekazał mu prof. Stanisław Dawski...

Warto przypomnieć, że to właśnie Dawski założył podwaliny pod obecnym ogrodem, który powstał w miejscu ruin po frontowej pierzei poniemieckich budynków stojących równoległe do szkoły rzemiosł. Pierwszy rektor, Eugeniusz Geppert, zdążył jedynie trochę odgruzować posesję i przygotować ocalały gmach do zajęć dydaktycznych. Kolejny rektor, Stanisław Dawski miał rękę do roślin i duszę ogrodnika. Za młodu był zatrudniony w majątku Alfreda Potockiego, ostatniego ordynata na zamku w Łańcucie. Jako jeden z licznych pomocników głównego ogrodnika dbał tam o wielohektarową posesję z ogrodem francuskim, angielskim, szklarnią z orchideami i warzywnikiem. Dawski sam zaprojektował uczelniany wrocławski skwer i osobiście obsadzał go młodymi krzewami i drzewkami. Mówiło się, że nawet kij od szczotki posadzony jego rękami wkrótce wypuściłby młode pędy...

Zielony teren przy uczelni wkrótce stał się miejscem spotkań towarzyskich. Szczególnie ceramicy i szklarze spędzali tam wiele godzin, gdyż ich pracownie sąsiadowały z ogrodem. W tamtych czasach było znacznie mniej studentów niż obecnie. Wszyscy się znali, gawędzili, ogród tętnił życiem. Profesor Dawski w ciepłe słoneczne dni lubił tam przeprowadzać korekty studenckich prac. W ogrodowym plenerze prezentowano dyplomy ceramików i rzeźbiarzy. Eksponaty były zazwyczaj bardzo ciężkie i nikt nie kwapił się tego usuwać, więc latami przybywało ich

1-5. Ogród ASP Wrocław przy ul. Traugutta 21
4. Budynek Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych przy ul. Traugutta, 1960, fot. Muzeum ASP Wrocław
Fot. 1,2,3,5 Lila Dmochowska

coraz więcej, a wszystkie były poddawane ciężkiej próbie słońca, deszczu i mrozu. Te starannie wypalone długo pozostawały na swoim miejscu, inne – technologicznie niedopracowane – obracały się w proch. Ogrodnikowi- Zdanowiczowi takie lapidarium jednak nie przeszkadzało. Był bowiem powszechnie znany nie tylko ze słabości do roślin, ale też z upodobania do wszelkich rzeczy porzuconych i nikomu niepotrzebnych. Z taką „bałaganiarską” zieloną przestrzenią nie mogła się pogodzić kochająca ład i harmonię, prof. Krystyna Cybińska.

Uczelniany ogród, oczko w głowie Dawskiego i Zdanowicza, wszedł w XXI wiek bez stałego ogrodnika. Zajmowali się nim z doskoku portierzy i panie sprząające, ale nikt nie wkładał w tę opiekę serca. Czyn społeczny niestety również wyszedł dawno z mody. Dziś skwer jest cmentarzyskiem brzydkich i nieudanych rzeźbiarskich eksponatów, które stoją w gąszczu smutnych cisów. Tabuny studentów ASP, którzy przelewają się przez uczelnię, chodzą ze słuchawkami na uszach oraz nosami utkwionymi w smartfonach i chyba nawet nie zauważają tego magicznego miejsca. Zielona oaza w centrum miasta pozostaje zapomniana i bezludna. Ogród stale wizytuje tylko prof. Cybińska i kilka dzikich kotów, a wiosną słychać rechot żab i godowe śpiewy ptaków.

Pozostaje mieć nadzieję, że kolejne okrągłe rocznice powstania wrocławskiej artystycznej uczelni staną się okazją do zatrudnienia profesjonalnego ogrodnika albo firmy, która rozweseli skwer kwiatowymi rabatkami, uporządkuje i rozoczy stałą opiekę nad tym już trochę epokowym miejscem. Jak by tam było pięknie, gdyby zamiast przypadkowych studenckich wprawek stanęły rzeźby Cybińskiej, Lasaka albo Warlikowskiej. Może też warto pomyśleć nad nadaniem ogrodowi imienia? Pomimo powszechnie znanych zasług Mieczysława Zdanowicza, najlepszym kandydatem wydaje się być długoletni były rektor Stanisław Dawski, z którym muza historii obeszła się nader niesprawiedliwie. W ogrodzie wciąż rosną drzewa i krzewy, które kiedyś dla nas zasadził. Utwór o ogrodniku i drzewie, jaki dedykował Dawskiemu Józef Gielniak, pięknie wyraża wdzięczność i przyjaźń artysty, ale cytowany poniżej fragment równie dobrze może odnosić się do uczelnianego ogrodu, jak i do wrocławskiej ASP, którą kiedyś Dawski z taką pasją budował:

W życiu pewnego skartowaciatego drzewka zjawił się kiedyś mądry, dobry, przewidujący ogrodnik, przycinał, pielęgnował latami – dziś drzewo żyje, pięknie się rozwija, zaczyna owocować. ■



ANDRZEJ KOSTOŁOWSKI

Odyseja Geta

Eugeniusz Get-Stankiewicz należał do tych twórców, których działalność zyskała trwałe już miejsce w całej polskiej historii sztuki. Natomiast w samym mieście nad Odrą choć powszechnie rozpoznawany i ceniony, po fazie triumfalnej obecności w kręgu projektowania graficznego (fatalny i zbyt wąski termin dla takiego jak Get artysty!!!), w ostatnich latach był jakby mniej przypominany. Dlatego czymś niezwykle ważnym stał się wydany w 2015 roku przez Wrocławskie Wydawnictwo Warstwy obszerny album *Get Eugeniusza Stankiewicza* z tekstem autorstwa Mirosława Ratajczaka. Ta potężna i ciekawa wizualnie książka (księżka?) już przez swój charakter przystaje do (masywnej) postaci, której jest poświęcona. Prezentowane są tu etapy życia i twórczości Geta poprzez układ fragmentów tekstu (z kalamburem samego tytułu i z poetycko określonymi rozdziałami), które korespondują z mądrze zaprezentowanymi reprodukcjami jego dzieł. Jako postać z iskierkami krytycyzmu i paradoksalna, był Get kimś o niezwykłym poczuciu humoru, a wiele

jego prac to niemal ikony splotu haustów śmiechu z różnie zaakcentowanymi drugimi dnami czy też po prostu przykłady całkowitego zwątpienia, ale z przebłyskami dowcipów. Serwował w swych dziełach różne „proste” rozwiązania trafnie odślaniające np. opresję skrytą za uprzedmiotowieniem człowieka czy też zwracając uwagę na strywalizowanie martyrologii. Przemądrzałym decydentom proponował udowodnienie typu $2+2=4$, a każdemu z nas odślaniał przenikanie seksu przez niemal wszystko. I jeszcze do tego, własny „łeb” uczynił lustrem świata. Jednocześnie wielce wątpił w napuszone traktowanie artystyczności. I jak opisuje to jego wieloletni przyjaciel, p. Ratajczak, rysował, malował, rzeźbił i rytował nie nastawiając się na rozpowszechnienie w latach 60. i 70. łączenie tego z nadęciem „wielkiego artysty”. I tu można widzieć jeszcze jeden psikus Geta: miał świadomość własnej wartości jako istotnie wielki twórca, lecz próbował wmówić nam, że to jego nieustanne „notowanie świata” niekonicznie jest w ogóle sztuką. Na to jednak nie powinniśmy dać się nabrać. Uparcie operując formą ludzkiej postaci, tak jak jego koledzy z tzw. wrocławskiej szkoły plakatu (Jan Jaromir Aleksyun, Jerzy Czerniawski czy Jan Sawka, znani razem pod ksywą „Aleksiuny”) stał się znaczącym f i g u r a t y w i s t ą swoich czasów. I te tworzone przez niego, mniej lub bardziej ulotne, przypinane, naklejane (posklejane) druki, grafiki i obiekty, zestawień można śmiało z dziełami najważniejszych światowych „postaciowców”. A jeszcze była w tym wszystkim jakaś niepowtarzalna wrocławskość przybysza trochę kpiarskiego, ale lubiącego ludzi swego miasta i jego dziwne zakątki. Udowadnia to ta książka. ■



O Gdańskiej Galerii Miejskiej

(Rozmowa z Piotrem Stasiowskim, nowym jej dyrektorem)

Hanna Kostołowska: Jest Pan związany ze środowiskiem wrocławskim. Dlaczego zdecydował się Pan na pracę w Gdańsku?

Piotr Stasiowski: Czuję się związany ze środowiskiem wrocławskim, bo ukończyłem w tym mieście studia. Pracowałem następnie w BWA Wrocław, gdzie dzięki Markowi Puchale mogłem poprowadzić jedną z galerii – Studio BWA. Było to niezwykle doświadczenie, zwłaszcza że kiedy zacząłem tam pracować, miałem 26 lat. Dzięki temu mogłem zacząć działalność kuratorską z bardzo wysokiej półki. W Studio BWA przepracowałem pięć lat. Potem Dorota Monkiewicz, dyrektorka Muzeum Współczesnego Wrocław, zaproponowała mi pracę u siebie. Przez kolejne trzy lata pracowałem tam jako główny kurator. Działając w BWA, byłem bardzo skupiony na pokoleniu moich rówieśników i artystach, którzy na bieżąco współtworzą scenę wrocławską. Natomiast praca w Muzeum Współczesnym pozwoliła mi przyjrzeć się temu, co działo się we Wrocławiu w latach 60., 70. i 80. Pogłębiłem moją wiedzę historyczną na temat Wrocławia jako miasta awangardowego.

Zdecydowałem się na wystartowanie w konkursie na dyrektora Gdańskiej Galerii Miejskiej ze względu na możliwość podwyższenia kwalifikacji i rozwoju zawodowego. Dzięki wcześniejszym doświadczeniom na stanowisku kierowniczym mogłem ubiegać się o tę funkcję. Tutaj, w Gdańsku przyjęto mnie dobrze. Jestem zadowolony z tej decyzji. Jest to również doskonała okazja, by wyjść poza ramy Wrocławia i poznać nowe środowisko. Podczas mojej pracy kuratorskiej zawsze miałem na uwadze to, co dzieje się w Gdańsku. Pracując jeszcze w BWA we Wrocławiu, pokazywałem również artystów związanych z trójmiejskim środowiskiem, które jest bardzo ciekawe i oryginalne. Miałem dużą potrzebę, by lepiej je poznać.

HK: Czy ma Pan zamiar promować w Gdańsku artystów wrocławskich?

PS: Nie powinienem, aczkolwiek to robię (śmiech). Chodzi o specyfikę GGM. Instytucja ta powstała w 2009 r. i zasadniczo miała ona wzmocnić działania promocyjne związane ze środowiskiem trójmiejskim. Przystępując do pracy, zobowiązałem się do promowania artystów z tego okręgu. Jednakże nie można ograniczać się do jednego środowiska, dlatego Galeria jest bardzo otwarta na zjawiska dziejące się w Polsce i na całym świecie. Zapraszając różnych artystów do Gdańska, liczymy na to, że nasi artyści będą również promowani na zewnątrz. Ta współpraca cały czas jest realizowana. Nie zrezygnowałem ze środowiska wrocławskiego i staram się podtrzymywać kontakty z nim. Chociażby w tym momencie trwa montaż wystawy Jaro Vargi, który jest artystą słowackim, natomiast jego prace wypożyczyliśmy z kolekcji

Dolnośląskiego Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych. Na początku listopada będziemy promować książkę artystyczną *Honky* Piotra Skiby, którą wydało Muzeum Współczesne Wrocław. W zamian Muzeum zorganizowało promocję książki Patrycji Orzechowskiej „Kinderturnen”, jednej z najciekawszych artystek gdańskich.

HK: A propos różnorodności, zapowiedział Pan w jednej z wcześniejszych wypowiedzi, że zamierza łączyć różne dziedziny nauk humanistycznych. Czy GGM jest przede wszystkim galerią sztuki?

PS: Jesteśmy skupieni na pokazywaniu artystów sztuk wizualnych, lecz staramy się również wykraczać poza sztywne ramy samej plastyki czy wizualności. Zresztą określenie „plastyka”, które od lat było deprecjonowane, znowu wraca do użycia. Coraz odważniej krytycy i artyści posługują się tym określeniem. Natomiast jesteśmy zainteresowani eksplorowaniem w Galerii różnych dziedzin humanistyki: zarówno aspektów historycznych, jak i socjologicznych. Przeprowadzamy naszą rozmowę w Galerii Günтера Grassa, który jest ważną postacią dla Gdańska. Jest to jeden z dwóch noblistów, obok Lecha Wałęsy, związany z tym miastem. Miejsce to jest dedykowane jego twórczości, natomiast galeria stara się realizować projekty w szerszym kontekście związanym z literaturą, z dyskursem metaliterackim, odnoszącym się do sztuk wizualnych.

HK: Miejsce to pełni zatem funkcję tzw. centrum kultury?

PS: W pewnym sensie tak, choć staram się uniknąć porównań do domu kultury. Oprócz pracy u podstaw, edukacji i animacji kulturalnej galeria jest miejscem ważnych wydarzeń artystycznych. Miejsce to stara się prezentować bardzo ciekawych artystów różnych pokoleń. Nie ukrywam, że moja praca tutaj polega na wypracowaniu tożsamości dla tego miejsca. Iwona Bigos, która przez ostatnich kilka lat pełniła tutaj funkcję dyrektorki, zrobiła bardzo dużo dobrego dla Galerii. Był to czas heroiczny dla tej instytucji, czas jej kształtowania się. Moim zadaniem jest przede wszystkim utwierdzenie jej znaczenia zarówno w środowisku trójmiejskim, jak i na scenie ogólnopolskiej.

HK: Gdańska Galeria Miejska składa się z trzech miejsc: Galerii Güntera Grassa, GGM1 i GGM2. Czy każde z nich przejmie konkretną funkcję?

PS: Poprzednia dyrektorka ustąpiła ze stanowiska w momencie składania planów przyszłorocznych, w związku z czym w następnym roku będzie realizowany program zbudowany pod jej nadzorem. Natomiast wykonujemy już szereg pewnych ruchów

nakierowanych na ustalenie tożsamości tych poszczególnych miejsc. Dyskutujemy o tym z kuratorkami galerii w kontekście przyszłości GGM. Obecnie skupiam się na kierowaniu pracą nad realizowanymi przedsięwzięciami galerii. Polegam na bardzo dobrym zespole, który tutaj zastałem. Oczywiście, mogę zakładać, że Galeria Güntera Grassa, powadzona przez Martę Wróblewską, będzie związana ze sceną literacką. W Galerii przy ul. Powroźniczej (GGM2) pod okiem Patrycji Ryłko zostaną zrealizowane ambitne projekty związane z polskimi i zagranicznymi twórcami. Ale galeria ta będzie też miejscem eksperymentu, w którego ramach chcemy w przyszłym roku zaprosić aktywistów i twórców do stworzenia serii krótkich prezentacji artystycznych, będących odpowiedzią na ich najbardziej aktualne zainteresowania. Galeria przy ul. Piwnej – GGM1, która była pierwszą galerią spośród wszystkich trzech, będzie inkubatorem nowych postaw, miejscem debiutów młodych artystów. Galeria ta jest najbardziej eksperymentalna w swoim programie. Tam już pojawiały się zresztą tego typu wątki. Kierowniczką galerii, Maria Sasin, prowadzi festiwal Present Performance, który jest jednym z najciekawszych tego typu festiwali w Polsce. Będziemy starali się umacniać poszczególne marki tych trzech miejsc.

HK: Czy jest szansa, by wprowadzić do napiętego grafiku na rok 2016 własną inicjatywę?

PS: GGM organizowała do tej pory bardzo dużo wystaw. Patrząc na poprzednie lata, doszedłem do wniosku, że było ich wręcz zbyt wiele. Nasz dział marketingu jest bardzo mały i ilość wydarzeń, które generuje GGM, sprawia, że nie jesteśmy w stanie wypromować każdego wydarzenia w zadowalającym stopniu na zewnątrz. Wolałbym skupić się na mniejszej ilości wystaw, które byłyby lepiej przygotowane merytorycznie i osadzone w specyfice poszczególnych galerii. Prawdopodobnie pojawią się pewne zmiany w programie zaplanowanym na 2016 r., nie będą one jednak radykalne.

HK: Tegoroczne wystawy, np. Agaty Nowosielskiej czy Ewy Beyer-Formeli, wskazują na różnorodność tematyczną. Czy ma Pan zamiar rozszerzać różnorodne połączenia tematyczne już wcześniej praktykowane w Galerii, takie jak np. sztuka-literatura czy sztuka-natura?

PS: Wymienione przez Panią wystawy z jednej strony są bardzo różne, ale również mają wiele wspólnych pierwiastków. Pani Ewa Beyer-Formela jest ciekawą, klasyczną rzeźbiarką pracującą w drewnie, marmurze, granicie. Od lat związana jest ze środowiskiem trójmiejskim, choć rzeźbi często w okolicach Łącka Zdroju czy w Orońsku. Łączy ją zatem z Agatą Nowosielską przynależność środowiskowa. Agata

jest ważną postacią na scenie gdańskiej, ale również zajmuje się dość tradycyjnym medium, jakim jest malarstwo. Nie tylko jest znakomitą artystką, ale również organizuje szereg wystaw młodych artystów w Galerii Żak, promując twórców stąd. W tym samym czasie co wystawa Agaty planowane jest otwarcie ekspozycji Gizeli Mickiewicz i Jaromira Novotnego. Jest to osobna historia, gdyż artyści ci są twórcami instalacji artystycznych. I co ciekawe, ich wystawa, bardzo minimalna i współczesna, będzie korespondowała bezpośrednio z dosyć klasycznymi rzeźbami Ewy Beyer-Formeli w galerii na Powroźniczej. Widz będzie miał możliwość porównania różnych metod twórczych i tego, jak ewoluowała forma rzeźby na przestrzeni lat.

HK: Czy zamierza Pan również zapraszać artystów zagranicznych?

PS: Naturalne jest w kontekście Trójmiasta pokazywanie twórców szeroko pojętego regionu bałtyckiego. W GGM powstawało wiele wystaw artystów niemieckich. Wynikało to też z tego, że Iwona Bigos ma świetne rozeznanie wśród nich oraz zna wielu kuratorów z tego kraju. Przyznam, że jestem bardziej zainteresowany kręgami „słowiańskimi”, dlatego będę głównie skupiał się na twórcach z Czech, Słowacji, Ukrainy czy Rosji. Są to moje osobiste zainteresowania, które nie do końca mogą pokrywać się z zainteresowaniami kuratorek, choć w przyszłym roku zaczynamy na przykład od wystawy Romana Ondaka – co jest pomysłem Patrycji Ryłko. Galeria gościła wielu twórców zagranicznych, chociażby Abrahama Cruzvillegasa, Yinka Shonibare, a ostatnio Leevi Lehtinena. W przyszłym roku pokażemy prace Jimmiego Durhama. Kontekst twórców zagranicznych jest u nas bardzo szeroki.

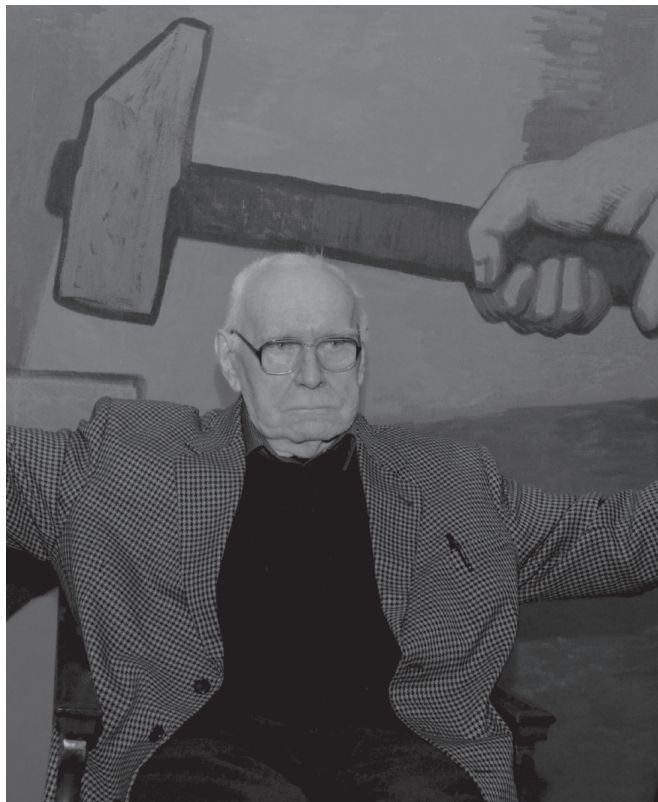
HK: Prowadzi pan galerię miejską, a z tego, co wiem, Gdańsk przymierza się do budowy Muzeum Sztuki Współczesnej. Jak prezentują się plany jego budowy na terenach postocznionych i czy będzie to konkurencja dla galerii?

PS: Prowadzone są już oficjalne rozmowy dotyczące budowy muzeum, czy właściwie przebudowy istniejących budynków na cele tej instytucji. Jestem osobiście bardzo zainteresowany tym, by takie muzeum powstało. Tutaj w Gdańsku jest wielu twórców, których prace już powinny znajdować się w kolekcjach muzealnych. Gdańska Galeria Miejska posiada w swoich zbiorach sporo prac Guntera Grassa oraz kilkanaście prac będących darowiznami od artystów, którzy mieli tu swoje wystawy. Nie jest to więc kolekcja stricte muzealna, chroniona przez inwentaryzatora czy konserwatora. Galeria jest nastawiona na działanie na polu sztuki bardziej niż na budowaniu kolekcji. Muzeum Narodowe w Gdańsku jest przede wszystkim skupione na starszych artystach, natomiast to, co działo się w latach 70., 80. czy 90. XX wieku, jest jeszcze poza zainteresowaniem muzealników. W związku z tym istnieje naturalna potrzeba, by powstała taka instytucja, która kolekcjonowałaby, badała i opracowywała naukowo i historycznie zjawiska, które działy się w nieodległej jeszcze przeszłości. Bardzo dobrym przykładem jest kwestia spuścizny po Witosławie Czerwonce, który był bardzo ważną postacią dla tutejszego środowiska. Obecnie prowadzone są rozmowy, aby część jego prac została przekazana ASP w Gdańsku, co z jednej strony jest zabezpieczeniem jego dorobku, lecz z drugiej nie gwarantuje opracowania tego zbioru w należyty, muzealny sposób. Dlatego sekunduję powstaniu Muzeum Sztuki Współczesnej w Gdańsku.

Kolejnym zagadnieniem jest miejsce GGM w kontekście innych instytucji kultury w Trójmieście. Oprócz takich punktów jak znane w Polsce CSW Łaźnia 1 i 2 oraz Instytut Sztuki Wyspa prowadzony przez Grzegorza Klamana, istnieje również wiele innych inicjatyw związanych ze sztuką. Jest to chociażby niezależna Kolonia Artystów działająca we Wrzeszczu, z którą współpracujemy, czy wspomniana galeria Żak. Należy pamiętać o Nadbałtyckim Centrum Kultury, które bardzo ciekawie buduje program kulturalny, społeczny i wystawienniczy. Bardzo aktywnym miejscem jest Europejskie Centrum Solidarności, które w ramach swojej działalności również prezentuje zagadnienia związane ze sztuką współczesną. Warto wspomnieć o Instytucie Kultury Miejskiej, czyli dawnej instytucji przygotowującej Gdańsk do konkursu ESK2016. Obecnie IKM pełni rolę organizatora licznych wydarzeń kulturalnych w mieście. W Gdańsku funkcjonuje duża struktura sieci instytucji, które wzajemnie się dopełniają. Mimo różnic programowych tworzą one spójną politykę kulturalną otwartą na wiele wątków i aspektów. Nie tyle starają się konkurować ze sobą, co współtworzyć pewną panoramę kultury w mieście i Gdańska Galeria Miejska ma w niej również swe szczególne miejsce. Mam wrażenie, że we Wrocławiu takiej współpracy pomiędzy instytucjami wciąż brakuje. ■

Wojciech Fangor

15 listopada 1922 – 25 października 2015



Wojciech Fangor, fot. Bogdan Sarwiński

Wojciech Fangor, obok Romana Opałki i na równi z nim, był najwybitniejszym malarzem Polski współczesnej, był artystą wyprzedzającym swój czas, był odkrywcą nowej przestrzeni malarskiej, był twórcą pierwszego na świecie environment był niezwykle wszechstronnym artystą: malarzem, rzeźbiarzem, rysownikiem, plakacista, projektantem przestrzeni architektonicznej i urbanistycznej, czego dowodem stacje Metra Warszawskiego, a także twórcą witraży, czego przykładem witraż zdobiący gmach Muzeum Polskiej Sztuki Współczesnej w Recklinghausen, był wielką indywidualnością, był mądrym i dobrym człowiekiem. Umarł, bo każde życie ma taki kres, ale jak rzadko który twórca miał prawo powtórzyć za Horacym: Non omnis moriar (nie wszystkim umrę) I pozostanie obecny i żywy, na krótko, bo życie ludzkie jest krótkie, w pamięci swoich przyjaciół. Ale pozostanie obecny i żywy w swoim dziele, zwłaszcza w „magicznych kręgach”, które tworzył w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. Zostanie w nich obecny na wiele pokoleń, na zawsze. Bo życie jest krótkie, a sztuka – wieczna.

3 listopada 2015
Bożena Kowalska

Płyty bezdźwięczne i ONOMATOPEJA

Andrzej Mitan – jeden z najbardziej oryginalnych i zjawiskowych artystów na polskiej scenie niekonwencjonalnej wokalistyki i dźwiękowego performance – zaprezentował w Galerii Entropia najnowszy i zarazem ostatni projekt, którym zwieńcza i bezapelacyjnie kończy swoją różnorodną działalność artystyczną. Tytuł wystawy łączy dwa graniczne momenty biografii artysty i spina klamrą całą twórczą drogę poety dźwięku, performer, kuratora i koordynatora wielu festiwali, wystaw, koncertów i sympozycji, uczestnika artystycznego ruchu „Fluxus”, założyciela kilku grup artystycznych oraz pomysłodawcy, twórcy i wydawcy unikatowej serii dziewięciu artystycznych płyt gramofonowych.

Moment alfa w biogramie Andrzeja Mitana to założona w 1968 roku grupa artystyczna ONOMATOPEJA. Czasy długowłosej kontrkultury na wystawie w Entropii zostały przywołane poprzez archiwalia fotograficzne (przede wszystkim zdjęcia Czesława Chwyszczuka z akcji „FORMAT” z 1976 roku) i dźwiękowe (nagrania live z klubu Riviera-Remont z lat 1975-8 na płycie ONOMATOPEJA wydanej w roku 2014).

Zwłaszcza jedna z fotografii Czesława Chwyszczuka zdaje się doskonale ilustrować mentalny kontekst tamtych czasów. Widać na niej grupkę młodych ludzi pozujących na tle serii zdjęć przedstawiających kilka dziwnych postaci: łysą kobietę, kobietę krótko ostrzyżoną, trzech długowłosych i brodatych mężczyzn oraz jednego łysego jak kolano w powtórzonych, stylizowanych na kryminalne kadrach (skład grupy ONOMATOPEJA). Młodzi mieszkańcy Świnoujścia – ot, tacy sobie, zwyczajni, nie dziwni, umiarkowanie owłosieni – wyglądają na zadowolonych, może nawet dumnych, bo fotograf czyniąc zadość prośbie uwiecznił ich na tle wizualnego komunikatu zajmującego spory format. Sam format zdawał się wskazywać na legalność przedsięwzięcia, ale to, co przedstawiał, musiało być dla nich czymś na kształt ufo... Trochę pachniało kryminałem, lecz równie dobrze mogło być czymś ważnym albo słynnym w jakiejś sferze... Z pewnością było czymś pozasystemowym... To rozumieli doskonale... I uwiecznili się, stając wokół znaleziska czy trofeum niczym jacyś odkrywcy lub myśliwi.

Były to czasy, kiedy długie włosy bywały powodem zatrzymania przez siły porządkowe. Andrzej Mitan, do dziś wierny fryzurze hippie, nie raz przeżywał to na własnej skórze. Wspominał też, że z powodu włosów zmienił uczelnię z UMCS, gdzie musiał strzyc się nieomal co tydzień ze względu na zajęcia wojskowe, na KUL, gdzie włosom pozwalano rosnąć.

Moment omega to świeżo wytłoczone krążki (złoty, srebrny i brązowy) *Płyt bezdźwięcznych*, które w Entropii miały swoją ABSOLUTNĄ PREMIERĘ! Złote i srebrne krążki są w rozmiarze płyty CD, natomiast brązowy, posiadający spiralne rowki (jak należy) ma rozmiar winylowego LP. Wszystkie odlane są z brązu i odpowiednio powleczone 24-karatowym złotem lub srebrem. Zwłaszcza te krążki łudzaco przypominają zwykłe płyty CD, z kolei brązowa LP sugeruje swoimi rowkami możliwość odtwarzania dźwięku. Płyty te jednak nie są nośnikami dźwięków. Przecząc własnej funkcji, są lśnącymi materializacjami idei płyty – „złotego krążka”, dysku, są obiektami kontemplacji intelektualnej i wzrokowej, są pomnikami płyt, są rzeźbami. Jako złudzenie przedmiotów codziennego użytku zdają się zatem traktować na opak

elita to ludzie żyjący w prawdzie,
których charakteryzuje
bezinteresowność
w czynieniu dobra i piękna

the elite are people living
in truth, characterised by
disinterestedness in doing
good and beauty



1

2

ideę ready made Duchampa, podobnie jak to czynił Jasper Johns swoimi odlewami puszek piwa w brązie (*Printed Bronze*, 1960).

Zważywszy jednak, że Andrzej Mitan *Płytami bezdźwięcznymi* wieńczy dzieło swojego życia, za trop ciekawszy i bardziej adekwatny od ready made na opak należy przyjąć bezdźwięczność najnowszych i ostatnich płyt artysty obdarzonego wspaniałym głosem i posługującego się w twórczości przede wszystkim dźwiękiem. Bezdźwięczność płyt, które ze swej natury służyć mają odtwarzaniu dźwięków, prowokuje do uznania jej za wymowne milczenie. *Not Wanting to Say Anything About Marcel* (Nie chcąc powiedzieć niczego o Marcelu) to tytuł dzieła Johna Cage'a poświęconego Duchampowi po jego śmierci w 1968 roku. Była to seria litografii oraz zestaw ośmiu płyt z pleksiglasu pokrytych wyrazami i literami losowo wybranymi ze słownika. Nie przedstawiały żadnej treści, były niewymowne... Niewymowność bywa wyrazem żalu z powodu utraty. Bywa też określeniem niemożności objęcia jakiegoś bezmiaru. Nie chcąc powiedzieć niczego...

Był już trop na wspaniałym i w poprzek Dada. Można jeszcze podążać tropem Dada zupełnie wprost i dostrzec w *Płytach bezdźwięcznych* konsekwentne zwieńczenie dokonanych wydawniczych artysty, który wszystkie płyty (23, w tym 16 autorskich) czynił także obiektami wizualnymi. W sposób szczególny

dotyczy to bezprecedensowej „dziewiątki”. Każda z tych płyt stanowiła unikalny obiekt artystyczny. Ich okładki zostały zaprojektowane i wykonane w formie rękodzieła przez polskich artystów awangardowych (m.in. Edwarda Krasińskiego, Włodzimierza Borowskiego, Jarosława Kozłowskiego, Ryszarda Winiarskiego, Andrzeja Szewczyka, Tadeusza Rolke). W warstwie dźwiękowej zawierały unikalne dokumentacje dokonań plejady polskiej awangardy muzycznej – wirtuozów, kompozytorów, eksperymentatorów, performerów, a także reżyserów dźwięku (jak m.in. Andrzej Biezan, Krzysztof Knittel, Helmut Nadolski, Andrzej Przybielski, Zdzisław Piernik, Tadeusz Sudnik). Egzemplarze tych płyt znajdują się w muzeach na całym świecie (m.in. w Centrum Pompidou w Paryżu, w archiwum ruchu Fluxus w Nowym Yorku, a także – w skromnym zestawie – w Galerii Entropia).

Zanim jednak dopełniła się słynna „dziewiątka”, jednoczesną premierę na Jazz Jamboree w Warszawie w roku 1984 miało 5 płyt artystycznych z tej serii. Podczas wernisażu w Entropii główny promotor i autor koncepcji tego wydawnictwa barwnie opowiedział o okolicznościach produkcji okładek.

Cała rzecz odbyła się w pustostanie przy ulicy Siennej zaanektowanym przez artystów na manufakturę, w której ręcznie wytwarzali okładki płyt. Działo się to w trudnym czasie poszukiwań księdza Popiełuszki, kiedy wszystkie służby miały oczy dookoła głowy. A trzeba było wnieść na drugie piętro dwie tony tektury na okładki... i oczywiście nie uszło to skwapliwej uwadze sąsiadów. Gdy pewnego dnia do miejsca wspólnej pracy wpadło dwunastu czy trzynastu milicjantów pod wodzą kapitana, ich oczom odsłonił się przedziwny widok. Musieli dojść do wniosku, że trafili do domu wariatów: jeden nakleja na tekturze jakieś paski (Edward Krasiński), drugi chrzci okładki czerwonym akrylem (Ryszard Winiarski), następny (Andrzej Szewczyk) zawzięcie struga kredki, siedząc nad wielkim stosom wiórów itd. *Co się tu,*



3

k..., dzieje?! – zawrzeszczał kapitan, który jednak – po uprzejmym wyjaśnieniu Andrzeja Mitana – pozwolił artystom popracować jeszcze przez dwa tygodnie, do czasu Jazz Jamboree. *A potem wynocha stąd i żeby nikt was tu więcej nie widział!*

Pomiędzy momentami alfa i omega rozciąga się nieomal pięćdziesięcioletni okres aktywności artystycznej i organizatorskiej, którą można określić jako totalną, bo zespalałą wiele mediów sztuki, a sztukę z filozofią i z żywym kontekstem rzeczywistości. Wyrasta ona z idei i działań interdyscyplinarnych, które rozwinęły się w latach 50. i 60. zwłaszcza w USA, z ducha Dada i Fluxusu, z ducha zachodniej kontrkultury. Jednocześnie czerpie też inspiracje z rodzimej literatury i refleksji filozoficznej (m.in. Norwid, Witkacy), zawiera konotacje natury etycznej i metafizycznej oraz głębokie i nieprzypadkowe odniesienia do religii (chrześcijańskiej). Nosi też znaki szczególne tamtego czasu.

Początki aktywności Mitana przypadają na czasy kolejnych erupcji i w końcu eksplozji dążeń wolnościowych w Polsce. Wystarczy przytoczyć kilka początkowych dat z artystycznego biogramu, by waga kontekstu w jego twórczości stała się oczywista: ONOMATOPEJA (1968 – Marzec w Polsce, Maj w Paryżu), Akcja „Format” (1976 – Czerwiec w Radomiu, Ursusie, Płocku), „Księga Hioba” (1981 – stan wojenny w Polsce), „Pięć płyt gramofonowych” (1984 – porwanie i śmierć ks. Popiełuszki).

Mitan określił siebie jako artystę intermedialnego. Poczynając od ONOMATOPEI intermedialność realizował przede wszystkim kolektywnie, a więc nie tylko przez łączenie różnych mediów sztuki w działaniach własnych, ale poprzez łączenie artystów różnych mediów i współtworzenie z nimi nowej artystycznej jakości w spektaklach, koncertach i performansach (Super Grupa Bez Fałszywej Skromności, Niezależne Studio Muzyki Elektroakustycznej, Święta Racja, Koncert Figur Niemożliwych). Kolektywny charakter jego działalności objawia się właściwie w każdym przedsięwzięciu, które inicjował – czy było to wydawnictwo płytowe, wystawa, festiwal, czy wreszcie słynne Seminarium ETC dwukrotnie zorganizowane wspólnie z Emmettem Williamsem, współtwórcą legendarnego Fluxusu, z którym Mitana łączyła wieloletnia przyjaźń. Miało to miejsce w roku 1987 za panowania gen. Jaruzelskiego, więc by mogło dojść do skutku, wymagało od organizatora nieprawdopodobnej ekwilibrystyki i determinacji. Słowem: był to bardzo trudny egzamin z intermedii, ale poszedł bardzo dobrze i do Polski zjechali artyści z całego świata.

Andrzej Mitan opierał swoje wystąpienia na kreatywnej interakcji z otoczeniem i to ze świadomością tworzenia nowej struktury dźwiękowej. Bywał kapłanem trójjednej chorei: poszukiwał przestrzeni, w której dźwięk zmienia się słowo,



4



5

Andrzej Mitan

1. *Poemat dydaktyczny*, Rewers zaproszenia

2. *Poemat dydaktyczny*, Awers zaproszenia

1. rewers, 2. awers

Fot. 3, 4, 5 © Mariusz Jodko, dzięki uprzejmości Galerii Entropia

abstrakcja drgającej fali przenika do sfery znaczenia i tam wyładowuje się w emocjonalnym poruszeniu.

I tym razem, zgodnie z zapowiedzią artysty, w trakcie wieczoru odbył się „performensik”, który przeszedł w „hopeninżek”. Mitan, rozdając autorskie kartki wypowiadał na przemian następujące zdania: *Nie krzycz tak głośno, bo nie usłyszysz ust, którymi świat wypowiada ciebie, Nie biegnij tak szybko, bo nie doświadczysz drogi, która przemawia twoimi nogami*”.

Rewers kartki zawierał jeszcze jeden tekst: *elita to ludzie żyjący w prawdzie, których charakteryzuje bezinteresowność w czynieniu dobra i piękna*. Tekst ten w ślad za wskazówkami artysty został kilkakrotnie odczytany chórem przez publiczność: raz, żeby usłyszeli to wszyscy w galerii, drugi raz, by usłyszał to cały Wrocław, trzeci raz by usłyszała to cała nasza Ojczyzna i czwarty raz, aby usłyszał to cały świat. Kto wie, może nawet świat biznesu?

Zdania te pochodzą z *Polskiego poematu dydaktycznego* – spektaklu-wykładu, który powstał w roku 2004, swoją premierę w pełnym składzie osobowym miał w 2007, a następnie

miał wiele odsłon w rozmaitych postaciach, miejscach (także w galerii Entropia w 2009) i konfiguracjach osobowych (Janusz Skowron, Tadeusz Sudnik, Zbigniew Wegehaupt, Mieczysław Litwiński). *Poemat* to utwór wielopoziomowy – jednocześnie poetycki, dźwiękowy i filozoficzny, a przy tym, jak zdecydowana większość dorobku Mitana, efemeryczny – otwarty i w ruchu, wrażliwy na odmienne konteksty i sytuacje, nastawiony na dialog z publicznością i bezpośredniość działania „do słuchu”. Prócz misternej struktury poetycko dźwiękowej zawiera autorskie przemyślenia dotyczące filozofii sztuki i twórczości. Zawiera też przesłanie, „przesłanie proste jak cisza” skierowane bezpośrednio do słuchacza, by zostawił urojone interesy i dał sobie możliwość usłyszenia i doświadczenia samego siebie i świata.

W tym kontekście zagadkowa bezdźwięczność ostatnich płyt Mitana objawia się jako ekwiwalent bezinteresowności zarówno w elitarnej sztuce, jak i w zwykłym życiu.

Swoją drogą, każdy z odwiedzających wystawę fanów fonografii wyrażał ochotę położenia brązowej płyty na talerz gramofonu, włożenia lśniących krążków do szufladki odtwarzacza i usłyszenia bezdźwięczności... ■

Andrzej Mitan
Płyty bezdźwięczne i ONOMATOPEJA
GALERIA ENTROPIA
2.10. – 16.10.2015

Album Piotra Błażejewskiego

Album Piotra Błażejewskiego, wydany przez OKiS we Wrocławiu, wpisuje się w chlubną tradycję znakomitych albumów sztuki wydawanych przez tę instytucję. Ten właśnie album jest wszelako wyjątkowy, przede wszystkim poprzez osobę jej autora, wrocławskiego malarza, profesora Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu.

Monografia ta, wydana na 40-lecie pracy artystycznej autora, prezentująca pokazną część jego dorobku, jest wyjątkowa także pod względem koncepcji edytorskiej, staranności opracowania graficznego, które w dużej mierze jest zasługą projektantki tego albumu, Moniki Aleksandrowicz.

No i wreszcie monografia ta jest wyjątkowa pod względem krytycznym, zawiera bowiem szereg znakomitych tekstów o malarstwie i sztuce w ogóle, bo rozważania o malarstwie i sztuce Piotra Błażejewskiego do ogólności nierzadko prowadzą. Dobre teksty o sztukach plastycznych nie są wcale zjawiskiem powszechnym, a wiele dobrych tekstów o sztuce różnych autorów zgromadzonych w jednym tomie to rzecz trudna do przecenienia.

Album nosi tytuł *W drodze – razem ze mną*, Błażejewski bowiem to homo viator – podróżnik i poszukiwacz. Podróżnik w sensie geograficznym, co dokumentuje on w tomie zamieszczonymi licznymi fotografiami, ale jest też Błażejewski poszukiwaczem głębszych sensów, podróży najważniejszej i najdalszej, co dokumentuje jego twórczość.

Podróżuje wszczepiony do światła fizycznym i jest w tym przemierzaniu odległości, krajobrazów kulturowych niezmordowany. Ale to nie jest tylko turystyka. To jest także pielgrzymowanie. Jednocześnie bowiem podróżuje w głąb, po świecie ducha. Jest w drodze, w tym fizyczno-duchowym splątaniu wędrówki i losu. Jest w nieustannej drodze poznania i twórczości. Zawsze w trakcie uwewnętrzniania dali.

A więc od co najmniej 40 lat ta monografia jest w drodze do Ziemi Obiecanej. Ta księga jest świadectwem malarskiego zapisu tej drogi. Gdyby miała zwoje, można by powiedzieć, że się ta droga nawinęła w księgę. Jej celem, Ziemią Obiecaną, co wszyscy autorzy zgodnie podkreślają, jest harmonia, ład, logos. Autor też nam to podpowiada: *W moim malarstwie, szerzej, w mojej sztuce poszukuję porządku oraz harmonii*. Deklaracja ta, choć na pozór prosta, prawie banalna, w świetle twórczości Błażejewskiego nabiera nieoczekiwanej głębi. Poszukiwanie porządku i harmonii nie jest u tego malarza jakąś mniej lub bardziej ozdobną deklaracją, lecz prostym, rzetelnym stwierdzeniem. W ustach Błażejewskiego wyznaczenie tego dalekosiężnego celu brzmi jak rzemieślnicze prawidło.

I malarz, majster, rzetelnie dba o to, żeby jego obrazy były proste i syntetyczne. Powiada: *upraszcam, odrzucam, eliminuję, oczyszczam... Płaszczyzny koloru, światła i formy staram się doprowadzić do perfekcji*.

Przy jego obrazach ma się wrażenie pewności, oparcia. Napór chaosu, tego wszystkiego, co nienazwane, nieobjęte, niemożliwe i niepokojące, malarz traktuje z metodyczną, cierpliwą uwagą. Wydobywa pieczołowicie, z powolnym, ostrożnym badaniem jakieś dające się jednak w chaosie zauważyć rytmy, jakieś powtarzalności, pulsacje, które przekłada na formy geometryczne, uspokaja żywioły, udomawia je w formach. Mało tego, on to wszystko jeszcze estetyzuje dodatkowo perfekcją wykonawstwa, dbałością o najmniejszy szczegół. Jak sam mówi i czego uczy swoich studentów, *każdy zakątek malarskiej przestrzeni, nawet krawędzie podobrazia pokryte są malaturą*”.

Upodobanie do tworzenia w cyklach to także jest przejaw tej szczególnej metodyczności, bo nie są to cykle złożone z autonomicznych płócien pod czapą wspólnej porządkującej metafory, lecz cykle obrazów wzajemnie niezbędnych, opracowujących problem krok po kroku, nawet kroczonek po kroczonek, gdzie całość estetyzującej, rytmizującej i harmonizującej procedury jest zdecydowanie dominująca nad jej elementami.

Nieprzewidywalna dynamika świata pod pędzlem-batutą dyrygenta-malarza zaczyna chodzić pod dyktando rytmu, na smyczy barwnych akordów w harmonicznych pochodach. Nieobliczalna wolność zewnętrzności zostaje pieczołowicie (rzetelność, pieczołowitość, metodyczność natrętnie się jako określenia narzucają) nanizana na linię melodyczną i zdoła nade wszystko. Majster dba o to bardzo starannie.

Pojawiają się tutaj, bo pojawiać się muszą pytania o to, co z natury rzeczy malarz wydobywa i jako odkrycie, jako zysk nam przekazuje, a co naturze narzuca i estetycznie ją tresując niejako zakłamuje? Nie będziemy się tu wdawać w skądinąd fascynujące spory wokół Kanta i Husserla na temat transcendentnych warunków ludzkiego poznania, jednak to odwieczne pytanie pozostaje otwarte także w tym konkretnym przypadku twórczości Piotra Błażejewskiego.

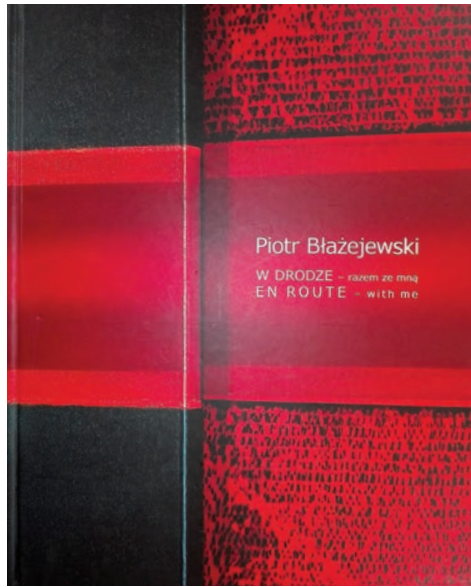
W tym okrutnie pobieżnym omówieniu chciałbym poruszyć jeszcze ważną kwestię, którą ta monografia, twórczość Błażejewskiego i sam twórca uwidaczniają. Chodzi mi o często wskazywaną, acz nigdy nie zdefinio-

waną wrocławskość. Mówiło się o niej z dużym przekonaniem i często niemal od samego początku istnienia PWSP. Mówiono o wrocławskości przed Arsenalem, w jego trakcie i po tej słynnej, przełomowej wystawie w 1955 roku. Mówili o tym ludzie z zewnątrz i sami wrocławianie, funkcjonowały grupa i szkoła wrocławska jako terminy krytyki sztuki i cokolwiek by to miało znaczyć, bo nie do końca wiadomo, były to terminy w środowisku dobrze ugruntowane. Gdy się pisze o mistrzu naszego mistrza, o Alfonsie Mazurkiewiczu, to niemalże jako epitet stały pojawia się przy jego nazwisku termin „wrocławski malarz”. Mówi się o wrocławskim strukturalizmie i nie wrocławskości budzi zastrzeżenia w tym pojęciu, tylko strukturalizm.

A więc istnieje wyraźna tendencja, by wrocławskością określać bardzo różnych malarzy, którzy jakoby mieli coś wspólnego. Na pewno istnieje wrocławski dyskurs (nie dyskusja, lecz dyskurs, więc paradygmat dyskusji), a więc istnieje dyskurs mówienia o sztuce we Wrocławiu i okolicach, ale też nie wiadomo, czym on jest, z wyjątkiem tego, że zostały ustalone środowiskowe hierarchie. I są pilnowane przez całe środowisko.

Błażejewski jest egzemplifikacją wrocławskości: jego mistrzem był „wrocławski malarz”, jest wrocławskim strukturalistą, do swojej monografii na 40-lecie swojej pracy twórczej we Wrocławiu i prawie 40-lecie pedagogicznej we wrocławskiej ASP, gdzie wychował już kilka pokoleń wrocławskich twórców młodszych od niego, zaprosił wielu swoich wrocławskich kolegów, także samo do wystaw towarzyszących tej monografii i jubileuszowi.

Istnieje zatem jakoby we Wrocławiu genius loci i krąży, i swoją lokalnością zaraża lub uszlachetnia, ale co to konkretnie jest? Niektórzy mówią: towarzystwo! Pewnie to zazdrościny. Na pewno zazdrościć trzeba wrocławskim malarzom, że stanowią tak spójne, żywe i wpływowe środowisko. Innym środowiskom twórczym bycie środowiskiem się nie udało, a nawet wręcz przeciwnie, więc nie jest to genius loci powszechny, tylko malarski. Dobre i to. Ale co? ■



Společná wrażliwość fotografii

Instituto Twórczej Fotografii Uniwersytetu Śląskiego (Institut Tvůrčí Fotografie) w Opawie, skupiający artystów oraz teoretyków i krytyków sztuki, to szkoła, która od lat nie tylko edukuje w zakresie artystycznej ekspresji wizualnej (sposobów obrazowania czy też rejestrowania rzeczywistości za pomocą aparatu) kolejne pokolenia fotografów, ale też propaguje idee dotyczące dokumentowania przemian życia społecznego. W ITF robienia zdjęć uczą się głównie studenci i doktoranci z Czech i Polski, stąd też portrety rozmaitych środowisk miejskich, codziennych ludzkich praktyk, pracy i czasu wolnego, świąt, wydarzeń religijnych, zabaw czy czasu żałoby, pochodzą z owych krajów. Dla patronujących młodym twórcom nauczycieli takich jak Vladimír Birgus czy Jiří Siostrzonek, warunkiem jakichkolwiek przemian w społeczeństwie są zmiany w ramach horyzontu wartości i sfery symbolicznej. Naczelnyimi wartościami wydają się tu wolność, równość i sprawiedliwość. I tak, za częstym użyciem sarkazmu czy ironii w wystąpieniach i tekstach wspomnianego Siostrzonek kryje się chęć przekonania o uwrażliwiającej na los człowieka mocy fotografii oraz o związanej z tym konieczności pokazywania świata – całej jego złożoności. Innymi słowy pojęcie „twórcza” oznacza w przypadku ITF bycie jak najbliższej życia – jego warunków czy okoliczności. Najważniejsza jest więc fotografia dokumentalna.

Twórcy opawskiej szkoły, poza kursami z fotografii prowadzą również zajęcia z takich dziedzin wiedzy jak kulturoznawstwo, socjologia kultury, studia wizualne czy animacja kultury. Właśnie łączenie dociekań teoretycznych z praktykami – także tymi aktywizacyjnymi – w zakresie sztuk wizualnych, wydają się najmocniejszą stroną ITF. Efektem tej działalności są interesujące opracowania naukowo-artystyczne. Przykładem mogą być publikacje albumowe Jiříego Siostrzonek: *Jaroslav Charfreitag. Cesta do novéhosvĕta 1902-1903* (Praha 2013), *Jan Langer. Století Češi* (Opava 2013), *Jaromír Čejka: Jižní město* (wspólnie z innymi autorami – Praha 2014), czy przede wszystkim książka *Fotografie a sociologie* (Opava 2011).

W pierwszej z wymienionych pozycji Siostrzonek – zastrzegając na wstępie, że czytelnik nie powinien spodziewać się klasycznej biografii fotografa – stara się pokazać twórczy epizod w życiu J. Charfreitága (1877-1937), jako głęboką obrazową refleksję nad naturą ludzkiego losu. Autor książki zwraca jednocześnie uwagę na rolę interpretacji fotografii jako subiektywnego zapisu, dokumentu i dzieła sztuki zarazem. Album wzbogacony jest o zbiór uwag dotyczących eseistycznego wymiaru zdjęć, zachęcających do powolnego, cierpliwego obcowania z ujęciami i powracania do już wcześniej obejrzanych kadrów. Fotografie Charfreitága opisuje Siostrzonek w kontekście społeczno-kulturowych realiów pierwszych dekad XX stulecia, fotograficznego boomu na ziemiach czeskich, fascynacji technicznymi możliwościami nowego medium. Podkreśla, iż Charfreitag – fotograf-amator, nie naśladował ówczesnych mód fotograficznych, był oryginalny i niezależny. Przybliży rodzinne miasto artysty w Górach Orlickich i jego rodzinę aktywnie uczestniczącą w ekonomicznym, społecznym i kulturalnym rozwoju tych okolic. Na tym tle kreśli *portret jednostki w czasoprzestrzeni radykalnie zmieniającego się świata*. Koncentruje się na najbardziej tajemniczym epizodzie tego dosyć konwencjonalnego, choć bogatego w wydarzenia, życiorysu – podróży po Ameryce, do której dwudziestokilkuletniego Charfreitága skłoniła miłość wolności i przygody.



Zgromadzone w albumie fotografie są zapisem tej właśnie podróży. Dla Siostrzonek stają się okazją do postawienia pytań o motywacje autora (artystyczne, dokumentalne, sentymentalne, kolekcjonerskie) oraz o możliwość oceny wartości fotografii (tych i innych z tamtej epoki) w perspektywie współczesnej.

Innym ciekawym przykładem opawskiego myślenia o fotografii jest też album Jana Langer *Století Češi* stanowiącego obrazowe studium dotyczące fizjonomicznych przemian twarzy ludzkiej, a dokładniej procesu starzenia. Langer zestawia w nim współczesne portrety fotograficzne czeskich stulatków z ich zdjęciami (w podobnych pozach) z lat młodości. Siostrzonek we wstępie do owej publikacji koncentruje się na ontologicznym wymiarze projektu, który ma skłaniać do pytań o stałość i przemijalność, o możliwość uchwycenia upływającego czasu w twarzach ludzkich, które, jak pisze czeski krytyk *mają zdolność przechowywania pamięci*.

Z kolei we wzmiankowanym tomie artykułów, poświęconym relacjom fotografii i socjologii *Fotografie a sociologie*, warto zwrócić uwagę na tekst Siostrzonek *Kěmu slouží fotografům (nejen) sociologická znalost*. (Po co fotografowi wiedza (nie tylko) socjologiczna). Autor artykułu podejmuje tytułową kwestię w perspektywie refleksji nad kondycją współczesnego człowieka. Stwierdza we wstępie, że *świat postmodernistyczny oferuje człowiekowi niemal wszystko poza możliwą do zastosowania instrukcją, jak żyć*. Fotografia ma być sposobem konfrontacji z tą chaotyczną rzeczywistością, a do jej dojrzałego tworzenia i interpretowania przydatna jest socjologia. Zagadnienie to rozwija Siostrzonek, opisując badania na temat danych wizualnych „produkowanych” przez kultury, mechanizmy komunikacji za pośrednictwem obrazów, akademickie studia fotograficzne. Porusza kwestię znaczenia socjologii w sztuce, relacji fotografii wobec dyscyplin socjologicznych, problematykę prawdy w fotografii, subiektywności i obiektywności zdjęć dokumentalnych, fotografowania jako formy interwencji oraz nauczania socjologii w szkołach fotograficznych. *Medium fotografii* – pisze Siostrzonek w zakończeniu – *nosi wszystkie symptomy współczesności, zmusza nas do nieustannego ruchu, migracji, ciekawości, niepokoju, budzi archetypowe instynkty łowieckie i zbierackie. Z drugiej strony motywuje do skupienia, wyciszenia, uważnej recepcji, medytacji*.

Warto również wspomnieć o albumie z pracami Jaromíra Čejki, przypominającym projekt fotograficzny z początku lat 80. ubiegłego stulecia, który za cel miał dokumentację powstawania i rozrostu wielkiego osiedla mieszkaniowego wniesionego na niemal zupełnie niezagospodarowanych terenach pod Pragę. Chodziło o tzw. Jižní město („Południowe miasto”), modelowe socjalistyczne osiedle z wielkiej płyty. Čejka, absolwent FAMU, interesował się wówczas seriami fotograficznymi i fotografią dokumentalną, uwieczniał architekturę blokowiska i życie jego mieszkańców w warunkach prowizorki i niekończącej się rozbudowy. Pozornie neutralne fotografie kryją w sobie kontekst polityczny i diagnozę stanu społeczeństwa czechosłowackiego epoki husakowskiej normalizacji lat 70. i 80. XX w. Opublikowane po 30 latach z jednej strony obnażają słabości ówczesnego systemu, z drugiej budzą nostalgię za światem, w którym dorastało pokolenie obecnych trzydziesto- i czterdziestolatków. We wprowadzeniu do albumu autorzy podkreślają symbiozę fotografii i socjologii, która stworzy nowy język wizualny. Umieszczają Jaromíra Čejkę w gronie *filozofujących poetów obrazu fotograficznego*. O Instytucie Twórczej Fotografii w Opawie powiedzieć można, że skupia i kształci filozofujących artystów-badaczy wizualności zarażonych społeczną wrażliwością oraz zainteresowanych interwencją i zmianami w ramach lokalnej, państwowej i globalnej wspólnotowości. ■



1. Au fond de l'impasse du 21 avenue du Maine
2. Square Masséna, Paris 13
3. Okładka książki, 4-6, rue Aumont- Thiéville (17)

ANNA KANIA-SAJ

„Paryskie pracownie artystów”

Jednym z symboli Paryża są miejsca związane z artystycznymi atelier, takie jak Montmartre czy Montparnasse. Niemal każdy wybierający się do stolicy sztuki chce je zobaczyć i poczuć ich atmosferę. W Muzeum Architektury we Wrocławiu miała miejsce bardzo ciekawa wystawa pt. „Paryskie pracownie artystów”, która umożliwiła zapoznanie się z różnorodnością tego typu architektury (14.05-23.08.15). Tak wystawa, jak i towarzysząca jej publikacja to interesujący temat zarówno dla artystów, architektów, jak i wszystkich miłośników sztuki. Szczególnie zaś wydany z tej okazji przewodnik pt. *Paryskie pracownie artystów*, który jest doskonałym źródłem informacji, pozwalających na odbycie indywidualnej wędrowki po mniej i bardziej znanych, rozsianych niemalże po całym Paryżu pracowniach słynnych, dawnych i współczesnych artystów.

Katalog do wystawy o tym samym tytule, szczegółowo opracowany przez małżeństwo architekta i dziennikarki Jeana-Clauda Delorme i Anne-Marie Dubois, opisuje historię paryskich pracowni z podziałami na poszczególne epoki i został doskonale zilustrowany pięknymi zdjęciami Davida Boureau, z których na wystawie można było zobaczyć kilkadziesiąt. Aż dwa lata zajęły autorom wędrowki po Paryżu śladami pracowni, których wynikiem było opracowanie prezentowanego wydawnictwa. Celem jego powstania było nie tylko wydanie przewodnika pozwalającego odkryć niezbadane do końca oblicze Paryża, ale przede wszystkim zwrócenie uwagi na to, jak ważna jest opieka nad tym wyjątkowym fragmentem paryskiej architektury i ochrona przed jej degradacją.

Atelier zmieniały się wraz ze zmieniającymi się epokami. W średniowieczu artysta – rzemieślnik pozostawał anonimowy lecz już od renesansu – dzieła jego były sygnowane i mistrz przyznawał się do ich autorstwa. W wieku XVII artysta zamiast kopiować dosłownie rzeczywistość, zaczął swobodniej wyrażać przedstawiany temat, posiadał więc zdolność do wprowadzania pewnych nowości. Niezależniał się od zbiorowego atelier typu rzemieślniczego. Ci artyści natomiast, którzy pozostawali pod ochroną króla, korzystali z pracowni urządzanych w Luwrze. Rewolucja jednak położyła kres tej tradycji udostępniania artystom pałacowych wnętrz, przekształcając je w wielkie narodowe muzea. Tymczasem równoległe do oficjalnych zamówień dworu, rozwinął się rynek prywatny, co (jeszcze przed rewolucją francuską) dało artystom możliwość niezależnienia się od zamówień królewskich. Chociaż Cesarstwo przeznaczyło Luwr raczej dla dzieł niż dla artystów, to nie przestało się nimi interesować i przeniosło ich do Collège des Quarte Nations i na Sorbonę. Napoleon kazał architektowi Moreau urządzić tam około 50 mieszkań przeznaczonych dla rzeźbiarzy, malarzy czy też uczonych. W 1821 Sorbonę zwrócono uniwersytetowi i od tego czasu zwyczaj przydzielania oficjalnych lokali artystom zaczął powoli podupadać. Równoległe następowały zmiany związane z wielkością powstających dzieł, a co za tym idzie – rozmiarami potrzebnych pracowni. Niezależnie od kondycji społecznej, każdy artysta mógł ją sobie jednak znaleźć. Wtedy właśnie miały miejsce słynne doroczne oficjalne Salony w Luwrze, prezentujące dzieła w stylu akademickim.



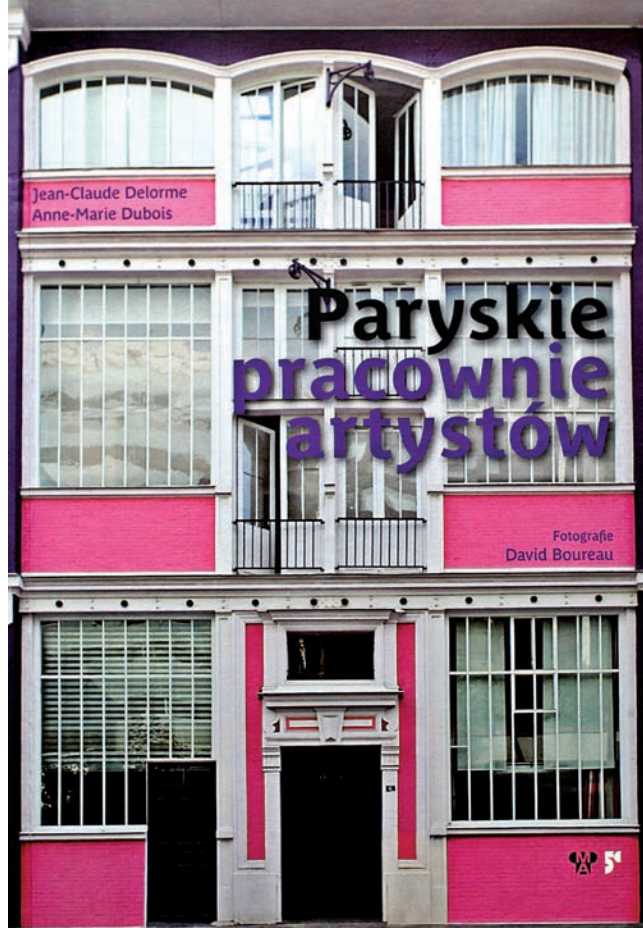
Było to zmonopolizowane do czasu pierwszego Salonu artystów „odrzuconych” (po raz pierwszy) w 1863 roku.

Wiek XIX – czas wielkiej urbanizacji – był złotym wiekiem dla atelier. W tym czasie w zależności od możliwości gruntowych i handlowych, a także od panującej w danej chwili mody, pracownie były skoncentrowane w różnych dzielnicach Paryża. Jako pierwsze (1830-1880) zostały zaanektowane okolice od Vavin i ul. Vaugirard, aż do Montparnasse, zaś na prawym brzegu Sekwany, obrzeża placu Pigalle, gdzie swoje atelier pobudowali znani artyści. Słynne dziś pracownie znajdujące się na Montmartre i Montparnasse były wybierane głównie przez biednych artystów. Okolice Montmartre były wtedy terenami ni to wiejskimi, ni miejskimi, otoczonymi niezabudowanymi działkami, co pozwalało wieść spokojne życie w sielskiej atmosferze. W XIX w. dla artysty akademickiego odnoszącego sukces, jego pracownia była miejscem towarzyskich spotkań, gdzie fotografowany był on w zaaranżowanych pomieszczeniach, w których pozował. Całkiem inaczej było wśród impresjonistów (zamieszkujących Montmartre), którzy odrzucili zamknięty świat atelier i wyszli w plener. Taki artysta stał się wtedy jednym ze zwykłych śmiertelników i takich też malował. Jak wiadomo, malowali oni to, co widzieli, światło takie, jak postrzegali (jednak prace modernistów odrzucane były ciągle przez oficjalny Salon).

W latach 1880 – 1900 zagęszcza się zabudowa równiny Monceau (bardzo modne w drugiej poł. XIX w.) i poszerza Montparnasse, sławne staje się wzgórze Montmartre (zachowujące wówczas swój wiejski charakter). Te miejsca przyciągały intelektualistów i artystów m.in. ze względu na niewielkie czynsze. W latach 1910-1915 nowe budynki wyrastają na Montparnasse, usytuowanej częściowo w czternastej, a częściowo w piętnastej dzielnicy Paryża, gdzie sporo było wówczas zwyczajnych i tanich pracowni. Mieściły się one na poddaszu lub na parterze. Od 1910 roku osiedlali się tam artyści rozczarowani Montmartre, tacy jak Picasso, Derain czy Van Dogen, uciekający od nieautentycznego folkloru, który zaczynał zalewać wzgórze, a potem dołączyli do nich liczni przybyli do Paryża artyści ze Wschodu, Niemiec i Skandynawii. Sławny okres Montmatre, a także Montparnasse w końcu przeminął, a po 1945 nigdzie ponownie nie doszło do tego rodzaju afirmacji życia artystycznego i żadna już paryska dzielnica nie zastąpiła tych inkubatorów artystycznej twórczości. Najlepsze lata Montmartre przypadały na okres od 1918 r., czyli zakończenia pierwszej wojny światowej do 1932, czyli początku kryzysu gospodarczego we Francji.

Same pracownie zmieniały się z biegiem lat, a równoległe z rozwojem sztuki rozwinęła się ich architektura – jak piszą autorzy – *która poszła śladami ewolucji w malarstwie – realizm doprowadził do impresjonizmu, potem do abstrakcjonizmu. (...) Wraz z nastaniem ery abstrakcjonizmu światło staje się jedyną pożywką malarstwa.* Le Corbusier zapoczątkował erę panowania absolutnej przejrzystości, definiując nowe zasady modernistycznej przestrzeni, gdzie światło staje się wszechobecne. Powoli upowszechniał się sposób stosowania podwójnej wysokości – atelier znajduje się na dole, a przestrzeń mieszkalna zajmuje antresolę czy wysoką galerię. Owo rozdzielenie życia artystycznego od życia domowego zostanie utrwalone nazwą duplex, pochodzącą rzeczywiście z drugiej poł. XIX w., i niebędącą wytworem modernistycznego ruchu z XX wieku. Taka nowoczesna pracownia jest przeciwieństwem tego, co działo się w wiekach średnich i okresie renesansu aż do klasycyzmu, kiedy obrazy powstawały przy migotliwym świetle świec. Aż do XVIII wieku, artysta korzystał z jednego źródła światła, skupionego na przedstawianej scenie, co powodowało powstawanie światłocienia. Pojawienie się wielkich okien i zenitalnego oświetlenia w drugiej poł. XVIII w. zmieniło charakter światła w obrazie, rozświetlającego go w całości.

Podczas Salonów prezentacja coraz większych dzieł wymagała rozległej przestrzeni (gigantyzm obrazów dawał malarzom nadzieję na to, że zostaną zauważeni). Chociaż jeszcze nigdy dotąd atelier nie były tak piękne, tak wielkie, tak luksusowe



jak pod koniec XIX w, artyści odwracają się od malarstwa, które wzorem ich pracowni – stało się pompatyczne i zaczęło podejmować ciężkie, historyczne tematy. Architekci z ruchu modernistycznego wezmą z nich przykład i postanowią z kolei zrezygnować z przesadnych „akademickich” ozdób. Dowodem tego jest skromne atelier przy avenue Junot, zbudowane w 1926 roku dla Tristana Tzary. Na prawym brzegu Sekwany powstają miasteczka (cités) głównie w okolicach Placu Pigalle w dziewiątej i siedemnastej dzielnicy Paryża oraz w okolicach Montmartre. Po lewej stronie rzeki znajdowały się one w szóstej i siódmej dzielnicy i na Montparnasse, ale oczywiście też w dzielnicach peryferyjnych – trzynastej, czternastej i piętnastej. Ich różnorodność zaczynała się od pięknych atelier, wieńczących czasami mieszczańskie budynki, a na drewnianych cités czy też konstrukcjach o strukturze metalowej kończąc. O sukcesie niektórych artystów działających przed 1900 rokiem świadczą pobudowane na równinie Monceau pałacyki miejskie. Wśród nich wyróżnić można typ atelier – muzeum, przykładowo to założone przez Gustave’a Moreau, prze-

znaczone również do przechowywania i wystawiania jego własnych dzieł.

W okresie międzywojennym ruch modernistyczny, którego jednym z reprezentantów jest Le Corbusier, zrewolucjonizował sektor budowlany zarówno pod względem technicznym – wraz z upowszechnieniem stosowania betonu – jak i samej koncepcji budownictwa mieszkaniowego. Dotyczy to szczególnie czternastej dzielnicy, wokół Parku Montsouris i szesnastej, okolic Autenil, ale też osiemnastej – w szczególności avenue Junot, gdzie występuje jedna z największych koncentracji atelier zbudowanych przez Adolphe’a Thiers’a. Druga wojna światowa to ponownie czasy wyhamowania urbanizacji i koniec okresu rozwoju budowy artystycznych atelier. Z kolei lata 1960-70 to już dla nich – czasy dekonstrukcyjne.

W tej chwili atelier przestają już być tak systematycznie zajmowane przez artystów, ponieważ w ostatnich latach ten typ architektury mieszkaniowej przyciąga ludzi zamożnych, którzy pragną zamieszkać w prestiżowych budynkach z historią i mogących tym samym zaspokoić własne ambicje. Stanowią one w większości prywatną własność, są dla zwiedzających trudno dostępne. Jak dowiadujemy się z przewodnika, można jednak korzystać z dni otwartych, organizowanych w wielu dzielnicach. Owe dni organizowane przez dzisiejsze atelier obnażają niestety całą ich mizerię: niezbyt praktyczne mieszkania, przebudowane zakłady rękodzielniczych, przygodne dobudówki w głębi podwórza. Nasze romantyczne wyobrażenia o miejscu pracy artysty mogą zostać w tym momencie zawiedzione. W całej ich historii bywało na pewno różnie. Jak dowiadujemy się z książki – w XIX w. atmosfera atelier była czasami ponura, o czym świadczą wspomnienia niektórych malarzy. Praca w takiej pracowni wymagała od artysty skromności w wyrażaniu swojej indywidualności, a wręcz musiał on często niewolniczo odtwarzać modela zgodnie z obowiązującą wtedy konwencją i rytuałem. Poza cieszącymi się uznaniem malarzami akademickimi, dziewiętnastowieczni artyści pracowali w większości w skromnych warunkach.

Atelier artysty stanowi część mitologii miasta, piszą autorzy – specyficzną osobowość artysty kojarzymy z przestrzenią dostosowaną do uprawianej przezeń sztuki i jak wiadomo, jest to przede wszystkim miejsce kreacji, gdzie artysta maluje, rzeźbi, fotografuje, oddaje się w pełni swojej pasji. Na przestrzeni wieków przestrzeń ta ulegała transformacji, uzależniona była zarówno od ewolucji statusu materialnego artysty, jak i od jego osobistego, przemyślanego wyboru. Dzięki przewodnikowi uświadomiamy sobie, jak niewiele wspólnego mają ze sobą nadworny artysta z XVII w., żyjący z zamówień królewskich i księżęcych; malarz odnoszący sukcesy w XIX wieku, zamożny mieszczanin, przyjmujący klientów w wystawnym zakładzie oraz biedny malarz z Montparnasse, często zmieniający miejsce pobytu i dzielący z innymi ciasną, niewygodną pracownię. Jednak mimo wpływu czasu, posiadanie atelier w stolicy sztuki nadal pozostaje wyznacznikiem sukcesu artysty. ■

O nowym akademizmie; i o potrzebie alternatywy dla...alternatywy

152

Akademizm przez ostatnie stulecie nie był synonimem jakości, lecz skostnienia i czczego formalizmu. Profesjonalistami byli natomiast spece od... niepoahomowanego buntu, kontrowersji i prowokacji. Dzisiaj wszakże wiemy już, że krytyczna problemowość bywa równie schematyczna i bezmyślna jak formalizm. Wiemy, że rewolucyjność bywa tak samo konformistyczna, jak bywa nim trwanie przy tradycji. Wiemy, że bunt jest dziś najbardziej konformistyczną mimikrą. Wiemy, że spontaniczność to de facto najbardziej prymitywne automatyzmy. Wiemy, że społeczne zaangażowanie to najczęściej pazerna manipulacja. Jak zatem i czego uczyć studentów akademii sztuk pięknych? Aby zrozumieć dobrze kontekst, ale i dramaturgię tego pytania, przypomnijmy sobie pokrótce, co się dzieje dziś ze sztuką.

Jednym zdaniem: radykalny pluralizm. Ocieńcający się siłą rzeczy o relatywizm i anarchię. Artyści, dążąc do niezależności, wywołili sztukę ze wszystkich tradycyjnych uwarunkowań (estetycznych, ekspresyjnych etc.). Dzisiejsze wielkie oficjalne imprezy (jak Biennale Weneckie) dowodzą, że udało się to wybornie. I że można na nich pokazać literalnie wszystko. Nie powstała wszakże deklarowana sfera wolności, lecz bezwolności wobec wszelkich możliwych manipulacji. O tym, co dziś w sztuce dominuje, co ważne i aktualne, decydują ci, co... dominują. I to nie w kategoriach artystycznych.

Jednym z bardziej doniosłych osiągnięć sztuki ubiegłego wieku było tzw. poszerzone pole sztuki i wynikające z niej kontekstualizacje. Oczywiście słuszne było poszerzanie świadomości uwarunkowań, w których sztuka się pojawia, z którymi wchodzi w relacje. Ale niesłuszne było następnie redukcje sztuki wyłącznie do tychże poszerzonych uwarunkowań. Powstał w ten sposób pragmatyczny sojusz rynku, mass mediów, polityki i systemu eksperckiego. Mały go hasła walki z totalizacjami tradycji. Stanowi jednak nowy rodzaj hegemonii, nie przez „grillowanie herezji”, lecz przez marginalizowanie (wyrzucanie poza scenę) wszystkiego, co trwałe i ściślej określone. Co przeszkadza globalnej płynnej wymienności. Aktualnym i ważnym można być przecież wyłącznie dzięki spontanicznej otwartości. Czysta operatywność. Jedyną kompetencją kulturową ma być spryt i brak zahamowań.

Sojusz ten tworzy własny obraz sztuki. Według rynku jest nią to, co nowe (byłe jak, byłe nowe), co jest kolekcjonerskim gadżetem i „idealnym zakupem”. Media dodają: sztuka to atrakcyjna

anomalna, wydarzenie. Polityka – społeczne zaangażowanie. Eksperci – pozycja w artworld. Sojusz ten tworzy tzw. postszukę. Nie jest ona aktualną formą sztuki, lecz jest pochodną tego, co... aktualne. A postartyści to fachowcy od mimikry, od modnych gestów, sloganów i trików. Nie ogarniemy aktualnego zamętu, jeśli nie będziemy przestrzegać różnicy między sztuką (rozpiętą pomiędzy przeróżnie rozumianą harmonią a dramatyczną jej niemożliwością), postszuką i artywizmem (bezpośrednim zaangażowaniem społecznym). Artworld nie jest już wolnym polem dyskusji, a jedynie skwapliwie obsługuje wspomniany sojusz. Podtrzymuje też własny monopol na redystrybucję aktualności sztuki. Sloterdijk opisuje „zakłamywanie sztuki”, gdzie artyści już tylko udają artystów, wystawcy wystawców etc., a wszyscy oni są już tylko aktorami spekulacyjnej ekonomii. Zaś system sztuki to wzór tzw. maladaptacji – automatycznych i cynicznych przystosowań.

Czegóż zatem uczyć studentów? Przedsiębiorczej cwaności, gier biurowych, braku skrupułów w kolejnych dostrojeniach? Postartysta ma być przecież człowiekiem bez właściwości, nie może mieć żadnych przekonań czy umiejętności, bo to by tylko ograniczało jego plastyczność. Zatem żongler, trickster, znawca PR i marketingu, wiecznie w ruchu i gorliwie chętny. To kurator przejmuje odpowiedzialność za sens, wartość, celowość czy kontakt z publiką. Autorskim produktem artysty jest w zasadzie jego pozycja w strukturach artworld. Miejsce w kolejce po kolejne zakupy i granty. Postartysty nikt nie może niczego nauczyć, on musi pozostać funkcjonalnym zombie. Akademie są tu zbędne.

Niedawno o napisane tekstu do katalogu *Coming Out* (najlepsze dyplomy ASP Warszawa), poproszono redaktora naczelnego nowego magazynu sztuki. Było wiadomo, co napisać: uczelnie artystyczne są do bani, bo nie przystosowują studentów do bycia częścią aktualnego układu. Czyli pomienionego wyżej sojuszu rynku/mediów/polityki i ekspertów. Powtarzał przy tym sztampowe już od stu lat argumenty, zaś osobistym wkładem było trochę niewybrednych złośliwości. Oczywiście jakoś tam słusznych, bo stan naszych uczelni daleki jest od doskonałości. Zapominał przy tym skwapliwie, że akademie nie są monolitem, ale zbiorem autorskich pracowni. Po drugie – jak pisałem na wstępie – zachwalana przezeń problemowość, rewolucyjność etc., to tylko aktualne maski konformizmu. Oraz że bezmyślny skostniały akademizm to dzisiaj właśnie... artworld, jego klisze

i sztampy. On formatuje sztukę poprzez sposób upubliczniania sztuki czy przez nowe formy mecenatu (analizował to m.in. Pierre Bourdieu). Grantami propagowana jest określona problematyka, określone punkty widzenia, strategie kreacji itd. Paul Virilio wręcz pisał o terrorze politycznej, ale i optycznej poprawności. „Wszechwiedzącymi akademikami” dziś jest właśnie aktyw artworld, który zależnie od potrzeby, zamiennie bywa kuratorami, krytykami, jurorami, członkami komisji zakupów. Bywa głosem ludu lub salonu. Czyli kpina zamiast pluralizmu kompetencji. Kpiną też są jego debaty, będące formą autopromocji jej uczestników, a nie autentyczną reprezentatywną dyskusją. Aktyw artworld dumny jest z tego, że – jak pisał mi inny redaktor tego pisma – *nie obsługują artystów spoza układu*. Czy zatem sztuka współczesna w Polsce została już sprywatyzowana? Kto jednak i dla czego daje państwowe dotacje na takie prywatne spółdzielnie? Pora zacząć te pytania zadawać. Walka z dzisiejszym akademizmem to bunt przeciw omnipotencji funkcjonariuszy artworld. Dawniej kuratorzy i krytycy byli zacofani wobec przemian sztuki, dziś zaś oderwali się od rzeczywistości ludzkiej egzystencji i wrażliwości na rzecz symulowania „krytycznej modernizacji”. Niestety, dziś upasiona alternatywa sama potrzebuje alternatywy.

Czy wszakże akademie – i to z obecnym dofinansowaniem – mogą się temu przeciwstawić? Owej magii zamieniającej hasła wolności i kreatywności w bycie nadętym bufonem? Uczelnie podlegają wszak jeszcze innym determinacjom, by wspomnieć choćby system boloński, który dosłownie oznacza likwidację jakości w szkolnictwie wyższym. Wspomnijmy też niedawne zalecenie ministerialne: *akademickie efekty kształcenia nie powinny odzwierciedlać oczekiwań i ambicji kadry, lecz realne możliwości najsłabszych studentów* [1]. Well, zatem sztuka dla kraju hydrauliczków?...

Nieodmiennie podstawowym naszym problemem, i dotyczącym nie tylko uczelni, jest brak odpowiedzialności za dobro wspólne. Na różnych szczeblach, też tych najbardziej lokalnych. I stąd zamiast aktywnej troski o jakość i niezależność sztuki, mamy nierzadko egoistyczny spryt lub mimikrę. Akademie nasze niestety nie uczestniczą wystarczająco w aktywnym kształtowaniu publicznego obrazu sztuki. Nawet nie próbują być alternatywą dla obowiązujących dziś wykładni. Taka bierność oznacza zgodę, by jakość

1 Za: Piotr Nowak, *Hodowanie troglodytów*, Kronos, Warszawa 2014, s. 81.

sztuki zamieniać na grę w trendy i rankingi. Zgodę na kariery będące już nawet nie tyle zapisem kroniki towarzyskiej, co buchalterią wymiennosci: kto komu za co. Choć oczywiście zdarzają się również tzw. listki figowe, alibi różnorodności.

Niestety, coraz częściej edukację zastępujemy zabiegami... wabienia, uwodzenia, usidlania studentów. Pracownie rywalizują niby na programy, lecz w praktyce oznacza to raczej wyścig na bonusy i/lub cateringi. Bonusy to możliwości wydawnictw, wyróżnień, różnego rodzaju dofinansowaniach, załatwianiu wystaw etc. Catering oznacza tu zabawianie, biesiadowanie, wyjazdowanie etc. Wystawy końcoworoczne to nierzadko show wystawienniczy, a nie prezentacja dokonań studentów. A przecież powinniśmy pomagać studentom dojrzewać do bycia w pełni rozwiniętym artystą i człowiekiem (?).

Edukacja akademicka rozdarta jest między dwie skrajności. Pierwsza to logika wewnętrzna, czyli gry o wyróżnienia, stypendia, dobre miejsca na dyplomy etc. Zawołanie „robimy swoje”, które kończy się... krok poza bramą uczelni. Druga to logika zewnątrz: przedsiębiorcze wliżywanie się w układ artworld. Kończy się... powiedzmy, że postsztuką. Wyjściem jest samodzielność, indywidualizacja i pluralizm, czyli różnorodność programowa wydziałów i pracowni. Należy rzetelnie ich strzec, a nie wydawać na łup nieuczciwego sprytu, „norm światowości, postępu”. I bolońskich statystyk.

Czy zatem mamy uczyć studentów jak załatwiać granty, jak szantażować urzędników „społecznym zaangażowaniem”, jak prowokować tłum? Mamy uczyć ich zakładać spółdzielnie żeru? A może lepiej już zamknąć akademie i stwierdzić, że sztuka nie jest już ani potrzebna, ani możliwa?...

Należy spojrzeć szerzej. Przemiany sztuki będą trwały niezależnie od wszelkich manipulacji. Wymagać będą ciągłego rekonstruowania tożsamości i umiejętności artystów. Nie jako automatycznej adaptacji, lecz jako prawdziwie krytycznej aktywności. Musimy zatem uczyć studentów się... uczyć i dojrzewać. A nie sprzedawać aż do emerytury swoją „młodzieńczość”. Nie można już dłużej wmawiać, że sama spontaniczność, autentyczność i sam bunt mają cokolwiek wspólnego ze sztuką. Wolność, jak i sztuka nie polega bynajmniej na bezmyślności, lecz jest efektem wirtuozerii myśli, wyobraźni i umiejętności. I niestety, wymaga pracy oraz dyscypliny, a nie bezkompromisowego... tupetu. Edukacja dziś powinna obejmować zarówno socjalizację (przyswajanie ogólnego), jak i indywidualizację. Ta druga nie polega bynajmniej na krnąbrnym uporze w byciu sobą, lecz na odpowiedzialnym stawianiu się, samobudowaniu. I na odporności na dzisiejsze manipulacje. Krótko mówiąc: *arthome versus artworld* [2].

Reasumując: studenci zagrożeni są dzisiaj nie tyle akademickim bezwładem „jedynie słusznej konwencji”, co równie bezmyślną drgawicą kolejnych aktualności, czyli żonglerką modnymi trikami i sloganami. Akademie albo będą ideowe, wręcz idealistyczne, i przytomnie walczące o ten idealizm, albo nie będzie ich wcale. Zastąpią je pomaturalne szkoły techniczne lub staną się częścią wydziałów marketingu czy PR-u. Czy taki idealizm nie jest samobójczy? Czy mamy prawo do niego namawiać studentów? Trzeba przy najmniej uprzytamniać konieczność i dramaturgię tego wyboru: albo cwane adaptacje i postsztuka, albo sztuka i... desperacka donkiszoteria. Przy czym dzisiejsza donkiszoteria nie wynika z mylenia realnego z urojeniami, lecz z faktu przechodzenia realnego jako całości w widmowy, performatywny sposób istnienia. ■

2 Polecam nieskromnie: Sławomir Marzec, „Sztuka polska 1993-2014. Arthome versus artworld”, Warszawa 2012.

1



1-2. Wystawa końcoworoczna ASP Kraków, 2015, fot. J. Leśniak

2



p. 4 Janusz Krupiński

Akademia: filozoficzność, dialog, mistrz...

Academia: philosophy, dialog, master...

When we say 'school', we have in mind education, pedagogy, teachers and students, communication, familiarity, giving or taking information. However, education, teaching or instruction is not the primary goal of academia, because it is not only school and it is not restricted to education. First of all, it is a place of inquiry and discussion (even investigation); the place where people search for new thought, questions, ideas, visions, ideals. With reference to thoughts of the past, thoughts of other schools. Thoughts become the subject of

teaching and learning, but in the spirit of academia - none of the processes is final. History lesson includes rest, speaking (lecturing), listening (auditorium), conversation. In fact, rather than saying 'rest', I should say 'free-breathing', enjoying free time, moving away from the pressure of having to do business, going about daily chores, etc. Academia contributes to shaping thoughts and discovering new horizons, joint exploration of teachers and students. Whoever participates, becomes 'shaped' or 'formed'. He/she forms and shapes himself/herself and is not somebody's follower. A person has a free choice of ideas, sides in discussions, responsibilities and is able to advocate, form arguments, etc. Without personal involvement, there is no academia. The position of the master, his authority, are based on a free, open, critical thinking. He/she is able to forming this kind of attitude in his students. Master meets with

his students in dialogues. His/her position is lost when he/she is seen as being always right. Masters discover, give a boost, initiate, support students in their quest. Masters are examples of search and self-questioning, self-doubt and self-criticism. Masters don't know the truth, they are looking for it. Dialogue is the form of interpersonal relation. Discussion is not a coincidental dialogue. Discussion should take place regardless of who is involved, what is the status of participants. There is no need to talk about the equality of people; what matters is what anyone reveals. Content of speech, a product is of value and not the style or manner of speech. Authentic discussion occurs when the positions of the parties are significantly different. Positions, or perspectives, points of view, ways of thinking. The effort to understand one-another is the crucible in which we form thoughts.

p. 6 Grzegorz Dziamski

*Akademia przeciw akademizmowi.
Uwagi o nauczaniu sztuki*

Academy against academicism: on teaching art.

Art education, especially higher education, is based on two paradoxes. Firstly, the canon of contemporary art took shape in opposition, and even overt hostility to the academy. The nineteenth century gave the term "formalism" a pejorative meaning. The term "formalism" has come to mean a dead art - dead at birth, as opposed to a living art that the artists wanted to create. The living art was born from the observation of contemporary life, from observing what was considered as transient, fleeting, momentary and contingent. The living art was not imitate what had been considered as eternal and unchanging. The second paradox is contained in Immanuel Kant's belief that the arts are the work of an exceptional gift of genius. Art is in complete

opposition to imitation. We can learn the principles of physics and other sciences, but we cannot learn to write imaginative poems, even when we know all provisions relating to poetry. Both of these paradoxes seem to undermine the very idea of art education, the very idea of teaching art. We know that is not true. Artists always levied any science, though traditional model still prevailed in the nineteenth century: the traditional model of teaching art based on the relationship of the guild master / journeyman, apprentice. The requirement of formal training certified by university degree was not necessary. It was enough that the young student of art familiarized himself with the basics workshop. The professionalization of the profession, as measured by the completion of a university program gained momentum after World War II, and more specifically in the 1960's of last century. In the post-modern reality, the concept of creativity has become suspicious as the notion of metaphysical and ideological status quo. The purpose of arts education has become to develop the right attitude. Art is an attitude towards reality, and more specifically, a critical attitude toward enslaving ideology of human life, is therefore a critique of biopower (power over life). In order for artists to cope with this task, artists must be familiar with the theories of modern bio-power, with the theories of culture. The concept of the medium gave way to the notion of practice. The practice involves not so much technical as social divisions, is therefore less formal than the medium, and more of social (and political) color. Painting-practice does not only include means and techniques of painting nor responsibility for the medium. It is to consider and find the role of painting in the social sphere; the proper territory in institutions of production, distribution and reception of art.

Kaja Kordas

Pytania fundamentalne – odpowiedzi fundamentem

Fundamental questions – answers are the foundation

Answers: the Rector and Deans of the Academy of Fine Arts in Kraków

The Rector and almost all the Deans of the Academy of Fine Arts in Kraków answered several basic questions connected with their academy and academicism. The answers were given by the following academicians: Prof. Stanisław Tabisz, Rector, Prof. Piotr Korzeniowski (painting), Prof. Józef Murzyn (sculpture), Prof. Krzysztof Tomalski (graphic arts), Prof. Beata Gibala-Kapecka (interior architecture), Prof. Marta Lempart-Geratowska (restoration).

What is the essence of the academy?

Stanisław Tabisz

Of course its educational mission. The Academy trains professional artists, and this often requires long and arduous practical activities and studies; mastering, acquisition of skills, conscious handling of certain means of expression ...

Piotr Korzeniowski

The Academy is in fact the university, which forms artistic environment; creates conditions for the development and shaping different creative attitudes. Students and graduates should know that art is an important issue that requires responsibility, because it concerns and affects many aspects of social and cultural life.

Józef Murzyn

The essence of the Academy and the main reasons for the existence of its rich and diverse intellectual-artistic potential is connected with objective defining of the meaning and function of art, upholding the high culture and promoting positive examples. The Academy is the center of professional reflection on the current condition of art. Its faculty works on syntheses, diagnoses prognoses, adequate training programs for artistic-and-cultural activities.

Krzysztof Tomalski

Accumulation of creative energy, stimulating the artistic potential appropriate for the period, bringing together good, active artists. It is difficult, because civilization and technological changes occur extremely quickly and they disrupt any stability of values and needs. The essence of the academy is maturity and openness but also protection of the timeless values in the ongoing frictions of artistic ideas. It's not about conservatism and liberalism but limiting the wisdom of liberalism (modernity).

Beata Gibala-Kapecka

Freedom of creation and experience in order to cross borders in search of beauty. The possibility of experimentation. Verifying, undermining and wrecking functioning stereotypes.

Marta Lempart-Geratowska

It is the tradition, freedom of creation and research.

p. 12 Paweł Jagiełło

Pytanie o tradycję

Question about tradition: Academy of Fine Arts in Łódź

Academy of Fine Arts in Łódź has a special place on the map of art academies in Poland, mainly due to its tradition and association with Władysław Strzemiński, who was an artist, theorist, co-founder of the academy and co-author of the original program. The emergence of the Academy was the result of bottom-up involvement and was in some ways contrary to government directives. From the very beginning, the Academy had to adjust its program to a particular profile: it focused on functional aspects of art, in particular - industrial design. Also, academic program was influenced by its initiator, who concentrated on structuralist trends as the highest stage of art evolution, despite pragmatic approach and a very strong need for the Academy to take into account purely artistic aspects of creativity. Academic program connected with the original idea became the axis of the many changes, discussions and the clash of different points of view. The 70th anniversary of the founding of the Academy of Fine Arts in Łódź (formerly the State Higher School of Fine Arts) is undoubtedly a good reason to analyzing the breakthroughs in its history and to outlining the major theoretical problems. Of course, in this short essay I can only describe the most important events and the most important theoretic problems associated with academic program. There was no tradition of art education in Łódź prior to 1945. Today, the Academy is even able to develop far-reaching plans connected with broadening its visibility in Europe. Also, the Academy plans to open educational programs in the English language for overseas students as part of the Erasmus program. Short-term objective includes gaining higher status. In order to qualify for that, the Academy has to establish the sixth department which would offer education on doctoral level (now, only five departments offer such programs). The fifth department will concentrate on fashion management and design management.

Łukasz Guzek

70 lat ASP w Gdańsku

The 70th Anniversary of the Academy of Fine Arts in Gdansk

The main celebration of the 70th anniversary of the Academy of Fine Arts in Gdansk began on December 5, 2015. It was a solemn meeting of the Senate with invited guests preceded by the opening of the main exhibition entitled 'Metaphor and reality'. Both events were held in on the ground floor of the Great Armory exhibition space, the headquarters of the Academy of Fine Arts. Starting exhibition in the Armory was the culmination of ASP remodeling, which lasted from 2010 and cost over 31 million zł. Ludmiła Ostrogórska, the rector of the academy, said at the opening that the renovation of the academy brings new quality both for working conditions of the employees, but also for the possibility of academy's participation in cultural life of the city. The new exhibition space makes the ASP one of the largest art institutions in Gdansk. Gallery in the Great Armory is located in the center of the city eagerly visited by both tourists and inhabitants of Gdansk. The gallery program includes not only exhibitions, but also workshops and open discussion meetings. The Academy has a choir and a theater. It conducts student research program. In addition to the

main exhibition jubilee, the anniversary program included installation entitled 'Faculty Council', an exhibition entitled 'Points of contact' and an exhibition presenting the work of the theater of the Academy of Fine Arts in Gdansk from 2013 to 2015 entitled 'Re-trans-spective'.

p. 9

University of Arts: a school for new opportunities

The sense of education on higher level is connected with its effective acquainting students with artistic process, the sublimation of their imagination and their awareness of art's social functioning. This is Prof. Alicja Kępińska's opinion posted on the website of the University of Arts in Poznań. She stressed the importance of tradition (the problem of the creative process), current trends in art and its social functioning. Poznan university is trying to cope with this task for over 90 years. The School of Decorative Arts was established in Poznań in 1919. After several years, it became the Institute of Fine Arts. In 1946, it re-opened as the State Higher School of Fine Arts. In 1996, it

acquired the status of the Academy of Fine Arts. Less than fifteen years later, the authorities of the Academy, with the rector Prof. Marcin Berdyszak introduced yet another change: they met all the requirements of becoming a university in July 2010. The change of name was connected with the continuous evolution of structural and programmatic change. For a number of years, the University was in the process of transformation. The school was never dominated by one artistic doctrine, one aesthetic style or trend. It has always been a meeting place of different concepts in many fields of art disciplines from classical to the most contemporary ideas. Among several departments, the university has the Department of Animation, which is a unique department in Poland. It is based on the Bologna system: 3-year bachelor and 2-year master's degree programs. This division is compatible with division in other universities in Europe. Students can visit foreign universities and work in studios abroad which brings considerable benefits to the parties.



Vertical, horizontal and slant. Some aspects of the creativity at the Academy of Fine Arts in Wrocław: the 70th Anniversary of the Academy of Fine Arts in Wrocław

'Fish in water'

Art school in Wrocław, nowadays the Academy of Fine Arts, celebrates its 70th anniversary. It experienced several phases of euphoria and declines, the moments of stasis. Also, it experienced different organizational changes. Several times, it was truly creative a field not only on domestic, but also on international scale. In addition to the forces that run vertically on the state level and the horizontal relationships between educators and students, the school was subjected to slant variables. The oxymoron of academic-artist includes a double role of artists and academicians. Artists, who are academic educators, are often independent from social norms. The overall position of the academy in the world of art seems to be changing over the years. There are several questions which artists-educators have to answer. Should the academies merely concentrate on transmitting information? Should they consecrate and reproduce the values formed elsewhere or, rather, should they themselves form such values? In contrast to the nineteenth-century slowcoaches and the twentieth-century rear-guard, academic-artists now experiment and participate in avant-

guard projects. Art students often develop independent games and even follow some anarchist ideas. Academies do not block these deviations. There are strong chances for creative crucible formed at academies.

Today, the idea of the academy in general is completely different than 50 years ago. Yet almost until recently the acidic art was considered as opposite to avant-guard art. Now the situation is completely different. With the overall transformation of the visual artists' position in society, they are not 'ho ho!' Persons. They usually stay in niches do are not the 'locomotives' of changes. This does not mean that they ceased to sense a lot and stopped signaling new phenomena in art. Sometimes they are marginalized although, paradoxically, they still enjoy prestige position. They have to share their positions with the entire galaxy of other celebrities. In addition, in our consumer society almost everywhere lurks commerce, the most deadly for innovative and original creativity. Therefore, entry into the structure of the academy, for artists (who since then have become artists-scholars) despite all the drawbacks, on the one hand, the advent of the discourses on art on the other, might be a cultural escape in professionalism independent of the economic pressure. In addition, their academic position offers the possibility of contacting new generations of artists with untainted creative attitudes. And if artists-scholars are able to control the contradictions of their position and they find enclaves to cultivate their own research, they can safely considered academies as their homes. Of course, it is sometimes necessary to modify academic character in order to form proper habitat, and that's again and again how it has been and is at the academy in Wrocław.

Polish graphic arts: international presentations

The Department of Graphic Art at the Academy of Fine Arts in Wrocław organized two graphic exhibitions. Their goal was to present the Polish graphic arts at the international forum. The first exhibition was entitled 'The Wrocław School of Printmaking' (2009). It traveled to Knoxville (the USA), Charlotte, the University of North Carolina, Depart-

ment of Art and Art History, Rowe Gallery, the Pienkow Gallery in Knoxville and Kościelak Gallery in Chicago. The participants included only the artists employed at the Department of Graphic Art, Academy of Fine Arts in Wrocław. This formula was used in subsequent presentations. In 2012, it traveled to the David Owsley Museum of Art at Ball State University in the US, the University of Southern Queensland, Toowoomba Arts Gallery in Australia, and also the National Dong Hwa University in Hualien, Taiwan. In 2013, the exhibition returned to the United States and was continued at the Emporium Center for Arts & Culture in Knoxville, USA. Also in the same year, it was shown in China's Yanbian University Art Museum of the Academy of

Fine Arts. The exhibition were accompanied by lectures or workshops for students. One or more artists participated in openings of the shows. In 2014, the artists from Wrocław participated in the international graphic art conference in the San Francisco Bay Area (USA) organized by the Southern Graphics Council International (with the participation of such institutions as the Berkeley Art Museum, California College of Arts, Campfire Gallery, City College of San Francisco, San Francisco State University, the University of California at Berkeley. Participation in International SGC can be considered a significant achievement by Wrocław artists. The conference annually attracts hundreds of collectors and art reviewers interested in contemporary printmaking.

'Trans-design' in Wrocław

The exhibition entitled 'Trans-design' organized in Liberec, a town in the Czech Republic, most accurately reveals the current condition of design in Wrocław. We should consider that fact from the perspective of the 70-year history of design in Wrocław, including political changes in Poland in the early 1990's and in 2004, when Poland became a part of the European Union. These facts are the framework for organization and program for design education and achievements of designers - graduates of the academy.

The direction of development had been established shortly after 1945. That's when there was a real need for reconstruction of the city from the devastation of war and the reactivation of the economy in Lower Silesia, which had previously enjoyed success in ceramic and glass industries. The designers served the needs of pre-war German and Silesian education initiatives supported by the Deutsche Werkbund in the field of modernist architecture and interior design. Reference to the pre-war tradition of the local academy and its importance for the economy of the region proved to be a proper basis for the then authorities who reactivated education at the Academy of Fine Arts in Wrocław in the area of the so-called spatial art, ceramics, glass and interior design.

In the theory and practice of design concepts, there are close links with art with symbolic function. New cul-

tural developments require the inclusion of prestige and information in art projects and that trend contributes to the undermining of modernist functionalism (and its related minimalism) while forming new postmodern solutions. Design-art includes the concepts of the so-called 'anti-design'. 'Trans-design', the title of the current exhibition, is connected with current potential of design-art and the fact that modern designers cross the borders between art-forms and art-objects which include both the elements of communication and practical function. The idea of intermediality is the fundamental idea of the exhibition. Current academic projects at academy in Wrocław are connected with that idea and include not only glass, ceramic and graphic design, but also such educational programs as scenography, industrial design, visual communication, kinetic design, transportation design, etc.

p. 52 Grażyna Borowik

p. 58 *Odchodzenie w przyszłość. Wokół 56. Biennale Sztuki w Wenecji All the World's Futures*

Go away in the Future

About the 56th Art Biennale in Venice All the World's Futures

Every two years, Venice is the greatest gallery of living art in the world. Each time the biennial awakens great expectations, arouse our emotions, provokes thoughts and – at the end – it leaves an impression of dissatisfaction and disappointment. Shock and admiration come together, and visitors need patience in order for them to deal with different issues which accompany this the meetings with artists, their works, with works that help better understand ourselves, others and the time in which we live.

p. 46 Regulars know that in addition to the Central Pavilion and historic national pavilions nestled in the Giardini, in the Arsenale and other adopted places they meet with art and its contexts. This year the decision-maker was Okwui Enwezor from Nigeria. He organized 44 additional events, but informal aesthetic surprises are even more numerous. In museums, in small and big galleries, off palaces, courtyards, squares, streets and on nearby islands – art is everywhere. Biennial this year celebrates its 120 birthday. The history of this most prestigious cultural institution is illustrated in a documentary exhibition organized in the Arsenale. The presentation is organized from the perspective of the changes in art in a historical context, both political and social.

p. 60 The newest edition of the Biennale is connected with its former past styles. The crisis, insecurity, armed conflicts, deep cultural and economic divisions are common topics of artistic expression implemented both in traditional and multimedia forms. The Arena, designed by David Adjaye and located in the Central Pavilion, has become a place for narrative, where live human voice can be heard in the wider social debate on the reflection on the state of art. It is here, in addition to documentaries, lectures, seminars and various speeches, where they will read for seven months all three volumes of Capital Karl Marx, the founder of socialism. The exhibition entitled 'Personal Structures – Crossing Borders' will include images of Marx, Engels, Lenin, Stalin and Mao Tse-Tung. The project was started in 2002 by Rene Rietmeyer. Personal Structures also include paintings by Xenia Hausner, Daniele Galliano, Sebastian Schrader, Hans Aichinger (figurative), Guy Van Den Bulcke (hyperrealistic), Narine Arakelyan, Daniel Buren (abstract), Sam Leach (surrealist). The show organized at the Palazzo Michiel was entitled 'Highway to hell'. Pakistani-Indian project was organized at the Palazzo Benzo. Ita was entitled 'My East is your West'. Sean Scully's exhibition entitled 'Land Sea' was organized at the Palazzo Filier.

The Biennial reminds us of the fact that in today's globalized world we have to solve many problems through scientific research and artist endeavors. While enjoying unrestricted flow of information, we still live in a world of fear, terror, hunger and confusion. International discussion which brings together prominent thinkers and artists takes place at the Teatro Tese Arsenale Cinquecentesche. At that 'Creative Summit', they debate on the future of the world in the context of the possible changes in the context of education, universal tools that give opportunity to people and nations a better knowledge and understanding of themselves and others.

p. 70 Aleksandra Hołownia

„Era biennale już minęła!” – 56 Biennale Weneckie

The era of biennial is over: the 56th Biennial in Venice

In 2000, at a symposium on center and periphery in contemporary art organized in Kassel, the late Swiss curator Harald Szeemann challenged the entrenched model of the biennial in Venice. Decolonization and the collapse of the Eastern communist bloc contributed to the establishing of the new countries, for which there had been no room in the traditional Giardini exhibition area with only 29 pavilions. In the 56th biennial, there were 89 participating countries. For this reason, presentations of artists from countries without their own pavilions were organized across the lagoon. Some of the exhibitions were located in the neighborhood of Castello

Anna Batko

Przekształć się lub znikaj

Convert or disappear

International Print Triennial is an annual event held in Krakow since 2006. From 1966 to 2006, it was organized as biennial event. It is not just a competition on an international scale, but a series of scattered exhibitions organized not only in Kraków, but in other cities in Poland and even abroad. It is considered as a forum for thorough analysis of contemporary graphics in the context of its diminishing role. Unfortunately, the status of Triennial itself follows that negative trend. The triennial's prestige decreases: its range grows smaller and smaller. It receives less and less exposure. Also, they often exhibit graphic art of lesser quality. The status

Krzysztof Stanisławski

Artyści wszystkich krajów, łączcie się!..

Artists of all countries – unite!

... at the 56th International Art Biennale in Venice

The world's largest artistic vanity fair has gained this year socialist 'smartness'. Okwui Enwezor, the curator from Nigeria, who is also an international art reviewer, the director of Munich's Haus der Kunst, the head of the Documenta 11 and the Gwangju Biennale in South Korea entitled the biennial 'All the World's Futures' ('All the future of the world' or 'The Future of the whole world'). Considering the rules of political

Anna Markowska

Pionierzy na „Dzikich polach”

Pioneers on the 'Wild fields'

The pioneers in the art in Wrocław were not the ones who came here in 1945 to organize the Polish cultural life after a terrible war and resettlement-migrations of peoples. Artists who found themselves in a sea of ruins came from far-away homes which they had to leave behind new borders. Although they were true pioneers in geopolitical sense, they did not brought with themselves other than everyday dreams. Their 'ordinariness' was connected with their belief that there should be schools, clubs, cafes – just like before the war. Only their students were able to start a real rebellion. After graduating, the students looked around and realized that what they looked at was from an era gone-by. The ideas of old professors with impeccable manners, gazing at Paris or Lwów rather than looking around, were considered by their students as anachronistic ideas. The old professors formed around themselves a kind of anti-soviet umbrella, and young artists - even those whose attitudes were far from the fascination of so-called socialism, asked themselves difficult questions: Does 'being Polish' mean only holding on tightly to the past and does not mean modernity and experiment? From today's perspective, we see that the response to their question was indeed tragic, because it was nevertheless connected with new institutions which imposed oppressive ideology. The exhibition entitled 'Wild Fields' illustrated the problems of the pioneer artistic life in Wrocław after WWII.

and San Marco, where they placed participants from Andorra, Angola, Azerbaijan, Belarus, Cyprus, Ecuador, Estonia, Luxembourg, Montenegro, Thailand and Ukraine. The artists from New Zealand, for example, exhibited their projects in the library at the Marco Polo Airport. I did not see the representatives from Bulgaria, but I did see the representatives from Grenada, Mauritius, Mongolia, Mozambique, Seychelles. During the press days, many people visited the traditional exhibitions. I could see that in 'vaporettos' traveling to Giardini and Arsenal I could see seventy year old artists, journalists, curators, collectors, heads of museums and employees of various centers of arts. Aged audience represented transient world of art, suspended somewhere between migration and nationalism. Symptomatically, Ivan Grubanov's project exhibited at the Serbian pavilion was entitled 'United Dead Nations'.

of the triennial is more and more 'academic'. The organizers can see the problem and they organized an international symposium entitled 'Transform yourself or disappear'. They discussed the role of regular events in contemporary graphic art graphic. The symposium, was entitled 'Convert or disappear'. Their conclusions, however, cannot be considered as optimistic conclusions.

International Print Triennial 2015 is primarily a design contest, which this year was attended by 1,105 artists from all over the world. Alicia Candiani (Argentina), Vladimiro Elviri (Italy), Dorota Folga-Januszewska (Poland), carinne Parraman (United Kingdom) and Endi Poskovic (USA) were the jurors of the triennial. The main exhibition was accompanied by several projects organized by partner institutions, meetings, symposia and lectures devoted to various aspects of graphics, both from a historical perspective as well as presenting the latest developments in graphic art.

correctness, we might think that he believes in socialism as the world's future ... and that is a hair-raising idea.

In the center of the Italian Pavilion, recently renamed Central Pavilion, which usually is the center of the biennial, the curator arranged an 'Arena', which is a stage and a fairly large space for audience, where actors read fragments of the 'Capital' by Karl Marx. In the intention of the curator, the Arena is the kernel, the epicenter of thought radiating over the whole Biennale: Giardini, Arsenale and even the most distant national pavilions and accompanying exhibitions. During the preview for professionals who are able to explore the whole Biennale for 3 days prior to the official opening, I looked around the hall Arena with curiosity and saw with satisfaction only 3 people who simply wanted to rest there.

Urszula Smaza-Gralak

EXPO 2015

Starting from the exhibition in London in 1851, where the stands were dressed like cakes and bulged with excess products, almost all the subsequent events in the history of exhibitions, not only because of their novelty, but often also because of the scale of the project, became symbols of the splendor of the era, and the products of human thoughts - icons of time. These achievements were considered as milestones on the way to the formation of a new civilization and new culture. They are the basic elements of the history of new media, intermedia and the mass media. The great national exhibitions organized by the International Bureau of World Expositions (IBWE) were entitled 'EXPO'. For the purpose of organizing the shows, they built big pavilions. At the EXPO shows, they periodically present cultural, scientific and technical achievements of different countries. .

The goal of EXPO remains unchanged. The organizers follow the instinctive human desire to expose, celebrate, advertise and sell through communication and sharing information about all kinds of business. Presenting the achievements of scientific and technical knowledge, and innovative technological projects contributes to global debate on the most sensitive issues concerning the inhabitants of our planet. Over the years, the world exhibitions became the place to meet and exchange ideas, the basis for promoting the idea of social and cultural promotion of countries, and building a common platform for conducting multinational discourse.

fermat
Pismo Artystyczne

Pamiętaj, że jesteś funkcjonariuszem ZOMO...

'Remember that you are an officer of ZOMO...

... and it is your obligation'. Such a statement, together with other objects, was in June, in the abandoned former barracks of the Police Prevention Department in Wrocław. Each of these objects - being in some ways a relic of history - became part of the main exhibition this year: the 13th edition of SURVIVAL Art Review. It was a very successful exhibition. It included many interesting performances and it was very consistent in terms of accompanying events. The motto of this year's edition was 'Prohibited Actions'. It referred to human behavior and events played on the fringes of law or totally violating its principles. The barracks of the Police Prevention Department in Wrocław is strongly marked by the old, police function. Because of that fact, visitors could see gloomy network of corridors and rooms with the atmosphere which influenced the final character of the exhibition, its narrative and a specific connotation. There were

Łódź Design Festival

Łódź Design Festival (LDF) is the oldest and still the only really important event of that kind in Poland. The scenery of the festival was designed by Catherine and Paul Lewoc. They designed café, and a reading room along with ticket offices, which become attractions in themselves. A clear division of the two locations contributed to overall clarity: the biggest brands were located on Tymienieckiego 3, while the commercial part with stands of smaller producers were located at the factory on Piotrkowska 250. 'Invisible heroes: the genius of everyday things' was the hit of the show. It was organized by the Vitra Design Museum, which is one of the most important museums devoted to design. It concentrates on art and architecture. Exhibitions prepared by the museum travel around the world.

Klara Czerniewska was the curator of the exhibition entitled 'Polish Design Stories'. It was sponsored by the

Wystawa „Via Expo”

The twinkling of an Italian art

The exhibition 'Via Expo' at the Artists House in Warsaw, June 25 - July 7, 2015

The exhibition entitled 'Via Expo' was the only in the last few years collective exhibition of contemporary Italian art in Poland. Diverse, open and therefore rather 'spotty'. Its 'spottiness', however, was its advantage. Inconsistency was unavoidable due to the lack of exhibition's theme, the large number of participants, their different artistic experiences and interests, different style and media. The situation was highly uncomfortable: a collective show devoid of a unifying theme causes dispersion, preventing at the same time focus on the achievements of each artist. In such a situation, the only solution seems to be the shifting of personal essence of individuality and seeking

TIFF Festival 2015. Polska NOW!

TIFF Festival 2015. Poland NEW! 3-13 September 2015

The motto of the Fifth Festival of Photography (TIFF) was: 'Poland NOW!'. The festival was devoted to contemporary Polish photography. Despite sincere and good intentions of the organizers, the festival caused considerable consternation.

Poland the champion of Poland

The organizers of the festival belief that Polish photography has never had a better time than now. They tried to answer several question connected with their thesis. Who are Polish photographers? Can Poles living abroad for many years be still

sixty-six projects including performances. Big space provided for the exhibition contributed to the fact that it did not look cramped nor irritating. Almost all of the presented objects have their own place, so the visitors were able to fully pay attention to objects. The exhibition secured indirect and multi-level interpretation of the theme. Projects were based on the idea of extremely minimalist installations in the type of site-specific. Exceptionally captivating were for example a sound installation, sound sculpture and a vertical and horizontal strings which were exposed in an ideal spot for themselves. Interestingly, thanks to the intervention of artists, plain narrow corridor turned into a visually appealing musical instrument, which resembled instrumental theater. On the opening day of Survival, there was a performance during which artists pulled strings and in addition to their own hands they used a wire and a glass bottle in order to produce an effect of the 'Sul ponticello, sul tasto and ordinario' game. They struck the elements of metal ventilation which worked as excellent as resonators. The sounds were amplified, so the artists were able to reveal additional sound values, such as beats, tremolo, distortions and noise. Most certainly, the Survival grows as a festival of interesting modern art.

366 Concept Brand. They showed Polish furniture (old and modern). Hence the boards describing the various exhibits were rich in archival pictures, reproductions of prototypes and detailed descriptions - from the most popular (eg. chair by Marian Sztaba), to the more experimental (eg. inflatable collection entitled MALAFOR). The exhibition was also an excuse for that to trace the way in which some of the objects have become icons, and others do not. This kind of critical approach to the origin, process and effect of design - and this aspect definitely out, "Polish Design Stories" among other shows on the LDF.

The plebiscite entitled 'Must Have' was connected with the competition for young designers and it was considered as the flagship event of the Łódź Festival. Both plebiscites play large role in shaping public and professional opinion (awarded designers are quickly noticed by the media). However, this year's 'Must Have' was a bit chaotic collection of items. It included strictly minimalist projects or retro-inspired, or made of plywood or referring to Scandinavian style.

more information. It is difficult, though, to decide what each artist represents, especially, when we see only two or three pieces of that person's art.

The overall impression of the exhibition is connected with the materiality and respect for traditional artistic values. Italian artists reveal above all deep knowledge of their media. They pay attention to form, true craftsmanship. The connections between the artists who participated in the show are not obvious, therefore in order to reveal them, we must look for general characteristics. We could watch a lot of technically good work, both among young artists (Claudia Giacchetti, Giovanna La Falce, Alfonso Iuliano, Francesco Olivieri), as well as more experienced participants (Tania Welz, Ernesto Galiza, Broniquen Gallo, Deborah Vrizzi, Marco Angelini). In the case of young artists we see that we see the beginnings of their artistic work, but we cannot to deny them high-quality of their craft. An important Polish accent at the show was the presence of Krzysztof M. Bednarski, an artist who for over 30 years has been living and working in Rome. His 'Sole Napoletane' includes a recording of a performance in 2009.

considered as Polish artists? It seems that art has no borders, so answers to their questions will never be simple and clear. If we believe that our presence at international competitions contributes to 'hood situation of Polish photography', why aren't we present in the global photography market, and why there is almost no photography market in Poland? The organizers also believe that there are many photographers in Poland and there are new many photo-galleries. Their belief, however, can be only considered as the form of wishful thinking. In fact, many galleries have to close, and the number of photo-festivals in Poland has been constant in a period of several years. Currently, we do not have any photo-magazine in the country - all of them have been closed. Of course, we might be optimistic about the future, but we also need to be realistic. Popular clichés are misleading and lead us to absurdity which is manifested in the saying that 'Poland is the champion of Poland'.

Kilka uwag o fotografii w szkole filmowej i na ASP w Łodzi

Some remarks about photography in art schools in Łódź

The Academy of Fine Arts in Łódź celebrates its 70th anniversary. The first exhibition, which started this anniversary, was entitled 'In the beginning there was the photograph' (curator Marek Domański). It included photographs and other pieces of art by Grzegorz Bojanowski, Agnieszka Chojnacka (video), Artur Chrzanowski, Marek Domanski, Zbigniew Dłubak, Konrad Kuzyszyn, Ireneusz Pierzgałski, Gregory Przyborek, Maciej Rawluk, Dominik Sadowski. The exhibition contributed to our getting acquainted with the art by several teachers and students of photography. At the same time, we were able to look into the past, to the years 1966-1975, when Zbigniew Dłubak taught at the academy. The show included selected pieces of art which questioned photography (Łukasz Ogórek), quasi-objects and video. Empty gallery walls seemed to invite more art-pieces by teachers and graduates, such as Alexandra Mańczak (very interesting digital work), Edward Łazikowski (outstanding work entitled 'Fragtors'), Anna Orlikowska and the members of the Warsaw Seminar (Dłubak, Jarosław Kudaj, Mariusz Łukawski, Mirosław Woźnica). Photography at the Łódź Academy of Fine Arts contributed greatly to the development of the art of photography in Poland from 1970 to 1981 (conceptual art, Warsaw Seminar) and in the 1990's (staging, Przyborek), 1993-2011 (Kuzyszyn: between expressionism and critical art). In 1993, they established the Department of Photography at the Academy in Łódź.

Lena Wicherkiwicz

Dekada. Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie w latach 2005-2015

The decade: the Academy of Fine Arts in Warsaw 2005-2015

The last ten-year history of the Academy of Fine Arts in Warsaw is primarily the history of expansion of educational offer and the development of academy's infrastructure. The academy established two new departments connected with the promotion and organization of artistic life. Academy acquired new buildings and remodeled the buildings already in its possession. Some renovations are spectacular. The passing decade was also a period in which graduates left the academy more comprehensively prepared to work as designers. The academy organized exhibitions organized at the two of its galleries which included the best diploma projects. In 2004, the academy celebrated its sixty year anniversary and organized an exhibition entitled 'Duty and rebellion' accompanied by smaller presentations and an impressive publication with the same title. In a symbolic way, this event can be seen as closing a certain stage in history, a recall and a summary of the events of the past as inspiration and the symbiosis of tradition and modernity. From 2005 to 2015, the Academy operated under the leadership of the following rectors: Ksawery Piwocki (2005- 2008 and 2008-2012), Adam Myjak (from 2012). The continuity of the management contributed to consistent implementation of ideas and stable development. Also, it provided rich educational program, developing the creative potential and opportunities for the presentation of achievements by academy's faculty and students. At the present moment, and in its present form, academy ceases to be a hotbed of revolution. There are no trends to breaking conventions, sharply defining new directions. Instead, the academy offers rather sad experience of producing professionally presented artistic product. The exhibition entitled 'Coming Out 2015' seems to question meaning, purpose, and modern academic art education. The question is not only asked at the academy in Warsaw. What should be the contemporary academy? What is its role not only in education, but also in its social, economic, artistic environment? These questions are asked at other art schools throughout the country.

Remembering Józef Brandt

Joseph Brandt (1841-1915) was a popular figurative painter. Monika Bartoszek, Anna Podsiadły and Jarosław Pajek were the curators of the exhibition entitled 'Between Munich and Orońsko' on the centenary of Brandt's death. The exhibition outlined the broad context of artwork by that important Polish painter. The curators showed lots of archival materials they obtained from the artist's family, as well as military equipment which he used as props for his pictures. Also, they showed portraits of the artist painted by his students. The weapons and furniture presented in Orońsko come from the Brandt's studio in Munich.

The exhibition included photographs by Brandt which he used as his notebook. He photographed not only different scenes which he later painted in pictures, but people in costumes, their facial expressions which suggested certain mood. Many people in photographs are anonymous but there are also portraits of Helena Brandt and Maria Pruszká's daughters which reveal high artistic value. The exhibition also included drawings by Brandt.

*Szko buzuje w światowej sztuce***Glass is boiling in the world art**

We see glass as solid material, but in fact it is a liquid. There are so many possibilities for its use. 'We just have touched its surface' - said Zesty Meyers, founder (together with Evan Snyderman) of the 20th Century Gallery in New

*„Kapitał” Katarzyny Majak – nowa „Kolekcja Wrzesińska”***'Capital' by Katarzyna Majak - the new 'Wrzesińska Collection'**

Września is a small, but important town in Poland. It is important on the map of the events connected with photography. In Września, they publish an excellent magazine on photography entitled 'Photography Quarterly'. Waldemar Śliwczyński, a former editor of the magazine, organizes 'Września Collection', which includes an exhibition and an album which every year accompanies the show. The artists who are invited to the show enjoy full freedom in creating their own vision of the city of Września. The project was attended by Bogdan Konopka, Andrzej Jerzy Lech, Mariusz Forecki, Nicolas Groszpiere and Zbigniew Tomaszczuk, and Katarzyna Majak. Starting this year, the new curator of the project is Karol Szymkowiak, who selected Adam Lach for the next edition of the project. Katarzyna Majak entitled her album 'Capital'. The book is one of the most interesting photo-albums published in Poland last year.

*Mocna pozycja Polski na Jeune Création Européenne***Strong position of Poland at the Contemporary Art Biennial Jeune Création Européenne – Paris / Montrouge 2015 2017**

Fifteen years ago the municipality of Montrouge adjacent to the Parisian Montparnass initiated a meeting of young European artists. They organized a biennial of art entitled Jeune Création Européenne – Biennale d'Art Contemporain (JCE) which included n competition. Their guiding idea was to look at the achievements of the youngest generation of artists working in various fields of art who came from different cities in France and abroad, the cities participating in JCE project. At the beginning, the

*Abstrakcja w Tate Modern***Abstraction at the Tate Modern: Sonia Delaunay and Agnes Martin**

Spring and summer 2015 at the Tate Modern belonged to women. Two large retrospectives were devoted to Sonia Delaunay (1885-1979) and Agnes Martin (1912-2004). They were divided by one generation, but we can also see a number of biographical parallels. Both artists, in the course of long life, experienced different phases of creativity, both concentrated on abstract art. They were exceptions to the male-dominated art scene. Both grew up far away from the centers of contemporary art. Sonia was born in Odessa and she lived in Paris. Agnes came to New York City from a small town in Canada. At one point, they were an important part of the cultural elite and the art of America. They became an inspiration for subsequent generations of artists. Despite these similarities, it is difficult to imagine a more different approach to art by both artists. An extensive exhibition of Delaunay's was organized in twelve rooms on the fourth floor of the Tate Modern usually reserved for temporary exhibitions. Art-pieces by Martin were exhibited in eleven rooms.

York (now R & Company) which is considered as one of the most important and groundbreaking design galleries in the world. Meyers and Snyderman used in their projects liquid glass in form of B Team.

European Glass Festival entitled 'Play with Glass' is a platform for glass artists. Artists who participate in major exhibitions and events accompanying the festival come from 3 generations. Prof. Kazimierz Pawlak, glass artist and co-organizer of the festival, said that organizers want to show the changes taking place in contemporary art. Static blocks are often replaced by a dynamic objects, installations and multimedia projects. Using glass as their medium, prominent contemporary artists rarely 'sculpt' in glass. Instead, they pull it, combine different materials, and they often record their actions on videos.

Handle with Care

Municipal Gallery in Wrocław, directed since 2011 by Mirosław Jasinski, is one of the leading institutions in Wrocław which promotes young artists. Also, it represent the achievements of local artists both on domestic and international scale. The Ostrale representative visited the gallery two years ago during their reconnaissance and they decided to cooperate with the gallery. As the result of their decision, they offered Mirosław Jasiński to co-organize the 9th edition of the Ostrale exhibition. The gallery participated in project entitled 'Ostrale 015' organized in Dresden which included art-pieces by about 200 artists from 40 countries from Europe, Africa and Asia. From Poland, there were 20 participants. As their motto, they used the phrase 'Handle with Care' which also can be considered as 'Be careful'.

participants came from France, Italy, Spain and Portugal. The ideas evolved over more than a decade and in 2015 the biennial included artists from Denmark, Latvia and Poland. The exhibition at the Le Belfroy included art-pieces by 56 artists from 7 countries. Andrea Ponsini was a commissioner general. Ewa Sulek from the City Gallery in Wrocław was the curator responsible for the team of participants from Poland. The team members included the following members: Marcelina Gron and Miłosz Flis, Michał Frydrych and Thomas Poznysz from Warsaw, Berenice Kowalska, Magdalena Sawicka, Kornel Janczy from Kraków, Isabella Łęsko from Katowice and Clermont-Ferrand. Polish artists showed pieces of art in different techniques, including painting and drawing (Gron, Kowalska, Poznysz, Sawicka), plastic pipes filled with different material (Flis), spatial object (Frydrych), multi-element and multi-media (Łęsko), surrealist acrylics (Janczy).

*Ludzie – wystawa zdjęć Bogdana Zdrojewskiego na wrocławskim ASP***People – an exhibition of photographs by Bogdan Zdrojewski at the Wrocław Academy of Fine Arts**

The series of photographs entitled 'People' by Bogdan Zdrojewski was shown at the Neon Gallery on the occasion of awarding former Minister of Culture and National Heritage the title of Doctor Honoris Causa of the Academy of Fine Arts in Wrocław. Zdrojewski was also a members of Parliament and long-time President Bogdan Zdrojewski of the city of Wrocław. He has been taking photographs for over 45 years and, as mentioned by the curators of Wrocław exhibition, his work could be included in more than one exhibition. He started taking photos at the age of 11 years. He used his father's Zorca 4 camera. His own first camera was Certo SC 35. Interestingly, the first prints that he was able to sell were shown at International Dog Show in Opole in 1975. At that time, he used twin-lens reflex camera. Then he bought the Pentax six t1 and his favorite format has become a 6 x 6. Photographing dogs came from the fact that parents did not want to have dogs at home. Zdrojewski decided to gather their photographic collection. Surprisingly, shooting dogs became his second profession. Domestic and foreign breeders used to buy photographs from him and he often had to assign appointments for photo sessions up to a year in advance. Later, he was hired as photographer-instructor by a big housing developer and agent. At the agency, he had lab and he was able to produce black-and-white and color prints. Also, he was interested in taking pictures of Japanese gardens. His first exhibition in Poland which traveled abroad included a series of photographs from war-time Sarajevo. He then took photographs while on other trips abroad (Havana, Petra, Riyad, Congo, Strassbourg).

fermat
Pismo Artystyczne

While choosing the motto, Andrea Hilger, the main curator of 'Ostrale', referred to the concept of the American psychologist Marshall B. Rosenberg who wrote that art should mitigate the forms of interpersonal communication, especially in the contemporary reality when we face aggression, cultural and political controversies. Hilger believes that only nonviolent communication, sensitivity, care, empathy toward others, respecting different attitudes, can build a platform of reconciliation and understanding. Despite the somewhat 'naïve' belief in the power of art, art was used as mediation tool even in the 19th century. Contemporary inter-media have communicative character, therefore the idea of returning to that 'old' idea seems to be quite justified.

*Język geometrii – półwiecze przemian***The Language of Geometry: a half-century of change**

A half-century of changes in the language of geometry is illustrated by historical exhibition. Over 150 artists contributed their art-pieces to the show. The exhibition reveals significant developments in the language of geometry-art which were so far unnoticed. That have shaped the nature of Polish geometric abstraction in the last half century. The authors of valuable studies devoted to the artistic formation of geometric abstraction, including such authors as Grzegorz Sztabiński, Paulina Sztabińska, Stefan Czyżewski, Andrzej Kostolowski extensively wrote on the subject. They analyzed very diverse and complicated issues. The consider abstract geometry as a whole, as if out of diachrony. Yet the transformation taking place within that artistic trend had different impact on successive stages of transformation. In different time periods, artists usually concentrated on one specific aspect of geometric language.

Disobey, teach disobedience!

Jani Leinonen: School of Disobedience, Kiasma, Finland

On the top floor of Kiasma (the Museum of Contemporary Art in Helsinki), Finnish artist Jani Leinonen established a school that teaches disobedience. The school is connected with art exhibition. The school is mainly for children, but adults may also become the students. The invitation is addressed to those adults who over the years they got used to daily routine and accept conformism. The founder believes that children are taught subordination which is bad for them. It is connected with the slogan 'be polite'. The educational program is spread over several months – for as long as lasts the exhibition. It consists of lectures, workshops and discussions. The idea is not 'spoiling young people', but teaching critical thinking and making effort to delineate their own path; in a word, it's about education and social activism. The motto of the school and the content of one of the exhibited pieces of art is the quotation from writing by the American historian and activist Howard Zinn: 'War, genocide, slavery, and all the worst things in history are really the result of obedience, not disobedience'.

*Selekcja nienaturalna***Unnatural selection**

The curators of the 42nd Biennale of Painting entitled 'Bielsko Fall 2015' reviewed and evaluated 3,282 paintings. The biggest sensation The biggest sensation was connected with the granting of Grand Prix to Martyna Czech, the fourth-year student at the Academy of Fine Arts in Katowice for a series of three images entitled 'Ex I', 'Nobody' and 'Toilet'. The jurors emphasized the courage and energy of the artist. Ryszard Grzyb said that 'this kind of brutal and primitive art has incredible strength, precisely because it is not trying to be nice, and emphasizes anti-aesthetic ideas'. Jakub Banasiak said that Czech's painting is 'visually extremely strong'. He admitted that he had to once again stand before the prize-winning pictures and see if something was not overlooked. 'Yes, it is primitivism and simplicity bordering on naive', he added. Czech is missing incredible roughness characteristic of the leading 'brutalists'. She is missing accurate observation of reality

*Powaby i przekleństwa cielesności***Charms and curses of carnality**

The Centre for Artistic Actions in Piotrków Trybunalski is a relatively young cultural institution – it was established in 2009. There are two exhibition spaces at Dąbrowskiego St and at Sieradzka St. Stanisław Piotr Gajda, a painter and performer, is the director of the Center. He believes in creative, interactive dialogue between artists who follow different styles and formulas in visual arts. He promotes young or little-known artists and visiting artists. In 2011,

*51 lat Międzynarodowego Pleneru Ceramiczno-Rzeźbiarskiego w Bolesławcu***51 years of the International Ceramics and Sculpture Plain-air in Bolesławiec**

The 51st International Ceramics and Sculpture Plain-air in Bolesławiec deserves recognition for two reasons: it survived for over fifty years, and, significantly, in spite of the evolution of forms, it is still a unique phenomenon. The artists cooperated with Ceramic Works 'BOLESŁAWIEC' Ceramics Works, 'Artistic Ceramics' Handicraft Art Co-op, 'Manufacture' Stoneware Factory, and J. Smolenski & Zwierz. Also, there

*60-lat Documenta Kassel – Wyścig kuratorskich idei***60 years of Documenta in Kassel – curatorial ideas**

Arnold Bode, a professor of architecture, contributed to the revival of German avant-garde destroyed by the Nazis. In 1955, he cemented in his hometown the Documenta, a global overview of the visual arts. Every five years, the commission of international curators selects the artistic director of the next edition. The fourteenth Documenta was prepared by Adam Szymczyk from Poland. In July 2015 in Kassel, they celebrated the sixteenth anniversary of the Documenta. On the occasion of this jubilee, the University in Kassel together with the Federal Cultural Foundation organized a symposium entitled 'Documenta 1997-2017: Collective expanded thinking'. They invited all living curators of the Documenta. They concentrated on Catherine David's ideas connected with the tenth Documenta. Hortensia Voelckers was David's assistant and in 2002 she became the artistic director of the Artistic Director of the Kulturstiftung des Bundes. For many years, she was in charge of their financial resources regardless of the fact that their exhibitions were mostly boring and not successful. After Documenta 10, artists tried to follow the idea of curators and not artistic trends.

but and despite drastic simplification of the human figure (or any other object), she allows us to experience the thrill of adjusting images and real objects. In summary, her primitivism is immature, maybe even too little based on the skilled craft. I agree with Grzyb, who said that 'if an artist wants to cross himself/herself, he/she must take the risk and forget about what people know and what is good'. In order to forget what one is able to do, artists need to find the unpredictable element in art and in themselves. They must have a solid base of knowledge, which is non-transferable and functions as part of artistic subconscious. The true knowledge reveals itself, when we forget everything we learned in school. When that happens, artists can go crazy and look for new solutions through creative instinct and oblivion. Andrzej Saj, the editor of the Format magazine, said that it is difficult to get rid of the feeling that for Czech, it is still too early for such flights. He believes that the jury could have harmed the artist by giving her an award too early in her career. Of course, some ground to practice rebellious and direct art is connected with emotional sphere. Affective nature of Czech's art may in the future prove to be a real asset. For now, however, it does not go beyond student standards.

he started organizing the Piotrków Biennale. In 2015, his project was entitled Interaction: the International Festival of Action Art. Its motto was: 'In the post-apocalyptic world: Illusion is a way out / arrive at?'. The project included an exhibition entitled 'Body System'. Julia Kurek was the curator of the show. Seven Polish artists and one artist from Spain participated in the show. They concentrated on the human body and physicality in contemporary cultural contexts. They used multiplicity of form, color, scale and media. The curator organized their various proposals as a coherent whole. The show could be considered as an excursion through the meanders and the mysteries of the body, a very intimate journey conducted by each of the eight artists in a very thoughtful and sensitive way.

were two new places: ceramics BOK-MCC Ceramics and Na Widoku Stoneware Factory. As always, the city of Bolesławiec was a patron of the event. Three years ago, they established a new commissioner and a new plan: they want the plain-air to become a special event which would continue the tradition. It is an important task because there are no other plain-air workshops of that kind. Now, there are only 'projects' and other 'modern-looking' events. In Bolesławiec, they preserve unique tradition. The artists invited to the plain-air workshop can enjoy unlimited, flexible artistic process and they can use material in any quantity. The 51st plain-air workshop was entitled 'People-Nature-Civilization'. There were thirteen participants to the workshop from England, Turkey, Slovakia, Georgia, Germany, Hungary, Taiwan, Norway, Switzerland and Poland.

*Akt ad hoc***Nude study ad hoc**

Jerzy Piątek shows photographs from plain-air meeting in which he participated together with other artists. They employed the same models and we cannot precisely say who photographed whom. Piątek reveals the secrets of his workshop and methods, and he demonstrates the distance to the final outcome. Artistic process of producing images was highly spontaneous, conventional and even random, therefore it includes the aura of photographic subjects universality. The distance and self-referential method contributes to revealing the true meaning of artistic process. At the same time this attitude contributes to infinite multiplication of mirror-like effects. Piątek builds turpist hyper-reality where horror plays significant role. He believes that the meaning of nude studies is influenced by cultural and even political contexts. Also, he believes that their value is influenced by social axiology which is often lost in mass production of images. Nude studies are much too often stripped of their sublime pathos and beauty.

fermat
Pismo Artystyczne

Joanna Bojda

*Paryskie wystawy w sezonie letnim***Le Bord des Mondes at the Palais de Tokyo in Paris**

The leitmotif of the recently concluded exhibition at the Palais de Tokyo in Paris entitled "On the edge of the Worlds" is a question asked by Marcel Duchamp in 1913: 'Is it possible to make artworks that are not art?' The answer by artists might be simple: the institutions of art, such as a museums and galleries, legitimize objects and elevate them to the rank of works of art. Since 1913 artists have been creating the ready-mades – bike wheels and dryers for bottles were considered as the objects of art from that moment they were exhibited in galleries. But the real revolution started in 1917, when Duchamp exhibited a urinal entitled 'A Fountain'. However, it seems that the motto chosen by curator Rebecca Vadel is only a pretext to show objects, ideas, machines and concepts from the outside of artistic circles. The curator explains, that the real goal of the organizers is rather the exploration of creativity, creative freedom and exploration of the frontier-zone between the world of art and 'outside reality'.

Natalia Dorocka

*Wrocławski atest sztuki***Wrocław Art. Atest**

Every thing is unique (besides what is reproducible). Wrocław is unique. Wrocław is a strange city. Jerzy Ryba, the director of the 'Na Ostrowie' Gallery wrote that 'There are many drawers and none of them can be shut'. Even in the darkest periods in its history, the people in Wrocław never lost their hopes. In 2016, Wrocław, together with Sevilla, is the European Capitals of Culture. Among many artistic initiatives organized this year in Wrocław, there is an interesting curatorial project entitled 'The Art in Wrocław with aTEST' by a Paweł Lewandowski-Palle. It includes a series of six presentations at the TEST Gallery in Warsaw and it shows the achievements by Lower Silesian artists outside its territory. They concentrated on presenting the key personalities in artistic circles of Lower Silesia. They concentrated on the discourse between different generations of artists and different art disciplines of art within those generations. It is a unique project whose goal is the testing of talents of the artists of Lower Silesia and its capital – Wrocław.

p. 120 Kama Wróbel

p. 122 *Ostatni południk Wrocławia*

Last meridian in Wrocław

A few months ago, the MD_S Gallery of Modern Art in Wrocław organized an interesting exhibition by Dy Tagowska, which was entitled *Der Letzte Meridian (Last Meridian)*. Interesting, because it was a multifaceted exhibition, which was based on different abstract concepts such as time and place. Also, it was connected with existing structures, such as a city. Urban space was considered in the context of space, memory, identity and culture. This exhibition is a perfect example of artistic work by Tagowska (site-specific art), which usually includes a common denominator.

p. 135 Karolina Jaklewicz

Zmysłowa „Świeża Krew”

Sensual 'Fresh Blood'

The Socato Art Gallery organized the 5th Nationwide Young Art Competition entitled 'Fresh Blood'. The competition is dedicated to the youngest artists. Due to the growing interest in the project, the organizers decided to expand the competition beyond painting: they accepted spatial objects.

p. 126 Roger Piaskowski

O sztuce w Legnicy

On art in Legnica

The 27th Exhibition of Fine Arts in Copper Basin was accompanied by debates and presentations of achievements by artists from Legnica, Głogów, Lubin, Chojnow and the surrounding areas. Paintings, sculpture and spatial forms exhibited at the Art Gallery were analyzed in the context of contemporary and classical art. Christopher Juretko illustrated the time gap between the fifteenth century realistic sacred art and modern art. He sketched with nonchalance architectural elements he found in Van Eyck's 'Madonna of Chancellor Rolin'. In the foreground, he sketched with dynamic black line a silhouette of seemingly anonymous person. Roma Piliitsidis painted refined, multi-layer, geometric forms. Renata Skrzypczak-Perekiewicz's 'Three Graces' included pointy cones with little cups at their tops. They resembled heads which moved as if nodding. They revealed humor and surrealistic imagination of the artist. Urszula Andrzejczyk showed an interesting design connected with the aesthetics of the neo-plasticism. Robert Wierzbicki showed watercolors

p. 131

p. 142 Lila Dmochowska

Mądry, przewidujący ogrodnik

Wise, providing gardener

A dense wall of greenery effectively shields former German old school building of the school of crafts on Traugutta Street in Wrocław. After WWII, there was the first seat of the National School of Fine Arts (now the Academy of Fine Arts). Modern fence that separates the square from the street, perfectly integrated with a glass wall of the newly constructed building of the academy. In the shady garden, there is a quiet garden filled with remnants of sculptures in various stages of decay. They stand like tombstones and intensify this impression. Designed with a large pond and cascade, the garden is now dry and only gather dust, rainwater and fall leaves. There is one bench in the area. The once beautiful botanical garden was the pride and joy of Prof. Mieczysław Zdanowicz. In his free time, there were flowers, trimmed bushes and trees. Professor cared about that magical place which he inherited from his predecessors in the academy: Prof. Dawski and Prof. Geppert. Before WWII, Dawski was employed by Alfred Potocki as one of the many gardeners who took care of the French and English gardens at the Łańcut Estate.

Tomasz Marek Sobieraj

Postapokalipsa w Piotrkowie, czyli kilka słów o III Biennale Sztuki

Post-apocalypses in Piotrków, or a few words about the Third Art Biennial

'In a hundred years from now everyone will be an artist', prophesied Lautreamont, a symbolist artist and a priest of avant-garde. Less than a century later, western Marxist critics with Roland Barthes at the helm, found that thought to have been implemented, although it could not supported by any evidence. More years passed, and intellectually fossilized critics try to promote inefficiency under the banner of the avant-garde. They fail to enchant reality. Art is still being born

'Fresh Blood' is an open competition whose goal is to show selected art-pieces by youngest artists. Also, the artists may consider the competition as the platform of communication between themselves and collectors of contemporary art. The group of participants to the 5th competition whose art-pieces were accepted to the show included the following artists: Marta Czarnecka, Magdalena Durczak, Katarzyna Frankowska, Katarzyna Głód, Mateusz Hajman, Ewelina Kaliszczuk, Michał Kielan, Kasper Lecnim, Magdalena Pela, Paulina Piecyk, Anna Raczyńska, Filip Rybkowski, Patrycja Sap, Sandra Szyra, Aneta Śliwa, Jakub Woliński, Klaudia Zawada.

and Hanna Jelonek showed neo-dadaist sculpture entitled 'Transgressions'. Małgorzata Maćkowiak, Lidia Markiewicz-Niewadzi, Dagmara Angier-Sroka and Norman Smużak showed compositions which included such elements as writing and digits. Hanna Gąsiorowska showed the figures of two girls surrounded with the whitened green, blue and red planes. Telemachus Piliitsidis concentrated on metaphors. He showed only the outlines of figures painted with the shades of colors, especially green and blue. Edward Mirowski's 'Natalia' is built with rather chaotic color patches which reveal artist's brush marks. Jarosław Jaśnikowski showed his fantastic visions of a city based on pre-war photographs. Henryk Jan Baca likes symbolism. Grzegorz Niemyjski showed sculpted male figures. The groups was entitled 'Lamentations'. Krzysztof Kałucz-Karpiński designed the poster for the 27th Art Exhibition in Legnica. Halina Engel-Samorek showed subtle glass forms.

Ryszard Ratajczak

Jedność w wielości (o grupie Twórczej Kontrast w Wałbrzychu)

Unity in multiplicity (on the Contrast Art Group from Wałbrzych)

The 'Atlantes' library in Wałbrzych organized an exhibition of sculpture, graphic art and ceramic art and other pieces of art by the artists from the Contrast art group. Paintings were probably the most spectacular art-pieces at the show. Krzysztof Jędrzejec showed portraits of his friends. Two other paintings in delicate and bright colors evolved slightly surreal atmosphere. Janina Sakowicz likes somewhat melancholic climate. Her expressive flashes of red on a dark background suggest existential anxiety. Paulina Brzezińska's compositions reveal decadent mood. Barbara Mucha-Brodzińska showed landscapes filled with cheerfulness and optimism. Eugeniusz Kiszczak's pyramid with a secret cipher characters refers to 'visionary realist' style. Jerzy Borowski, Marzena Prokopowicz, Dominica Mysiak and Alicja Gorbacz showed interesting pieces of art. Małgorzata Kieres painted greyish landscapes. Krzysztof Ślaziński showed black and white cityscape, while Agnieszka Hundert - Wawrzyniak produced a large format graphics with architectural motifs. Norbert Wawrzyniak and Piotr Putek concentrated on similar topics. The exhibition includes three of his realistic works, including great self-portrait. Halina Jasinowska produced expressive graphic series entitled 'Trees'.

rarely. Evidence supports knowledge and common sense. Also, Bergsonian intuition supports sober attitudes toward art and the reality. The Centre of Artistic Activities in Piotrków Biennale used the following motto for the Biennial: 'In the post-apocalyptic world: is illusion the way out or, rather, the way towards?'. There were 439 participants to the biennial, both scientists and 'amateurs'. They contributed 1,021 pieces of art. The jurors selected 71 art pieces by 54 artists. The group of jurors included the following persons: Krzysztof Jurecki, Andrzej Saj, Janusz Bałdyga, Stanisław Gajda, Andrzej Hoffman. Krzysztof Jurecki believes that apocalypses is not only connected with destruction and disaster, but also with revelation and unveiling. He asked the participants: 'What art can still reveal to us? What ideas can we recall while thinking about art in the context of apocalypses? Does still have religious power or, rather, apocalypses is just a myth?'

Anna Batko

Artysta-plastyk w Lublinie

Artists in Lublin. Open City 2015

Open City in Lublin is considered as 'an exhibition in the urban tissue'. Open form of the show is connected with the fact that artistic principles are an active backdrop for the development of modern society. Also, the show is connected with a living environment, which undergoes transformations in both private and public spheres. Łukasz Szewczyk, a well-known Warsaw gallery owner and a co-founder of the gallery and the Raster magazine, assumed this year's curatorial duties. As participants, he invited such artists as Catherine Przeważńska, Anna Kutera, Anetta Mona Chisa, Lucia Tkáčová and Olaf Brzeski, Paulina Ołowska and Josh Thorpe. He offered interesting insights in connection with the sheer potency of art. In the curatorial text, we can read that the goal of the show was 'the introduction of new-and-non-utilitarian forms in the space of the city' which would 'smashing routine and bring energy and vitality to the urban landscape of Lublin'. Evidently, we are dealing with yet another 'turn to the direction of art and an attempt to recover it, but this time not so much for the sake of art, but for the sake of urban space, considered as a weave of social and urban structure.

Aleksandra Hołownia

Newton. Horvat. Brodziak w Fundacji Helmuta Newtna w Berlinie

Newton. Horvat. Brodziak w Fundacji Helmuta Newtna w Berlinie

The exhibition organized by the Museum of Photography and Helmut Newton Foundation in Berlin was entitled 'Newton. Horvat. Brodziak'. They showed the achievements of fashion photographers. The show included three hundred images by late Helmut Newton (1920-2004), Frank Horvat (born in 1928) and Szymon Brodziak (born in 1976). The three artists revealed a similar approach towards fashion photography. The young Polish artist photographs matched the world's classics. Brodziak received awards at several international photographic competitions including the Prix de la Photographie (Paris), International Creative Competition (London). In 2013 the jurors at the TV Fashion Photographer Awards in Cannes appointed Szymon Brodziak the best black-and-white fashion photographer in the world.

Maria Achingier

Idź i patrz, czyli Nowi znów na Nowym

Go and see: new again in the new

Art craves attention and it requires at least fleeting attention that justifies its existence. Therefore, the idea of presenting art outside of dedicated institutions is a good idea. Academy of Fine Arts, together with the Municipality of Wrocław invited bystanders to meet with 'newly-discovered' artists. They organized a project entitled 'Young sculpture in urban space'. On Nowy Targ, they showed ceramics by Veronica Lucińska and steel structures by Janusz Jasiński.

p. 138

p. 92

p. 132

*Rozmowa z Piotrem Stasiowskim***Conversation with Piotr Stasiowski, the director of the City Gallery in Gdańsk**

Hanna Kostolowska: You are connected to art environment in Wrocław, why did you decide to work in Gdańsk?

Piotr Stasiowski: I graduated from the university in Wrocław, therefore I feel connected to the city. Also, I worked at the Studio BWA Gallery in Wrocław. It was an amazing experience, especially at the very beginning of my career: I was 26 years old but I was able to start 'from a very high shelf'. I worked there for 5 years. I was very focused on the generation of my peers and artists who co-created the art scene in Wrocław. Then, I was offered me a job at the Museum of Contemporary Art. Over the next three years I worked there as chief curator. Work at the Museum allowed me to look at

what happened in Wrocław in the 1960s, the 1970s and the 1980s and that experience deepened my knowledge of history of the city and its avant-garde. With my previous experience in a management position, I could apply for a job with the City Gallery in Gdańsk and they accepted my application.

HK: Do you plan to promote in Gdańsk artists from Wrocław?

PS: Basically, I have to strengthen promotions related to the environment of the Tri-City. By joining the gallery team, I committed myself to promoting artists from this area. However, the promotions cannot be restricted to one region. We have to be aware of what is happening in Poland and around the world. Invite different artists to Gdansk. We hope that our artists will also be promoted in different art centers. I do not skip Wrocław and I try to maintain contacts with the city. Now, we are working on Jaro Varga's exhibition. He is from Slovakia, but his works are loaned from the collection of the Lower Silesian Society for the Encouragement of Fine Arts. Also, we promote art-book entitled 'Honky' by Piotr Skiba, which

was published by the Contemporary Art Museum in Wrocław. In return, the Museum organized a promotion of the book of Patricia Orzechowska entitled 'Kinderturmen'. She is one of the most interesting artists of Gdansk.

Michał Guz

*„Krzeseł w piekle” – komiks w galerii***The chair in hell – comic art in the gallery**

Monographic exhibition entitled 'The Chair in Hell' summarizes artistic achievements of Christopher Gawronkiewicz and it is worthy of attention of every connoisseur of art. Despite the monumentality and a relatively wide range of work, that include comics albums, press illustrations, book covers and advertising designs, many visitors to the gallery do not know much about Gawronkiewicz. Gawronkiewicz is a comic book artist. In two decades, he was fairly frequently present in exhibition halls, but in galleries he still loses to painting, visual arts and most recently with the art of sound. It is a paradox that probably more popular are the names of painters and conceptual artists who either are not as prolific as Gawronkiewicz nor they achieved such a degree of mastery. The cartoonist, who made his debut over 25 years ago in the monthly magazine entitled 'Fantastic' is now considered as one of the best Polish comic artists. Some experts even believe he is the best cartoonist artist in Poland. His album entitled 'Quintessence' reveals Gawronkiewicz's high level of craftsmanship and precisions. He often searches for references in libraries, on the Internet, and in the reality, especially when he wants to find the proper architectural setting (eg. in the alleys of Warsaw's Praga). He reads a lot and watches a lot of movies, examines photos dedicated to places, people and historic time periods.

Gerard-Jürgen Blum-Kwiatkowski 1930-2015

In August, Gerard-Juergen Blum Kwiatkowski died in Hünfeld. He was a Polish-German artist, animator and tireless promoter of arts. With his departure, Poland lost the most effective art-ambassador in Germany. To 1974. Gerard lived and worked in the Zamech in Elbląg as visual artist. He gained popularity because of his courageous initiatives. In 1974, he established the Club of Young Intellectuals (The Red Inn). In 1961, he encouraged e young engineers from Zamech to restore the 13th century Dominican church, which was one of the most valuable architectural monuments in Elbląg. He opened the Art Lab Gallery and he directed it for 13 years. In 1965, he organized Biennial of Spatial Forms and in 1973, the Kino-laboratory. In 1974, he settled in Germany where he established Art Station. In 1990, he established the Museum of Modern Art in Huenfeld.

Płyty bezdźwięczne i Onomatopeja

Andrzej Mitan is one of the most original and phenomenal artists on the Polish art-scene. He concentrates on voice performances. The Entropia Gallery in Wrocław organized an exhibition of his latest project which he considered the 'crown' of his artistic activity. The title of the exhibition includes two border moments of the artist's biography and fastens the buckle on the entire carrier of Mitan as poet of sound, performer, curator and coordinator of many festivals, exhibitions, concerts, symposiums. He participated in the Fluxus artistic movement. He was the founder of several art groups and the publisher of unique series of nine artistic gramophone records.

The beginnings of Mitan artistic carrier fall on the explosion of freedom aspirations in Poland. A few historic dates correspond with the dates in his biography: Onomatopoeia (1968 - March in Poland, April in Paris), Action "Format" (1976 - June in Radom, Ursus, Płock), "The Book Job" (1981 - Martial law in Poland), "Five gramophone records" (1984 - kidnapping and death of Fr. Popiełuszko). Mitan considers himself as an intermedia-artist. Starting with onomatopoeia, he experimented with intermediality in collective actions. He combined different media he himself explored with the media of other artists. He organized and co-organized different concerts and performances including such events as 'Super Group Without False Modesty', 'Independent Studio of Electro-acoustic Music', 'Holy Right', 'Concert of Impossible Figures'. Collective character of his activities was connected with virtually every endeavor he initiated - whether it was publishing panel, exhibition, festival, and finally the famous 'ETC Seminar' organized jointly with Emmett Williams, his long-time friend. The seminar was organized in 1987, when political situation in Poland was very difficult and organizing such event required lots of determination.

ARS ELECTRONICA 2015

In 2015, there were 2,889 entries from 75 countries submitted for prize consideration to the 2015 Prix Ars Electronica. This year's grand prizewinners are from Japan (Nelo Akamatsu), Mexico (Gilberto Esparza), Indonesia (XXLab), Belgium (Alex Verhaest), Australia (Jeffrey Shaw) and Austria (Gabriel Radwan). The recipients of the Golden Nicas and Art & Technology Grant were honored at the Prix Ars Electronica Gala at the Brucknerhaus in Linz. These excellent projects and visions were showcased by the CyberArts exhibition at the OK Center for Contemporary Art throughout the Ars Electronica Festival in September 2015.

*Wojciech Fangor 15 listopada 1922 – 25 października 2015***Wojciech Fangor November 15, 1922 – October 25, 2015**

Wojciech Fangor, next to Roman Opalka and on a par with him, was the most prominent painter of contemporary Poland. He was he was an artist ahead of his time, a discoverer of the new kind of painting. He was He was the creator

Piotr Jakub Fereński, Katarzyna Uczkiewicz, Izolda Topp

*Społeczna wrażliwość fotografii***Social sensitivity of photography**

The Institute of Creative Photography of the Silesian University in Opava brings together artists, theorists and art critics. The school not only educates in terms of artistic visual expression successive generations of photographers, but also it promotes ideas about documenting the transformation of social life. At the ICP, students and doctoral students from the

*O nowym akademizmie; i o potrzebie alternatywy dla... alternatywy***On new academism and the need for alternative for... alternative**

In the 20th century, academism was not considered as synonymous with quality, but ossification and formalism. Professionals organized unbridled rebellion and provocation. Today, however, we know that the criticism can be just as schematic and mindless as formalism. We know that the revolutionaries may become conformists. We also know that nowadays rebellion is the most conformist form of mimicry. We know that spontaneity is in fact the most primitive automatism. We know that social commitment is the most greedy manipulation. So how and what should we teach our art students? We must understand the context and we have to consider what is today happening with art.

of the world's first environment-art-movement. He was an extremely versatile artist: painter, sculptor, illustrator, poster artist, designer of architectural and urban space, as well as the creator of stained-glass windows.

He was a great personality, a wise and good man. He will remain in the memory of his friends and in his 'magic circles', which he produced in the sixties and seventies. He will be remembered by future generations. hey will be present for many generations, forever.

Because life is short, art - eternal.

Czech Republic and Poland, study photography. They learn how to produce portraits of various urban environments, everyday human life (work and leisure), festivals, religious events. The teachers such as Vladimír Birgus and Jiri Siostrzonek, consider changes in the society which influence changing of social values. They concentrate on freedom, equality and justice. They apply sarcasm and irony to speeches and texts by 'authorities' and they reveal the power of photography in showing different aspects of public life. They teach how to show the world in all its complexity. In their opinion, the idea of 'creativity' is connected with the idea of being close to life. The most important role of photography is connected with documentary photography.

In short, we are facing radical pluralism, relativism and anarchy. Artists seeking independence liberated art from all the traditional conditions (aesthetic, expressive, etc.). Today's major official events (like Venice Biennale) prove their success. We can exhibit whatever we want and believe we are showing art. However, we failed to form the sphere of freedom. We just contributed to inertia and manipulation. Those who dominate decide what dominates contemporary art... and they ignore the categories of art. One of the most momentous achievements of art of the last century was expanding the art-field and its contextualisation. Of course it was right to expand awareness of the conditions in which art appeared, but it was wrong to reduce art exclusively to these expanded conditions. The result is a pragmatic alliance market, mass media, politics and an expert system. The system represents a new kind of hegemony, marginalization of every thing stable and precisely defined. Our art only can be relevant when we – the artists - maintain 'spontaneous openness'. Most unfortunately, our only cultural competence is limited to unscrupulous behavior.



Akademia
Sztuk
Pięknych
im. Eugeniusza
Gepperta
we Wrocławiu

WYDZIAŁ CERAMIKI I SZKŁA / studia stacjonarne > kierunki

Sztuka i Wzornictwo Szkła / I stopień, II stopień

Sztuka i Wzornictwo Ceramiki / I stopień, II stopień

Konserwacja i Restauracja Dzieł Sztuki w specjalizacji konserwacja

i restauracja ceramiki i szkła / jednolite magisterskie

WYDZIAŁ MALARSTWA I RZEŻBY / studia stacjonarne > kierunki

Malarsztwo / jednolite magisterskie

Rzeźba / jednolite magisterskie

Mediacja Sztuki / I stopień, II stopień

STUDIA NIESTACJONARNE > kierunki

Malarsztwo

– Zaoczne / I stopień, II stopień

– Wieczorowe / I stopień, II stopień

WYDZIAŁ ARCHITEKTURY WNĘTRZ I WZORNICTWA / studia stacjonarne > kierunki

Architektura Wnętrz / I stopień, II stopień

Wzornictwo / I stopień, II stopień

Scenografia / I stopień

STUDIA NIESTACJONARNE > kierunki

Architektura Wnętrz / I stopień, II stopień

Wzornictwo / I stopień, II stopień

WYDZIAŁ GRAFIKI I SZTUKI MEDIÓW / studia stacjonarne > kierunki

Grafika / jednolite magisterskie

Sztuka Mediów / I stopień, II stopień

STUDIA NIESTACJONARNE > kierunki

Grafika

– Projektowanie Graficzne / I stopień, II stopień

– Printmaking / studia w j.angielskim / I stopień, II stopień

Sztuka Mediów

– Fotografia i multimedia / I stopień, II stopień

STUDIA PODYPLOMOWE

Malarsztwo

Malarsztwo – w obszarze nowych mediów

Interdyscyplinary Printmaking – studia w j.angielskim / studia bezpłatne

Postprodukcja Fotograficzna, Filmowa i Telewizyjna / studia bezpłatne

Dyscypliny Plastyczne w Architekturze / Specjalizacja kierunkowa dla absol-

wentów Podyplomowego Studium lub absolwentów uczelni artystycznych

Podyplomowe Studia Mediacja Sztuki Współczesnej

STUDIA DOKTORANCKIE

Studia stacjonarne

– W dyscyplinie sztuk pięknych:

Malarsztwo, Rzeźba, Grafika i Sztuka Mediów

– W dyscyplinie sztuk projektowych:

Ceramika i Szkło, Architektura Wnętrz, Wzornictwo

KONSULTACJE PRAC

Konsultacje odbywają się w marcu i kwietniu, w soboty

od 10.00–14.00, w holu budynku ASP na I piętrze na Pl. Polskim 3/4

KURSY PRZYGOTOWAWCZE

Kursy odbywają się od października do czerwca,

w soboty w budynku ASP na Pl. Polskim 3/4

Pełny opis kursów znajduje się na stronie: www.asp.wroc.pl

Projekt współfinansowany przez Unię Europejską ze środków Funduszu Spójności w ramach Programu Infrastruktura i Środowisko



Nowy budynek Akademii Sztuk Pięknych im. E. Gepperta we Wrocławiu, Centrum Sztuk Użytkowych, ul. Traugutta 21, Wrocław, Fot. © Hochtiel Polska

