

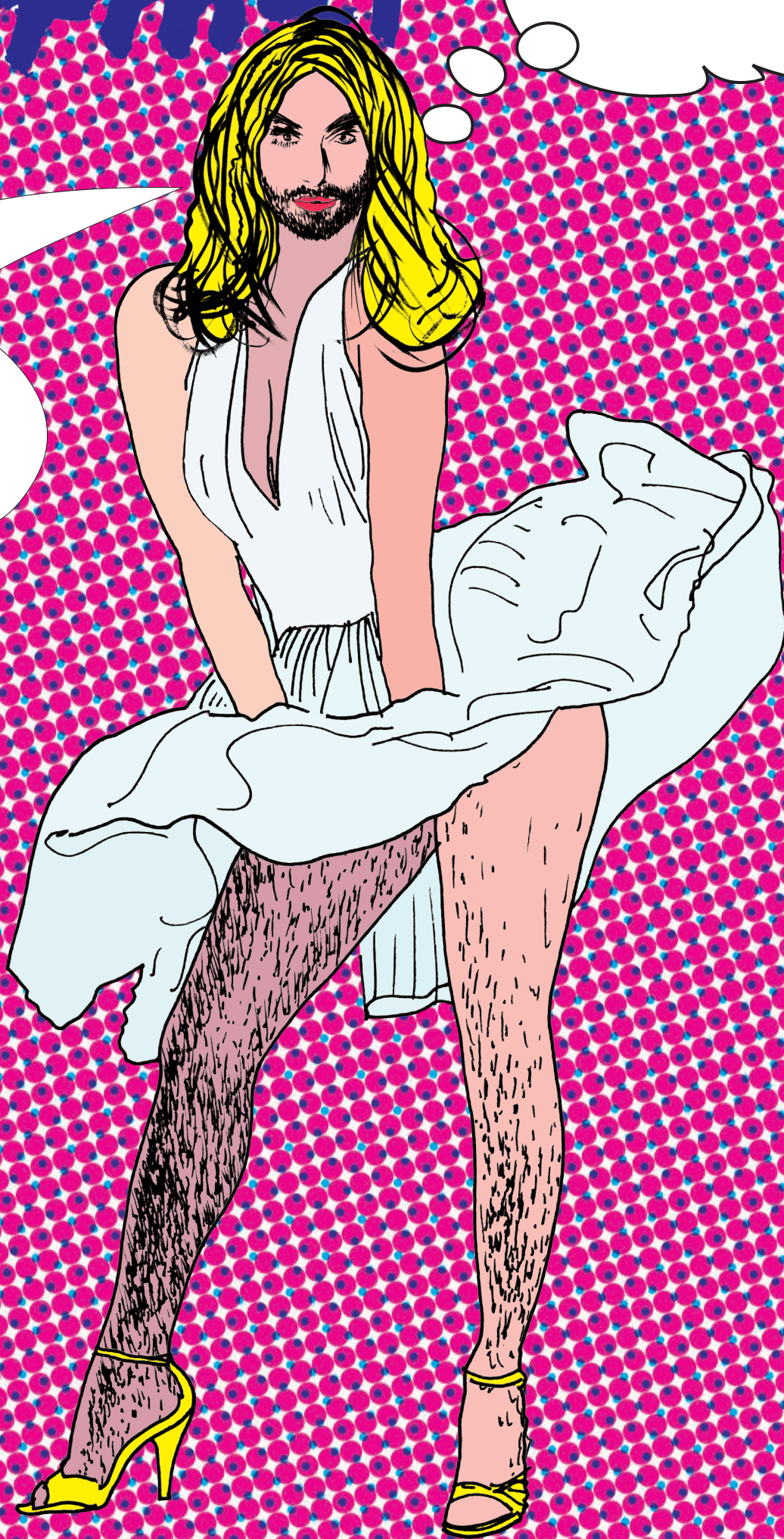
format

NR
PISMO ARTYSTYCZNE 73

Cena 16,00 zł (w tym 5% VAT)

Sztuka jest kobietą

O sztuce kobiet
Wielka Matka
Triennale Rysunku
„Made in Photo”
Wkładka Literacka







Redakcja (od lewej) Tomasz Pietrek, Romuald Łazarowicz, Krzysztof Saj, Andrzej Saj, Lila Dmochowska, Andrzej Więckowski

Format 25 lat

3-10 czerwca 2016 r., Galeria Entropia, ul. Rzeźnicza 4, Wrocław
Autorzy wystawy: Tomasz Pietrek, Andrzej Saj

Wystawa – instalacja we wrocławskiej galerii „Entropia” prezentująca dorobek, wydawanego w latach 1991-2016 przez Akademię Sztuk Pięknych we Wrocławiu czasopisma, oparta na dokumentacji kolejnych jego numerów, na prezentacji jego strony artystycznej i elementów technicznego przygotowania (płyty offsetowe, proofy, niedocięte arkusze drukarskie itd.). W tym celu aktualny redaktor artystyczny „Formatu” Tomasz Pietrek przygotował autorską wielosegmentową instalację, zbudowaną na kanwie materiału wydawniczego, która obok niewątpliwych walorów dokumentacyjno-artystycznych miała również spore wartości edukacyjne. ■

Format: 25 years

From the 3rd of June to the 10th of June, 2016,
Entropia Gallery, Wrocław

The exhibition organized by Tomasz Pietrek, Andrzej Saj

The exhibition includes an installation at the Entropia Gallery in Wrocław. The organizers show the achievements of the Format Magazine from 1991 to 2016, based on the documentation of the consecutive numbers, offset plates, proofs, uncut printing sheets printing etc. Tomasz Pietrek, the current artistic director of the Format Magazine, prepared a multi-segment system, which includes editorial material. He considers it as the artistic documentation and educational tool. ■

Fotografie: Krzysztof Saj, Tomasz Pietrek





Drodzy Czytelnicy!

Pierwszy numer „Formatu” ukazał się wiosną 1991 roku. Mineło więc ćwierć wieku redagowania pisma, które od początku starało się towarzyszyć ważniejszym wydarzeniom sztuki krajowej (w tym: dolnośląskiej) oraz wybranym istotnym dla sztuki festiwalom światowym, takim jak Biennale

Weneckie, Documenta w Kassel czy festiwale sztuki w Pradze, Paryżu, Londynie, Berlinie i innych światowych ośrodkach. Owo towarzyszenie oznaczało krytyczny namysł nad kondycją i dokonaniem współczesnej sztuki, budowało szeroki kontekst odniesienia wobec aktualnych postaw i propozycji artystycznych; od ujęć akademickich, a więc osadzonych w konwencjonalnych technikach warsztatowych (malarstwo, grafika, rzeźba, szkło i ceramika) po nowatorskie eksperymenty neoawangardowe wykorzystujące nowe media, akcje i inne manifestacje programowe. Również konsekwentnie próbowaliśmy w tekstach teoretycznych podejmować istotne, bieżące problemy światopoglądowe i estetyczne. Tak szerokie – nie wykluczające tradycyjnych mediów – podejście do osiągnięć współczesnej twórczości było naszym świadomym wyborem, choć czasami kwestionowanym przez wyznawców jednej, wyłącznej opcji sztuki. Uważaliśmy, że nasze – w istocie konserwatywne w tej mierze stanowisko – pozwoli na późniejszą weryfikację osiągnięć artystycznych, prezentowanych na łamach pisma; zatem deprecjonowanie tradycyjnych form (mediów) jest niewskazane. Czas bowiem okazuje się być najlepszym weryfikatorem wartości. I tej zasadzie byliśmy w ciągu tych lat wierni. Nasz jubileusz pragniemy „uczcić” specjalną tematyką aktualnego zeszytu, w którym dominuje sztuka kobiet i w sporej części prezentowanych tu przykładów jest przez artystki proponowana. Tematycznie odnieśliśmy się do znanego porównania sztuki do natury kobiecej. *Sztuka jest kobietą* – powiedziała S. Sontag, odwołując się do jeszcze romantycznego rozumienia twórczej aktywności. Sztuka bywa także nazywana „Wielką Matką” naszej kultury i w tej intencji został zgrupowany w tym numerze materiał tekstowy i ilustracyjny – egzemplifikujący tę wyjściową koncepcję metaforyczną. Dopełnieniem tejże tematyki jest również propozycja powrotu do inicjatywy suplementu z tekstami literackimi, jaki przygotowaliśmy w latach 90. (ukazało się 5 suplementów). Zapraszamy do czułej lektury (w wakacyjnym czasie) tego wyjątkowego zeszytu „Formatu”.

Andrzej Saj



Dear readers!

The first issue of the Format' magazine was published in the Spring of 1991. For a quarter of a century, we accompanied important events of art in Poland (including Lower Silesia) and essential art festivals worldwide, such as Venice Biennale, Documenta in Kassel and art festivals in Prague, Paris, London, Berlin and other world centers. We provided our readers with many insights and critical reflection on the condition and achievements of contemporary art including painting, graphics, sculpture, glass, ceramics and new media. We published important theoretical texts on current aesthetic problems. We believe that time is the best verifier of our achievements. We celebrate our anniversary by concentrating on an unusual subject: art by female artists. After all, art is a woman.

Andrzej Saj



1. Magdalena Abakanowicz, *Abakan Red* (z serii 1966–97), fot. K. Wołowski
2. Monika Kusak–Leśniak, w tle od lewej: *Rozmowy w raju*, 2015, 100 x 80 cm, olej na płótnie, *Ciche rozmowy w raju*, 2015, 100 x 80 cm, olej na płótnie
3. Alexandra Hołownia, *Alexandra Fly*, targi sztuki Frize Masters Londyn, 2015, fot. Natascha Mattmueller
4. Jean-Frederic Schnyder, *Landschaft IV*, 1990–1994, fot. K. Wołowski
5. Alicja Jodko, Karolina Szymanowska, Krystian Truth Czapllicki, *n_TROPIA. Ćwiczenia z rysunku*, 2016, Galeria Entropia, fot. Jagoda Kozon
6. Miłosz Flis, *Znajdź złego*, 2015, 100 x 140 cm
7. Igor Wójcik, *Rudymenty ideologii*, 2013, instalacja, szkło manganowe, miedziane, 300 x 50 cm, fot. Tomasz Mniamos Stępień
8. Joanna Bąk, *Bruksela*

REDAKTOR NACZELNY / EDITOR-IN-CHIEF:

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

ADRES REDAKCJI / CONTACT:

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

REDAKTOR ARTYSTYCZNY, LAYOUT / ART EDITOR, LAYOUT:

Tomasz Pietrek, www.tomaszpietrek.com

WSPÓŁPRACOWNICY KRAJOWI / POLISH ASSOCIATES:

Andrzej P. Bator, Urszula M. Benka, Lila Dmochowska, Eulalia Domanowska, Grzegorz Dziamski, Piotr J. Fereński, Paweł Jagiełło, Krzysztof Jurecki, Anna Kania, Dorota Koczanowicz, Piotr Komorowski, Andrzej Kostołowski, Bożena Kowalska, Elżbieta Łubowicz, Dorota Miłkowska, Mirosław Rajkowski, Mirosław Ratajczak, Adam Sobota, Krzysztof Stanisławski, Grzegorz Sztabiński, Marek Śnieciński, Lena Wicherkiewicz, Andrzej Więckowski, Kama Wróbel

WSPÓŁPRACOWNICY ZAGRANICZNI / FOREIGN ASSOCIATES:

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

KOREKTA / PROOFREADING:

Natalia Karnecka–Michalak

REDAKCJA EDYTORSKO-TECHNICZNA / TECHNICAL EDITING:

Romuald Lazarowicz

FOTOGRAFIA / PHOTO:

Czesław Chwiszczuk, Krzysztof Saj, Stanisław Sielicki

DRUK / PRINT:

Jaks, Wrocław / www.jaks.net.pl

TŁUMACZENIE NA JĘZYK ANGIELSKI / ENGLISH SUMMARIES:

Ryszard Sawicki

PROJEKT OKŁADKI / COVER DESIGN:

Tomasz Pietrek, *Kobieta zmienną bywa*, 2016, technika własna

ŁAMANIE I PRZYGOTOWANIE DO DRUKU / PAGE

MAKEUP AND PRINTOUT PREPARATION:

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

WYDAWCA / PUBLISHER:

Akademia Sztuk Pięknych

im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu

WARUNKI PRENUMERATY / TERMS & CONDITIONS

OF SUBSCRIPTION:

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

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

Akademia Sztuk Pięknych,

ING Bank Śląski O/Wrocław

93 1050 1575 1000 0005 0269 6594

Jednocześnie na blankiecie wpłaty zaznaczając –

prenumerata „Formatu”. Zamówione egzemplarze

wysyłamy na nasz koszt. Oferujemy także, za

zaliczeniem pocztowym, wysyłkę archiwalnych

numerów pisma. W prenumeracie zagranicznej cena

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

NUMER SFINANSOWANY ZE ŚRODKÓW /

THIS ISSUE SPONSORED BY:

Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego

Za finansowe wsparcie serdecznie dziękujemy.

Nakład: 1500 egz (Dc)

Copyright © 2016 by Redakcja „Format”

CENA 16,00 ZŁ / PRICE 16 PLN:

(w tym 5% VAT) / (including 5% VAT)

Numer jest indeksowany w bazie BazHum

(http://bazhum.pl). Część drukowanych

materiałów jest recenzowana.



AKADEMIA SZTUK PIĘKNYCH
IM. EUGENIUSZA GEPPERTA
WE WROCŁAWIU



Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego.



3

54



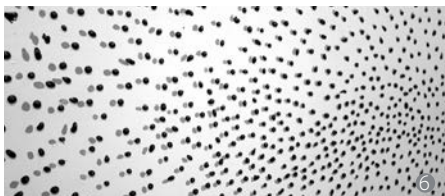
4

56



5

80



6



7

111



8

127

W numerze

TEMATY

- 4. **BOGUSŁAW JASIŃSKI.** *Sztuka jest kobietą*
- 6. **URSZULA M. BENKA.** *Lesbijska miarka*
- 11. **GRZEGORZ DZIAMSKI.** *Przyczynek do rozważań o sztuce kobiet*
- 16. **PIOTR GŁOWACKI.** *O tempora!*

POSTAWY

- 18. **PIOTR KOMOROWSKI.** *W poszukiwaniu continuum – o twórczości Agnieszki Ewy Braun*
- 22. **JOANNA STOKLASEK-MICHALAK.** *Joanna Kontrowersja Kaucz*
- 26. **GRZEGORZ SZTABIŃSKI.** *Ponadkobięcy punkt widzenia*
- 29. **DAGMARA DOMAGAŁA.** *Zwierzę, nie kobieta*
- 32. **URSZULA M. BENKA.** *Matki Boskie. Dekonstrukcja kanonu*
- 35. **MAJA PAŁUSKA.** *Sklepienia niebieskie*
- 38. **ANDRZEJ SAJ.** *Uwikłanie*
- 40. **GRZEGORZ SZTWIERTNIA.** *Joanna Zemanek / Error occurred / Wystąpił błąd*
- 42. **ANNA KANIA SAJ.** *Dualizm malarstwa Mirelli Rylewicz*
- 44. **ANNA KANIA SAJ.** *Slow life*
- 46. **BOŻENA KOWALSKA.** *Artyści nie mają płci*
- 48. **ANNA NOWICKA.** *Język geometrii w twórczości Janiny Wierusz Kowalskiej*
- 51. **BARBARA BAWOROWSKA.** *Od uśmiechniętego imbryka do rzeźby funeralnej*
- 54. *Z Alexandrą Hołownią rozmawia Waldemar Kremser*

KONTAKTY

- 56. **ANDRZEJ SAJ.** *Wielka Matka*
- 60. **ALEXANDRA HOŁOWNIA.** *Oda Jaune*
- 62. **JOANNA BOJDA.** *Araki w Musée Guimet*
- 66. **KRZYSZTOF JURECKI.** *Jak namalować świętych?*
- 70. **ANNA NOWICKA.** *Abstrakcjonistki*
- 72. **RENATA GŁOWACKA.** *Córy Koryntu*
- 74. **MIROŚLAW RAJKOWSKI.** *Make peace not war*
- 76. **DOROTA MIŁKOWSKA.** *O ceramice Young-Jae Lee*
- 78. **ROGER PIASKOWSKI.** *Chillida i Szapocznikow w poetyckiej przestrzeni*

MOTYWY

- 80. **MANFRED BATOR.** *Od i do rysunku*
- 84. **MAGDA DUNIKOWSKA.** *Szpakowski i jego meandry*

OFOTOGRAFIE

- 87. **ANDRZEJ ZYGMUNTOWICZ.** *Pochwała różnorodności*
- 90. **MAREK ŚNIECIŃSKI.** *„Made in Photo”*
- 94. **ANDRZEJ WIĘCKOWSKI.** *Wolność w kuchni*
- 95. **KRZYSZTOF JURECKI.** *The History of European Photography*
- 96. **LILA DMOCHOWSKA.** *Prapoczątki sztuki Natalii LL*

REWACJE

- 98. **JUSTYNA TEODORCZYK.** *W malarstwie bez fermentu*
- 99. **PAWEŁ JAGIEŁŁO.** *Siostrzeństwo potrzebne od zaraz*
- 102. **KRZYSZTOF STANISŁAWSKI.** *Warszawa jest kobietą*
- 105. **PIOTR GŁOWACKI.** *8 Kobiet*
- 108. **KAMA WRÓBEL.** *Sztuka patrzenia przez pryzmat*
- 111. **ANDRZEJ MAZUR.** *Silesium: ślady i znaczenia*
- 114. **ZOFIA REZNIK.** *Wsluchując się w szarość, szumy i słumienia*
- 117. **RAFAŁ CIEMNY.** *Izabella Gustowska Nowy Jork i dziewczyna*
- 119. **SANDRA RZESZUTEK.** *W obszarze tkaniny*
- 121. **SANDRA RZESZUTEK.** *Kilka słów o Triennale Tkaniny w Łodzi*
- 123. **KRZYSZTOF STANISŁAWSKI.** *Pomiędzy rzeźbą i instalacją, malarstwem i fotografią*
- 125. **KRZYSZTOF JURECKI.** *Mapping Europe w kontekście kryzysu Europy*
- 127. **JOANNA BĄK & KAMIL DOMAŃSKI.** *Streets of Europe*
- 129. **HANNA KOTKOWSKA-BAREJA.** *Radom, kolekcja, wystawa, album*

INTERPRETACJE

- 130. **URSZULA M. BENKA.** *Whitney Chadwick, Kobiety, sztuka, społeczeństwo*
- 131. **GABRIELA BĘDKOWSKA.** *Wszystko się łączy*
- 132. **ANDRZEJ KOSTOŁOWSKI.** *Starsze artystki (z cyklu KALKO-MANIA)*

FORMAT LITERACKI (WKŁADKA)

Sztuka jest kobietą

...das Ewig-Weibliche zieht uns hinan

Johann Wolfgang Goethe

Przychodzę do ciebie tylko wtedy, kiedy ty chcesz. A jednak zdarza się to regularnie i często. Nigdy nie mówimy sobie, że spotykamy się po latach, bo zawsze jest tak, jakby to było pierwszy raz. Pusty pokój i świeżo pobielone gołe ściany, na których jest *nic*, a my stoimy dokładnie po środku, przytuleni mocno do siebie, jakbyśmy na nowo siebie odkrywali. I rzeczywiście czasu już nie ma, bo w jednej chwili cały wsiąkł w *teraz*. Nie musisz mi więc opowiadać żadnych historii, niczego pokazywać, nic nucić, ani też czegokolwiek malować, bo jesteśmy jak dzieci, które wszystko odkrywają na nowo. Twój dotyk, twój uśmiech i nawet pocałunek bez wzajemności. To nasz czas, tylko nasz, a ty mi jeszcze powtarzasz – zaakceptuj chwilę. Widzę kroplę, która spada z twojego policzka, tak moja kochanko, tak, łapię ją tuż nad ziemią, a i tak rozpada się z hukiem na tysiące kawałków. Jaka ty jesteś słodka, w tej jednej chwili, która trwa wiecznie. Co zrobisz teraz, pytasz? I jeszcze ten twój dotyk, długi pocałunek, spojrzenie połączone z ciekawością – co ja na to wszystko, chcesz wiedzieć? Twoje usta nabrzmiały pożądaniem, a skąd wiesz, że czekałem. Bo drzę cały? Kochamy się jak zwykle ciągle na nowo i tak, jakby cały świat się skończył lub zaczynał, co jest i tak bez znaczenia, ponieważ nigdy nie posiadam cię w pełni. Każdy pocałunek jest pierwszy i ostatni tak, że wszelkie namiętności wybuchają i przekraczają własne pojęcie. Cóż więc jest? Mówisz: jest i nie jest, jakie to łatwe i bez odwołania. Stwarzasz nowe światy i rzeczywiście one są, a potem pstrykasz palcem i odchodzą w niebyt. Spróbujmy jeszcze raz wymyśleć coś zupełnie nowego! A może chcesz rzucić kostką do gry?

W tej jednej chwili, tak krótkiej jak muśnięcie wargami twojego policzka, mogę całkowicie bezinteresownie zająć się czymkolwiek i bez wyraźnego celu, czyli przede wszystkim pięknem. Bo jestem wyzwolony z jakichkolwiek życiowych interesów. A od tego też zaczynał przecież swoje rozumowanie Immanuel Kant w *Krytyce władzy sądenia*. Mówił o bezinteresowności z perspektywy swojego Królewca dokładnie tak samo, jak ja z perspektywy mojej namiętności do ciebie: *Smak jest zdolnością do oceniania pewnego przedmiotu lub sposobu przedstawiania na podstawie zupełnie bezinteresownego podobańia się albo niepodobańia. Przedmiot takiego upodobania nazywa się pięknym* [1]. Jego Królewiec jest moim pustym pokojem, w którym ciebie spotykam? – Tak, bo z perspektywy wiecznego *teraz* lepiej widać, bo chwila, która trwa bez celu i bez żadnego powodu w ogóle umożliwia widzenie. Jest sztuką. Jest kobietą, która przychodzi kiedy chce – uchyla czas i załamuje przestrzeń, wybuchu w wiecznym *teraz*.

Zatem bezinteresowne znaczy po prostu wyzwolone z logiki życia. Jeszcze raz więc wychodzi na to, że zostałem przez ciebie wybrany, by zaświadczyć o wieczności. Mogę zatem dopiero teraz poważnie mówić o pięknie.

Dla Kanta podstawą zmysłu estetycznego jest taka zdolność sądenia (*Urtheilskraft*), która tworzy sądy bez pojęć i wytwarza przyjemność bez pożądania (*Urtheilskraft ohne Begriff und Vergnügen ohne Begehren*). Sąd o pięknie pozbawiony jest zatem jakiegokolwiek korzyści praktycznej i wszelkiej innej życiowej użyteczności. Pojęcia i pożądania należą bowiem do sfery życia, którą teraz nagle opuściłem. To jest właśnie ta wąska szczelina, przez którą się przecisnąłem niczym przez ucho igielne – tak wąska, że nie ma w niej miejsca na pracę umysłu, na jakąkolwiek analizę i syntezę. Jej rozmiar i jej szerokość rozpościera się pomiędzy jednym a drugim mrugnięciem powieki twego oka, bezwiednym uderzeniem krwi do



skroni taktowanej rytmem pulsu. Dopiero po przejściu przez tę cieśninę wypływam na pełne morze, gdzie nie obowiązują już znane mi z życia pojęcia i metody, i nie mają się mnie już czysto życiowe nastawienia i cele. Powietrze, którym teraz oddycham całe drży pożądaniem i namiętnością. Tak oto ta jedna kropla nadmiaru może spowodować, że tylko nią i tylko ze względu na nią będę o niej pisał i myślał, a nie ze względu na zaspokojenie mojego pragnienia. I właśnie już ta jedna kropla jest wystarczającym powodem moich rozważań o pięknie i sztuce. Jest bowiem życiowo niepraktyczna, czyli innymi słowy wyzwolona z tego łańcucha przyczyn i skutków, które li tylko praktyką życia są powodowane.

Przedmioty sztuki odbijają jednak życie, ostatecznie bowiem samemu życiu jakoś służą. Kreują więc formy i to w podwójnym sensie tego słowa. Po pierwsze, jako formy określonych przedmiotów lub faktów życia. Po drugie – jako formy pewnych nastawień, idei lub wyobrażeń. Tak więc mamy tu do czynienia bądź z formami dotyczącymi jednak pewnych konkretnych bytów, bądź też z formami dotyczącymi określonych relacji międzyludzkich. Dlaczego jednak w ogóle mówię tu o odbijaniu? I dlaczego zaczynając mówić o sztuce, od tego w ogóle zaczynam?

Świat sztuki to niewątpliwie świat szczególnych przedmiotów, powszechnie określanych jako artystyczne – i to bez względu na to, jak je rozumiemy i z jaką ilością innych pojęć i kategorii je wiążemy. Przedmioty te są autoteliczne, to znaczy istnieją ze względu na samych siebie. To jest ich cecha konstytutywna. A zatem przytoczona wyżej definicja Kanta wydaje się być tu wzorcowa. I nie da się pomyśleć sztuki bez tej cechy autotelizmu. Jeśli tylko złamiemy ją, to od razu pojawia się kwestia użyteczności. Wtedy mówić możemy o rzemiośle, ale nie o dziele sztuki, stworzonym z założenia jako artystyczne.

Tam, gdzie jest przedmiot artystyczny, tam jest także problem *mimesis*. Powiadamy bowiem, że dzieło sztuki zazwyczaj coś odbija lub coś tworzy. Odbija – inne przedmioty i fakty obiektywne lub po prostu inne formy życia. Mówiąc o owym odbijaniu i odzwierciedlaniu mam na myśli dwie sprawy. Po pierwsze, sztuka odzwierciedla przedmioty obiektywnie egzystujące. Po drugie zaś, odbija również określone formy świadomości. A w ich zakres wchodzi konkretne nastawienia życiowe oraz idee i stany emocjonalne. I w tym drugim przypadku świadomość jest zwrócona albo na zewnątrz, czyli wprost na samo życie, albo też do wewnątrz, czyli innymi słowy na samą siebie.

Sztuka, zresztą podobnie jak i życie, ze względu na swoją autoteliczność (w przypadku życia należałoby bardziej mówić o jego tautologiczności), posiada swoją i sobie tylko właściwą energię, która pozwala jej rozwijać się całkowicie samodzielnie i niezależnie. Innymi słowy, ta swoista materia wszelkich form sztuki tkana jest przede wszystkim z innych jej form. Tu słowo literackie stwarza inne słowo, jeden kolor generuje i określa następny, dany gest sceniczny ściśle wynika z innego gestu, a dźwięk użyty przez kompozytora w danym momencie nie jest możliwy bez wcześniejszego dźwięku. Itd., itd. A zatem ta energia sztuki działać może o tyle, o ile poszczególne jej formy da się wyprowadzić z innych form. Przy czym działa tu przez cały czas wspomniana przed chwilą zasada *mimesis*. I choć jest ona nader silna przy samym inicjowaniu działania twórczego, to jednak słabnie w miarę jego postępów. I dokładnie z tą samą siłą słabnie z jaką wzrasta i nabiera mocy siła autotelizmu. Obie zatem są odwrotnie proporcjonalne. Rzecz jasna ów wzrost autotelizmu to także zarazem i wzrost samej przedmiotowości dzieła sztuki; innymi słowy

1 Immanuel Kant, *Krytyka władzy sądenia*, PWN, Warszawa 1964 str. 73.

dzieło artystyczne tym bardziej jest dziełem, im bardziej zwrócone jest na siebie samo. Możemy też w tym miejscu powiedzieć bardziej dosadnie, a mianowicie im bardziej ono zamyka się w sobie, tym bardziej nabiera cech przedmiotu artystycznego. A nawet to właśnie stało wręcz miarą sztuki. Tak więc dzieło nasycza się tu własną przedmiotowością. Ale ponieważ – jak powiedzieliśmy – odbija zarazem formy życia, to staje się de facto pozorem innego pozoru i świeci światłem odbitym. I jako takie tworzy przy okazji swoistą formę życia, wzbogacając tym samym jego materię. Innymi słowy, kształt sztuki wynika wprost z innego kształtu, tak jak kolor z innego koloru, słowo ze słowa a dźwięk z innego dźwięku, czyli materia dzieła tkana jest z materii sztuki po prostu. Z drugiej wszak strony sztuka pojmowana jako swoista całość, powiedzielibyśmy „jako taka”, w istotny sposób tworzy także materię życia będąc jego ważnym elementem. I dokładnie tak samo jak życie znajduje swoje uzasadnienie w sobie samym, tak też i sztuka zwrócona jest przede wszystkim na samą siebie. To zaś ostatecznie decyduje o jej przedmiotowości. I tu także dotykamy owego fundamentalnego paradoksu, wręcz skandalu ontologicznego. Otóż im bardziej dzieło staje się dziełem, czyli im mocniej działa tu ta siła autotelizmu (ach, to słynne *auf-sich-selbst-gestaltsein*), albo też jeszcze inaczej: im bardziej dzieło po prostu zamyka się w sobie samym i koncentruje się na sobie, tym bardziej wycieka z niego jakakolwiek realna treść i staje się w istocie pozorna. Czyli z jednej strony słabnie siła *mimesis*, która jeno dała impuls do powstania samego dzieła, wzrasta natomiast moc autotelizmu, która podtrzymuje przedmiotowość dzieła sztuki. Innymi słowy ulatuje z niego rzeczywistość, wzmacnia się zaś pozór, który powoli nasycza się sam sobą. W spotęgowany, a nawet rzec można esencjonalny, sposób jest tu odwzorowany mechanizm życia, jego matryca reprodukcja swoje formy. A zatem dzieło sztuki dokładnie w tym samym stopniu im bardziej jest przedmiotowe, tym mniej jest rzeczywiste! Jego uwadze umyka zatem to, co naprawdę jest, albowiem uwaga ta skoncentrowana jest na sobie samej. To dlatego ludzie mówią, że jest ono poniekąd wzorcem i miarą życia, bo zaiste w sposób niemal doskonały odtwarza tu mechanikę życia. Chociażby dlatego warto tyle uwagi poświęcić właśnie sztuce. Jeśli bowiem udałoby się pozbawić sztukę jej przedmiotowości, pozostawiając jednak owo napięcie sił autotelicznych, to wówczas niewątpliwie rodzi się też szansa na przebicie poziomu życia (czyli zniesienie przedmiotowości dzieła artystycznego) i odsłonięcie samego istnienia. Czyli im mniej sztuki w dziele sztuki, tym szerzej otwiera się brama ku samemu istnieniu i jego tajemnicy. Dzieło takie o tyle zatem tylko jest, o ile stanowi sobą pole napięć autotelicznych i jako takie staje się kanałem, przez który wlewa się nieogarniona tajemnica samego istnienia. A staje się przecież drożny, gdyż znika przedmiotowość dzieła – i im mniej w nim życia, tym większa szansa na powiew samego bytu. Artysta zaś nieustannie tylko przeciera szybę, by lepiej było przez nią widać.

To napięcie sił autotelicznych w sztuce, o którym wyżej tyle mówiłem, powoduje jednym słowem, że im mniej przedmiotowości dzieła, tym więcej samego istnienia: im mniej życia, tym więcej tajemnicy bytu – taka oto odwrócona logika tu panuje. A może właśnie inaczej należałoby powiedzieć: to jest raczej przywrócenie logiki właściwej, bo jak najbardziej realnej.

Czyli u samych podstaw odkrywamy pierwotną, dziką, nigdy nie ujarzmioną siłę i moc, która drąży nawet pokłady wszelakiego *libido*, ba! – poprzedza je nawet! Decyduje bowiem nie tylko o ciągłości gatunkowej człowieka, ale wpisuje się w to, że w ogóle jest! Jest matką i kochanką, rodzi i zamyka oczy, daje i zabiera, i ciągle prze, prze wzwyż. To ona porusza cały wszechświat i nieustannie pociąga nas wyżej i wyżej. Aż ku samemu Absolutowi. A warunkiem wstępnym jest nie tylko odblokowanie zmysłów i zaworów duszy, ale także niczym nie ujarzmiona kreacja. To jest właśnie zawołanie Johanna Wolfganga Goethego zwieńczające całego jego



2

Jola Olszewska

1. Cisza

2. Południe

Fausta. Jednym słowem to tajemnica bytu, która odsłania się w samym finale dzieła.

A ja w tym miejscu przepraszam za aż tyle zbędnych słów, które mnie do tego doprowadziły, ale naprawdę wiele pracy musiałem wykonać, by przebić się przez kolejne warstwy i pokłady historii, przez niezliczone złogi całego życia. Moje dzieło jednak trwa i migocze w przestrzeni, ale poza czasem, bo jest teraz – tu i wszędzie zarazem. Uchyłam okno, by zaczerpnąć powietrza otwartymi ustami, bo nic nie muszę już mówić i nic nadzwyczajnego czynić. Zaczynam budować wszystko od samego początku, tak cudownie odzyskanego. A to dokładnie znaczy, że zaczynam budować całkowicie nowe nastawienia artystyczne, ale już bez starych przedmiotów, które niczym eksponaty odkładam na półkę. Jeszcze bardziej zagłębiam się w sobie, a moja praca trwa bez ustanku. I tyl-

ko w chwilach czysto ludzkiej słabości mówię jeszcze od czasu do czasu o starych przedmiotach artystycznych, i tylko i wyłącznie wtedy, kiedy muszę podeprzeć się czymkolwiek niczym raniony w stopę. Wojownik nie zwraca jednak uwagi na ból, lecz po prostu kontynuuje swój marsz. Bo droga jest jasna i oczywista. I co widzi? – Ja, ja widzę, że tamte przedmioty bywały ładne, ale moja sztuka jest piękna – bo jest. Ona, ona jest piękna.

Oto piękno, o którym tu chciałem mówić, i które wszak było zawsze. Kładę się, zasypiam i znowu się budzę, i trwa moje zdziwienie, i wszystko staje się oczywiste, ponieważ jestem, jestem ja, ja jestem. I trwa ten stan, i trwa to doświadczenie, które uprzedza swą mocą i koniecznością natchnienia wszelkie i myśli twórcze, pragnienia i czyny, a ja tylko łagodnie uśmiecham się sam do siebie. Bo jak słusznie pisał Apostoł (cytuję z pamięci) „nie należy wpatrywać się w to, co widzialne, lecz w to, co niewidzialne. To bowiem, co widzialne, przemija, to zaś, co niewidzialne, trwa na wieki”.

I do końca nie wiem, co z moich ust się wymyka, skoro sam język jest martwy. Bo jak słusznie pisze św. Augustyn (Kazanie 34): *Sam śpiewak jest pochwałą swojego śpiewu*. Być może modlitwa, być może skarga, a może manifest?

Ani jedno, ani drugie, ani też trzecie, bo oto dochodzą do mnie dźwięki Franza Liszta z jego *Faust Symphony*, które bezwiednie przechodzą w słowa o tym, że to, co wiecznie kobiece, pociąga nas nieustannie wzwyż, coraz wyżej i wyżej, aż ku samemu niebu. ■

Art. is a woman

...das Ewig-Weibliche zieht uns hinan

Johann Wolfgang Goethe

I come to you only when you want. But it happens regularly and frequently. We never say to each other that we meet after many years, because it is always as if it were the first time. Empty room and freshly whitewashed walls, and we're exactly in the middle, huddled tightly together, as if we newly discovered each other. You do not have to tell me any stories, you do not have to show me anything. We are like children who are discovering all things: your touch, your smile and even your kiss. This is our time, our only, and you are telling me: 'please accept the moment'. I see a drop that falls from your cheek, so I catch it just above the ground. It breaks, however, with a crash into a thousand pieces. You're so sweet in that one moment that lasts forever. Your lips are swollen with desire. I'm shaking. We make love over and over again and as if the whole world were to end. Every kiss is the first and the last, so that all the passions explode and exceed their own concept.

What is it? You say it is and it is not that easy and without appeal. You create new worlds and indeed they are new. You produce the pieces of art. Art mimicks life. The world of art. is the world of different objects. Wherever they exist, there is *mimesis*. We discover the power of life and the power of art at their basis. ■



URSZULA M. BENKA

Lesbijska miarka

1. CZARNA MATKA

Boga sztuki i piękna nie chciała żadna z bogiń ani nimf, ani nawet wielce oddanych mu kapłanek. Swoją żądzą powodował zdrewnienie przykładowej Dafne. Musiał gwałcić. Tym niemniej, z właściwym sobie poczuciem humoru wyjątek uczyniła mu Talia, gr. *Rozkoszna* – nawyrywała gałązek biednej Dafne i chichocząc, laurem siebie ozdobiła – spłodzili korybantów czyli ekstatycznych muzyków [1]. Ale ponieważ psychika męska jest lustrem psychiki matczynej, wypadnie mi już na wstępie niniejszych rozważań o sztuce przypomnieć osobę Leto. Apollona urodziła więc tytanka, która według Gravesa jako Lat należy do trójcy bogiń czczonej w Mekce epoki politeizmu. Na obrazie Giulia Carpioni lub mroczniejszym Jana Breughla st., i jeszcze mroczniejszym Johanna Königa przepoczwarza wieśniaków w żaby; Johann Georg Platzer pokazał je wielkimi jak wieprzki. Leto, córka Nocy! Odbicia Apolla w matrylinearnych lustrach są oczywiście krzywe, gwałtowne, pełne dynamiki. Tchną chaos i groteskę. Potrzebujemy tutaj mięciutkiej *lesbijskiej miarki*, jakiej na Lesbos w apollińskim sanktuarium używano do mierzenia krzywizn.

Apollon *Fojbos* (Świetlisty) po kądzieli więc ukorzenia się w ciemności Tartaru i w obrzeżach świata, dokąd zepchnęliśmy tytaniczne przestrzenie psychiki artystycznej. Na oczyszczonym polu sztuka w rezultacie kojarzyła się Europejczykom z harmonią, z pięknem i dobrem. Już w antyku *stoickie ujęcie Apollona jako boga uosabiającego słońce (...) jest po prostu filozoficzną afirmacją współczesnych stoicyzmowi wyobrażeń o odpowiednich bóstwach. Celem podobnych interpretacji*

natury bogów jest dostosowanie religii do filozofii, nie zaś naukowe badanie natury bogów [2], świadczy przeto o istocie bóstwa oczywistej w okresie, kiedy dokonano interpretacji, lecz w pojęciu Europy chrześcijan, przeciwnie, oddającej nie osobisty pogląd filozofa, a **samo pogańskie bóstwo**. Oczywiście, dla interpretacji feministycznej centralne wśród dziewięciu muz miejsce Apollona aż zbyt łatwo daje się odczytać w kategorii figury podległości żeńskich pierwiastków sztuki pierwiastkom męskim: sterującym i rozstrzygającym. Jest to wprawdzie coraz chętniej akceptowany trop, niemniej porzucę go, mając na uwadze, że w *Teogonii* Hezjoda i u Homera spotykamy bóstwa słabo personifikowane, symbolizujące raczej zjawiska lub pojęcia, bliższe pierwotnego substratu religii, kiedy psychicznie jeszcze nie utknęliśmy na antropomorficzności [3] wizerunków bożych. A ponieważ sztuka jest fenomenem wiecznym, fenomenem wszechobecnym w kulturach, i ponieważ podobnie jak religia pełnymi garściami czerpie z tego czegoś, co Huizinga nazywa zabawą i źródłem kultury (ewentualnie traci ów swawolny potencjał w miarę postępu cywilizacji), to spróbuję analizować ocalałe atrybuty przestrzeni apollińskiej z innego punktu widzenia. Poprzez atrybuty kobiecości jako braku powagi, by wejrzeć w płaszczyznę mrocznego halo jej *tytaniczności*. Pozostaną zarazem jak najbliższej materii symboli. Z Apollonem mianowicie natykamy się na wyczuwalny **wstręt** i na wyczuwalną **ciasnotę** widnokągu. Na aberrację psychiczną. Właśnie w wymiarze apollińskości, mylnie przeciwstawianej dionizyjskości jako ład, jako umiar – podczas kiedy piękno

1 Por. przyp. 13 na str. 7.

2 I. Danka, *Pierwotny charakter Apollina i Artemidy*, Ossolineum 1987, s. 6.

3 Tamże, s. 7.



to nadmiar; skądinąd będący jednocześnie pustką w oczach taoizmu i poniekąd konceptualizmu; w sztuce chodzi o obszary pustki i pustoty, o ich wzajemne napięte napięcia. Choć w Europie nasilał się właśnie racjonalizujący, porządkujący trend, po czym przeobraził w dyktaturę estetycznych ideologii (a rośnie przy okazji ideologiczna zajadłość współczesnych polemik na poziomie teorii), to sztuka po dziś dzień pobudzana jest animą i matką. A ojciec? Żeńską formą imienia Zeus (dopełniacz: *Dios*) była Dione, również brutalna tytanka, siostra Leto. Skrzywdzona gwałtem, „jak gdyby jawnie była występna”, szeptała Safona ze współczuciem.

W żeńskiej formie Apollona, Artemidzie, *Rzeźniczce*, należy uszanować etymologię imienia, a następnie spróbować uzmysłowić sobie takie miejsca jak szlachtuz, takie czynności jak podrzynanie gardła, ćwiartowanie. Figura *bliźniąt* powiadamia o sprzeczności wewnętrznej i niejednoznaczności – próbując tu oddać fenomen sztuki, zwróć uwagę na beznadziejną jałowość podejmowania „żeńskości” bądź „męskości” na poziomie płci anatomicznej, ale też antynomii w rodzaju „słońce” – „księżyc”. Bliźnięta są symbolem dualizmu w identyczności, wewnętrznych przeciwieństw w psychice człowieka. Powiadomieni zostajemy o tym, że męski tragizm rozśmiesza Artemidę jako *Wyjczącą ze Śmiechu*; na ten aspekt wskazują właśnie rytzy poświęcone jej oraz osobno Dionizosowi, na razie niewzględnionemu w naszej refleksji.

2. ŚLEPA SZTUKA

Bliźnięta Latony przyszły na świat na *blądzącej po morzu* wyspie Delos, gdyż ciężarną zewsząd przepędzano. Bano się jej, a na domiar ściagał ją wąż koszmarny. Tytanka rodziła w absolutnych ciemnościach, w którymś z korytarzy labiryntalnej podziemnej pieczary, przywodzącej na myśl Piekło – co może być bliskie prawdy, ponieważ i Pegaz, syn Gorgony, narodził się w Piekło. To źródłowe wyobrażenie

1. **Dominika Nguyen Van**, *Syrena*

2. **Natalia Kosmala**, *Bez tytułu*

Fot. czytaj strona 90

artyzmu jest więc przeciwieństwem muzealnych i galeryjnych wnętrz, przeczy ich pokusie eksponowania dzieła; zresztą pierwotne przeżywanie sztuki, dokonujące się podczas świąt, kiedy też wydobywano święte artefakty z niedostępnych w innym czasie zakamarków świątyni, wymagało, aby odbiorca był oszołomiony, znarkotyzowany, pijany, oślepy, dyszący chucią. On też stanowił przeciwieństwo skupionego współczesnego konsjera, podchodzącego chłodno a rzeczowo do dzieła – jako do *rzeczy* a nie *osoby* bądź *fenomeny*, powściągnął subiektywne upodobania na rzecz wiedzy władzy eksperta nad artystą. Przeżyciu dogłębnemu, totalnemu, w świącie, odpowiadały symbole: błędzenie, wody, podziemia, ślepoty (Atena, którą Terezasz ujrzła, odebrała mu zwykły wzrok i w zamian dała wieszczę; *Homer* po grecku to przecież *ślepiec* [4]), a co więcej, imiona własne – Apollo to znaczy *Zabójczy*; on i jego bliźniaczka byli demonami śmierci, bliskimi Hekate [5], jak oznajmia homerycki jego epitet: Hekatos oraz Hekatebolos – *rażący wedle upodobania* [6]. Mamy liczne inne, jeżące włos przydomki tej diady bóstw, podejrzanie, iż jeszcze u zarania antyku składano im ludzkie ofiary, a na pewno przynależą im najokrutniejsze z mitów, gdzie okrucieństwo gra o lepsze z absurdalnością, jak w wypadku nieszczęsnej Niobe. Ta mitologiczna uwertura mogłaby poprowadzić wywód o żeńskości sztuki w kierunku pojęcia charakteropatii i androginiczności artysty, myślę jednak, że naturalnym wnioskiem byłoby wtedy deprecjonowanie waloru męskiego pierwiastka, a także nadzieja, iż zmiana liczebnej proporcji kobiet do mężczyzn w sztuki wytwarzaniu zapewni sztuce sens. >

4 Był on mędrcem, prorokiem, szamanem, ale i sofistą – linoskokoczkim intelektualnej gry, kuglarzem, żonglerem, Falstaffem, w niepocholebnym sensie nadanym Hipiaszowi przez Platona; dla Protagorasa sofistyka jest „starą sztuką”, która w każdej chwili może zatracić swój pierwiastek sakralny, przegradzając się w czystą uciechę. Po. J. Huizinga, *Homo ludens*, przełożyli M. Kurecka i W. Wirpsza, Warszawa 1967, s. 209-210.

5 I. Danka, s. 13.

6 I. Danka, s. 16.



8

Chcę pójść w innym kierunku. Chcę pokazać, że sztuka, jakiegokolwiek artysta, krytyk i odbiorca byłby płci, pozostaje w swojej istocie wodą, błotem, dziurą (a jakże unaocznic sobie dziurę bez ścian?), żabą rozścielającą skrzek, i że estetyka punktując cechy formalne sztuki zdaje się zapominać, iż substancjalnego piękna nie ma. Piękno to wrażenie trafności w momencie odzyskania poczucia rzeczywistości. Jeśli Platon miał rację i pozostajemy nieustannie zahipnotyzowani ułudami, i stworzyliśmy sobie społeczeństwa, państwa, systemy edukacyjne jakby tylko po to, aby odseparować się od rzeczywistości, to doznanie estetyczne nazywane zachwytem i *katharsis* przydarza się nam zawsze wbrew tym blokadom – znosi je. Sztuka tedy byłaby podobna do dziury ozonowej, przez którą wnika twarde promieniowanie ignorowanego przez nas świata. Powtórzę przeto: w starożytności pełnym haustem zaczerpywano sztuki (multimedialnej) podczas świąt, a te wymagały odrzucenia całej świeckiej i antropocentrycznej aksjologii. My, ludzie, umysł rozumny braliśmy w cugle szaleństwa, przebieraliśmy się w zwierzęce skóry, stroiliśmy się w pióra ptasie, w maski; pokrywaliśmy ciała malunkami imitującymi cętki, przyprawialiśmy ogony i rogi, przystępowaliśmy do wielkiego żarcia, ponieważ chcieliśmy unaocznic sobie zwierzęcość Homo. Symboliczna zoologia musiała wtargnąć w świat przykrojony na ludzką miarkę – za pośrednictwem sztuki, w tym mitów, wnikały w lasy Arkadii, w chłostane wichurami łąki Parnasu i Helikonu, w podpiekielne pustki, zaśnieżone stępy Hiperborejów, gdzie Apollo rok w rok udaje się na zatracenie i przybiera, teraz już Apollon Lykogenes, *Syn wilczy* bądź *Wilczy*, postać wilka, i wyje. Są tedy misteria i wyczyniamy rzeczy na co dzień zakazane, niemożliwe. Inscenizujemy grzechy herosów, bowiem sensem teatralizacji mitu było pobycie herosem – kimś, kto w imieniu społeczności **narusza zakaz** konieczny dla utrzymania społecznej struktury, zakaz jednak kłóący się z psychiczną prawdą. Teatr sprawia, że **jesteśmy** boscy, ale także satyrami, sylenami, szaleńcami, matko- i dzieciobójcami, królobójcami, Syzyfem, Prometeuszem. Codzienność znika. Jak zdmuchnięta. Przerzuceni w inne wymiary, walczymy z duchami, rozsadzamy ciała niebieskie. Lub kochamy wbrew szacownym klasowym i ekonomicznym barierom roztropnie pracowitego świata.

3. MAŁPIA KOCHANKA

By ożywić sztuki komiczność, zatrzymajmy się nad znaczeniem tytułu *Boskiej komedii*. Mówi o komizmie eschatologii, o zabawności nieba jako celu. Muza jest tutaj Talia, a nie Kaliopo i nie Erato. Dzieło, jak każdy wie, otwiera czarny las, a w nim brama z napisem „Porzućcie wszelką nadzieję”. Jest to brama do Piekieł, nieodzownego punktu wyjścia. Przewodnikiem będzie cień Wergiliusza. Niczym *Hermes Przewodnik dusz* albo też *Psychopompos* prowadzi on i objaśnia szczegółowo powody kaźni; potępińcy mają nazwiska znane dla wielu pokoleń czytelników, co sprawia, iż tekst nabiera posmaku publicystyki i wiele rodzin zgrzytało zębami marząc o wendecie. Część druga, *Czyściec* doprowadza pod samo niebo: tutaj Wergiliusz, poganin, niepotępiony przez Kościół w uznaniu dla jego Czwartej Eklogi, w jakiej przepowiedział, iż Panna porodzi Syna, musi się cofnąć przed nieomylnością doktryny św. Augustyna – *poza Kościołem nie ma zbawienia*.

Do Niebios wiedzie Dantego Beatrycze, jego ziemską miłość od dzieciństwa. Dante Gabriel Rossetti, zgadując, iż chodzi o jej dzieciństwo, stworzył obraz, na którym Dante, kornie pochylony, maluje portret rocznej zaledwie Beatrycze, sam jest już młodzieńcem. Portret w gorących ugrach; po lewej stronie donica z rozkwitłymi irysami, o jakich pisałby Proust, że to stworzenia delikatne, cudowne, że samotnie spacerują – *tak bardzo zdają się kochać księżyc i cień, iż (...) mamy wrażenie, że wyzuwają się ze swoich kolorów* [7]. Chodzi o kwiaty Iris, patronującej tak jak Leto, spokojnej śmierci we śnie, ale też jak *Hermes Psychopompos*, wiodącej dusze w zaświaty. Dante kocha, ale kogo? Barokowy poeta zawołałby może: *Miłości, małpo dziwaczna i dzika!* Do amorów musiała Beatrycze podrosnąć, bo na przyjęciu w roku 1274 gdzie wystąpiła w karmazynowej sukni, przepasanej szarfą, jak sam Dante pierwsze urzeczenie opisał w *Vita Nuova* [8]. Co też namalowała Marie Spartali Stillman, muza pre-rafaelitów, pozująca Rosettiemu do postaci Beatrycze, zawsze szmaragdowo-krwawej – choćby do *Snu Dantego w czasie śmierci Beatrycze* – cicha śmierć we śnie to dar Leto; pewna matka, dumna ze swoich synów, którzy, aby nie odrywać wołów od orki, sami zaprzęgli się do wozu i zawieźli ją do świątyni na nabożeństwo,

7 M. I. Maciotti, *Mity i magie ziół*, przełożył I. Kania, Kraków.

8 *The Dante encyclopedia*, New York 2010, s. 89.

poprosiła, by łaskawa bogini obdarzyła ich czymś najlepszym, i natychmiast obaj spokojnie zmarli we śnie.

Beatrycze była żoną florenckiego bankiera Simone'a Bardi. Pytanie, czy wierną? Tradycja zapewnia, że tak, ale ma na uwadze tylko cielesne obcowanie, a nas intryguje tutaj dusza. Ileż ważniejsza od ciała. Dla chrześcijaństwa, ale i dla Erosa... Zatem: niewierna żona, psychicznie niewierna. Czy mogła jednocześnie czulić się bez fałszu do męża bankiera? Zapominać, że prędzej wielbłąd przejdzie przez ucho igielne niż bogacz dostanie się do nieba? Co więcej, żona niewierna ma wiele wspólnego z *Hermesem*.

Byłaby to nierozwikłana sprzeczność, autorские Dantego podważanie wręcz Ewangelii i cnoty ubóstwa lub też powierzchowne (może typowe dla laicyzującego się ducha renesansu), ale *Niebo* powstało w sposób szczególny – opowiadał mi tłumacz *Piekieł* i *Elegii duinejskich* Rilkego, Bernard Antochewicz, właśnie w redakcji „Formatu”, dokąd wpadał często w swoich ostatnich dniach. Wtedy otrzymałam od niego odręczny zapisek z legendą, że *Alighieri, po odbyciu misji poselskiej do Wenecji, w drodze powrotnej nabawił się gorączki i uległ śmierci klinicznej. Wszelako święty wiersz, sacro canto, nie był jeszcze skończony. Po kilku dniach poeta odzyskał pełną świadomość i blask, chwałę oraz muzykę empireum, jakie być może widział i słyszał w letargu, opisał w absolutnie muzycznych tercynach ostatnich pieśni „Raju”. Potem spokojnie zmarł.*

Jeśli ta legenda, też jakby wzięta z mitu o Leto, jest prawdziwa, umieszczenie niewiernej żony bankiera w empireum, siódmym niebiosach, ma cechy naoczności, a nie frywolnej renesansowości. Przejmującego reportażu, ale nie chorych majaceń ani spekulacji intelektualnej. Beatrycze tedy jako *Hermes*... W Egipcie ujmowany hieroglifem małpy! Rzecz jasna – byłoby to u Dantego doświadczenie zwane w psychologii progowym, w teologii objawieniem. Język mitów greckich komplikuje sytuację, ponieważ wyraz „ekstaza” oznaczał *przestępstwo*. Oznaczał przestąpienie progu, granicy, zakresu, widnokągu, ponieważ wydarzenie wiązało się z nieuchronną karą lub też ceną, a także swoistą nieodwracalnością i stygmatyzacją. Czy Dante doznał ekstazy? *Doświadczenie całości bywa tak głębokie i intensywne, że zbliża się do przeżyć wielkich mistyków*, powiada George Bataille w *Historii erotyzmu*. Z kolei, zestawiając Beatrycze jako niedotykalny ideał kobiecości z Artemidą, pamiętamy, że dziewicza bogini na efeskim posągu ma piersi jak suka lub maciora; dopatrywano się w nich naszyjnika z jąder baranich, byczych, męskich. Patronka połogu (*Ejlejtja*), płodności, zwierzęcości i zezwierzęcenia!

4. PORTOWE SACRO CANTO

Bogowie zjawiający się przed ludźmi też (z sobie tylko wiadomych powodów) posługują się wieloznacznikami i eufemizmami, w rodzaju „Okażę się tym, kim się okażę”. Postępował tak Jahwe z Mojżeszem, Eros z Psyche, Dionizos z Lizandrem. Jeśli wizjoner naciskał, chcąc rozstrzygających informacji, ginął. Miało pozostać właśnie tak: *jaki jest Bóg? Ano, zobaczysz, jeśli zobaczysz*. Niepotrzebnie chyba przypominać, że wizjoner w pierwszej chwili widział przed sobą wynędzniałego żebraka, wyrzutka, pijaka, ognisty słup; Psyche dopatrywała się potwora – a Ezechiel nad rzeką Chebar ujrzał cherubiny na metalowych kołach, opisanych na

ponad stroną maciupkim drukiem Biblii. Zresztą Biblia, *sacro canto*, a przy tym rzadkiej miary arcydzieło, wzięła tytuł od portu Byblos w Fenicji, sławnego handlem literaturą. Statki tu zawijały po papirusy, po pergaminy, po ostrokomy: skorupy, na jakich na przykład asceci zwani dzisiaj esseńcykami, a w swojej dobie terapeutami, zapisywali poematy dopuszczające myśl, że w Jom Kipur, święto wybaczenia, kiedy arcykapłan miał prawo zajrzeć za przenajświętszą zasłonę, kryjącą Bożą Obecność o imieniu Szekina, i wypowiadał ludowi na dziedzińcu zgromadzonemu Imię, artykułował JHV jako Jehewa, jedność Jahwe i *Hevah*, inaczej Ewa: wagina, chodziło bowiem o dopuszczenie tu (na krótki moment) idei hierogamii [9]. Albo też tajemnicy żeńskiej natury Boga. Idei w każdym innym momencie niedopuszczalnej, jak Boża śmierć w Wielki Piątek. Tora w każdym razie i Szabat to były Boże ukochane. Oraz lud Izraela – ta jednak małżonka przysparzała Zazdrosnemu niemało zmartwień; do szału doprowadzała, jeśli wierzyć proroczym lamentom, bo w pogańskich sanktuariach rozścielała na ziemi suknię i rozchyłała przechodniom gołe uda.

Dla Karla Kerényi, który dowodzi żeńskości Hermesa oraz Apollona, podobnie też Zeusa i Hadesa, objawiających się mystom eleuzyńskim jako Demeter-Matka i zarazem Kora, Dzieweczka, powyższy wniosek, wywiedziony z samej natury wszelkich świąt jako odwrócenia porządku godziwego w świeckim czasie, jako przybliżenia tego, co *nie śniło się waszym filozofom*, mogłoby brzmieć naturalnie. Apollona sanktuarium najświętsze, Delphi, po hebrajsku nazwalibyśmy wszak synonimicznie *Hevah*.

Co więcej, zdaniem Rogera Caillois współczesnym analogonem archaicznego święta stała się wojna. Wojna, *krowa dojna*, to, rzecz jasna, najbardziej absurdalna i dionizyjska [10] z zabaw, jakie sobie upodobała ludzkość. Jakiej poświęca od praczasów tyleż arcydzieł! Tworząc je oraz niszcząc. I jaką mitologicznie definiuje Homer – że jest kobietą łączącą cząstkowe heroiny: Helenę, obrażoną Eris, ciskającą w złości jabłko niezgody „dla najpiękniejszej”, wskutek czego trzy nachmurzone boginie domagają się werdyktu niewinnego wtedy jeszcze Parysa. Od tego momentu rozkręciła się złowroga spirala, kulminująca zburzeniem Troi. W oczach racjonalnej historii kobieta, nawet prześliczna, jako powód wojny, to czyste wariactwo. *Portowe sacro canto* też jednak w każdej niemal z ksiąg (a najstarszą była księga Debory, prorokini i wojowniczką, podobnej do Joanny D’Arc) operuje kobiecością, podnosząc prastarość takich bohaterek jak Sara czy Ester – obie po

9 Ta idea przypisywana jest *Pieśni nad Pieśniami*: zaślubinom Boga z Izraelem i Kościołem (*Ecclesia*). *Oblubienica ma zstąpić z gór (będących miejscem kultu bogini-matki), „z jaskiń lwów, z gór lampartów”*. Są to zarazem miejsca kultu Dionizosa. Por. K.G. Jung, *Odpowiedź Hiobowi*, tłumaczenie z języka niemieckiego J. Prokopiuk, Warszawa 1995, s. 65.

10 W Argos Dionizosa zwano Bugenesem (*synem krowy, syneczkiem krowy*); kiedy Dionizos wędrował pomiędzy morzem a wapienną górą Lerna, Perseusz zabił go i wrzucił do głębokiego jeziora, bramy Hadesu; wywołał boga z toni dźwięki trąbek, ukrytych w tyrsach i ozdobionych wstążeczkami. Odradzenie się Dionizosa ma odpowiednik w odradzeniu się i wręcz mnożeniu ucinanych głów Hydry Berneńskiej. Por. K. Kerényi, *Dionizos. Archetyp życia niezniszczalnego*. Przełożył I. Kania, Kraków 1997, s. 37. Analogia wojny i Hydry jest w literaturze wręcz oczywistością.

osiemdziesiątce. Być może czyni tak w subtelnym nawiązaniu do gry zamieszczonej na samym początku, w dwóch wykluczających się opisach stworzenia człowieka, gdzie czytamy: *I stworzył Bóg człowieka, stworzył ich, stworzył mężczyznę i niewiastę* [11], po czym najspokojniej mamy w Raju samotnego Adama i Ewę z żebra [12]. Pozostawiam na boku średniowieczną racjonalizację tej zagadkowej niezborności, w Księdze Zohar.

Wojna z Bogiem jest ze swej strony istotą o imieniu *Izrael*: patriarcha Jakub otrzymał to imię, ponieważ walczył z Bogiem. Wojna, czyli gra, czyli zabawa. *Ano, w sferze duchowej, w której pojawia się dramat grecki, nie można przeprowadzić różnicy między tym, co poważne, a tym, co niepoważne. U Ajschylosa przeżywanie najintensywniejszej powagi dokonuje się w formach i jakościach ludycznych. U Eurypidesa nastrój waha się pomiędzy głęboką powagą i rozigraną frywolnością. Prawdziwy poeta, jak Platon każe powiedzieć Sokratesowi, musi być zarazem tragiczny i komiczny, całe życie ludzkie odczuwać należy jednocześnie jako tragedię i jako komedię* [13]. To samo dotyczy portowej literackiej piękności.

5. PIERWOTNY GŁUPI ŚMIECH

Chcę uzmysłowić, że pod pozorami napuszenia i śmiertelnej powagi te rzeczywiste arcydzieła, od których kultury nie potrafią się oderwać, bulgoce sobie głupota (grecki wyraz *ate* – od niego utworzono imię bogini mądrości, Ateny – tu nie od rzeczy przywołać oszałamiające działanie apollinijskiego bluszczu; Apollo nosił przydomek *Kisseosa*, natomiast Atena *Kissai* [14]). Przypomnijmy też sobie egipski wizerunek bóstwa, które dało człowiekowi pismo. To małpa! Bez wpisanej w naturę sztuki natury Talii, bez tego jej potencjału poprzestawać musielibyśmy na imputowanej Apollonowi (i sobie samym) topornej powadze. Bluszcz? Ta paszytyczna, cmentarna roślina dusi, wysysa soki z drzew, a jednak w Oksfordzie tradycyjnie

11 Gen. I, 27.

12 Gen. II, 22.

13 J. Huiizinga, op. cit., s. 208.

14 Grecy odróżniali zwykle ‘szaleństwo’ (*mania*), będące chorobą i skutkiem przyczyn naturalnych, od inspirowanego przez bogów *entuzjazmu*, np. prorocze lub rytualno-mistyczne. Inną formą entuzjastyczną był dla nich sen. Inspiratorami byli też korybanci (muzycy); Arystofanes w *Osach* stosuje czasowniki „oszaleć” i „skorybancić się” jako synonimy. Tak przynajmniej uważał Demokryt zwany Wesołkiem.

dodaje się ją do napojów, aby umysły pracowały żywiej, śmieiej, zwłaszcza matematyczne: pił ją z piwnym grzańcem Lewis Carroll pisząc „Alicję” i fotografując swoje rozneglizowane nieletnie modelki, a Izaak Newton rozkoszując się okultyzmem, jaki cenił wyżej od grawitacji. Sztuka w aspekcie pełnego przeżycia, tak twórczego jak odbiorczego, jest możliwa w stanie zapomnienia o reszcie, w stanie zgody na to coś kompletnie innego, my zaś jesteśmy dziecięcy pozwalając sobie na reakcje wręcz fizjologiczne (płacz, wybuchy śmiechu, chichoty, jeżenie się włosów – *Baudelaire nigdy nie przekroczył stadium dzieciństwa. Określił on geniusza jako „dowolnie odzyskiwane dzieciństwo”*, powiada Sartre), a co sprawia, że widząc dwa przecinające się kijki padamy na kolana lub przeżywamy trwogę i ból, jako że jesteśmy śmiertelni.

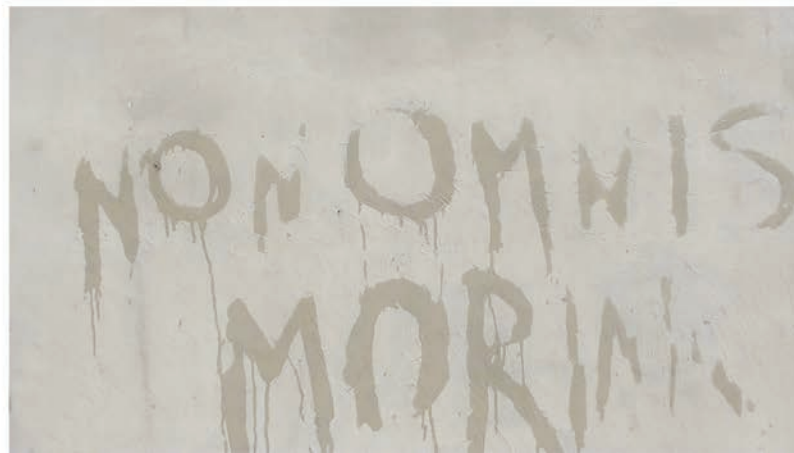
Chociaż wiemy, że *Bóg jest anomalią* [15], to możemy oczywiście wykrzykiwać Bogu w oburzeniu jak Jung, powodowany solidarnością z Hiobem: *Opanuj się (...)* *To już naprawdę zakrawa na groteskę, kiedy ktoś taki jak Ty, oburza się tak bardzo na roślinkę, która – i to nie bez Twojej winy – nie chce się właściwie rozwijać. Mogłeś przecież wcześniej zastanowić się i zatroszczyć o ogródek, który założyłeś, zamiast teraz go tratować* [16]. Możemy chłostać posągi obojętne na składane im ofiary, możemy też z namaszczeniem ateizmu wzruszyć ramionami. Albo uniesieni wichrem herezji proklamować nową, słuszną już religię. Możemy oczywiście rozniecić stos i Biblię spalić. Czyniliśmy to. Sama w sobie czynność ta była osobnym artefaktem teatru otwartego, funkcjonującym w ramach pojęcia pełni dzieła literackiego. Tragikomicznym. Erotycznie niejednego podniecającym.

Sztuka chce wtargnąć w sferę erotyki jako w sferę ekstatyczną, sferę scalenia, o jakim Cioran sądzi, że jest niemożliwe bez obalenia religijno-kulturowego paradygmatu, w *konwulsjach albo przynajmniej w pomieszeniu*, skoro tylko *wznosząc się do wyżyn zwątpienia (zwykle zastrzeżonego dla garstki doborowych odszczepieńców* [17], doświadczamy sacrum inaczej. Artyzm święta wszakże otwiera tę możliwość, znosi też świeckie odłączenie doświadczenia *afrodisia* od „neutralnych”, jak jedzenie i sen, funkcji ciała. Jak się zdaje, >

15 (...) *ba, być może naprawdę dobrze rozumiemy tylko jego... Jego przypadek podoba nam się jako skończona doskonałość, idealny wyraz naszej własnej anomalii*. E. Cioran, *Upadek w czas*. Przełożył I. Kania, Kraków 1994, s. 13.

16 K. G. Jung, *Odpowiedź Hiobowi*. s. 40.

17 E. Cioran, s. 32.



Irmina Rusicka, *Non omnis moriar*, fot. czytaj strona 90

zbiorowe i świąteczne przeżywanie sztuki jako pełni nie mogło, uruchamiając wszystkie dostępne media artystyczne: muzykę, taniec, literaturę, kulinaria, pomijając *ars amatoria*, przy czym ta właśnie sztuka w warunkach zbiorowego przeżywania święta i odwrócenia świeckiego ładu, musiała ewokować orgię, które to słowo znaczy *pełnia*. Nas to intryguje w aspekcie orgii sztuki. Przetrwaję we współczesnym doświadczaniu estradowej muzyki, a także sportu widowiskowego, ewidentnej w ich audiowizualnej otoczce: kolorowych pism, gadżetów, reklamy, komentarzy słownych i graficznych na YouTube i tym podobnych forach – współczesnej jarmarczności.

Ale też, jednocześnie zgoła, delektacja to tylko smar w trybach przechodzącej pojęcie maszynierii – być może łączącej nas właśnie z biosferą, z kosmosem, gdzie też następuje dążenie do swoistych krystalizacji form, a następnie ich fuzji, natomiast jarmarczny chaos daje sposobność, aby na straganach istotnie pojawiło się „wszystko”: żydowskie chusteczki, malowane dzbanki, obwarzanki, wycieraczki zdobione twarzą idola, powieści za trzy grosze i odpustowe figurki Matki Boskiej, może jakieś starodruki, tajemnicze manuskrypty, zioła, elementy do konstrukcji groźnych broni? – chodzi o mnogość nie dającą się ogarnąć i poddać kontroli. Mnogość ta ma być jak sen delficki, jak głowy Hydry oraz inne bachiczne nadmiary z ich niewymiernością.

Dionizos patronuje sztuce wybujałej aż po śmieszność, natomiast Hermes temu, że dla pełni jej wyrazu Apollon potrzebuje instrumentu. Właśnie Hermes go dostarcza. Zabija żółwia, aby ze skorupy sporządzić pierwszą lirę czy też harfę: patron muzyki po raz pierwszy zetknął się wtedy z fenomenem instrumentu. Ujawniona tutaj zostaje koneksja instrumentu oraz pozbawienia życia, dwóch nierozłącznych spraw, gdyż żółw poświęca swoje życie. Powyższy mit zdaje się powiadamiać o niezbywalnej roli interpersonalności oraz szczególnej cenie, uiszczanej za tworzenie się *głębokiej więzi porozumienia*. Istotnie, sztuka rozumiana w kategorii przekazu, możliwa jest dopiero dzięki odbiorcy oraz medium, toteż samoistnie niejako pojawiają się międzyosobowe, drożne lub nie, kanały porozumienia, wkracza też zjawisko użytego w tym celu, a przynajmniej z tą nadzieją, języka – temu też patronuje Hermes, ale i Leto.

W wypadku zabawy, wygłupu, gry, rozgrywki, igrzyska, zwróćmy uwagę, jawi się nieodzowność dramaturgii, immanentnej dramaturgii przeżycia artystycznego jako dogłębnego porozumienia. To właśnie ujrzymy na obrazie Rossettiego, gdzie

Dante, klęcząc, maluje miłośnie portret Beatrycze, na czym przyłapują go trzy postaci: w tym biskup. Dama i nobliwy starszy mężczyzna to być może matka i ojciec; zapewne przenika ich troska o złamane serce syna. Z podglądnięciem tworzenia portretu zainicjowane zostaje wydarzenie artystyczne, bo coś się dzieje, coś z czymś walczy, choćby delikatność z impulsem arbitralnego wkroczenia „dla dobra dziecka” (co spowodowałoby niepowstanie nigdy *Boskiej komedii*).

Samotność odizolowanego artefaktu, takiego, jaki oglądamy w muzeum lub galerii, lub wykupujemy z ziemi, jest tylko odpryskiem i kikutem pierwotnego wydarzenia, rozpisanego na wiele dni, poprzedzonego „postem”. Dzieło sprowadzone do artefaktu traci swoją, aby tak rzec, niewidzialną postać, tę, która jak halo wyświecła się na ekranach listów, jakie artyści piszą, krytyki i poezji z nimi i dziełem związanej, innych sztuk – choćby malarstwa, rzeźby, opery, baletu, filmu, biografii na ich temat, spektakli, z których każdy jest osobnym wydarzeniem, niemożliwym do imitowania. Dzieło rozściela, w rzeczy samej, jakiś lepki skrzek, ten zaś po pewnym czasie zaczyna aż roić się od dzieł potomnych, niekiedy przerastających jakiegokolwiek przewidywania – tak przecież stało się, kiedy Marlowa czytał Szekspir; Szekspira Słowacki, Wilde, Sarah Bernhardt, Borges, Bachtin, Łomnicki, aby już nie przywoływać tutaj więcej Biblii jako dzieła-matki, gdyż jej skrzek zmienił całą ikonosferę, całą psychosferę Europy. Co do żab, modelka Praksytelesa miała na imię Fryne – *Ropucha*. Chodziło o śliską wręcz gładkość karnacji, synonim piękna. ■

Black mother: lesbian rulers

Arifacts look lonely when we see them in museums, galleries and in archaeological sites. They look like offshoots of an original stump. Artifacts lost their invisible forms, which they used to have as in writing, poetry, paintings, sculpture, opera, ballet, film, etc. They multiply when Marlow read Shakespeare, Słowacki read Shakespeare and so long. Bible may be considered as primary source of all artifacts. It influenced the whole iconosphere and psychosphere of Europe. Reflections of Apollo matrilineal mirrors are obviously crooked, violent, full of dynamics. They breathe chaos and grotesque. We need the softest lesbian rulers, which were used to measure curves in Apollonian sanctuary on Lesbos. ■



GRZEGORZ DZIAMSKI

Przyczynek do rozważań o sztuce kobiet

Kiedy myślimy o sztuce kobiet, to myślimy o kilku różnych, częściowo tylko ze sobą powiązanych sprawach. Myślimy o sztuce tworzonej przez kobiety, o zapoznanych artystkach przypomnianych takimi wystawami, jak „Women Artists 1550 – 1950” Lindy Nochlin i Sutherland Harris w Los Angeles County Museum of Art w 1976, przeniesionej później do Brooklyn Museum w Nowym Jorku (1977), o wiedeńskiej wystawie „Kunstlerinnen 1877-1977” (1977), monachijskiej „Kunst und Frau” (1982), o wystawie Agnieszki Morawińskiej „Artystki polskie” w Muzeum Narodowym w Warszawie (1991), pokazanej później w Waszyngtonie w Muzeum Sztuki Kobiet (1992). Interesuje nas tutaj ten moment, kiedy kobiety artystki nie próbują już dorównać swoim kolegom artystom, lecz starają się tworzyć własną sztukę (*art of their own*) wyrażającą ich kobiecość. W Polsce taką sztukę tworzyła Alina Szapocznikow, ale można jej szukać wcześniej, w twórczości Tamary Łempickiej, Meli Muter czy Marii Jaremy. Izabella Gustowska przygotowując wystawę „Obecność III” (1992) przybliżyła współczesną sztukę kobiet, sięgając po prace takich artystek, jak Magdalena Abakanowicz, Barbara Falender, Ewa Kuryluk, Janina Kraupe-Świdowska, Teresa Pągowska, Jadwiga Maziarska [1]. Po drugie, myślimy o sztuce feministycznej, o tym jak hasła i postulaty ruchu feministycznego, feminizmu drugiej fali wyrażały się w sztuce, w twórczości Judy Chicago i Nancy Spero, Carolee Scheemann i Valii Export, Miriam Schapiro i Mary Kelly, Marii Pinińskiej-Bereś, Natalii LL i Ewy Partum. Myślimy wreszcie o estetyce feministycznej, czyli o tym jak sztuka kobiet zmieniła i wciąż jeszcze zmienia nasze myślenie o sztuce. W tym tekście chciałbym się skoncentrować na tej ostatniej sprawie, na estetyce feministycznej, o której pisano niewiele albo z dużym dystansem, jak Stefan Morawski, który zatytułował swój artykuł niezwykle wymownie – *O tak zwanej estetyce feministycznej* [2]. Biorąc jednak pod uwagę tytuł tomu, w jakim zamieszczony został artykuł profesora Morawskiego, można go czytać inaczej – estetyka feministyczna pozwala nam wyjść poza tradycyjnie uprawianą estetykę. W tym kierunku będą zmierzały moje rozważania.

1 *Obecność III* (katalog), Poznań 1992.

2 S. Morawski, *O tak zwanej estetyce feministycznej*, (w:) *Czy jeszcze estetyka?* (red. M. Ostrowski), Kraków 1994.

TRZY, CZTERY, A MOŻE PIĘĆ KOBIEC – NIEJASNE POCZĄTKI

Kilka lat temu warszawska Zachęta przygotowała wystawę trzech prekursorów sztuki feministycznej w Polsce – Marii Pinińskiej-Bereś, Natalii LL i Ewy Partum. Wystawę zatytułowano „Trzy kobiety” (2011). Tytuł wystawy, pisze recenzentka „Arteonu”, *nawiązuje do pierwszej manifestacji sztuki kobiet – ekspozycji z 1978 roku w poznańskim Arsenalu. Uczestniczki tej ostatniej, Izabella Gustowska i Krystyna Piotrowska (wraz z nimi wystawiała wówczas Anna Bednarczyk) po raz kolejny eksponują wspólnie swoje prace w Galerii New Media Art* [3]. Dwa zdania, a tak wiele pytań. Dlaczego prekursorki polskiej sztuki feministycznej odwołują się do wystawy, w której nie brały udziału, a te artystki, które brały udział w „pierwszej manifestacji sztuki kobiet” nie zostały zaproszone do wystawy w Zachęcie? A może tytuł „Trzy kobiety” nawiązuje do motywu trzech graczy i jeszcze starszego motywu sądu Parysa – śmiertelnik staje przed zadaniem przekraczającym jego możliwości, ma ocenić trzy boginie, Herę, Atenę, Afrodytę, i nagrodzić najlepszą złotym jabłkiem? Trzy gracje i sąd Parysa to fałszywe tropy, bo gdy Iza Gustowska myślała o wystawie trzech młodych artystek, to jej inspiracją był głośny wówczas film Roberta Altmana *Trzy kobiety* (1977). W filmie tym jest wiele motywów, które będą się przewijać przez całą późniejszą twórczość artystki – identyfikacja z inną kobietą, podobieństwo w wyborze, fantazjowanie na temat czyjegoś życia.

Czy wystawa „Trzy kobiety” była pierwszą feministyczną wystawą w polskiej sztuce? Natalia LL uważa, że pierwszą feministyczną wystawą w Polsce była zorganizowana przez nią prezentacja czterech artystek we wrocławskiej galerii Jatki w 1978 roku. Na wystawie pokazano prace Carolee Schneemann, Suzy Lake, Noemi Maiden oraz Natalii LL. A pierwszym wykładem na temat sztuki feministycznej było wystąpienie Natalii LL na sympozjum „Stany graniczne fotografii” w Katowicach w roku 1977 [4]. W 1980 roku Gustowska i Piotrowska zorganizowały wystawę „Sztuka kobiet” w galerii ON w Poznaniu, konsekwentnie unikając terminu „feministyczna”, choć na wystawie nie zabrakło >

Powyżej:

Dagmara

Okrzyńska,

Różana

panienka,

fot. czytaj

strona 90

3 Z. Jabłonowska-Ratajska, *Zjazd marzycielek*, „Arteon”, 2011, nr 4, s. 14.

4 N. LL, *Ruch feministyczny w sztuce*, „Format”, 1992, nr 8-9, s. 47. Zob również G. Dziamski, *Sztuka feministyczna. Kronika wydarzeń*, (w:) *Obecność III*, op. cit.

- 1,2. **Maria Downarowicz**, *Matka*
 3. **Joanna Myśliwiec**, *Trwanie Oczekiwanie*,
 fot. czytaj strona 90



1



2

feministycznych deklaracji i gestów. Ewa Partum zaatakowała patriarchalną mitologię małżeństwa w akcji *Kobiety, małżeństwo jest przeciwko wam*. Maria Pinińska-Bereś w wielkiej bali wyprała kilka szmatek i rozwiesiła na sznurze do prania, tworząc napis „feminizm”, a Anna Kutera zaatakowała dyktatorów mody w cyklu fotograficznym zatytułowanym „Ja decyduję o swojej fryzurze”. Natalia LL pokazała działania z cyklu „Stany skupienia”. Organizatorki wystawy, Izabella i Krystyna, nigdy nie uważały się za reprezentantki bojowego, walczącego feminizmu. W obszernym wstępie do katalogu indywidualnej wystawy Izabelli Gustowskiej w Państwowej Galerii Sztuki w Sopocie, Paweł Leszkowicz unika pojęcia feminizm, pisze o prywatności, oniryczności niesamowitości twórczości poznańskiej artystki, ale nie widzi potrzeby łączenia jej z feminizmem [5].

MĘSKIE SPOJRZENIE I ESTETYKA FEMINISTYCZNA

Jest swoistym paradoksem, że estetyka feministyczna więcej za-wdzięcza sztuce kobiet niż sztuce feministycznej. Sztuka feministyczna, jak każda sztuka zaangażowana, dawała się odczytywać w kategoriach

tradycyjnej estetyki, podczas gdy sztuka kobiet wymagała wyjścia poza te kategorie, porzucenia przekonania o neutralności estetyki i uznania jej zależności od płci, rasy, geografii i innych czynników, których zrodzona w oświeceniowych umysłach uniwersalistyczna koncepcja sztuki w ogóle nie brała pod uwagę.

Wśród autorów piszących o estetyce feministycznej panuje wyjątkowa zgodność co do jej początków. Estetyka feministyczna rodzi się w pierwszej połowie lat 90. ubiegłego stulecia, kiedy ukazały się dwie antologie: *Aesthetics in Feminist Perspective* (1993) Hilde Hein i Carolyn Korsmeyer oraz *Feminism and Tradition in Aesthetics* (1995) Peggy Brand i Carolyn Korsmeyer [6]. *Z powodu względnej nowości, estetyka feministyczna pozostaje nadal dyscypliną bez kanonu* – pisze Sarah Worth [7]. Nie jest to do końca prawda. Kanon, na który godzą się wszyscy piszący o estetyce feministycznej wyznaczają dwie książki: *Room of One's Own* (1929) Virginii Woolf oraz *Druga płeć* (1949)

5 P. Leszkowicz, *Izabella Gustowska: w stronę wolności*, (w:) *Izabella Gustowska. Wybór prac 1976-1996*, Sopot 2015.

6 S. Worth, *Feminist Aesthetics*, (w:) *The Routledge Companion to Aesthetics* (red. B. Gaut, D. McIver Lopes), London – New York 2001, s. 437. K. Wilkoszewska, *Nowe inspiracje w estetyce drugiej połowy XX wieku*, (w:) *Estetyki filozoficzne XX wieku* (red. K. Wilkoszewska), Kraków 2000, s. 298. S. Morawski, *O tak zwanej estetyce feministycznej*, op. cit., s. 72.

7 S. Worth, *Feminist Aesthetics*, op. cit., s. 437.

Simone de Beauvoir. Później drogi autorek zajmujących się estetyką feministyczną się rozchodzą: jedne podążają szlakiem wyznaczonym przez autorki anglosaskie (Kate Millett, Elaine Showalter), drugim bliższa jest tradycja francuska (Julia Kristeva, Helene Cixous, Lucy Irigaray) [8].

Estetyka feministyczna jest krytyką dotychczasowej estetyki oraz propozycją estetyki alternatywnej. Głównym przedmiotem jej krytyki jest formalizm i pojęcie bezinteresowności. Tradycyjna estetyka przyjmowała trzy założenia na temat sztuki: a) sztuka jest wydzieloną dziedziną aktywnością, odrębną od wszystkich innych praktyk kulturowych, b) o estetycznych i artystycznych wartościach dzieł sztuki decydują jakości formalne, a nie znaczenia, odniesienia czy użytek, jaki z niej robią odbiorcy tej sztuki, c) estetyka wrywa dzieła z kontekstu, w jakim powstają, i stara się je oceniać poza kontekstem [9]. Wszystkie te trzy założenia zostały przez estetykę feministyczną podważone i odrzucone. Nie należy szukać specyfiki i odrębności sztuki, lecz opisywać zmieniające się praktyki, jakimi zajmują się artyści (a właściwie artystki), i pytać, dlaczego w pewnym czasie i miejscu uchodzą one za praktyki artystyczne. Wartości formalne, estetyczne nie muszą być koniecznym przeciwstawiane wartościom poznawczym czy moralnym, różne rodzaje wartości mogą się wspierać. Dzieła sztuki nie powinny być wrywane z kontekstu, ponieważ sztuka jest częścią życia codziennego, a jej adresatem nie jest jakiś abstrakcyjny, idealny odbiorca, lecz różne grupy żyjące w realnym świecie.

Najważniejszym problemem, na który zwróciła uwagę estetyka feministyczna i z którym

musiała się zmierzyć, był problem męskiego spojrzenia (*male gaze*). Problem ten opisała Laura Mulvey w głośnym eseju *Visual Pleasure and Narrative Cinema* z 1975 roku [10], a wcześniej pisał o nim John Berger w „Ways of Seeing” (1972). Pojęcie męskiego spojrzenia sugerowało, że w całej dotychczasowej historii sztuka nie tylko była tworzona przez mężczyzn, ale także dla mężczyzn. Carolyn Korsmeyer przybliżyła ten problem na przykładzie obrazu Jeana-Leona Gerome’a *Rzymski targ niewolników* (1886). Obraz przedstawia młodą niewolnicę stojącą nago przed grupą podnieconych mężczyzn – potencjalnych kupców. Widz oglądający wystawioną na sprzedaż niewolnicę może być tematem obrazu *zgorzany, zawstydzony, oburzony lub podniecony*, pisze Korsmeyer, *a jednocześnie każe mu się podziwiać kompozycję i technikę* [11]. Ocena estetyczna, o czym wiemy przynajmniej od czasów Kanta, ma wykraczać poza przyjemności zmysłowe, ma być nie tyle szczęściem, co obietnicą szczęścia i koncentrować się na jakościach estetycznych – w akcie kobiecym mamy nie widzieć rozebranej kobiety, lecz sztukę. W obrazie Gerome’a spotykamy podwójne męskie spojrzenie: *Horda gapiących się mężczyzn widzi dziewczynę wystawioną na widok publiczny w całej pełni, podczas gdy my (widzowie) widzimy tylko jej plecy. Częścią doświadczenia odbioru jest spostrzeżenie, że nie widzimy tego, co widzą oni, a dziewczyna jest upozowana nie tylko jako własność na sprzedaż, ale także jako obiekt podniecającej przyjemności tych wszystkich, którzy patrzą na obraz* [12]. Widzowie z pewną zazdrością patrzą na znajdujących się na obrazie kupców, utożsamiają się z ich spojrzeniem i popuszczają wodze swoich męskich

fantazji. Przeciwnością męskiego spojrzenia jest kobiece spojrzenie na kobiecą nagość, które Korsmeyer odnajduje w obrazie Artemisi Gentileschi *Zuzanna i starcy* (1610) – *nagość jest tu raczej krepująca i bolesna niż podniecająca* [13]. Z męskiego spojrzenia wyłamuje się też inny obraz Gentileschi *Judyta zabijająca Holofernesa* (1620). *Judyta symbolicznie bierze odwet nie tylko na konkretnym mężczyźnie, który skrzywdził Artemisję, ale na całym patriarchalnym porządku który narzucił jej konieczność udawania i oszukiwania* – tak ustalenia biografki włoskiej artystki Mary D. Garrard streszcza Karolina Staszak [14].

Zasadniczym problemem estetyki feministycznej jest ujawnianie męskiego i poszukiwanie kobiecego spojrzenia. Sprawa o tyle ważna, że przez długie lata, stulecia, nauczani byliśmy męskiego spojrzenia jako właściwego i przypisanego wszystkim ludziom. Iza Gustowska uczyniła z tej różnicy centralny temat swojej twórczości. Im bardziej zagłębiamy się w prywatność, tym silniej rysują się różnice między męskim i kobiecym spojrzeniem. Dobrze pokazuje to wspomniana tu już wystawa w Sopocie, gdzie artystka wystawiła stare prace opatrzone krótkimi, aktualnymi komentarzami: pamiętam jak..., pamiętam, że...

Już pierwsza chronologicznie praca zaskakuje dzisiejszym komentarzem. Są to *Tarcze* z 1976 roku – naturalnych rozmiarów naga stojąca postać kobieca w przytłumionej, buduarowej czerwieni, przedstawiona od tyłu i od przodu, na którą artystka naniosiła białe kółka – znaki stref erogennych. Mamy tu męskie spojrzenie nałożone na obraz kobiety, a właściwie kobiece wyobrażenie męskiego spojrzenia. Kobiety są tarczami, *do których strzelają mężczyźni* – komentuje swoją wczesną pracę artystka. Strzelają czym? >

8 T. Moi, *Sexual/Textual Politics. Feminist Literary Theory*, London – New York 1985.

9 S. Worth, *Feminism Aesthetics* op. cit., s. 440.

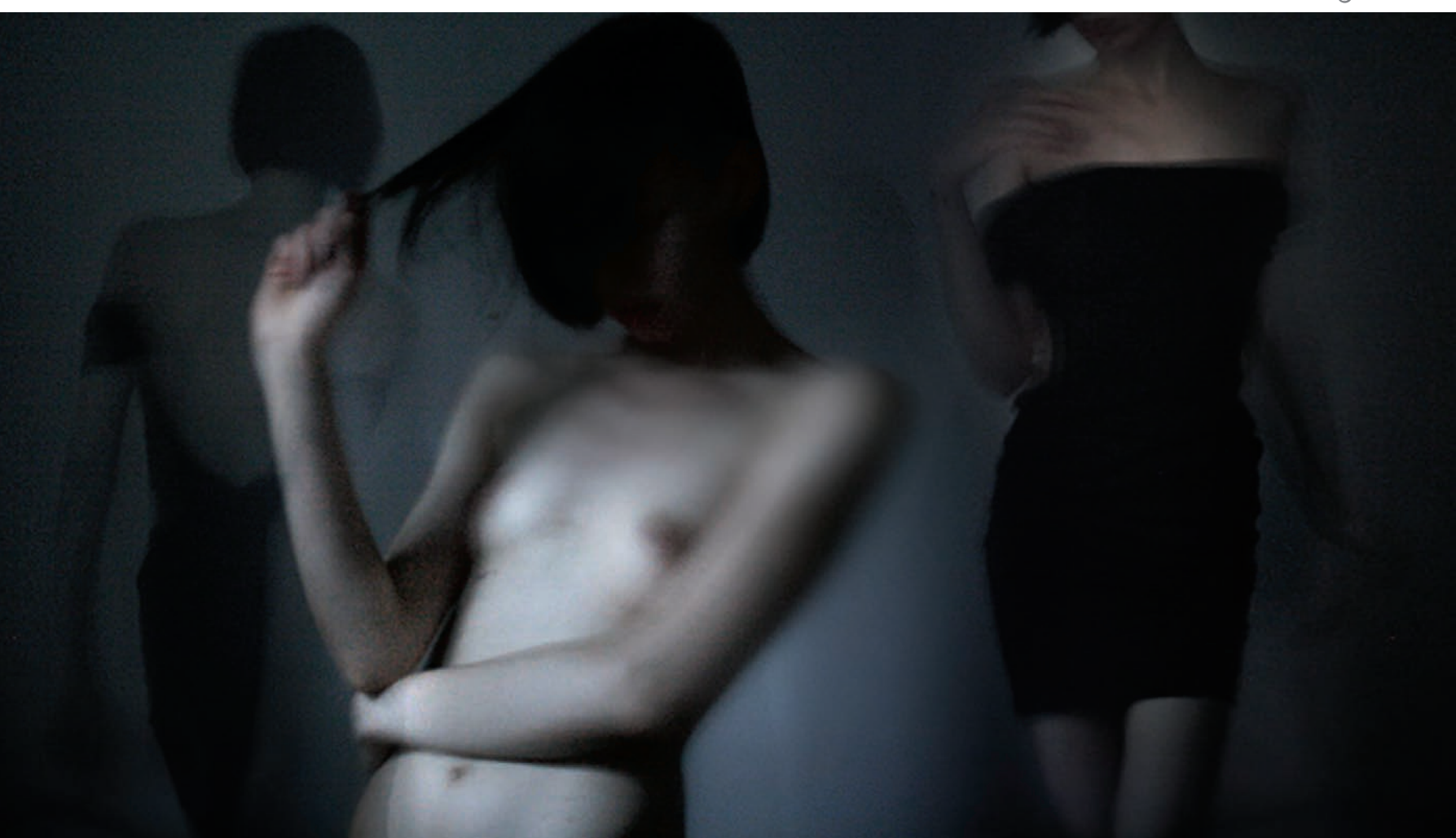
10 Rozwinięciem tego eseju jest książka Laury Mulvey, *Visual and Other Pleasures*, Bloomington 1989.

11 C. Korsmeyer, *Gender w estetyce* (tłum. A. Nacher), Kraków 2008, s. 64.

12 *Ibidem*, s. 65.

13 *Ibidem*, s. 67.

14 K. Staszak, *Odwet?*, „Arteon”, 2014, nr 1, s. 31.





opuszczone, porzucone przez jaźń, świadomość uwolniona od ciała, bezcieleśnie przemieszczająca się w czasie i przestrzeni.

Izabella Gustowska zachowywała dystans wobec sztuki feministycznej, którą w latach 70. nader często utożsamiano z ekspresją kobiecych przeżyć i doświadczeń, z opisem kobiecego zniewolenia. Sztuka feministyczna miała być konfesją, wyznaniem, autobiografią. Miała przypominać kongres feministyczny tak bezlitośnie sparodiowany przez Felliniego w *Mieście kobiet* (1980). Kobiety miały być przedstawiane jako ofiary patriarchalnego społeczeństwa, a ich twórczość miała być świadectwem tego zniewolenia. Znikała w ten sposób różnica między autobiograficznymi zapiskami kobiet a tworzonymi przez kobiety dziełami sztuki. Wspomnienia, notatki, dzienniki żon czy córek byłych prezydentów okazują się równie ważne, a może i ważniejsze niż twórczość artystyczna. Gustowska nie godziła się na taką redukcję. Życzliwie obserwowała poczynania polskich i zachodnich feministek, ale dla siebie wybrała drogę Virginii Woolf. Dla Woolf rozwiązaniem okazało się pojęcie Androgyne [16]. Jednostki twórcze rozwijają oba aspekty swojej osobowości – męski i żeński, nabierają cech dwupłciowych. Należy zatem skupić się na pisaniu (*écriture*), które to podwojenie osobowości, czyli nowe sposoby postrzegania i odczuwania świata potrafi wyrazić. Kobiety powinny porzucić dychotomię męskie/kobiece jako opozycję metafizyczną, pisała Julia Kristeva, bo tylko wtedy będą mogły wykroczyć poza patriarchalny porządek, w którym ciągle jeszcze my wszyscy, łącznie z feministkami, tkwimy [17].

Propozycja Kristevej nie była wcale tak radykalnie nowa jak mogłoby się zdawać. Wiele lat wcześniej Jung pisał o animie i animusie, o ludzkiej androgyniczności; anima to pierwiastek żeński w mężczyźnie, a animus to pierwiastek męski w kobiecie, kobieca nieświadomość ma charakter męski, przechowuje zatarty obraz ojca, a nieświadomość mężczyzny charakter kobiecy, przechowuje obraz matki [18]. Do Junga odwoływał się wybitny czeski teoretyk Jindřich Chalupceky w tekście *Duże androgynia* (1976): *Sztuka kobiet jest inna niż sztuka mężczyzn, tak jak kobiety są inne niż mężczyźni. Poezji Dickinson, Achmatowej czy Plath nie napisałby żaden mężczyzna i w tym właśnie tkwi jej wielkość. Ale przecież wszyscy*

jesteśmy androgynami. Męskie i żeńskie nie są przeciwieństwami, są dwiema stronami tego samego bytu, dwoma połowami wszechświata. Jung odnajduje kobietę duszę u każdego mężczyzny, a u każdej kobiety męską duszę; animę i animusa. Możliwe, że anima jest siedliskiem twórczości, a animus duchem porządku i organizacji [19].

Paradoksalnie, zwolennicy androgyniczności, co pokazuje Chalupceky, zachowują wiarę w istotność różnicy między męskim i kobiecym, a zarazem różnicę tę znoszą, bo w każdym z nas są elementy męskie i żeńskie, wszyscy jesteśmy w mniejszym lub większym stopniu kobietami i mężczyznami, jesteśmy silni i słabi, rozumni i emocjonalni, aktywni i pasywni, intelektualni i zmysłowi, logiczni i patetyczni. Gdyby nie ta podwójność, nie przyrodzony nam androgynizm, nie rozumielibyśmy drugiej płci.

ESTETYKA FEMINISTYCZNA CZY GENDEROWA

Estetyka feministyczna zdawała się wykraczać poza obszar tradycyjnej estetyki. Nie była estetyką dziedziczną, związaną z którąś ze sztuk ani estetyką filozoficzną związaną z określonym systemem filozoficznym – była estetyką, jeśli można tak powiedzieć, problemową, związaną z pewnym problemem. W XIX wieku mówiono o tzw. kwestii kobiecej, czyli problemie kobiet. Estetyka feministyczna była estetyką kwestii kobiecej. Interesowała się tym, co wiązało się z kwestią kobiecą.

Wielkim wyzwaniem dla estetyki feministycznej okazał się postmodernizm.

Spojrzeniem, które podporządkowuje sobie oglądany przedmiot – ten, kto patrzy (ma prawo patrzenia), uprzedmiotawia bowiem to, na co patrzy. Następna praca, cztery autoportrety *Zobacz mnie w czerwieni* (1978). *Pamiętam, jak chciałam, żeby mężczyźni widzieli mnie w czerwieni... Co znaczy widzieć kogoś w czerwieni? Na autoportretach włosy przysłaniają twarz. Widzieć kogoś w czerwieni to widzieć jego czy ją nie jako jednostkę, indywidualność, lecz jako znak czegoś – gniewu, zuchwałości, miłości, namiętności, życia. Pojawia się tu motyw, który nabierze znaczenia w późniejszych pracach – prywatność w sztuce staje się zawsze znakiem, symbolem czegoś. Pierwszy większy cykl „Ona” (1977-1978). Kobiety sprowadzone do przerośniętych ciał, do cielesności i płodności, w maskach skrywających twarze, kobiety-terrorystki, kobiety-matki, kobiety-boginie. Kobiecość terroryzująca kobiety, symboliczność terroryzująca kobiecą realność. Pojawia się tu cień, który w kolejnych pracach będzie się coraz bardziej usamodzielniał. Cień to nieświadomość zakłócająca pracę świadomości, to nasze nieświadome, ukryte przed nami ja [15]. W 1986 r. artystka wykona autoportret z ogromnym, obejmującym całą jej postać cieniem – *Pamiętam, że chciałam być Judytą albo Salome, i postanowiłam, że sama poniosę swoją odciętą głowę, bo zdecydowałam, że moje życie będzie odąd samotne*. Pierwsze gry z bliźniaczością (*Względne cechy podobieństwa*, 1979-1990). *Jak tak długo mogłam to robić?*, zapyta po latach. Bliźniaczki odgrywające bliźniaczość, podwajające się – zamiast dwóch widzimy cztery podobne do siebie postaci. Jungowska pełnia. Bliźniaczość z wyboru – prace, do których pozowała artystce Krystyna Piotrowska. Zamiana twarzy, wchodzenie w czyjąś rolę. Cień obrysowany, wchodzenie i wychodzenie z cienia. Gra z tym, co niematerialne, nieświadome, bliskie, a jednocześnie niesamowite, jak nasze dziecięce pantofelki znalezione na strychu. Odkrycie podwójności w sobie – dziecko w sobie dojrzałym. Lustra, lustrzane odbicia, widma, zjawy, sny (cykl realizowany w latach 1990-1994). Ciała*

15 Zob. C. G. Jung, *Cień, w: Archetypy i symbole* (przekł. J. Prokopiuk), Warszawa 1981.

16 T. Moi, *Sexual/Textual Politics*, op. cit., s. 2.

17 *Ibidem*, s. 12. Na temat koncepcji Kristevej zob. G. Dziamski, *Od outsidera do innego*, (w:) *Sztuka u progu XXI wieku*, Poznań 2002, s. 90-91.

18 C.G. Jung, *Syzygia; anima i animus*, (w:) *Archetypy i symbole*, op. cit.

19 J. Chalupceky, *Duże androgynia*, (w:) *Situace 1970/1980. Češke a slovenske vytvarne umeni v 70. a 80 letech na Ostravsku*, Frydek-Místek 1991. Chalupceky odwołuje się wprost do Junga i niebezpiecznie do Kristevej z *La revolution du langage poetique*, Paris 1974.

Contribution to the discussion on art by women

Postmodernizm był przeciwnikiem wielkich narracji, a więc także narracji emancypacji, wyzwolenia kobiet. Odrzucenie wielkiej narracji feministycznej oznaczało, że estetyka feministyczna nie będzie już poszukiwała specyfiki sztuki kobiecej ani specyfiki kobiecego spojrzenia na sztukę, nie będzie faworyzowała czy idealizowała pewnych form ekspresji czy pewnych sposobów patrzenia na sztukę, lecz zajmie się wpływem płci na nasze myślenie o sztuce. Oznaczałoby to *de facto*, koniec estetyki feministycznej, którą zastąpiłaby estetyka genderowa, bliska estetyce gejowskiej, częściowo zresztą na feministycznej wzorowana, a także estetyce *queer*.

Kiedy Iza Gustowska, zafascynowana filmem Altmana, przygotowywała wystawę „Trzy kobiety”, nie miała pojęcia, że kilkadziesiąt lat później sama będzie realizować w Nowym Jorku film – film o Josephine E., żonie Edwarda Hoppera. Nowy Jork to gotowa scenografia, a mieszkańcy tej metropolii to aktorzy nawykli do odgrywania różnych ról [20]. Gustowska wcieliła się w rolę damskiego *flaneure'a* (*flaneuse*). Spaceruje ulicami Nowego Jorku i fantazjuje na temat spotykanych dziewcząt, na temat Abigail w kropkowanej sukni, Clarice z wiononczelą na plecach, rudowłosej Danielle, roztańczonej Meredith, Noemi z rudym psem. Każda z nich niesie własną opowieść. *Opowieść o życiu nie jest życiem tylko opowieścią*, powiada cytowany przez artystkę John Barth. Film Gustowskiej jest taką właśnie opowieścią o opowiadaniu – opowiadaj, opowiadaj dalej... Nie chodzi już o Josephine, o tę konkretną Josephine, która w 1924 wyszła za Edwarda Hoppera, została żoną artysty i stała się *malarką dzieci, kotów i kwiatów*, ale o kobiety w ogóle. O kobiece patrzenie i doświadczanie świata, o wyjście z patriarchalnego języka.

Uczniowie Junga uważają, że kobieta personifikuje męską nieświadomość, dlatego tak ważne było, żeby mieć nad obrazami kobiet kontrolę. Obrazy kobiet przekazują ukryte, zaszyfrowane, symboliczne treści. Na ile treści te zakorzenione są w naturze, jak sugeruje Jung, a na ile wytworzone przez kulturę – trudno orzec. Estetyka genderowa przesądza tę kwestię jednoznacznie i zdaje się mieć silne wsparcie. Estetyka genderowa pyta, czy możliwe jest tworzenie kobiecych obrazów niewpadających w patriarchalną symbolikę? ■

20 *Mieszkańcy Manhattanu lubią eksponować własne ja w sposób demonstracyjny, nachalny, wręcz wyzywający. Mówią głośno, prawie krzycząc, i to nie tylko na ulicy. Chodzą bardzo szybko, prawie biegnąc, ciągle się spieszą. Wszędzie czują się jak u siebie, nic ich nie peszy. Widać, że w każdym zetknięciu z Innym, w każdej mikrointerakcji bardzo chcą postawić na swoim, narzucić Obcym (a także i znajomym) swoje patrzenie na świat, po prostu wygrać.* J. Tyszka, *Manhattan: walka o własne ja*, (w:) *Pisanie miasta – czytanie miasta* (red. A. Zeidler-Janiszewska), Poznań 1997, s. 181.

When we think about art by women, we think of several, only partially connected-with each-other matters. We think of art by women, about forgotten female artists when we go to see such exhibitions as ‘Women Artists from 1550 to 1950’. The show was organized in 1976 at the Los Angeles County Museum of Art by Linda Nochlin and Sutherland Harris. The show traveled to the Brooklyn Museum in New York (1977). Also, we could see art by female artists at the exhibition in Vienna entitled ‘Kunstlerinnen 1877-1977’ (1977), at the show in Munich entitled ‘Kunst und Frau’ (1982), at the exhibition entitled ‘Polish Female Artist’ organized by the National Museum in Warsaw (1991), shown later in Washington at the Museum of Female Art (1992). We are concentrate on the moments when female artists no longer try to emulate their fellow artists, but they rather try to reveal their own talents. In Poland, Alina Szapocznikow, Tamara Łempicka, Mela Muter and Maria Jarema were renown pioneer female artists. In 1992, Izabella Gustowska organized an exhibition entitled ‘Presence III’ which included contemporary art by women. She showed art-pieces by such artists as Magdalena Abakanowicz, Barbara Falender, Ewa Kuryluk, Janina Kraupe-Swidorska, Teresa Pagowska, Jadwiga Maziarska. Also, when we think of women-artists, we think of feminist art. The second wave of feminist art included such artists as Judy Chicago, Nancy Spero, Carolee Scheemann, Valii Export, Miriam Schapiro, Mary Kelly, Mary Pinińska-Bereś, Natalia LL and Ewa Partum. Finally, we think about feminist aesthetics, or about how the art of women has changed and is still changing our thinking about art. Feminist aesthetics are extensively described by such authors as Stefan Morawski in his text entitled *The so-called feminist aesthetics*. Feminist aesthetics allows us to go beyond the traditional aesthetic boundaries. Feminist aesthetics was first discussed in the first half of the 1990’s when Hilde Hein and Carolyn Korsmeyer published the anthology entitled *Aesthetics in Feminist Perspective* (1993) and Peggy Brand together with Carolyn Korsmeyer published *Feminism and Tradition in Aesthetics* (1995). Sarah Worth wrote that because of the relative novelty, feminist aesthetics remains a discipline without a canon. The Canon, however, was defined in two books: *Room of One’s Own* (1929) by Virginia Woolf and *The Second Sex* (1949) by Simon de Beauvoir. Later authors dealing with feminist aesthetics follow the trail set by the Anglo-Saxon writers (Kate Millett, Elaine Showalter) and the French writers (Julia Kristeva, Helene Cixous, Lucy Irigaray). ■



1. Magdalena Wysoczyńska,
Lustro
2. Dominika Nguyen Van,
To się nie mogło wydźrzeć
Fot. czytaj strona 90

O tempora!

Jeżeli tematem refleksji jest kobieta i jej związki ze sztuką, problem nabiera charakteru dyskusji bez konkluzji.

Nie ma bardziej estetycznego wątku niż piękno kobiece, w tym – rozumiało – szczególnie jej ciała, ale czy takie podejście dzisiaj nie tylko nie trąci anachronizmem; ale i dodatkowo seksizmem, jeżeli nie jest straszliwie banalne. Przyjrzyjmy się tym sprawom.

Sztuka awangardowa zniszczyła wielowiekowy kanon estetyczny, a raczej jego usilne, lub tylko przygodne, poszukiwania. Przygodne – znaczy też naiwne lub ludowe. Dla awangardy nie tylko świat realny jako pierwowzór sztuki został z niej wyrugowany, ale co zadziwiające, spektakularnie, następował proces odwrotny. To przedmioty realne, w tym dosłownie wszystko, oczywiście po namyśle konceptualnym, stawało się materiałem artystycznym. Jak rozumieć tak zasadnicze przewartościowanie, czy tylko olśnieniem, czy też nie dającą się wykluczyć przewrotną chęcią stworzenia kłopotliwej, także ironicznej z szyderczym podtekstem, sytuacji. Zagadnienie ma cechy dramatu i, co najbardziej groteskowe, kompletnie zignorowanego, tak jakby tragedia jednak zmarła. Być może powód tego współczesnego stanu rzeczy leży w odmienności zapatrywania się na ideał, który stał się bardziej wykombinowany i wyrachowany, i w rzeczywistości gra się nim. Jeżeli więc przedmiot sztuki jako taki nabrał cech płynnych, to jest to też zapewne wynikiem płynności zjawisk kulturowych, a w tym ostatnio podnoszonej przez gender studies granic tożsamości płciowej. W tak zarysowanych warunkach i konturach wspólczesnej sytuacji artystycznej, tym większych trudności nastręcza wyodrębnienie odmienności sztuki kobiet.

Przeszliśmy sporą drogę w przedstawianiu kobiety w sztuce, jakby wyczerpując już możliwości wszelkich wzorców, od paleolitycznych Wenus z ich rozrodczą steatopigią, do anorektycznych modelek doby dzisiejszej. To jest, zdaje się, punkt zwrotny. W tym mamy także prawo czuć się cokolwiek znużeni wielkimi narracjami typu prawda, piękno, dobro, jeżeli coś z nich w ogóle pozostało. W takim pejzażu kulturowym, przypominającym zużyte dekoracje, trudno szukać czegoś, co wyrastałoby ponad potrzeby konsumpcyjne. Radość i sens życia razem z ideałem kobiecego ciała, i jego pożądanego luksusowego otoczenia, zawłaszczyła reklama. Utowarowienie jest wektorem użycia. Duch kultury wysokiej wygnany z targowiska próżności, żyje już tylko na pustkowiach i cywilizacyjnych obrzeżach w jego pierwotnej i archaicznej wielkości i skromnej prostocie.

Wcześniejsza polaryzacja refleksji wobec życiowej i społecznej roli kobiety, jest dzisiaj dyskursem sterowanym i moderowanym przez środowiska feministyczne i genderowe. Od sufrażystek, sprzed dobrych stu lat, kobiety stały się pełnoprawnymi obywatelami świata, dotychczas patriarchalnego, ba, niemało jest ich wśród polityków i biznesmenów... i artystów. Marinetti jednak, równocześnie wobec wzrastającego ruchu emancypacyjnego zwalczał feminizm. Z drugiej strony są na świecie kraje stosujące wobec kobiet dyskryminujące obostrzenia. Przedstawicielki płci pięknej (czyż to nie brzmi staroświecko?) niemal wszędzie pracują w służbach mundurowych, wnosząc z całą pewnością zmiany w rutynie istniejących w nich zachowań.

Trudno się dzisiaj zorientować, jaki model obyczajowy obowiązuje, raczej nie sięgając do postaw rycerskiego hołdu wobec pań. Sami mężczyźni zaczęli wykazywać cechy zniewieścienia, oducza ich się agresji. Nowy model współtworzą urlopy tacierzyńskie czy przykład chippendales – towaru niewieściej adoracji, i to jako wykintego i ekskluzywnego przejawu życia towarzyskiego, hm.

Zobaczmy, czy i jak te czynniki odzwierciedlają się na terenie samych działań artystycznych? Poza tematem kobiecym podejmowanym przez artystów mężczyzn, którzy do wystąpienia awangardy hołubili tajemnice, erotyczny i eteryczny czar kobiecej magii, jak np. prerafaelici i akademicy, mamy już sporą tradycję malarstwa kobiet, co niekoniecznie od razu ma znaczyć malarstwa kobiecego par excellence. Przy całej delikatności i pięknie oraz trafności wizualnych sformułowań trudno oceniać malarstwo Bilińskiej, Boznańskiej czy Stryjeńskiej jako kobiece w typie artystycznym. Jeżeli w ogóle takie kryterium istnieje. Jeszcze inaczej jest w przypadku Łempickiej, kiedy wyczuwa się bardziej wyszukaną i wieloznaczną metaliczną i twardą

nutę męską w traktowaniu modelek heroin, co mogło mieć związek z modą lat 20. i 30. na noszenie się przez kobiety jak mężczyźni. A także, jak to się czasami wskazuje, z safizmem tej artystki. Tego typu model kobiety w sztuce nowożytniej spotykamy po raz pierwszy u Michała Anioła. Podobnie kamuflują się kody płciowe wśród dzisiejszych artystek malarstwa popbanalizmu. Nie sposób dociec płci autora również tego typu obrazu bez wiedzy o – autentycznym – imieniu i nazwisku wykonawcy. Ma to z kolei związek z jakimś duchem silnie unifikującym płęć, co przejawia się w całej ekspresji wizualnej młodych ludzi, a co początkował niedawno zmarły David Bowie. Malarstwo to jednak raz i nieco rozwydrzonym, niemal animalnym, stylem ludzkiego behawioryzmu i bezosobowym mechanicznym schematyzmem używanych rozwiązań malarsko-stylistycznych.

Nie łatwo uciec od powiązań polityki ze sztuką. Równouprawnienie kobiet na arenie sztuk wizualnych sięga początkami ostatnich lat XIX, od kiedy to kobiety mogły się uczyć na akademiach sztuk pięknych. A podobno to wiek, który jest synonimem wsteczności i zacofania.

Różnego typu problemy nastręcza sytuacja, kiedy to artysta jest kobietą i matką, a już zupełnie wyjątkowych, kiedy jest żoną artysty. Podręcznikowy przykład Kobro – Strzeмиński daje wgląd w aurę, nazwijmy to delikatnie, dominacji męskiej. Najczęściej malarstwo kobiety w artystycznych parach jest uległe wizji męża malarza, za przykład niech posłużą małżeństwa Delaunay i Arp, Łarionowa z Gonczarową. Nieco inną formę zdaje się to przybierać w związkach fotografików czy rzeźbiarzy. Pinińska-Bereś konstruowała swoje przestrzenne obiekty delikatnie i miękko, zupełnie inaczej niż jej mąż Jerzy Bereś, który tworzył szorstkie, pierwotne obiekty w wyniku instynktownego i atawistycznego (męskiego?) impulsu. Podobnie różnią się Niki de Saint Phalle i Jean Tinguely.

Sztuka ilustruje i odzwierciedla relacje ludzkie uczuciowe, ideowe i sensualne. Aktualnie obserwujemy jej wyłamywanie się z dotychczasowych granic i toposów. Próba zażegnania pruderii związanej z płciowością na poziomie erotycznego symbolu widoczna jest w natrączywym operowaniu powtórzeniami Natalii LL czy przekraczających tabu prywatnej intymności cielesnej wystąpieniach Abramowicz i Valie Export. Kiedy wideo innej artystki mistyfikuje poród przez nią lalki, może to znaczyć, że dotyka nas uprzedmiotowienie, będące z kolei skutkiem zaniku uczuć, by nie powiedzieć uczuć metafizycznych.

Kobiety artystki demonstrują jednocześnie wolę realnego dorównania mężczyznom, czy to w zakresie siły fizycznej, czy mitologicznych modelowych wyobrażeń (Amazonki). Tak się ma rzecz w przypadku zmierzania się w walce bokserskiej z Saletą, czy przebraniu się za supermana. Mieści się tutaj sfera całego możliwego spektrum w podejściu do roli kobiety, tak w związku, jak i w rodzinie i społeczeństwie. Artystki także mierzą się z codziennością, podejmując ciężar zniechęcenia mechanicznością i monotonią rutynowych powinności, jak obieranie ziemniaków czy smażenie jajecznicy. Podnoszą te czynności do rangi artystycznego utrwalonego filmowo performansu, więc sztuki. Dokonuje się już nie tylko artystyczne, ale i mające moc rytualną, odbanalizowanie prozaicznych życiowych zadań, nadające im nowej kreatywnej i wyzwalającej świeżości. Jest to dowód na wspaniałe uznawanie wzniosłości artystycznej aury. Obok, najszerszym nurtem płynie, a może już nas zalało, oddawanie hołdu Afrodyce, pozowanymi soft-erotycznymi przebierankami z ich dwuznacznym klimatem idyllicznej gotowości i anonimowości seksualnej. To fragment trwającego nieustannie bachicznego karnawału, niestety z jednej strony zbyt tajemnego, a z drugiej nadto banalnie powszechnego. Tak naprawdę ich symboliczne czy mitologiczno-magiczne sensy nic nie znaczą poza niezwykłą obecnością chuci.

Nie sposób, by nie pojawiło się pytanie o miejsce macierzyństwa. W jakichś śladowych ilościach dochodzi – i chyba przez przypadek – do jego sugerowania, a może odżegnywania się od niego. Żyjemy przecież w czasach, kiedy nikt nie musi być stary i może wyglądać, jak sobie zażyczy, o ile oczywiście operacja plastyczna pójdzie dobrze. Dzieci to już też dostępny laboratoryjny zabieg prestidigitatorski.



Adela Surowiecka, *Ofelia*, fot. czytaj strona 90

O tempora!

Relacja sztuki i jej znaczeń w odniesieniu do spraw związanych z płciowością i kobiecością, oddaje szersze przemiany tła politycznego i kulturowego. Wydaje się, że żyjemy w ciekawych czasach, o których ludzie Wschodu sądzą jednak, iż takie czasy nie należą do najlepszych. Współczesne liberalne przemiany obyczajowe, a z drugiej strony jakaś nieokreśloność aksjologiczna, nieważkość w bezkresie pozatożsamości prowadzą coraz dalej w nieznaną. A może jednak odsyłają do lekceważonych i niedocenianych lekcji z mitologicznych toposów. Trudno znaleźć spokojny i bezpieczny grunt, by móc oprzeć się i podjąć próbę rozpoznania własnych ideowych domen. W tak rozchwianej i zaburzonej perspektywie antropologicznej, tak naprawdę nie ma czego się chwycić, by żyć jakąś choćby małą prywatną aksjologią, jak kiedyś małą stabilizacją. Nieunikniona tolerancja, ma swoje transgresyjne właściwości. Jest nią zdolność do poszerzenia się, na tyle, że nie da się już niemal rozróżnić żadnych przekroczeń. Nie jesteśmy w stanie mierzyć się z fatalizmem dyktatu gwiazd, rynku i polityki, także mediów. I dlatego rozbieranie się publicznie – w mediach i sztuce – określane jest jako działanie odważne...

Sztuka, nie tylko kobiet, z pewnością oddaje aktualny stan świata, problemem pozostaje jedynie kwestia, na ile jest to jeszcze nasz świat. Na naszych oczach powstaje bowiem nowy system, już nie postkapitalistyczny, raczej zasadniczo globalistycznie jednobiegunowy. I zapewne poza dominacją potrzebna będzie w nim także jak najszersza równowaga, tym bardziej, że biegun trzeba taktycznie ukrywać. Czemu zawsze jest potrzebna kultura i sztuka. Zatem czy sztuka będzie stwarzała afirmujące sytuacje postartystyczne i postludzkie artefakty, czy realnie podejmie chociażby wątki nowego humanizmu i nowego klasycyzmu? Jaki paradygmat będzie obowiązywał, jeżeli w ogóle będzie?

Podstawowe znaczenie ma, czy uda nam się wyrwać z zaklętego kręgu sfetyszyzowanej i zestetyzowanej towarowej konsumpcji, by uznać jakość życia. By nie być skazanymi na wygnanie na drugą stronę lustra. I kolejne z serii pytań, czy świat może mieć standardy partnerstwa i dialogu, w ramach każdego dyskursu, także w kręgu wzmiankowanych relacji. W sztuce nie powinien to być problem płci artysty, ale autentycznych wartości lub bardziej ich odrodzenia.

Jedno się chyba nie zmieni, za każdym razem, kiedy wciskamy *delete*, to nie wciskamy *enter*. ■

Avant-guard destroyed centuries-old aesthetic canon. It does not consider the reality as the prototype of art. It started a reverse process. Real objects, including virtually all objects, became artistic material. We may wonder how we should deal with such fundamental reevaluation. Is it only a glare or, rather, is it a perverse desire for embarrassment, irony and mocking undertones? What is most grotesque, avant-guard completely ignores the drama as if it were dead. Perhaps the reason for the current state of affairs lies in the fact that ideal canon is the subject of manipulation. If we consider every thing as art-pieces, the boundaries of art become fictional. In addition to that, the canon of female beauty changed because of gender studies. It is more and more difficult to research the phenomenon of women's art. The polarization of social role of women is now under control of feminist and gender theoreticians. It is even difficult to find a stable model of social customs and roles. It is essential that we break the vicious circle of theories dominated by fetish and consumption and we recognize the simple quality of life. We have to do it in order for us to avoid being sentenced to exile on the other side of the mirror. We should decide how the world can return to including standards of partnership and dialogue within the framework of logical discourse. In art, we should concentrate on the rebirth of authentic artistic values and not on artists' gender. ■



1

 PIOTR KOMOROWSKI

W poszukiwaniu continuum – o twórczości Agnieszki Ewy Braun

P o pierwsze – uniwersalizowanie przekazu, a więc ujęcie jego sensu w postać czytelnej metafory, z nałożoną nań porcją własnej wrażliwości. Po drugie – zderzenie subiektywnego z obiektywnym oraz wzmocnienie rezonansu zachodzącego na styku tych pojęć. Tak oto w dwóch krótkich zdaniach można by pomieścić istotę twórczości Agnieszki E. Braun. Wszelkie jednakże próby tworzenia syntetycznych definicji mają to do siebie, że skrywają to, co jednostkowe, niepowtarzalne, niewysłowione. Nie inaczej jest w przypadku młodej wrocławskiej artystki, której dokonania, zauważalne już w kraju i za granicą, skłaniają do bliższego przyjrzenia się tej oryginalnej twórczości.

Agnieszka E. Braun jest absolwentką Wydziału Grafiki i Sztuki Mediów Akademii Sztuk Pięknych im. E. Gepperta we Wrocławiu. W 2014 roku obroniła dyplom magisterski w Pracowni Projektowania Multimedialnego prof. Stanisława Sasaka, uzyskując tytuł Najlepszego Dyplomu Magisterskiego Katedry Sztuki Mediów. Zajmuje się sztuką nowych mediów, sięgając po instalacje multimedialne, fotografię oraz video-art, a także eksperymentuje z tradycyjnym medium, m.in. rysunkiem, malarstwem i grafiką.

Jedną z jej pierwszych znaczących propozycji była zaprezentowana w 2012 roku instalacja *Układ odniesienia*, będąca działaniem multimedialnym z elementami happeningu. Logistyka prezentacji polega na rzutowaniu odrębnych sekwencji filmowych

dwóch kobiet czeszących włosy, na dwa osobne pasma sznurków pełniących rolę ekranów, zawieszonych równolegle w obramowaniach symbolizujących drzwi. Koncentracja na uporczywym, wręcz rytualnym czesaniu przeistacza się w rodzaj kulturowego *continuum*, akcentującego quasi-obrzędowy charakter zwyczajnej, codziennej czynności. Filmowy obraz kobiet (starszej i młodszej) symbolizuje wymianę pokoleń: proces zastępowania się w podobnych rolach – rodzinnych i społecznych. Dygresyjną w stosunku do głównego przesłania tej interesującej pracy jest wyraźnie wyczuwalna afirmacja sensualnego i estetycznego oddziaływania ciała, także samoświadomość związana z odczuwaniem jego dobrostanu. Nieco później realizacja została wzbogacona o film

video będący artystyczną dokumentacją wydarzenia, przyjmując tytuł *Układ odniesienia. Dokumentacja jako dzieło*. Obie realizacje (happening oraz video) prezentowane były na licznych przeglądach sztuki i festiwalach filmowych, zdobywały nagrody, m.in. udział w prestiżowym Przeglądzie Sztuki Nowych Mediów MADATAC 07 w Madrycie (2016), 28. edycji Międzynarodowego Festiwalu Les Instants Video w Marsylii (2015), Międzynarodowym Festiwalu Video-Artu FIVA V w Buenos Aires (2015), DMY – Międzynarodowym Festiwalu Designu w Berlinie (2013) i innych. W Polsce realizacja uzyskała Nagrodę za Najlepszy Video-Art – *Żelazny Filmowiec* na Międzynarodowym Festiwalu Zoom-Zbliżenia (2015), III Nagrodę w Konkursie TVP Kultura – Dolina



2



Agnieszka Ewa Braun

1. *Układ Odniesienia*. Dokumentacja jako dzieło, 2013, video art., 3'30 min, kadr z filmu
2. *Układ Odniesienia*, 2012, instalacja multimedialna, 2 x 200 cm x 75 cm x 6 cm, fot. Agnieszka E. Braun
3. *Ablucja*, 2013, Instalacja wideo – projekcja na wodzie, 55 cm x 55 cm x 70 cm, fot. Agnieszka E. Braun

Kreatywna – Czego szuka młoda sztuka (2014). Praca wzięła też udział w finale 13. edycji Artystycznej Podróży Hestii (2014).

Nawiązanie do zrytualizowanych form zachowań oraz wątek autokreacyjny to również cechy kolejnej ważnej pracy Agnieszki E. Braun, w której symbolicznej konotacji poddana zostaje czynność obmywania twarzy. Powstała w 2013 roku *Ablucja* jest instalacją składającą się z projekcji wideo z zarejestrowanym poruszeniem obrazu twarzy artystki zanurzonej w wodnej tafli i wyświetleniu jej ponownie na rzeczywistą wodę w miednicy. Podobnie jak w poprzedniej realizacji, uwypuklony zostaje obrzędowy wymiar czynności, nawiązującej tym razem

do duchowego i emocjonalnego oczyszczenia. Ablucja funkcjonuje w rozmaitych religiach jako ważny element liturgii, szczególnego zaś znaczenia nabrał ów zwyczaj w islamie, ale również kościele katolickim, gdzie znane są ablucje głowy (*capitilavium*), nóg (*pedilavium*) i ablucja rąk (*manilavium*). Odnoszę wrażenie, że intencja tej pracy wybiega poza zwyczajowe, kulturowo zdefiniowane znaczenie ablucji. Autorka najwyraźniej poddaje w wątpliwość możliwość definitywnego *oczyszczenia*, bowiem twarz, pokryta grubą warstwą makijażu, z trudem ulega obmywaniu, powodując dyskomfort, a nawet ból jej właścicielki. To zaś sugeruje, że ablucja jako taka, w swoim sprawczym zamiarze rozgrzeszania i generowania odnowy,

jest – być może – utopią. Jest też gorzkim zapytaniem o prawdziwą naturę dobra i sens świętości, ku którym nakłaniają wszelkie ścieżki religijnego zaangażowania. *Ablucja* Agnieszki E. Braun wydaje się bowiem przypominać, że (...) *dobro nie może uwolnić się całkowicie od zła. Jest to trudna próba, nauka mozolna, która ciągnie się przez całe życie, może nawet przez długie szeregi żywotów spędzanych na uśiłowaniu, aby rozszerzyć szerzej, coraz to szerzej zamknięty świat, który zatrząskuje się z chwilą, gdy wysiłki słabną. Żywotów spędzanych na zwalczaniu namiętnych nienawiści, gniewu i pychy, wszystkich uczuć, dzielących ludzi. Żywotów spędzanych na tłumieniu pragnień, uwydatniających odrębność jednostki; na nieustannych wysiłkach, aby >*



1

osiągnąć wrażenie zespolenia za pomocą czynnie okazywanej miłości i współczucia [1]. Pozostając na stanowisku bardziej utylitarным, można *Ablucję* traktować (podobnie jak czesanie) jako hołd dla czynności powszedniej, przynoszącej ukojenie, a także poczucie wypełnienia niezbędnej powinności-obowiązku wobec własnego ciała, którego pielęgnacja stanowi niezmienny wymiar codzienności.

Spośród realizacji Agnieszki E. Braun opartych o tzw. klasyczne media szczególną uwagę zwraca *Melancholia* – seria miniatur malarskich, utrzymanych w tonie czerni i błysków światła odbijającego się w połyskującej żywicy. Obrazy operują bardziej znakiem, emblematem, niż rozbudowanym epickim opisem. Pojawiają się skojarzenia z pismem obrazkowym, gdzie skrótowość i dosadność komunikatu skondensowana jest w trafności i uniwersalności przekazu. Prace te, będące rodzajem piktogramów, nie wymagają skomplikowanej i rozbudowanej interpretacji. Utrzymane w klimacie destrukcji i pesymizmu, reprezentują atrakcyjną rzeczywistość estetyczną, nadbudowaną nad psychologiczną warstwą odniesień.

Jedną z ostatnich prac Agnieszki E. Braun jest instalacja multimedialna *Kształty czasu*, prezentowana m.in. na wystawie Najlepszych Dyplomów ASP we Wrocławiu

1 Aldous Huxley, *Niewidomy w Ghazie*, PIW 1957, str. 555-557

MY '14 w BWA Awangarda (2014) oraz na Międzynarodowym Przeglądzie Sztuki Ostrale '15 w Dreźnie (2015). Jako pierwsza w Polsce artystka wykorzystuje najnowszą technologię druku przestrzennego do stworzenia obiektów ludzkich naturalnych rozmiarów, na podstawie ręcznie modelowanych postaci w środowisku 3D. Zbudowanie instalacji było żmudnym procesem projektowania, generowania i łączenia niewielkich, 20-centymetrowych warstw w dużą, przestrzenną całość. Idea realizacji konsekwentnie, jak w większości prac artystki, nawiązuje do motywu przemijania, oraz relacji międzypokoleniowych, zaś kanwę zamysłu stanowi utożsamienie kobiety z naturą – dawczynią życia, spełniającą powtarzalność narodzin, dorastania i śmierci. Zastosowane przez autorkę środki wyrazu to rozgrywający się na sporej przestrzeni wystawienniczej (ok. 120 m kw.) happening z udziałem światła, gry cieni i prezentacji wideo, spełniających rolę dopełniających, ale niezbędnych elementów artystycznej kreacji. Aktorami w tym spektaklu są postacie kobiet, tutaj ukazane jednak w sposób umowny, ale dosadny i przejmujący. Pojęcie *postacie* siłą rzeczy kojarzy się z ich fizyczną reprezentacją, w rzeczywistości widzimy zarys sylwetek odcisniętych w powłoce ubrań, utkanych z wielu warstw, budzących skojarzenie ze skamieniałościami, w których zastygło życie. Autorka w sposób

2





3

bezpośredni nawiązuje do koncepcji ciała reprezentowanego przez jego symboliczne desygnaty, do katalogu których zalicza się ubiór jako taki. Domniemany raczej, niż bezpośredni, biologizm ukazanych w *Kształtach czasu* postaci zdaje się być drugorzędnym składnikiem tej wieloelementowej, przestrzennej pracy. W istocie widz bazuje na przypuszczeniu, iż *udrapowane* w określony kształt obiekty, wykonane z tworzywa ABS, są nie tylko reprezentacją, lecz odmianą *przeźroczystego*, fotograficznego zapisu. To powoduje, że anonimowość przedstawionych postaci nie jest tożsama z ich nieobecnością; poprzez niedopowiedzenie, uniknięcie ostatecznej cielesnej konkretyzacji, zaznaczonej choćby umownym kształtem głowy, uzyskujemy dostęp do wyobraźni i osobistej projekcji przedstawionych znaczeń.

Poza wyżej wspomnianymi realizacjami nie sposób nie wymienić choćby kilku innych wartych szerszej analizy prac młodej artystki. Szczególnie ciekawe i dojrzałe wydają się następujące prezentacje: *Cielesność przedmiotu* – instalacja fotograficzna 3D z papieru, (2013), *Dorastanie* – fotografia, (2013), *Archetyp Animusa i Animy* – technika własna, (2012). Agnieszka E. Braun aktywnie uczestniczy w życiu artystycznym, należy do Związku Polskich Artystów Plastyków, znalazła się na liście znaczącego rankingu Kompas Młodej Sztuki, a jej prace znajdują się w kolekcjach prywatnych w Polsce i za granicą. W 2016 roku była uczestniczką 9. Międzynarodowego Przeglądu Sztuki Nowych Mediów *Time is Love Screening*, którego idea polega na prezentacji 40 wybranych artystów w wielu instytucjach kultury na świecie, m.in. w stolicach Niemiec, Francji, Islandii, Maroka, Hong Kongu, USA i Japonii. ■

In search of a continuum (on Agnes Eva Braun's art)

Agnieszka Braun's art can be considered in the context of universalized media, a clear metaphor, her own sensibility, the collision of the subjective and the objective with strengthening the resonance occurring at the interface of the concepts. All attempts to form synthetic definition conceal, however, what is unique and ineffable. A young Wrocław artist whose achievements, already noticeable in Poland and abroad, require a closer look. Braun graduated from Academy of Fine Arts in Wrocław (the Faculty of Graphic Arts and Media). In 2014, she received the Master's Degree in Multimedia Design Studio prof. Stanisław Sasak, It was considered as the best master's degree in the Department of Media Art. She concentrated on media art, multimedia installations, photography and video art. Also, she experimented with traditional media, including drawing, painting and graphics. One of her recent art pieces is an installation entitled 'The Forms of Time'. It was exhibited at several exhibitions in Wrocław and Dresden. ■

Agnieszka Ewa Braun

1,2,4. *Kształty czasu*, 2014, instalacja multimedialna wykorzystująca technologię druku przestrzennego 3D, wym. postaci 3D – 148 cm wys. x 60 cm szer. x 60 cm głębokości, 120 cm wys. x 95 cm szer. x 88 cm głębokości, 55 cm wys. x 55 cm szer. x 50 cm głębokości, wym. płyt imitujących lustra w kształcie elips: 152 cm wys. x 94 cm szer., fot. Agnieszka E. Braun

3. *Układ Odniesienia*, 2012, instalacja multimedialna, 2 x 200 cm x 75 cm x 6 cm, fot. Agnieszka E. Braun

4



Joanna Kontrowersja Kaucz

Wwywiadzie udzielonym Andrzejowi Kostołowskiemu (W-F nr 3, 2015) Joanna Kaucz nadmieniła, iż malarstwo z racji swoich immanentnych cech ukrywa niejako artystów za ich obrazami.

Znamienne jest to ukrywanie się, skoro z większości prac malarki spogląda na nas jej rozneglizowana postać, a na tych płótnach, gdzie artystka prezentuje się w ubraniu, zdaje się rozmyślnie prowokować widza pewnym emocjonalnym ekshibicjonizmem. Ile Joanny Kaucz jest w jej autoportretach? I co Joanna Kaucz ukrywa, odkrywając tak wiele?

W *Akcie malowania* (2010) widzę klucz do zrozumienia i zachwycenia się jej malarstwem, które poza świetnym warsztatem ma do zaoferowania znacznie więcej: obietnicę wypowiedzenia na głos istniejących w odbiorcy odpowiedzi na pytania, które artystka ma odwagę zadać. Językiem tych pytań jest jej ciało – uczciwie potraktowane i niekoniecznie nagie, choć nagie wywołuje silniejsze wrażenie i sięga po głębiej ukryte odpowiedzi. W *Akcie malowania* artystka oddaje centralne pole obrazu białym smugom farby, które ona sama rozsmarowuje palcami na niewidzialnej przegrodzie, oddzielającej ją od widza. Abstrakcyjna plama, niepodzielnie panująca na pierwszym planie, zdaje się opanowywać nagie ciało twórczyni, spływając po jej udach – albo raczej definiując tę partię jako niewykończoną warstwę podmalówki. Farba jako medium wypowiedzi z jednej strony staje się zasłoną artystki na kształt perizonium (intryguje narzucające się skojarzenie z przekroczeniem granicy między sacrum i profanum), z drugiej zaś – budulcem obrazu, elementem składowym wizerunku. Malarka tworzy; także (a może przede wszystkim) siebie. Współ-stwarza siebie wraz z odbiorcą, bo to od odbiorcy zależy, jaką rolę nada on smugom białej farby.

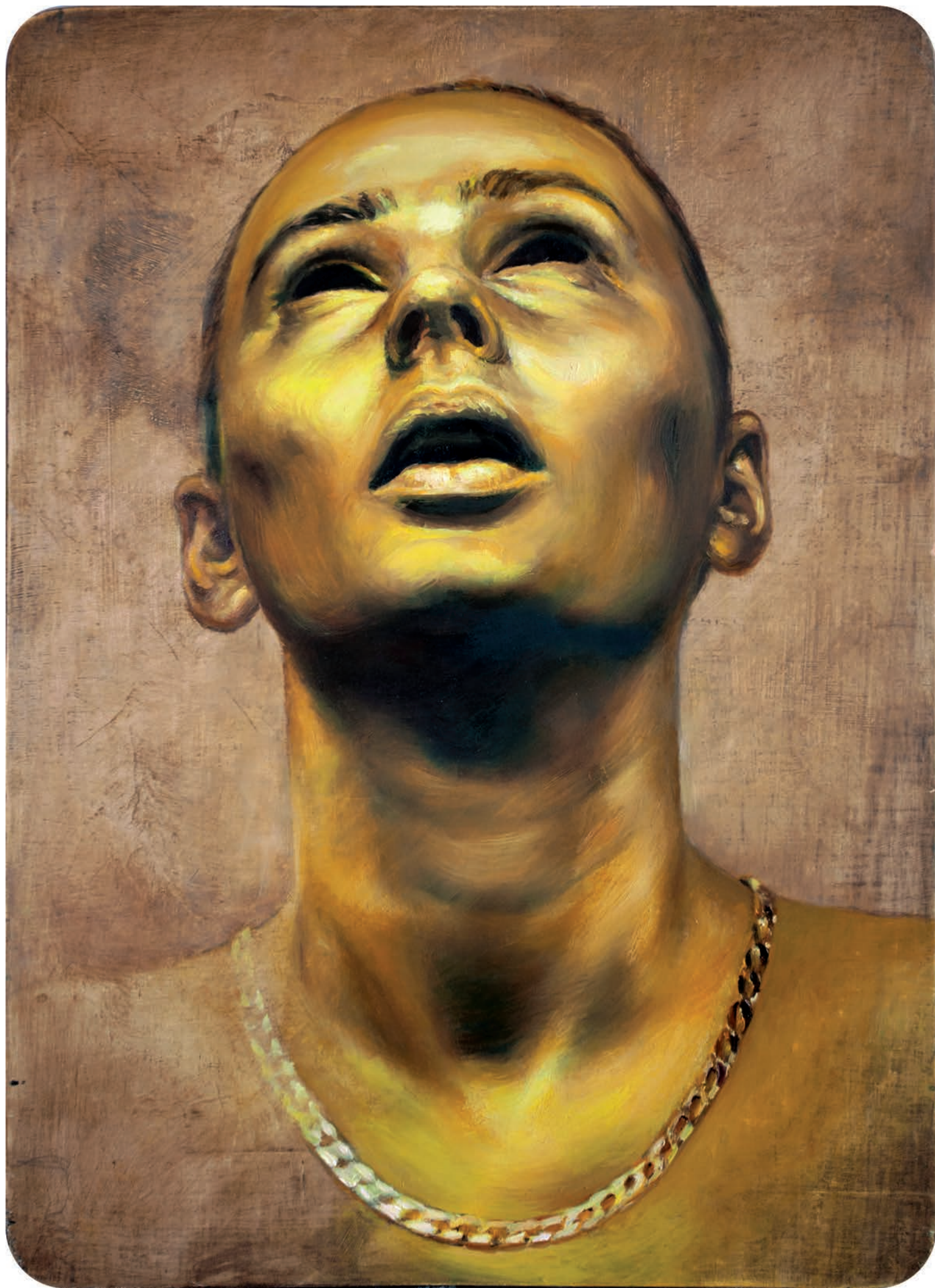
Autoportrety Kaucz – narażone na zarzut wywoływania kontrowersji i/lub łamania tabu – w istocie pozostawiają widzowi ogromną przestrzeń do zaistnienia obok artystki. Albo nawet: zamiast artystki. Ona sama niejako oddaje

się wyobraźni odbiorcy, zezwala na dowolne osadzenie jej figury w narracji wypływającej od widza. Istotnie, w twórczości malarki widoczny jest wpływ inspiracji filmowych – staje się ona bowiem prowokatorem i jednocześnie prologiem krótkich projekcji filmowych, rozgrywanych w głowach odbiorców. W *Autoportrecie z Cadillacem* (2008/2009), za sprawą inspirowanej twórczością Davida Lyncha atmosfery niepokoju i tajemniczości, widz zostaje automatycznie wciągnięty w mroczną historię. Nieustępliwe spojrzenie kobiety, na ramionach której złowieszco odbijają się czerwone światła samochodu, determinuje udział widza w tej historii i czyni owo „zaproszenie” niemożliwym do odrzucenia. Z kolei w tryptyku *Bez tytułu* (2014) odbiorca uczestniczy w podróży, którą śpiąca Kaucz – niczym przesiedleńca – odbywa wraz z równie zasnymi towarzyszami. Widz uczestniczy w tej podróży, ale jest kimś aktywnym i mogącym decydować; stoi jednak (choćby przez chwilę) i obserwuje postaci bezsilne w swej bierności i zdane na jego – widza decyzje. Swoisty letarg, w którym przedstawia się artystka, zgodnie z jej intencją odwołuje się do starożytnej bogini śmierci Mors, pierwotnie rozumianej jako stan bezruchu, a także jako moment przejścia z życia do śmierci. Motyw przemieszczania się – podjęty tu w sposób dosłowny – świetnie wpisuje się w ikonologię śmierci, której bratem jest sen. W *Autoportrecie białym* (2004) zupełnie nagie ciało artystki jest zawieszona, a raczej położona, gdzieś w nieokreślonej przestrzeni, przypominającej klinicznie zimne prosektorium. Malarka, jakby nieobecna duchem (duszą?), zdążyła jeszcze przysłonić dłońmi łono, pozostawiając skonsternowanego widza w niepewności co do stanu świadomości modelki. Spod półprzymkniętych powiek majaczą tęczęwki oczu, w których chyba próżno szukać życia, a które mimo to niejako stygmatyzują

owo bezkarne przyglądanie się nagiej kobiecie, którego przecież dopuszcza się oglądający (a może: podglądający?). Przyjęta perspektywa sugeruje, że widz unosi się nad artystką, a zatem ma nad nią przewagę w rozmaitych aspektach. Przede wszystkim jednak jest zdolny do działania. Tymczasem te nie do końca zamknięte powieki niepokoją, a artystka, mimo swej bierności, przeprowadza widza po różnych spektrach jego sposobu odbioru nagiego ciała kobiety: od obserwatora, przez podglądacza, aż po obiekt obserwowany.

Sportretowana przez siebie malarka często oddaje odbiorcy inicjatywę, prezentując się w roli unieruchomionego obiektu. To jej świadomie uprzedmiotowienie się wywołuje silne wrażenie: może zachwycać odbiorcę otrzymaną swobodą, ale i przerażać jej konsekwencjami. Bo kimże staje się widz, kiedy bez emocji (a może przeciwnie: z wyuzdaną ciekawością?) przygląda się rozebranej do pasa kobiecie z *Autoportretu potrójnego* (2009), która na tle brzydkich płytek z czasów Gierka zdaje się pozować do zdjęć kroniki policyjnej? Ba! Kim się widz staje, kiedy oglądając nagą, spletaną sznurem i uwiązaną tyłem do widza (!) kobietę, nie zdobywa się na żaden sprzeciw, a być może nawet ulega prowokacji twórczyni i chętnie osadza siebie w roli nożownika, gotowego rzucić jednym z przygotowanych obok noży w rozpiętą na kole postać? Jeszcze silniejszą wymowę, niż *Autoportret w kole* (2007), ma *Autoportret z szablą* (2007), w którym artystka przytrzymuje głownię broni wymierzonej ostrzem w brzuch i skierowanej rękojeścią ku widzowi. Dana widzowi możliwość wejścia w rolę oprawcy, w konfrontacji >









2

Joanna Kaucz

1. *Akt malowania*, 2010, tech. akrylowa na płótnie, 200x140 cm
2. *Autosugestia*, 2015, tech. akrylowa i olejna na płótnie, 140x120 cm

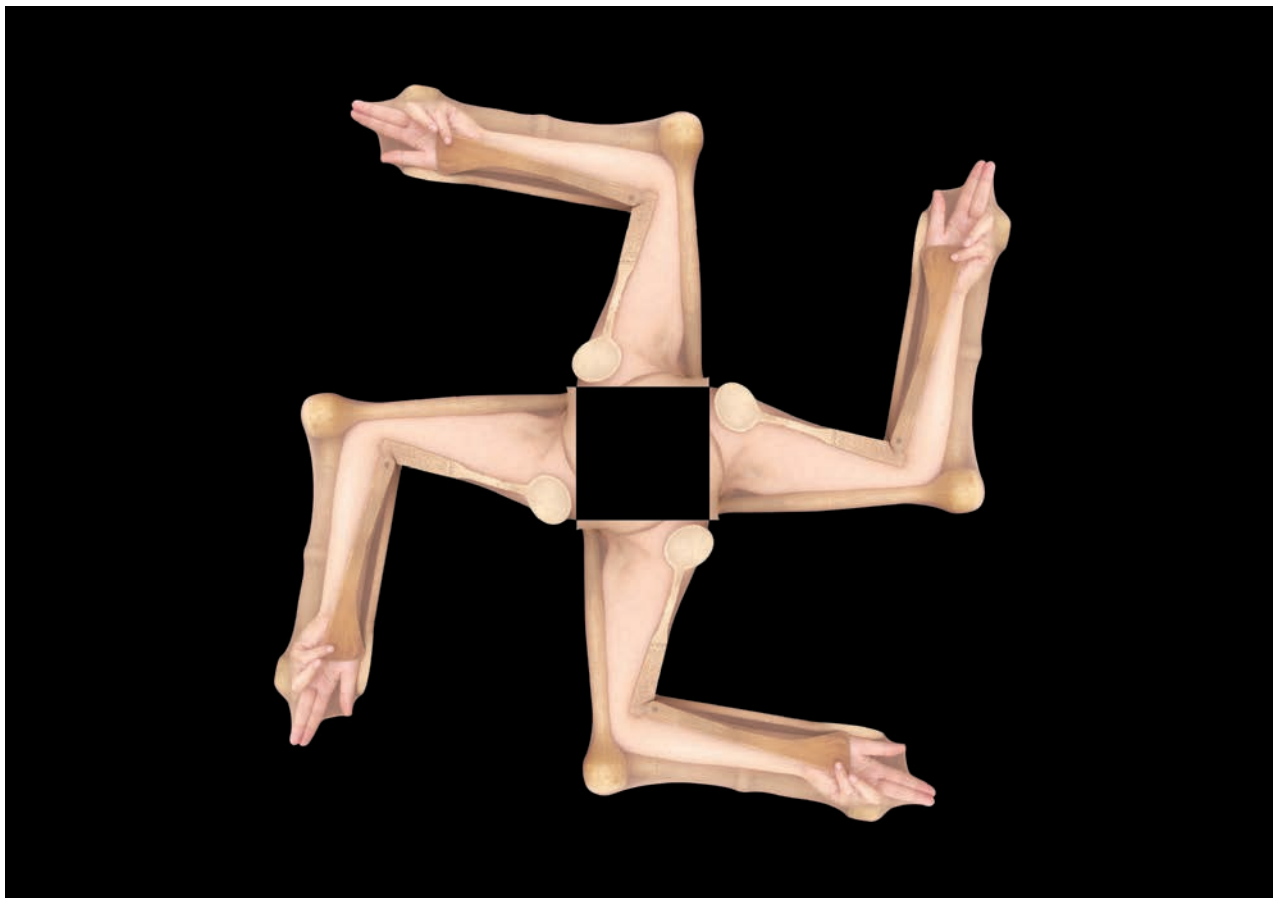
ze spokojnym spojrzeniem jego potencjalnej ofiary, skłania odbiorcę do refleksji nad jego własnymi granicami.

Można zaryzykować stwierdzenie, że autoportrety Joanny Kaucz nie tyle prezentują artystkę, co stanowią zwierciadło dla skrzętnie skrywanych poglądów, aspiracji i żądy widza, a jej fizyczny i emocjonalny ekshibicjonizm jest narzędziem inicjującym intymne spotkanie odbiorcy z samym sobą. To spotkanie staje się o tyle trudne, iż celowo zastosowana naturalna wielkość wizerunków artystki materializuje ją i czyni z niej – nie zawsze mile widzianego – świadka tych konfrontacji. ■

Joanna Controversy Kaucz

In an interview with Andrew Kostołowski (2015), Joanna Kaucz said that pictures shelter artists behind canvases. Kaucz hides behind her pictures in a specific way: she often shows herself naked, and in pictures where the artist shows herself in clothing, she deliberately provokes the viewer with some emotional exhibitionism. How much of the artist is shown and how much she is invisible? What Kaucz is hiding while revealing so much? We can argue about her pictures which are a mirror to carefully hidden views, aspirations and desire on the part of onlookers. Her physical and emotional exhibitionism is a tool for initiating intimate encounter with the onlookers. The artist meets onlookers and the meeting is rather difficult for both sides. She intentionally uses natural size images in order to materialize herself and make herself the 'hidden' witness the confrontation. ■

Ponadkobiectwo punkt widzenia



1

Twórczość Magdaleny Samborskiej łączona jest zwykle ze sztuką feministyczną. Artystka w komentarzach pisanych w związku ze swymi pracami plastycznymi również na ogół akcentuje tę perspektywę. Przyglądając się jednak uważnie jej realizacjom, zwłaszcza z ostatnich kilkunastu lat, zauważyć można nie tyle zmianę, ile rozszerzenie problematyki. Uważam, że jest to interesujące, gdyż nie polega na rezygnacji z wcześniejszego punktu widzenia, a na uwzględnieniu różnych możliwości wzbogacenia go o czynniki niedostrzegane czy pomijane w ramach sztuki feministycznej.

Na zaistnienie tej sytuacji zwróciłem po raz pierwszy uwagę, uczestnicząc w performansie Samborskiej prezentowanym w Łódzkiej Galerii Manhattan w marcu 2005 roku. W ramach imprezy zatytułowanej „Między rzeczywistością a nierzeczywistością” artystka pokazała uszytą przez siebie czerwoną suknię trzymetrowej wysokości, z wychodzącymi z niej szerokimi taśmami biegnącymi ku ścianom galerii. W omawianym przypadku jedna z taśm opadała na podłogę. Performans polegał na tym, że artystka w cielistym kombinezonie, leżąc na podłodze w pozycji embrionalnej wykonywała ruchy prowadzące do wyplątania się z taśmą, a jednocześnie coraz bardziej była w nią zaplątana. Można było to odczytywać jako próby uwolnienia się, które prowadzą do nowego zniewolenia. Uderzające było jednak stałe górowanie nad tymi działaniami trzymetrowej sukni sugerującej postać ogromnej kobiety. Kojarzyć się ona mogła

z matką. Przy takiej interpretacji sens akcji sprowadzał się do społecznego uniezależnienia kobiety od wpływu rodzicielskiego. Można jednak było widzieć w niej również symboliczny wyraz odniesienia do archetypu „Wielkiej Matki”. Wówczas, zgodnie z koncepcją Jungowską, wyzwalamie się zmierzało do odrodzenia i uzyskania osobowości manicznej. Przy tej interpretacji nie odnosiło się tylko do kobiety.

W późniejszych pracach Samborskiej ta możliwość podwójnej interpretacji występowała częściej. Artystka z jednej strony akcentowała kobiece punkt widzenia i odróżniała go od męskiego, z drugiej strony jednak można było jej prace interpretować w sposób uniwersalny, odnosząc je nie do problemów osób należących do jednej z płci, a jako refleksję nad sytuacją człowieka. Kobieca perspektywa nie ulegała przy tym zamazaniu czy zagubieniu. Wprost przeciwnie, była silnie akcentowana. Dlatego drugą z perspektyw przyjmowanych przez Samborską określiłbym nie jako pozakobiecą, a ponadkobiecią. Pierwsze słowo odnosi się do tego, co powszechne. Nie ma wówczas znaczenia, kto mówi, jaka jest jego tożsamość płciowa. Drugi termin akcentuje, że pogląd formułowany jest przez osobę świadomą swej płci wpływającej na przyjmowany punkt widzenia, ale jednocześnie wskazuje na dążenie do przekroczenia go, do nadania wypowiedzi sensu ogólniejszego.

Spójrzmy na prace Samborskiej z ostatnich lat. Wyróżnia się tu obszerny cykl „Kościec tożsamości”. Problematyka feministyczna

Martyna Ścibior

1. *Kościec tożsamości*, 2010–2012, seria fotografii, wydruki pigmentowe 2–3. Kadry z filmu *Καλυψη*, 2015



2



3

jest w nim wyraźnie zaakcentowana. Na kolejnych fotografiach oglądamy części kobiecego ciała lub całą nagą postać, połączone ze sprzętami kuchennymi: drewnianymi łyżkami, tłuczkami do mięsa, łopatkami do mieszania potraw itp. Ten zabieg artystyczny można interpretować jako krytykę formy uprzedmiotowienia występującej w przypadku poświęcenia się życiu domowemu. Obiekty kuchenne stają się częścią kobiety, gdyż jej istnienie upływa na przygotowywaniu potraw i wykonywaniu różnych innych czynności

życia codziennego. Stanowią nawet, jak sugeruje tytuł cyklu, kościec jej tożsamości, bez którego rozsyłałyby się. Należy jednak zwrócić również uwagę na układy, jakie na zdjęciach Samborskiej kreowane są z części ciała złączonych nierozdzielnie z kuchennymi sprzętami. Wprowadzają nas one w szerszy krąg znaczeniowy. Odnosi się on do symboliki mitologicznej i religijnej. Ręce, montowane z korpusem ciała, wykonują znaczące gesty znane z europejskiej tradycji malarzkiej i rzeźbiarskiej jako wyraz siły, cierpienia,

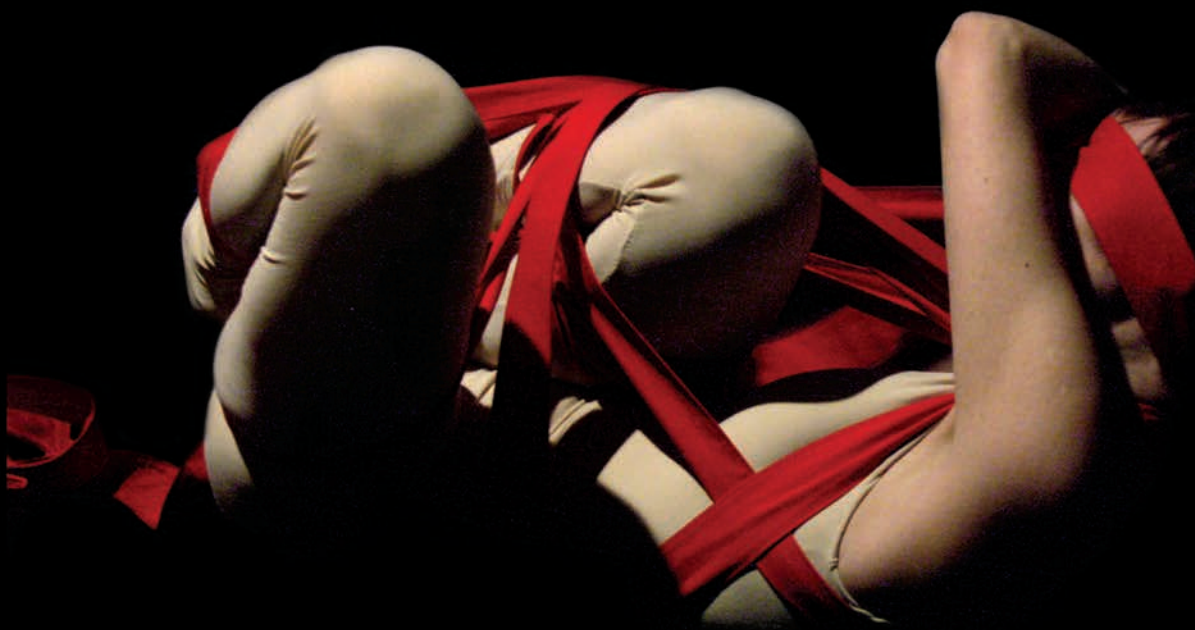
błogosławienia, radości itp. Pojawiają się też zwielokrotnienia rąk właściwe dla przedstawień indyjskiej bogini Kali. Oprócz tego, w innych pracach fotografie kończyn układane są w symbole krzyża łamanego, podwójonej formy X itp. Układy te powodują, że problematyka kobieca zaczyna być wpisywana przez widza w szeroki kontekst treści ogólnych, odnoszących się do każdego człowieka.

Początkowo można było odnieść wrażenie, że rozbudowywanie interpretacji prac Samborskiej >

w kierunku symboliczno-universalnym jest zjawiskiem jednostkowym i chwilowym. Samborska zresztą, pisząc komentarze na temat swej twórczości albo udzielając wywiadów, rozważała cele swej twórczości z punktu widzenia feministycznego. Na przykład o wspomnianej na początku tego artykułu trzymetrowej sukni pisała, że ze względu na hiperbolizację *stanowi metaforę uwodzielejskiej siły tkwiącej w modzie*”, albo że uznać ją można za *substytut władzy kobiecej*. W ostatnim okresie jednak

strony kolejną opowieść o kobiecie, jednak opowieść ta integralnie łączy się z narracją o „czasie ostatecznym”, który dotyczy wszystkich.

Silvia Bovenschen (autorka między innymi znanej pracy o toposie „czarownicy”), rozważając w drugiej połowie lat siedemdziesiątych ubiegłego wieku problem „estetyki kobiecej”, zwracała uwagę na konieczność podkreślenia faktu, że kobiety są inne. Jednocześnie zaś przestrzegała przed tym, żeby akcentowanie odrębności nie doprowadziło do



Martyna Ścibior,
Performance,
Galeria Manhattan,
wieczór akcji *Między
rzeczywistością
a nierealnością*,
Łódź, 2005,
fot. Andrzej Grzelak

odnieć można wrażenie, że artystka świadomie i intencjonalnie zaczyna brać pod uwagę perspektywę uniwersalną. Nie rezygnuje przy tym jednak z kobiecego punktu widzenia. Świadczy o tym film oparty na zasadzie animacji elementów montowanych wcześniej statycznie w fotografiach. Samborska odwołuje się w nim do apokalipsy. *Słowo apokalipsa (odsłonięcie, objawienie)* – pisze w komentarzu – *pochodzi od słowa kalyptein, czyli zasłonić, chować, kryć. Czy to oznacza, że integralną częścią objawienia jest zasłonięcie, wykluczenie? Co załonił biblijny Bóg, którego ponowne przyjście zapowiada Apokalipsa św. Jana? Oddzielając światło od ciemności, kogo do tych ciemności zepchnął? Siły chthoniczne, mroczne, dawnych bogów, boginie?* W filmie pojawiają się nagie i półnagie postacie żeńskie nawiązujące wyglądem do Meduzy, syren, erynii, Hekate, kapłanki z Knossos. Jednak zamiast węży czy syrenich ogonów są połączone z fragmentami rury od domowego odkurzacza, końcówkami czyszczącymi itp. Samborska pisze, że *występujące w filmie boginie są jednak postaciami groteskowymi. Symbole ich siły – węże – zostały zastąpione prozaicznym sprzętem domowym*. Mamy więc z jednej

utworzenia „kobiecego getta”. Dlatego tak istotne wydaje się wyważenie tego, co specyficzne w kobiecości, i tego, co uniwersalne, ogólnoludzkie. Uważam, że aktualna twórczość Magdaleny Samborskiej stanowi ciekawy przykład równoważenia tych perspektyw. ■

More than feminist point of view

Magdalena Samborska's artwork is usually considered in the context of feminist art. In her own words, she accentuates this perspective. Looking more closely at her art, especially the art-pieces produced over the past several years, we can see not so much a change as an extension of the themes. It is interesting to see that consistence, because it does not rely on the resignation from the previous point of view, and taking into account different possibilities of enriching it with factors not noticed or ignored in the context of feminist art. In her series entitled 'The Skeleton of Identity', Samborska concentrates on feminist elements which are combined with a wide range of universal values and themes. ■



1

2

DAGMARA DOMAGAŁA

29

Zwierzę, nie kobieta

POSTHUMANISTYCZNE WEJRZENIE W SZTUKĘ IZABELI CHAMCZYK

Izabela Chamczyk (ur. 1980 r.) jest artystką zamkniętą w szufladzie *Wojny dwunastomiesięcznej* [1]. Historia lubi kobiety walczące, a etykiety niepokornej buntowniczkici nie da się tak łatwo zdrapać. Choć Chamczyk stara się uciec generalizacji i poszerzać granice percepcji swojego odbiorcy, to dwunastomiesięczny performans na zawsze wypalił piętno „niegrzecznej dziewczyny” na jej nazwisku. Porwanie, skandal i broń palna zapadają w pamięć. Niestety umyka im wewnętrzna wrażliwość z nich płynąca. Cel przesłania środek. Tylko nietzsche'ańskie spokojne, acz niebezpieczne wejście pozwoli dostrzec rozbuchaną i dojrzłą kobiecość, która nadaje tembr wszelkim działaniom Chamczyk, wrażliwość, która układa uwspółcześniony luminizm kolorystyczny w bardzo proste kompozycje posiadające głęboki emocjonalny wyraz – niezależnie, czy kompozycje egzystują na płótnach, podłogach, czy na samym ciele artystki. W tej sprzeczności jest pewna zwierzęcość. Nawet nie atawizm, a jakiś podświadomy odruch walki o przetrwanie w świecie pełnym dychotomicznej sprzeczności.

Uzupełnianie przeciwieństw. Ciepły – zimny. Dzień – noc. Kochać – nienawidzić. Zadanie pojawiające się w każdym dziecięcym elementarzu uczy fundamentalnego rozumienia świata. Za Agambenem i Tomaszem z Akwinu można uznać, że stanowi ćwiczenie rozwijające wiedzę eksperymentalną [2], na wzór poznawczego wyzwania, które przed Adamem postawił Pierwszy Poruszyciel. Bo przecież

nadanie imienia wszelkiemu stworzeniu nie mogło odbyć się bez postawienia siebie w totalnej do niego opozycji, bez świadomości niezależnej istoty własnego bytu.

Logika binarna ułożyła świat podług dychotomii już w pierwotnym akcie kreacji. Coś i nic. Światłość i ciemność. Proton i neutron. Materia i antymateria. Ontologicznie żaden byt nie może świadomie istnieć bez świadomego odróżnienia siebie od pozostałych bytów. Maszyna antropologiczna, która ruszyła w tym pierwszym lingwistycznym eksperymencie rozdarła więc świat na dwa mikrokosmosy nieprzystających do siebie hipostaz: Człowieka i Zwierzęcia.

Maszyny, jako kreacje niedoskonałe, bo stworzone ręką ludzką, wymagają konserwacji. Maszyny się psują. Zgrzytają. Stają. Od czasu symptomatycznego spotkania Derridy ze swoją kotką maszyna antropologiczna przeżywa swoisty kryzys funkcjonowania. Myśl posthumanistyczna próbuje podważyć constans, na którym stoi cały ciężar historii ludzkiej refleksji o sobie samym. Filozofia zwiastująca koniec natury, koniec człowieka i koniec historii rozchodzi się w heglowskim duchu po innych dziedzinach ludzkiej aktywności. Deleuze i Guattari przyznali, iż sztuka jest regularnie nawiedzana przez zwierzęta [3]. I choć to głównie literatura wkłada kij w szprychy maszyny antropologicznej, to pewne działania artystyczne, być może całkiem niechcący, wpisują się w wiszący na afiszu współczesnej humanistyki (już zdecydowanie za długo) kryzys maszyny antropologicznej. Co może skutkować, również całkiem niechcący, jej całkowitym zatrzymaniem. Sztuka staje się polem do eksperymentu, eksplorującym obszary niewygodne stanowiące o kulturowym tabu dychotomii człowiek – zwierzę. Przychodząca na myśl jako pierwsza egzemplifikacja Kulika [4] to tylko kropla w morzu ich wizualnych reprezentacji. Oleg Kulik, będąc chodzącym na czworaka przykładem deleuzjańskiego zezwierzęcenia, od prawie dwóch dekad przekonuje, że nie-antropomorficzny Inny jest nieodłącznym alter ego tego antropomorficznego. Przekonuje, iż zadaniem człowieka jest pokochać zwierzę w sobie, aby móc doświadczyć ostatecznej prawdy o świecie i powrócić do utraconej nieśmiertelności Edenu [5].



Izabela Chamczyk

1. *Wszystko jest w głowie*, 2011, olej, akryl na płótnie, 90 x 130 cm
 2. *Cośwczymś wg Zdzisława Jurkiewicza*, 2015, performance, fot. Hadrian Maszerowski
 3. *Torn*, 2015, performance
- Fot. 1, 3 dzięki uprzejmości artystki

3

Mężczyzna wprawił ją w ruch i mężczyzna ją zatrzyma? Paradoksalnie maszyna antropologiczna działa najlepiej wtedy, kiedy szwankuje. Na fali transhumanistycznych eksperymentów i pytań o marzenia senne androidów kwestie estetyczne pozostają daleko w zapomnieniu. Artyści biorą stronę filozofów rozpatrując strukturę rzeczywistości i naszego jej postrzegania według logiki przeciwieństw. Ale co się stanie jeśli maszyna dostanie się w ręce maszynistki?

Mniej więcej wtedy, kiedy tylko maszyna antropologiczna zderzyła My z Oni, ręka Bytu Absolutnego wydarła żebro z boku Adama. I choć *ezer* [6] była kolejnym Innym, miała żyć w komplementarnej komunii z Pierwszym Człowiekiem. Historia pewnego jabłka zaburzyła jednak ten wieki porządek. O ile szowinizm gatunkowy wydaje się w tym wypadku pierwotny, to płciowy posiada znamiona nieszczęśliwego skutku poznania kolejnej binarnej opozycji: Mężczyzna i Kobieta. Jeszcze długo po wygnaniu z Edenu kobieta niewiele różniła się od zwierzęcia. Piastunka pierwotnego instynktu rozrodczego, tak blisko związana z naturą – też Matką.

Skonfudowany Gombrowicz wstydzi się przed krową swojego człowieczeństwa [7], a nagi Derrida konfrontuje się z kotem [8]. Mężczyźni są wyraźnie zagubieni. Niby to oni wpatrują się w zwierzęta, ale tak naprawdę zwierzęta wpatrują się w nich. Poszukują poczucia transcendentalnej jedni, lub wręcz masochistycznie poddają się czystej wyższości zwierzęcia. Kobieta, która od zawsze była zwierzęciem, która od zawsze była niby wcieleniem atawizmu wyrwanego żebra, podniesie brew w zdziwieniu. To ona jest tym JA w idealnej trójjedni PSYCHE-ANIMAL-JA [9]. Izabela Chamczyk patrzy na zwierzę ledwo co wydarte naturze oczami zwierzęcia w pełni ucywilizowanego. W sześciu pracach wideo nie-ludscy statyści poddani zostają mimikrycznej grze w psychologa. Binarne opozycja świata zwierząt i ludzi gubi się w procesie ucłowieczania wszelkiego stworzenia. Zantropomorfizowane figury goryla, flaminga czy ośa zyskują samoświadomość i okazały bagaż

Izabela Chamczyk

1-2. Do twarzy mi w niebieskim, 2011, performance, fot. Krzysiek Baranowski

emocjonalny. Natura zostaje wynaturzona, a wielki łańcuch bytu zupełnie przedefiniowany. *Psychoanimalja* to „ja” i zwierzę w głębokich strukturach jego *id*. Katatonie, neuroza i cicha furia wynikają z niezredukowanego napięcia i niezaspokojonych potrzeb. Chamczyk przykłada ten sam szablon do człowieka i zwierzęcia zatrzymując na chwilę maszynę antropologiczną. W obrazie wideo

uwidacznia się nagi aspekt życia. Po wyłączeniu dźwięku pozostają obrazki much lgnących do żarówki i kaczek nurkujących w stawie. Wszystko, co ponad to, staje się kwestią ludzkiej nadinterpretacji dołożonej w języku przeżywanymi emocjami i skomplikowanymi psychologicznymi terminami.

Chamczyk oprócz *psyche* odkrywa również cielesny synkryzm ludzko-zwierzęcy. Odruch współczucia popycha ją do zdiagnozowania problemów flaminga. Ciało mówi bez słów. Niezależnie od swojej przynależności gatunkowej. Zwierzę jest sensualne. Kiwa się. Drży. Zaciśka pięści. Flaming wygina kończyny w ruchowej stereotypii i popada w stupor ignorujący wszelkie bodźce zewnętrzne. W istocie Chamczyk uzurpuje na nim nasz własny kontekst. Flaming w dziwnej pozycji kiwa się nad lustrem wody szukając pożywienia. Co tak naprawdę widzimy? Co chcemy zobaczyć? Postmodernistyczny kryzys człowieka ustępuje tutaj wejrzeniu w istotową wspólnotę wszelkiego stworzenia. W małych osobistych kryzysach człowiek naśladuje zwierzęta, starając się w tej naturalnej jedni o zatrzymanie maszyny antropologicznej i upewnienie statusu własnej poczytalności – poczytalności, która agresję, autoagresję i socjopatię zrównuje z naturalnym porządkiem rzeczy.

Ludzie-statyści Grzegorza Kowalskiego w kadrach cyklu „Ludzie/Zwierzęta” (1977-78) mieli zgoła odmienne zadanie, choć prace wydawałyby się semantycznie bardzo bliskie. Literacko-fotograficzny projekt Kowalskiego był spojrzeniem niejako z zewnątrz, a nie z wewnątrz problemu ludzkiego zezwierzęcania. Bo o ile Chamczyk w indywidualnym obcowaniu z dziełem rozciąga uniwersalizm pojęcia „zwierzę”, to Kowalski pokazuje jego emanacje bardzo incydentalne i jednostkowe.





Psychoanimalja pozornie odstają od pozostałej twórczości Chamczyk. Głównie za sprawą wybranego medium, które, *nomen omen*, ożywia zawarte w nim – świadomie, czy nie – postulaty. Pozornie, ponieważ Chamczyk na wiele różnych sposobów próbuje zakwestionować sztywność ram medialnych, eksperymentując na wielu polach, łącząc afekt, gest malarski, z sensualnym pociąganiem do ekspresywnej sztuki ciała. Życie i jego nieskrępowana afirmacja znajdują wyraz w często niefiguratywnej opowieści o symbolach. O malarstwie wynikającym z natury jak materia życia łączy performans ze zwierzęcością. Wszystkie działania Chamczyk są bardzo cielesne. Wykorzystują tworzywo, które – jak wcześniej wspomniano – nierozzerwalnie łączy nasz byt ze zwierzęcym. Nie musi przy tym upuszczać krwi. Wszystko tkwi w sile symboli i kolorów na wskroś wizualnych reprezentacji. Co samo w sobie ma nieprzejednany ładunek kobiecej wrażliwości i od czego Chamczyk stara się konsekwentnie odzegnać [10]. Niepotrzebnie. Ponieważ tylko kobieta, która ze swej natury patrzy na zjawiska tego świata z pozycji jeszcze-nie-tak-dawno zwierzęcej, może opowiedzieć jakąś bajkę o tym, czego posthumanieści znaleźć nie mogą.

Krowa. Kura. Świnia. Suka. Pejoratywne określenia żeńskiego rodzaju stawiają kobietę nie tyle w pozycji ofiary, co w pozycji nadrzędnej względem humanistów. Czy zatem posthumanizm jest teraz tym, czym kiedyś był feminizm? Kiedy *zoe* i *bios* przestają funkcjonować jako komponenty systemu opartego na doskonałej i pierwotnej różni, maszyna antropologiczna ulega usterkom. Podobny mechanizm dekonstrukcji maszyny antropologicznej rozpoczęły feministki, zrównując byt

ezer z bytem Adama. Obie racje kierują się przeciwko szowinizmowi. Świat pędzi jeszcze dalej, idąc w transhumanizm, przekraczając granice szowinizmu technologicznego. Pod woalem bajki, której w dychotomii antagonisty i protagonisty występują zwierzęta, kryje się kolejna kobieta. *Nuda veritas*, naga prawda, naga kobieta, z której zdarty zostaje owal alegorii. Kobieta, w której literaci lokowali źródło natury. Kobieta, która przestaje być przedmiotem, a staje się animatorem nowych sensów w sztuce. Zwierzę, nie kobieta. ■

Przypisy

- 1 Izabela Chamczyk realizowała dwunastomiesięczny projekt w 2013 roku w 11 galeriach w całej Polsce. Działania polegały na przeciwstawianiu się normom panującym w branży artystycznej i przybierały różne formy: od partyzanckich i nielegalnych wtargnięć do zorganizowanych w zgodzie z kuratorami galerii działań. Więcej patrz: M. Ujma, *Niegrzeczna dziewczyna*, „Format”, nr 66, Wrocław 2013/2014.
- 2 G. Agamben, *The Open. Man and Animal*, tłum. K. Attell, Stanford, California 2004.
- 3 G. Deleuze, F. Guattari, *Tysiąc plateau*, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2015.
- 4 Chodzi zwłaszcza o projekt *Zoofrenia*, który artysta realizował w latach 90.
- 5 L. Bredichina, *To samo. Wejście Skotininina*, tłum. T. Korecki, [online] <http://csw.art.pl/new/2000/kulik.html>, dostęp: 27.02.2016.
- 6 *Ezer* – z hebr. „pomoc”.
- 7 Patrz: W. Gombrowicz, *Dziennik 1953-1956*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1997, s. 166-167.
- 8 Patrz: J. Derrida, *Zwierzę, którym więc jestem (dalej idąc śladem)*, tłum. M. Koza, [online] <http://tinyurl.com/h25vun9>, dostęp: 27.02.2016.
- 9 Projekt *Psychoanimalja. Zaburzenia odzwierzęce* pokazywany był na przełomie 2015 i 2016 roku w Atelier WRO we Wrocławiu.
- 10 Por. Izabela Chamczyk, *A gdzie jest ta moja zwierzęcość*, [online] https://issuu.com/wroartcenter/docs/izabela_chamczyk

Not a woman but an animal: posthumanitarian insight into Izabela Chamczyk's artistic work

Izabela Chamczyk (b. 1980) Artist is locked in a drawer of '12 months war'. History likes women who fight, and labels of 'rebellious women' can not be so easily rubbed off. Although Chamczyk tries to escape generalization and expands the boundaries of perception of her fans, her twelve-month-long performance gave her forever the stigma of 'naughty girl!'. Kidnapping, scandal and firearms are memorable. Unfortunately, there is no space for inner sensitivity. The end justifies the means. Calm approach might be the only way to see inflated and mature femininity, which gives timbre to Chamczyk artistic actions. Her sensitivity, when revealed, contributes to moderation. She likes luminous colors and very simple compositions though which she shows deep emotional expression. As support of her pictures, she uses canvas, floor and even her own body. There is an element of sharp contradiction in her work which reveals her animal-like nature. Subconsciously, she struggles for survival in a world filled with dichotomies. ■



URSZULA M. BENKA

Matki Boskie. Dekonstrukcja kanonu

Wędruje po Europie Środkowej wystawa Matek Boskich Agaty Grzych. Artystka przedstawia perfekcyjne fotografie figurek z przykościelnych straganów. Co to znaczy: paskudna Matka Boska? Obecny kanon sztuki sakralnej, ustalony dopiero w wieku XIX, na bazie akademizmu, a w okresie kształtowania się dyrektywy indywidualności i zwątpienia w nienaruszalne prawa sztuki, w przeddzień impresjonizmu i dada (pragnącego wyrazić „*nic* a zarazem *wszystko*”), wydaje się zjawiskiem zupełnie niepodobnym do kanonu np. prawiósławia, w którym wszak chodzi o napięcia pomiędzy *nic* i *wszystko*.

Istotą prac Agaty Grzych jest oczywiście dekonstrukcja kanonu poprzez cytaty i kolaż. Artystka wcześniej łączyła elementy o znaczeniu dewocyjnym oraz wzięte z supermarketu, świata potrzeb wmanipulowanych bądź udawanych. Ugruntowanych na – mówi Baudrillard – neurotycznych przesądach. To więc nawet nie niskie

piętro, ale dno, w całej jego wymowie: na filmie Lecha Majewskiego *Onirica* supermarket służy za obraz dantejskiego Piekła. Przestaliśmy dręczyć ciało grzesznika. Znęcamy się nad jego psychiką. U Grzych długa noga „kultowej” lalki Barbie wysuwa się pomiędzy fałd sukni Matki Boskiej (plastikowe butelki w kształcie figurki Matki Boskiej artystka kupiła w Licheniu, rozcięła butelkę, po czym instalowała w środku specyficzne elementy) – na wysuniętej więc stópcie lśni landrynkowo różowy pantofelek. Albo ręka podtrzymująca Dzieciątka zastąpiona piszczelą z fosforyzującego szkieleciku-zabawki. W rozchyleniu dekoltu Matki Boskiej widać żebra i część kręgosłupa. Tytuł cyklu: „Matka Boska też była człowiekiem”. W ten sposób powstają niezwykle, perfekcyjnie wykonane fotografie, oddające barwę, a także teksturę materiału. Pogodne w tonie, zachowujące w dalszym ciągu – to paradoks! – coś z naiwnych, słodkich intencji rzemiosła *Ars Christiana*.

Kolaż ujawnia niejednorodność znaczeniowej struktury obiektu, tu więc należałoby mówić o sugerowaniu złożoności, wręcz komplikacji Matki Boskiej, która zresztą daje o sobie znać właśnie w miejscach, gdzie jest otoczona szczególną czcią. Kolaż faktycznie pojawia się w epoce rewindykacji filozoficznych, w epoce postulatów w rodzaju „zaczynamy pisać historię od początku”, od nowa studiować zagadnienia, co zresztą w 1974 roku w *Metahistory* postulował Hayden White. Czemuż więc nie metahistoria duchowości w posttotalitarnej części Zachodu? U Agaty Grzych wtrętem w znaną „strukturę” Matki Boskiej jest, jak nadmieniałam, cielesność z aluzją do sfery „cywilizacji śmierci”, czyli supermarketu. Z aluzją do Barbie jako *wzorca* fabrycznie wdrukowanego psychice dziewczynki. Grzych odkrywa jego jedność z też bezosobową, odmaryjniaoną figurką-butelką. Osobnym przełamaniem kanonu jest oczywiście ukazanie nogi. „Kościełne” ciało Matki Boskiej poza dłońmi i twarzą pozostaje w całości wstydliwie „ukryte”: stopę dopuszcza się tylko, kiedy depcze Węża. Ta stopa jest koniecznie bosa. U Grzych tymczasem seksowna francuska szpilka, róż. I obnażone damskie udo.

Odstona kośćca to już wyczuwalnie dalszy krok w wytyczonym kierunku. Szkielet stoi w sprzeczności z dogmatem Wniebowzięcia, które oznacza, że śmierć, kara za grzech pierworodny, nie dotyczy tej, która była odeń wolna. Ba, być wniebowziętą duszą i ciałem to zachować tkanki miękkie, zatem w żadnej mierze nie móc kośćca obnażyć. Czy artystka przekreśla dogmaty? Nie, jej chodzi o rzeczywistą kobietę, o sensualność Marii z Nazaretu – swoiście nieludzkiej w samej wyłącznie nadprzyrodzoności.

Agata Grzych wie, że mistrzowie Renesansu przedstawiali świętych ubranych wedle mody ówczesnej, a także ich narządy i gesty później uznane za „nieczyste”. Toteż – poza wyjątkami, jak dzieło Andrei Mantegna *Martwy Chrystus* (leżące na znak ciała oglądamy w perspektywicznym skrócie; wyeksponowane są podeszwy wieśniaczych, spuchniętych od gwoździ, sinych już podeszew stóp, a przede wszystkim ledwo okryte cienkim całunem łędźwie, których centralna dla obrazu bryła jest starannie wymodelowana światłocieniem) – na różne sposoby usuwano je z fresków i obrazów. Genitalia Dzieciątka, tak jak i delikatnie pieszczące je palce Matki Boskiej, zwykle w tym celu zamalowywano wstęgami, co odkrywamy podczas prac renowacyjnych w Italii i Francji, i co omawia specjalnie temu poświęcony album *The sexuality of Christ* [1]. Kiedy omawiając *Martwego Chrystusa* Tatjana Pauli zauważa, że *dramatyczne i przejmujące jest samo przekroczenie konwencji oglądu, naruszenie intymności przez spojrzenie, które jest w jakimś sensie niedopuszczalne* [2], to wolno słowa te odnieść i do Agaty Grzych, w perspektywie artystycznej odwagi.

1 L. Steinberg, *The sexuality of Christ in renaissance art. And in modern oblivion*, New York-Toronto 1983.
2 T. Pauli, tekst w: *Mantegna. Seria Klasycy sztuki*, Warszawa 2006, s. 83.

Agata Grzych

1. Z cyklu „Matka Boska też była człowiekiem”
2. Z cyklu „Niepokalane”
3. Z cyklu „Matka Boska też była człowiekiem”

Demontaż kanonu u Grzych – przez użycie zabawek dla dzieci – kojarzy się z zabawą. Wciąż jednak chodzi o wykorzystanie wizerunków sprzedawanych jako dewocjonalia, zarazem umieszczanych na przedmiotach użytkowych, jak butelki do czerpania cudownej wody (w Licheniu – za narętkę służy korona Matki Boskiej, co już samo przez się stanowi wstępny demontaż *nienaruszalnego ciała*, włącznie z groteską wieloznacznej, jak się okazuje, *puszki wnetrza*). Lecz właśnie to – swoiste neo-dada – wynosi intuicyjne konstatacje Grzych do poziomu konkluzji George’a Ritzera w *The Globalization of Nothing*. A więc nic wyłania się z niczego. Nie ma podtekstów absolutu. Przedstawia sobą tylko nijakość, próżność. Do butelki cudowną wodę nabiera się w Licheniu z kranu nad zlewem.

Podkreślę: kanon stoi na straży prawdy objawień: oblicza Chrystusa i Matki Boskiej mają być notacją wizji. Dla św. Bonawentury, który w XIII wieku łączył iluminizm ze zmysłowością, objawienie jest niezbędne dla zbawienia [3]. A przecież dzisiaj dopuszcza się tylko wizje spełniające szereg zbiurokratyzowanych procedur, co różni je zasadniczo od ikon jako „zapisu”. I nadaje efekt wilgotnego męskiego snu w assemblażu Władysława Hasióra, polskiego Andy Warhola, kiedy w 1968 roku przydał ikonie Matki Boskiej twarz włoskiej gwiazdy filmowej Giny Lollobrigidy. Jeśli chodzi o bycie sexy, pamiętajmy: najpiękniejsze, renesansowe obrazy Matki Boskiej to portrety kurtyzan. Wtedy pokazanie jej z odstąpną głową szokowało tak, jak gdyby dziś wystawiono jej akt.

Drastyczna dekonstrukcja kanonu nastąpiła niezależnie od Grzych. Mamy w sprzedaży wizerunki Matki Boskiej o buzi udziennionej (dziecko to seksualne tabu!), rozpoznawalnej wyłącznie po maryjnych kolorach: błękitnie i bieli. Otóż insynuowany lalkowaty infantyizm „Panny Mądrej” i w następstwie tego jej deseksualizacja czyni z macierzyństwa akt fizjologicznie błahy, pozbawiony rozkoszy.

Agata Grzych podejmuje problem nachalności. Notuje ją krótkimi filmami: oto krucyfiks albo figurę Matki Boskiej „zdobią” barwne, jaskrawe lampki. Jak choinkę. Żaróweczki migocą. Powstaje efekt przedświątecznych zakupów pod hasłem św. Mikołaja Coca Coli – w supermarkecie, nie piekle już, a nowej świątyni. Mamy więc zderzenie dwóch przestrzeni „sakralnych”, zresztą faktycznie ząbionych o siebie, podobnie zachłannych i pełnych otepiałej tandety. Ale nawet nie w bylejakości wykonania tkwi toksyna – tak to nazwę. Święte wizerunki zaczęto tworzyć, bo sprzyjały kontemplacyjnemu skupieniu. Decydowała o tym ich nieruchomość. Przedziwna nieruchomość. Nasz świat nieustannego ruchu, a tym samym nietrwałości i skończoności, dawał się dzięki „wzorcom” zdjąć jak folia przesłaniająca świat święty: nieśmiertelny. Śmierć i kres uważano za synonimy. Oznaczało to, że każdy w istocie >

3 Por. A. Domańska, *Antropologia filozoficzna Bonawentury*, Warszawa 1986.





1



2

Agata Grzych

1-2. Z cyklu „Niepokalane”

3. *Złoto zło to*

Obecnie Agata Grzych fotografuje popularne figurki Matki Boskiej. Na zdjęciach są wzrostu widza. Zupełnie jak jedna z osób mijanych na ulicy. Chodzi właśnie o ich „przybliżenie” jako odwrotność banalizacji. Postaci te mają rysy właściwie tak samo pospolite jak my sami. Niedoszlifowanie figurki daje efekt dziobów po trądziku, a nawet ospie. Zbyt grube czarne brwi. Usta tych Matek Boskich są wyszminkowane, no, nieprzyzwoicie. Matka Boska miewa wyraz twarzy ponury, tępy, miewa niezamierzenie chytry, cwany uśmiezek kobiety po przejściach. Suknia bywa upačkana źle nakładaną farbą. Z drugiej strony, sztuka to w jakiejś mierze autoportret i samego wykonawcy, i zbiorowego amatora-konsumenta. Gdybym posunęła się do wniosku, że Grzych fotografuje obraz własny

epizod Ewangelii pozostaje aktualny, przemawia podczas stosownych świąt. Jeśli to rozumiemy, pojmiemy też, że dorywczość obcowania dzisiaj z obrazami świętych nawet scen uniemożliwia ich przeżycie.

Pamiętam targowisko pod Jasną Górą: sprzedawano tam portrety Jana Pawła II wykonane tak, że pod pewnym kątem twarz była budująco uśmiechnięta, a pod innym smutniała. Obok słodka Matka Boska betlejemka i, raptem, Mater Dolorosa. Można było przestawiać te nastroje, obracając sobie w ręku obrazek. Dla zabawy, na złość.

Polki tolerującej w SWOICH świątyniach te maskarki, a w mieszkaniach talerze dekorowane „w polskich papieży”, ponadto bieźniki z Matką Boską, to nie byłoby już powodu przemilczeć, że „dzieło” to zazwyczaj owoc niewolniczej pracy w Chinach. Peter Fuss (pseudonim, artysta nie ujawnia nazwiska), drwiąc z „upamiętnienia” pokazał w ramach „Santo Subito” [4] *Limitowaną serię* 24 półmetrowych gipsowych odlewów Jana Pawła II jako krasnali ogrodowych.

Zdjęcia Grzych wydają się jednak raczej otwartym pytaniem niż tezą. Trudno przeczyć, że mają wdzięk. Polska maryjność to zjawisko ideologizowane, niemniej – jest w nim coś rozbijającego szczerego. Ten *sensus sacralis* pozwala przekraczać zakaz teologiczny tworzenia dzieł zbyt pięknych, ale i szpetnych. Funkcja ozdoba sztuki religijnej nie powinna przesłaniać przekazu duchowego, słusznie powiada teologia. Święty Bernard z Clairvaux ubolewał nad powszechnością przekonania, że im obraz piękniejszy, tym świętszy – co w konsekwencji prowadzi do tego, że bardziej uwielbia się piękno obrazu, niż marzy o świętości – zauważa osobno ks. Andrzej Draguła w rozprawce *Copyright na Jezusa*. Broniąc zachwycania się kiczem, nie próbuje bynajmniej odwołać się do niepokojących słów Heraklita, że brzydota i dobro są tym samym. Jeśli dobro rozumieć jako prawdę, jako dotarcie do sedna, to brzydota odzwierciedla nasze bariery przed uwolnieniem odczuwania piękna, ale też i przed przeżyciem mistycznym! Tak więc prawda jako piękno rzeczy samych przez się. Sztuki niemoc wywołania *katharsis* to notacja schorzenia duszy, zaburzeń religijności w wyniku trywializowania się przeżyć sakralnych, zaniku wrażliwości oraz innych jeszcze powodów, jak choćby duchota beznadziei.

Agata Grzych ciągle szuka. Coraz śmieiej, autentyczniej. Ilekroć artyści wchodzą na obszary wcześniej niepochwytne dla mowy bądź myśli, a więc gdy zawłaszczają je dla języka i myślenia – te ich wypady, mówi Karl Kerényi, *są aktualną, dziejącą się właśnie historią ducha*. ■

Wystawa w Domu Gepperta 20 grudnia – 21 stycznia 2016, następnie Bratysława i Zielona Góra od 26 maja br.

4 Dokumentowała „szacunek, miłość i kult Jana Pawła II” wystawa „Santo subito”, BWA studio Wrocław 2007, kurator Piotr Stasiowski.

Mother Divine: deconstruction of the canon

The exhibition of Agata Grzych's entitled 'Madonnas' travels around Central Europe. The artist shows perfect photographs of figures from the churchyard stalls. The figures are not beautiful: the images do not follow the canons of sacred beauty based on academic ideas. It is different from the canon established in the East Orthodox church. The essence of Grzych's work is connected with the idea of destruction of the traditional canon. She does it through quotation and collage. She combines the elements of devotional and supermarket 'art'. She concentrates on popular need to manipulate and produce fake art; the need based on neurotic superstitions. ■



3

MAJA PAŁUSKA

Sklepienia niebieskie

Anselm Kiefer stworzył obraz o narracyjnym tytule *Każdy stoi pod swoim sklepieniem niebieskim*. Jest on metaforą przywołującą świat człowieka w najgłębszej warstwie jego tożsamości. Tym, co ją bardzo określa są: wiek, płeć, historia życia, pochodzenie, doświadczenia, wrażliwość.

Znakomita twórczość Anny Konik skłania widza, aby poszerzał pole szczególnej, własnej sfery o świadomość różnorodnych sposobów istnienia innych ludzi. W pracach takich jak: *Toys*, *Przezroczystość*, *Our Lady's Forever*, *In the Middle of the Way* artystka odsłoniła najbardziej wrażliwe obszary przeżyć i uczuć osób żyjących w społecznej izolacji.

W żadnej z dotychczasowych realizacji nie uczyniła tego na tak dużą skalę, jak w pracy, która otwierała przestrzeń wystawy „Ziarno psasku w źrenicy oka. Wideoinstalacje 2000-2015” w Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie. Był nią powstający od czterech lat projekt *W tym samym mieście, pod tym samym niebem...*

Jego początek miał miejsce w Sztokholmie w 2011 roku. W centrum miasta artystkę zaskoczyła nieobecność cudzoziemców. Moment postrzeżenia ich braku nazywa doświadczeniem zgrzytu. Konik odnalazła emigrantki na obrzeżu stolicy Szwecji. Usłyszała od nich poruszające historie pełne traumatycznych doznań.

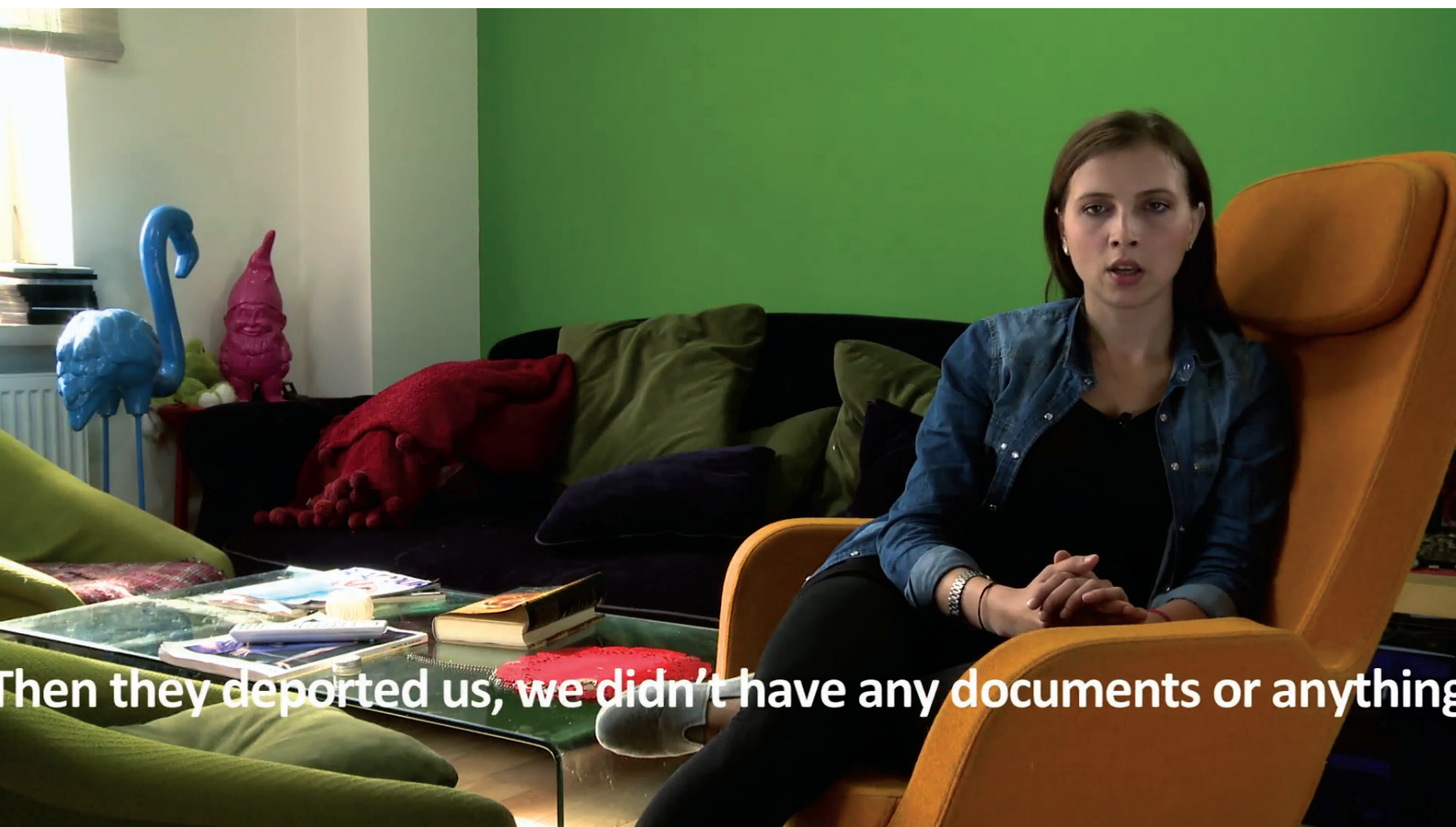
Wiążą się z wybuchem wojny, z krzywdzeniem i mordowaniem ich dzieci, mężów, z zagrabianiem czy niszczeniem domów. Przymus ucieczki sprawił, że kobiety nagle opuściły swoje dotychczasowe ojczyzny. Ich wyznania to zamknięte w słowach bolesne doświadczenia, opowieści o przebytej drodze. Tworzą one dramatyczną, treściową warstwę realizacji, która nie jest dokumentem ani reportażem.

Artystka stworzyła bowiem sytuację, w jakiej jej własne, pierwotne dla genezy projektu doświadczenie zgrzytu, powraca w wideoinstalacji, stając się odczuciem widza. Zgrzyt rozwija się pomiędzy obrazami a towarzyszącymi im słowami.

Odbiorca widzi zadbane kobiety, które opowiadają o swoim patowym położeniu. Słyszy od nich na przykład, że nie mają pracy, że lodówka jest pusta i żyją w złych warunkach. W tym samym czasie ogląda je w eleganckich wnętrzach pełnych książek, obrazów, czy też innych przedmiotów. Posługując się perfekcyjnie językiem, bohaterki mówią o trudnościach z porozumiewaniem w nim.

W ten sposób przyjemne dla oka obrazy są nośnikami nieprzystających do nich treści. Dzieje się tak, ponieważ historie wyobcowanych nie zostały przedstawione przez te kobiety, do których w rzeczywistości przynależą. Postacie występujące w kadrach wideoinstalacji są rodowitymi mieszkankami miast, >

Poniżej: **Anna Konik**,
*W tym samym mieście,
pod tym samym niebem...*,
Białystok – video still





vere in the UN refugee camp in Malaysia illegally. It was very hard

1

do których przybyły cudzoziemki. Łączy je bliska topografia, a zatem wspólny kawałek nieba, płęć i podobny wiek. Artystka realizowała ten projekt kolejno: w Sztokholmie, Białymstoku, Bukareszcie, Stambule, Nantes.

W tych miastach kobiety występujące w swoich prywatnych mieszkaniach opowiadają o losach emigrantek. Czynią to w geście objęcia ich biografii własną, pierwszoosobową narracją. Od białostocczanki słyszymy: *Urodziłam się w dużej rodzinie w Groznych. W ten sposób rozszerza ona swoją tożsamość przez chwilowe wcielenie w nie tożsamości Innego, którą przeżywa jako własną. Emmanuel Levinas opisywał podmiotowości jako gościnność przyjmującą drugiego człowieka, (...) szczodrość, która nie może przystąpić do Innego z pustymi rękami [1]. Uważał, że Inny przynosi mi więcej, niż sam zawieram [2].*

Kobiety występujące w realizacji dopełniają cudzoziemki poprzez aspekty i atrybuty, których są one pozbawione. Ucieleśniają pozycję, jakiej emigrantki nie zajmują. Użyczając im samych siebie, stwarzają im ochronę. Dzięki niej autentyczne właścicielki przekazywanych treści nie muszą się całkowicie odsłaniać. Odkrywając życiowe doświadczenia zachowują swoje twarze dla siebie. Jednak podążając za myślą Levinasa, okazuje się, że to, z czym konfrontuje widza realizacja, to wciąż Twarz Innego. Filozof wyjaśnia, że spotkanie z Twarzą polega na tym, że byt do nas mówi [3]. Michał Paweł Markowski interpretuje ten fakt wiernością Levinasa filozofii żydowskiej

1 Emmanuel Levinas, *Catość i nieskończoność: eseje o zewnętrzności*, przeł. Małgorzata Kowalska, Warszawa, 1998, s. 11, 41

2 *Ibidem*, s. 42.

3 *Ibidem*, s. 62.

i wnosi, że *naśladuje on Mojżesza, który Boga nie widział, ale Go słyszał [4].*

Zabieg przyłożenia do wybranego wizerunku odmiennej tożsamości i doświadczeń podnosi pytania o to, komu może przydarzyć się jaka historia. Ujawnia, w jaki sposób określona przestrzeń i ciało mogą wykluczać pewne formy narracji. Znamienna relacja wymiany sprawia, że jesteśmy bardziej skłonni usytuować samych siebie w słuchanych historiach. Dodatkowo skłaniają ku temu kierowane bezpośrednio do odbiorcy, otwarte pytania: co byście zrobili na moim miejscu?; jak wy byście się czuli? Instalacja zwiększa indywidualną samoświadomość, pozwala zastanowić się nad tym, jak dalece skłonni jesteśmy traktować Innych jakby byli nami, wczuć się w ich sytuację. Wideoinstalacja jest nie tylko obszarem istnienia stwarzających siebie w narracjach emigrantek, ale także portretów społeczeństw, jakie tworzymy.

Zebrane wypowiedzi ustanawiają przestrzeń, którą charakteryzuje rozpiętość pomiędzy: *Cały czas mam wrażenie, jakby po nas deptano, a w Szwecji prawie wcale nie czuję się obca. Problemy, które miałam, nie osłabiły mnie. Czuję się silna, a wszystkiego się boję.* Do mocnego różnicowania dochodzi także w wymiarze przekonania: *jak jesteś obcokrajowcem, to w ogóle nie ma pracy, a doświadczeniem kobiety, która opowiada: ja i mąż pracujemy oficjalnie. Z różnych ust odbiorca dowiaduje się, że nie ma żadnych warunków, nie ma normalnego jedzenia i że warunki są dobre, wszystkiego starcza.*

Problem niejednorodności ukazywał Artur Żmijewski. Na fotografiach 140 cm utrwalił stojące

4 Michał Paweł Markowski, *Czarny nurt: Gombrowicz, świat, literatura*, Kraków: Wydawnictwo Literackie 2004, s. 106.



They only wanted to kill. Why?



we were harassed by the Taliban



2



3



4

Anna Konik,

1. *W tym samym mieście, pod tym samym niebem...*, Bukareszt–video still
2. *W tym samym mieście, pod tym samym niebem...*, widok ekspozycji CSW
3. *W tym samym mieście, pod tym samym niebem...*, Sztokholm–video still
4. *W tym samym mieście, pod tym samym niebem...*, Sztokholm–video still
5. *W tym samym mieście, pod tym samym niebem...*, widok ekspozycji CSW, Fot. 2, 5 Bartosz Górka

obok siebie, nagie postacie, które łączy ze sobą jednakowy, wskazany w tytule wzrost. Występuje na nich między innymi: dziecko, karzeł, mężczyzna z niepełnosprawnością.

Nieco podobnie działa rozpiętość w polifonicznej realizacji Konik. Wytwarzające się w niej samostannie różnice, w naturalny sposób poddają refleksji ludzką skłonność do zamykania zjawisk w sztywnych wyobrażeniach.

Choć każda z emigrantek jest inna, wszystkie one grzęzną w bolesnym doświadczaniu narzucanych im granic: problemu z uzyskaniem statusu uchodźcy, odmowy na prośby o azyl i wielu innych, które zmieniają ich życie w przedłużające oczekiwanie na zmianę. Sytuację zawieszenia pomiędzy różnymi miejscami jedna z emigrantek zarysowuje słowami: *Czuję się pół Kurdyjką, pół Szwedką. W Szwecji nigdy nie będę traktowana jak Szwedka, w Iraku nie umiałabym już mieszkać.* Kolejna opowiada, że jej dzieci urodziły się już w Szwecji, w związku z czym nie mają związku z Irakiem, ale nie mają też życia tu.

Trzydzieści pięć części projektu to różne, otwarte biografie kobiet. Zgromadzone w dużej sali ekspozycyjnej Zamku Ujazdowskiego, umieszczone obok i naprzeciwko siebie, wzajemnie wzmacniały wspólnotę losów kobiet – emigrantek. Ścieżka dźwiękowa realizacji zawarta jest także w książce *W tym samym mieście, pod tym samym niebem...*

W opowieściach o subiektywnych doświadczeniach, wyobrażeniach dotyczących tego, jaki jest świat i czym jest w nim własne życie, cudzoziemki ujawniają swoje indywidualne sklepienia niebieskie. Kolejny raz Anna Konik dokonała odslony odmiennych przestrzeni egzystencji, które sama badała i w jakie wprowadziła widza, po to, by poszerzył własne, o nie. ■

Sky Spheres

Anselm Kiefer's picture entitled 'Each of us is standing under sky sphere'. It is a metaphor evoking the human world in the deepest layer of its identity. It refers to age, gender, life history, origin, experience, sensitivity. Anna Konik wants us to look at our expanded own sphere. She wants us to analyze the different ways of existence. In her pieces of art, entitled 'Toys', 'Transparency', 'Our Lady's Forever', 'In the Middle of the Way', the artist reveals the most sensitive experiences and feelings of people living in social isolation. In the eye-pleasing images she shows incompatible content. People appearing in frames of video installations are native residents of the cities. They show the reality of foreigners who settled in their cities. The two groups share 'a common piece of sky' and they are of similar age. The artist showed the project in Stockholm, Białystok, Bucharest, Istanbul and Nantes. ■



5

ANDRZEJ SAJ

Uwikłanie

Wszyscy artyści są w jakiejś mierze w swej twórczości niewątpliwie wielowątkowo uwikłani w swiste „źródła” inspiracji, w tropy wiodące w znane lub jeszcze nierozpoznane strony, w mroczne rejony własnej świadomości, wreszcie jasne przestrzenie olśnień i spełnień. To uwikłanie trzeba widzieć jako pewną konieczność, bez której twórczość nie osiągnęłaby tej siły i wartości, jaką w efekcie zdobywa. Zresztą każdy (z osobna) z nas jest bezustannie uwikłany w swe obowiązki, powinności, lęki i obawy, wreszcie w swe marzenia i nadzieje... co różnie bywa wyrażane. Inaczej w życiu potocznym, w smutkach i radościach życia codziennego, w obcowaniu z innymi, w rodzinie, w kręgu przyjaciół itd. Jeszcze inaczej – co nie znaczy, że bez tegoż odczucia, jakie daje codzienność – w twórczej aktywności; w tym psychofizycznym napięciu i woli osiągnięcia celu, który bywa trudny do określenia, który czasami zaledwie majączy w przebłyskach uświadomienia, wyłania się z zakamarków pamięci lub jej głębin – niepamięci. Więc uwikłanie twórców musi posiadać swoje dodatkowe „odgałęzienia” – jest owym krzewem, który rośnie w nim w rytm pulsowania krwi, w obiegu myśli, wspomnień, wrażeń i wyobrażeń: projekcji owego „ukoronowania” w rozkwicie tego krzewu (*finis coronat opus*).



Monika Kusak-Leśniak

1. *Murena*, 2014, olej na płótnie, 80 x 120 cm
2. *Rybie oko*, 2014, olej na płótnie, 73 x 54 cm
3. *Lota*, 2014, olej na płótnie, 100 x 80 cm

Artyści oczywiście jeszcze „dotkliwiej” bywają uwikłani w swoje obsesje, swoje pragnienia i nadzieje spełnień. To ich mobilizuje, choć czasami paraliżuje. Dzisiaj (w postmodernizmie) artysta znajduje się w dość specyficznej sytuacji, jest bowiem obarczony bagażem wiedzy na temat dorobku sztuki i jej kontekstu.

I też wie, że można (że jest to dopuszczalne?) go dzisiaj przetwarzać, parafrazować zgodnie z własnymi zamiarami, na użytek własnej pracy. I to jest pierwszy stopień już innego uwikłania: w praktykę i historię sztuki. Stąd mowa o kolejnym, drugim stopniu; oddaje to wątpliwość: jak w tej płątanie stylów, tematów i możliwości warsztatowych znaleźć własny wyraz, jak zbudować własną odrębność, która nie będzie wtórna wobec innych dokonań znanych z historii sztuki, także tych „dopuszczalnych” z punktu widzenia strategii postmodernizmu. Wiadomo, że zawsze można powiedzieć, że to już było, że takie tematy były poruszane itd. Stąd dylemat współczesnych: jak w tym uwikłaniu w przeszłość mówić o sobie tu i teraz, wypowiadać się oryginalnie i kreatywnie?

Ten problem uwidacznia w pewnym stopniu malarstwo Moniki Leśniak. Jej twórcze uwikłanie w historię jest nadto *expressis picturis* wzmocnione formą przedstawień. Oto wizerunek kobiecych twarzy; oblicza naznaczone troskami dnia powszedniego, jednak otoczone płątaniną abstrakcyjnych linii, jakby ornamentowanych estetycznie poprzez sztafaż oddający i podkreślający psychologiczne odniesienia wyrażające wewnętrzny nastrój, melancholijną duchowość portretowanej osoby. To uwikłanie postaci w symboliczne – odnoszące się częściowo do secesyjnej (w duchu krakowskim) stylistyki, ale już uwspółcześnionej, znamionującej pop-kulturowe fascynacje autorki i jej zabiegi ujęcia psychologicznych cech modela. Oto kobiece, nostalgiczno-refleksyjne punkty patrzenia na rzeczywistość, która bywa czasami smutna, innym razem radosna w odczuciu sensualnych doznań. Jest to właśnie malarstwo uwikłane w autorską nadwrażliwość i ten stan trafnie prezentujące.

Jeśli sztuka może być przyrównywana do kobiety (S. Sontag), to i jej uwikłanie w kobiecość oraz jej naturę wydaje się usprawiedliwione: w owej rozpiętości nastrojów i spełnień; od mroczności do jasności, od powagi do euforii (form i barw). Malarki zdaje się szczególnie celnie to wyczuwają i przekazują swym dziełem. Najczęściej (nie wszystkie) malują swe odczucia; uwikłane w płątaninę linii, w labirynty barwnych płaszczyzn – jak Leśniak – celnie realizujące swoje prywatne emblematy wrażliwości. Swymi pracami w istocie oddają specyfikę osobliwego widzenia; zrównywania tego, co zdarza się w życiu z artystycznymi tegoż widzenia ekwiwalentami. ■





3

Entanglement

All artists are entangled in multiple threads of inspiration. They follow different trends and examples. Some times, they are even influenced by their own subconscious minds. Their work wouldn't be strong without the entanglement. Besides, we all have to assume our duties, obligations and we have to deal with our fears and concerns of the others. We have our hopes and dreams. Joys and sorrows accompany us in our everyday life: in dealing with families and friends. In art-world, psychological and physical tensions are connected with achievements. It is difficult to determine which flash of awareness

emerging from the recesses of memory or oblivion might start creative process. Entanglement grows as plants: it has its branches, it has its rhythm and pulse. Our memories, feelings and thoughts contribute to the final result: in proper time, flowers adorn all branches of a tree. Monika Leśniak follows that pattern of artistic life. She is entangled in history. She paints the faces of women which reveal sorrows and joy. She produces the atmosphere of melancholy and nostalgia by adding abstract lines to her portraits. Abstract ornaments are connected with the Secession, a historic style of the 1890's and the 1910's. ■

Joanna Zemanek / *Error occurred* / *Wystąpił błąd*



1



2

40

To są prawdziwe historie. Wydarzyły się w ostatnich dziesięciu latach. Na prośbę ocalałych nie ujawniono ich nazwisk, przez szacunek dla zmarłych zachowano przebieg wydarzeń. *Fargo* (serial TV, 2014-).

Kto jednak stwarza kobiecość? Mężczyzna? Zapewne mężczyzna jest inicjatorem, lecz potem one już same zaczynają doskonalić się w tym między sobą. Witold Gombrowicz, *Dzienniki 1953-56*.

Joanna Zemanek opowiada swoimi pracami historie kobiet kobietom i mężczyznom. Sposób kształtowania tych opowieści zależy od konkretnego wątku oraz materiału, z pomocą którego wizualizują się. Szlachetny jedwab, haft, malowane barwnymi tuszami motywy waginalnych kwiatów, wypalane setkami przyłożeń rozżarzonych żelazek suknie ślubne, modyfikowane przedmioty gotowe – falliczne deski do prasowania, dokamerowe, milczące sekwencje wideo (umierająca w ciszy mucha domowa). Układają się w niejednorodną pod względem użytych środków, ale spójną tematycznie opowieść. To historie rozwodów, rozstań, poronień, toksycznych związków małżeńskich – jakich pełno w kolorowych pismach dla kobiet, jednak bez podkreśleń i redakcyjnych skrótów czy korekt. Bezpośredniość wtargnięcia nagiego dramatu ludzkiego przełożona zostaje na konkretny, zakodowany obraz. Logika tych obrazów opiera się na połączeniu dwóch elementów: popularnego hasła albo ludowego porzekadła i niejednoznacznego w swej wymowie wizerunku. Nałożenie owych dwóch warstw (płaszczyzn) ma oddać ukrytą perwersję i sarkazm owych „ludowych” mądrości. Dlatego to, co widać na wystawie, pomimo swej ciepłej tonacji przedstawia okrutny pragmatyzm kobiecej natury i etapów jej życia. Ów pragmatyzm i nieuchronność jest skrzątnie przez kulturę ukrywana. Jednak to, co ludowa

mądrość oswaja, obraz zaraz podważa. Dlatego być kobietą to przymus poprawianie tego obrazu, jako nakaz społeczny i gwarancja ustalonych porządków. Ale takie działania mają swoją cenę.

Kobiecie (...) ciało więcej niż odebrano, bo sprawiono, że stało się dziwnie obce jej samej, stało się jakby chore lub martwe, podszeptowało złe myśli, było ciągle przyczyną lub miejscem wstydlivych zakazów. Hélène Cixous, *Śmiech Meduzy*.

Dom jest prasłowo tak samo jak u wszystkich Słowian domowina jednym „ojczyzna”, drugim „trumna”. Aleksander Brückner, Słownik etymologiczny języka polskiego
Okropność... zawsze czaiła się tuż pod powierzchnią codziennej krzątaniny, obyczajów, ustrojów, słówek, uśmiechów... Czesław Miłosz, *Prywatne obowiązki*.

Mówię do swego ciała: Ty ścierwo – mówię. Ty ścierwo zabite na głucho gwoździami, ślepe i głuche jak kłódka (...). Anna Świerczyńska, *Mówię do ciebie: ty ścierwo ... w moich białych szatach dziewczęcych zstępowałam do grobu, który mi kopła ręka złączona przed ołtarzem z moją dłonią na wieki.* Gabriela Zapolska, *Na koniec sami*.

Jakiegokolwiek jednak kobieta obierze powołanie, zawsze najszczytniejszym jej stanowiskiem było i będzie stanowisko gospodyni, żony i matki. B. Lutosławski, *Pogawędki z dziedziny gospodarstwa domowego*, „Bluszcz” 1878, nr 4.

(wszystkie użyte w tekście cytaty pochodzą z katalogu *Polka. Medium. Cień. Wyobrażenie*, CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa 2005)

„Error occurred” (wystąpił błąd) to komunikat systemu komputerowego sygnalizującego błąd w przetwarzaniu danych lub ukrytą wadę systemu. To ukryte, zatajone i przyczajone zło (system społeczny) nieustannie zagraża użytkownikowi



3

Joanna Zemanek

1. Z cyklu „Łono natury”, 2016, bawełna, druk, haft
2. Z cyklu „Łono natury”, 2016, bawełna, druk, haft
3. Z cyklu „Wedding Dress”, 2015, bawełna, druk, odcisk żelazka
4. *Error occurred*, Galeria Sztuki w Legnicy
5. Z cyklu „Wedding Dress”, 2015, bawełna, druk haft

tegoż systemu pod kulturowym interfejsem, przez który komunikujemy się z twardego dyskiem naszej narodowej i kulturowej tożsamości. Prace Joanny Zemanek z tego cyklu to obrazy tegoż interfejsu wraz z tytułowym ostrzeżeniem poważnego błędu (uszkodzenie).

Obrazy i płaszczyzny, tak samo jak znaczenia przez nie generowane, ułożone warstwowo, z jednej strony wabią swoją obietnicą rozkoszy, z drugiej radykalnie demystyfikują te zrodzone iluzje.

Prace na wystawie odnoszą się do najistotniejszych osobistych doświadczeń, które w procesie powstawania nabrały uniwersalnego charakteru. Dotyczą przede wszystkim relacji współczesnych doświadczeń kobiecości z konkretnymi społecznymi, psychologicznymi i antropologicznymi uwarunkowaniami. Należą do nich przede wszystkim korygujące „gorsety” tradycji, przyzwyczajień i społecznych nacisków wywieranych (czasem w sposób destrukcyjny) na ową „kobiecość”.

Prace pokazane na wystawie:

Cykl *SłodczyNaboje* przedstawia odcisk wypalonego żelazka przywołującego kształt kobiecego łona i łuski naboju. Nazwa zaś odsyła do lat dzieciństwa – sztyldów nad wejściem do małych sklepików oferujących słodycze i napoje.

Tego kwiatu jest pół świata nawiązuje do ludowego przysłowia, z którego zaczerpnięty jest tytuł, a odnosi się do popularnych słów pocieszenia kawalera po utracie ukochanej. *Popiół i diamenty* to instalacja przedstawiająca sześć tanich kartonowych trumien kremacyjnych stosowanych powszechnie do spopielenia zwłok oraz sześć darowanych sukien ślubnych kobiet-rozwódek. Jak nakazuje tradycja, w której dorastała artystka, zmarły mąż chowany jest na ślubnej sukni swojej żony. Kłątwa sukni ślubnej zaś polega na tym, że prasowana przed ślubem przynosi nieszczęście.

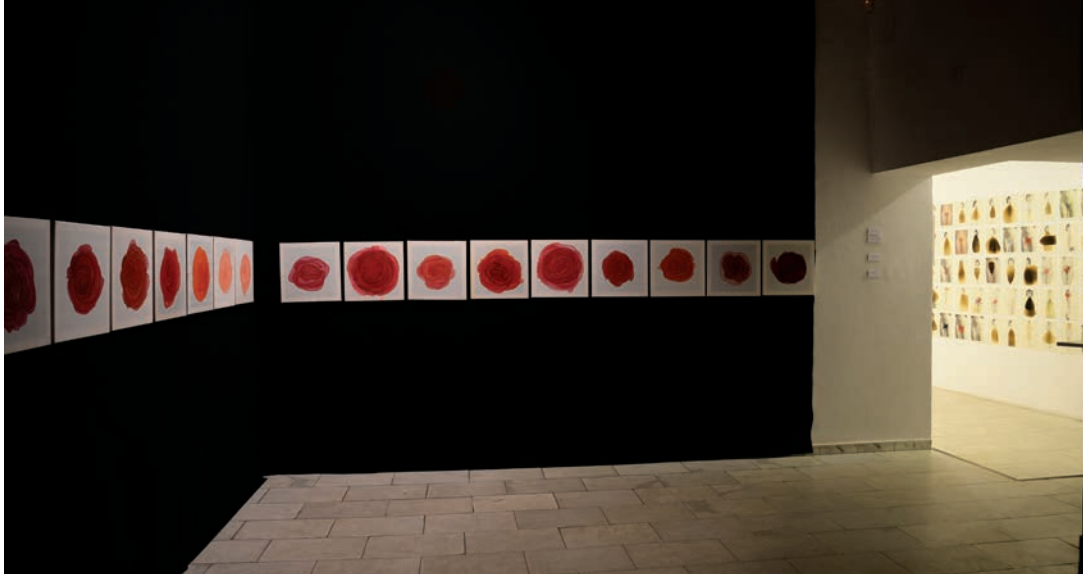
Wedding Dress rozbudowany zestaw prac, dla których inspiracją jest suknia ślubna.

Łono natury to zestaw małych wydruków haftowanych na bawełnie. Tematem jest odczucie wstydu oraz doświadczenie opresyjności ujawniające emocje towarzyszące trudnemu okresowi adolescencji.

IRONic – praca złożona z zestawu specjalnie zaprojektowanych desek do prasownia.

Minuta ciszy – minutowa rejestracja wideo umierającej muchy domowej (*Musca domestica*). ■

Galeria Sztuki w Legnicy, pl. Katedralny 1, Legnica, 23.06 – 17.07. 2016,



4

Error occurred: Joanna Zemanek in Art Gallery in Legnica

Joanna Zemanek tells the stories of women at work. A method of forming the story depends on the particular material and thread, by means of which she visualizes the narrative. Noble silk, embroidery, vaginal motifs painted with colored inks, wedding dresses burnt with hot iron, ready-made objects – phallic ironing boards, silent video sequences. She arranges them in form of heterogeneous, thematically coherent stories. Stories of divorce, separation, miscarriage... toxic marriage – which fill magazines for women, but without editorial tweaks and shortcuts or adjustments. She shows human drama in the context of specific images. ■



5

Dualizm malarstwa Mirelli Rylewicz

Gradacje barwne, optyczne złudzenia trójwymiarowości, iluzja, to cechy charakterystyczne twórczości Mirelli Rylewicz, a właściwie ostatnich dziesięciu lat, ponieważ to te są uważane za najważniejsze przez samą artystkę. Jej wielkoformatowe płótna, to obrazy przygotowywane z wielką precyzją. Używając techniki malowania akrylem, uzyskuje ona niezwykle efekty stopniowania koloru, jego odcieni, które sprawiają wrażenie trójwymiarowości tych przedstawień. Umieszczone na tak przygotowanym tle figury geometryczne w postaci kwadratów, kół, okręgów, dają poczucie ruchu i migotania. Złudzenie optyczne utwierdza oglądającego w tym, że są one w ruchu, oraz że rozedrgane wibrują, migoczą światłem, przybliżają się lub oddalają. Sprawiają wrażenie głębi przedstawienia.

Malarstwo Mirelli Rylewicz wydaje się więc czystą grą optycznych efektów i oddziaływaniem za pomocą złudzeń na oko widza, na jego emocje, z pominięciem wpływu na jego intelekt. Są bardzo dekoracyjne i głównie skupiają się wokół gry światła i koloru. Jest to jednak tylko jeden aspekt tej sztuki. Okazuje się, że jest ona wielowymiarowa i również wymaga zaangażowania intelektualnego u odbiorcy. Obrazy namalowane przez artystkę nie zawsze okazują się prezentować dokładnie taki temat czy przedstawienie, jaki widzimy przy pierwszym obcowaniu z owym dziełem. Czasami pewne skojarzenia okazują się prowadzić w zupełnie odmiennym kierunku. Na przykład biologiczne formy przypominające kształtem meduzy, okazują się być jednak płachtami tkaniny przykrywającymi niewidoczne naszym oczom obiekty (*Soon*), z kolei rzędy wiszących lamp prędzej skojarzą się ze statkami kosmicznymi (*Illumination*). Może owa „gra” nie miałaby aż takiego znaczenia, gdyby nie to, że autorka dużą wagę przywiązuje do nadawania swoim obrazom tytułów. Często okazują się one zaskakujące, ponieważ co innego pierwotnie dostrzega się na obrazie. Zaprzeczają one pierwszemu wrażeniu, jakie odniosło się, kontemplując dzieło. Oglądający bywa więc zaskoczony tym, co „w rzeczywistości” namalowała artystka.

Upodobanie do efektów optycznych widać również w poruszającym cyklu przedstawiającym zwierzęta. Na tych obrazach widnieją one jakby były komputerowo zaprojektowane, z tym, że piksele mają kształt prostokątów. Na pozór bezduszne, cyber-stwory, mają realistycznie namalowane oczy. Patrzą one przenikliwie w naszą stronę, uzmysławiając, że są w istocie żywymi stworzeniami (*The complexity of things*).

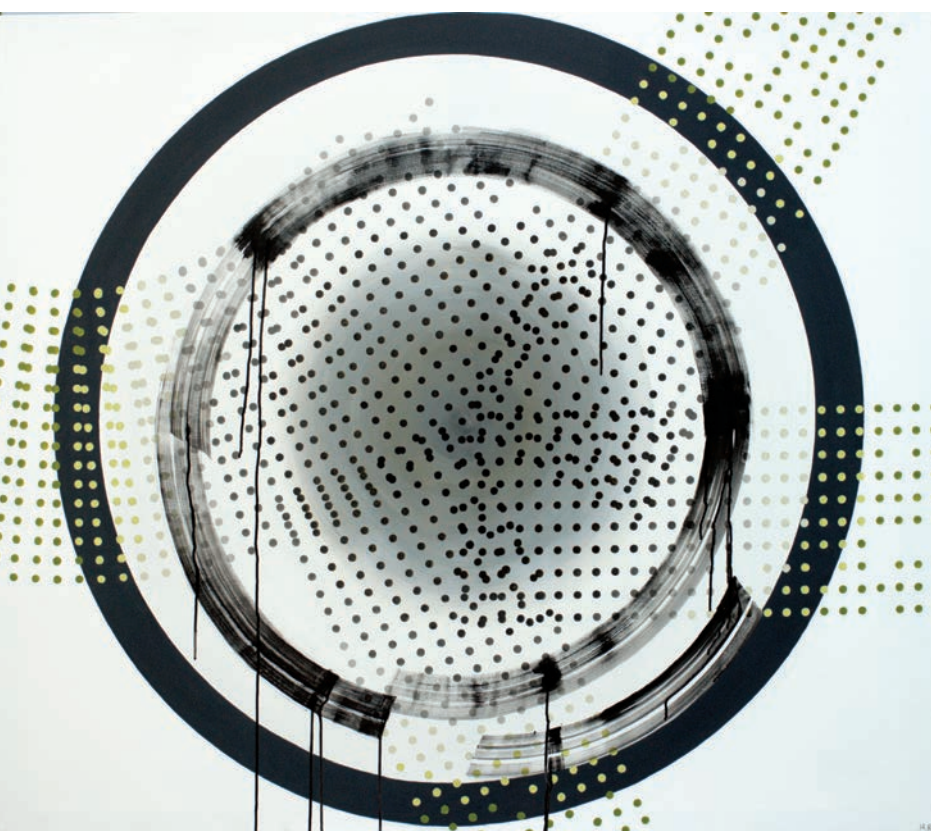
Malarka nadając obrazom tytuły, niejako narzuca określoną możliwość ich rozumienia, ich odczytywania w pewnym zakresie tematycznym, choć nie ogranicza to ich szerszego odbioru i nie odbiera możliwości ich różnej analizy. Pozostawia więc ona miejsce dla innych, prywatnych, osobnych, interpretacji jej twórczości. Nadany tytuł może bowiem albo utwierdzić widza w jego przekonaniu, bądź zadziwić wskazując zupełnie nową treść – nowy trop lub kilka możliwości. Równie mylące okazują się niektóre wizualizacje od strony czysto formalnej. Formy malowane przez artystkę, wyznaczone, wydawałoby się kierunkiem ruchu linii, zaprzeczają zupełnie ich kształtom, mylą odbiór (*Ad-hoc*).

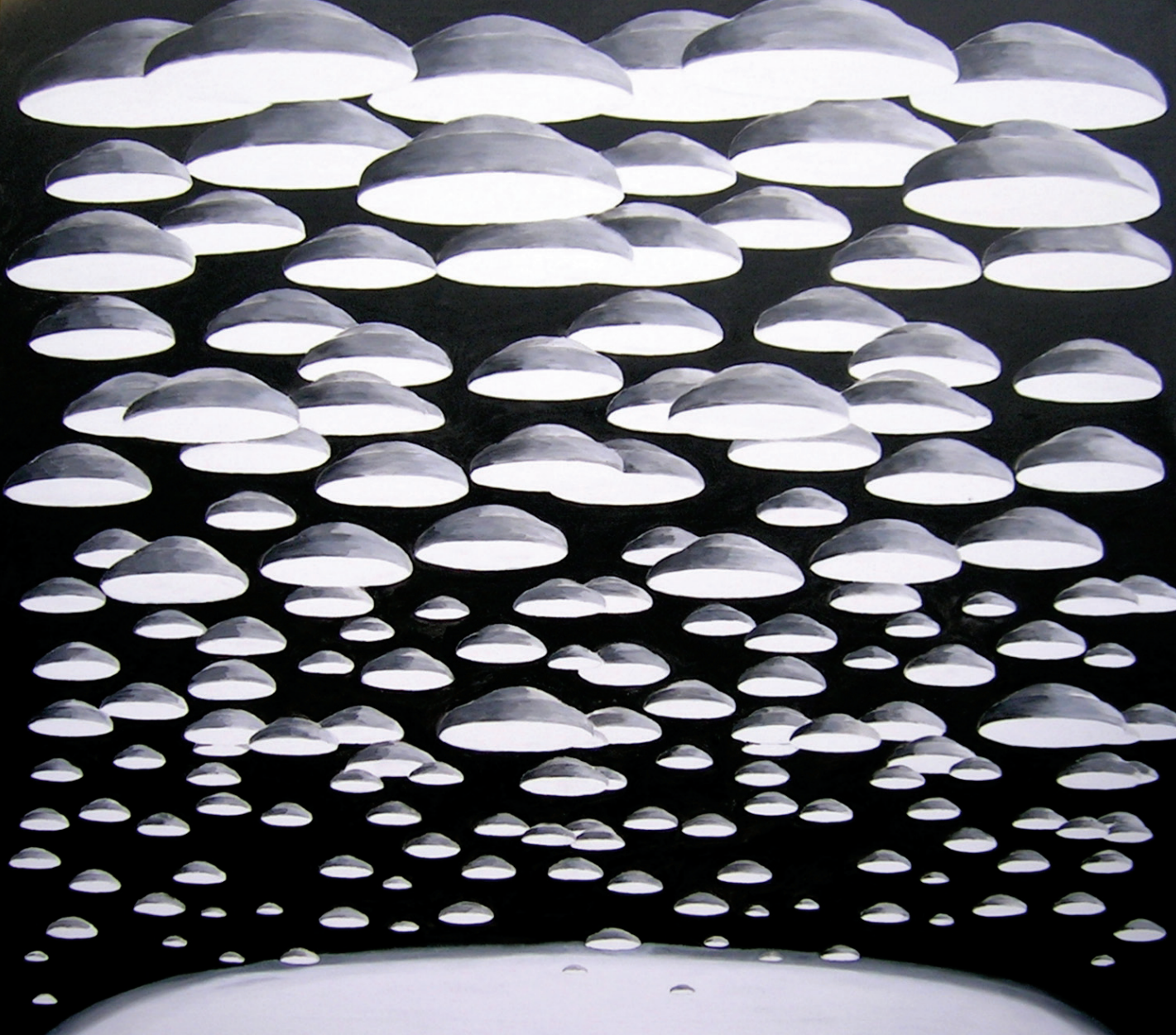
Niezwykła jest również rola koloru w tym malarstwie. Wprowadzany jest on na zasadzie kontrastów. Oto spokojna gama barw jednych obrazów oraz energetyczna, rozwibrowana, wręcz pulsująca odcieniami czerwieni, pomarańczy czy błękitu innych. Tło obrazu, najczęściej jasne, jest kontrastowe w stosunku do przedstawionych w ciemniejszych barwach geometrycznych figur czy abstrakcyjnych kombinacji linii.



Mirella Rylewicz

1. *Ad-hoc*, akryl na płótnie, 100x130 cm
2. *Proces*, akryl na płótnie, 130x150 cm
3. *Illumination*, akryl na płótnie, 130x150 cm
4. *Przewidzenie*, akryl na płótnie, 150x180 cm



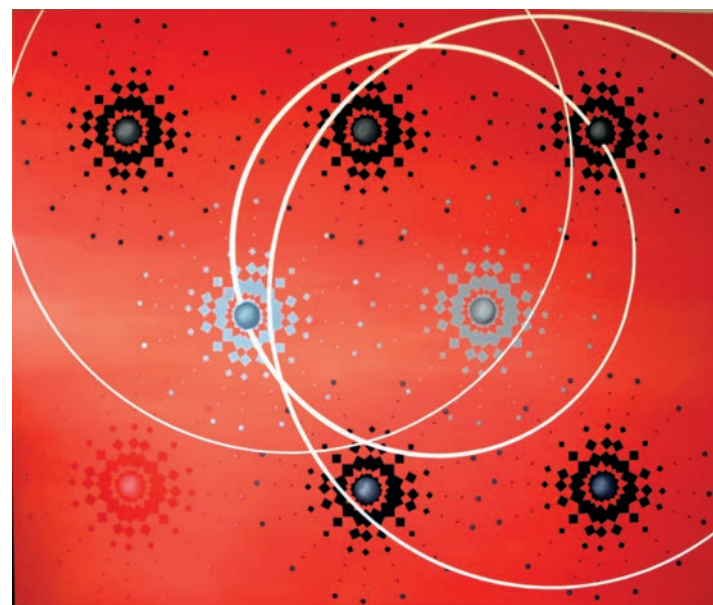


Cechą szczególną tej sztuki jest dualizm, który charakteryzuje twórczość Rylewicz. Przejawia się on nie tylko w możliwości różnych interpretacji obrazów, ale również we wprowadzeniu w uporządkowany świat op-artu cech spontaniczności i ekspresji. Umieszczenie w tych zrównoważonych przedstawieniach dodatkowo figur o konturach namalowanych ekspresyjnie, z krawędziami ociekającymi jakby niewyschniętą farbą, stanowi efekt spontanicznego gestu artystki. Te elementy dynamicznie wprowadzone na perfekcyjnie opracowane powierzchnie przypominają o ekspresji malarzkiej, ich spontaniczność zaprzecza pieczołowicie malowanym wcześniej płaszczyznom. Spontaniczność gestu towarzyszy więc powolnej jego precyzji (*Proces*).

Malarstwo Mirelli Rylewicz nie tylko stwarza wiele możliwości interpretacji, ale pozwala na przeżywanie go od strony czysto wizualnej przyjemności. Percepcja widza nie jest więc w żaden sposób tu ograniczona przez jednoznaczność interpretacji. Inspirując się znamenitymi mistrzami malarstwa światowego oraz lokalnego, udało się jej wypracować swój indywidualny język wypowiedzi. ■

Dualist painting by Mirella Rylewicz

Mirella Rylewicz uses gradations of color and she forms three-dimensional optical illusion in her pictures. Her large canvases are produced with great precision. She achieves extraordinary results using acrylic paints: the shades that give the impression of three-dimensionality. She paints geometric figures such as squares and circles. She gives a sense of movement and flickering to her canvases. Optical illusion convince on-lookers that the forms are moving and vibrate. Paintings by Rylewicz are filled with optical effects which are to produce illusions. When looking at her pictures, it is impossible to hide emotions. The pictures are very decorative and mainly focused around the play of light and color. But this is only one aspect of her art. The pictures require intellectual commitment on the part of on-lookers. Rylewicz's paintings do not reveal immediately their secrets. It takes a moment of musing to fully enjoy Rylewicz's art. After some time, certain associations lead to completely different direction. ■





1

ANNA KANIA SAJ

Slow life

O czym jest malarstwo Martyny Ścibior?

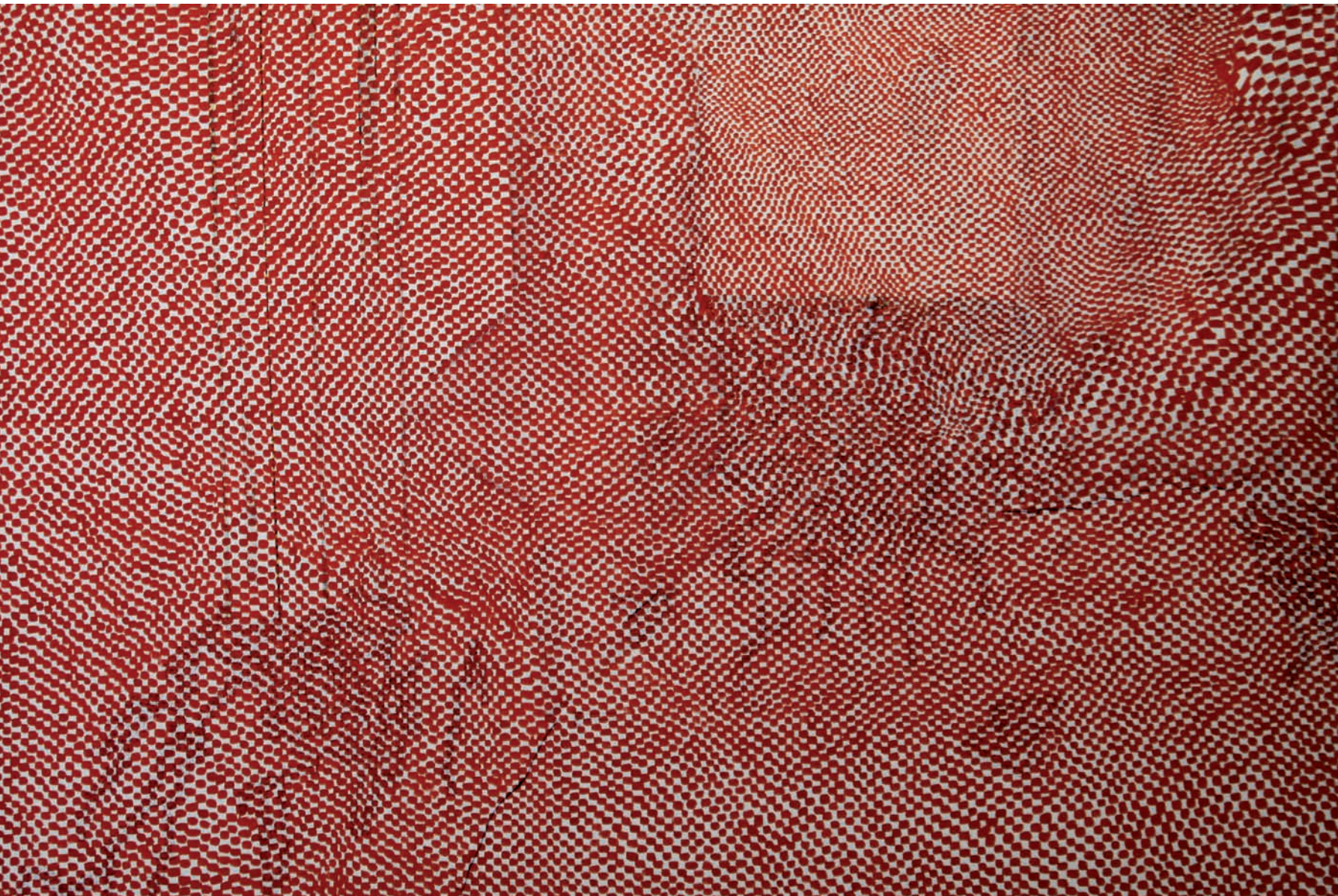
Najprościej o istotę jego sztuki zapytać samego artystę wprost. Martyna Ścibior chętnie komentuje swoją twórczość: *Intryguje mnie rozdwojenie, którego doświadczam. Istnienie równoległe, które staje się moją inspiracją. Życie między miastem a wsią. Nie jest moim celem udowodnianie przewagi jednego nad drugim ani twierdzenie, że wieś to dobra tradycja, a miasto to złe od niej się ode-
rwanie. Chciałabym wskazać mechanizmy determinujące egzystencję kobiet żyjących na pograniczu. Chciałabym ukazać pragnienie części kobiet do zerwania z tradycją „Ewy” i „Marysi” i stania się sobą. Czystą i wolną od tego, do czego jesteśmy powołane.* Ważnym dla artystki tematem, którym się zajmuje, są więc problemy współczesnych kobiet w szybko zmieniającej się rzeczywistości. W swoich cyklach prac porównuje ona różne sytuacje, które mogą mieć wpływ na samoświadomość kobiet oraz na jakość ich życia. Bycie pomiędzy oczekiwaniami rodziny, aktualnego swojego środowiska życiowego oraz własnymi potrzebami przekłada ona na obrazy. Pokazuje przy tym skomplikowane relacje międzyludzkie. Wskazuje na możliwość wyboru i pozostania w zgodzie ze sobą bez potrzeby rezygnacji ani z wartości wyniesionych z rodzinnego domu, ani z własnych potrzeb, pomimo że mogą one być „niezgodne” z modnym obecnie byciem kobietą uniwersalną, samowystarczającą, zdolną do pogodzenia wszystkich potencjalnych oczekiwań współczesnego życia. Bycia spełnioną w każdej jego dziedzinie.

Kreowana obecnie moda na odnajdywanie przyjemności z celebrowania „zwykłych” codziennych czynności, takich jak robótki ręczne, gotowanie czy inne rękodzielnicze umiejętności, jest – w wydaniu kobiet bądź mężczyzn – rodzajem filozofii postępowania, znamiennej swoistym powrotem do „slow life”. Staje się to świadomym wyborem mimo ułatwień społeczno-zawodowych, jakich doświadczają obecnie kobiety. Wydaje się, że ten stan świadomości również wyraża artystka w swojej sztuce.

Cykle prac Martyny Ścibior skupiają obrazy bezpośrednio nawiązujące do tych dziedzin rzemiosła, które zdaje się zanikać (na wsi), by odrodzić się w nowym miejscu (w mieście). Robótki ręczne pozwalają na uczestniczenie w pewnego rodzaju medytacji, zamyśleniu się i odpoczynku od innych, bardziej angażujących życiowych spraw, zwalniają ze współczesnej gonitwy myśli. Nie są te robótki tylko wytworem rękodzielniczym, służącym celom ozdobnym. Już bowiem sama ta czynność ma w sobie głębszy sens, uzasadniany świadomością. Takie są również obrazy Martyny Ścibior. Są to czasochłonne w wykonaniu płótna, zapelniane cierpliwie kolorowymi rastrami nawiązującymi do dziergania na drutach albo wyszywania. Dla artystki jest to jej osobiste wyrabianie cierpliwości. Czasami wykonuje je długopisem i akrylem, ale często też wykorzystuje do malowania resztek lakierów do paznokci. Zbiera je wśród różnych kobiet. Tak się stało w przypadku pracy pt. *Kryterium* lub w cyklu „Bravo

Martyna Ścibior

1. *Zła forma*, 2014, lakier do paznokci i tusz na płótnie, 150 x 200 cm
2. *Ponad Poland*, akryl i długopis na płótnie, 100 x 150 cm



2

Girl!”, które wykonała resztkami czerwonych lakierów. *Kryterium* – to nawiązanie do ról społecznych, którym my kobiety poddajemy się na co dzień. *Na płótnie* – twierdzi artystka – *spotykają się różne kobiety, obce. Takie, co pracują w Spektrze, i takie ze sklepów spożywczych czy nocnych klubów. Od matek, żon, po panny, singielki, wdowy, więc przeróżne. Stajemy się tu bliskie, o wspólnym mianowniku. Lakiery są zbierane od dziewczyn, które chcą uczestniczyć w tej twórczości – bardzo chętnie je przynoszą. Cieszą się, widząc swoje kolory na moich obrazach* – mówi malarzka. Jej właśnie na tym zależało, aby ludzie uczestniczyli w jej obrazach – obiektach. „Malarstwo to, na pozór abstrakcyjne, jest jednak zrozumiałe. O to właśnie chodzi artystce, by oprócz tego uczestnictwa innych osób w jej sztuce te osoby również je rozumiały. Artystka przyznaje, że chciałaby tym malarstwem *dotrzeć do ludzi, którzy nie mając studiów, nie mają przygotowania pod tym kątem.*

W kolejnych cyklach swoich prac porusza w szczególny sposób problemy egzystencjalne kobiet. Wpisuje się tym w działania polskich artystek uprawiających sztukę feministyczną. Porusza problem funkcjonowania kobiet w sferze sztuki, jak i całej kultury i społeczeństwa, polemizuje z narzuconymi normami wyglądu i wizerunku kobiet. Bardzo trafnie sztukę Martyny Ścibior komentuje Anda Rottenberg: *Nie wolność „od”, ale wolność „do”. W facebookowym, równouprawnionym społeczeństwie trzecia fala feminizmu zwiastuje więc walkę o możliwość zamknięcia się w domu i „trwonienia czasu” na niepopularnych i niemodnych zajęciach. I, kto wie, może nawet o szanse ugotowania obiadu jako alternatywy ścigania się o biurko w korporacji.*

Malarstwo słow Martyny Ścibior porusza całym poważnym tematy, nie tracąc nic ze swej lekkości i powagi jednocześnie. ■

Slow life

What about is painting by Martyna Ścibior?

Martyna Ścibior considers her painting as the result of her being intrigued by duality and inspired by parallel existence such as living between town and country. She doesn't want, however, to prove superiority of one over the other, nor to claim that a good tradition is connected with village life, and the city is bad because of its detachment. She wants to reveal the mechanisms which determine the existence of women living in the borderland. She believes that women want to break with the tradition of 'Eve and Mary' and they want to become themselves, free from what they are bound with. She compares the different situations that may affect the self-awareness of women and their quality of life. She concentrates on current living environment and the needs of women. In her pictures, she shows complicated relationships and the possibility of remaining in harmony between home and creative life. She celebrates the 'normal' daily activities, such as needlework, cooking and other forms of 'slow life' combined with modern feminist forms of living. ■

Artyści nie mają płci

Zadano mi pytanie, czy w twórczości artystek należących do nurtu sztuki operującej geometrią można dostrzec cechy, ujawniające, że są to prace stworzone przez kobiety? W ślad za tak postawionym pytaniem nasuwa się automatycznie drugie, zasadnicze: czy poza fizjologicznymi istnieją jakieś właściwości umysłowe, zwłaszcza określające stosunek do świata i kultury, charakteryzujące wyłącznie kobiety lub tylko mężczyzn? Zapewne w badaniu statystycznym na próbie dotyczącej twórców różnych pokoleń uzyskałoby się wynik wskazujący, że pewne właściwości myślenia występują częściej u kobiet, a inne częściej u mężczyzn. Nie zmienia to jednak faktu, że – przykładowo – dzieła malarstwa Bridget Riley byłyby równie wyobrażalne jako prace Wiktora Vasary'ego, jak jego obrazy jako twórczość jej autorstwa. Musieliby się tylko wymienić tym, co w ich malarstwie określamy jako bezcenny element indywidualności artystycznej. Ten zaś występuje w równej mierze u mężczyzn jak i u kobiet.

W polskiej sztuce, w nurcie, który nas tu interesuje, było czy jest kilkanaście godnych uwagi twórczych osobowości żeńskiego rodzaju, zaczynając od Katarzyny Kobro i przypominając m.in. Marię-Ewę Łunkiewicz – Mewę, najbliższą przyjaciółką Henryka Stażewskiego, Marię Jarzmiankę, Danutę Lewandowską, Zofię Artymowską, Wandę Gołkowską, Dorotę Grynczel i Tamarę Berdowską.

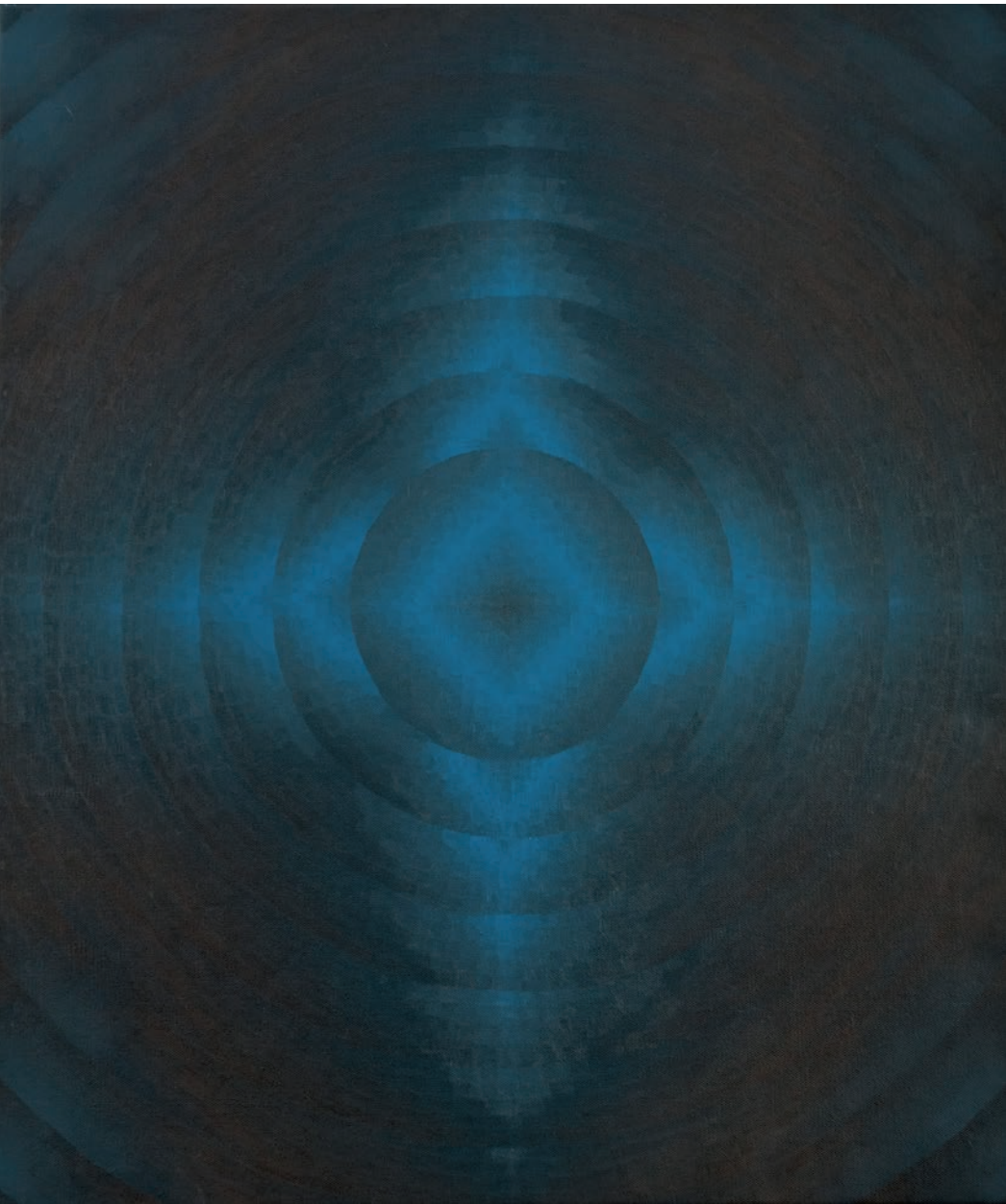
Twórczość Kobro była odkrywczą, pionierską. Artystka odegrała prekursorską rolę nie tylko w rzeźbie, ale w ogóle w sztuce opartej na ścisłych,

matematycznych obliczeniach. Nikt spośród twórców awangardy rosyjskiej czy grupy „de Stlij” nie opierał swych dzieł na obliczeniach matematycznych, jak czyniła to Kobro. W swej monografii o niej udowodniał to Janusz Zagrodzki, twierdząc, że stosowała ona w swoich rzeźbach proporcje 2/3, posługując się w nich zasadą „Złotego podziału” lub ciągu Fibonacciego. Najważniejszymi jej osiągnięciami były „Rzeźby przestrzenne” i „Kompozycje przestrzenne” z lat 1924-1933 [1]. Był to czas entuzjastycznych i najbardziej owocnych poszukiwań i odkryć awangardy, kiedy Malewicz tworzył swoje „Architektony” i „Planity”, El Lissitzky – „Pronuny”, Gerrit T. Rietveld budował słynny *Dom Schrödera* w Utrechcie, a Theo van Doesburg i Cornelius van Easteren czy Vilmos Huszar tworzyli modele projektowanych domów. Dzieła rzeźbiarskie Kobro nosiły pewne cechy podobieństwa do projektów architektonicznych tych twórców, ale też różniły się od nich w sposób zasadniczy. Nie były dyktowane względami użytkowymi, ale poszukiwaniami harmonii rytmów. Jako dzieła rzeźbiarskie przeciwstawiały się nie mniej nowatorsko niż współczesne im prace Pevsnera i Gabo tradycji utożsamiania obiektu rzeźbiarskiego z wyobrażeniem bryły. Od koncepcji architektonicznych odbiegały nie tylko diametralnie odmiennym potraktowaniem przestrzeni i powietrzną lekkością konstrukcji, ale też przy wyczuwalnym, geometrycznym rygorze – niespotykaną gdzie indziej swobodą kształtów wiążącą rytm surowych pionów i poziomów z niemal poetycką łagodnością łuków.

Niewielkie wymiarami rzeźby artystki, wyprzedzające jej czas o wiele dziesięcioleci, tworzone były z matematyczną logiką, doskonałą precyzją i jednocześnie rozmachem, a ich proporcje nadawały im monumentalizm. Trudno by w nich znaleźć cokolwiek, co mogłoby świadczyć o płci ich autora.

Zagadnienia osobowości i aktywności twórczej kobiet, oraz ewentualnej ich odrębności bywały już przedmiotem rozważań psychologów. Podejmował w tym obszarze badania m.in. IPAR afiliowany przy Uniwersytecie Kalifornijskim w Berkeley, stanowiący wyjątkowe przedsięwzięcie badawcze, rozpoczęte w latach 50. ubiegłego wieku. Dominował wówczas pogląd, że kobiety są mniej twórcze od mężczyzn, ponieważ brak im ambicji i zdolności do myślenia abstrakcyjnego. Budziło to już wówczas wątpliwości, choć tak wtedy, jak i obecnie liczebna przewaga mężczyzn nad kobietami, jeśli chodzi o wybitne osiągnięcia twórcze, pozostaje faktem. W 1971 i 1999 r. Ravenna Helson podjęła badania na grupie wybitnych matematyczek pod kątem cech ich osobowości, by następnie porównać te cechy z cechami wybitnych matematyków – mężczyzn. Okazało się, że twórcze kobiety były oryginalne w myśleniu, niezależne i ambitne podobnie jak twórczy mężczyźni. Różnice dotyczyły raczej stylu tworzenia: bardziej emocjonalnego u kobiet, a bardziej „agresywnego” u mężczyzn. *Ravenna Helson konkluduje, że osobowościowe mechanizmy twórczości są niezależne od płci, a różnice międzypłciowe w zakresie produktywności twórczej zależą od czynników natury społecznej i kulturowej. Twórcze kobiety napotkają więcej barier niż mężczyźni; często są to oczekiwania stojące w sprzeczności z rozwojem twórczego potencjału jednostki [2].*

Biografie utalentowanych kobiet – polskich artystek, ambitnych i o dużych możliwościach twórczych, w pełni potwierdzają przytoczone wyniki badań. Zresztą z obserwacji i doświadczeń codziennego życia jest to od dawna oczywiste. Okaleczały, wymagający stałej opieki, oraz wyjątkowo arbitralny mąż Katarzyny Kobro i jej macierzyństwo, a w dodatku czas okrutnej wojny, choć miały prawo się stać, nie stały się barierą uniemożliwiającą realizację odkrywczą w skali światowej koncepcji twórczej artystki.



Tamara Berdowska

1. *Bez tytułu*, 2013, olej na płótnie, 80 x 70 cm
2. *Bez tytułu*, 2014, olej na płótnie, 150 x 130 cm

Czy mniej ambicji i cech osobowości twórczej niż mężczyźni miały: Maria Jarzmianka, Mewa Łunkiewicz czy Danuta Lewandowska? Być może da się u nich odczytać ten, zauważony przez Ravennę Helson *styl tworzenia bardziej emocjonalnego?* U Jarzmianki dawał on może znać o sobie w kilkuwarstwowym ruchu form przesuwających się za sobą w przestrzeni, zwłaszcza w tych pracach, gdzie występują uproszczone prawie do niepoznawalności kształty ludzkich postaci. U Mewy emocjonalności doszukać się ewentualnie można w poetyckim złagodzeniu form geometrycznych i ściszonej, subtelnie rozbielonej kolorystyce. W obrazach Lewandowskiej dyskretnie uczuć ujawnia delikatność napiętych, cienkich strun i rastru drobnych kropkowań wywołujących wrażenie ruchu w przestrzeni. Ale u żadnej z tych malarek nie da się odnaleźć śladu sentymentalizmu czy wyrazu subiektywnych wzruszeń. Ich prace są pełne chłodnego skupienia, oryginalne i zobiektywizowane. Zofia Artymowska budowała swój szczególny świat bez wszelkiej kobiecej emocji. Jak sama pisała: *Ostatni, przeszło dziesięcioletni okres pracy poświęciłam poszukiwaniom możliwości wyrazowych budowy obrazu przy użyciu jednej formy (powielanej). Do tych eksperymentów użyłam formy walca (cylindra) jako modułu. Cykl nazwałam „Poliformami”* [3]. Świat obrazów Artymowskiej jest zmechanizowany, nieledwie oschły, wypełniony przestrzeniami industrialnymi. Podobnie odległe od kobieco rozbudowanego czynnika emocjonalnego są prace Wandy Gołkowskiej, tworzone ze struktur kreskowych i o kompozycji form podporządkowanej ciągowi Fibonacciego. Z kolei wielobarwne lub o dominancie szarości obrazy Tamary Berdowskiej prowokują iluzje głębi, wypukłości i ruchu. Budowane są na kanwie form geometrycznych kolorem i światłem. Obok malarstwa tworzy artystka rysunki przestrzenne – prostokąty na półprzezroczystych foliach, zawieszanych gęsto, szeregowo za sobą. Tak powstają nieco zamglone, ale wyraźne, choć nie istniejące układy stereometryczne. Ani w obiektach tych, ani w obrazach Berdowskiej elementu kobiecości nie sposób się dopatrzeć. Jedyne może taki aspekt można wziąć pod uwagę w przypadku niezwykłych, odkrywczych tkanin Doroty Grynczel. Jednak nie z racji ich „emocjonalnego stylu” tworzenia, jak to określiła Ravenna Helson, ale jak to z humorem tłumaczy autorka owych haftów obustronnych, że nikt takich tkanin nie robi, bo są zbyt pracochłonne. Zwłaszcza dla mężczyzn. Komponowane są jako proste formy lub układy geometryczne, przeważnie czarną nitką dziergane na czarnym tiulu i jest w nich doskonała prostota, światło prześwitów i nie wiadomo gdzie osadzona, przejmująca poetyka.

Poszukiwanie czynnika kobiecej odrębności w sztuce wydaje się zawodne i nieskuteczne. Szczególnie w nurcie abstrakcji geometrycznej, która wymaga myślenia kategoriami pojęć wyabstrahowanych i uniwersalnych. Sądzę, że także w innych kierunkach zainteresowań i poszukiwań sztuki czynnik ten nie istnieje, a przynajmniej pozostaje niedostrzegalny. Chyba, że autorka programowo w swojej sztuce podejmuje społeczne problemy życia kobiet, jak czyniła to Maria Pinińska-Bereś. Jak się zdaje, a potwierdza to doświadczenie: sztuka jest albo odkrywcza i wysokiego jakości, albo naśladowcza, paseistyczna i mierna artystycznie. Niezależnie od tego, kto jest jej autorem: mężczyzna czy kobieta. Jest to równie nieistotne, jak stwierdzenie, z jakiego kraju pochodzi autor, jakie ma preferencje seksualne, czy jaki ma kolor skóry. ■

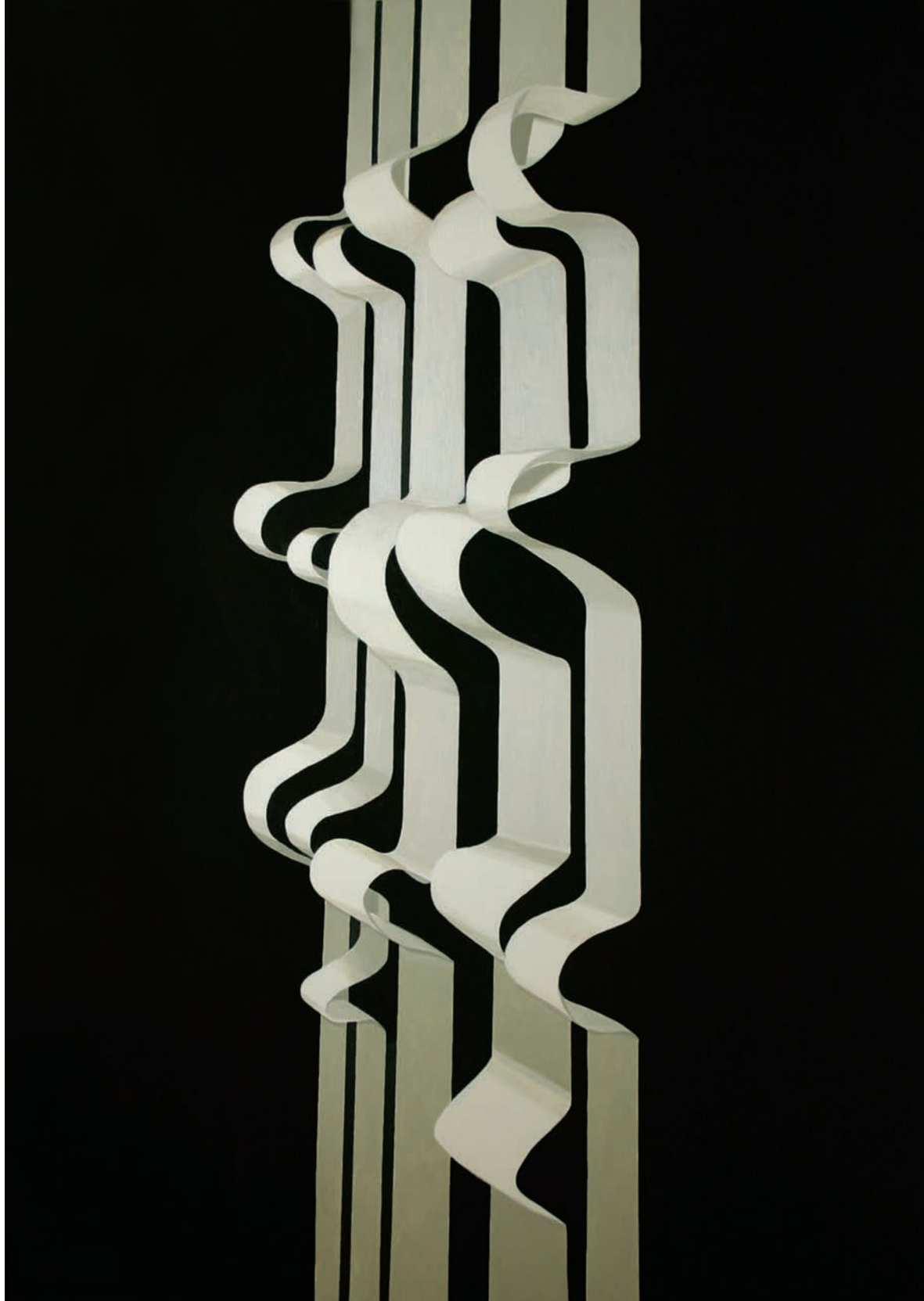
Przypisy

1. J. Zagrodzki, *Katarzyna Kobro – kompozycja przestrzeni*. Warszawa, 1984.
2. E. Nęcka, *Psychologia twórczości*. Sopot 2012, s. 139.
3. Z. Artymowska (wypowiedź z katalogu wystawy), *Zofia Artymowska, Poliformy 1970-1983*, Warszawa 1984.

Artists are asexual

Are there any characteristic features in art-pieces which would reveal the fact that they were produced by female-artists? Are there any psychological characteristics of women which show their role in culture? Statistical survey on a sample of artists of different generations might show the results indicating that some of the properties of thinking are more common in women and other more common in men. Nevertheless, this does not change the fact that – for example – paintings of Bridget Riley would be equally conceivable as the work of Victor Vasary. In order to confirm their equality, the two artists would only have to replace what is defined as an invaluable element of their artistic individuality.

In Polish art, there are several notable female artists including Katarzyna Kobro, Maria Ewa Łunkiewicz (a friend of Henry Stażewski), Maria Jarzmianka, Danuta Lewandowska, Zofia Artymowska, Wanda Gołkowska, Dorota Grynczel and Tamara Berdowska. Their biographies reveal ambitious characters of persons who greatly contributed to the development of art. ■



1

 ANNA NOWICKA

Język geometrii w twórczości Janiny Wierusz Kowalskiej

Charakter natury wyrażany językiem geometrii w twórczości Janiny Wierusz Kowalskiej i jej związki z abstrakcją historyczną.

W II połowie XX wieku artyści związani z nurtem abstrakcji po kilku dekadach odwrotu od natury powrócili do poszukiwania relacji pomiędzy geometrią a przyrodą. Kierunek wyznaczony przez twórczość takich artystów, jak Henryk Stażewski, Wojciech Fangor, Jan Berdyszak czy Wanda Gołkowska rozwijany jest dziś przez artystkę – należącą do urodzonego nieco później pokolenia ich kontynuatorów – Janinę Wierusz-Kowalską. Dokonania zarówno starej szkoły abstrakcjonistów, jak i jej późniejszych reformatorów, Wierusz-Kowalska

interpretuje w wielkoformatowych płótnach, wykonywanych najczęściej techniką akrylu na płótnie.

Najbardziej czytelne i jednoznaczne odwołania do malarstwa pejzażowego, czy też samych elementów natury oraz zasad nią rządzących, pojawiają się w różnokolorowych, wertykalnych obrazach, których kompozycje budowane są w oparciu o linie proste. Monotonia i rytmiczność tych układów naruszana jest przez różnicowanie kątów, „łamanie” malowanych linearnych płaszczyzn oraz stosowanie zabiegów optycznych,

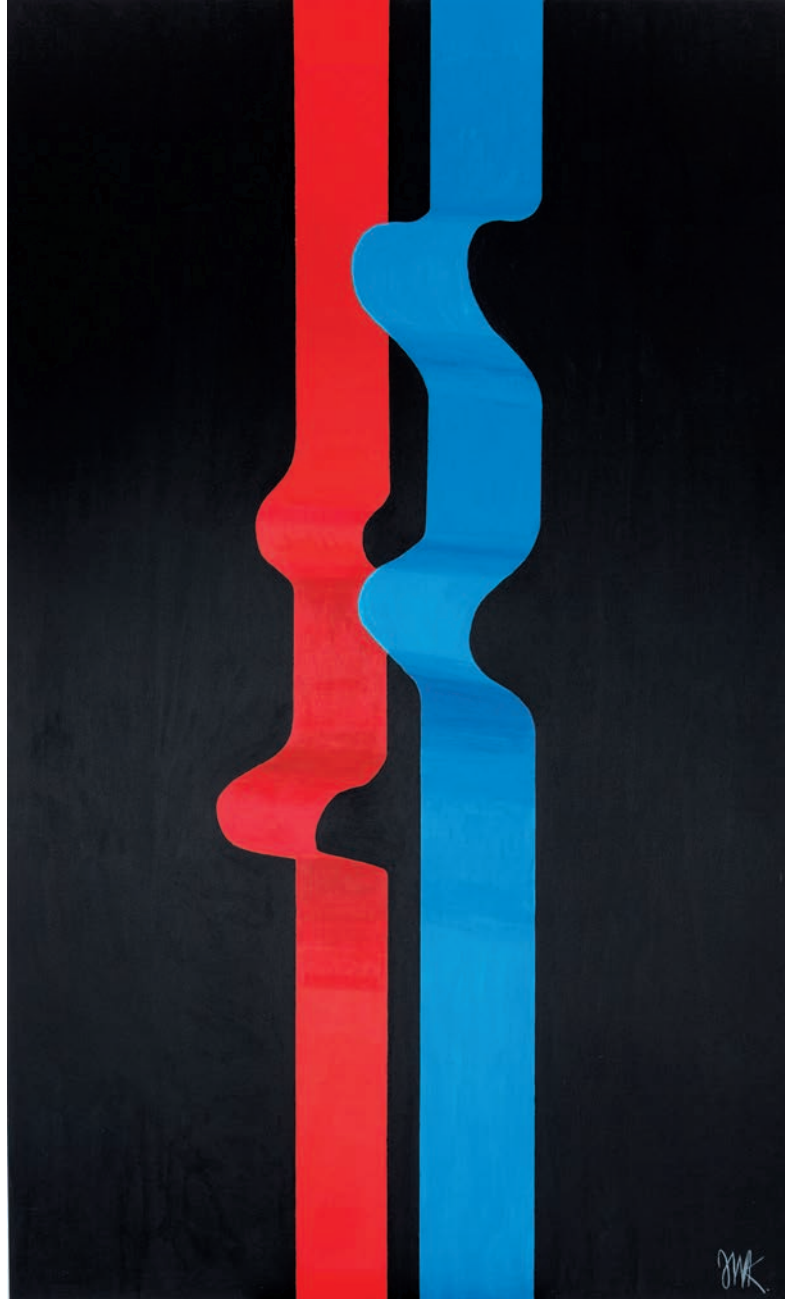
Janina Wierusz Kowalska

1. *White ribbons*, 2013, akryl na płótnie, 204 x 144 cm
2. *Red and Blue Ribbons*, 2012, akryl na płótnie, 204 x 140 cm
3. *Jungle*, akryl na płótnie, 150 x 100 cm

które podkreślają perspektywę, niekiedy zaburzają stabilność kompozycji oraz wpływają na wrażenie ruchu wewnątrz obrazu. Do takich prac należą m.in. płótna *Jungle*, *Voltage* czy *Eclipse*, które, choć rozbieżne kompozycyjnie, łączy ta sama optyczna wrażliwość.

Do najciekawszych, z bogatego dorobku Wierusz-Kowalskiej, należą obrazy układające się – wbrew intencjom artystki – w spójną serię, której przewodnim motywem kompozycyjnym są pionowe wstęgi oraz drapowane tkaniny. Wspólna dla tych obrazów koncepcja nie jest, według Wierusz-Kowalskiej, powodem do szeregowania ich w tematyczne cykle, do czego mimowolnie dąży odbiorca w kontakcie z jej sztuką.

Prace noszące tytuły *Banana ribbons*, *Red and blue ribbons*, *White ribbons* czy *Duo* warunkowane są układem i kolorem tytułowych wstęg, a także sposobem ich wygięcia. Formy geometryczne oraz kolor, od których wychodzi artystka w swojej pracy twórczej, decydują o kompozycyjnej równowadze, atmosferze płócien oraz sile ich ekspresji. Stosowanie prostych form geometrycznych, malowanych monochromatycznie i umieszczanych na jednobarwnym, gładkim tle, powoduje, że obrazy – choć inspirowane naturą – są w swoim wyrazie bardziej syntetyczne i minimalistyczne od abstrakcyjnych „linearnych” pejzaży. Kowalska-Wierusz mocno zresztą podkreśla swoje przywiązanie do amerykańskiego minimal artu, w tym szczególnie do twórczości Sol LeWitta. Ta relacja uwidacznia się najbardziej właśnie w realizacjach opartych na prostych profilowanych figurach, a także w kilkunastu wielkoformatowych pracach tworzonych ołówkiem na kartonie. Dzięki takim nawiązaniom twórczość Wierusz-Kowalskiej lokuje się pomiędzy wydestylowaną estetyką Sol



LeWitta, a mocno symboliczną manierą ekspresjonizmu abstrakcyjnego, stanowiącą dla niej drugą ważną fascynację. Dokonania tego pierwszego widoczne będą zatem w sposobie konstruowania płócien, układzie i profilowaniu poszczególnych elementów, a proponowany przez ekspresjonistów zwrot w stronę reprezentacji stanów emocjonalnych i ludzkiej natury, u Polki zawierać się będzie w opracowanej rytmice – dysharmonii oraz przywiązaniu do esencjonalnych barw. Odejście Sol LeWitta od metafizyki artystka będzie uzupełniała w swojej twórczości właśnie o zainteresowanie naturą i jej uniwersalnym językiem. Ten dominujący w jej twórczości wątek będzie jednak mocno powiązany z motywem powtórzenia, zwielokrotnienia, progresją i samo-odnawianiem się form – walorów, wyjątkowo trwałych także w sztuce Amerykanina.

Oryginalna postawa artystyczna Wierusz Kowalskiej jest wynikiem długoletnich poszukiwań odpowiedniej gramatyki dla sztuki tworzonej z zainteresowania logiką geometrii i organicznością natury. Jej efektem są zazwyczaj proste kompozycje, oparte na skomplikowanej strukturze. Artystka podejmuje więc rodzaj gry pomiędzy podstawowymi kształtami euklidesowymi, które wygina, deformuje i dynamizuje poprzez kolor, a istotnymi cechami występującymi w przyrodzie: światłem, przestrzenią, witalnością i przypadkiem. W swoich architektonicznie traktowanych kompozycjach sugeruje, że właściwości geometrii – takie jak konkretność i prostota – są pokrewne naturze. Co więcej, że posługiwanie się formami geometrycznymi oznacza stosowanie się do tych samych reguł, które występują i kształtują sferę przyrody, a w ostateczności możliwe jest także uzyskanie identycznych z występującymi naturalnie, efektów. Analityczne podejście do sztuki, reprezentowane przez Wierusz-Kowalską, pozwala odnajdować w jej twórczości reminiscencje także wspomnianych na początku, polskich abstrakcjonistów. Dokładnie jak w przypadku artystów przeformułujących zaraz po wojnie myśl tradycyjnego konstruktywizmu – którzy bardziej niż maszyną interesowali się fizyką świata biologicznego – również u Wierusz-Kowalskiej trudno doszukać się zamiłowania do technologii. To, co >



Janina Wierusz Kowalska and her language of abstraction

Janina Wierusz Kowalska expressed her feelings about nature in the language of geometry. After several decades of retreating from the reality, in the second half of the twentieth century artists associated with abstraction returned searching for the relationship between geometry and nature. The trend was established by such artists as Henry Stażewski, Wojciech Fangor, Jan Berdyszak and Wanda Gołkowska. Today, Janina Wierusz Kowalska continues their tradition. The achievements of abstractionists and their subsequent reformers, Wierusz-Kowalska interprets on large canvases. She uses acrylic technique. The most clear and unambiguous references to landscape painting, or the same elements of nature and the rules governing it, appear in different colors and vertical images whose compositions are built on the basis of straight lines. The monotony and rhythm of these arrangements is being affected by varying angles, broken surfaces and the use of linear optical treatments that emphasize perspective, sometimes disturb the stability of the composition and form the impression of movement within the image. The most interesting are images which form a coherent series with motifs of vertical ribbons and draped fabric. Paintings entitled 'Banana ribbons', 'Red and blue ribbons', 'White ribbons' and 'Duo' include bands of colorful geometric shapes. The compositions are balanced, the atmosphere of the canvases reveal the strength of expression. The use of simple geometric forms, painted in black and white on plain background, makes paintings look as inspired by nature. They can be considered as synthetic and minimalist 'linear' abstract landscapes. ■

Janina Wierusz Kowalska

1. *Duo*, akryl na płótnie, 205x 144 cm

2. *Muszle*, 2015, akryl na płótnie, 205 x 135 cm

stanowi o nadrzędnej wartości obrazów artystki, to przede wszystkim wiara w uniwersalność natury i możliwość nieustannej interpretacji jej walorów. Paulina Sztabińska w książce poświęconej grupie powojennych abstrakcjonistów pisała: „wierzyli [oni], że wychodząc od kształtów euklidesowych, można stworzyć sztuczne obiekty o cechach zbliżonych do tych, które charakteryzują przyrodę. Niektórzy (...) odkrywali zaś geometryczne zasady leżące u podstaw pozornie bezforemnych i chaotycznych zjawisk naturalnych” – ta konkluzja odzwierciedla także zamiary Kowalskiej, która w swoim malarstwie próbuje przedstawić relacje łączące te dwa, rzekomo oddzielne, światy.

Odwołania do sfery przyrody, mogące nasuwać skojarzenia z przywiązaniem do przypadku i spontaniczności, w praktyce artystycznej malarki warunkowane są jednak raczej zdyscyplinowanym działaniem, rygiorem w doborze środków i elementarnością form. Widać to wyraźnie w sposobie, w jaki artystka buduje kompozycje w obrazach ze wstęgami, w których syntetyczność malowanych obiektów poddawana jest dynamizacji, uzupełniana poprzez ich sferyczne wyprofilowanie oraz delikatne zaburzenie symetryczności układów. Takie operowanie środkami kształtującymi obraz, świadczy o niezwyklej świadomości technicznej malarki, a co za tym idzie o umiejętności osiągnięcia dokładnie takiego rezultatu, jaki był zamierzony. Jest to również wyjątkowo obiektywne podejście do aktu twórczego, w którym artystka bardziej niż własnej intuicji zawierza naturze, korzystając z całego arsenału wypracowanych przez nią zasad proporcji, harmonii i podziałów. Artystka, opierając się na odnalezionych w przyrodzie rozwiązaniach, dąży w swojej twórczości do przekształcenia abstrakcji w rzeczywistość, podtrzymując tym samym klasyczne postulaty Henryka Stażewskiego, który już w latach 20. przekonywał, że *sztuka abstrakcyjna nie jest czymś oderwanym od otaczającego nas świata*. ■





1

 BARBARA BAWOROWSKA

Od uśmiechniętego imbryka do rzeźby funeralnej

Krystynę Cybińską znam bardzo długo, ale o tym, że debiutowała projektem serwisu kawowego ze „śmiejącym się” imbrykiem dowiedziałam się niedawno z monografii autorstwa Barbary Banaś, wydanej w 2008 roku. Informacja ta zbiegła się w czasie z przypomnianym ostatnio postulatam Jana Lenicy plakatów śpiewających. Lecz rozpraw o muzyczności utworów plastycznych jakoś nie widać, bo jak mówią języki złośliwe, od odgłosów ich fałszowania można po prostu ogłuchnąć. W średniowiecznej Polsce fałszowanie było grzechem, a śpiewaków w Irlandii za grzech taki karano chłostą. Dziś ktoś by się przejmował takimi sprawami, albo historią sympatycznego czajniczka, którego czar prysnął z błędnego powodu. Wystarczyła drobna ingerencja zakładu produkcyjnego w kształt uchwytu i uszka pokrywki, żeby nagle przestał się śmiać. Do projektowania form użytkowych artystka już nigdy nie przystąpiła.

Nie był to wtedy czas dobry dla kreacji rozweselających. Cała społeczność uczelniana była pogrążona w żałobie po Waldemarze Cwenarskim. Dziś już wiadomo, że zmarł nagle na krwotok wewnętrzny. Akta Zakładu Medycyny Sądowej mówią o pękniętej trzustce oraz o obrażeniach wskazujących na pobicie z możliwym udziałem osób trzecich. Powiadomiona prokuratura nigdy śledztwa nie wszczęła. Młody adept sztuki wyróżniał się nie tylko wielkim talentem malarskim, ale również wielką kulturą i klasą, jakimś szczególny rysem duchowego szlachectwa. Pewne wyobrażenie o tym dają niezwykle subtelnie wyrażone uczucia, ułożone w zbitce liter DZJK na niektórych rysunkach. Jest to sygnatura o charakterze dedykacyjnym i heteronomicznym, która po rozwinięciu odsłania przeznaczoną dla Cybińskiej treść następującą: Duszy Zaczarowanej Jan Krzysztof. Znacząca część, zachowanej nieomal w całości spuścizny artystycznej Cwenarskiego znajduje się w zbiorach Muzeum Narodowego we Wrocławiu. Właśnie mija pięćdziesiąt lat od daty przekazania przez Cybińską tej kolekcji w darze. Od zawsze też cierpliwie służy informacjami tym, którzy chcą o Cwenarskim pisać, wierząc, że jego życie, tragiczny koniec oraz pośmiertna błyskotliwa kariera ułożą się wreszcie w jakiś logiczny, przejrzysty wzór. Więcej na ten temat oraz o drodze przez mękę do publikacji dzieł wszystkich artysty można przeczytać w numerze drugim Zeszytów Naukowych „Dyskurs” 2005.

Odkąd pamiętam mówi się o Cybińskiej jako o wybitnej ceramiczce i cenionej pedagożce. Ale wielu nie na piedestale ją widzi, >

Krystyna Cybińska

1–2. *Otoczaki*, 2015, kamionka, szkliwo krystaliczne, 29 cm x 11 cm x 6 cm, 16 cm x 13 cm x 7 cm, Fot. 1–2 Olga Dziąg, Łukasz Rachwałak

2





1

lecz jako ciągle tę samą romantyczną dziewczynę, brnącą niestrudzenie przez gąszcz życiowych problemów, która swoją imponującą biografię artystyczną buduje zanurzona w niepokoju o sztukę prawdziwą. Nie przypomina siłaczki, ale ciągnie ją do realizacji monumentalnych. Na dźwiganie ciężarów nie narzeka, a swoje obiekty wyposaża w zdolność bałamucenia w kwestiach dotyczących ich wagi. Oto przykład prezentu od Cybińskiej ważącego niespełna 10 kg. Na oko powinien być lżejszy, bo nie jest zbyt duży, a kształt odwróconego stożka uruchamia skojarzenia z latającymi obiektami z jakiejś innej planety. Misa, w odróżnieniu od nieodżałowanej amfory i słupka, przetrwała szczęśliwie przeprowadzkę i parę remontów, a ustawiona w narożu pokoju pełni jedną z najmniej spodziewanych w ceramice funkcji – sygnatury okalającej imieniem artystki całe moje mieszkanie w bloku.

Rękodzieło ceramiczne jest wymagającym cierpliwości procesem rozłożonym na dwa żmudne etapy. Najbardziej osobisty jest pierwszy etap rodzącej się formy, wypełniony działaniem przypominającym wznoszenie domu. Cybińska czuje się tu bezpiecznie, gdyż do perfekcji opanowała zdolność myślenia, przynależnymi do odwiecznego garncarstwa modelami stożka, walca i kuli. W zależności od wyobrażonej formy docelowej myśl artystki krąży swobodnie wokół jednego z nich. Praca posuwa się w najlepsze do przodu, choć trudno jest czasami „zmusić” wilgotną masę do trzymania „ładnej postawy” kreowanych obiektów. Zdarza się, że smukłe i wysokie odchylają się od pionu, a ścianom dużych

form krępych i szerokich zagraża zapadanie. Wszelkie nieprawidłowości są natychmiast wychwytywane i na bieżąco korygowane. Sytuacja powoli się stabilizuje, gdyż w toku wygładzania ścian glina wysychając tężeje. Ręce poruszają się zgodnie z oddechem, a może nawet biciem serca. Rytm żywego organizmu rękodzielniczeki wraz z temperaturą rąk przenika do formy i się w niej utrwała, jak wzór DNA, na zawsze. Pozostający pod pełną kontrolą artystki etap pierwszy kończy się, kiedy glina jest już zupełnie sucha i zarazem beznadziejnie krucha. Trzeba uważać, bo forma może się nagle rozsypać, jeszcze zanim trafi do pieca. Nie pytałam Cybińskiej, czy taką katastrofę kiedykolwiek przeżyła, ale zauważyłam, że kiedy się złości pada słowo „cholera” wypowiedziane paradoksalnie subtelnym głosem.

Etap drugi ceramiczka rozpoczyna od ułożenia przedmiotów w piecu. Asystujący laborant zatrzaskuje na koniec drzwi i ustawia temperaturę. Zapada cisza. Miejsce pracy pustoszeje na co najmniej dwie doby; to czas wypału i ostygnięcia biskwitów. Na nowe spotkanie z formami ceramiczka idzie niesiona malarzkimi pomysłami na szkliwienie. Po wstępnej ocenie niektóre biskwity funkcję estetyczną zaczynają pełnić od zaraz, innym wypadnie jeszcze trochę poczekać. Cybińska rzuca się w wir działań sporządzając zawiesiny tlenków metali i niemetali według własnych receptur autorskich. Za każdym razem powtarza się niby ten sam rytuał, ale zawsze nieco inny. Powodem tego są m.in. zapędy eksperymentatorskie będące źródłem wielu artystycznych zaskoczeń i estetycznych wzruszeń. Zawiesinami pokryte formy są ponownie wypalane, czasem wielokrotnie, a utrwalone w ten sposób szkliwa ciągną naszą uwagę coraz gorliwiej w stronę malarstwa.

I tak jak w malarstwie, pojawia się w ceramice ry-suneczek siatki spleknięć, kontrast plam matu skojarzonych z połyskami czy faktury impastów z zastygłymi zaciekami. Kolory z kolei są pięknie zharmonizowane od monochromatycznych szaroperłowych, poprzez delikatne w natężeniu szaroróżowe do szarozielonkawych, niekiedy zaciągniętych niebieskością nieba i dali. Zdarzają się rozkoszne interwencje kolorów ostrych, naśladujących płonące słońce o zachodzie nad morzem czy światy wydobyte z głębin oceanów. Ale zaraz, po serii szklivi gorejących na formach za sprawą niebywałej szczodrości zdobiącej je ręki, przychodzi czas powściągliwości, czas zgrzebnego zacierania powierzchni szklivami w skromnych dawkach imitujących obecność mchów i porostów.

Formy Krystyny Cybińskiej zawsze wzbudzają szczerą zachwyty i poważne zainteresowanie w każdej sytuacji, bez względu na to, czy są eksponowane w muzeum czy wewnątrz prywatnym. Jedne są piękne same w sobie, drugie świetnie się komponują z innymi. Dłuższe sekwencje doznań estetycznych krzyżują się z króciutkimi błyskami zachwyty i olśnień. Jeszcze inaczej działają obiekty pomyślane jako nowe realne zjawiska w przyrodzie. Do takich należą stoły ogrodowe, mury cyklopowe czy jakby z Bażynowych Skał przeniesione głązy. I nagrobek się znalazł w należnym mu miejscu, jako nawiązanie do jednego z wielkich tematów w sztuce. A my te formy wchłaniamy jak powietrze, którym są wewnątrz i na zewnątrz spowite. ■

Krystyna Cybińska

1–4. *Otoczaki*, 2015, kamionka, szkliwo krystaliczne, 29 cm x 11 cm x 6 cm, 16 cm x 13 cm x 7 cm,
Fot. 1–4 Olga Dziąg, Łukasz Rachwałak



2



3

From a laughing teapot to sculpture funeral

I have known Krystyna Cybińska for a long time, but only recently I learned about her designing 'a laughing coffee pot' (I read about it in a monograph by Barbara Banaś, published in 2008). This information coincided with my recently remembering Jan Lenica's idea of singing posters. Musical aspects of paintings and sculpture are not discussed, however, may be because there would be too many 'false tones' and they might be deafening. In medieval Poland, producing false sounds was considered as sin, and the singers in Ireland for that sin were punished by flogging. Today, nobody seems to care about such matters. The sympathetic coffee pot was manufactured with flows and it could not laughing. It took only a minor interference with manufacturing plant in the

shape of the handle and cover and as the result of that unfortunate event the artist never returned to designing pottery. Other ceramics by Cybińska always arouse sincere admiration and serious interest regardless of whether they are exhibited in a museum or seen in a private interior. Some are beautiful in themselves, and some combine very well with others. When we look at them, longer sequences of aesthetic experiences intersect with short flashes of enthusiasm and glare. Functional objects may be considered as natural phenomena. They include garden tables, cyclopean walls which look as if they came from among Bażynowe Boulders. The artist even designed a gravestone as a reference to one of the great themes in art. We absorb these forms as easily as naturally as air, which is inside and outside of the art-pieces. ■



4

Z Alexandrą Hołownią rozmawia Waldemar Kremser

Czy każdy jest artystą?

Kiedy w 2002 roku w Wiesbaden robiłam wywiad z amerykańskim prekursorem ruchu Fluxus Benjamins Pattersonem, dowiedziałam się, że autorem sławnego zdania przypisywanego Josephowi Beuysowi jest John Cage. *Właśnie Cage po raz pierwszy tak powiedział – wspominał Patterson... W latach 30. Cage'a zainspirowali podróżujący po krajach Afryki, Australii i Oceanii etnografowie, którzy badali kulturę i obyczaje zamieszkałych tam ludów. Etnografowie poznający egzotycznych mieszkańców chcieli wiedzieć, kto we wsiach i osadach jest artystą? Tubylcy jednak zupełnie nie rozumieli czego etnografowie od nich oczekują. Po jakimś czasie doszli do wniosku, że chodzi o tych, którzy śpiewają, tańczą i uprawiają rękodzieło artystyczne. Wtedy okazało się, że wszyscy to robią. W ten sposób każdy wnoszą coś do kultury. Doświadczenia etnografów podchwycił John Cage i podsumował, że każdy może być artystą. Potem powiedzenie to przejął Joseph Beuys, będąc podobnie jak fluxusowcy zadania, że każdy, kto się trochę zdyscyplinuje i zaangażuje duchowo może uprawiać sztukę, nie musząc 20 lat sudiować...* Moim zdaniem stwierdzenie „każdy jest artystą” dotyczy także kontekstu poszerzonego pojęcia sztuki skupionego wokół kolektywnych działań artystycznych, w których każdy może uczestniczyć. Ważnym jest moment wspólnego tworzenia związany z procesem powstawania pracy artystycznej, bez zwracania uwagi na efekt końcowy. Dobrym przykładem był projekt Josepha Beuysa *7000 drzew*. Ochotnicy w Kassel sadzili drzewa. Przedsięwzięcie tego rodzaju w Polsce za komunizmu nazwano byczym społecznym.

Artysta, kto to taki?

Artysta to osoba, potrafiąca przy pomocy wybranego medium: ruchu, dźwięku, muzyki, słowa, obrazu reflektować na otaczający nas świat. Z biegiem lat rozwijające się kierunki w sztuce współczesnej wykreowały zupełnie nowy wizerunek artysty. Gdy pod koniec lat 70. studiowałam w Poznańskiej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych, mówiono: artystą się bywa, artysta to człowiek wybrany, obdarzony przez Boga szczególnym talentem. Za wielkiego artystę uchodził ten, kto bardziej realistycznie potrafił narysować rękę. Niezujący dziś poznański malarz, Jerzy Piotrowicz opowiadał mi kiedyś, że w latach 60., podczas studiów na poznańskiej PWSSP rektor uczelni Stanisław Teisseyr usunął go ze swojej pracowni malarzkiej za powielanie motywów koguta. Nie pomogło powoływanie się na twórczość Chagalla czy gołąbka pokoju Pabla Picassa. Tak więc moim zdaniem definicję artysty warunkują systemy polityczne i epoki historyczne. Pod koniec XX wieku pojęcie sztuki w Europie uległo radykalnej zmianie. Kiedy w 1987 przyjechałam na *Documenta 8* do Kassel, widziałam, jak lokalna niemiecka publiczność zdewastowała sześciometrowego pluszowego misia „Godbear” Amerykanina Charlemagne Palestine. Dla kasselańskich odbiorców sztuka kojarzyła się wyłącznie z pracami artystycznymi zrobionymi własnoręcznie, natomiast miś „Godbear” był wykonany fabrycznie. Jednak w drugiej połowie XX wieku nie tylko w USA, ale także i w Europie większość artystów odeszła od rękodzieła i stała się wyłącznie autorami pomysłów. Poza tym ruch Fluxus ugruntował nowe hasła: każdy jest artystą, życie jest sztuką, a sztuka życiem, artysta może wszystko, sztuka jest tam, gdzie ją znajdziesz, sztuką jest to, co artysta uzna za sztukę.

Jak odczuwa artysta?

Podobno artyści dzięki swej wrażliwości szybciej i wyraźniej odczuwają problemy otaczającego nas świata. Cecha ta nie jest tylko zaletą artystów. Ludzie innych zawodów, w tym np. jasnowidze, wróżbiarze, terapeuci, joggini, dziennikarze, lekarze również mogą posiadać ogromny potencjał wrażliwości.



Alexandra Fly spacer artystyczny, targi sztuki FIAC Paryż 2015, fot. Natascha Mattmueller

Czy różnica pomiędzy „artystą” a kimś, kto się za niego sam uważa, jest jak pomiędzy pięciogwiazdkowym hotelem a polem namiotowym?

Myślę, że tęsknota za hierarchią w sztuce wynika z przyzwyczajenia wpojonych przez miniony reżim. W latach 70. w Polsce socjalistycznej artyści zawodowi należeli do Związku Polskich Artystów Plastyków. Wówczas tych „niezwiązkowców” określano pogardliwie mianem amatora. Artysta gorszy lub lepszy, kto to potrafi właściwie ocenić? Kryteria są płynne i zmieniają się z pokoleniem. Przypomnę że w 1972 r. Harald Seemann na *Documenta 5* w Kassel obok prac wybranych „profesjonalistów” z wielkim sukcesem wystawił sztukę osób psychicznie chorych. Czterdzieści lat później, w 2012 r. szefowa *Documenta 13*, Carolyn Christov-Bakargiev również pokazała równolegle sztukę artystów i nieartystów. W archiwum *documenta Kassel* stworzyła osobny dział dla tworzących sztukę nieartystów. Udostępniła między innymi obrazy olejne inżyniera, wynalazcy komputera Konrada Zuse. Dodatkowo Carolyn Christov-Bakargiev nazwała sztuką dokonania badawcze innych naukowców. Postawiła pod znakiem zapytania wszelkie praktyki hierarchicznego myślenia w sztuce. Analizowała kreatywność roślin, owadów, a także psów. *Dlaczego ludzie uzurpują sobie prawo do poniżania bądź pomijania kreatywności zwierząt?* – pytała kuratorka. Podczas *Documenta 13* w parku Aue podziwiałam instalację Pierre’a Huyghe, dotyczącą naturalnego rozkładania się organizmów oraz ponownego ich tworzenia z udziałem pszczół oraz zaadoptowanych przez artystę psów rasy Podenco. W 2013 w paryskim Centrum Pompidou odbyła się spektakularna wystawa Pierre’a Huyghe z akcją znanego już z *Documenta* hiszpańskiego psa Podenco o imieniu Human.

Biały Human z pomalowaną na różowo przednią łapą przez trzy miesiące trwania prezentacji biegał po salach muzeum. Zachwycał przypadkowością nieprzewidywalnych ruchów. Był piękny, ale czy uważał się za prawdziwego artystę? W 2016 r. Christiana Jankowskiego, kuratora Manifesta 11 zainteresowało przenikanie sztuki do zawodów nieartystycznych. Dlatego Manifesta 11 przedstawiają wyłącznie projekty powstałe w kooperacji artystów z nieartystami. Przybliżają efekty wspólnych kreacji pisarza Michela Houellebecqa z lekarzem medycyny Henrym Perschakiem z kliniki Hirsladen w Zurychu. Albo kolektywną pracę artystki Uny Szeemann z psychoanalitykiem Olafem Knellessen i psychoterapeutą Peterem Hain.

Czy SZTUKA potrzebuje opieki kuratorskiej?

Zawód kuratora sztuki jest wynalazkiem końca XX wieku. Kiedyś robiono wystawy, by prezentować artystów. Obecnie kuratorzy wyparli artystów i sami uczynili z kuratorowania sztukę. Nikomu nie zależy już na poszukiwaniach najnowszych kierunków w sztukach pięknych. Większość kuratorów realizując wymyślone przez siebie teorie, próbuje pokierować rozwojem sztuki. Obserwując rozłam relacji pomiędzy praktykami kuratorskimi a dokonaniem współczesnych twórców, doszłam do wniosku, że pozycja kuratorów między innymi urosła kosztem artystów. Moim zdaniem właśnie ci kuratorzy – karierowicze szkodzą sztuce oraz utrudniają życie artystom.

Twoje zainteresowania artystyczne wywodzą się z ruchu FLUXUS, który w latach 60. i 70. był głównym rebeliantem w sztuce. Przeciwno czemu jest rebelia FLY? Czy to jest jeszcze w ogóle REBELIA?

Projekt Alexandra Fly wyraża dezaprobatę wobec dyskryminacji płciowej. Nawołuje do odrzucenia seksualnego tabu, związanego z niewolniczym podporządkowaniem kobiety mężczyźnie. Opowiada się za życiem bez przemocy, ale także za równouprawnieniem homoseksualistów, hermafrodytów, transeksualistów. Moimi wystąpieniami świadomie przekraczającymi narzucony przez społeczeństwo kanon zewnętrzny wyglądu wspieram fantazję, odwagę i tolerancję. Być może uda mi się choć trochę zmienić świat i wywalczyć większe zrozumienie dla odmienców. Od 2007 r. podróżuję

jako Fly po Europie i spotykam odbiorców z wielu kultur. Muszę jednak przyznać, że największe trudności sprawia mi mieszkająca w Niemczech publiczność z byłej Europy Wschodniej: Łotwy, Ukrainy, Serbii, a także z Polski. Bywa, że odbiorcy pochodzący z tych krajów mają nie tylko rasistowskie poglądy, wyrażają się negatywnie o gejach, ale przede wszystkim marginalizują zjawisko przemocy wobec kobiet.

Twój ubiór jest jakąś prowokacją. Kogo chcesz sprowokować i do czego?

W projekcie Alexandra Fly chodzi o łamanie tabu. Na moim kostiumie widnieją, uszyte z kolorowej tkaniny, zmultiplikowane intymne części ciała. Obnażam publicznie to, czego nie przystoi. Opowiadam się po stronie nagości, choć jestem kompletnie odziana. Moimi wystąpieniami chcę sprowokować ludzi do zastanowienia się nad rolą kobiety w globalnym społeczeństwie. Obecnie, w dobie zbliżania do siebie narodów, renesansu religii oraz postępującej konserwatywności społeczeństw, wartości wywalczone przez rewolucję seksualną lat 60. przestały być aktualne. W Europie, również w Niemczech czy Polsce, nadal mamy do czynienia z nierównym traktowaniem kobiet. Choć wielu obywateli tego nie zauważa, przemilcza i pomija. W październiku 2014 r. podpisałam petycję w sprawie mieszkającej w Londynie irańskiej dziewczyny, która odwiedziła swą rodzinę w Iranie, gdzie została aresztowana i otrzymała karę więzienia za oglądanie meczu męskiej siatkówki. W krajach islamskich, a także w Indiach dziewczyny będące ofiarami gwałtu bywają zabijane, gdyż społeczeństwo uważa, że okryły swoje rodziny hańbą. Poza tym doszłam do wniosku, że w Europie największe trudności z akceptacją figury artystycznej Alexandra Fly mają mężczyźni.

FLY rozgrywa się w miejscach „widocznych”, w muzeach i galeriach. Czy w innych, mniej eksponowanych miejscach nazywasz to po prostu PERFORMANCE?

Projekt artystyczny *Alexandra Fly* jest oparty na akcjach guerilla i skierowany do wszystkich ludzi. Moje wystąpienia bywają niezapowiedziane. Najczęściej prezentuję się w przestrzeni publicznej w kontekście wystaw, ale też w samolotach, tramwajach, metrze, po prostu wtedy, kiedy jadę na imprezy. Wiele nazw pasuje do tego, co robię, na przykład: sztuka spaceru (*walking art*), na pewno też interakcja z publicznością, gdyż ubrana w kostium wyjaśniałam widzom, o co mi chodzi. W 2014 r., podczas udziału w festiwalu performance'u „Koło Czasu” w Toruniu wymyśliłam taniec Fly. W 2015 r. idea tańczącej figury artystycznej spodobała się francuskiemu choreografowi Jerome Belowi, który szukając w Berlinie obsady do swego spektaklu *Gala*, zaprosił mnie do uczestnictwa. W berlińskim zespole Jerome Bela pracowałam między innymi z performerkami i performerami, jak Isabel Lewis, Eva Meyer-Keller czy Fredericem Seguettem, kooperujący z Olafurem Elliesonem. Byli to wykształceni tancerze, którzy wybrali performance solowy za główne medium swojej wypowiedzi twórczej. Konsekwentnie wtargnęli w obszar sztuk wizualnych, jako scenę traktowali przestrzeń galerii, muzea albo targi sztuki. Doszłam do wniosku, że choreografowie Tino Sehgal (zdobywca Złotego Lwa jako najlepszy artysta Biennale w Wenecji w 2013) i Jerome Bel (wystawiający między innymi w MoMa, także w nowojorskiej galerii Marian Goodman) otworzyli nowe perspektywy dla sztuk wizualnych. W 2016 r. mój performance *Alexandra Fly Dance* został zaproszony na Manifesta 11 do Cabaretu Voltaire i będzie prezentowany w Zurychu. Wcześniej jednak holenderska galeria Zero zaprosiła mnie do zrobienia inauguracyjnego performance w Bazylei podczas trwania targów sztuki Art Basel.

Jaka była twoja geneza stworzenia FLY?

Fascynował mnie przebrany za kobietę laureat nagrody Turnera z 2003 Garryson Perry, a także artyści Orlan, Gordon Douglas, Eva i Adele. Z wielkim zainteresowaniem śledziłam metamorfozy gwiazd rocka: Davida Bowie, Lady Gagi, Marilyna Mansona oraz niemieckiego muzyka Andro Gynia. Oni to właśnie zainspirowali mnie do stworzenia w 2006 r. projektu Alexandra Fly. Studiowałam wówczas na berlińskim Uniwersytecie Sztuki na wydziale sztuki w kontekście, gdzie badano metody przekazywania zjawisk w sztuce współczesnej. Moje poszukiwania skupiłam na figurach artystycznych. To był zupełnie nowy temat. Nikt wcześniej się tym nie zajmował. Stwierdziłam, że figura artystyczna jest łatwo zauważana, dlatego może być znakomitym nośnikiem treści. Wcieliłam się więc w figurę artystyczną Alexandra Fly, co miało też swoje uzasadnienie w zamiłowaniu do samokreacji. Mój osadzony w przestrzeni publicznej pomysł dotyczył oddziaływania na odbiorców poprzez spektakularny kostium. W marcu 2007 r. w kostiumie Alexandra Fly polecałam z Berlina do Nowego Jorku. Tak więc pierwszą przestrzenią prezentacji projektu był pokład samolotu American Airline.

Wielu ludzi ubiera się „dziwnie”. Twój ubiór jest „rzeźbą”, a nie suknią czy płaszczem?

Alexandra Fly to wymyślona przeze mnie postać, istniejąca tylko w momencie trwania performance'u albo w czasie podróży na występy. Po skończeniu zdejmuję kostium i staję się ponownie Alexandrą Hołownią. W odróżnieniu od Ewy i Adeli, Gilberta i George'a czy Orlan, którzy podporządkowali całe swoje życie idei figur artystycznych, postać Alexandry Fly dotyczy wyłącznie projektu *Fly*. Moim wzorcem był raczej okazjonalnie przebierający się za kobietę Garryson Perry.

Z wykształcenia jestem designerką, scenografką, projektantką kostimów. Ukształtował mnie teatr. A w teatrze nie ma nic prawdziwego. Wszystko istnieje umownie. Grający rolę znika jako osoba prywatna. Podobnie ze mną. Inscenizując siebie, nie pokazuję prawdziwej nagości, lecz imitacje intymnych części ciała. Przy czym naszyte na kostiumie szmaciane formy mogą być postrzegane jako waginy, ale nie muszą. W Londynie na Frieze Masters nazywano mnie żywą rzeźbą. Rzeczywiście frapujący strój Fly, w pomieszczeniu wystawy sprawia wrażenie mobilnej rzeźby. Oświetlenie sal muzealnych albo hal targowych, wysokie ściany podkreślają sceniczność kostiumu.

Garderoba Fly składa się z gęsto obszytej płóciennymi „waginami” kurtki, bluzki, spodni, butów, nakrycia głowy. Rokrocznie powstaje nowa wersja stroju.

Wymień kilku swoich ulubionych artystów, powiedz, dlaczego właśnie oni?

Louise Bourgeois, Yayoi Kusama, Annette Messager, Józef Szajna. Twórczość tych artystów charakteryzuje obsesyjna rozprawa z widmami źle przeżytego dzieciństwa lub młodości. Sztuka stała się dla nich oczyszczeniem, rozprawą z przeszłością. Szajnę jako mojego profesora podziwiam za przekładanie obrazów na wizje sceniczne. Kierował olbrzymim zespołem aktorskim oraz teatrem instytucją. Był wspaniałym grafikiem, rzeźbiarzem, scenografem, reżyserem w jednej osobie. Potrafił filozofować oraz tworzyć nowe teorie. To geniusz, takie osoby rodzą się raz na tysiąc lat. Z dorobkiem Louise Bourgeois zapoznałam się w 1992 na Documenta 9 w Kassel. W 1995 odwiedziłam ją w Nowym Jorku i pokazałam zdjęcia moich rzeźb z serii „Dulcineas Dream”. Pamiętam, że podobała jej się moja historyjka związana z nazwą tej serii. Bourgeois podarowała mi swoje albumy, prosząc, bym przeczytała pewien urywek tekstu Rolanda Barthesa, wykorzystanego przez nią do performance *I Kill The Father*. To była dla mnie prawdziwa uczta intelektualna. Yayoi Kusamę oglądałam w 2011 w paryskim Centrum Pompidou. Poza tym rokrocznie na targach sztuki FIAC w Paryżu londyńska galeria Miro prezentuje rzeźby i obrazy Yayoi Kusamy. Moim zdaniem kropki Kusamy pasują do kostiumu *Fly*. Co do Annette Messager, to podoba mi się sposób w jaki pracuje z tkaniną, szczególnie z instalacjami lalek. ■

An interview with Alexandra Hołownia

Is everyone an artist?

When in 2002 I spoke in Wiesbaden with the American precursor of Fluxus Benjamin Patterson, I discovered that the author of the famous sentence attributed to Joseph Beuys is John Cage. Cage was the first to say that. As Patterson wrote: 'In the 30s Cage was inspired by ethnographers who traveled to Africa, Australia and Oceania and who studied the culture and customs of the peoples living there. Ethnographers wanted to know the residents of exotic lands and they wanted to know who in villages and settlements was an artist. The natives, however, did not understand what ethnographers expected to hear. They finally understood that scientists were interested in people who used to sing, dance and/or were the craftsmen. The scientists realized that everyone was a singer, a dancer and a craftsman. In Africa, Asia and Australia everybody contributed something to art and culture. Cage concluded that everyone could be an artist. Beuys used Cage's idea. The artists of the Fluxus Group believed that anyone who was of some discipline could produce art without having to study for 20 years. In my opinion, the statement 'everyone is an artist' also refers to the concept of art centered around a collective artistic activities in which everyone can participate. It is important to be a part of the team artistic process. Beuys gave us one example of 'applied idea': together with volunteers from Kassel, they planted 7000 oak trees.

Who are your favorite artists?

Louise Bourgeois, Yayoi Kusama, Annette Messager, Józef Szajna. ■



1

 ANDRZEJ SAJ


Wielka Matka

Ta pożywna historycznie i znaczeniowo wystawa towarzyszyła niewątpliwemu zamieszaniu wokół EXPO – 2015 w Mediolanie. Czy była ona programowo powiązana z tematyką expo – nującą wyżywienie współczesnego świata? Raczej niedosłownie, choć „The Great Mother” pomieszczona w Palazzo Reale w istocie odnosiła się do „pokarmu duchowego” – jakim bywa sztuka – prezentując wyśmienity zestaw artystycznych specjałów wybranych z ponad stuletniego okresu światowej twórczości. Przy czym nawiązanie do postaci starożytnych bogiń – matek i ich następczyń w wielu kulturach i regionach świata, czy wreszcie pokazanie związku między „płodnością” ziemi z jej przyrodą („Matka Ziemia”) a jej zaborczymi eksploratorami

nadało tej ekspozycji uniwersalistycznego wyrazu. To „kuchnia” światowej sztuki o szczególnych smakach. Stąd odniesienia do mitów o Wielkiej Bogini i symbolice pierwotnych matek łączyło się tu z „przyprawami” psychoanalitycznymi – ideami zapoczątkowanymi przez Zygmunta Freuda a mającymi niebagatelne znaczenie dla kultury XX wieku; nota bene sprzyjającymi pogłębieniu samoświadomości głównie u żeńskich przedstawicieli naszego gatunku i, w konsekwencji, ich buntu wobec męskiej dominacji. To stąd ekspansja ruchów feministycznych, a wreszcie dowody wybicia się na niezależność sztuki uprawianej przez kobiety. Ale „Wielka Matka” – to także nasza Sztuka, będąca jednocześnie metaforą równającą w realizowaniu własnych zamia-

1. **Katharina Fritsch**, *Madonna*, 1982–1987/2009

2. **Sarah Lucas**, *Mumum*, 2002

3. **Thomas Schutts**, *Vater Staat*, 2010

Fot. 1–3 Krzysztof Wołowski



2

rów wszystkich twórców, niezależnie od płci. Jest to Matka nagradzająca swoje dzieci tymi samymi przywilejami, talentami i prawami. Choć nie zawsze po równi i nie wszystkich, ale to już nie jej sprawa.

W wystawę – zorganizowaną przez miasto i Fundację Nicola Trussardi pod kuratorską opieką dyrektora artystycznego tej fundacji Massimiliano Gioni – wprowadził wielki czerwony abakan naszej artystki. Dzieło Magdaleny Abakanowicz (z serii 1966-97) sugerujący kobiece genitalia („źródło życia”) otwierał drogę przez historię matki, kobiety artystki w sztuce XX wieku. Cała ekspozycja opierała się w zasadzie na uporządkowanym historycznie ciągu kolejnych przełomów estetyczno-świadomościowych w sztuce



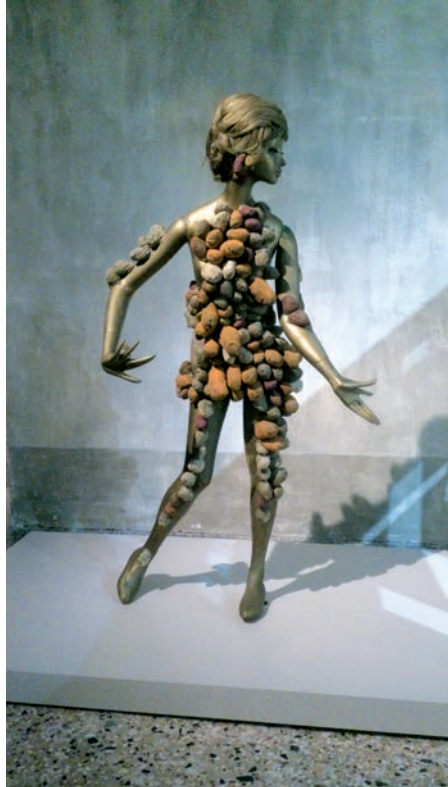
3

modernizmu i postmodernizmu, w tym z uwypukleniem dorobku artystek. Od prezentacji fotografii bogiń i matek w różnych kulturach rozpoczął kurator swą główną narrację, posiłkując się zdjęciami i rysunkami Olgi Froebe-Kapteyn, asystentki Carla G. Junga, skompletowanymi przez nią już w latach 30. XX w. To nawiązanie do starożytnej ikonografii, a jednocześnie wejście w nową perspektywę rozumienia mocy matki – Ziemi i jej mitycznego znaczenia (stąd tytuł całej ekspozycji). Biologizujące prace Lucio Fontany i Anny Mendieta właśnie tę tematykę podbudowywały.

Wyraźny trop w całej wystawie dotyczył wpływu Zygmunta Freuda i jego psychoanalizy na zachodnią kulturę, a tym samym na jej sztukę. Świadczenia tłumionych pragnień oraz realnych i wymaganych konfliktów międzyosobniczych – wypieranych w podświadomości – znajdowały swe odzwierciedlenie w wizualnych przedstawieniach. Sam Freud posiłkował się obrazami (np. Ingresa) wspomagającymi (?) jego seanse lecznicze. Tej problematyce przyglądają się swymi pracami inni rówieśni świadkowie tych czasów; od Alfreda Kubina (rysunki) i Edwarda Muncha (malarstwo) po rzeźby Constantine Brancusiego czy nawiązującego później do tego tematu – Dawida Hammonsa. Z tych źródeł wyrosły zresztą manifestuje ruchu feministycznego, eksponowane w latach 60. i 70. XX wieku. Prace krytyczne, obrazujące miejsce kobiet w społeczeństwie konsumpcyjnym zapoczątkowane w okresie schyłkowym modernizmu (np. Barbary Kruger, Aliny Marazzi Hoepli, Yoko Ono czy Marty Rosler) będą kontynuowane w kolejnych dekadach, gdzie pojawiają się także – wyrażające swoisty dialog międzypokoleniowy – realizacje, m.in. Kiki Smith, Judy Chicago, Rineke

Dijkstra, Carolee Schneemann czy autoportrety Cindy Sherman. Tematyka ciała (manifestowana w swej fizyczności) została tu skonfrontowana ze współczesną techniką (media elektroniczne) by uwypuklić twórczą siłę matki Ziemi i odnoszących się do niej „złych” dziewczynek feminizmu. Video Pipilotti Rist konkuruje tu z realizacjami Nancy Spero czy Dorothy Iannone, a te treści zostały nadto zderzone z *Psychozq* – horrorem Alfreda Hitchcocka.

Wątki feministyczne wyeksponowane w „Wielkiej Matce” znajdują swoje uzasadnienie również w, historycznie rzecz biorąc, wczesnych manifestacjach futurystów i kolejnych zbiorowych fascynacjach artystycznych narzucanych przez ruch Dada i surrealizm. Futuryzm – włoska specjalność z początków XX wieku – był nowym daniem kultury o specyficznym smaku; łączył w sobie fascynację nowością, postępem techniki z równoczesną jej fetyszyzacją, tudzież eksponował erotyzm, choć w pewnym stopniu wzgardliwy wobec kobiet. (To maszyna, wg F.T. Marinettiego, traktowana była jako obiekt erotyzmu i kanon piękna). I chociaż portrety matki Umberto Boccioniego są niejako „zachowawcze” w swej ówczesnej awangardowej formie, to prace kobiet – ideowo powiązanych z futuryzmem – już wyraźnie proponowały nowe spojrzenie na emancypację. Feministyczne propozycje Giannini Censi, Valentine de Saint-Point, Marisy Mori i Rosy Rosa zdecydowanie optowały za radykalnymi zmianami w kulturze i życiu społecznym. Tę myśl podjął i rozwinął ruch Dada, o istotniejszym (poza lokalny, więc nie tylko włoskim) wpływie na światową kulturę. W ruchu tym wykształciły się znaczące postawy w kobiecej twórczości; łączące w swych realizacjach powojenną >



1

potrzebę zmian, a wręcz akceptację burzących, nihilistycznych idei. Afirmując nowy zmechanizowany świat wskazywały one jednak na niebezpieczeństwo ograniczenia roli matki i na rozpad wielu wartości, w tym zachwianie rangi dzieła sztuki (efekt *ready made* Duchampa). Te wątki podejmowały w swych pracach m.in. Sophie Taeuber-Arp, Mina Loy czy nazywana „matką Dada” Baronessa Elsa.

W ruchu Dada dominujące i w jakimś stopniu ukształtowane jako opozycyjne stanowisko wobec manifestacji sufrażystek prezentowało grono artystów fascynujących się maszynami i przedstawiającymi maszyny jako kobiety. Te urządzenia technologiczne łączyły w sobie przydatność do torturowania (np. *łóże Franza Kafki*) z funkcjami erotycznymi. Francis Picabia mówił o tych obiektach, że są to *córki zrodzone bez matki*, co łączyło się z lękami wobec rozpowszechniania technologii. Ironiczny stosunek do kręgów sufrażystek walczących o kontrolę urodzin przekładał się na realizacje wykorzystujące urządzenia techniczne do budowania obiektów o wyraźnych sugestiach erotycznych; np. prace M. Duchampa i Mana Raya czy Konrada Klaphhecka posiłkujące się swoistą „hydrauliką libido”, a transwertyzm i hermafrodytyzm stają się częstymi tematami, realizowanymi nie tylko w ich pracach.

Stąd już tylko „krok” ku surrealizmowi. Nota bene na wystawie wyraża to przejście od sali Dada do sal sztuki łączącej freudowskie inspiracje z plastycznymi dowodami niepohamowanej wyobraźni. Surrealizm traktuje jednak kobietę inaczej niż ruch Dada. Tu staje się ona muzą, kapłanką, symbolem seksualności, ale też i wiedźmą, *femme fatale*. Erotyzm i pożądanie przyświecało pracom Hansa Bellmera, Andre Bretona, Salvadora Dali czy Maxa Ernsta. Obok jednak znalazły się dzieła już inaczej widzące kobietę, jako wieczne dziecko, histeryczną dziewczę itp. Ten mizogistyczny akcent w surrealistycznym nurcie spowodował reakcję ze strony artystek. Jej przedstawicielki, takie jak Claude Cahun, Leonora Carrington, Lenor Fini, Frida Kahlo czy Dora Maar przedstawiają kobietę w zupełnie innej roli, jako heroiny, bogini ziemi i natury, władczynie nieba i magiczne istoty. Ta zbiorowa manifestacja odnosi się do głównego tematu wystawy; to swoisty pantheon żeńskich ikon: wielkich matek i personifikacji zranionych kobiet.

Kolejne odsłony wystawy de facto nawiązują do problematyki zaakcentowanej już w części wstępnej. Historia narzuca tu swoje tematy. Okres powojenny (po drugiej wojnie) wyrażany realistycznym wprowadzaniem do późniejszej pop-kulturowej dominacji jest w przypadku sztuki kobiet znamienny z jednej strony obrazami udręczonej matki Kathe Kollwitz, i zdjęć Dorothei Lange (wielki kryzys) poprzez autoportret Diany Arbus aż po wizerunki argentyńskich matek z Plaza de Mayo (ofiar represji junty wojskowej z lat 1976-1983). Tej ikonografii Piety została dość radykalnie przeciwstawiona koncepcja raczej ironizująca, w duchu kultury masowej. „Balon Wenus” Jeefa Koonsa jako nowy symbol bogini pożądania zestawiono tu z fontanną Marisy Merz i wielomediálną realizacją Romana Ondaka.

Osobny wątek (trop interpretacyjny) wiąże się z rolą ojca jako formy opozycyjnej wobec figury

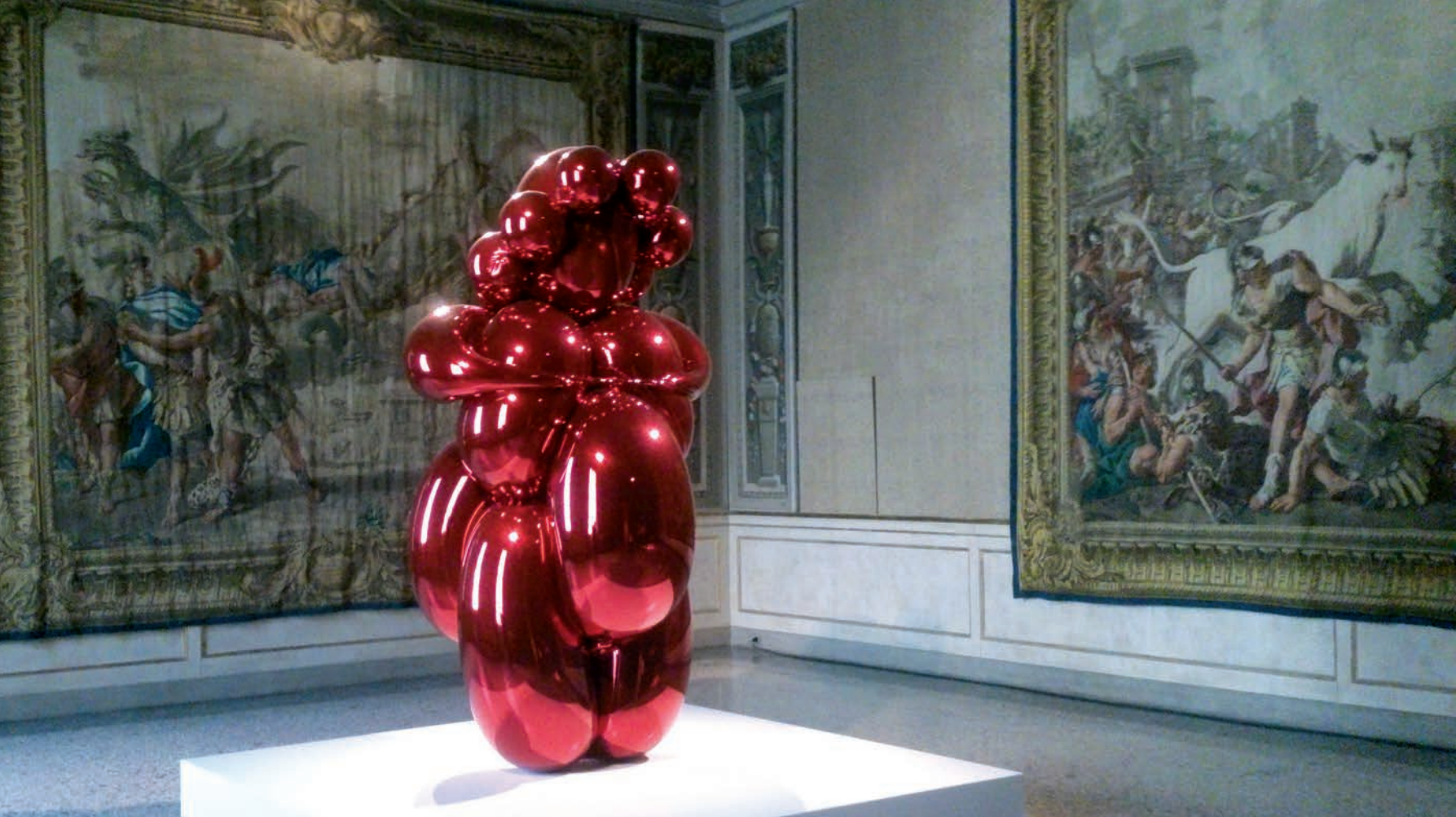
matki. Tu także podteksty feministyczne decydują o doborze prac. Niewątpliwie swoistą patronką „buntu” kobiet wobec patriarchalnej ideologii może być Louise Bourgeois, łącząca w swych pracach estetykę surrealistyczną ze współczesnymi koncepcjami opresyjnymi, jakie najpierw dostarczało państwo (faszyzujące idee władzy) czy redukujące rolę kobiet wyłącznie do funkcji rodzicielskich przez konserwatywne odłamy społeczne. Thomas Schütte swą rzeźbą odnosi się do koncepcji „Fatherlandu”, a ironizujące prace Sary Lucas i Kary Walker gloryfikują matriarchalną koncepcję państwa. Pewne subtelności tej tematyki odniesione do indywidualnych doświadczeń związanych z emocjonalną transformacją rozumienia macierzyństwa znaleźć można było w pracach Yayoi Kusamy, Annette Mäsager i Rosemarie Trockel.

Nie mogło oczywiście zabraknąć na wystawie prac wyraźnie korzystających z nowych mediów i ich technologicznych ułatwień. Realizacje Sheri Levine, Lee Lozano i Sturtevant odrzucając tradycyjne techniki produkcji i reprodukcji prac, chcą niejako zamaniestrować swój stosunek do patriarchalnych autorytetów, ignorując jakby „ojcowskie” prawa dzieła sztuki. To przełamywanie dotychczasowych praw czy tabu jest obecne w pracach kolejnych przedstawicielek sztuki kobiet. Tu zwraca uwagę portret Marlene Dumas obrazujący ciężą oraz rzeźbiarski biust Polki Aliny Szapocznikow (*Popiersie bez głowy*, 1968 r.). Osobny wątek wystawy, nawiązujący do obrazów kultu maryjnego w kulturze Zachodu, wypełniają prace artystów odnoszące się do tematu Madonny. Od czolobitnych przedstawień (Katharine Fritsch czy Jean-Frederic Schnyder) po zdystansowane, aluzyjne ujęcia (np. portret Thomasa Bayrle czy fotografię złożonych dłoni Manrizio Catelana). Ten problem „uświęcenia” roli matki (macierzyństwa w kulturze pozostającej pod presją religijności) podejmują także na swój sposób Paweł Althamer (*Autoportret*, 2006), w fotografii – Larry Clark czy Gino De Dominicis w swej propozycji.

Na podobnej opozycji: schronienia – opresji, prywatności – społecznej wspólnoty, to jest na przeciwstawieniu poczucia zacisza domowego i rodzinności perspektywie świata zewnętrznego z jego nachalnością, ingerującą nową technologią (inżynieria genetyczna) itp., pokazywane były prace niejako zamykające tę ekspozycję. Od fotograficznych rejestracji relacji matka – dzieci (np. u Mary Kelly) po dokumenty feministycznej akcjonistki Valie Export; od niemal „amatorskich”, albumowych zdjęć rodzinnych związków, pokrewieństwa (zdjęcia siostr Nicolasa Nixona i bliźniaków Alice Nell) do subtelnie nawiązanych do freudowskich motywów ujęć relacji rodzinnych (Ragnar Kjartansson). Pragnienie pielęgnacji prywatności przeciwstawiano tu zagrożeniom wynikającym z ekspansji współczesnej nauki i jej genetycznych manipulacji. Łączenie biologii i technologii zmienia artystyczną perspektywę przedstawiania tradycyjnego tematu kobiety, macierzyństwa i jej ról społecznych. To podsumowanie wyrażają z jednej strony prace Louise Joy Brown i Keith Edmier, a szczególnie optymistyczny autoportret macierzyństwa Catherine Opie. Z drugiej – zamykające dosłownie wystawę propozycje



2



3

sugerujące pesymistyczną konkluzję: straty, zapomnienia i ostrzeżenia.

Tę kropkę na końcu ekspozycji stawiają Roland Barthes i Andy Warhol oraz Virginia Woolf. Barthes swym słynnym odwołaniem do pamięci matki i znaczenia tejże dla rozumienia i interpretacji takiego nowoczesnego medium jakim jest fotografia („Camera lucida”). Matka Julia Warhol we współpracy filmowej ze swym słynnym synem czy Woolf w fotografiach swej matki.

„Wielka Matka” obok „Wielkiego Ojca” – Konsumpcji (vide EXPO) bywa skromna, wyciszona, zatroskana, bo to ona jest karmicielką i wychowawczynią swoich dzieci – wielu pokoleń użytkowników duchowości. ■

The Great Mother

This historically and semantically nutritious exhibition accompanied confusion around the EXPO – 2015 in Milan. Was it programmatically linked to the theme of the expo – to feed the modern world? Rather not directly, though “The Great Mother accommodated at the Palazzo Reale in fact referred to the spiritual nourishment” – which art sometimes is – presenting an excellent set of artistic specialties selected from the more than hundred years of world art. It was connected with the idea of the ancient goddesses – mothers and their successors in many cultures and regions of the world. It showed the relationship between ‘fertility’ of the earth and the environment (Mother Earth) and its explorers. Because of that, the exhibition gained universal dimensions. This ‘cuisine’ of the world of art uses special flavors. Hence the reference to the myth of the Great Goddess and the symbolism of the original mothers was associated here with ‘spices’ of psychoanalysis. ■

1. Yayoi Kusama, *Phallic Girl*, 1967
 2. Keith Edmier, *Beverly Edmier*, 1967, 1998
 3. Jeff Koons, *Ballon Venus (Red)* 2008–12
 4. Thomas Bayrle, *Verdun–Kreuzmadonna*, 1988
- Fot. 1–4 Krzysztof Wołowski

4



Oda Jaune



1

Oda Jaune (prawdziwe nazwisko Michaela Danowska) urodziła się w Sofii w 1979 roku. Pochodzi z rodziny artystycznej. Ojciec był grafikiem. W latach 1998-2003 studiowała malarstwo na Akademii Sztuk Pięknych w Düsseldorfie w pracowni profesora Jörga Immendorffa, którego poślubiła w 2000 roku. Siostra artystki, Joanna Danowska również studiowała malarstwo w Düsseldorfie w pracowni A.R.Pencka. (W 1999 roku Jörg Immendorff nadał swej żonie pseudonim Oda Jaune (Słowo Oda w języku staroniemieckim oznacza skarb, a Jaune to po francusku kolor żółty, ulubiona farba Immendorffa). Czterdzieści pięć lat młodsza o swego skandalizującego męża, reprezentanta kierunku nowi dzicy, zachwycała wyjątkową urodą. W świecie artystycznym nie brakowało podobnych przykładów. Znamy związek Woody Allena z trzydzieści pięć lat młodszą Soon Yi Previn albo małżeństwo Rene Angelil z dwadzieścia sześć lat młodszą Celine Dion. W Niemczech para Immendorff/Jaune przyciągała uwagę kontrastem wynikającym z wieku, wyglądu, sławy, wykształcenia i doświadczenia. Publiczność zastanawiała się, kim jest ta skromna, ładna dziewczyna u boku schorowanego, patriarchalnego starca? Dlaczego toleruje jego eskapady? Jörg Immendorff zmarł w 2007 roku z powodu nieuleczalnej choroby nerwów. Oda odziedziczyła po nim kontakty do elit. Przykładowo, w 2004 roku wystawę Jörga Immendorffa w Berlinie otwierał wielki przyjaciel malarza, ówczesny kanclerz Niemiec Gerhard Schröder (W młodości obaj panowie spędził dłuższy czas w Chinach). W 2007 roku owdowiała Oda opuściła Düsseldorf i zamieszkała w Paryżu. Miała szczęście, reprezentująca Immendorffa paryska galeria Templon zaprosiła ją do współpracy. Malarstwo Ody z sukcesem zaprezentowano na największych francuskich targach sztuki FIAC. Zdobyła uznanie nie tylko międzynarodowych

fanów, ale również zyskała prominentnych niemieckich kolekcjonerów, jak aktor Lars Eidinger czy kultowy reżyser Thomas Ostermeier. Artystka nie eksperymentuje i nie pragnie niczego odkryć. Nie chce być nowoczesna ani komercyjna. W swych owładniętych tajemnicą wizjach pokazuje wewnętrzne pejzaże bohaterów niepokorzonych z kosmarem życia. Sceny jak z filmu science fiction. Oglądamy ogromne ludzkie organy zestawione z małymi ludźmi. Wszystko stanowi część uniwersum. Wiek nie gra tu żadnej roli. Post surrealna twórczość miesza się z symbolizmem. Jaune operuje wspaniałą techniką. Malując na dużych formatach, pragnie stworzyć iluzoryczną rzeczywistość, po to by móc wejść do innego świata. Malarstwo odbiera niczym przygodę. *Ciekawi mnie wnętrze człowieka. Tego, co przekazuję, nie można ująć w słowa. Staram się uchwycić niewidzialne. Inspirują mnie sny. Moje obrazy trzeba czuć, gdyż są irracjonalne i często nie mają formy. Malarstwo daje mi wiele możliwości wyrażania siebie. Przede wszystkim mogę przekazać moje stany i uczucia. Pracuję sama, bez uzależnienia od innych ludzi. Nigdy nie robię żadnych szkiców ani planów, gdyż od razu przystępuję do pracy. Najpierw rozwijam wątki, mało sprecyzowany pomysł. Obraz powstaje w trakcie tworzenia. Obserwuję, jak się zmienia, ale nie mogę przewidzieć efektu końcowego. Zakończenie bywa dla mnie niespodzianką...* – mówiła Jaune podczas wywiadu ze mną w lutym 2016 roku [1]. Choć przedstawia przekształcone, niekiedy rozplywające się we mgle postaci, to nigdy nie pracowała z modelem. Nie malowała bliskich ludzi. Uważa, że znajomość głosu, charakteru danej osoby daje wiele niepotrzebnych informacji ograniczających wolność kreacji. Dlatego ukazuje nieznanne twarze i ciała, pojedynczych, anonimowych, wymyślonych osób. Głównie lubi zdjęcia znalezione w internecie. Cenię Ode



1-3. Oda Jaune, *Who is Oda Jaune*, painting, Courtesy of WIDE House, fot. PR Petra Kuraisa

za to, że nie podporządkowuje się żadnej modzie. Nie robi sztuki politycznej ani socjalnej, lecz konsekwentnie realizuje własne idee. Hołduje pozycjom artystycznym nie związanym z czasem. Należy do artystek mających osobistą potrzebę mówienia. Oda Jaune nie przyznaje się do wpływu Jörga Immendorffa na swą twórczość. *Malowaliśmy oddzielnie. On w swojej pracowni, a ja w swojej* – mówiła [2]. W 2010 roku w jednym z wywiadów dziwiła się, że w klasyfikacji krytyków uchodzi za młodą malarzkę. *Mam trzydzieści lat, maluję od dziesiątego roku życia. Dlaczego twórców ocenia się względem wieku, a nie doświadczenia?* – pytała [3]. Zgadzam się z Odą, której prace wcale nie wyglądają jak kreacje młodej osoby. Odwrotnie, symbioza małżeńska ze starszym o czterdzieści pięć lat partnerem i w dodatku własnym nauczycielem zahamowała w niej charakterystyczny dla wielu młodych ludzi proces brawury, bezkompromisowości. Uniemożliwiła próby poszukiwania nowych, nieznanych kierunków. Wielki, nobilitowany malarz Jörg Immendorff miał już przecież swoją pozycję w historii sztuki. Może właśnie dlatego jego pozbawiona młodzieńczych zrywów żona, skromnie i skrycie zaczęła malować bulwersujący świat snów. Choć dla mnie Oda Jaune nie jest pionierką w sztuce i bazuje na tym, co ugruntowali inni, to jednak z zainteresowaniem śledzę jej rozwój. Mit Immendorff/Jaune pomógł w popularyzacji twórczości Ody. Enigmatyczna wdowa nadal budzi w Niemczech zaciekawienie odbiorców. W 2016 roku sekcja Panorama Festiwalu Filmowego Berlinale zaprezentowała debiut Kamili Pfeffer, zatytułowany *Kim jest Oda Jaune?* Reżyserka przybliżyła widzom sylwetkę i twórczość malarki będącej u progu kariery. ■

Przypisy:

1 <http://magazyn.o.pl/2016/oda-jaune-kamilla-pfeffer-alexandra-holownia-kim-jest-oda-jaune-kino-feministyczne-na-66-berlinale/>

2 *Ibid.*

3 <https://www.youtube.com/watch?v=5n2Qs3vyOpE>



Oda Jaune

Her real name is Michaela Danowska. She was born in Sofia in 1979. She paints transformed figures, sometimes diluted in fog. She never worked with models. She never painted people who were close relatives or acquaintances. She believes that it is not necessary to know somebody's voice or character – this kind of knowledge disrupts creative process. She reveals the unknown faces and bodies, of anonymous, 'invented' people. She mainly likes images found on the Internet. She is not a slave of any fashion or trend. She doesn't make any political statements. She adheres to the artistic positions not related to time. She believes that art belongs to artists with a personal need to talk. ■

Araki w Musée Guimet

Wystawa „Araki” jest pierwszą retrospektywą Nobuyoshi Arakiego we francuskim muzeum.

Została zorganizowana, by uczcić pięćdziesięciolecie kariery fotograficznej artysty, którą oficjalnie rozpoczął w 1965 roku wraz z publikacją serii „Theatre of Love”. Fotograf (76 lat) jest niezwykle aktywny aż do dzisiaj, czego wyrazem jest zaprezentowanie jego najnowszej serii „Tokyo-Tombeau” (Tokio-Grobowiec) z 2015 roku, wykonanej na zlecenie muzeum. Na tę okazję w Muzeum Guimet zgromadzono ponad 400 fotografii Arakiego, prezentujących wszystkie najważniejsze serie fotograficzne oraz motywy pojawiające się w twórczości artysty, jak erotyka, *kinbaku* (sztuka wiązania), żona Yoko, jego kot Chiro, kwiaty, Eros i Tanatos czy ulice Tokio.

Jak podkreślają kuratorzy wystawy, Jérôme Neutres i Jérôme Ghesquière, założeniem retrospektywy Arakiego jest nie tylko przyjrzenie się jego najbardziej rozpoznawalnym projektom fotograficznym oraz tematom

pojawiającym się nieustannie w jego pracach, ale także zwrócenie uwagi na związek między jego twórczością a tradycją i kulturą japońską. Włączenie do ekspozycji prac z kolekcji Muzeum Guimet (fotografia japońska z końca XIX w.) pozwala widzowi prześledzić wpływy i inspiracje kaligrafią japońską, sztuką *hojōjutsu* (tradycją wiązania więźniów sięgającą XV w.), teatrem kabuki czy wczesną kolorowaną fotografią japońską z Jokohamy (druga połowa XIX w.).

Wystawę otwiera ekspozycja publikacji na temat artysty oraz jego książek i albumów fotograficznych. Należy zaznaczyć, że w czasie swojej kariery Araki wydał ponad trzysta publikacji ze swoją twórczością, najczęściej w formie książek artystycznych. Japońska scena fotograficzna opiera się głównie na wydawaniu albumów, a nie na organizowaniu wystaw, stąd w Japonii tak



Nobuyoshi Araki

1. *67 Shooting Back*, 2007/2008, impression directe RP, H. 152,4 cm; L. 101,6 cm, collection privée, New York
2. *Marvelous Tales of Black Ink* (Bokuju Kitan), 2007, encre traditionnelle (sumi) sur photographie noir et blanc, H. 101,6 cm; L. 152,4 cm, The RBS Collection
3. *Feast of Angels: Sex Scenes*, 1992, impression ultérieure directe RP, H. 45,4 cm; L. 60,1 cm Fot. 1-3 © Nobuyoshi Araki / Courtesy Taka Ishii Gallery



63



liczne publikacje książkowe i popularność magazynów fotograficznych. Trudno jest stwierdzić, ile dokładnie albumów Araki wydał oraz przy ilu wydawniczych projektach był on zaangażowany od początku swojej twórczości. Tak wielka liczba wydawnictw stanowi fenomen sam w sobie.

Porządek zwiedzania nie został skonstruowany chronologicznie, odbiorca zapoznaje się z dorobkiem fotografa poprzez powracające motywy, wokół których Araki tworzy swoją narrację zawieszoną między życiem a śmiercią. Pierwszym wybranym tematem są kwiaty. Najczęściej w pełnym rozkwicie lub już zaczynające więdnąć. Fotografowanie kwiatów rozpoczął w 1973 roku podczas buddyjskiego festiwalu Ohigan, odbywającego się w Japonii podczas przesilenia letniego i zimowego, w trakcie którego oddaje się hołd zmarłym. Swoje pierwsze próby uchwycenia przemijającego piękna więdnących kwiatów wykonywał, wykorzystując cmentarne znaleziska. Tzw. *Higan bana*, czyli kwiaty cmentarne stały się przedmiotem fascynacji artysty. Wielkoformatowe, kolorowe zdjęcia kwiatów na neutralnym tle bywają porównywane do genitaliów, a krytycy i odbiorcy zgodnie potwierdzają ich silnie erotyczny charakter spotęgowany przez intensywność kolorów i skupienie się na ich kształtach. >



1

Nobuyoshi Araki

1. *Past tense – Future*, 1979–2011/2012, épreuve gélantino-argentique, H. 27 cm ; L. 40,6 cm, Taka Ishii Gallery, inv. NA-PtF_39

2. *Sky Scenes*, 1991 / 2000, impression directe RP, H. 28 cm ; L. 42,3 cm, Taka Ishii Gallery, inv. NA-PH_AbA_018

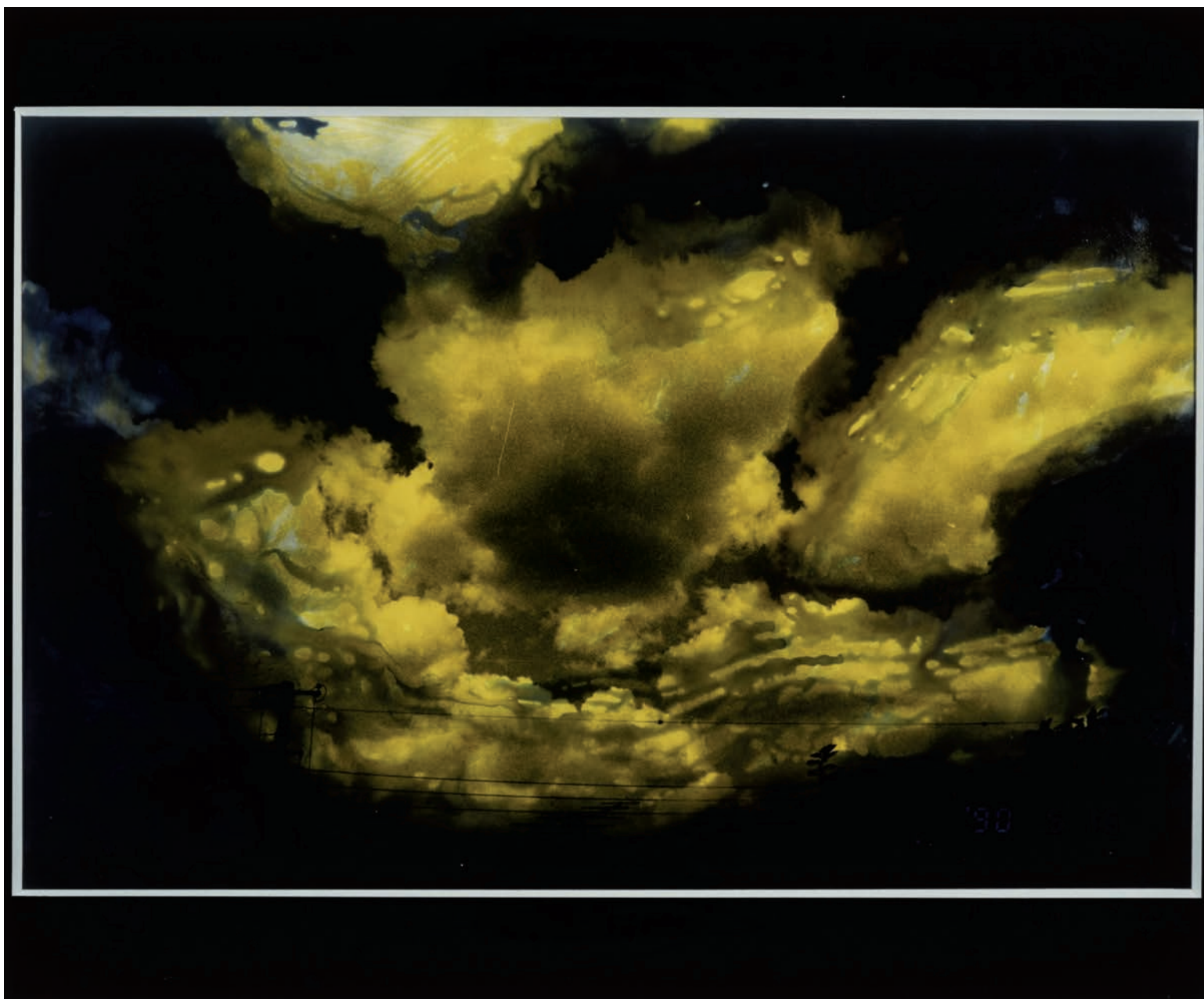
Fot. 1–2 © Nobuyoshi Araki / Courtesy Taka Ishii Gallery

Następnie widzowie kierują się ku dwóm najważniejszym i najbardziej rozpoznawalnym seriom, „Sentimental Journey” i „Winter Journey”. Chociaż dla wielu Araki pozostaje jedynie fotografem skandalistą, kojarzonym wyłącznie ze zdjęciami *kinbaku*, przedstawiających nagie, związane kobiety, to właśnie serie „Podróż sentymentalna” z 1970 roku i jej kontynuacja „Podróż zimowa” z 1990 roku są wyrazem nowatorskiego podejścia artysty do fotografii. To te serie najlepiej obrazują jego zafascynowanie erotyzmem i pożądaniem będącym dla niego zwiastunem śmierci. Jak twierdzi sam Araki, *fotografia jest życiem, a życie jest podróżą sentymentalną*. Wraz z pierwszym projektem będącym zapisem jego podróży poślubnej z żoną Yoko, rozpoczął swój prywatny dziennik fotograficzny, w którym zamieszcza całe swoje życie. Od tej pory fotografuje nieustannie, dzień i noc, z przyjaciółmi czy bez, podczas jedzenia i seksu. Jak mówi, *fotografia jest dla mnie tak naturalna jak oddychanie*. Kontynuacją projektu jest dokumentacja ostatnich miesięcy życia Yoko aż do momentu jej śmierci. Nie pomija żadnych intymnych szczegółów ze swojego otoczenia – do tego stopnia, że gdy fotografuje swoją zmarłą żonę w trumnie, wywołuje krajowy skandal. Podobną strategię artystyczną przyjmą potem Sophie Calle czy Nan Goldin.

Wydaje się, że motywem przewodnim wystawy jest, mimo wszystko, erotyka, ponieważ dominują tutaj przedstawienia nagich kobiet. Jednak

dla Arakiego *kinbaku* to przede wszystkim artystyczna gra, a nie próba sadystycznego zniewolenia kobiet. Nie znajdziemy bólu czy smutku na twarzach kobiet, pozują one dobrowolnie, w większości przypadków za darmo. Te fotografie przypominają raczej teatr, w którym fotograf staje się reżyserem spektaklu, jak mówi – *sam wiązę modelki, a potem po sesji zdjęciowej, sam je potem rozwiązuję*. Widz odnosi wrażenie, że artysta musi związać kobiety, aby móc uchwycić ich piękno. Kuratorzy podkreślają tutaj znaczenie tego zatrzymania, przedłużenia gestu fotograficznego, zanim w ogóle zostanie wykonane zdjęcie. Porównują ten gest z elementem *miyie* pojawiającym się w teatrze *nô*. Jest to moment zatrzymania, który ma spotęgować, zintensyfikować czy zdramatyzować piękno.

Erotyka i pożądanie zawsze łączą się dla Arakiego z melancholią i sentymentem. W ciągu swojej kariery wykonał niezliczone fotografie nieba, które ma dla niego niezwykle intymny charakter. Każdego dnia od śmierci żony (czyli od 1990 roku) fotografuje fragment nieba, czyli miejsce, gdzie się ona teraz znajduje. Ani niebo, ani jego fotografie nieba nie są nigdy takie same, mimo że artysta fotografował głównie ten sam fragment nieba, widoczny ze swojego tarasu, to kolor nieba czy kształt chmur ciągle się zmieniają. Araki prowadzi z nim dialog poprzez modyfikację jego obrazów. Wyjaśnia, że jeżeli jest zbyt smutne, to koloruje je, a jeżeli jest milczące, to kaligrafuje je, aby nadać mu znaczenie.



2

Araki at the Musée Guimet

Zwieńczeniem ekspozycji jest seria „Tokyo-Tombeau”, zaprezentowana w formie przypominającej tradycyjny malarski zwój japoński. Fotografie zestawiono ze sobą po kolei bez obramowania. Araki wyselekcjonował swoje stare czarno-białe fotografie i zestawiał je z innymi, wykonanymi niedawno. Ideą kryjącą się za jego ostatnim projektem jest wyobrażenie sobie, jak mogłoby wyglądać jego życie po śmierci. Tokio jest tutaj potraktowane właśnie jako grobowiec, martwy park rozrywki, w którym jego wspomnienia mieszają się z wizją Nieba. Araki dekonstruuje swoje życie i stwarza na nowo swoją życiową podróż po śmierci.

W tym samym czasie w galerii Galerie &co119 można oglądać wystawę „Polanography”, na której zgromadzono 132 polaroidy Arakiego. Ekspozycja prezentuje serię zdjęć, „polanografii” (gra słowna wymyślona przez artystę), czyli polaroidowych hybryd powstałych z zestawienia ze sobą dwóch różnych odbitek. ■

„Araki”, Musée Guimet w Paryżu
 kuratorzy: Jérôme Neutres i Jérôme Ghesquière
 wystawa czynna od 13 kwietnia do 5 września 2016.

The exhibition entitled 'Araki' is the first retrospective of Nobuyoshi Araki in a French museum. It was organized to celebrate fifty years of the artist's photographic career, which officially began in 1965 with the publication of a series entitled 'Theatre of Love'. The artist is now 76 and he is still very busy producing art. His latest series is entitled 'Tokyo-Tomb'. It was commissioned by the museum in 2015. The Guimet Museum owns a collection of over 400 photographs by Araki from different series, from erotic photographs, kinbaku (binding art), Yoko (his wife), Chiro (his cat), flowers, Eros and Thanatos and the streets of Tokyo.

Jérôme Neutres and Jérôme Ghesquière were the curators of the show. Their retrospective show includes Araki's most recognizable photographic projects which draw attention to the relationship between his art and Japanese tradition and culture. Also, they included some Japanese photographs from the 19th century which reveal influences and inspirations of Japanese calligraphy, hojojutsu (the tradition of binding prisoners dating back to the fifteenth century.), the kabuki theatre and early color photographs of Yokohama from the second half of the nineteenth century. ■

Jak namalować świętych?

Twórczość Doroty Sadovskiej (ur. 1973) wyrasta z twórczości feministycznej, bardziej z francuskiej i zachodnioeuropejskiej, niż ze słowackiej, mimo, że w Bratysławie w 1997 roku ukończyła Wyższą Szkołę Sztuk Plastycznych. Z pewnością wiele w sferze krytycznego nastawienia wobec kultury przejęła od Orlan, u której także studiowała w końcu lat 90.

Sadovská należy do najważniejszych artystów słowackich, działa nie tylko w fotografii i malarstwie, ale potrafi także tworzyć różnego typu instalacje wykorzystując obie techniki, badając i kwestionując dotychczasowe pojmowanie fotografii i malarstwa. Wiele jej działań posiada charakter interwencyjny, zakłócający stereotypowe pojmowanie kultury, w tym dotyczący wystawiennictwa i funkcjonowania społeczeństwa konsumpcyjnego.

FOTOGRAFIA – MEDIUM TRANSPARENTNE

W 2005 roku na Fotofestiwalu w Łodzi po raz pierwszy zobaczyłem ekspozycję Sadovskiej pt. „Korporality”, na której pokazano prace z 2003 roku w formacie 100 x 100 cm, dotyczące typowo feministycznego aspektu, jakim jest manipulacja biustem mająca na celu formowanie określonych struktur. Nie widzimy nigdy, co jest ważne, twarzą kobiety, zawsze znajduje się ona poza kadrem. Głównym aspektem jest, jak wspomniałem, modelowanie ciała, niczym „żywej rzeźby”, bez określonego początku i końca [1]. Nie do końca wiemy, do kogo należą przedstawione fragmentarycznie dłonie, zasłaniające brodawki, przez co zmniejsza się erotyczne oddziaływanie fotografii. Prace te można odnieść do kontekstu *Sztuki konsumpcyjnej* Natalii LL zarówno w wersji filmowej, jak i fotograficznej, będącej niedokończoną konsekwencją feminizmu z początku lat 70., dlatego feministki drugiej generacji, działające od lat 90., wracają do tego typu rozwiązań [2].

W 2002 roku Sadovská stworzyła serię fotografii pt. „Pasożyt” (*Parasite*). Jest to zaskakująca swą ekspresyjnością forma przedstawiająca rzeźbiarskie układy rąk i stóp w lustrzanym odbiciu, tworzące surrealistyczne, mocno działające kolorem układy. Jedno ze zdjęć przypomina nawet *Katedrę* Augusta Rodina. Fotografia i grafika o takich rozwiązaniach stosowana była w latach 60. (Roman Cieślewicz, Marian Kucharski). Ale formy Sadovskiej zderzają to, co młode, z tym, co potencjalnie stare, zacierając granice. W późniejszym czasie artystka tworzyła z tych prac instalacje przestrzenne ze specjalnie zaprojektowanym oświetleniem, eksponując je także na wystawach innych autorów tak, aby zakłócały określony wyraz zbiorowych ekspozycji. Potrafi, co należy do umiejętności artystów świadomych, konsekwentnie badać możliwości medium, używając początkowo płaskiej i dwuwymiarowej fotografii do tworzenia prac trójwymiarowych o postmodernistycznym przesłaniu, w momencie kiedy termin „pasożytnictwo” był jednym z głównych wyznaczników przełomu, czy nawet zmierzchu, sztuki modernistycznej [3].

Rozwinięciem tej strategii zawłaszczania (własnego) ciała był instalacyjny cykl „Messages to the Mirror” (2007), w którym horyzontalna linia utworzona została z kolejnych zdjęć fragmentarycznie rozciągniętego ciała, przypominającego jakieś monstrum czy fantastyczne zwierzę. W rezultacie poszczególne zdjęcia zawieszane na różnej wysokości tworzyły dynamiczną linię kompozycyjną. Należy zaznaczyć, że w tym zakresie podobnie „używał” fotografii w końcu lat 90. Konrad Kuzyszyn, tworząc z fotografii swego ciała swoiste hybrydy. Taka tradycja upodobnienia ciała ludzkiego do zwierzęcego istniała oczywiście dużo wcześniej, a w okresie Młodej Polski z artystycznym sukcesem w karykaturze stosował ją np. Witold Wojtkiewicz, zaś przed nim w XIX wieku Honoré Daumier.





Dorota Sadovská

1. *Faraway, So Close Nr.1*, 2009, oil on canvas 190 x 130 cm

2. *Portrait of Jana G.*, 2005, oil on canvas, 200x200 cm

Fot. 1-2 D. Sadovská

Instalacja Sadovskiej *Rain* jest przywołaniem zjawiska atmosferycznego, ale na zasadzie zderzenia i odwrócenia realności. Tytułowy deszcz to fragmenty ludzkich palców ukazanych fragmentarycznie, jakby uciętych w akcie zbrodni, która tutaj zniknęła bez oznak żadnego bólu. Surrealistyczna metoda okazała się zaskakująco prostym i skutecznym rozwiązaniem. Warto zaznaczyć, że atutem jej twórczości jest właśnie „skuteczność” wizualnego oddziaływania, którą można określić jako epatowanie szokiem, który ma pobudzić do działania konsumpcyjne społeczeństwo, podobnie, jak np. twórczość Zbigniewa Libery z lat 90.

Fotografie z serii „Open Mind” (2010) stały się także wiszącą w przestrzeni instalacją, dynamiczną i przede wszystkim ruchomą formą o charakterze „chińskich cieni”, ale odnoszącą się również do postaci namalowanych przez Sadovską świętych [4]. Interesowało ją jaka jest „różnica” między świętymi z nazwy a ich czarno-białymi transpozycjami. Jej postawa bliska jest myśleniu postmodernistycznemu Jacquesa Derridy,

który w książce *Prawda w malarstwie* (wyd. pol. 2006) starał się uprawomocnić tezę, że nie ma żadnej metafizycznej prawdy.

Warto wspomnieć o pracy *Lavatory Attendant in Tesco* (2011), przedstawiającej trzy fotografie ciała starej kobiety, która tam pracowała. Ekspozowane one były w toalecie w Tesco. Na zdjęciach fragmentarycznie ukazujących ciało utworzył się zarys krzyża. W ten sposób wyrażając krytykę społeczeństwa konsumpcyjnego, w którego optyce brak jest miejsca dla ludzi starych, artystka nawiązała do tradycji Man Raya (*Pomnik dla D.A.F. de Sade*, 1932). Takie działania przypominają o analogicznych pomysłach Konrada Kuzyszyna z lat 90.

Instalacje *In the Right Direction* (2011, 2012) były, jak pisała artystka, emancypacją płaskiej fotografii, jej wyzwoleniem z „niewolnictwa” do przestrzenności. Podobnie Sadovská postąpiła ze swymi obrazami malarzkimi pt. *Święci*, którzy stali się przestrzenną instalacją, zmuszającą widza do zupełnie innego odbioru malarstwa, co jest bardzo ciekawym zabiegiem. >

MALARSTWO JAKO HIPERREALISTYCZNE LUSTRO TRADYCJI I WSPÓŁCZESNOŚCI

Powstałe od 2003 roku fotorealistyczne obrazy oglądałem po raz pierwszy w 2006 roku w zbiorach słowackiej Narodowej Galerii Sztuki w Bratysławie. Zrobiły na mnie ogromne wrażenie, gdyż jest to nowa jakość w dziedzinie fotorealizmu i trudno znaleźć dla niej porównania czy odwołania. Fotorealizm był połączeniem kilku tradycji, w tym wywodzącej się z pop-artu, ale też powrotem do klasycznego malarstwa, wbrew tradycji Roberta Rauschenberga czy Andy'ego Warhola.

Dokonania Sadowskiej wywodzą się z tradycji malarstwa akademickiego, w pozytywnym znaczeniu, gdyż zadziwiająca precyzja malowania w wielkim formacie (200 cm x 200 cm) skupia się na aspektach surrealizmu. Takie prace, jak *Portrait of Aminata T.*, *Portrait of Eva S.*, oraz innych kobiet prezentują stany uniesienia, może ekstazy? Ale podążając tropem prac surrealistycznych, np. Salvadora Dali (*Phonomen of Ecstasy*, „Minotaur”, nr 3/4 z 1933) można zaryzykować stwierdzenie, że Sadowská w zawołowany sposób pokazała masturbację. Cały efekt wizualny skupia się na wyrazie szyi i ramion, choć istotną rolę odgrywają emocje widoczne na twarzach.

Taka tradycja portretowania wywodzi się z fotografii surrealistycznej, głównie Man Raya, który by patronem fotografii onirycznej i erotycznej zarazem. Ciało może ewokować różne, w tym sprzeczne przesłania, także wywodzące się z tradycji i ideologii renesansu [5].

Painted to Measure (2009) jest nie do końca uformowaną i zmienną materią. Malarstwo może być np. ubiorem, czy „bezforemną masą”, rodzajem trójwymiarowej instalacji skonfrontowanej z miniaturowym zdjęciem przedstawiającym artystkę w stroju powstałym z tego obrazu. Jest to postkonceptualna tautologiczna inscenizacja, łamiąca obowiązujące gatunki i nie do końca artykułująca raz na zawsze skończony przekaz. Tym różni się od fotograficznych fotoopowieści, jakie od lat 60. tworzy Duane Michals. Sadowská przekonuje, że malarstwo jest także bezkształtną materią, co ilustrują również *Homographs*, łączące codzienną odzież z malarstwem, przypominają tradycję pop-artu (Rauschenberg) i jeszcze bardziej Tadeusza Kantora (ambalaże). Artystka pragnie sztukę wysoką łączyć z codzienną realnością w celu „stworzenia realności wyższego rzędu”.

Przejdźmy z malarstwa do performance i do fotografii inscenizowanej jest seria *Like in a Picture*, 2011, z użyciem białych płócien obrazów, które modelują i „obudowują” ciało artystki stającej się w ten sposób jedynym motywem tych nienamalowanych obrazów. Nasuwa się pytanie – czym jest w swej istocie malarstwo i jaka jest jego relacja do fizyczności człowieka. Jest prawdą czy ułudą?

Sadowská stworzyła monumentalne malowidło pt. *Krawaty* (*Ties*) na opakowanym w tkaninę budynku Ringturm (2013) w Wiedniu. Obrazy zaś z cyklu „Yellow Heaven” w sposób metaforyczny pokazują świętych w żółtym kolorze, pełnych ludzkich stanów emocjonalnych, w tym uśmiechu, zabawy, strachu. Widzimy np. św. Antoniego, św. Marię Magdalenę oraz w erotycznym, jakże ludzkim uścisku, Adama i Ewę. Postmoderniści pytają o wyraz świętości, która, wg koncepcji Sadowskiej, jest także po prostu ludzka i zwyczajna, co już dobitnie pokazał Caravaggio. Dodajmy, nie tylko dla Dereka Jarmana był on jednym z antenatów postawy postmodernistycznej.



1

Dorota Sadowská

1. *Open Mind*, 2010, B&W prints, tread, adhesive tape, installation in Batelier, Bratislava, Slovakia
2. *Parasite No.81*, 2002, colour photograph
3. *Great Love, Small Story*, 2013, installation of 10 paintings 100 x 100 cm, acrylic on canvas, in Slovak Institute Gallery, Prague

Fot. 1–2 D. Sadowská



2

Rozwinięciem tego postulatu zderzenia malarstwa z codziennym życiem było pokazanie cyklu ze świętymi w Hali Targowej w Bratysławie *Return Home*. Wśród autentycznych straganów artystka zainscenizowała stoły zrobione z obrazów. Było to próbą zbadania odbioru sztuki sakralizowanej, choć nie do końca, która chyba pozostała niezauważona.

WYDAWNICTWO PRYWATNE „SADO”. FAKE ART?

Podążając za tradycją wydawnictw bezdebitowych oraz Banksy'ego artystka wydrukowała trzy edycje prywatnego pisma „Sado” (2005, 2007, 2015) wzorowane graficznie na pismach dla kobiet, a poświęcone szerokiemu kontekstowi własnej twórczości. Pismo było dystrybuowane w sprzedaży handlowej tak, jak pisma dla kobiet, co można uznać za przejaw twórczości „fake art”, świadomie podszywającej się, a w swej istocie krytykującej z pozycji feministycznej zaborczy, ale jakże trywialny konsumpcjonizm.

PRAWDA SZTUKI, ILUZJA ŻYCIA?

Jestem przekonany, że zarówno na polu fotografii, malarstwa, jak też szeroko rozumianej instalacji Sadovská stworzyła na gruncie europejskim bardzo ważne prace w dyskursie feministycznym, który w jej interpretacji zmagają się z tradycją, także narodową i europejską. Kwestionuje ona różnego rodzaju postawy świata konsumpcyjnego i ikonografię chrześcijańską. Stary świat zastępuje nowym o proveniencji surrealistycznej, z nastawieniem na przekraczanie określonej medialności. W ukryty sposób przemycą własne okruchy życia, perfekcyjnie malowane z fotografii, przetworzone w sposób fotorealistyczny. Zakres jej twórczości jest bardzo szeroki i odważny. Dotarł także do toalety Tesco czy hali targowej, które na moment stały się miejscem konfrontacji sztuki z banalną rzeczywistością.

Czy sztuka feministyczna coś jeszcze przekazuje, czy wciąż drażni? Na razie artystka z wirtuozerią pokazuje różnego rodzaju iluzje malarstwa, fotografii, w tym zwodnicze możliwości perspektywy malarskiej i instalacji. Zawsze dotyczą one człowieka, w tym jego części przedstawionych jako pasożyty, co byłoby tradycją twórczości między markizem de Sade i Jeanem Genetem.

Twórczość Sadovskiej wyrasta z radykalnych przemian awangardy klasycznej, jak i z neoawangadry, ale sytuuje się już w wymiarze postmodernistycznym, gdyż pomimo walki z określonym systemem, prowadzonym w zaciszu galerii i muzeów, raczej jest ironicznym komentarzem, niż autentycznym polem bitwy. Dostrzegam także, zwłaszcza w jej malarstwie, odwołania do ikonografii i tradycji sztuki dawnej, np. Andrei Mantegni. Jej twórczość jest przykładem, jak „awangardowe obrzeże” sztuki staje się jego dominantą w momencie, kiedy praktycznie każdy artysta pragnie zaistnieć na rynku sztuki. Ale niektórzy tylko, jak Sadovská, mają do przekazania istotne treści. ■

Przypisy

1. L. Fišerová, *Mark Of The Intimate Gesture. With Dorota Sadovská over a Glass of Mother's Milk*, <http://www.sadovska.sk/nav8e.php> [data dostępu 28.04.16]
2. Prace wideo Natalii LL pokazywałem w czasie wykładu *Polski film eksperymentalny*, jaki prezentowałem w Wysoką Szkoła Múzičkih Umení w Bratysławie w 2008. Mówiłem także o twórczości Sadovskiej, którą poznałem w 2011 roku.
3. S. Morawski, wybitny polski filozof i teoretyk sztuki, zarzucał postmodernizmowi „pasożytnictwo” i widział w tym zmierzach sztuki. Por.: Tenże, *Niewdzięczne rysowanie mapy... O postmodernie(izmie) i kryzysie kultury*, Toruń 1999.
4. Być może są to także reminiscencje twórczości Anette Messager, która w przestrzenny sposób używa fotografii do swych instalacji. Ale twórczość Francuzki w odróżnieniu od Sadovskiej ma, np. w cyklu „My Trophies” (*Mes Trophées*) (1986-88), także wymiar profetyczny i magiczny.
5. Pisała na ten temat Zora Rusinová w tekście *In the Grip of Body Language*, „Sado” nr 2, wydawnictwo prywatne D. Sadovskie, Bratysława 2007, ss. 58-69. Słusznie zwróciła uwagę na odwołanie do tradycji ikonografii sztuki dawnej oraz współczesnego socjologicznego i genderowego kontekstu.



3

How to paint the saints?

Dorota Sadovska was born in 1973. She graduated from the College of Fine Arts in Bratislava in 1997. She used to be involved in West European feminist movements. Sadovská is considered as one of the most important Slovak artists. She is interested in photography and painting. Also, she produces installations. She likes intervention techniques which interfere with stereotypical understanding of culture. Her art stems from the radical transformation of classical avant-garde and the neo-avant-garde, but it is closely related to postmodern style. Instead of fighting with a specific system, the artist produces ironic commentary to contemporary culture. In her iconography, there are references to classical art, for example Andrea Mantegna. In 2013, she painted monumental picture entitled *Ties* with which she wrapped the Ringturn building in Vienna. The images from the series entitled 'Yellow Heaven' metaphorically show the saints in yellow color which show different emotions (joy, fear). She showed Adam and Eve and a few saints. As other postmodernist artists, she shows expressions of holiness which is also just human and ordinary. ■



ANNA NOWICKA

Abstrakcjonistki

W 1952 roku Hans Namuth, odwiedzając studio Willema de Kooninga w East Hampton, wykonał słynne zdjęcie przedstawiające malarza stojącego na tle wielkoformatowego kobiecego portretu. Obraz flankowany jest przez sylwetkę żony malarza – Elaine de Kooning, która w dwóch znanych wersjach fotografii pozostawiona jest raczej w wycofanej względem artysty pozycji, stojąc oparta o drzwi wejściowe lub siedząc jakby u stóp dzieła. Wyraźna hierarchia w ukazaniu postaci, dekadę później stała się jednym z elementów debaty na temat roli i statusu kobiet w zachodniej historii sztuki. Uwagę na dojmujący brak równości pomiędzy uznanymi geniuszami malarstwa a artystkami zmagającymi się z ciągłym odrzuceniem przez środowisko artystyczne, którego wyrazem były podobnie zakomponowane fotografie, zwracały tak uznane badaczki sztuki jak Griselda Pollock, Rozsika Parker, Linda Nohlin, w Polsce kilka lat później także m.in. Agata Jakubowska. Przepracowując kanony nauki o sztuce nie tylko przywracały one dziedzictwu kultury wizualnej twórczość kobiet, ale co więcej niosły odpowiedź na pytanie dlaczego do połowy XX wieku twórczość ta była ledwo widoczna.

Elaine de Kooning podobnie jak jej mąż zajmowała się malarstwem abstrakcyjnym. Co więcej należała do słynnego Eight Street Club, zrzeszającego artystów reprezentujących nurt ekspresjonizmu abstrakcyjnego mającego w Stanach Zjednoczonych właściwie status sztuki narodowej, w którym członkostwo kobiet należało do rzadkości. Elaine de Kooning, która na małżeńskiej fotografii stoi w cieniu wielkiego artysty, podobne miejsce zajmuje niestety także w historii amerykańskiego gatunku.

Alternatywna opowieść o jednym z najważniejszych kierunków w sztuce XX wieku pełna jest cichych bohaterek, które równolegle do rozpoznanych artystów rozwijały gatunek malarstwa niefiguralnego. Wśród matek założycielek sztuki nowoczesnej znajdują się Katherine Sophie Dreier, Wilhelmina Weber Furlong, Hilma af Klint. Spadkobierczyniami ich dorobku jest, prócz wymienionej de Kooning, także Lee Krasner, Helen Frankenthaler, Barbara Hepworth, w Polsce

Maria Jarema, Katarzyna Kobro, Jadwiga Maziarska, które z kolei stanowiły inspirację dla generacji artystek tworzących aktualnie: Darii Mileckiej, Janiny Wierusz-Kowalskiej, Urszuli Śliz, Anny Kołodziejczyk, Justyny Pennards-Sycz – by wymienić kilka spośród polskich artystek, działających nie tylko na gruncie sztuki rodzimej.



Uznawana przez lata za gatunek typowo męski abstrakcja była bezzasadnie pozbawiana kobiecego głosu, którego przejawy traktowano z chłodną protekcjonalnością i ostatecznie spychano na margines tej twórczości. Jednak po połowie XX wieku wraz z rozkwitem nowej, rewizyjnej historii sztuki, uczulającej m.in. na fakt obecności kobiet w obszarze sztuki, przewartościowanie, którego dokonywali kuratorzy, krytycy oraz historycy sztuki, a także zaangażowani politycznie artyści i artyści, pozwoliło odkryć, a w konsekwencji także umocnić status malarstwa abstrakcyjnego tworzonego przez kobiety. W przepisywanych kartach historii sztuki uwzględniano coraz więcej przypadków artystek, działających w wąskich progach sztuki, której właściwy obszar zdominowany był przez mężczyzn, przyjaciół, a także mentorów.

Współcześnie artystki, które przejęły schedę po mistrzyniach abstrakcji, mogą tworzyć bez kompleksu towarzyszącego częstokroć ich wielkim poprzednikom. Wiele spośród nich podkreśla swoją artystyczną niezależność względem ukutych podziałów, a niedawny manifest Joan Jonas, która podczas Whitechapel Gallery Art Icon nawoływała do porzucenia utartej rozróżnienia na artystów i artystki słowami: *We are artists, not female artists*, świadczyć może, że genderowy problem, choć nadal aktualny, jest świadomie przez artystki zwalczany w ich codziennej pracy.

Malarka, która świadomie odchodzi od kategorii kobiecości w sztuce abstrakcyjnej, na rzecz ujęcia jej w ramy uniwersalizmu jest wspomniana Justyna Pennards-Sycz. Artystka urodzona w Polsce, wykształcona w Niemczech i Niderlandach i na stałe związana ze środowiskiem holenderskim. Pennards-Sycz ukończyła malarstwo na utrechckiej Akademii Sztuk Pięknych i od początku drogi twórczej zrywa z właściwościami stereotypowo przypisanymi sztuce kobiecej. Twórczyni wielkoformatowych, akrylowych płócien jest jedną z tych artystek, które uwzględniając charakter malarstwa abstrakcyjnego, w pełni rozwija jego możliwości, sprawnie posługując się klasycznym warsztatem artystycznym. Świadome budowanie struktury obrazu, żmudne opracowywanie kompozycji, przemyślany dobór kolorystyki oraz form, efektywna, fizyczna praca przy sztaludze – aspekty, które kilka dekad temu mogły być rezultatem wyłącznie wprawno męskiego oka i tężyzny, są elementami warunkującymi malarską działalność Pennards-Sycz. Artystka z pełnym wyrachowaniem i inteligencją porównuje swoją pracę do pracy atlety, wskazując, że dzieło artystyczne jest wynikiem codziennego, rutynowego treningu i poświęcenia. Bogate *oeuvre* artystki, podzielone na rozbudowane cykle obrazów, z których do najbardziej ciekawych należą: „Cities” (2009-2015), „Night Forest” (2014-2015), „Ocean” (2012-2015), „Tsunami” (2012-2014) czy „Poszukiwanie rzeczywistości” (2013) – są kolejnym dowodem na – jak zapewne stwierdziłby Clement Greenberg, największy orędownik amerykańskiego modernizmu – mało kobiecą wytrwałość, konsekwencję i spójną, artystyczną wizję. Choć w realizacjach Pennards-Sycz pobrzmiewa przecież echo drżących kompozycji Georgie O’Keeffe, organiczności charakterystycznej dla sztuki Marii Jaremy lub wczesnych prac Magdaleny Abakanowicz, pastelowych, subtelnych kolorów znanych chociażby z płócien Hilmy af Klint czy formalnego rozdarcia specyficznego dla Gety Brätescu, trudno byłoby o większą ignorancję niż stwierdzenie, że wymienione cechy determinują wyłącznie sztukę wychodzącą spod kobiecej ręki. Jak bowiem wytłumaczyć intensywność gamy barwnej u Andre Dereina, chroniczną niespokojność Pollocka czy poetykę monochromatycznych krajobrazów Gerharda Richtera? W ocenie sztuki tych artystów kwestia ich płci pozostaje raczej zawsze sprawą trzeciorzędną lub zupełnie omijaną. Tak jakby „męski stan ducha” posiadał tę niewątpliwą zdolność do nie ujawniania się w akcie twórczym, zaś kobiecy pozostawał zawsze aktywny.

Justyna Pennards-Sycz w swoich drobnozgowo opracowywanych płótnach, stojących często na pograniczu abstrakcji i zgeometryzowanej figuracji, odnosi się do eksperymentów podejmowanych przez surrealistów, jak i sztywnej metody tworzenia ekspresyjnych abstrakcjonistów lat 50. XX wieku. Co ciekawe, impulsywny i instynktowny sposób malowania tych ostatnich bezwstydnie krytykuje, podkreślając swoje przywiązanie do przemyślanej koncepcji obrazu i w pełni pragmatycznego podejścia do malarskiego warsztatu. Ta intencjonalna dezercja z pola historycznie obsadzonego genialnymi abstrakcjonistami jest świadectwem nie tyle podtrzymywania przez artystkę żywej tradycji sztuki kobiet, ile pielęgnowania swojej własnej, artystycznej niezależności. ■



Justyna Pennards-Sycz

1. *There will be heat*, 2014, akryl na płótnie, 90x120 cm
2. *Tuscany 1*, 2014, akryl na płótnie, 30x30 cm
3. *Berlin na nas czeka*, 2013, akryl na płótnie, 120x90 cm

Abstract female artists

While visiting the studio of Willem de Kooning in East Hampton in 1952, Hans Namuth took the famous photographs of the artist standing against the female portrait. The image is flanked by the figure of the painter's wife – Elaine de Kooning, who in two known versions of photographs is shown in the retracted position: she stands at the front door and sitting at the feet of an art-piece. A decade later the photographs became the elements of debate on the role and status of women in Western art history. Art reviewers and historians discussed the acute lack of equality between the geniuses of painting and artists struggling with constant rejection by the art community. Those two historic and similar photographs were the subject of research by Griselda Pollock, Rozsika Parker, Linda Nohlin and, in Poland, by Agata Jakubowska. They wrote about the need to restoring the heritage of visual art produced by women and analyzed the reasons why female artists were barely visible even in the mid-twentieth of the twentieth century. Among the mothers of modern art there are the following female artists: Katherine Sophie Dreier, Wilhelmina Weber Furlong, Hilma af Klint. The group of their heirs includes the following female artists: Elaine de Kooning, Lee Krasner, Helen Frankenthaler, Barbara Hepworth, Maria Jarema, Katarzyna Kobro, Jadwiga Maziarska, who later inspired generations of artists making up the current: Daria Milecki, Janina Wierusz-Kowalska, Ursula Śliz Anna Kołodziejczyk, Justyna Pennards-Sycz. ■

RENATA GŁOWACKA

Córy Koryntu

Dobiegła końca wystawa, którą odwiedzający paryskie muzea uważali za obowiązek obejrzeć – „Splendeurs & misères – wizerunki prostytucji 1850-1910” w Musée d’Orsay (22.09.2015 – 17.01.2016). Uwiecznione na płótnach i papierach kobiety zostały umieszczone w określonym kontekście tematycznym, jako służebnice płatnej miłości.

Prostytutki zawsze uważane były przez społeczeństwo jako kobiety nieczyste. A przecież nie chodzi o sprzedawanie uczuć. Wśród teoretyków tematu są i tacy, którzy doceniają rolę kobiety opłacanej za seks, zestawiając je np. z pracą psychoanalityka. Nie ma kłamstwa, nie ma nieuczciwości – klient wie, za co płaci. Skąd więc kierowane ku nim najgorsze epitety? Nikt nie wątpi, że jest to jednak profanacja ciała.

Kurtyzany występowały w sztuce i literaturze od zarania. Także w religii. Prostytucja jest grzechem, ale jak inne grzechy ulega przebaczeniu. Rachab – prostytutka z Jerycha była czczona jako miejscowa bohaterka, ukrywająca Izraelitów. Biblijna Maria Magdalena została rozgrzeszona i dostąpiła zbawienia. Obie były wielokrotnie uwieczniane w sztuce.

Dwie kurtyzany renesansowego malarza Vittore Carpaccio przedstawione są jako damy. Podobnie dwuznaczny charakter ma *Venus z Urbino* Tycjana, będąca inspiracją dla późniejszych twórców (m.in. Félix-Jaques Moulin *Nu allongé*, Edouard Manet *Olympia*, Henri Gervex *Rolla*) – leżąca kobieta jest naga, ale czy konieczne wyczekuje klienta?

Może dopiero przedstawienie aktu miłosnego przestaje być sztuką a staje się pornografią?

Wystawa w Musée d’Orsay miała inny charakter niż ekspozycja „Akt męski” przed dwoma laty, choć przecież i tu nie widać nic poza kobietą nagością. Charakteru „pracy” przedstawionych dam najczęściej można się jedynie domyślać.

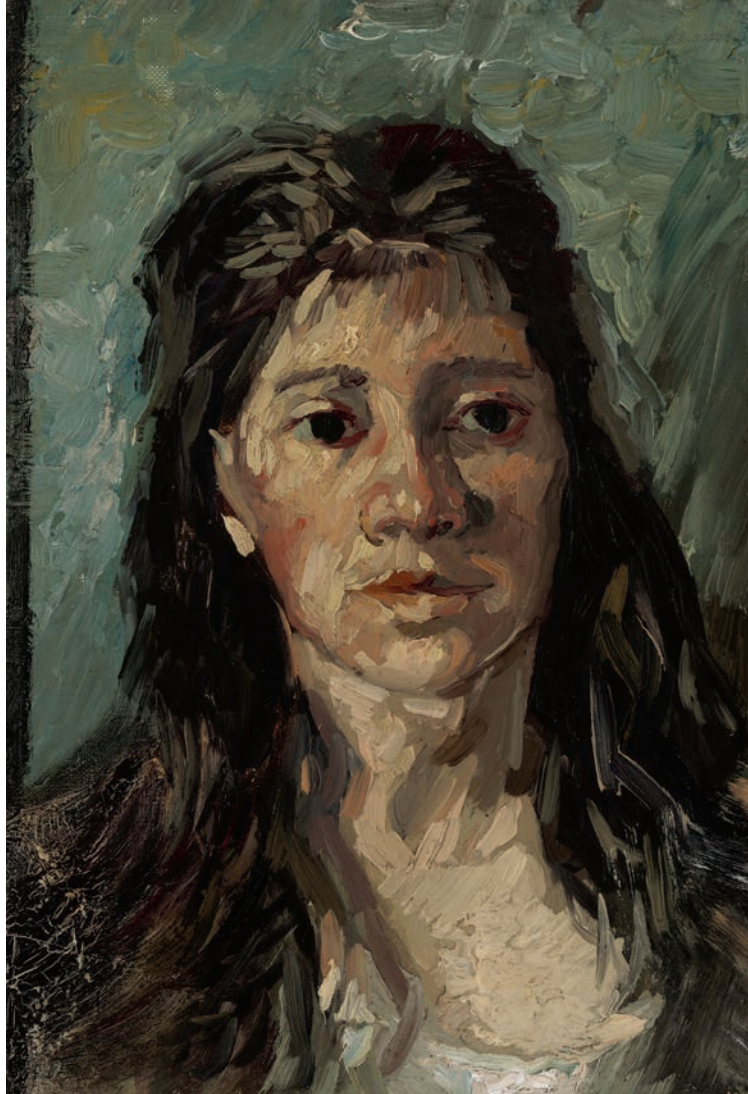
Nie do podważenia są przedstawienia domów publicznych – zgromadzenie kobiet pod jednym dachem nie pozostawia wątpliwości – wiadomo, po co się tam znalazły. W sztuce to temat podejmowany chętnie. Thomas Couture na swoim obrazie uwiecznił rozpustnice i przybyłych klientów. Picasso zgromadził nagie damy, przyciągające chętnych do *maison close*. Do tematu chętnie nawiązywał Henri Toulouse-Lautrec, stały bywalec tych przybytków. Na obrazie Edgara Degasa (*L’Attente II*) córki Koryntu pozbawione są wdzięku – znudzone, nagie kobiety, wyraźnie czekają na płacącego za seks. Czasami „publiczny” charakter miejsca nie pozbawia go domowych rytuałów. Obraz *Wigilia w burdelu* Edvarda Muncha odbiega od tradycyjnego przedstawienia wyuzdania.

W sztuce współczesnej tematem prostytucji zainteresowała się fotografia, film i performance. W tych gatunkach można wyrazić rzeczywiste pożądanie i intensywność seksu. Często widać też kontekst – środowisko, z którego wywodzi się modelka, status społeczny, motywację psychiczną, relacje międzyludzkie. Film wchodzi w intymność bohaterki, określanej jako dziwka.

W filmie, ale i w fotografii pojawia się nowy wątek – ulicznica rzeczywiście czeka przed „Domem pod czerwoną latarnią”. Tak widzi ją miasto – nie trzeba być klientem, żeby ujrzeć opłacaną za seks. Wystarczy wyjść na paryską ulicę St Denis lub do dzielnicy de Monto w Dublinie.

Pod koniec XX wieku widać ewolucję stosunku sztuki i prostytucji, wywołaną ruchami feministycznymi. Niektóre artystki w swoich dziełach wcielały się w role prostytutek, podważając tradycyjne, pejoratywne traktowanie tego zjawiska.

Szczególną rolę w podejmowaniu tematu „Prostytucja w sztuce” odegrała Marina Abramović. W 1975 r. została zaproszona do Amsterdamu, gdzie zaproponowała prostytutce na kilka godzin zamianę ról. W ramach performance’u *Role exchange* Holenderka zagrała rolę Abramovic, podczas gdy artystka zajęła miejsce w witrynie czerwonej dzielnicy. Wielu klientów dało się zwabić, nie podejrzewając, że uczestniczą w eksperymencie artystycznym. Prostytutka jako podmiot sztuki podnosi swój osobowy status.



1



2

1. **Vincent van Gogh**,
Head of a Prostitute, 1885
2. **Vincent van Gogh**,
*In The Café: Agostina Segatori
in Le Tambourin*, 1887
3. **Louis Anquetin**, *Woman at the
Champs-Élysées by Night*,
1890-1891

Na początku 1990 r. Alberto Sorbelli, jako student Akademii Sztuk Pięknych w Paryżu, wpadł na pomysł zorganizowania seminariów na temat „Estetyka prostytucji”. W ramach tego przedsięwzięcia wykonał szereg performance'ów, przedstawiając się w różne kobiece role, m.in. sekretarki i prostytutki. Transwestyta pokazuje się z makijażem, w pończochach i butach na wysokich obcasach.

W 1999 artystka-feministka Nadine Norman otworzyła w kanadyjskim Centrum kultury w Paryżu agencję „dziewczyn na telefon”, gdzie klienci byli „werbowani” przez drobne anonсы. W 2001 Vanessa Beecroft zorganizowała performance *VB48* – nagie czarne kobiety leżą w wyzywających pozycjach, „czekając” na klientów. W 2003 Jota Castro przerabia paryską Galerię Maison-neuve w japoński Love Hotels.

W 2003, Andrea Fraser nakręcił *Untitled* – wideo, filmowane z jednego punktu pokoju hotelowego, film przedstawia akt seksualny autentycznej prostytutki z klientem. Aktorzy-amatorzy godzą się na uwiecznienie ich wspólnej nocy. Akt seksualny może być traktowany jako performance? Niczym miłość fizyczna w spektaklu teatralnym.

Szczególnym medium w wychwytywaniu subtelności profesji prostytucji jest fotografia. Rejestruje ekshibicjonizm, wydobywa erotyczny aspekt portretu. W nocnym Paryżu, uwiecznionym przez Brassai'a nie mogło zabraknąć snujących się po mieście cór Koryntu. Helmut Newton zdaje się zafascynowany tematem. Nie tyle chodzi o sam akt seksualny, co o istotę prostytucji – czekanie na klienta, swoisty szyk, zapowiadający erotyczne spotkanie.

Roswitha Hecke fotografuje kurtyzanę z Zurichu. Wydano książkę z setką czarno-białych fotografii Irene. Nie jest to album pornograficzny. Irene jest personifikacją kreacji artystycznej, interpretuje swoją rolę, uosabia afirmację seksualności. Fotografie uzupełnione są cytatami z Beaudelaire'a, czyniąc książkę lirycznym albumem.

Fotografia przybliża fizyczność, ale i aspekt psychiczny płatnej miłości.

Amerykanka Jane Evelyn Atwood zapragnęła uwiecznić na zdjęciach codzienne życie prostytuttek. Stała przed pytaniem, czy bardziej wiarygodne będzie patrzenie z zewnątrz, czy wcielenie się w ich rolę. Wybrała to pierwsze.

Wygląd „podpatrywanej” kobiety wywołuje domyślność narracji. Przedstawienie domaga się historii. Dlaczego wybrała tę rolę? Czy klienci bywają obiektami uczuć?

Kobiety z marginesu to temat inspirujący wielu artystów. prostytutki w filmie to temat na osobny tekst.

Oglądając wystawę w Musée d'Orsay, nie dostrzega się wulgarności w przedstawianiu prostytucji w sztuce lat 1850-1910. Sztuka XX wieku wydobywa arcyzm najstarszej profesji świata.

Ile racji miał Charles Baudelaire pisząc, że sztuka jest prostytucją? ■



Corinthian girls

The exhibition entitled 'Splendeurs & misères – images of prostitution, 1850-1910' was organized at the Musée d'Orsay from September 2015 to January 2016. For many visitors to Paris, the exhibition was considered 'a duty to see'. Immortalized on canvas and paper, women were placed in a specific thematic context, as handmaidens of paid sex.

Prostitutes were always regarded by society as unclean women. Nevertheless, prostitution is not about selling feelings. Among the theorists of the subject there are those, who appreciate the social role of women of paid for sex. There is no lying, no dishonesty – the customers know what they pay for. So why they are to suffer the worst epithets? Nobody doubts that this is but a profanation of the body.

Courtesans occurred in arts from the beginning of arts. And from the beginning of religion. Prostitution is a sin, but like other sins it is forgiven. Rahab – prostitute from Jericho, was worshiped as a local heroine, who used to hide the Israelites. Biblical Mary Magdalene was forgiven and bestowed upon salvation. Both were repeatedly immortalized in art.

"Two courtesans" by Vittore Carpaccio, the painter of the Renaissance, painted two women as honorable ladies. 'Venus of Urbino' by Titian reveals similarly ambiguous character. The picture by the great masters inspired later artists (including Félix-Jacques Moulin who painted 'Nu allonge', Edouard Manet who painted 'Olympia' and Henri Gervex who painted 'Rolla'.

May be only the act of love ceases to be art and becomes pornography? ■



MIROSŁAW RAJKOWSKI

Make peace not war

Wystawa „Ukrajinskyj Zriz: Przeobrażenia / [De][Re]konstrukcja” zaprezentowana we Wrocławiu w kwietniu 2016 r. jest narracją stanu sztuki powstającej na Ukrainie w ostatnich dwóch dekadach z pointą prezentującą dzieła osadzone w kontekście kryzysu politycznego, który aktualnie wypełnia życie Ukraińców, także artystów. Na Ukrainie wybuchły jesienią 2013 r. pokojowe protesty w odpowiedzi na odmowę rządzących w sprawie zbliżenia z UE, które przerodziły się w krwawe walki uliczne i doprowadziły do trwającej do dziś wojny domowej pomiędzy pronarodową armią a prorosyjskimi separatystami. Do dziś wojna pochłonęła w sumie po obu stronach ok. 30 tys. zabitych i 50 tys. rannych; szacuje się, że jest ok. 1,6 mln uchodźców wewnętrznych. Ukraina straciła Krym na rzecz Rosji. Aktualny przekrój jest rezultatem „wybuchu” utraty tożsamości i podstawowych wartości humanistycznych. Ten wybuch jest katalizatorem procesów rekapitalizacji estetycznej, który radykalizuje badanie procesu „nowej granicy i nowej wolności” w sztuce współczesnej Ukrainy.

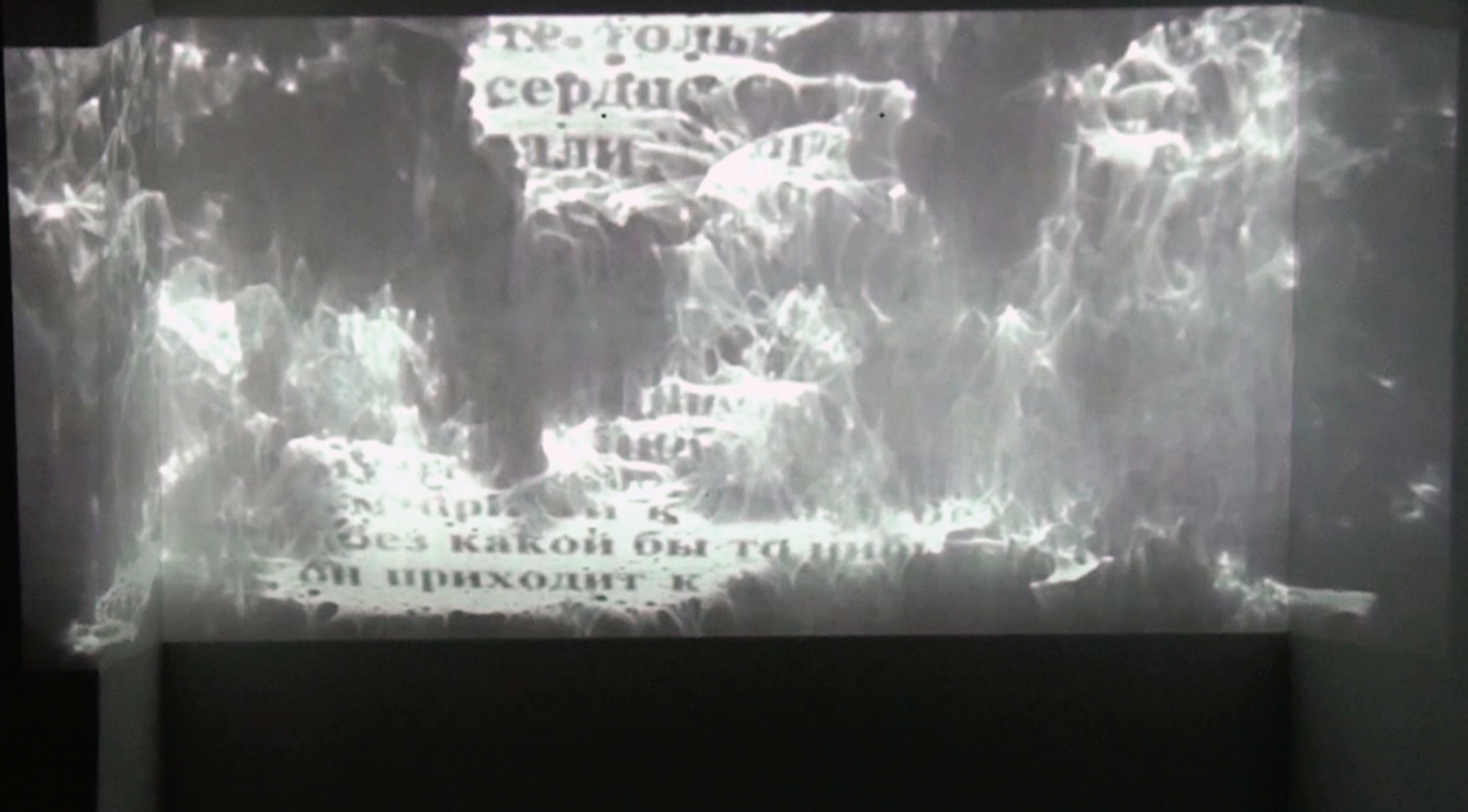
Przeobrażenia. Kuratorzy wystawy wykorzystali 6 poziomów (od piwnicy po 4. piętro) modernistycznej kamienicy na wrocławskim Rynku transmodułowo, zestawiając obok siebie zbiory prac tematycznie jednorodnych. Moduł prac odnoszący się bezpośrednio do aktualnej sytuacji wojny domowej znalazły się na samym końcu poziomu szóstego. Ziemia z lejami po wybuchach bomb staje się nowym krajobrazem w dyptyku Oleksija Saja. Jego *Zimowy...* i *Letni Kraobraz po Wybuchach Moździerzowych...* to krajobrazy badające nowe relacje fakturalne na wielowarstwowej płycie z tworzywa sztucznego. Mniemać należy z tego, że nie publicystyka i korporalne cierpienie narodu ukraińskiego zostało przyjęte przez kuratora za dominantę kompozycji przestrzeni pokazu. Z materiałów odpadowych z wrocławskiego budynku – pomalowanych na czarno desek z gwoździami – Serhii Turbinov stworzył apokaliptyczny krajobraz w instalacji *Inwersja*, pełen pustki utkanej z antycieleśnej ostrości gwoździ. Proces naturalnej dewastacji „nowego i pięknego” wyrzmiwia tu lirycznym memento mori. Wyższy poziom dewastacji symbolu narodowego poprzez złoczenie po obu

stronach flag stron konfliktu – Ukrainy i Rosji – w minutowym wideo Aliny Jakubenko FLAGA wyraża bifurkacyjną nadzieję na pokojowe scalenie.

Wiarę w odrodzenie przekazuje również obiekt Myroslava Vaydy *Supernowa*. Fragmenty drzwi, jednostronnie pomalowanych na czarno, są geometryczną bramą kąta prostego prowadzącą w nieskończoność i symbolikę krzyża... Assamlage Kostiantyna Zorkina to przywołanie zwiędów rustykalnych korzeni ukraińskiej sztuki.

Artyści przyjęli wobec wojny postawę dystansu i kwietyzmu. W performance Ani Zur *Granice Moje Miejsca*, podczas którego artystka pocięła płócienny biały dywanik oraz białą odzież na sobie i zapakowała w worek na śmieci kopnęła go w stronę publiczności, opuszczając nago salę galerii, jest wymownym aktem pacyfizmu, oddania, przyzwolenia...

[De][Re]konstrukcja, czyli historia nowych mediów 1991-2016 r. Sztuka mediów rozpoczęła się na Ukrainie od wideo artu. Tworzyło ją odniesienie się do TV (Ilya Chichkan) i postmodernistyczne cytaty z filmów niemych (Alexander Roitburd, Glib Katchuk). Innym ważnym tematem była cieleśność (Natalia Filonenko, Alexander Roitburd, Ivan Tsupka), symulakra i iluzoryczność materialnego świata (Ilia Isupov, Alexander Gnilitky, Lesia Zaiats) i sytuacja ludzi upośledzonych w społeczeństwie (Glib Katschuk, Olga Kashymbekova). Przejmując instalację wideo stworzył Jurko Vovkogon – sfilmowane drzewa po wojennej strzelaninie, z których miejsc odstrzelonej kory jak lzy kapie żywica... Te świadectwa odzywają się w wideo Mykoły Ridnyi *Zwyczajne Miejsca*. Miejsca gdzie toczy się obecnie normalne życie mają zapisane w swojej ciszy odgłosy szarpaniny, wyzwisk z czasu walk i samosądów w zimie 2013/2014 w Charkowie. Wojna, aby trwać, potrzebuje mitu. Jego źródła widzi Ianina Prudenko w medialnej manipulacji, deformacji istoty walki. MITOGENEZA to demaskacja medialnych symulaków – patetycznych filmowych reklam o żołnierzu bohaterze. Interaktywna instalacja dwumonitorowa Michaiła Barabasza to rozgrywka mundurowych żołnierzy, którzy naprzemiennie strzelają do siebie. Giną. Miejsce zabitych zajmują losowo przywołane awatary i jak czasem się zdarza... strzelają sami do siebie. Ukraina to kraina pachnąca krwią bestialsko



1. **Sergiy Petelyuk**, *Tolerated violence*, instalacja wideo

2. **Serhiy Yakunin**, *Trwanie*, instalacja wideo

1–2. Fot. M. Rajkowski

zabitych Niewinnych. Obok tego modułu zamieszczono prace przedstawiające artoterapię osób upośledzonych fizycznie lub umysłowo...

Młodzi artyści ukraińscy nie protestują przeciw zabijaniu ani jak hippisi z lat 70. śpiewając protest songi, ani jak Lennon/Ono spędzając dnie i nocę w łóżku...

Optyczne Iluzje to zbiór prac dedykowanych jako hommage dla suprematystycznej twórczości Polaka z pochodzenia Kazimierza Malewicza. Obrazy bezprzedmiotowe, świadomie odwracające się od sztuki mimetycznej i symbolicznej, to wciąż niewyczerpane pole badań dla osobowości niezainteresowanych rzeczywistością i jej medialnym odbiciem. Współcześni artyści widzą w czarnym kwadracie zapowiedź estetyki piksela. Wideopętla Ilji Isupowa/Iwana Ciupki, praca z 1998 r., przedstawia morfing twarzy zeskanowanych z różnych historycznych dzieł malarskich. Skojarzenia bizantyjskie budzi generatywna praca Aleksija Khoroshenki, w której ekran jest losowo zagęszczany kwadracikami. Eskapizm jest najwspanialszą bronią. Kontemplacyjny mobile Tarasa Kotlyara zabiera w swą immanentną rzeczywistość, w której pola magnetyczne i grawitacyjne stabilizują przypadkowe ruchy metalowych prętów. Multimonitorowa wideoinstalacja Sergieja Petluka reprezentuje ludzkie ciało jako biomechanizm mimowolnych czynności komórkowych. Projekt otwiera praca *Eros i Thanatos i Optoical Illusion* – tematy charakterystyczne dla wczesnej sztuki mediów i końca wojny i rewolucji. Jednakże bloki tematyczne zawierają prace stworzone w latach 90., jak również w XXI wieku, można więc wyciągnąć wniosek, że niektóre tematy pozostają palące dla społeczeństwa ukraińskiego, jak np. zagadnienie ludzi upośledzonych lub hołd dla Malewicza. Oleksandr Roytrub patrzy na biologiczny cykl człowieka jak na maszynę, ironicznie jak na maszynę do zabijania. Narcystyczne oglądanie się w krzywym zwierciadle to Eros, akt deformacji to Thanatos wynika z Oleksandra Gnyłyckiego *Morror*. Do jakich doznań estetycznych może prowadzić błąd w programie/urządzeniu, bada Maksym Afanasjew w wideo z ujęciami z wesela lub montaż z hollywoodzkich filmów.

Mimo mnogości prac na wystawie we Wrocławiu ich rozmieszczenie jest logicznym systemem. Sztuka nie jest procesem ewolucyjnym, a artyści nie współpracują ze sobą. Każdy artysta jest wyizolowaną wyspą zajęłą własnym systemem.

Czy w takiej sytuacji można mówić o jakiejś wspólnocie wypowiedzi? Sztuka ukraińska od 2014 r. jednoznacznie przeniosła się na pozycję socjokrytyczną. Krytyczna analiza demagogii mediów, tendencje pacyfistyczne i nihilistyczne temperują atmosferę konfliktu, agresji... i ten spokój jest Ukraińcom dziś najbardziej potrzebny. Nowe technologie (wideo, interaktywne oprogramowanie) temu służą. Współcześni artyści nie tworzą pomników bohaterom, bo w bratobójczej wojnie wszyscy są przegrani. Ukraina straciła swoją tożsamość terytorialną, a duchowo jest w zawieszeniu... Podobnie jak po rzezi wołyńskiej Ukraińcy stają kolejny raz przed pytaniem: Gdzie jest granica piękna pomiędzy bohaterem narodowym a zwyrodniałym zbrodniarzem? ■

Make peace not war

In April 2016, the curators in Wrocław organized an exhibition entitled 'Ukrainian Zriz Transformations / [De] [Re] design'. They showed art-pieces produced in Ukraine in the past two decades in the context of the political crisis that currently fills the life of Ukrainians, as artists. In Ukraine, peaceful protests broke out in autumn 2013. People protested against the refusal by the government to rapprochement with the EU. Unfortunately, peaceful demonstrations escalated into bloody street fighting and led to civil war between Ukrainian army and pro-Russian separatists. To this day, the amount of casualties on both sides approximately 30 thousand killed and 50 thousand wounded. It is estimated that there is 1,6 million internal refugees. Ukraine lost the Crimea to Russia. Many people lost their sense of identity and basic human values. It is the catalyst of aesthetic recapitalization and radicalization of ideas connected with 'new frontier and new freedom'. Curators used 6 levels (from the basement to the 4th floor) of the modernist building on the Market Square. They lined up thematically homogeneous art-pieces and the last module connected directly with current situation of the front war was located on the sixth level. The exhibition in Wrocław revealed the fact that contemporary Ukrainian art concentrates on social and political criticism. ■



DOROTA MIŁKOWSKA

O ceramice Young-Jae Lee

W kwietniu br. Akademia Sztuk Pięknych im. E. Gepperta we Wrocławiu uhonorowała tytułem Doktora Honoris Causa Young-Jae Lee – koreańską artystkę mieszkającą i tworzącą w Niemczech. Z tej okazji w Muzeum Architektury we Wrocławiu otwarto wystawę jej prac.

Young-Jae Lee urodziła się w Seulu w Korei Południowej, tam też poznała tajniki technik ceramicznych. W 1972 r. wyjechała do Niemiec, gdzie, jak się spodziewała, miała możliwość skonfrontowania wielowiekowej tradycji swego kraju z dorobkiem artystyczno-duchowym Zachodu. W 1978 r., po ukończeniu studiów w Fachhochschule für Gestaltung w Wiesbaden, artystka otworzyła swą pierwszą pracownię ceramiczną w Sandhausen. W tym samym roku rozpoczęła także uzupełnianie wykształcenia na zajęciach prowadzonych na Wydziale Sinologii i Historii Sztuki Azji Uniwersytetu w Heidelbergu. Przełomowym momentem w jej życiu było przejście w 1987 r. prowadzenia Keramische Werkstatt Margaretenhöhe w Essen. Miejsce to, sięgające historią do 1924 r., w latach 30. związane było z ideami Bauhausu. Gdy pojawiła się w nim Young-Jae Lee, czasy świetności dawno miało za sobą. Artystce udało się jednak obudzić je do życia, zmieniając nie tylko w sprawnie działający warsztat, ale także miejsce spotkań, wymiany doświadczeń i wiedzy pomiędzy artystami przybywającymi do niego z różnych miejsc świata. Jak zauważa Katarzyna Koczyńska-Kielan (artystka, która właśnie w Margaretenhöhe uczyła się techniki pracy na kole



2

garncarskim, obecnie profesor wrocławskiej ASP, twórca Pracowni Koła Garncarskiego na jedynym w Polsce Wydziale Ceramiki i Szkła), *opracowując podstawy projektowe* [dla kolekcji naczyń użytkowych swojej manufaktury], *Lee w wirtuozerski sposób połączyła koncepcje Bauhausu z azjatycką kulturą stołu i spożywania posiłków.*

We Wrocławiu można było obejrzeć kolekcję unikatowych prac artystki. Zasadniczą część ekspozycji tworzyły wrzecionowate wazy (z niem. *Spindelvase*) – ustawione na białych, wysokich postumentach rozmieszczonych rytmicznie w całej przestrzeni sali, wniosły do przestrzeni kontemplacyjną jakość wynikającą z repetycji prostych, niemal identycznych form.

Wszystkie wykonane zostały tradycyjną techniką toczenia na kole. Kształt ich charakterystycznego, wypukłego brzuśca to efekt nałożenia na siebie dwóch mis (górną, umieszczoną stopą ku górze), tworzących w miejscu połączenia wyraźny szew. Artystka pozwoliła na to, by ów szew nie był idealny – w wielu wazonach układał się on miękko, tworząc płynną, niemal falującą linię, której ruch ujawniał się w momencie obchodzenia naczynia wokół. Było to jednak jedyne odchylenie od wyznaczonej „wzorcowej” formy. Jak stwierdza historyk sztuki prof. Matthiasa Flügge, *Poszczególne [wytoczone przez ceramiczkę] naczynie wyróżnia się wprawdzie w swej indywidualności, jest jednak ponadto częścią niustającego procesu zbliżania się do esencji, do istoty jego każdorazowego gatunku.* Prof. dr o. Friedhelm Mennekes, który w 2002 r. pokazał w kolońskim kościele Kunststation St. Peter pierwszą złożoną z naczyń instalację artystki, zauważył, że Young-Jae Lee *stawia opór (...) pokusom, by rozszerzyć swe naczynia w rzeźbiarskość*

3





4

Young-Jae Lee

1. Widok ekspozycji w Sali Romańskiej Muzeum Architektury we Wrocławiu
 2. Young-Jae Lee wśród form naczyniowych swojego autorstwa
 - 3, 4. *Spindelvasen*, 2006/2007
- Fot. 1-4 Grzegorz Stadnik

i pozostaje wierna klasycznym formom podstawowym tak dla użytkowej, jak i estetycznej ceramiki. Ich odczuwania nie zakłóca kolor, uzyskiwany z autorskich szklivi, dla których inspiracją były naturalne barwy jadeitu, bursztynu i karneolu. W prezentowanych we Wrocławiu naczyniach utrzymany był on w jasnej tonacji, zamkniętej pomiędzy seledynami, a ciepłymi bielami. Część ze szklivi tworzyła ciekawą, poznaczoną jedynie drobnymi plamkami, powierzchniową warstwę; inne ujawniły swą przestrzenną strukturę, uzyskaną z transparentności materii i jej spękań, tworzących widoczną jedynie z bliskiej odległości, delikatną, najczęściej geometryczną siatkę na powierzchni naczynia.

Wrocławską prezentację uzupełniły dużych rozmiarów, a przy tym niewysokie misy. W przeciwieństwie do wazonów, wydających się być bardziej obiektami do kontemplowania, misy zdecydowanie „wchodziły” w kontakt z odbiorcą – ich malarska dekoracja: cętki lub w innych misach plamy spływającego po ściankach naczynia koloru, zachęcająca do tego, by pochylić się i zajrzeć do wnętrza. To wrażenie wywoływane było zapewne przez otwartą formę naczynia – powiększonej wielokrotnie czarki. Pisał o nich cytowany już prof. dr o. Friedhelm Mennekes, że *ich forma [forma czarek] zaprasza do tego, by coś do nich włożyć lub nalać; a potem – wypełnione – by ukazać je*

z zawartością w prezentującym gości i wreszcie, by podać je komuś lub puścić je w obieg.

Multiplikacja zgromadzonych na wystawie obiektów mogła skłonić oglądających do postawienia sobie pytań: w jakim celu artystka zadała sobie trud ich reprodukcji i czy nie odczuwa wypracowanego wzoru jako więzienia dla twórczego gestu? Odpowiedź na nie może się wydawać oczywista z punktu widzenia człowieka wychowanego w duchu konfucjanizmu, chociaż, jak wspomina Maya Stiller, sama artystka porównała swą pracę do kontemplacyjnych praktyk św. Teresy z Ávili, prowadzących chrześcijańską mistyczkę do duchowego skupienia. Taki właśnie, kontemplacyjny stosunek do naczyń koreańskiej artystki może nam pomóc, jak stwierdza Matthiasa Flügge w *wybawieniu* [czyli ocaleniu] *piękna*, zagrożonego przez współczesny, nie kontemplacyjny, ale konsumpcyjny stosunek do projektowanych i produkowanych współcześnie przedmiotów. Jest to możliwe, ponieważ, jak dalej przekonuje, *Young-Jae Lee za sprawą najwyższej koncentracji, poprzez surowe zdyscyplinowanie swych form i szklivi, i wcale nie na ostatku – poprzez wywierającą głębokie wrażenie pełnię i intensywność swej pracy, potrafiła stworzyć dzieło, które na rzekomo wąskim terytorium tak zwanej ceramiki naczyniowej uzyskało uniwersalną wartość.* ■

Young-Jae Lee

In April this year, Young-Jae Lee, a Korean artist living and working in Germany, received honorary PhD from the Academy of Fine Art in Wrocław. The Museum of Architecture organized an exhibition of her art-pieces. Young-Jae Lee is a ceramics artist. In 1972, she moved to Germany, where she had the opportunity to confront her country's centuries-old tradition of artistic achievements with the spirit of the West. In 1978, she opened her first ceramic studio in Sandhausen. In the same year she started advanced training classes at the Department of Sinology and History of Asian Art at the University of Heidelberg. In 1987, she started cooperation with the Keramische Werkstatt Margaretenhöhe in Essen, an important ceramics center with long tradition. The artist managed to bring the center back to life so it became the well-functioning workshop and a meeting place for artists from different parts of the world. Catherine Koczyńska-Kielan, an artist who was in Margaretenhöhe, and now is a professor of the Academy of Fine Arts in Wrocław, said that *'by developing the base design for the collection of pottery, Lee in a virtuoso manner merged concepts of Werkbund with Asian culture and dining table'*. In Wrocław, we could see a unique collection of vases by Lee located on high, white pedestals. It was a contemplative series of almost identical, repetitious forms. ■

Chillida i Szapocznikow w poetyckiej przestrzeni

Ujawnienie w Stanach nieznanej szerzej, czy raczej zapomnianej rzeźby Aliny Szapocznikow *Ptak* i jej sprzedaż na aukcji w Warszawie, są podstawą dość zagmatwanej refleksji, poszukującej specyfiki twórczości Aliny Szapocznikow w jej biografii. Zarazem jakby w podobnej przestrzeni doszło ostatnio do konfrontacji – przynajmniej tak to odnotowuję – którą spowodowała wystawa Eduardo Chillidy we wrocławskiej Galerii Awangarda BWA. Odległe od siebie, pozostające w różnych lokalizacjach dzieła obojga artystów udało się powiązać i pogmatwać dzięki „translokacji estetycznej”, co oznacza, że nie muszą istnieć w konkretnym czasie i przestrzeni, nie trzeba ich dotykać, ważyć, mierzyć ani zmuszać do wysoce ryzykownej wędrówki przez muzea, galerie i aukcje, aby wyodrębnić ich estetyczne byty. Pomaga mi w tym Tadeusz Różewicz, a raczej znaczący tytuł jednego z jego wierszy: *To jednak, co trwa, ustanowione jest przez poetów*. Rzeźbiarska ikonosfera naszych dni jest przestrzenią dialogu między podmiotami (Szapocznikow-Chillida), które nie mają szans na bezpośrednią konfrontację, a przeciwieństwo prowokują do namysłu nad kondycją współczesnej rzeźby zwłaszcza w jej ostro komentowanym bycie publicznym, który sprowadza aktywność tej dyscypliny sztuki do sfery prostych, ideologicznych komunikatów w ramach pomnikowych realizacji – w większości znacząco kiepskich. Zauważyłem potrzebę dialogu między monumentalnymi, architektonicznymi obiektami Eduardo Chillidy zwłaszcza gigantycznej *Pochwały horyzontu* (*Elogio al Horizonte*) ustawionej w Gijon (Hiszpania) na wysokim brzegu morza, składającej się z przerwanej pierścienia pod nieistniejącą kopułą, podtrzymywanego przez dwie podpory przerwane bramą zamkniętą prostokątnym łukiem, przez który otwiera się widok na bezmiar morza, a kameralnymi w tym zestawieniu pracami Aliny Szapocznikow – w tym z odkrytą w amerykańskiej szopie rzeźbą *Ptak*. Uznałem, że dzieła powinny się skomunikować bliżej, poznać, łączy je bowiem coś, co rzeźbiarze i architekci lubią zmieniać, a mianowicie „przestrzeń” jako abstrakt i natura, *principium* relacji formy i materiału z odbiorcą. Poza tym przestrzeń: terytorium nieoszacowanych możliwości, skojarzeń i niewypalonych emocji, sytuuje sztukę rzeźbienia w polu ważkich dokonań wizualnych. Podobnie dzieje się z architekturą, z tą różnicą, że jej względy użyteczne są koniecznością, podczas gdy rzeźba jest wolna od obowiązku funkcjonalizmu i trochę ją boli, gdy odbiorca oczekuje, że będzie odzwierciedlała rzeczywistość. Zauważmy pewien rodzaj dualizmu w wyborze wizji świata, jaki cechuje porównanie Szapocznikow i Chillidy, wskazując na zasadniczy układ w historii sztuki. Z jednej strony predylekcja do geometrii, intelektualizm, a zarazem badanie związków sztuki i natury, co jest dla Chillidy źródłem wyjątkowych emocji, a powstałe dzieła organizują przestrzeń zarówno wolnej, nieskażonej cywilizacją przyrody, jak miejski krajobraz z użyciem geometrycznej abstrakcji – jak to realizują słynny *Grzebień wiatru* czy *Pochwała horyzontu*. Z drugiej strony – powiedzmy w paralelnym nurcie – triumfują kształty życia, biologizm sprowadzony do rozwiązań organicznych, antropomorficznych, ale dodatkowo wyposażony w znaczne partie iluzji, wykonane przez Alinę Szapocznikow w nowatorski sposób z tworzyw sztucznych jak *Petit dessert* (1970-1971). Jednak poruszające jest unicestwienie tejsze iluzji, jej kawałkowanie, porcjowanie, uzmysłowienie agresji, której przekazem jest metafora Zagłady, często o wymiarze osobistym (usta są odlewem ust artystki). Ciało zostaje w zewnętrznym, młodym pięknie poddane destrukcji, okaleczone jak greckie posągi, które zachowują walory estetyczne

od ponad dwóch tysięcy lat, ciągle opowiadają o całości, wyrażają ideę piękną, która jest w nich ciągle obecna. W dialogu obu kreacji rzeźbiarskich można odnaleźć myśl spójną, charakterystyczną dla krwioobiegu sztuki współczesnej, szczególnie rzeźbiarskiej, to zamysł wyodrębnienia osobowego, *casus* oryginalności. To oczywiste, że Chillida zмага się z prze-



1

strzenią i tworzy zaskakujące relacje, odsłaniając sensy, które przekazują pitagorejskie przekonanie, że człowiek jest miarą wszechrzeczy. Szapocznikow od tej wiary stroni, ucieka, pokazując, że śmierć, choroba, ludobójstwo, uwydatniają przemijające, zagrożone piękno, i z tym komunikatem nie wychodzi na otwartą przestrzeń, unika ulic i miejskiego zgiełku.

Co ponadto? Osobność tak wielkich osobowości raczej nie zwalnia od dodatkowej konstatacji, zlokalizowanej w przestrzeni publicznej, w której rzeźba współczesna próbuje się odnaleźć i w specyficzny dla siebie sposób naznacza granice wpływu, nierzadko przekraczając granice dobrego smaku. Rzeźba, której jedynym powodem zaistnienia jest spełnienie funkcji monumentalnych, upamiętniających, ideologicznych, dominujących nad walorami artystycznymi, wykazując słabości i niekonsekwencje warsztatowe – czego przykładem jest Bolesław Chrobry na koniu z ulicy Świdnickiej, gdzie elementarne błędy w kompozycji, proporcjach, anachronizm rozwiązania, nie powstrzymały od realizacji monumentu w centrum Wrocławia, narażając na szwank i śmieszność pamięć o wybitnym władcy

Eduardo Chillida

1. Grasse, 1984, fot. Hans Spinner
2. *Elogio de la luz XX* (Eulogy to the light XX), 1990, alabaster, fot. Jesús Uriarte
- 3-4. *Brzmienia*, Wrocław, 2016, fot. Małgorzata Kujda

Polski. Inaczej sprawa się ma z dziełem uwolnionym od wspomnianych grzechów i nieudanej narracji. To wielopostaciowa instalacja rzeźbiarska po obu stronach przejścia na ulicy Świdnickiej: „Przejście” Jerzego Kaliny, nie pozbawione iluzji i mimetycznej doskonałości. Obecność tej „rzeźbiarskiej akcji” komentuje w sposób zaskakujący los współczesnego człowieka, silnie związanego z metropolią, a jeszcze bardziej z czasem i epoką, dochodzi do przekazu wizji poruszającej i uniwersalnej, sztuka staje się częścią codzienności, poszerzając jej przestrzeń o nowe zaskakujące konteksty. Ten aspekt refleksji dotyka istoty obecności sztuki w przestrzeni publicznej, pokazuje jej ważki wpływ na jakość życia w mieście, dowodzi, że wymaga on szczególnej troski. „Każde wartościowe dzieło plastyczne jest ekspresją poetycką” pisze Stefan Morawski i powołuje się na myśl Andre Malraux, który to wyjaśnia: *Bez wątpienia każda prawdziwa poezja jest irracjonalna, gdyż zamiast ustalonego stosunku między rzeczami stwarza nowy system relacji.* ■

Chillida and Szapocznikow in the poetic space

In the United States, they discovered the forgotten piece of sculpture by Alina Szapocznikow. It was entitled *'Bird'*. It was sold at the auction in Warsaw. At the same time – as if in a similar space – the BWA Gallery in Wrocław organized an exhibition of Eduardo Chillida's artwork. The two events formed a link of 'translocation aesthetics', which means that art does not have to exist in a particular time and space in order for it to be considered as independent aesthetic forms. The pieces of art do not have to be touched and measured, they do not have to travel through museums, galleries and auction houses in order for them to exist in the reality. The iconosphere of sculpture is a space of dialogue between Szapocznikow and Chillida who have no chance of direct confrontation, and yet they both provoke reflection on the condition of contemporary sculpture, and especially in the context of the roles they play in public. They both concentrate on simple ideological messages. ■



2



3



4



1

MANFRED BATOR

Od i do rysunku

Rysunek ponad wszystko – to właśnie on unaocznia różnicę jakości, która zachodzi między tym, co jest ideą (również ideą organizującą), a tworzywem, któremu artysta nadaje formę. Do dzisiaj rysunek pozostaje niezrównanym środkiem ekspresji tego, co intuicyjne, intelektualne, psychiczne i nade wszystkim w swym wymiarze osobistym intymne. To, co unaocznia i utożsamia ideę „rysunku teraz”, to Think Tank lab Triennale. Międzynarodowy Festiwal Współczesnego Rysunku we Wrocławiu będący spadkobiercą powołanego do życia w roku 1965 przez Andrzeja Willa we współpracy z Andrzejem Lachowiczem Międzynarodowego Triennale Rysunku. W ciągu pięćdziesięciu lat historii tej sztandarowej dla Wrocławia imprezy artystycznej zaprezentowano prace przeszło dwóch tysięcy artystów, wśród nich plejadę najznakomitszych rodzimych twórców XX wieku, takich jak m.in. Jan Berdyszak, Jan Chwałczyk, Eugeniusz Get-Stankiewicz, Wanda Gołkowska, Zdzisław Jurkiewicz, Jerzy Nowosielski, Grzegorz Przyborek, jak również tak uznane zagraniczne osobistości świata sztuki, jak przykładowo Daniel Buren, Marlene Dumas, Christo Javacheff, Milan Knížák, A. R. Penck czy Nancy Spero.

Pomimo półwiecznej historii, na ogół wysokiego poziomu wrocławskiego triennale i jego wypracowanej przez lata międzynarodowej rangi, dzięki której stał on się wydarzeniem skupiającym na sobie uwagę krytyków i artystów całej Europy Środkowej, wraz z kolejnymi edycjami pojawiły się we wrocławskim środowisku artystycznym opinie dezawuuujące zmiany jego formuły. Wśród stawianych zarzutów można przytoczyć te, o których wspominał – zasadniczo się jednakże od nich dystansując oraz je kontrargumentując (w swoim tekście komentującym na łamach „Pisma Artystycznego Format” ostatnią edycję Międzynarodowego Triennale Rysunku z 1995 roku) – teoretyk sztuki, Piotr Krakowski. Autor przytoczył opinie o anachroniczności prezentowanych na wystawie artefaktów, będących zdaniem ich krytyków wyrazem

tendencji i postaw charakterystycznych dla lat 70., a te straciły już swą świeżość. Oponenci wskazywali również na rozdzźwięk między założeniem ideowym prezentowanych dzieł, a odczytaniem ich przez większość potencjalnych odbiorców, którzy przypisywaną prezentowanej sztuce wartość uznawali za „jedną wielką mistyfikację”, oraz – pomimo tego, że już w 1981 roku Andrzej Will, przewodniczący MTR, pisał w przedmowie do katalogu o tym, *Jak mało ważne są dziś spory o media, jak odległe wydają się czasy roztrząsania zagadnień formalnych* – nieadekwatność nazwy „triennale rysunku” do jej oferty wystawienniczej, w której tradycyjnie rozumiany rysunek występował jedynie marginalnie.

Po licznych wieloletnich kontrowersjach o charakterze ideowym i organizacyjnym (od roku 1999 organizacje Triennale przejęła Akademia Sztuk Pięknych we Wrocławiu, powołując Międzynarodowy Konkurs Rysunku, który pod tą nazwą doczekał się pięciu edycji), jego animatorzy, wskazując na wyczerpanie się mocy modernistycznych kryteriów oceny, będąc w opozycji do wiodących w sztuce postaw interdyscyplinarnych, łączących w sobie cały arsenał środków formalnych charakterystycznych dla różnych dziedzin i konwencji sztuki, uznali, że należy zwrócić się do sfery wspólnej wszystkim, niezależnie od stopnia wykształcenia artystycznego

i faktycznych umiejętności, tj. do rysunku, będącego najbardziej elementarnym i bezpośrednim językiem sztuki. Zwrot w kierunku akademickiego definiowania rysunku został zasygnalizowany hasłem tytułowym pierwszej odsłony konkursu – *Ku źródłom*, które miało zaakcentować autonomię rysunku znanego nam z tradycji akademickiej, mającej swe źródła w historii sztuki europejskiej; rysunku stanowiącego pełną, samowystarczającą i skończoną formę artystycznej wypowiedzi. Podczas gdy komisja kwalifikacyjna MTR wedle zawartych w katalogach Triennale deklaracji w pierwszej kolejności preferowała w swych wyborach

1. **Kengo Kito**, *Structures*, 2015, Barbara, fot. Maciej Bujko
2. **Krzysztof Gil**, *Rat (Noc, Krew)*, fragment, 2015, BRUDNOPIS, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, fot. Alek Figura
3. **Sadaharu Horio**, *Atarimae-no-Koto (Nothing Extraordinary)*, 2015, TWO STICKS, Muzeum Architektury we Wrocławiu, fot. Maciej Bujko

„świeżość, inność i odkrywczość”, tym samym niejednokrotnie rezygnując przy ustalaniu zestawu ekspozycyjnego z dzieł odznaczających się doskonałością rysunkowego warsztatu, tak w przypadku MKR jurorzy wręcz przeciwnie, oczekiwali przede wszystkim wypowiedzi artystycznych wykorzystujących cały zestaw właściwych tradycyjnie rozumianemu rysunkowi środków wyrazu, wystudiowanych, precyzyjnych i wysmakowanych formalnie. Konkurs utrzymał po swoim poprzedniku miano najważniejszego w kraju – w istocie również ze względu na małą liczbę konkurencyjnych przeglądów skupiających się na tym medium – a w ciągu kolejnych jego edycji zaprezentowano, zawsze wyjątkowo licznie na nim zgromadzonej, publiczności setki prac, których ogląd niewątpliwie dostarczył jej satysfakcji estetycznej, jak również dzięki różnorodności zastosowań formalnych i ideowych pozwolił poszerzyć wyobrażenie możliwości warsztatowych tkwiących w obrębie tej starożytnej dyscypliny artystycznej. Na marginesie należy jednak odnotować, że opinie środowiska artystycznego i krytyki tak łaskawe już nie były.

Można powiedzieć, że po blisko dwudziestu latach historia zatoczyła koło i tak jak poprzednia odsłona wrocławskiej prezentacji rysunkowej oprócz głosów dla niej absolutnie chwalebnych, skumulowała wokół siebie rzesze kontestatorów, tak również kuratorowany przez Pawła Frąckiewicza Międzynarodowy Konkurs Rysunku, pomimo prestiżu i popularności, jaką zdołał osiągnąć, wraz z upływem lat doczekał się licznych zagorzałych krytyków. Zarzucano m.in. nierówny poziom pokazywanych na wystawach prac, ograniczenia formatowe, niejednokrotnie – jak w przypadku chyba każdego konkursu plastycznego – kontrowersje budziły poszczególne werdykty co do nagród i wyróżnień. Przede wszystkim podkreślano, że formuła konkursu staje się coraz bardziej konserwatywna i tym samym anachroniczna, a eksponowane na wystawach działania artystyczne w niewielkim tylko stopniu wychodzą poza ramy konwencjonalnie rozumianego rysunku, przez co prezentacje te nie odzwierciedlają jego obecnej kondycji. Oceny te należy uznać za nazbyt surowe i jednostronne, czego dowodzą reprodukcje zamieszczone w katalogach wystaw, świadczące, że choć nurt przedstawień o proweniencjach akademickich był dominujący, to nie brakowało w nich realizacji powstałych w oparciu o eksperyment – rozumiany zarówno jako sposób obrazowania, jak i użycie tworzywa rysunkowego.

To właśnie do tych negatywnych ocen wspomnianego dorobku konkursowego odnoszą się w tekstach programowych i wywiadach organizatorzy najnowszej odsłony Triennale, jednocześnie deklarując, że ich intencją – poprzez zaproponowany kształt wystaw – jest nawiązanie ponownego dialogu ze „współczesnością rysunku”, której to tezy, niestety, nie próbują sprecyzować, a nawet ramowo objaśnić.

Tym, co definiuje kulturę wizualną współczesnych społeczności, jest globalizacja, pluralizm i nade wszystko nomadyzm kulturowy, a miejscem spotkania idei artystycznych jest kulturowa między-przestrzeń, której cechy odróżniające znajdują się poza nią samą. I trudno, jak sądzę, w dobie permanentnie



2

postępującej rewolucji teleinformatycznej, która w swym fundamencie stała się już aktem dokonany, odnaleźć dziś miejsca wyodrębnione, a więc takie, które nie sytuują się na styku przemieszczeń i przeobrażeń zjawisk. Pomimo takiej dominującej perspektywy teorii formułowanych na gruncie współczesnej humanistyki, organizatorzy Triennale podjęli się ambitnego zadania prezentacji artystów z obszaru kulturowego o szczególnie interesującej tradycji wizualnej, tj. Japonii, w taki sposób, by zgodnie z ich intencją umożliwić publiczności refleksję nad obecną funkcją tradycji i odrębności narodowej, jako jakości formatujących wyobraźnię twórców.

Wśród prezentowanych przez nich prac zwraca uwagę instalacja filmowa Kazuki Nakahara zatytułowana *Nad rzeką*, będąca reminiscencją poprzedniego działania artysty, w ramach którego wyświetlał na rzece projekcję rysunku, dzięki czemu miał możliwość obserwacji interakcji linii natury z serią przygotowanych przez siebie graficznych znaków. Na potrzeby wrocławskiej ekspozycji artysta odtworzył symbolicznie w zaciemnionej przestrzeni dno rzeki, które w połączeniu z grą wyświetlanych abstrakcyjnych motywów dało zarówno zdecydowany wizualnie efekt, jak i skumulowało w sobie intrygującą aurę tajemniczości. Jakkolwiek jednak, mimo że prace przybyszów z Kraju Kwitnącej Wiśni prezentują równy, można uznać, wysoki poziom, to trudno byłoby wskazać wyraźne, choćby względem znanych realizacji ze sztuki polskiej, różnice w postrzeganiu przez nich rysunkowego medium. Jako przykład może posłużyć indywidualny pokaz Mitsutoshi Burna, tytułującego się mianem „rysującego monstrum”. Przez 21 dni artysta wykonywał w przestrzeni Galerii Bosa wielkoformatowy rysunek pędzlem, który choć oczywiście ma prawo się podobać, to stylistycznie wpisuje się w najbardziej charakterystyczną dla streetartu estetykę, której liczne przykłady można znaleźć pod każdą szerokością geograficzną. (A co do metody, warto tu wspomnieć choćby Teatr Rysowania Franciszka Starowiejskiego sprzed blisko czterdziestu lat). >

3



Z pewnością nowemu wcieleniu wrocławskiego przeglądu rysunku służy nieporównywalnie bogatsza oferta programowa względem tej, do której byliśmy przyzwyczajeni. O ile do tej pory konkurs był ograniczony do jednej ekspozycji, tak w przypadku Think Tank lab Triennale, dzięki zainteresowaniu wydarzeniem większości z najważniejszych wrocławskich instytucji wystawianiczych i galerii lokalnych, publiczności zaprezentowano kilkanaście osobnych prezentacji rysunkowych (w tym cztery wystawy główne), przygotowanych przez różne zespoły kuratorskie.

Pośród wystaw głównych zdecydowanie najbardziej zwracały uwagę przygotowana przez Danielę Tagowską i Fumihiko Sumitomo wystawa „Two Sticks” w Muzeum Architektury oraz przygotowana przez Katarzynę Roj w Zakładzie Narodowym im. Ossolińskich ekspozycja zatytułowana „Brudnopis”, w ramach której można było m.in. zobaczyć będący efektem wcześniejszych warsztatów ze studentami wrocławskiej Akademii Sztuki Pięknych, bardzo interesujący projekt Olafa Brzeskiego pt. *Patrycja (Studium modelki stojącej na jednej nodze)*.

„Two Sticks” była wyjątkową okazją do zapoznania się z dorobkiem polskich artystów wywodzących się z nurtu awangardy lat 70., m.in. z pracami Jana Chwałczyka, Wandy Gołkowskiej oraz pełniącej funkcję honorowego Przewodniczącego Triennale, Natalii LL, które zostały skonfrontowane z dorobkiem artystów polskich i japońskich młodszego pokolenia. Część z rodzimych twórców zdecydowała się w swoich projektach odnieść do zjawisk zdefiniowanych na gruncie japońskim. Największe wrażenie wywarła na mnie realizacja Jakuba Woynarowskiego pt. *Hikikomori*. Najmocniejszym akcentem była jednak dla mnie nagrodzona na Triennale w 1995 praca *W służbie roślin* Zdzisława Jurkiewicza, która pomimo upływu przeszło dwóch dekad, nie straciła nic ze swojej świeżości, wizualnej atrakcyjności i przede wszystkim zawartego w niej ładunku intelektualnego.

Koniecznym odnotowania faktem jest także inauguracyjna szczególnie obiecująca tradycję prezentacji zewnętrznej, krajowej kolekcji, wystawa „Galeria Arsenal Notebook”, przygotowana przez Elżbietę Jabłońską w Galerii Neon na bazie zbiorów białostockiej Galerii Arsenał i kolekcji Podlaskiego Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych oraz dwudniowy przegląd performance rysunkowego „Imagine” w Muzeum Narodowym, do którego kurator prezentacji – Małgorzata Kaźmierczak – zaprosiła dziewięciu artystów z Europy i Azji. Spośród wydarzeń towarzyszących warto wspomnieć prezentacje krajowych dyplomów rysunkowych oraz indywidualne prezentacje Matęja Franka i Poli Dwurnik, którą uświetniała premiera teledysku jej zespołu Cosmic Parrot do utworu pt. *Lekarz*.

Na podstawie głosów komentujących całą imprezę, wydaje się, że najwięcej emocji wzbudziła wykoncypowana przez Kamę Wróbel wystawa „Open Call”, która była rozdzielona pomiędzy trzy wrocławskie galerie: Mieszkanie Gepperta, Arttrakt oraz Galerię Tętno. Ekspozycja ta, będąc otwartym konkursem skierowanym do artystów, najbardziej nawiązywała do tradycji poprzednich edycji wrocławskiej imprezy, a ponadto pokazano na niej najwięcej zróżnicowanych ideowo i formalnie prac. Jakkolwiek z tego miejsca gratuluję Laureatom tegorocznego festiwalu, pozwolę sobie przywołać kilka z niewyróżnionych przez jurorów prac.

Tradycyjnie – jak w przypadku kilku ostatnich edycji wrocławskiego konkursu – specyficzną urodą i warsztatową biegłością wyróżniają się prace Jarosława Grulkowskiego, który notabene był już przy okazji poprzednich imprez dwukrotnie nagradzany. Tym razem zaprezentował on cykl prac „Sekretne życie molekuł”, na który składają się rysowane palcem przy użyciu pyłu węglowego wieloelementowe zrytmizowane kompozycje, których głównym modułem jest forma koła.



1

1. **Konrad Smoleński**, *The End of Radio*, 2012, GALERIA ARSENAL NOTEBOOK, Galeria CSU Neon, fot. Maciej Bujko
2. **Kuba Woynarowski**, *Hikikomori*, 2015, TWO STICKS, fot. Maciej Bujko
3. **John Andrew Court**, *Untitled*, performance, 2016, IMAGINE, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, 2015, fot. Jagoda Kozon
4. **Piotr C. Kowalski**, *Przedrysunki*, 2016, OPEN CALL, Mieszkanie Gepperta, 2015, fot. Maciej Bujko

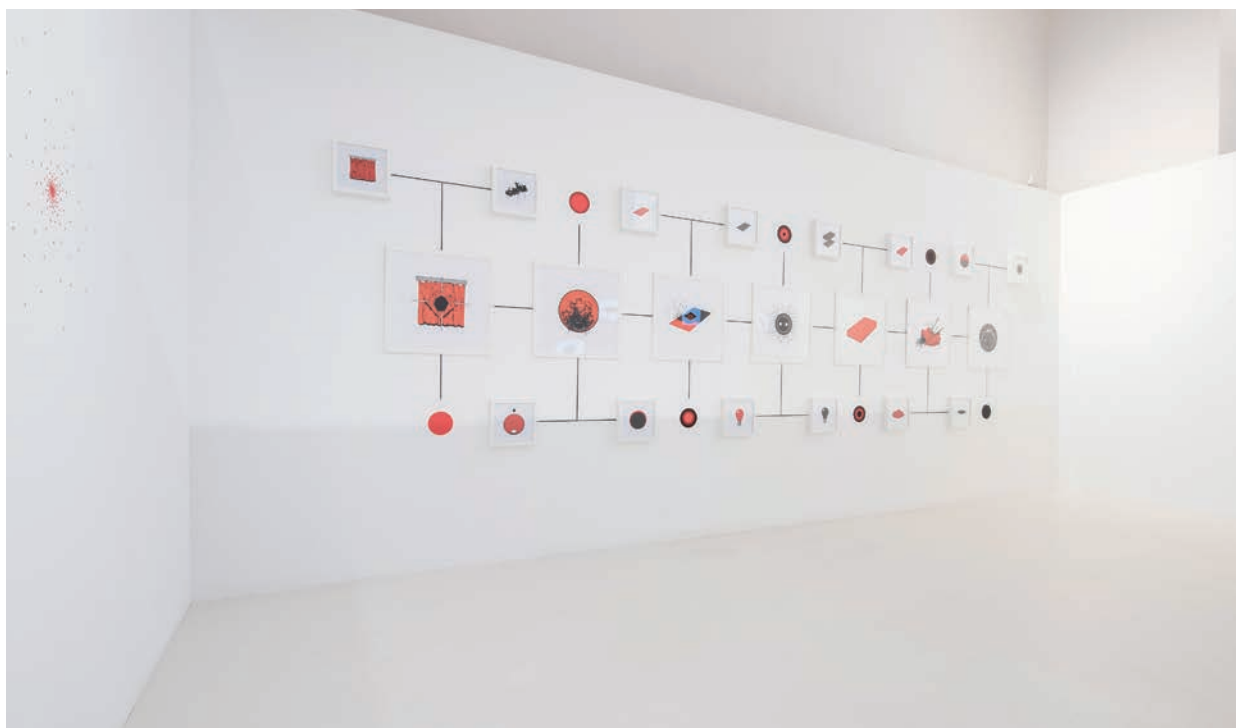
Wskutek rozmywania ostrości obrysu pojedynczych kół i gradientowe potraktowanie tła Artyście udało się na płaszczyźnie wypracować sugestywną iluzję ruchu

jej poszczególnych elementów. Podobne złudzenie optyczne, również bazując na owalnych modułach, osiągnął w swojej realizacji Miłosz Flis. W pracy pt. *Znajdź złego* umieścił on na jednolite białym tle około tysiąca wypukłych czarnych kropek, pod każdą z nich domalowując szary cień. Dodatkowo wszystkie kropki zdobi mikroskopijny, uproszczony rysunek twarzy, z których każda, z wyjątkiem tej jednej „złej”, wyraża radosny uśmiech. Zabieg ten, w połączeniu z tytułem pracy, przywodzi na myśl popularną w latach mojego dzieciństwa grę *Gdzie jest Wally*, jednakże poza rozrywkowym aspektem poszukiwania zaserwowanym przez Flisa widzowi, praca ta pozostawia mu szerokie pole interpretacyjne, ogniskujące się wokół roli jednostki w społeczeństwie.

Społeczne oczekiwania, konkretnie wyrażone przez potencjalnych kreatorów sztuki, względem możliwości rysunkowego gestu przedstawia profesor poznańskiej Akademii Sztuk Pięknych, Piotr C. Kowalski. Na jego instalację rysunkową „Przedrysunki” składają się dziesiątki zebranych w latach 2010-2015 paragonów i świstków, dokumentujących udostępnianie klientom sklepów z akcesoriami plastycznymi poszczególnych narzędzi w celu wypróbowania ich możliwości technicznych. Tytuł tej realizacji w pełni wyczerpuje relację, jaka zachodzi między medium, a jego potencjalną (rysunkową) użytecznością, w formie zaś ekspozycji, jaka przysługuje dziełu konceptualnemu, relacja już taka oczywista nie jest, bo odnosi do aktu rysowania, rozumianego jako idea sama w sobie.

Intrygującą odpowiedzią na postawione w konkursie „Open Call” hasło *Rysunek jako obiekt zawierający wiedzę* jest propozycja Irminy Rusickiej, która pokazywane przez siebie plany architektoniczne budynków wchodzących w skład obozu koncentracyjnego w Auschwitz komentuje tytułem *Zobowiązuję się świadczyć usługi według swojej najlepszej wiedzy zawodowej z należytym zaangażowaniem i starannością*; tym samym artystka ukazuje wyraźny rozbrat pomiędzy wymiarem estetycznym a etycznym dzieła.

2



Syntezę definiujących je wartości, tj. dobra i piękna wyrażaną od starożytności terminem kalokagatia, stara się przywołać w swojej pracy pt. *Praca u podstaw: Atleci* Bartek Górny. Pokazuje on zestaw realizowanych na podstawie zdjęć kulturyistów 18 rysunków oraz materiał video dokumentujący proces ich powstawania. Proces absolutnie nietuzinkowy, Artysta bowiem w trosce o swój możliwie najpełniejszy rozwój, tworząc, doskonalili nie tylko rysunkowy warsztat, ale również sam stara przybliżyć się fizycznie do greckiego kanonu piękna; wykonując swoje prace, trzyma w ustach węgiel i równocześnie „robi pompki”. Podczas gdy jego ręce przybierają na sile i sprawności, Artysta uniezależnia się od nich w swej rysunkowej aktywności.

Spośród innych, twórczo odnoszących się do hasła przeglądu realizacji, warto wymienić chociażby propozycje Marka Grzyba, Michała Soji, Bogny Morawskiej czy Grzegorza Łoznikowa.

Znamienne jednak, że choć celem sygnalizowanym w materiałach promocyjnych towarzyszącym Triennale była prezentacja wartościowych prac (który to postulat, pomimo obecności na wystawach również prac nieszczerólnie udanych, w znacznej mierze został zrealizowany) i możliwie najbardziej inspirujących i nowatorskich działań w obszarze rysunku, które umożliwią opisanie obecnego stanu poszukiwań twórczych w tym zakresie, to wrażenie, że artyści w minionym stuleciu, poszukując programowo nowości, otworzyli już chyba wszystkie drzwi i okna, wyrывая je z framug, sprawia, że niezwykle trudno byłoby wskazać z prezentowanych na wystawie działań te, o których można by stwierdzić, że zawierają w sobie faktyczne przekroczenie granic i schematów ideowo-formalnych. Jednocześnie, ze względu na wyraźny nacisk na ekspozycję prac przede wszystkim odwołujących się formalnie do eksperymentalnego dorobku wypracowanego w tej dziedzinie przez twórców XX wieku, odczuwam osobiście pewien niedosyt związany z radykalnie mniejszą względem ostatnich kilku edycji obecnością prac eksplorujących twórczo tradycyjne rysunkowe media, a przecież takie postawy w polskiej, jak i wrocławskiej sztuce współczesnej doczekały się wielu wybitnych dokonań artystycznych. Odnoszę także wrażenie, że w oczekiwaniu na doznania estetyczne wynikające z kontaktu z takiego rodzaju sztuką nie byłam odosobniona. Warto jednak zwrócić uwagę, że – jak wskazuje w nazwie przeglądu słowo „lab”, i co było kilkakrotnie sygnalizowane w trakcie wernisażowych przemówień – pierwsza edycja tej imprezy ma charakter eksperymentu, który pozwoli w przyszłości wypracować optymalną formułę festiwalu.

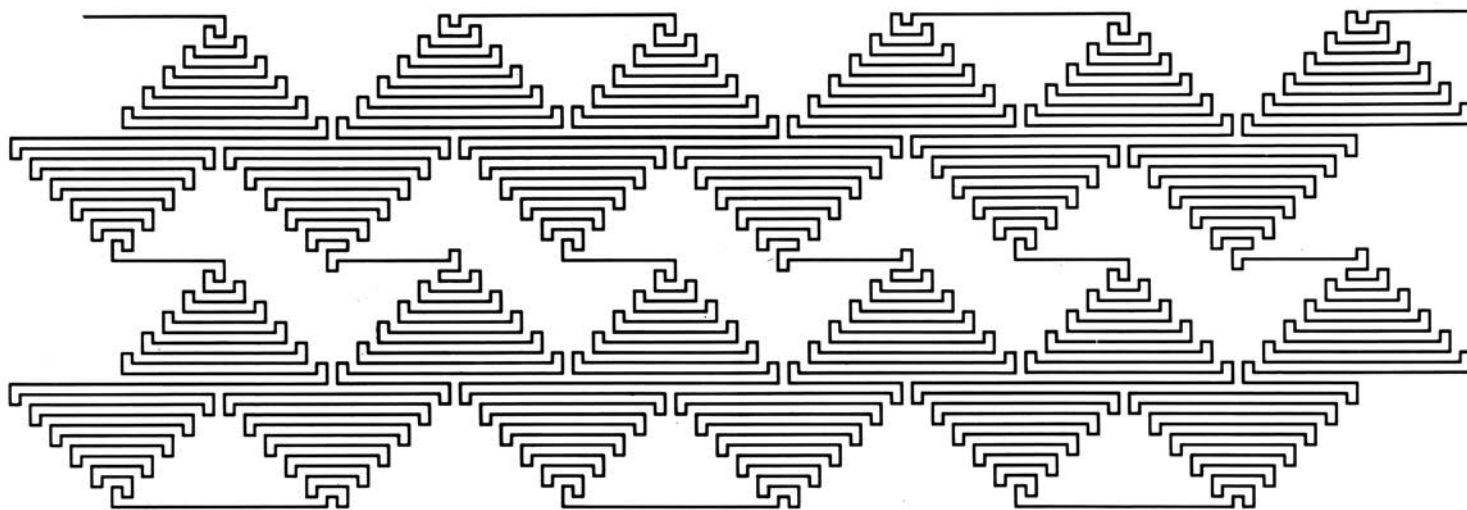
Niezależnie jednak od pewnego niedosytu czy wątpliwości, należy na koniec odnotować zarówno wysoki poziom przeglądu, jak i wysoką frekwencję podczas wszystkich festiwalowych wystaw, oraz uznać, że Think Tank lab Triennale. Międzynarodowy Festiwal Współczesnego Rysunku jest wydarzeniem bez wątpienia ambitnym, którego skala i rozmach są nową i cenną jakością w kalendarium kulturalnych wydarzeń Wrocławia. Wyjątkowo ambitnym również dlatego, że według słów dyrektora programowego festiwalu, Przemysława Pintala, dzięki swojej odmienionej formule miało ono dać pełny obraz rysunku współczesnego. Posiłkując się tytułem prezentowanej na wystawie „Bрудnopis” pracy Pawła Jarodzkiego *Czwarty paradygmat* (wiedzy), oraz biorąc pod uwagę obecność na wystawie niezwykle szerokiej gamy postaw artystycznych, można stwierdzić, że przed organizatorami rysuje się szczególnie trudne zadanie wyspecyfikowania w tej bazie danych zależności i korelacji, czego efektów w formie teoretycznego jej podsumowania, podobnie jak kolejnej edycji festiwalu, należy oczekiwać. ■



From and to the drawing

Drawing above all – it is the drawing that demonstrates the quality difference that occurs between ideas and forms produced by artists. To date, drawing remains unparalleled means of expression of intuitive, intellectual, mental and above all intimate personal dimension elements. ‘Drawing Now’ is a think tank lab triennial. It is an international festival of contemporary drawing art. It is organized in Wrocław. The first festival was organized in 1965 in cooperation with Andrzej Lachowicz. In the fifty years of history of this flagship event in Wrocław, over two thousand artists showed their art-pieces. Among them, there were the most remarkable artists of the twentieth century, such as Jan Berdyszak, Jan Chwalczyk, Eugeniusz Get-Stankiewicz, Wanda Gołkowska, Zdzisław Jurkiewicz, Jerzy Nowosielski, Gregory Przyborek, Daniel Buren, Marlene Dumas, Christo Javacheff, Milan Knížák, A. R. Penck and Nancy Spero. After many years of controversy about the nature of ideological and organizational framework, the organizers considered the exhaustion of power of modernist evaluation criteria. They opposed the leading art interdisciplinary approaches that combine the whole arsenal of formal characteristic of different areas and conventions of art. They acknowledged that drawing belongs to the sphere of the most elementary and direct language of art. They shifted towards academic definition of drawing. The title of the show – ‘Towards the sources’ indicates the change. The organizers concentrate on the autonomy of drawing which is connected with academic tradition and the origin of European art. Drawing is a complete, self-contained and finite form of artistic expression. ■

Szpakowski i jego meandry



84

Waclaw Szpakowski jako jedno z najważniejszych nazwisk sztuki abstrakcji geometrycznej? Żaden słownik czy encyklopedia malarstwa tego nie potwierdzi. A jednak...

Nowy nurt w sztuce rodzi się, gdy młodzi artyści przestają naśladować swych nauczycieli, wyznaczają sobie inne kryteria, czyli zmieniają paradygmat, tworzą własne „salony odrzuconych”, mozolnie karczując drogę dla nowego stylu. Gdy wytrzymają wstępny okres wrogości i kpiny, obrosną w stosowny ciężar gatunkowy, zdobędą swoją Bastylię, wówczas mogą spokojnie wprowadzać się do galerii i muzeów, umościć się jako klasycy i pozwolić opisywać się w podręcznikach. W tym samym czasie istnieją jeszcze samotne wilki. Równie dobrze czują swoją epokę, choć nie polują w stadzie. Nie potrzebują stymulacji od rówieśników, wystarcza im własna wiedza i intuicja artystyczna.

Awangarda długo nic nie słyszała od pracach Wacława Szpakowskiego (1883–1973), a jego środowisku daleko było do awangardy. Przedzierał się do niej bardzo powoli. Był architektem z początku XX wieku, po studiach w Rydze. Po II wojnie światowej zamieszkał we Wrocławiu. Jego pierwszy tekst *Linie rytmiczne*, publikowany w „Odrze” w 1969 roku, przeszedł bez echa. Musi upłynąć kolejne 10 lat, aby starania córki, malarki Anny Szpakowskiej-Kujawskiej, zaowocowały, już po jego śmierci, pierwszą wystawą – w Muzeum Sztuki w Łodzi. Pięć lat później dyrektor tego muzeum, Ryszard Stanisławski, mógł zawieźć parę jego rysunków do Centre Georges Pompidou w ramach wystawy „Présences Polonaises”. Ale i wtedy było jeszcze za wcześnie, owa wystawa eksponowana w pełni stanu wojennego nie dysponowała żadnymi materiałami krytycznymi, które zdolne byłyby usytuować Szpakowskiego w kontekście światowej abstrakcji geometrycznej.

Wreszcie w latach 90. kustosz zbiorów sztuki współczesnej Muzeum Narodowego w Warszawie, Janusz Zagrodzki, zajął się badaniami prac tego „samotnego wilka” i uznał, iż naprawdę blisko mu jest do „gatunku” abstrakcjonistów. I tak od 1992 roku ruszył prawdziwy marsz Szpakowskiego po galeriach europejskich, tym razem już z dużym katalogiem w pięciu językach, jako wystawa autorska przygotowana przez jego pierwszego badacza, Janusza Zagrodzkiego. Zainteresowanie *Liniami rytmicznymi* zatacza coraz to szersze kręgi galerii europejskich, przekracza Atlantyk, by w 2012 kulminować w nowojorskim MoMa, na wystawie retrospektywnej „Inventing Abstraction 1910–1925”.

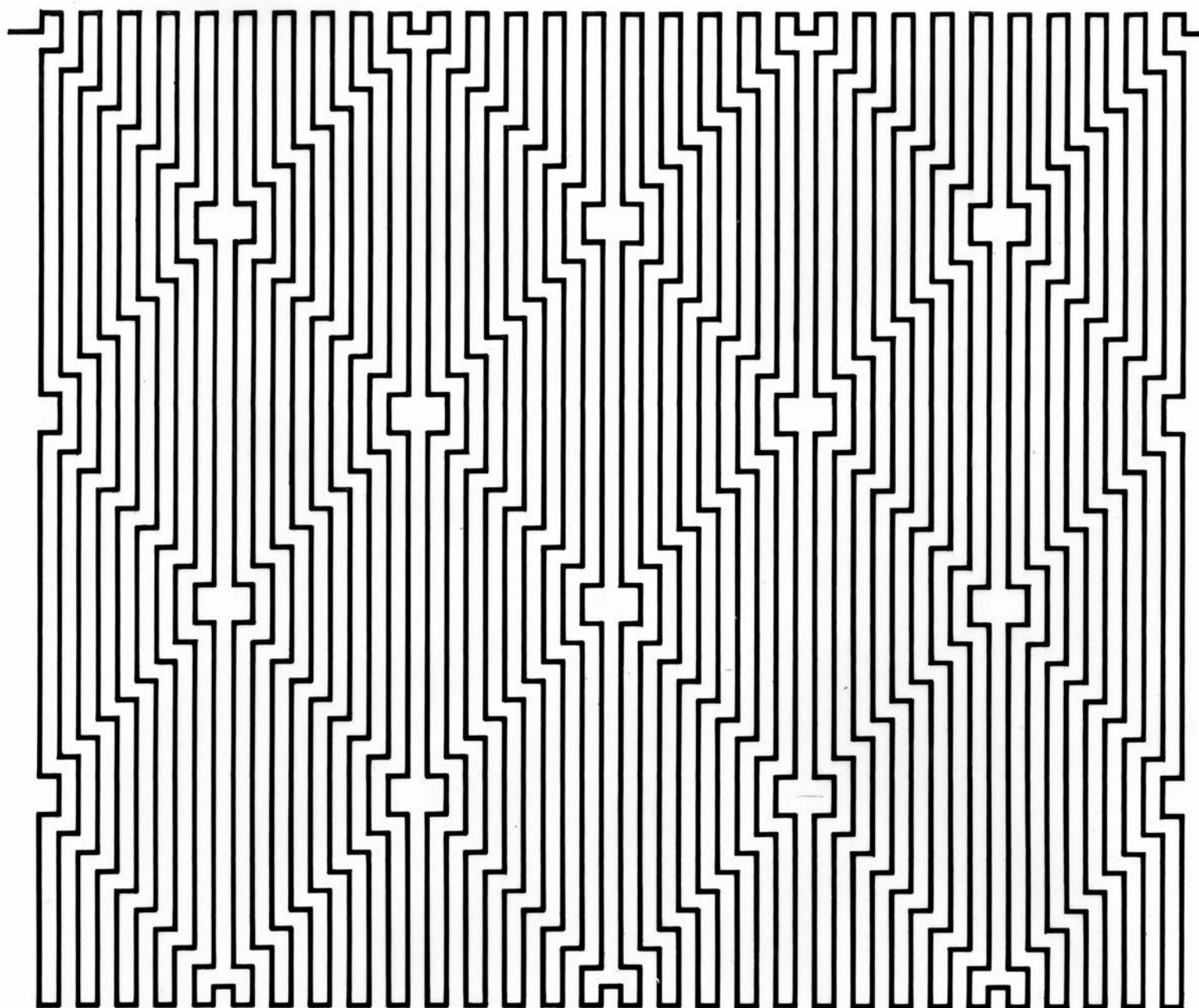
Na czym polega fenomen tego artysty-architekta? Można o nim powiedzieć, że dosłownie posiadał długą, meandryczną linię życia... No właśnie, wszystko zaczęło się od refleksji nad zanikiem klasycznego ornamentu we współczesnym mu stylu. *Dlaczego modernistyczna architektura strząsnęła ze swych brył elementy dekoracyjne,*

znane i stosowane od czasów antycznych, jako opatrzone, męczące dodatki, już niepotrzebne wspaniałościom formy, która postanowiła ogłosić się samowystarczalną? – zapisuje w swych rozważaniach nad meandrem. Dokąd może zaprowadzić taka linia, pełna załamań? Labirynt? Nić Ariadny? I Szpakowski już nie puści tego tropu, już całe życie będzie kreślił meandry własne. Potraktuje je jako załazek, o własnym rytmie rozwoju, którego linia na każdym kolejnym etapie podejmuje identyczny motyw, a zmienną są tylko wymiary i konfiguracja.

Tegorocznej wrocławskiej wystawie rysunków Szpakowskiego towarzyszy imponująca pod każdym względem monografia wydana nakładem Ośrodka Kultury i Sztuki. Wszystkie zamieszczone tam teksty są wysoce erudycyjne, ale każdy eksploruje pod innym kątem jego sztukę. Kurator wystawy, Elżbieta Łubowicz, skupia się na analizie jego linii jako specyficznego wyrazu abstrakcji, innej niż u dwudziestowiecznych modernistów. Czy Szpakowski jest wyjątkiem? Prekursorem? Tworzył w epoce, kiedy abstrakcja była w powijakach, jednak przy bliższym badaniu jego życiorysu i notatników-komentarzy do rysunków nie widać, by śledził ówczesne nurty w sztuce czy bywał na wystawach. Wszystko wskazuje natomiast, iż jego kultura i wiedza, nabyta w Rydze i w czasie podróży przez tereny dawnego Wielkiego Księstwa Litewskiego aż do Archangielska okazała się wystarczająco płodna dla własnych poszukiwań artystycznych.

Ów fenomen Szpakowskiego, twórcy „nie-środowiskowego”, prawie nie istniejącego w historii sztuki, podkreśla w eseju zawartym w monografii Masha Chlenowa, nowojorski historyk sztuki, asystentka kuratora wystawy „Inventing Abstraction 1910–1925” w MoMA. Jej udział to wielki krok w kierunku wpisania tego artysty nie tylko na listę historycznych abstrakcjonistów, ale i dla dalszych prezentacji w światowych galeriach. Rysunki Szpakowskiego znajdują w październiku swoje miejsce w salach nowojorskiej Galerii Miguel Abreu, skonfrontowane z pokrewnymi mu współczesnymi artystami, na wystawie.

Według Mashy Chlenovej Szpakowskim kieruje *dążenie przemożne do wyodrębnienia linii jako konstytutywnego języka obrazowego, do nadania jej autonomii i przyznania podstawowej roli w tworzeniu i porządkowaniu wiedzy o świecie*. O ile w tym dążeniu polski artysta nie różnił się od najważniejszych abstrakcjonistów geometrycznych, jak Klee, Mondrian, Kandinsky czy Rodczenko, o tyle tylko jemu wystarczyła sama prowadzona meandrycznie linia, aby znaleźć jednak oparcie w świecie zewnętrznym. Nie zamierzał hulać po bezpańskich przestrzeniach twórczości „wyzwolonej” z dotychczasowych kanonów. Zakotwiczył ją w rytmach, którym przyznał rolę nadrzędną, sprzęgającą naszą zdolność poznania świata z estetyką jego rytmów.



2

Wacław Szpakowski

Z kolei dla Georges'a Salata, francuskiego artysty-architekta o transdyscyplinarnym podejściu do sztuki, Szpakowski jest dzieckiem wieku kwantowego. Meandryczne łamanie symetrii tworzy pole rytmiczne niczym forma rozchodząca się falami, gdzieś na powierzchni próżni i nicości. Nicości niezbędnej dla zauważenia form. Początkowa linia każdego meandra wyłania się z jednego brzegu kartki, a kończy na drugim. Czyli ciągnie się z niewiadomego początku w kierunku niewiadomego końca. Wygląda na estetyczne uchwycenie owej fundamentalnej koncepcji fala/cząstka, dwóch aspektów tej samej rzeczywistości. I tu widzialność jego meandrów jest symboliczna, ma prowadzić wyłącznie do zaznaczenia istnienia rytmu tych podstawowych praw natury, do których nasze oko nie ma bezpośredniego wglądu.

Z dzisiejszej perspektywy XXI wieku nikogo nie dziwi, że abstrakcja geometryczna pojawiła się równoległe z nową fizyką, tzn. w epoce, kiedy świat przedstawiony oku przestał wystarczać. Sam wzrok okazał się dość prostym, a nawet złudnym narzędziem do poznania świata, a wyobraźnia naukowców i artystów potrzebowała wiedzy, aby wyłowić niewidzialne.

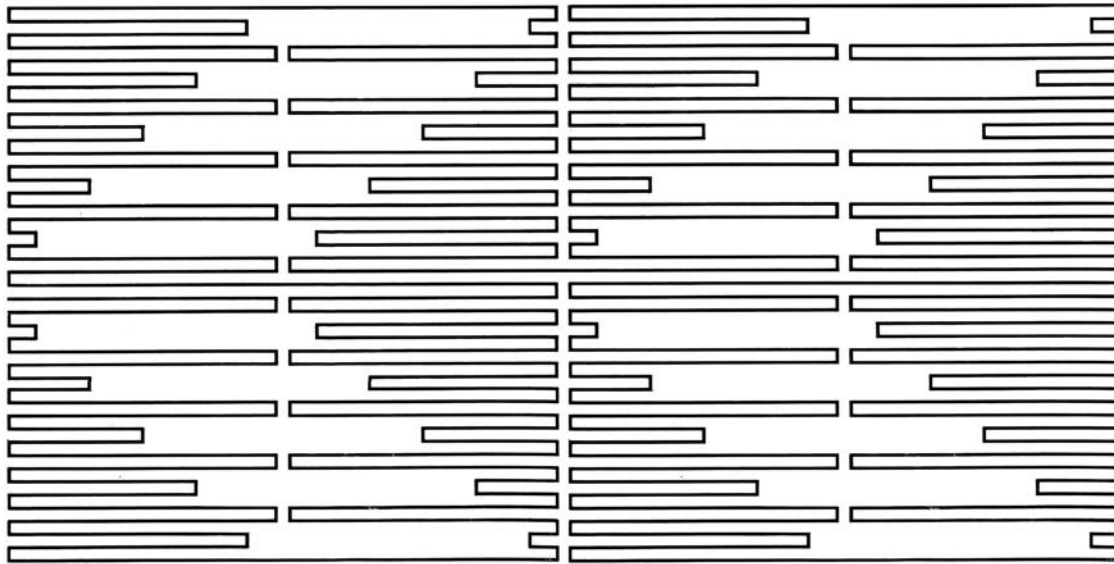
Jak dotąd, tylko fizycy cząstek elementarnych złowili owe prawa w sieć matematycznych równań. Jednak rysunki Szpakowskiego nie unoszą się na fali abstrakcji rozlanej przez współczesnych mu malarzy na Zachodzie. Za to konsekwentna powtarzalność motywów zbliża go do znacznie późniejszej, operującej pojęciem fraktali, teorii chaosu, a ta twierdzi, że bez względu na skalę zjawiska, w każdym operują identyczne rytmy zachodzących tam przekształceń. Cała trudność polega na uchwyceniu progów, na jakim ów wzór rozwinie się na nowo, inaczej mówiąc

1. *D6*, ok. 1926, rysunek tuszem na kalce technicznej, 23,9 x 71,1 cm, Kolekcja Dariusza Bierkowskiego, Łódź
2. *B6*, 1924, rysunek tuszem na kalce technicznej, 25,8 x 29,8 cm, Kolekcja Muzeum Sztuki w Łodzi

– osiągnięciu pewnej masy krytycznej, która pozwoli na jego wykwit. Wiadome jest tylko prawdopodobieństwo jego powstania i rozwinięcia pod postacią bardzo złożonej regularnej formy, ale nie sama istota „zapłonu”. Dlatego uznano, że owa dynamika podlega tzw. dziwnym atraktorom, które, kiedy raz powstaną, to zaczną rozwijać się już wg przewidywalnego wzoru.

Rzeczywistość niewidoczna w pierwszym spojrzeniu, kiedy to rzadko możemy dojrzeć kwadrat czy linię, ujawni się dopiero po włączeniu umysłu. Gdy intelektualnie postanowimy zwrócić uwagę na jedną linię, zaczniemy śledzić jej bieg i kąty załamania, powtarzające się symetrie, okaże się to przeżyciem zarazem estetycznym jak i filozoficznym. Z klasycznego motywu meandra, nietkniętego w swej pierwotnej formie, Szpakowski uczynił artystyczny symbol praw, do których dotarła nowa fizyka, stosując symbole matematyczne. Poszukiwanie podskórnej geometrii współbrzmi z jej odkryciami: promieniowanie i radioaktywność okazują się równie realną i zdatną do przetwarzania materią. Nic więc dziwnego, że wyobraźnia artystyczna porzuciła świat dostępny oku niczym odbicie lustrzane. Okazało się, że wartości tkwiące w niewidocznych siłach są równie intrygujące.

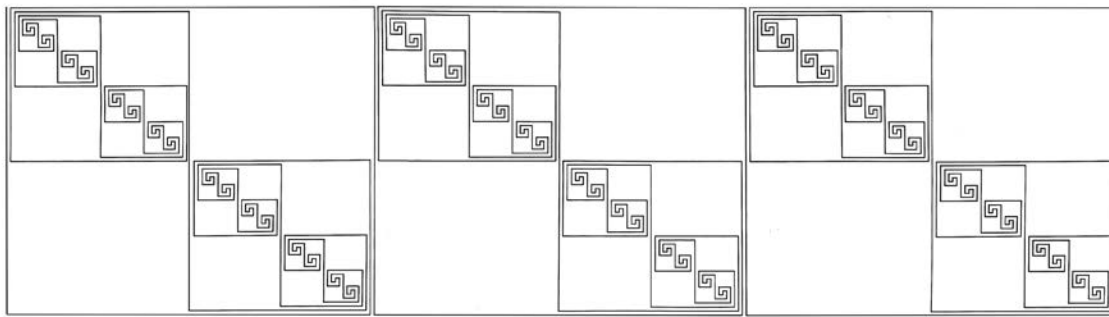
Szpakowskiemu wystarczy różnorodność rozmiarów linii meandrycznych prowadzących do coraz to nowych, ale ciągle rytmicznych konfiguracji dla zawarcia w nich swej filozofii. Nasze poznawanie zjawisk nieuchronnie zachodzi według tych samych powtarzalnych modeli, zmienną jest tylko ich skala i czas dopełnienia się cyklu. Jednak rozpoczęcie nowego zapewnia odtworzenie poprzedniego wzoru – cykl raz rozpoczęty musi biec do końca. >

**Wacław Szpakowski**

1. *C3*, 1924, rysunek tuszem na kalce technicznej, 20,7 x 41,5 cm, Galeria Starmach, Kraków
2. *Bez tytułu*, seria S, 1939–1943, rysunek tuszem na kalce technicznej, 56,7 x 88,5 cm, Kolekcja rodziny artysty

86

1



2

Jego linie wymagają śledztwa. Po pierwszej próbie ogarnięcia całości, po uchwyceniu rytmu i kształtu poszczególnych meandrów, natychmiast budzi się uczucie niedosytu: że motyw i regularność to nie wszystko, że nie wyczerpują one całości rysunku, lecz skutecznie zapraszają do uważnego udania się tropem tej linii w całą jej rozciągłość, w każdej zmianie kierunku. Widz rysunku Szpakowskiego wprowadzony zostaje natychmiast w proces jego powstawania, prawie tak, jakby miał stać się jego współtwórcą. A symetria pasowa tych dzieł, którą szczegółowo analizuje tekst Jacka Świątkowskiego, zawiera subtelne przesunięcia danego wzoru w kierunku biegu linii. To czas sprawia, iż kolejne odtworzenie nie jest powrotem do poprzedniego dokonania, tak jak kod genetyczny nie ożywi uschniętej rośliny. W ten sposób sztuka znów włącza się w filozofię poznawania, ofiarowując jej inne narzędzie, niemniej służące do badania tej samej rzeczywistości.

Czy prace Szpakowskiego sytuują się poza kontekstem historycznym, jak sugeruje włoski badacz i komisarz jego niemieckiej wystawy, Getulio Alviani? Nawet jeśli abstrakcję rysunku geometrycznego o powtarzalnych motywach spotyka się w wielu starożytnych cywilizacjach i w prawie każdej sztuce ludowej, nie należy jej traktować jako motywu ponadczasowego. Uzupełniające badania pozaartystyczne pozwalają zawsze uściślić ich kontekst, ewentualne wariacje i zapożyczenia, przypisując dzieło do konkretnej epoki. Podobnie ma się z rysunkami Wacława Szpakowskiego. Nie pojawiły się nagle anonimowo, tylko w towarzystwie wyczerpujących notatek autora o znanym i udokumentowanym życiorysie. Autora, który wcześniej odkrył, iż intrygującej go organizacji czasoprzestrzennej najlepiej odpowiada linia meandryczna; odkrył, jak ją poprowadzić, by zyskała funkcję symboliczną. Owa linia, znana od VI –V wieku p.n.e z kultury greckiej, która dotrwała do początku XX wieku niemal w postaci skamieliny, czasem powtarzalnej w różnych epokach. Nikogo wcześniej, przed Szpakowskim, nie inspirowała jednak do twórczego rozwinięcia.

Szpakowski nie zabiegał o udział w wystawach, ale czy to wystarczające kryterium dla stwierdzenia, że jego twórczość mieszka poza czasem? Naturalnym otoczeniem były mu pracownie architektoniczne, o luźnych, przypadkowych kontaktach ze środowiskiem sztuki i bez okazji do bliższego poznania artystów swej epoki, a jeszcze mniej do podążania ich śladem. Był artystą o psychice samotnego wilka, dążącego własnym tropem. ■

Szpakowski and his meanders

Wacław Szpakowski as one of the most important names in geometric abstraction? No dictionary or encyclopedia of painting confirms that fact. And yet... The new trend in art is born when young artists no longer imitate their teachers, set themselves other criteria or change the paradigm, create their own 'salons of the rejected artists', laboriously cut down the way for a new style. When they withstand an initial period of hostility and ridicule, they gain appropriate gravity, and they can safely enter the galleries and museums as 'classic artists'. At the same time, there are 'lonely wolves' who do not hunt in packs and 'feel' their age. They do not need stimulation from their peers, they are sufficient for themselves because their artistic intuition. For a long time, Wacław Szpakowski (1883-1973) did not belong to any group of renown artists. He very slowly tore his way to recognition. At the beginning of the 20th century, he was an architect. After World War II, he lived in Wrocław. In 1969, he published his first text entitled 'Rhythmic Lines' in 'Odra' magazine, but it went unnoticed. Anna Szpakowska-Kujawska, his daughter and a painter, managed to organize the first exhibition of her father's art in the Art Museum in Łódź. Ryszard Stanisławski, the director of the museum, included a few of his drawings to the exhibition entitled 'Présences Polonaises' at the Centre Georges Pompidou in Paris. Even that exposure, however, did not secure a proper position of Szpakowski's in the world of geometric abstraction. Finally, in the 1990's, Janusz Zagrodzki, the curator at the National Museum in Warsaw, started important research on Szpakowski, the 'lonely wolf' of the Polish abstract art. From 1992, the artists triumphantly marches through European art galleries. In 2012, the MoMa gallery in New York organized an exhibition entitled 'Inventing Abstraction: 1919-1925'. ■

1. Wystawa **Ruuda van Empela**, FotoArtFestival, 2015
 2. Wystawa **Rafaela Navarro**, FotoArtFestival, 2015
- Fot. 1-2 Piotr Bieniecki



1

ANDRZEJ ZYGMUNTOWICZ

Pochwała różnorodności

Bielsko-Biała, miasto prawie na końcu Polski, raz na dwa lata zaprasza do siebie fotografów i pasjonatów fotografii, na organizowany tu FotoArtFestival. W październiku 2015 r. była jego szósta edycja. Festiwal fotograficznych, odbywających się w polskich miastach namnożyło się w ostatnich latach, jakby każde musiało mieć swój. Jedne z nich mają wyraźnie zaakcentowany temat, inne poświęcone są wybranym technikom, a jeszcze inne starają się wskazywać najnowsze trendy. Od nadmiaru aż głowa boli, bo za dużo, za daleko, za długo. Fakt, nie da się wszystkich odwiedzić i naprawdę w nich uczestniczyć, bo urlopu na to nie wystarczy.

Czemu więc jechać do Bielska-Białej? Co tam szczególnego, by przemierzać pół kraju, a dla niektórych nawet cały kraj? Po pierwsze: miasto piękne i o ludzkiej skali. Po drugie, co dwa lata łatwiej wygospodarować trzy dni (bo tyle najmniej trzeba przeznaczyć, by nasycić się festiwalem). Po trzecie, w pierwszych dniach trwania festiwalu obecni są wszyscy autorzy i przez całą sobotę i niedzielę opowiadają uczestnikom o swojej fotografii i rozmawiają z nimi w czasie długich spotkań autorskich. Po czwarte, przejście z jednego miejsca wystawowego do następnego

zajmuje od kilku do kilkunastu minut – organizatorzy zadbali, by wszędzie było blisko. Po piąte, panuje serdeczna, przyjacielska atmosfera. Po szóste, można spotkać bardzo wielu znajomych z całej Polski. Po siódme i najważniejsze: jest co oglądać i przeżywać – kawał dobrej, ciekawej i różnorodnej fotografii.

Bielsko-bialski festiwal ma podtytuł „o ludziach i dla ludzi”. I rzeczywiście ogromna większość wystaw opowiada o współczesnej ludzkiej kondycji, o relacjach międzyludzkich, o warunkach egzystencji, o związkach człowieka ze środowiskiem. Od fotoreportażu, przez różne formy dokumentu po inscenizację. Każdy autor robi to po swojemu, wyraźnie odciskając autorskie piętno.

Większość autorów zaproszonych do udziału to uznane postaci fotografii dokumentalnej, choć zdarzyły się także ciekawe odkrycia postaci w Polsce mało znanych, niespopularyzowanych przez prasę czy portale fotograficzne. Tematyka wystaw to szeroka panorama ukazująca relacje między tradycją a szybką, kolorową i kuszącą materialną nowoczesnością. O wszystkich wystawach można powiedzieć że to klasyczne projekty długoterminowe, będące obszernymi, solidnymi i ciekawymi analizami życia społecznego.

Ernesto Bazan od lat fotografuje Kubę. Skupia uwagę na człowieku starającym się żyć zgodnie z wyznawanym systemem wartości, który zwykle nie pokrywa się z tym, co proponuje panujący na Kubie system autorytarny. Jego przepełnione humanizmem zdjęcia, oparte na decydującym momencie, ukazują ścieranie się smutku i radości, niestety z przewagą tego pierwszego. W konwencji czarno-białej utrzymane są także zdjęcia Enri Canaja. To przytłaczający obraz życia mieszkańców Aten dotkniętych kryzysem ekonomicznym. Więzy ludzkie pękają za sprawą biedy, bezrobocia, braku nadziei na lepsze jutro, pojawia się narkomania, prostytutka, przestępczość. Zdecydowany kontrast zdjęć i nieliniarna narracja wzmacniają przekaz. Andreas Horvath i Martin Wagner mają znacznie spokojniejsze kadry, ale też ich tematyka jest inna. Nie ukazują dramatów czy życia w systemie opresji. Horvath porównuje życie ludzi z dalekiej rosyjskiej prowincji – Syberii i z zachodu Stanów Zjednoczonych. To z jednej strony opowieść o ludzkiej zachłanności, o wyrywaniu naturze kolejnych terenów, by mieć przestrzeń dla siebie i dać sobie szansę >

2



1. Wystawa **Enriego Canaja**, FotoArtFestival 2015
 2. Wystawa **Zeda Nelsona**, FotoArtFestival 2015
 3. Wystawa **Davida Burdynego**, FotoArtFestival 2015
- Fot. 1-3 Piotr Bieniecki



1

na dostatnie życie, z drugiej o tym, że tylko nielicznym przynosi to osobiste powodzenie. Wagner opowiada tylko o Rosji, w jego kadrach są te same tereny, co na zdjęciach Horvatha – daleki wschód. Ale wizje są zupełnie inne. To portrety ludzi, którzy nie potrzebują zbyt dużo, by życie dawało im satysfakcję. Sprawiają wrażenie zadowolonych z tego, co mają. Do nich potrzeba posiadania jeszcze nie dotarła. W Rosji powstały także zdjęcia Iriny Popovej, ale jej opowieść jest przygnębiająca i bardziej o rodzinie, która żyć może wszędzie, niż o konkretnym kraju. To historia młodych rodziców, którzy nie wiedzą na czym polega dorosłość, mają dziecko, ale nie wiedzą, co to odpowiedzialność. Pociąga ich zabawa do utraty tchu, z alkoholem i narkotykami, ale bez pracy i obowiązków. Ich dziecko jest

obok, patrzy na ich życie. Czy ono ma szansę być innym niż rodzice? Szorstkie kadry, drażniące „brudnymi” kolorami i rozedrganą kompozycją, podbijają moc przekazu. Na tle opisanych materiałów zestaw Petruta Calinescu to niemal idylla. To soczyste barwna opowieść o marzeniach i ich spełnianiu, czyli o wakacjach nad Morzem Czarnym. Dla wielu mieszkańców Europy środkowo-wschodniej to prawie Lazurowe Wybrzeże, chcą tu odpoczywać i sycić się namiastką wielkiego świata. Intensywnie operujące słońce, szum fal i krzykliwe, zwykle tandetne gadżety odrywają ich od powtarzalnej codzienności. Wysyczone kolory, ciekawie budowane kadry i zmieniające się operowanie planami przyciągają uwagę, te zdjęcia chce się oglądać. Soczyste barwy są także wyróżnikiem zdjęć Aarona Hueya. Pokazał



2

on obszerny esej o życiu społeczności indiańskiej zamkniętej w rezerwacie Pine Ridge. Zamieszkują go niedysyjni panowie zachodnich ziem Ameryki, dziś osadzeni w swoistych obozach. Rozbudowane kadry, z których każdy jest jak sekwencja filmowa, opowiadają o chęci trwania w tradycji, zaznaczaniu swoich korzeni, ale i o biedzie i ograniczonych możliwościach, nie dających żadnych nadziei na wyrwanie się z bezruchu i lepszą przyszłość. Mimo że zdjęcia nie zawierają dramatycznych scen, to przytłaczają. Na swój sposób przytłaczają też zdjęcia Zeda Nelsona opisujące, jak daliśmy się urobić dzisiejszemu przemysłowi i usługom, wmawiającym nam, że istnieje jakiś jeden ideał piękna i młodości, do którego wszyscy powinniśmy dążyć. Kadry informują, że ulegliśmy stadnemu zachowaniu, zapominając o tym, iż prawdziwą wartością jest nasze autentyczne, indywidualne „ja”. Zdjęcia są spokojne, wręcz klasycznie, centralnie komponowane, ale to tylko wzmacnia ich dosadność i pytanie stawiane przez Nelsona pytanie, jaka jest prawda o nas, ku czemu zmierzamy? Uspokojeniem są kadry Davida Burdeny’ego. Wielkie formaty będące pochwałą piękna i tajemnic natury. To refleksja o tym, że

a wszystko na tle rajskiej zieleni. Pierwsze wrażenie jest bardzo mocne, obrazy są urodziwe. Ale po chwili rodzi się niepewność czy to przypadkiem nie jest to swoiste, wizualne disco polo – lekkie, łatwe, przyjemne ale i płytkie. Zaskoczeniem, niestety na minus, była wystawa Rafaela Navarro. Autor z bogatym dorobkiem, znany z intrygujących dyptyków, pokazał akademickie akty. Typowe studium formy, które musi przejść każdy przymierzający się do aktu. Uzupełnieniem festiwalu był materiał Franco Zecchina o Śląsku z lat 1990-91, będący zapisem początku polskich przemian po zmianie systemu politycznego. Widać nadchodzące nowe, ale nie wiadomo, co przyniesie ze sobą.

Trzy dni spędzone w Bielsku-Białej to czas merytorycznej rozmowy o fotografii, o podejmowanych przez innych tematach, o sposobach ich ujmowania. Trochę sporów, dużo nowej wiedzy i rzadka możliwość kontaktu z autorami objaśniającymi motywy powstania ich prac. A przede wszystkim szansa obejrzenia oryginalnych fotografii w galerii, a nie na ekranie monitora, to zupełnie inne emocje i rzeczywisty kontakt z pracami. ■



człowiek nie wszystko zdołał sobie podporządkować i że wobec natury i jej mocy jest ciągle mały. Maciek Nabrdalik zmierzył się z polską religijnością. Bada trwanie w tradycji, głębokie i autentyczne przeżywanie *sacrum*, ale także rytualne uczestnictwo w teatrze obrzędowym, będące odtwarzaniem zachowań trwających od pokoleń, ale już bez emocjonalnego zaangażowania. Esei Nabrdalika to rozważanie o kondycji naszego katolicyzmu, czy obroni się on przed agresywnym, doskonale promowanym konsumpcjonizmem, czy jedno i drugie może ze sobą współżyć. Przyjęta estetyka czarno-białych kadrów, o mocnej obecności czerni i delikatnym rozchwianiu niektórych obrazów wzmacnia postawione przez autora pytanie.

Inne wątki tematyczne stanowiły zdecydowaną mniejszość. Chris Rain szaro-czarnymi zdjęciami opowiada o swoich emocjach, o młodym człowieku szukającym miejsca dla siebie i swojego systemu wartości, o szamotaniu się ze sobą w dążeniu do własnej drogi. Ruud van Empel czaruje wielkimi, bajkowymi obrazami czarnoskórych dzieci o szeroko otwartych oczach,

In praise of diversity

Once every two years, Bielsko-Biala, a town in the corner of Poland, invites photographers and photography enthusiasts, to the Photo Art Festival. In October 2015, they organized the sixth edition of the show. Held in different Polish cities, photography festivals multiplied in recent years. Some of them concentrate on certain theme, others are devoted to selected techniques and/or show the latest trends. Bielsko-Biala is a beautiful city which does not exceed human scale. In the first days of the festival, all artists are present and visitors can talk about their photos. Walking from one exhibition to the another takes several minutes. The organizers made sure that all shows are within short walking distance. Visitors enjoy friendly atmosphere and meet many friends from all over Poland. At the festival, they see good, interesting and diverse photography. ■

„Made in Photo”

w BWA w Jeleniej Górze i w Sky Tower we Wrocławiu
oraz „enter[PHOTO]tainment” w Łódzkiej Galerii FF

W ubiegłym roku można było zobaczyć dwie kolejne wystawy zorganizowane w ramach projektu „Made in Photo” – autorskiej inicjatywy Pracowni Fotografii Intermedialnej (prof. Andrzej P. Bator, as. Agata Szuba) działającej w ramach Katedry Sztuki Mediów wrocławskiej ASP. Pierwsza z owych prezentacji (Made in Photo 6) miała miejsce w galerii BWA w Jeleniej Górze (27.05. – 27.06.2015), gdzie pokazano wybór zrealizowanych ostatnio w Pracowni Fotomediów prac magisterskich i licencjackich (12 osób) oraz dzieła trojga młodych pracowników Katedry Sztuki Mediów. Druga wystawa zaaranżowana została w przestrzeni galerii handlowej wrocławskiego Sky Tower (14.10. – 5.11. 2015) i miała znacznie szerszą formułę, co oddawał również tytuł wystawy „Made in Photo 7 / Made in Media” – pokazano tu prace 67. osób reprezentujących pięć pracowni Katedry Sztuki Mediów: Działań Intermedialnych, Fotomediów, Kreacji Przestrzeni Multimedialnej, Perswazji Medialnej, Projektowania Multimedialnego. Dużym sukcesem Pracowni Fotografii Intermedialnej, a zatem również projektu „Made in Photo” jest zaproszenie dyplomantów tejże pracowni do udziału w tegorocznym Łódzkim Fotofestiwalu. Kuratorka Magdalena

Świątczak wybrała prace sześciorga młodych artystów, które w ramach Fotofestiwalu prezentowane są w Łodzi na wystawie „enter[PHOTO]tainment” w Galerii FF.

Dwie ubiegłoroczne odsłony cyklu prezentacji „Made in Photo” miały – jak można było się spodziewać – odmienny charakter. W głównej mierze spowodowane to było różnicami pomiędzy obu przestrzeniami wystawienniczymi, inna była też skala tych przedsięwzięć. W jeleniogórskim BWA prace pokazywane były w typowej, do pewnego stopnia neutralnej przestrzeni galeryjnej. To autonomiczna przestrzeń przygotowana do prezentacji współczesnej sztuki, przestrzeń przyjazna, pozwalająca dobrze zaistnieć poszczególnym pracom, ułatwiająca widzom skupioną percepcję wyeksponowanych dzieł. To niewątpliwa zaleta takich miejsc, ale warto zauważyć, że takie szczególne „wyspecjalizowanie” przestrzeni ma też inne konsekwencje. Autonomia jest bronią obosieczną. Dzieła czują się tu dobrze, jednak do takich wyspecjalizowanych miejsc nie zaglądną wcale lub czynią to rzadko ludzie spoza dosyć wąskiego kręgu osób zawodowo czy towarzysko zainteresowanych tego rodzaju prezentacjami sztuki współczesnej.





2



3

Galeria handlowa Sky Tower jest natomiast przestrzenią innego rodzaju. Umieszczone w niej dzieła „czują się” z pewnością znacznie mniej komfortowo niż czułyby się w którejś z galerii sztuki. Tutaj nieuniknione było to, że zostaną uwikłane w handlowo-reklamowe konteksty, że wejdą w dialog nie tylko między sobą, lecz że będą musiały skonfrontować się z aranżacjami witryn sklepów czy z innymi wizualnymi elementami składającymi się na pozaartystyczną ekspozycję, typową dla takich miejsc. Owe niedogodności do pewnego stopnia rekompensuje fakt, że wystawę (a przynajmniej niektóre prezentowane na niej prace) zobaczyły osoby, które prawdopodobnie nigdy nie zawitają w progach galerii specjalizujących się w prezentacjach sztuki współczesnej. Była to zatem okazja, by z owymi realizacjami spotkali się też odbiorcy innego rodzaju niż bywalcy galeryjnych wernisaży. (Według danych przekazanych przez menedżerów galerii handlowej Sky Tower w czasie prezentowania w niej wystawy galerię odwiedziło ok. pół miliona osób.)

Kurator wystawy Agata Szuba oraz koordynatorzy projektu Paweł Lisek i Rafał Warzecha dobrze poradzieli sobie z trudnym zadaniem, choć w swych aranżacyjnych działaniach często musieli wybierać rozwiązania kompromisowe, gdyż trudno było pogodzić ze sobą wymogi ekspozycyjne stawiane przez poszczególne prace

z uwarunkowaniami przestrzeni galerii handlowej, w której prezentowane dzieła stanowią jedynie jedną z warstw (wcale nie najistotniejszą czy dominującą). Trzeba tutaj dodać, że kompromisy narzucane przez miejsce prezentacji dotyczyły również pewnych prac, na które nałożono dosłowne lub technologiczne listki figowe. Kuratorom wystawy udało się jednak sprawić, że prezentowane dzieła wchodziły w interesujący dialog z przestrzenią ekspozycji. Poszczególne prace, odpowiednio „wtrącone” w zastaną sytuację wizualną, ujawniały tutaj swoje walory plastyczne, ale równocześnie zamieniały się w wizualne zagadki, ich obecność niepokoiła, zadawała pytania przypadkowym odbiorcom, którzy nie spodziewali się znaleźć w takim miejscu bezinteresownych obrazów, projekcji lub grafik. Bezinteresownych, czyli takich, które nie namawiają ich do kupienia żadnego produktu lub do skorzystania z jakiejś usługi.

Galeria FF w Łodzi jest jedną z najważniejszych polskich galerii prezentujących twórców z obszaru szeroko rozumianych fotomediów, warto zatem nieco więcej uwagi poświęcić prezentowanej tam obecnie ekspozycji. Na wystawie „enter[PHOTO]tainment”, odbywającej się w ramach tegorocznego Fotofestiwalu, kuratorka Magdalena Świątczak wyraźnie wydobywa dwa obszary tematyczne. Jednym z nich >



4

1. Wystawa „Sky Tower Made in Photo Made in Media”
- 2, 3. **Aleksandra Bełz Rajtak**, *Nie prywatność*
4. **Krzysztof Pietrek**, *David*, 2016, fotoinstalacja

jest codzienność, sfera prywatnych i intymnych, choć często bardzo uniwersalnych doświadczeń, które stają się tematem dzieł. Codzienność, która budzi zdziwienie, która staje się nie-oczywista, która przekształca się w problem. Drugim tematem są represyjne aspekty współczesnej kultury, wynikające z jej biurokratyzacji i z zakusów rozmaitych demagogicznych ideologów, co skutkuje specyficznym pojmowaną społeczną, polityczną, religijną czy kulturową „poprawnością”, która przejawia się w piętnowaniu i wykluczaniu z publicznego dyskursu pewnych tematów. Warto przy tym podkreślić, że te dwa obszary tematyczne ściśle łączą się ze sobą, gdyż we współczesnym świecie nie istnieje żadna wyraźna granica pomiędzy tym, co prywatne i tym, co publiczne. Biurokraci i ideolodzy próbują zatem wpływać nie tylko na publiczną przestrzeń kulturową, lecz ingerują również (z różnym skutkiem) w prywatne życie ludzi.

Praca Ewy Buchty *Porządku wiosenne* to trzy dwuwarstwowe fotoobiekty (połączenie rysunku i fotografii), z których wyłania się pełna humoru opowieść o wciąż ponawianych przez nas próbach uporządkowania swego świata (tutaj ograniczonego do dwóch regałów i stojaka na ubrania), próbach skazanych na niepowodzenie, gdyż każdy porządek zawiera w sobie zapowiedź chaosu, ku któremu zmierza każdy układ uporządkowany. Fotoinstalacja *Do przytulenia* Marii Downarowicz jest opowieścią o tym, jak dzieci organizują cały świat matki, domagają się dotyku (przytulenia), a ich obecność ukierunkowuje estetyczne wybory, naznacza i rytmizuje



2

czasoprzestrzeń rodzica. W tej opowieści jest zarówno akceptacja tej sytuacji, jak i dystans wobec takiego stanu rzeczy. Aleksandra Bełz-Rejtak w fotoinstalacji *Nie-Prywatność* pokazuje sześć obiektów, w których kluczową rolę odgrywają zwykłe, banalne przedmioty naznaczone ludzkim dotykiem (z utrwalonymi fotograficznie liniami papilarnymi). Przedmioty te, na których zapisały się wyabstrahowane ślady ludzkiego istnienia, nie przestały być banalne i zwyczajne, lecz równocześnie stają się istotne i wyjątkowe, tak jakby odcisk palca nadawał im tożsamość. Obiekt fotograficzny *Planeta Femina* Sylwii Witkowskiej ukazuje rozkwitającą, intensywnie różową planetę-kwiat (we wnętrzu kwiatostanu kryją się przedstawienia waginy), unosząc się nad utrzymaną w tej samej barwnej tonacji fotografią przedstawiającą nagą, zatopioną we śnie lub w marzeniach dziewczynę. Realizację tę można odczytać jako lekką i zabawną wizualizację sennych marzeń młodej dziewczyny, która śni o rozbudzonej kobiecości lub, patrząc szerzej, jako opowieść o człowieku definiowanym przez jego płciowość. Krzysztof Pietrek w instalacji fotograficznej *Dawid 2016* również dotyka problemu płciowości. Słynna rzeźba Michała Anioła, tyle że pozbawiona genitaliów, zostaje zamieniona przez niego w fotograficzny obiekt (2,5 metra wysokości) ustawiony na tle panoramy Florencji, zaś warstwę dźwiękową tej instalacji stanowi muzyka techno i wrzawa tłumów zgromadzonych na berlińskiej Love Parade. Zderzenie ocenzonego, „bezpłciowego” Dawida i spektaklu płciowości i seksualności ujawnia paradoksy obecne we współczesnej cywilizacji spektaklu. Agata Szuba w swej instalacji fotograficznej *Wolności, do kuchni marsz* formułuje ironiczny wizualny komentarz do fundamentalistycznych pomysłów ograniczających życiową, społeczną i kulturową aktywność kobiet. Autorka, w kuchennej scenografii, wśród unoszących się w powietrzu poszatkowanych, białoczerwonych narodowych barw, inscenizuje spektakl, podczas którego kobieca-wolność ogłasza i fetuje swoje zwycięstwo.



1

Kuratorka wystawy Magdalena Świątczak zauważa, że biorący w niej udział fotografowie dotykają zjawisk, które naruszają naszą jednostkowość – wszechobecną obecnie utratę prywatności i intymności; biurokratyzację, która coraz bardziej wkracza w prywatne życie i dąży do sformalizowania i uschematyzowania wszelkich aspektów egzystencji; zaś stworzone przez nich dzieła ukazują ich „indywidualne światy i prowadzą, zabarwiony humorem i ironią, dyskurs ze współczesnością.

Projekt „Made in Photo” zasługuje na uwagę z wielu względów. Po pierwsze stanowi on znakomitą platformę promocyjną, dzięki której można prezentować prace młodych twórców, absolwentów wrocławskiej ASP. Po drugie, niejako przy okazji, pośrednio, promuje on samą uczelnię, w tym przede wszystkim Katedrę Sztuki Mediów i działającą w strukturze tej katedry Pracownię Fotografii Intermedialnej. Prace prezentowane w ramach tego projektu pokazują, czym owocuje w praktyce program pracowni, w którym szczególny nacisk położony został na wykorzystywanie przez studentów kreatywnego potencjału fotografii. W programie tym chodzi przede wszystkim o szeroko rozumianą fotografię intermedialną wspartą o działania na pograniczu różnych mediów (program ten ma autorski charakter i jest dziełem prof. Andrzeja P. Batora). Warto jednak podkreślić, że w pewnym

sensie współautorami są tu także studenci, których wrażliwość i osobisty stosunek do medium fotografii w istotny sposób współkształtują ów program.

W tytule projektu zawarta jest sugestia, że jego autorzy traktują obszar fotografii jako swego rodzaju terytorium obdarzone konkretną podmiotową tożsamością. Mamy poczucie – wcale nie metaforycznie – że wkraczamy percepcyjnie, emocjonalnie i intelektualnie na teren pewnego „państwa” istniejącego w uniwersum mediów (języków) sztuki, państwa, które wchodzi z innymi funkcjonującymi tam podmiotami w rozmaite alianse, lecz przecież zachowuje swą odrębność i nie traci swej podmiotowości.

Terytorium fotomedii rozrasta się coraz bardziej. Współcześnie dokonuje się to nie tyle nawet przez zagarnianie obszarów, które wcześniej należały do innych mediów sztuki, co raczej poprzez aneksję nowych przestrzeni, które ujawniają się i otwierają dzięki gwałtownemu rozwojowi technologii. Wszystko wskazuje na to, że proces ten będzie trwał nadal i że hasło „Made in Photo” nadal będzie aktualne, choć będzie wypełniać się treścią w ustawicznie zmieniających się technologicznych warunkach. Podmiotowa tożsamość terytorium wyznaczonego tytułem „Made in Photo” zachowa swą żywotność, mimo iż – paradoksalnie – nic nie starzeje się szybciej niż, tak istotne dla fotografii, nowe technologie. ■



1. Ewa Buchta, *Porządki wiosenne*
2. Sylwia Witkowska, *Planeta femina*
3. Maria Downarowicz, *Do przytulenia*
4. Wystawa „Sky Tower Made in Photo Made in Media”

‘Made in Photo’ at the BWA in Jelenia Góra, the Sky Tower in Wrocław and “enter [PHOTO] tainment” in Łódź FF Gallery

Last year, there were two exhibitions organized as part of the framework of the project entitled ‘Made in Photo’, which was initiated by Prof. Andrzej Bator and Prof. Agata Szuba from Intermedia Photographic Workshop at the Fine Arts Academy in Wrocław (Department of Media Arts). The first of these presentations (Made in Photo 6) took place in the BWA Gallery in Jelenia Góra, where they showed a selection of art-pieces by twelve graduate and undergraduate students from the Photo-media Laboratory and by three young employees of the Department of Art Media. The second exhibition was arranged at the shopping mall of the Wrocław Sky Tower. It offered a much broader formula. It was entitled ‘Made in Photo 7 – Made in Media’ and included art-pieces by 67 participants from five studios of the Media Art Department including the following studio: Inter-media Action, Photo-media, Multi-media Space Formation, Persuasion Media, Multimedia Design. The Inter-media Photographic Workshop and the Made in Photo projects were very successful. Six participants were invited to this year’s photo festival in Łódź entitled ‘enter [PHOTO] tainment’. The show was organized at the FF Gallery. ■



Wolność w kuchni

Na wielkoformatowej fotografii młoda kobieta (autorka instalacji, Agata Szuba) siedzi w kuchni w pozie syrenki warszawskiej, wszelako zamiast miecza ma kuchenny nóż, a zamiast tarczy główkę kapusty. Na podłodze i jeszcze w powietrzu opadające biało-czerwone konfetti, które wyfruwają z fotografii i wraz z dwoma szarymi stolikami w stylu i kolorze mebli kuchennych tworzą sztafaż przed obrazem. Fotografia wychodzi z siebie. Wszystkie te elementy związane są tytułem: *Wolności, do kuchni marsz!*

A więc ironia, prześmiewczość, szyderstwo. Symbol z polskiego panteonu narodowego, symbol bohaterskiej Warszawy – w kuchni, z nożem kuchennym i kapustą! Wolność, za którą wszystkie pokolenia Polaków, od Mieszka I do Solidarności, bohatersko walcząc, oddawały krew i życie, wyganiana jest rozkazem jak ostatni ciura, jak garkotłuk. Jednym: słowem artystyczna prowokacja, jakich we współczesnej sztuce mnóstwo. Skandal wszelako w rodzaju soft i na tle innych często spotykanych prowokacji nawet kulturalny.

Powyzsza narzucająca się jako pierwsza interpretacja polskiego tradycjonalisty po chwili pozyskuje nową perspektywę i wprowadza istotną korektę: to przecież młoda kobieta, autoironicznie upozowana na syrenkę zasiada w kuchni. Młoda kobieta walcząca od dwóch wieków o wolność i równość z męskim światem, buntująca się przeciwko kuchni, wraca do kuchni. Zamienia miecz i tarczę feministycznej walki na nóż kuchenny i kapustę. Wraca z manowców w domowe pielesze. Wraca tam, gdzie jej miejsce – szydzi tradycjonalista.

Ale jej miejsce jest już odmienione: ta kuchnia to nie tamta kuchnia. Ta kuchnia kuchni nie przypomina i trzeba się dobrze przyjrzeć, żeby zobaczyć, że to kuchnia. Jej miejsce to kuchnia nowoczesna, na pierwszym planie nie są garnki, lecz książki kucharskie (a może albumy ze sztuką), płyty z muzyką, głośniki. Młoda, wykształcona kobieta w nowoczesnej kuchni. Sama siebie z wolności wygnała ironicznym rozkazem: wracaj do domu, wracaj z libertyńskiego chaosu w miejsce uporządkowane modernizacją. I popatrzcie, jaką ma władczą minę. Czy znalazłby się ktoś, kto mógłby się tej twarzy suwerennej władczyni przeciwstawić?

Powrót córki marnotrawnej jest triumfalny, wybuchają konfetti, wirują w powietrzu i wybiegając z obrazu, ścielą się do naszych stóp w postaci biało-czerwonego dywanu, który przecież musi przywoływać nie tylko polskie, ale polsko-katolickie skojarzenia sypania płatków kwiatowych w procesjach... Intronizowana królowa kuchni – oto jak niepostrzeżenie zmieniamy narrację – może zejść z krzesła po tym dywanie w rzeczywistość, względnie my możemy wejść do tej nowoczesnej kuchni i stać się dworem tej syrenki z kapuścianym jabłkiem królewskim. Teraz bowiem już widzimy, że to nie tarcza syrenki, tylko kapusta królewska, *globus cruciger*, na którym przy bliższym wejrzeniu widzimy wygrawerowaną mocnymi pociągnięciami użyłowienia kapuścianych liści zwycięską Nike. A nad tym globusem, czyż nie widzimy krzyża? Jeśli nie widzimy, nic nie szkodzi. Jest tam na pewno jako potencja tradycji, której przecież nie zamierza przecinać berło kuchennego noża.

Dlaczego mielibyśmy jej służyć? Bo umie rozkazywać wolności. Kto opanował sprawczo taki paradoks, ma władzę rzeczywistą, bezdyskusyjną.

A więc wejdźmy do tej kuchni wraz z zapędzoną do niej wolnością. Zakosztujmy jej w kuchni. Może nam się nie przeje, jak niegdyś uświadomiona konieczność.

Podsumujmy. Inscenizacja Agaty Szuby jest teatrem mądrym i dowcipnym. Upozowanie wyposażone w konteksty jest niby proste, a przecież zobaczymy, jak mieni się mnogością paradoksalnych znaczeń. Prowadzi nas poprzez stereotypy (pozwól sobie tu stwierdzić, że nie ma innych dróg myślowych, tylko przez

Poniżej:
Agata Szuba,
Wolności, do kuchni marsz!

stereotypy), a więc wiedzie nas Agata od rzekomego skandalu, który sama wywołuje, do rzeczywistego skandalu tradycyjalistycznej interpretacji skłonnej do niewczesnych oskarżeń. Wyzwolenie się z warszawskiej syrenki z łączniczki i sanitariuszki czy też z feministki nie przekreśla tych ról, tylko bierze je w nawias poznawczy. Upozowanie sprawdza powagę albo śmieszność pozy, ale przecież też się refleksyjnie uwewnętrznia.

Powrót do kuchni celebrytuje już kobieta rzeczywiście wyzwolona ze stereotypów wolności, które w istocie są przecież kolejnymi kajdanami. Paradoksalny atak na wolność rozkazem, by pomaszerowała do kuchni, okazuje się tym koniecznym zabiegiem, by wolność odzyskać w miejscu strategicznie bardzo ważnym: w punkcie żywienia, w centrum opieki nad życiem. Wolna Agata dopiero teraz może spełnić najwyższe zobowiązanie Polki: suwerennego i niczym nieprzymuszonego królowania w nowoczesnym centrum podnoszenia kultury, także kultury żywienia.

Z tym mam jednak kłopot. Powątpiewam mianowicie, czy kapusta zechce stoczyć się z symbolem w bigos, albo jeszcze niżej – w zasmażaną. Ale to już jest inna historia. ■

Freedom in the kitchen

Agata Szuba is a young female artist. She showed herself in a big format photograph sitting in the kitchen. She assumed a pose of a Warsaw Mermaid. However, instead of a sword, she holds a kitchen knife, and instead of a shield, she holds a cabbage. On the floor, and even in the air, there are red and white confetti that seem to float from the photo. There are two gray tables in the kitchen. All these elements are related to the title: Freedom march into the kitchen! ■





1, F.C. Gundlach, *After Ski Fashion Presented on the Avus Racing Course*, Trousers suit from Staebe-Seger, Berlin 1956, (dzięki uprzejmości Central European House of Photography, Bratislava)
2. Okładka

KRZYSZTOF JURECKI

The History of European Photography 1939-1969

Wydany w końcu 2014 roku przez bratysławski Central European House of Photography II tom monumentalnego dzieła (dwa tomy, 818 stron, ponad 350 ilustracji, twarda okładka) pod redakcją Václava Maceka jest kontynuacją projektu, który może zmienić oblicze nie tylko europejskiej, ale i światowej historii. Po raz pierwszy możemy poznać fotografię krajów peryferyjnych lub istniejących do 1945 roku w innych strukturach państwowych, jak: Estonia, Łotwa, Mołdawia, Serbia, Słowacja, Słowenia, Litwa, Białoruś, Słowenia i Ukraina.

GIGANCI

Tą metaforą określam najważniejsze potęgi fotograficzne Europy, gdyż nikt nie zakwestionuje ich dotychczasowej pozycji. Ale pozostaje pytanie: czy nowe ujęcie historyczne poszerza naszą wiedzę i stwarza możliwość nowych interpretacji? W fotografii rosyjskiej dużo miejsca poświęcono II wojnie światowej, a zaraz potem fotografii istniejącej w prasie z lat 60., kiedy młodzi fotografowie rozpoczęli „wewnętrzną emigrację” (s. 620), akcentując konflikt między reporterami a artystami. Ale fotografia tego czasu nie była interesująca, jak np. w latach 20. Fotografia brytyjska koncentruje się na okresie powojennym, tylko zahaczając o traumę wojny (Bill Brandt), aby uwidocznili krytyczne spojrzenie (Grace Robertson, Ian Berry, Philip Jones Griffith) lub odkryć piękno Afryki (George Rodger). Fotografia czeska ujawnia dokument Jindřich Marco, Svatopluk Sova, obok powojennego surrealizmu (np. Vilém Reichmann) do estetyzmu w akcie (Miroslav Stibor) i humanistycznych początków Jana Saudka z lat 60., by na końcu pokazać dramatyczne zdjęcia Josefa Koudelki z interwencji rosyjskiej w Pradze w 1968 roku. Bardzo ciekawy jest tekst o fotografii francuskiej, z zaznaczeniem, jak najbardziej słusznie, fotografii mody z lat 50. (Jean i Albert Séeberger), aktu (Jeanloup Sieff) i Maja 1968 roku w Paryżu (Édouard Boubat). Także interesująco opracowana jest fotografia niemiecka, z akcentem na fotografię mody F. C. Gundlacha oraz wieloma znanymi już zjawiskami, jak „fotografia subiektywna” Otto Steinerta z lat 50. Słusznie, że oddzielnie zaprezentowano skrajnie zideologizowaną fotografię z DDR.

ŚREDNIACY

Bardzo dobrze prezentuje się mało znana fotografia szwedzka, dobrze rozpoznana szwajcarska (Werner Bischof, Rene Burri), austriacka z typową „Heimatfotografię”, a potem przeciętna, jak w całej Europie fotografią prasową i najciekawszą awangardową z lat 60. (Arnulf Rainer, akcjonisci wiedeńscy, Valie EXPORT, która odgrywa podobną rolę, jak w polskim feminizmie Natalia LL). Bardzo dobrze prezentuje się

fotografia litewska, z tak ważnymi postaciami jak Antanas Sutkus, Aleksandras Maciauskas czy przede wszystkim Vitas Luckus, który wyrasta na pierwszoplanową postać, nie tylko litewskiej fotografii. W tym miejscu, jako „średniak” sytuuje się także fotografia polska, o której pisał niżej podpisany. Staralem się akcentować tradycję nowoczesną (Zbigniew Dhubak, Jerzy Lewczyński, Zdzisław Beksiński, Marek Piasecki), postawę religijną w ramach dokumentu lat 60. (Zofia Rydet, Adam Bujak) oraz znaczenie grupy Zero 61.

INNE KRAJE

Bardzo trudno odpowiedzieć na pytanie, co innego czy nowego wniosły do fotografii w tym okresie inne kraje, jak Białoruś czy Słowenia. Najczęściej kontynuowano tam w końcu lat 30. regionalizm w wersji nacjonalistycznej, a potem jak w całym tzw. bloku wschodnim realizm socjalistyczny. Interesująco na tym tle wypada np. fotografia belgijska, gdzie nie tylko kontynuowano surrealizm (Marcel Lefrancq) oraz różnego typu eksploracje z abstrakcją (Filip Tas, Pierr Cordier) czy dokumentowano Kongo Belgijskie (André Cauvin). Tu jak najślusniej pojawiła się także Polka o żydowskich korzeniach: Julia Pirotte (s. 62), która należy także do historii fotografii francuskiej, ale przede wszystkim do polskiej. Rozczarowała np. fotografia holenderska, ale może to z winy czy preferencji piszącego Nicholasa W. Jankowskiego. Ciekawy okazał się grecki reportaż i dokument z lat 40.

W tej gigantycznej historii, która jest rodzajem nowego przewodnika, znajdziemy bardzo wiele nowych faktów, postaci i rysu historycznego, choć oczywiście określenie Piłsudskiego (z błędem w nazwisku) mianem dyktatora (s. 62) przez belgijskiego historyka musi budzić sprzeciw. ■

The History of European Photography 1939-1969

Published at the end of 2014 by the Bratislava Central European House of Photography, the second volume of monumental work (two volumes: 818 pages, over 350 illustrations, hardcover) and edited by Vaclav Macek, is a continuation of a project that could change the face of not only European, but world history of photography. For the first time, we can analyze photography of the peripheral countries or existing until 1945 in other statehood structures, such as Estonia, Latvia, Moldova, Serbia, Slovakia, Slovenia, Lithuania, Belarus, Slovenia and Ukraine. ■

Prapoczątki sztuki Natalii LL

Od kiedy Natalia LL sięga pamięcią, zawsze interesowała ją tylko artystyczna IDEA, która rodziła się w jej głowie. Dalszy etap już jej tak nie ekscytował...

Podobno wspomnienia z wczesnego dzieciństwa tracimy w wieku 8-9 lat. Psychologowie nazywają to dziecięcą amnezją. Wyjątek mogą stanowić wstrząsające momenty z życia dziecka, które mózg rejestruje za pomocą „błysku flesza” i niczym zdjęcie utrwała ów incydent w mózgu młodego człowieka na całe życie. Zmitologizowana pamięć z dzieciństwa Natalii LL sięga czasów II wojny światowej, kiedy żyła z rodziną w mieszkaniu pałacowym w Żywcu. W obiekcie stacjonował sztab Wehrmachtu i często słychać było niemiecką muzykę klasyczną, odtwarzaną z gramofonu. Tamtego dnia, kiedy w pobliżu wybuchła jedna jedyna bomba w mieście, akurat grano *Lot Walkirii*. Mała Natalia zapamiętała moment, kiedy odłamek wpadł do pokoju, przeleciał centymetry od jej głowy, zmiotł z hukiem dwa porcelanowe koty stojące na komodzie i ostatecznie utknął w poduszce starannie poślanego łóżka [1]. Po wielu, wielu latach artystka uzna swoje cudowne ocalenie przez Walkirię za znak opatrności. W swoich fotografiach kreatywnych przeobraziła się w nordycką dziewczę-wojowniczkę, aby przedłużyć żywot mitologii, do której klucz znajdziemy właśnie w owym incydencie z dzieciństwa. Zanim to jednak nastąpi, nasza bohaterka będzie musiała przejść długą drogę...

*

Natalia ukończyła szkołę plastyczną w Bielsku Białej na kierunku tkanina dekoracyjna i planowała kontynuować naukę w jednej z akademii artystycznych, które miały w swojej ofercie ceramikę. Zobaczyła bowiem na wystawie w Warszawie malowane skorupy autorstwa Picassa i chciała tworzyć podobne formy. Tylko Gdańsk i Wrocław oferowały ten rodzaj studiów. Wybrała Państwową Szkołę Sztuk Plastycznych w dawnym Breslau, ponieważ leżała bliżej jej rodzinnego miasta i mieszkała tam kuzynka.

Przez pierwsze lata szkoły wszyscy studenci mieli takie same zajęcia z różnych dziedzin artystycznych. Mniej więcej po czterech semestrach należało się zdecydować na konkretny kierunek. Wtedy Natalia zrozumiała, że babranie się w glinie to nie dla niej. Nie lubiła wiecznie brudnych rąk i dużego wysiłku fizycznego. Pomyślała o malarstwie, ale ta dziedzina sztuki też nie była jej żywiołem – zresztą Geppert nie akceptował jej malarskich wprawek... Dziś Natalia LL mówi, że gdyby pozostała w pracowni Gepperta, to jej sztuka zapewne nie wydostałaby się poza kulturalną przeciętność.

Ratunek dla siebie znalazła w pracowni szkła, którą prowadził Stanisław Dawski. Projektowanie szklanych form bardzo się Natalii podobało. W tamtym czasie



FORMY DEKORACYJNE • HUTA SZKŁA SZCZYTNA

z technologią przetwarzania piasku kwarcowego w praktyce studenci nie mieli styczności. Hutnik, czy też dmuchacz szkła to był osobny, bardzo niebezpieczny zawód, do uprawiania którego potrzebne były specjalistyczne piece i zawodowe uprawnienia. Adeptci projektowania szkła artystycznego zgłębiali tylko teorię. Nawet, gdy się miało praktyki w dolnośląskich hutach, to projektanci wyłącznie współpracowali z hutnikami. Jedni wymyślali wzory i z bezpiecznego dystansu nadzorowali – drudzy pod dyktando artystów wyczarowywali z płynnej lawy gotowe obiekty. Ciekawostką jest, że Natalię Lach najbardziej fascynowały szklane geometryczne obiekty, które nie były dmuchane, tylko powstawały jako odlewy z formy. Do dzisiejszego dnia ma w swoim mieszkaniu kilka własnych szklanych realizacji – między innymi błękitny wazon, składający się z dwóch kul połączonych wąskim, walcowatym przewężeniem. Tego typu projekty i gotowe formy pokazała na obronie swojej pracy magisterskiej. Na prośbę redakcji Formatu artystka przesłała najgłębsze zakamarki swojego mieszkania (Natalia LL nie ma niestety własnej pracowni!), abyśmy mogli zobaczyć prapoczątki jej artystycznej drogi. Na zdjęciach zrobionych przez Natalię Lach zobaczymy ciekawie zakomponowane kolekcje jej prostych, wysmakowanych szkieł, które zdradzają nie tylko talent designerski, ale również fotograficzny i reklamowy. Sama artystka deklaruje, że gdyby pozostała przy projektowaniu szkła artystycznego, jej prace byłyby zapewne w klimacie twórczości Jana Berdyszaka albo Alojzego Gryta.

Od kiedy nasza bohaterka sięga pamięcią, zawsze interesowała ją tylko artystyczna IDEA, która rodziła się w jej głowie i została wykreślona na papierze. Dalszy etap już jej nie ekscytował. Wszystko się zmieniło, kie-

dy w 1959 roku rektor Dawski postanowił otworzyć pierwsze w historii szkół artystycznych w Polsce Studium Fotografiki (SF), pod kierownictwem prof. Bronisława Kupca, dawnego kierownika Zakładu Fotografii Politechniki Lwowskiej. W początkowym okresie studium było związane z Wydziałem Ceramiki i Szkła. Studenci tych kierunków zgłębiali tajniki rysowania za pomocą światła i wprawiali się w tej dyscyplinie, fotografując między innymi swoje prace. Natalię Lach fotografia z miejsca zaczarowała. Jeszcze wtedy nie wiedziała, gdzie zaprowadzi ją fascynacja tym nowym medium, ale z pasją utrwałała na kliszach swoje szklane formy, bawiła się światłocieniem, eksperymentowała z portretem i poznawała najróżniejsze sztuczki fotograficzne. Choć wcześniej deklarowała, że interesuje ją tylko praca koncepcyjna, z wytrwałością i precyzją pracowała w ciemni fotograficznej.

1 O tym incydencie więcej można poczytać w: *Śmiech Walkirii. Z Natalią LL rozmawia Agata Smalcerz*, Kalendarz Beskidzki 2014, s. 224-226.

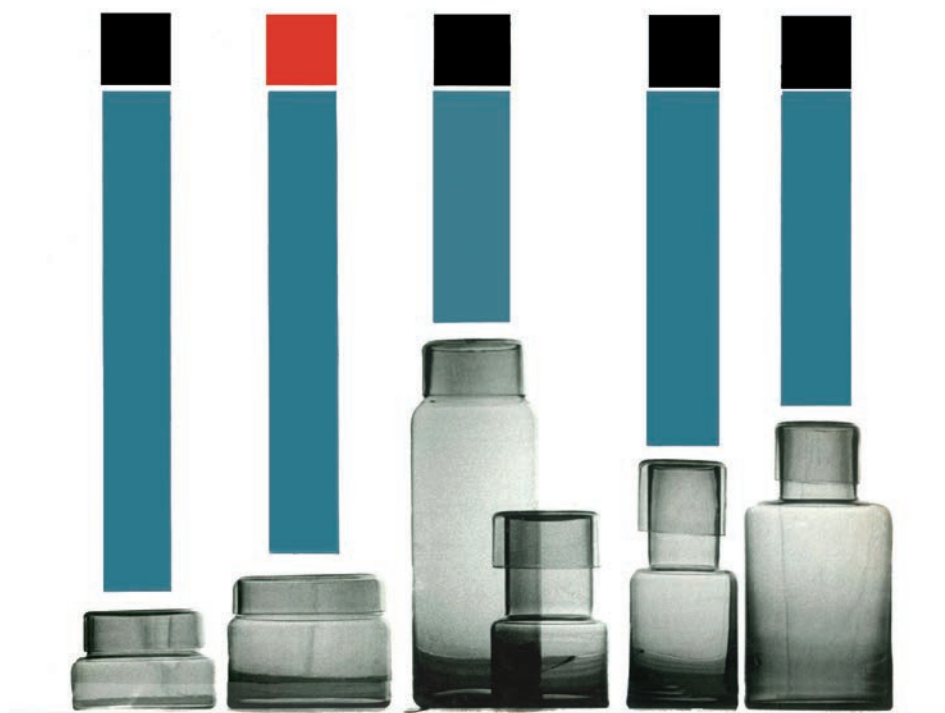
Wieść o działalności Pracowni Fotografii we wrocławskiej PWSSP szybko się rozeszła wśród historyków i znawców sztuki fotograficznej w kraju. Szkołę zaczęła wizytować między innymi Urszula Czartoryska, która po zapoznaniu się ze zdjęciami zrobionymi przez studentów namówiła prof. Kupca, aby wybrał prace swoich uczniów na konkurs fotograficzny do Torunia. W 1962 roku wrocławska uczelnia po raz pierwszy wzięła udział w Ogólnopolskim Festiwalu Fotografii Studenckiej. Na konkurs wybrano między innymi trzy prace Natalii Lach pod wspólnym tytułem „Egzystencje”. Był to tryptyk, składający się z czarno-białych portretów, jakie Natalia zrobiła swojej młodszej siostrze Annie, choć wielu krytyków pisze o tym wczesnym cyklu jako o autoportrecie.

Miasto Kopernika było w owym czasie kuźnią awangardowych działań fotograficznych, gdzie prym nadawała Grupa „Zero 61”, z której wywodzi się między innymi Józef Robakowski. Studencki Konkurs Fotograficzny w tym mieście miał prestiż, gdyż w jury zasiadały takie gwiazdy polskiej fotografii jak Zofia Rydet czy Janina Gardzielewska. To one postanowiły uhonorować Grand Prix Natalię Lach. Potem posypały się kolejne nagrody i wyróżnienia, o których Antoni Dzieduszycki pisał tak: *Dla mnie świadczą one przede wszystkim o tym iż mam do czynienia z artystką o wysokim poziomie umiejętności zawodowych, która znakomicie opanowała swój warsztat twórczy. Jest to ważne (...) Co więcej – pozwala artyście wyłamywać się ze stereotypów działania, determinowanych nieraz (co jest tylko pozornie paradoksem) właśnie charakterem warsztatu artystycznego* [2].

W owym czasie studentka wydziału ceramiki i szkła oprócz swoich szklanych form przygotowywanych w ramach pracy magisterskiej, fotografowała także ludzi. Jak niegdyś Witkacy, zamykała w ciasne kadry ich twarze i ciekawie zaglądała w oczy swoim modelom. Prace występowały pod wspólnym hasłem „geografia twarzy”. Badała też inne obszary portretu; inspirowała się odbiciem w lustrze i klimatem włoskiego kina egzystencjalnego lat 1950-1960. Wciąż swoje fotografie robiła starym poniemieckim aparatem „Pilot Super”, który był na stanie pracowni fotografii w PWSSP. Wydaje się, że w tamtym okresie w ogóle nie interesowała się aktem, a tym bardziej erotyzmem, fotografią intymną i kreacyjną.

Na początku lat 60. nasza bohaterka miała na wrocławskiej uczelni narzeczonego, który studiował malarstwo u Eugeniusza Gepperta. Młodzi mieli nawet plany matrymonialne, ale ostatecznie ich związek się rozpadł. W 1961 roku rektor Dawski przyjął na swoją uczelnię studenta Akademii Górniczo-Hutniczej w Krakowie, Andrzeja Lachowicza, który ze względów zdrowotnych nie mógł odbywać praktyk w kopalniach i musiał zmienić profil studiów. Andrzej, mimo że wcześniej kształcił się na inżyniera górnictwa, miał już dość sprecyzowane artystyczne zainteresowania. Jego pasją było robienie zdjęć. Miał nawet dobrej jakości własny sprzęt fotograficzny. Młodzi adepci fotografii Natalia i Andrzej poznali się zatem na zajęciach w pracowni prof. Kupca. Natalia Lach „wpadła w sidła” młodszego o dwa lata zwariowanego chłopaka z dużym tupetem, o nadludzkiej inteligencji i wybujałym temperamentem erotycznym. W roku 1964 wzięła ślub.

2 A. Dzieduszycki, *Natalia Lach-Lachowicz*, Fotografia 1973 nr 7, [w:] *Teksty Natalii LL, teksty o twórczości Natalii LL* (styczeń 1997), Bielsko Biała 2004, s 14.



Zestaw słoików kuchennych • szkło dymne • Producent: Huta Szkła Szczytna

3

Wkrótce Lachowiczowie założą we Wrocławiu (wraz ze Zbigniewem Dłubakiem i Antonim Dzieduszyckim) półoficjalną Galerię Permafo, gdzie będą prezentować własną awangardową twórczość, a tym samym włączyć się w nurt nowych instytucji sztuki niezależnego ruchu artystycznego. Działalność galerii zapoczątkują w 1971 roku erotyczną wystawą „Fotografia intymna”, sferyczny 1500-klatkowy zapis scen erotycznych, którą tylko zawiłe manifesty wygłoszone na Sympozjum Złotego Grona w Zielonej Górze obronią przed określeniem „pornografia”.

Na początku lat 70. Natalia LL wypłyne na szersze międzynarodowe wody. Jej fotograficzne cykle „Sztuka konsumpcyjna” i „Sztuka postkonsumpcyjna” odnajdą się w tradycji zachodniego ruchu feministycznego. Zagorzałe feministki wyniosą sztukę Natalii LL na swoje sztandary, a ona sama napisze manifest, którego idee będzie konsekwentnie urzeczywistniać przez kolejne dekady: *Sztuka realizuje się w każdym momencie rzeczywistości, każdy fakt, każda sekunda jest dla człowieka jedyna i nigdy niepowtarzalna. Dlatego zapisuję wydarzenia zwykle i trywialne, jak jedzenie, sen, kopulację, odpoczynek, wypowiedanie itp. Co więcej, każda czynność człowieka jako część składowa jego rzeczywistości jest absolutnie równoważna dla wywołania reakcji mentalnej u oglądającego. Tak więc, mogę transformować rejestrację jednej czynności w drugą. Nie treść i wygląd formalny znaku jest ważny, a skutek, tj. znaczenie. Spory zaś o wygląd i czystość formalną znaku pozostawiam zgorzkniałym impotentom teoretycznym* [3]. ■

3 Natalia LL, „Heute Kunst” 1975, nr 9, Düsseldorf.

1. Egzystencje 1, 1962
2. Formy dekoracyjne, Huta Szkła Szczytna
3. Zestaw słoików kuchennych, szkło dymne, Producent: Huta Szkła Szczytna
fot. 1-3. Natalia LL

The very beginning of Natalia LL's artistic career

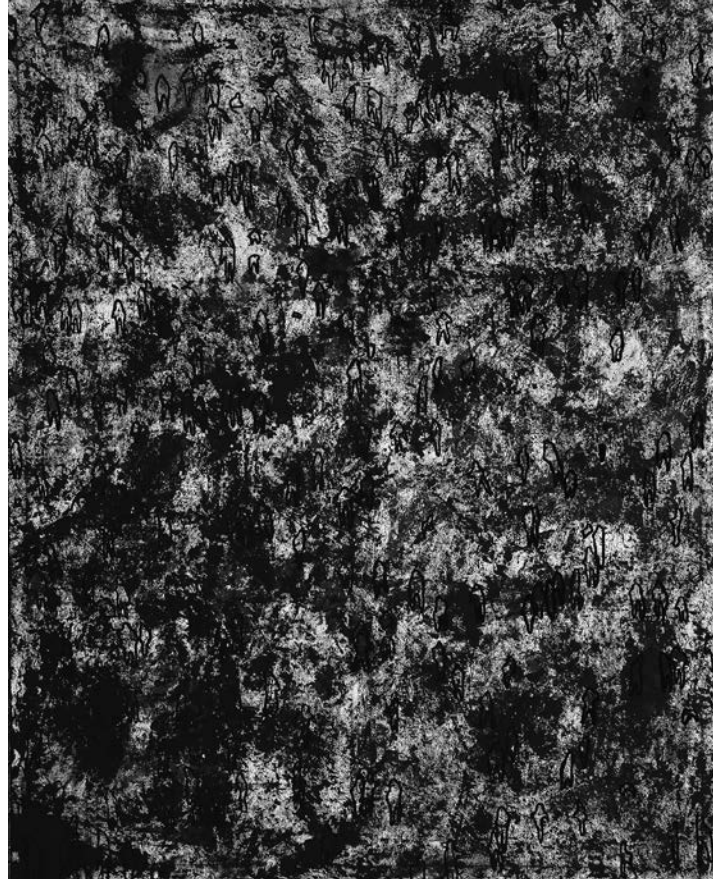
Since she can remember, Natalia LL has always been interested in artistic ideas. She never considered as important the application of the ideas.

Natalia LL uses mythologized memory from her childhood as artistic material. During WWII, she lived with her family in Żywiec. She could constantly hear German classical music played from the turntable by Wehrmacht soldiers. When they played the *Flight of the Valkyries*, a bomb exploded nearby. Natalia remembers the moment when shrapnel burst into the room, flew centimeters from her head, wiped with a bang two porcelain cats standing on the dresser and eventually got stuck in the pillow. After many years, the artist considers her miraculous deliverance through Valkyries as a sign of providence. In her photographs, she uses the mythology of her childhood experience. At the beginning of the 1970's, the artist gained international recognition for her photographs. ■



1

JUSTYNA TEODORCZYK



2

98

W malarstwie bez fermentu

Od ćwierćwiecza legnicki Ogólnopolski Przegląd Malarstwa Młodych PROMOCJE jest okazją do namysłu nad kierunkiem, poziomem i statusem malarstwa młodych. Organizowany przez tamtejszą Galerię Sztuki konkurs umożliwia syntetyczne spojrzenie na najświeższą i najmłodszą sztukę powstającą w pracowniach malarskich wszystkich krajowych uczelni, a jednocześnie – dzięki starannemu doborowi składu jurorskiego – także pogłębioną refleksję na temat rysującego się na legnickiej arenie obrazu „młodej malarskiej Polski”. Obraz to dosyć panoramiczny, bo złożyło się na niego w tej edycji blisko dwieście prac autorstwa 64 twórców, reprezentujących trzynastą wyższych uczelni artystycznych. Sama wystawa, która miała miejsce pod koniec roku 2015 w legnickiej Galerii Sztuki i jej filii – Galerii Ring, prezentowała natomiast niespełna sto wybranych prac (autorstwa trzydziestu autorów), które pozytywnie przeszły dwuetapową kwalifikację jury.

Komisja tegorocznej edycji, złożona z artystów, wystawców i krytyków sztuki zaznaczyła, iż nie spostrzegła pośród nadesłanych na przegląd obrazów, które mogłyby bezspornie przełamać tradycyjną konwencję malarską, a w młodym dorobku artystycznym – przynajmniej tym, który pokazała Legnica – brak twórczości przełomowo oryginalnej, pionierskiej w kwestii myślenia o malarstwie, zarówno jako o medium politycznym, jak i formalnym. Mimo części naprawdę interesujących prac, zabrakło głosu, który bezsprzecznie powaliłby na kolana, był strzałem w dziesiątkę, uderzeniem „niczym obuchem”. Pewien brak fermentu, zdecydowanego podrywu zauważalny jest w młodym malarstwie od jakiegoś czasu i choć zdarzają się imponujące postawy czy błyskotliwie prace (jak choćby

zeszłoroczne Grand Prix przyznane Danielowi Cybulskiemu za oryginalne, autoreferencyjne płótna malowane farbami ftalowymi), to póki co raczej nie zanoszą się na żadną generacyjną rewoltę.

Czy wobec pewnej zachowawczości, stagnacji młodego malarstwa, którą obserwujemy od lat, nie tylko przy okazji legnickich PROMOCJI, pozostaje choć cień nadziei na lepszą malarską przyszłość? Optymizmem napawa konstatacja legnickiego jury, że pośród nadesłanych na Przegląd obrazów, pojawił się szereg ciekawych propozycji, które pozwalają zauważyć pierwsze świadome i samodzielne wybory artystów. Cieszyła ich obecność prac intelektualnych, ironicznych oraz próbujących dyskutować z tradycjami formalnymi. Grand Prix postanowili przyznać Sebastianowi Krokowi ze stołecznej ASP, który maluje swoje obrazy na zagruntowanej pościeli szpitalnej, symbolizującej społeczną opresję, którą autor uczynił *leitmotivem* swojej twórczości.

Nade wszystko komentowano jednak dobrostan malarstwa i odwagę wyboru właśnie tej dziedziny, szczególnie wobec faktu „masowego” zainteresowania nowymi technologiami w sztukach wizualnych. Ta tradycyjna twórczość funkcjonuje pośród „artystycznego narybku” jako pełnoprawna i samowystarczalna. Zmienia się samo malarstwo, ale jego popularność pozostaje niezmienna. Według bardzo, jak sądzę, słusznego spostrzeżenia przewodniczącej jury – Małgorzaty Szymankiewicz, *dziś nie jest ono precyzyjnie określonym kierunkiem, ale montażem stylów, konwencji, odniesień*. Trudno dziś zdziałać rewolucję w sztuce jednym płótnem, ale istotne jest to, że młodzi artyści – co udowadnia Legnica – wciąż podejmują tę próbę na nowo. ■

1. **Marta Czarnecka**, *Fabryka Porcelany*, 2015, olej na płótnie, 100 x 120 cm
Nagroda Pisma Artystycznego „Format”

2. **Magdalena Pela**, *all-over 3*, 2015, akryl, farba ftalowa na płótnie, 200 x 150 cm
Nagroda Pisma Artystycznego „Format”

Painting without ferment

From a quarter, the National Review of Young Painters entitled 'Promotions' is organized in Legnica. It is an opportunity to reflect on the direction, level and status of painting by young Polish artists. The show is organized by local Art Gallery and the Ring Gallery. It offers a synthetic look at the most recent and youngest art emerging in the studios of painting at art schools. The formula of the Promotions is wide. It includes nearly two hundred artworks by sixty four artists from thirteen schools. In 2015, the two galleries showed less than one hundred selected works by thirty artists, which passed a two-stage qualification jury. In 2016, the group of jurors made up of artists, and art reviewers, pointed out that there was no piece of art which would clearly break the traditional convention of painting and there was no breakthrough in original, pioneering thinking about painting. Despite the really interesting art, there was lack of voice, which could be considered as 'a ferment'. Although young artists reveal impressive attitude and brilliant art-pieces, such as last year's Daniel Cybulski who received the Grand Prix, so far we do not witness any generational revolt. ■



PAWEŁ JAGIEŁŁO

Siostrzeństwo potrzebne od zaraz

Czy można być kobietą poza męską opinią? Jak odwrócić relację władzy w obrzowaniu płci i seksualności? Czy możliwa jest społeczna zmiana myślenia o sposobach wytwarzania wartości albo o akumulacji kapitału? Wreszcie, czy wywodzący się z klasy średniej artysta jest w stanie reprezentować interesy sprzątaczkii w walce o lepsze warunki pracy? Te i inne pytania można było zadać sobie ponownie, a być może i nawet częściowo na nie odpowiedzieć, odwiedzając wystawę „Wszyscy ludzie będą siostrami” w Muzeum Sztuki w Łodzi (ms²) między 23.10.2015 a 17.01.2016 r. Kurator, Joanna Sokołowska, podjęła problem ekonomicznej dyskryminacji i eksploatacji kobiet (choć nie tylko) w kontekście prac przez nie wykonywanych, zarówno w ramach produkcji (w fabrykach, zakładach, biurach), jak i reprodukcji życia (w warunkach domowych).

Temat pracy był już poruszany przez Sokołowską w 2010 r. w ramach wystawy „Robotnicy opuszczają miejsca pracy”, poświęconej współczesnym przemianom pracy i ekonomii. Wówczas badała ona wątek przeniesienia punktu ciężkości z pracy fabrycznej ku procesom niematerialnym oraz wkraczania pracy w inne obszary życia (np. czasu wolnego). Ponowne podjęcie tego zagadnienia, tym razem w innej perspektywie, częściowo zainspirowane było projektem *Praca w jednym ujęciu* Antje Ehmann i Haruna Farockiego, którego efekt mogliśmy zobaczyć w łódzkim Muzeum Sztuki w październiku i listopadzie 2013 r. Pokazano wówczas serię filmów, które zrealizowali uczestnicy, mając za zadanie przedstawić wybrany rodzaj pracy w ciągu dwóch minut za pomocą jednego kadru. „Wszyscy ludzie będą siostrami” wpisuje się w logiczny ciąg wspomnianych wyżej wydarzeń i poniekąd rozwija podejmowane wcześniej zagadnienia, między innymi kwestię wytwarzania obrazów pracy przez film i problemów z tym związanych.

Powyżej:
Jadwiga Sawicka,
Ból nie minie, 2013;
Wolność upadku, 2013;
Dynamika pogorszeń, 2013,
 kilimy dwuosnowowe

Wystawa za punkt wyjścia obiera hasła ruchów feministycznych z lat 60. i 70., które swoje krytyczne ostrze kierowały ku marginalizowaniu wykonywanych przez kobiety nieodpłatnych prac opiekuńczych i codziennych wysiłków, podejmowanych w sferze gospodarstwa domowego, a zatem pracy świadczonej w ukryciu, raczej bagatelizowanej niż docenianej. Joanna Sokołowska za sprawą doboru dzieł, rozszerza jednak wydźwięk tych haseł.

Tytuł wystawy zaczerpnięty został z plakatu amerykańskiego fotografa Allana Sekuli, przedstawiającego meksykańskiego spawacza w dokach Ensenada. Plakat powstał jako wyraz poparcia protestu przeciw szczytowi G8 w Heiligendamm (Niemcy) i oprócz wizerunku robotnika zawierał napis, ułożony z liter o różnym kroju czcionki (jak w anonimowej notce z pogróżkami) *Alle Menschen Werden Schwestern*, który jest feministyczną trawestacją wersu „wszyscy ludzie będą braćmi” z *Ody do radości* Fryderyka Schillera. Ten prosty mechanizm podmiany jednego słowa w utworze, będącym przecież hymnem Unii Europejskiej, działa orzeźwiająco, godząc w patos tekstu i przypominając przede wszystkim, że u źródeł tego wielkiego projektu równości i braterstwa leży historia poniżeń i wykluczeń. Do pewnego momentu przecież kraje europejskie budowały swą siłę i opierały ekonomiczną pomyślność na niewidocznej pracy niewolników i kobiet. Można się zresztą zastanawiać, na ile ta sytuacja faktycznie uległa zmianie.

Z kolei idea siostrzeństwa, wzięta z drugiej fali feminizmu (1960-1980), stanowiła projekt utworzenia wspólnoty kobiet, przeciwdziałającej opresji i wykluczeniu, opartej na podobieństwie doświadczeń. Wiadomo jednak, że idea ta sprzyjała nowym formom wykluczenia, wynikającym z fałszywego zamazywania różnic między kobietami oraz utrwalania zależności jednych kobiet od innych. Wystawa przygotowana w Muzeum Sztuki ukazuje >



1. *Wszyscy ludzie będą siostrami*, Muzeum Sztuki w Łodzi
2. **Allan Sekula**, *Wszyscy ludzie będą siostrami*, 2007
3. **Mona Vätämanu & Florin Tudor**, *Świat i rzeczy*, 2014, tkanina

formy dyskryminacji w znacznie szerszym kontekście, uwzględniającym poza kwestią płci np. opresję na tle rasowo-ekonomicznym. Dlatego w propozycji kurator Joanny Sokołowskiej siostrzeństwo okazuje się projektem emancypacyjnym o charakterze inkluzywnym, który jednoczy wszystkich wyzyskiwanych, bez względu na płeć, rasę, czy klasę – jest konceptem przefiltrowanym przez krytykę takich działaczek jak Bell Hooks, która głosiła potrzebę powstania masowego ruchu, włączającego przecież także mężczyzn. Aspekt uniwersalistyczny jest tu podkreślony przez różnorodność zgromadzonych dzieł. Chociaż większość z nich dotyczy nieodpłatnej pracy wykonywanej przez kobiety, to jednak obiektem zainteresowania kuratorki są wypowiedzi związane z szeroko pojętym motywem pracy, reprodukcji życia i produkcji, wpisujące się w ogólny kontekst kapitalizmu i ekonomii światowej.

Artystyczne strategie feminizmu drugiej fali najlepiej reprezentuje twórczość brytyjskiego kolektywu artystek Hackney Flashers oraz indywidualne prace najbardziej chyba znanej przedstawicielki tej grupy – Jo Spence. Dotyczą one głównie ówczesnych konwencji obrazowania oraz sposobu ich oddziaływania na odbiorców przy jednoczesnym odniesieniu do modelowych ról kobiecych. W tworzonych przez siebie cyklach fotograficznych Spence wykorzystywała swój wizerunek, podejmując grę, której celem było zneutralizowanie deprecjonujących kobiety norm wizualnych. W wykonanej przy współpracy Terry'ego Dennetta fotografii *Najdoskonalszy produkt kapitalizmu* (1979) Spence dokonuje reinterpretacji znanego fotomontażu Johna Heartfielda *Najpiękniejszy produkt kapitalizmu* (1932) przedstawiającego

mężczyznę w dobie Wielkiego Kryzysu w Niemczech z kartką z napisem „Nehme jede arbeit” („Wezmę każdą pracę”), stojącego na tle kobiety w sukni ślubnej. Brytyjska fotografka odtwarza składniki oryginału – również stoi na tle sukni ślubnej, w którą ubrany jest manekin. Jednak będąc kobietą przebraną za mężczyznę-robotnika, wskazuje na ciężar wykonywanej przez kobiety pracy oraz ich wyzysk. Niejako przy okazji wprowadza rys autobiograficzny, odnosząc się do własnej praktyki zawodowej, jako fotografa ślubnego.

Główną zaletą wystawy jest szerokie spektrum przedstawienia tematu, oderwane od tradycyjnego dyskursu historyczno-artystycznego, co sprawia, że zamiast dzieł szczególnie skupionych na warstwie wizualnej, oglądamy prace o dużym ładunku ideowym. W tym kontekście uwagę zwracają umieszczone zresztą obok siebie filmy dokumentalne Ireny Kamieńskiej i Krystyny Gryczelowskiej. Trudno oczekiwać, by autorki te w owym czasie znały teorie feministyczne, miały jednak – jak podkreśla Sokołowska – „feministyczną intuicję” co do kwestii problemów społecznych i zmysł wnikliwej obserwacji rzeczywistości. Pokazany na wystawie film Ireny Kamieńskiej pt. *Robotnice* (1980) to reportaż o sytuacji pracownic Krośnieńskich Zakładów Przemysłu Lniarskiego. Obraz skupia się na warunkach, w jakich pracują kobiety (słaba wentylacja, zimna woda, praca w soboty), ale przede wszystkim porusza kwestię braku reakcji kierownictwa na zgłaszane trudności. Przedstawia pracownice jako niechciany problem – coś, co leży poza sferą zainteresowania osób decyzyjnych.

Równie wymowne są *24 godziny z życia Jadwigi L.* (1967) Krystyny Gryczelowskiej, dokumentalistki

związanej ze szkołą Karabasza, słynącą z dogłębnej analizy warunków życia i pracy zwykłego człowieka. Obraz ten, w intensywnych 15 minutach, ujmując kierat codzienności tytułowej kobiety – pracę na nocnej zmianie w fabryce, następnie obowiązki po powrocie do domu – wysłanie dzieci do szkoły, zakupy, pranie, sprzątanie, gotowanie, chwila snu, potem obiad, zmywanie i znów wyjście do fabryki. Ukazuje egzystencję wyjaławiającą człowieka intelektualnie, rugującą myśl mogącą przynieść jakąkolwiek zmianę.

W zupełnie innej konwencji, choć powstający z intencją wnikliwej obserwacji człowieka pracy, jest dokument *Nocne sprzątanie* (1975), zrealizowany przez członków Berwick Street Film Collective. Pierwotnie miał on ukazywać kobiety sprzątające w nocy londyńskie biura, trudne warunki ich pracy, a przede wszystkim próby założenia związku zawodowego, którego sprzątaczkę nie miały, w przeciwieństwie do dokerów czy górników. Ostatecznie, będąc w fazie produkcji przez kilka lat, film ten zmienił się w samoświadomą analizę sposobu przedstawiania pracy i ludzi z diametralnie przecież obcego środowiska, z którymi twórcy filmu nie mogli się w pełni zrozumieć. W przeciwieństwie do artystów, nastawione na przetrwanie sprzątaczkę nie miały bowiem podejścia teoretycznego i nie poruszały się w sferze ideologii. Członkowie grupy stworzyli obraz, który szybko stał się klasykiem zaangażowanego kina politycznego, również dzięki awangardowej formie, w której inspirowane Godardem strategie wizualne, związane z montażem zdjęć i efektami dźwiękowymi, posłużyły namysłowi nad kinematograficznymi środkami ukazywania pracy.

Przy całej rozpiętości tematycznej i formalnej przedstawionych na wystawie prac nie razi nawet



obecność prostego, wręcz dydaktycznego obrazu w reżyserii Agnès Varda *Odpowiedź kobiet: nasze ciała – nasza płć* (1975), będącego repliką na pytanie „Co to znaczy być kobietą” zadane przez kanał telewizyjny Antenne 2. Zrealizowany według formuły zaangażowanego kina o tematyce społecznej *ciné-tracts*, 8-minutowy film, przedstawia grupę kobiet, które pomimo dzielących je różnic (wieku, stylu życia, aspiracji), jednogłośnie wyrażają sprzeciw wobec patriarchalnego dyktatu i stereotypów kulturowych związanych z płcią. Wyповідаjąc proste, a zarazem niezwykle nośne hasła, kobiety wyliczają pokutujące w społeczeństwie komunały dotyczące kobiecości i zmuszają odbiorcę do ich zrewidowania.

Z racji miejsca, w jakim zaprezentowana została wystawa (po pierwsze Łódź, po drugie dawny teren przędzalni Poznańskiego), nie mogło zabraknąć akcentu związanego z lokalną historią przemysłu włókienniczego, jaki stanowiła chociażby praca Aleksandry Polisiewicz *Krajobraz przedrewolucyjny* (2015). Był to kilim utkany przez artystkę we współpracy z byłymi pracownikami Zakładów Przemysłu Bawełnianego im. Juliana Marchlewskiego „Poltex”, przedstawiający bramę główną zakładów. Kilim, wypełniony bogatą symboliką rewolucyjną w warstwie kolorystycznej, odnosi się do historii włókienki pracujących w zakładach i zwolnionych w związku z ich zamknięciem w okresie transformacji systemowej. Artystka w swoich wypowiedziach odnosi też powyższą pracę do filmu braci Lumière *Wyjście robotników z fabryki*, łącząc postacie sfilmowanych robotników, którzy spokojnie opuszczają miejsce pracy, z uległą postawą pracowników „Poltexu”, którzy nie wierzyli, że jakkolwiek strajk może zmienić ich sytuację.

Tkactwo, jako rzemiosło kobiece, będące przez długi czas poza sferą zainteresowania historii sztuki czy krytyki artystycznej, było podczas ekspozycji szerzej reprezentowane, dobrze wpasowując się w rolę twórczości z potencjałem, jeśli nie buntowniczym, to przynajmniej krytycznym. Bardziej ogólną wymowę od *Krajobrazu przedrewolucyjnego* prezentowały kilimy dwuosnowowe utkane przez tkaczki z okolic Białegostoku: Danutę Radulską, Ludgardę Sieńko i Alicję Kochanowską według projektu Jadwigi Sawickiej. Przełożyły one na język ręko-dzielniczy popularne, zarówno w mediach, jak i w korporacjach, schematy wykresów – z krzywą pesymistycznie biegnącą w dół.

Pracą szczególnie odnoszącą się do kwestii produkcji w warunkach globalizacji jest *Le monde et les choses* (*Świat i rzeczy*) (2014) autorstwa Mony Vätämanu i Florina Tudora – dwójki artystów z Bukaresztu, którzy w swoich pracach podejmują problemy społeczno-ekonomiczne, głównie z perspektywy przemian politycznych (np. transformacji ustrojowej). Ręcznie wykonana tkanina, przedstawiająca mapę świata, na której poszczególne kraje ujęte są pod kątem bogactw naturalnych oraz głównych gałęzi gospodarki, zainspirowana została mapami amerykańskiej Agencji Bezpieczeństwa Narodowego. Choć atlasy uczą nas, iż każde terytorium można pokazywać według rozmaitych kryteriów, to zetknięcie z tak dalece utylitarystycznym podejściem do rzeczywistości uświadamia bezwzględne ukierunkowanie kapitalistycznego (i kolonialnego) sposobu myślenia na lokalizowanie i ewentualne pochłanianie zasobów. W tym cząstkowym, jednowymiarowym ujęciu znika szereg powiązań kwestii dóbr z innymi czynnikami, chociażby ludzkim wysiłkiem potrzebnym do ich wytworzenia lub wydobywania. Między innymi dlatego na tkaninie autorzy pozostawili widoczne szwy – znak ręcznej pracy anonimowych robotników włożonej w bogacenie się poszczególnych krajów.

2

Kwestie niewidocznej i nieodpłatnej pracy ujmują w sposób metaforyczny, a jednocześnie bardzo przejrzysty *Prototypy banknotów* Daniela Rumiancewa, na których, zamiast monarchów i zdobywców – bezwzględnych ludzi świata polityki – widnieją osoby z dołu drabiny społecznej, wykonujące na co dzień pracę reprodukcyjną. Poprzez wycenę czynności podejmowanych przez przedstawione tam cztery kobiety i mężczyznę, opiekujących się chorymi bliskimi lub dziećmi, banknoty zyskały swą wartość nominalną. Tym sposobem stały się narzędziem uwypuklenia codziennego heroizmu i wartości zupełnie odmiennych, niż te, które gloryfikuje kierująca się logiką rywalizacji i podboju współczesność.

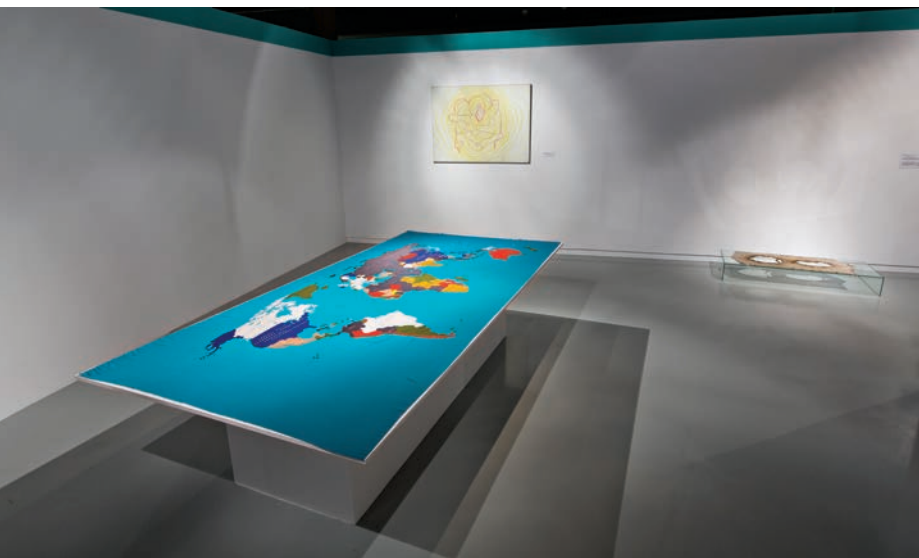
Banałem wydaje się stwierdzenie, że praca dotyczy dziś praktycznie wszystkich, również bezrobotnych (bo jest obiektem ich starań) i odpoczywających (bo ma tendencję do wkradania się nawet w czas wolny), bez względu na pochodzenie i zamożność. W globalnym systemie gospodarczym trudno sobie wyobrazić, by nie była istotnym punktem odniesienia – zwornikiem łączącym niemal wszystkie sfery życia. Ciężko więc wystawę „Wszyscy ludzie będą siostrami” traktować jako historyczną – raczej jako doskonałe wyczucie czasu – skoro obszar wykluczeń na świecie zatacza dziś coraz szersze kręgi, zaś zarzuty wypowiedane chociażby przez bohaterki filmu Agnès Varda brzmią równie aktualnie, jak 40 lat temu. Wygląda na to, że wciąż potrzebujemy siostrzeństwa – rozumianego najszerzej jak to możliwe – teraz może bardziej niż kiedykolwiek wcześniej.

Mottem wystawy, witającym widzów, był cytat z filmu autorstwa Pauline Boudry i Renate Lorenz pod tytułem *Charming for the Revolution* (2009): *W fabrykach, biurach, szpitalach, domach opieki, internecie, kuchniach, muzeach, kinie jesteśmy żonami! Żonami heteroseksualnego, białego mężczyzny nazywanego „ekonomią”. Czas na rozwód i wystawienie słonego rachunku.* Niestety w obliczu coraz częstszego sceptycyzmu wobec projektów równościowych i wspólnotowych, wychodzących poza wąsko rozumiane punkty odniesienia jak naród i rodzina, wygląda na to, że rozwód, o którym mówią Boudry i Lorenz – jak to często z rozstaniem bywa – może ciągnąć się jeszcze bardzo długo. ■

Sisterhood needed immediately

How to reverse the relationship of power in the imaging of gender and sexuality? Is it possible to change social thinking about values or the accumulation of capital? Can an artist who originated from middle-class represent the interests of a chorwoman when they fight for better working conditions? These and similar questions might be asked and perhaps even partially answered when we consult the artists who participated in the exhibition entitled ‘All people will be sisters’. The show was organized by the Museum of Art in Łódź in 2015 and 2016. Joanna Sokołowska was the curator of the show. She concentrated on economic discrimination and exploitation of women (but not only) in the context of their work in factories and offices. ■

3





1

KRZYSZTOF STANISŁAWSKI

Warszawa jest kobietą

Wystawa obrazów dziesięciu młodych artystek z Warszawy w Berlinie i innych niemieckich miastach

Projekt prezentuje prace grupy wiodących artystek młodego i średniego pokolenia, mieszkających i tworzących w Warszawie. To artystki o ustalonej renomie i niemałych osiągnięciach, w dodatku większość z nich ma tytuł doktora sztuki. Nie są to więc debutantki, raczej artystki uznane i znane, które mają już za sobą nie tylko pokaźną liczbę wystaw, ale też liczne nagrody w prestiżowych konkursach w kraju i za granicą. A także wysokie lokaty w rankingach, w tym „Kompasie młodej sztuki”, rzetelnie przygotowywanym od kilku lat przez Kamę Zboralską i stanowiącym rzeczywisty punkt odniesienia dla wieloaspektowej oceny aktualnej pozycji danego twórcy w Polsce. Co ważne, są to także artystki, które dobrze radzą sobie na wciąż rodującym się w bólach rynku sztuki w Polsce oraz na rynkach zagranicznych.

Łączy je nie tylko miejsce zamieszkania, bo faktycznie nie wszystkie są rodowitymi warszawiankami i wiele z nich kończyła nie warszawską, ale np. krakowską Akademię Sztuk Pięknych. Jednak z Warszawą postanowiły związać swoje losy i to miasto dla niektórych z nich jest także źródłem inspiracji.

Codziennej, jak w przypadku Magdaleny Laskowskiej, która maluje krajobrazy sielskiego Powsina, położonego nieopodal Ursynowa, kiedyś monsturalnej „sypialni”, znanej z serialu *Alternatywy 4* Stanisława Barei, dziś coraz ładniejszej i nowoczesniejszej dzielnicy, z ostatnią lub pierwszą (jak kto woli) stacją metra. Laskowska maluje swoje „śródziemnomorskie”, w klimacie zbliżonym do *Neue Sachlichkeit*, miejskie pejzaże z uwagą i dbałością o nastrój, lecz widać na nich, że jej Powsin graniczy z Ursynowem. Nie jest oderwaną od rzeczywistości czcicielką enklaw, lecz po prostu stara się dostrzec piękno wokół siebie. Tylko tyle i aż tyle.

Majka Kiesner portretuje wybitne dzieła architektury modernistycznej Saskiej Kępy i Żoliborza, najpiękniejszych dzielnic willowych Warszawy. To zabytki, które zachowały się po zniszczeniach wojennych, dzieła najwybitniejszych architektów, którzy zbudowali te domy dla siebie. Dziś niektórym przydałby się remont generalny, ale nadal zachwycają swoją formą i funkcjonalistycznym sznytem. Kiesner maluje też budynki bauhausowskie, klasyczne dzieła niemieckich architektów w Niemczech, stanowiące bezpośredni punkt odniesienia, wzór dla realizacji Polaków.

1. **Bożka Rydlewska**, *Dżungla*, grafika z serii „Nowa Botanika, 2013, technika własna, 100 x 70 cm
2. **Magdalena Laskowska**, *Powsin*, 50 x 50 cm, alkid, 2015
3. **Berenika Kowalska**, *Kolekcja IX*, 2014

Także dla Agnieszki Żak-Bielewej Warszawa jest nie tylko miastem, gdzie się urodziła, mieszka i pracuje, ale także miejscem, które ją inspiruje. Zwłaszcza jego dramatyczna historia. W serii prac pt. „Campo di Fiori” i „Karuzela” artystka odnosi się do powstania w getcie warszawskim 1943 i tego, co działo się po drugiej stronie muru. Na placu Krasińskich, w bezpośrednim sąsiedztwie muru działała w okresie powstania, przez niektórych nazywanego pierwszym powstaniem warszawskim, karuzela, na której warszawiacy wesoło bawili się, gdy 100 metrów dalej, za murem walczyła i paliła się żydowska dzielnica.

Jednak przy wyborze artystów do projektu WARSZAWA JEST KOBIETĄ nie chodziło tylko o zaznaczenie ich związków ze swoim miastem. Dziś, gdy młodzi twórcy europejscy podróżują swobodnie po całym świecie, gdy mieli i mają okazję studiować w wielu miastach poza Polską, takie ograniczenie byłoby zbyt archaiczne i niepotrzebne. Dlatego zaproszone zostały także artystki, w których obrazach nie da się Warszawy dostrzec.

Na przykład Julita Malinowska, co prawda rodowita warszawianka (no, może podwarszawianka, bo wywodząca się z cudnego Otwocka), malującą międzyludzkie sytuacje, rozgrywające się na plażach całego globu, ostatnio głównie Kuby. Malinowską interesują ludzie i uczucia rodzące się między nimi, a polem jej obserwacji jest plaża, jak filmowy czy telewizyjny blue box, z jednej strony stanowiący o sztuczności sytuacji, ale z drugiej redukujący nieznaczące szczegóły, wyostrajający pierwszoplanowy temat.



2

Także obrazy Barbary Gębczak mają wyraźnie egzotyczny entourage, choć artystka przedstawia pejzaże – miejskie lub podmiejskie, nadmorskie. Przedstawia uroki dalekich krain z ich podupadłymi motelami, reklamami, basenami. Jakby obraz zapomnianego przez Boga i turystów raj, gdzie wciąż cudownie wyglądają zachody słońca, lecz w ofercie nigdy nie będzie spa. Także portrety gwiazd, namalowane przez Gębczak, mają w moim odczuciu podobny wydźwięk – to tylko blichtr, przeszła chwała, bardziej smutna niż porywająca...

Jeszcze inne są prace Justyny Kabali – poetyckie, na wpół abstrakcyjne, kolaże malarskie oderwane od jakiegokolwiek ziemskiej krainy. Kabala eksperymentuje z przestrzenią i materiałem malarską, więcej, stara się przekroczyć granice obrazu, tworzy właściwie instalacje.

Bardzo oryginalną propozycją w tym warszawskim projekcie są płótna Bereniki Kowalskiej, warszawianki bardzo świeżej daty, zafascynowanej ornamentyką ludową. To był dla niej punkt wyjścia i przedmiot wnikliwych badań z pogranicza etnografii. Na ich podstawie sformułowała na własny użytek (i przy okazji użytek teoretycznej pracy dyplomowej na krakowskiej ASP) koncepcję praw rządzących ornamentyką, która pomaga jej w realizacji bardzo skomplikowanych obrazów.

Agnieszka Sandomierz maluje codzienne sytuacje, świat wokół siebie i swojej rodziny, a Iwona Zawadzka portretuje kobiety zawieszane w abstrakcyjnej przestrzeni, budując teatr codziennych gestów i grymasów. Obie tworzą bardzo osobiste, psychologizujące portrety współczesnych kobiet. I nie tylko kobiet.

Bożka Rydlewska, artystka, która dołączyła do projektu na końcu i od razu go ożywiła, maluje, jak sama wyznaje: *oniryczno-ornamentalny świat roślin*. I owadów, dodajmy, choć na niektórych obrazach można też dostrzec jarzące się ślepia drapieżnych kotów. Jest przede wszystkim ilustratorką i to bardzo uznaną. W prestiżowym wydawnictwie Taschena pt. *Illustration Now! 5* wydrukowano jej prace. A to oznacza, że zakwalifikowano ją do pierwszej ligi w tej dziedzinie. I to w zakresie europejskim i światowym. Fascynacja ornamentem zbliża Bożkę do Bery Kowalskiej. O ile jednak dla tej drugiej ornament jest materiałem analizy i podstawą konstrukcji złożonych, syntetycznych obrazów, o tyle dla pierwszej to żywioł, któremu po prostu się poddaje. Bez reszty i z zachwycającymi rezultatami. >

3





1. **Julita Malinowska**,
Victory II, 2014,
oil on canvas, 100 x 150cm
2. **Barbara Gebczak**,
Motel, 2013

W tytule wystawy zaznaczone są dwa bieguny: miejsca i płci. Oba są równie ważne. Tak się bowiem złożyło, że w opinii niejednego kuratora polskiego, ale i niemieckiego czy europejskiego, to właśnie młode malarki są dziś najciekawsze w kraju nad Wisłą i roszą największe nadzieje na zainteresowanie świata swoimi obrazami.

Czy można zasadnie stwierdzić, że reprezentują pozycje feministyczne lub że fakt, iż są kobietami, decyduje o charakterze ich sztuki, wpływa na dobór tematów i środków wyrazu? Raczej nie. Może są zdolniejsze, wrażliwsze, pracowitsze od swoich kolegów. Może. Ale na pewno nie chodzi tu o stworzenie feministycznego obrazu sztuki powstającej w stolicy Polski. Nie o to chodzi, takie założenie byłoby nadużyciem.

Bliższe intencjom kuratorskim było, jak się zdaje, samo zaznaczenie pewnego ogólnego przeświadczenia, co do charakteru miasta, które wyraża choćby jego herb: przedstawiający kobietę, a właściwie syrenę: mitologiczną pół kobietę, pół rybę, w dodatku uzbrojoną w miecz. To symbol niezłomnego miasta, które po wielokroć było burzone i odradzało się z popiołów. Piękna modelka, która pozowała do pomnika Warszawskiej Syrenki, zginęła w pierwszych dniach powstania warszawskiego 1944. Sam pomnik też ucierpiał. Dzisiaj zdobi promenadę nadwiślańską – letni salon stolicy, pełen knajpek, miejsc rekreacji, szlaków rowerowych.

Dziś, gdy Warszawa jest nowoczesnym, wciąż piękniejącym miastem, które przyciąga młodych ludzi z całej Polski i wielu z Europy, także artystów, warto przypomnieć, że jest kobietą. ■

Artystki biorące udział w wystawie WARSZAWA JEST KOBIETĄ:
Barbara Gębczak, Justyna Kabala, Maja Kiesner, Berenika Kowalska,
Magdalena Laskowska, Julita Malinowska, Bożka Rydlewska,
Agnieszka Sandomierz, Iwona Zawadzka, Agnieszka Zak-Bielowa

Warsaw is a woman: on the exhibition in Berlin and other German cities by ten young Polish artists from Warsaw

The project includes leading artists of the younger and middle generation who live and work in Warsaw. They are established artists with no small achievements. Most of them are the holders of the PhD in arts. They took part in a number of exhibitions and they received awards from prestigious competitions in Poland and abroad. Also, they enjoy high rankings in different sources, including digital 'Compass of young art'. They do well in the art market in Poland. They all come from Warsaw, but some of them studied in Kraków. The city of Warsaw is an inspiration for some of them. The group includes the following artists: Barbara Gębczak, Justyna Kabala, Maja Kiesner, Berenika Kowalska, Magdalena Laskowska, Julita Malinowska, Bożka Rydlewska, Agnieszka Sandomierz, Iwona Zawadzka, Agnieszka Zak-Bielowa. ■



1. **Joanna Karpowicz**, *Siostry*, 2014, olej, płótno, 65 x 50 cm
2. **Barbara Gębczak**, *Basen*, 2015, akryl na płótnie, 65 x 81 cm



1

PIOTR GŁOWACKI

8 Kobiet

Projekt artystyczny *8 Kobiet* ma szansę przejść do tradycji współczesnego polskiego życia artystycznego. Właśnie odbyła się już jego czwarta edycja. Zaangażowało się w niej dotychczas blisko trzydzieści autorek. Stał się on platformą kultury, umożliwiającą demonstrację i wymianę przez współczesne artystki kreatywnych propozycji w obrębie sztuk wizualnych.

W częstochowskiej Konduktorowni, czyli miejscu prowadzonym wyłącznie przez artystów (artists run) spotykają się w tym wydarzeniu malarki z Polski, tym samym zasadniczo dominują propozycje malarskie, raczej o mało zróżnicowanym wyrazie i wymowie. Mimo to daje wgląd w pewien wycinek aktualnej polskiej sceny malarskiej.

Pomysłodawczyni i każdorazowo kuratorka, Małgorzata Stępiak, nie wyznacza haseł ani motywów przewodnich dla danej edycji. Takie neutralne podejście zdaje się zwracać uwagę na czysto artystyczne znaczenie wydarzenia, gdyż oglądamy to, co artystki tworzą zwyczajowo bez podejrzenia, że uległy namowieniu do wypracowania na zadany temat. Choć bardzo często w historii sztuki mamy do czynienia z dziełami i arcydziełami, które były niewątpliwie zamawiane, co nie umniejszało ich wartości.

Oglądana wystawa skłania do refleksji nad tymi zagadnieniami. Kuratorka z założenia świadomie omija możliwe odniesienia do modnych ideologicznych tez, dotyczących płci i kulturowo-społecznej roli kobiet, jak również nie kładzie >



2



1

nacisku na tzw. kobiecość pokazywanej sztuki – czym ona nie miałyby być? Zapewnia to kolejnym edycjom, iż są one spontanicznym przeglądem artystycznych dokonań, gdzie jakość i treści są całkowicie niezależną domeną indywidualnej twórczej inicjatywy poszczególnych uczestniczek wystawy. Tu jednak rodzi się pytanie o celowe ograniczenie debaty społecznej i dyskursu na temat sztuki kobiet wobec jednak trudnej do zrozumienia i niepotrzebnej izolacji, czy wręcz kwietystycznego eskapizmu.

Pokazane obrazy odwołują się bowiem jednak na różne sposoby do naszej współczesności, z charakterystyczną dla tejże problematyką. Trudno ażeby było inaczej, kiedy autorki wybierają wyraźnie tematykę dostosowaną do własnych ról społecznych (macierzyństwo, praca, wypowiedź artystyczna). Mimo to, jak się okazuje, programowa ahistoryczna ideowa bezstronność wystawy staje się tu wyzwaniem. Sztuka bowiem jest żywotna i magnetyczna, o ile jest estetycznym artykułowaniem w sferze wolnych wyborów stylistycznych i wynika z determinacji i naturalnej potrzeby ucieleśnienia myśli, uczuć, empatycznej wrażliwości i wyrażania sensualności świata. Czy powinna omijać bieżące kwestie pozaartystyczne? Uczestniczki wystawy dają tu własną odpowiedź wyrażoną ikonicznymi realizacjami. Bo trudno nie reagować, nawet nieświadomie, na obecne w sztuce prądy ideowe i kulturowe, w tym na uleganie ciągłej modzie na post-Sasnalowski popbanalizm.

Propozycje *8 Kobiet* nie są więc wolne od lansowanych aktualnie w kraju postaw myślowych i artystycznych, choć jednocześnie wyraźnie – akcentują potrzebę dyskursu o kobiecie, o kondycji współczesnego malarstwa czy wręcz o zmiennych wzorcach piękna, także antropologicznego. Dlatego wolno twierdzić, że przydałby się tej imprezie panel dyskusyjny, czy wręcz towarzysząca wystawie sesja naukowa tej tematyce poświęcona. Wydaje się, że owa niefrasobliwa, izolacyjonistyczna czystość ideowa, ekspresji tym bardziej wzmacnia potrzebę „przebadania” aktualnych uwarunkowań, kontekstów i odniesień sztuki przez kobiety tworzonej.

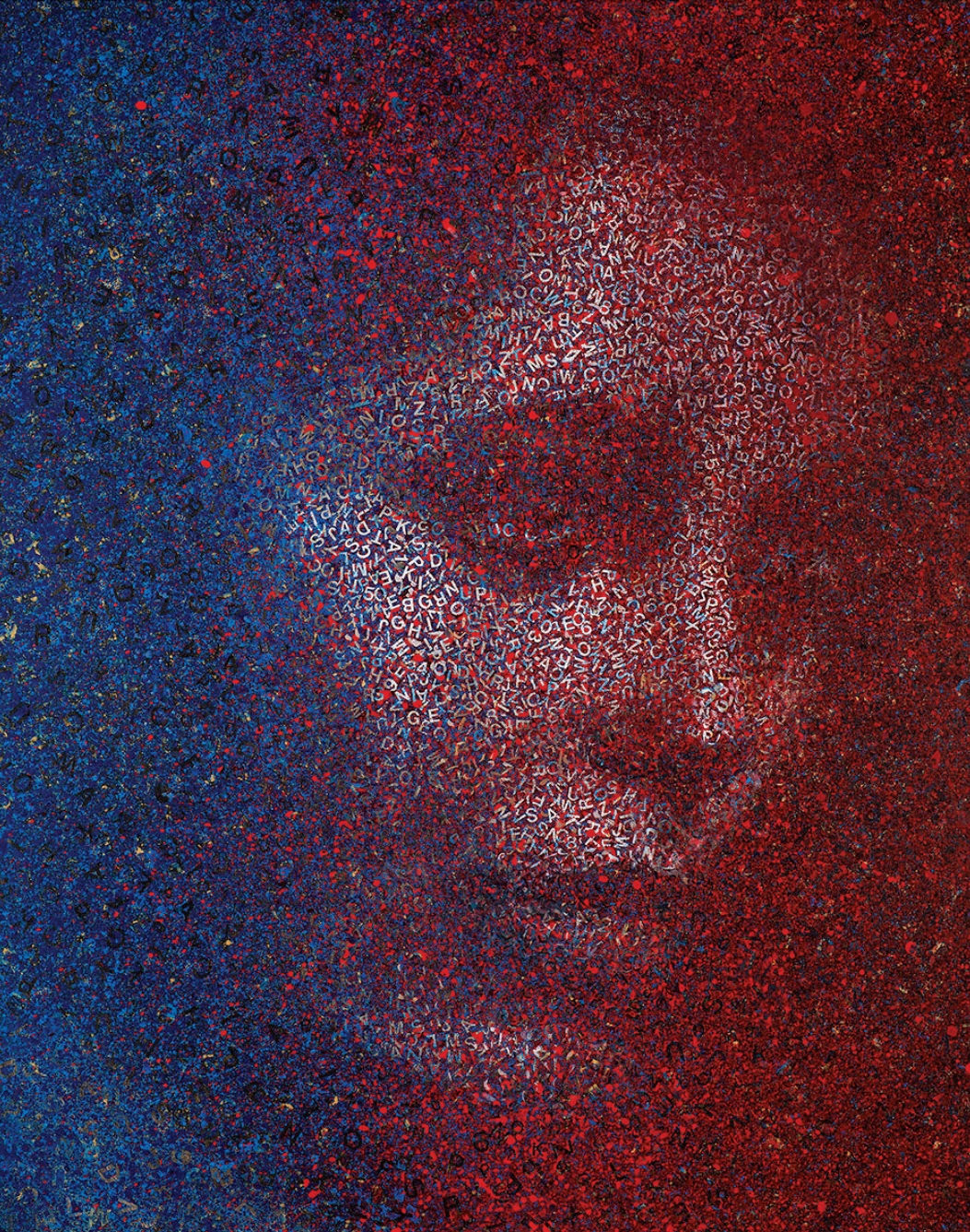
I choć artystki na szerszym planie niejako odnoszą się – na różne sposoby – do takich aktualnych prądów myślowych jak feminizm czy szczególnie gender, to jednak raczej dominuje tematyka sielskich pejzaży czy sielankowych autopromocyjnych scen rodzajowych. W propozycjach malarskich pojawiają się wyraźne związki z tradycją nie tylko figuratywną, ale i rodzajową, związaną z codziennością, a wynikające z ich nastawienia intelektualnego, oczekiwań i splecionych z nimi sposobów i jakości odczuwania. Odnotowywane artystycznie obserwacje wyrażają różnice wzorców kulturalnych; od skłonności do tradycji bardziej konserwatywnej i mieszczańskiej (co dla mnie nie jest określeniem pejoratywnym) aż po behawioryzm bliski animalistycznemu.

Świadomością artystyczną i krytycznym nastawieniem, a więc próbą rozliczenia się z aktualną tradycją i konwencjami, wyróżnia się dojrzałe malarstwo Agnieszki Sandomierz. W jej postawie pojawia się chęć stałego szukania i odkrywania nowych warstw znaczeniowych i idiomów estetycznych.

Mimo wszystko, propozycja *8 Kobiet* wydaje się ważkim wydarzeniem artystycznym, choć widać tu potrzebę otwarcia na debatę i większe zróżnicowanie wybieranych postaw. Malarstwo kobiet w wydaniu: Barbary Gębczak, Ilony Herc, Joanny Karpowicz, Katarzyny Karpowicz, Marii Kiesner, Małgorzaty Kosiec, Agnieszki Sandomierz, Violi Tycz – znaczy swą wyraźną obecność i odrębność. (*8 Kobiet/Edycja 4. Konduktorownia, Częstochowa, marzec, 2016*) ■



2



3

1. **Viola Tycz**, *The hot III*, 2015, akryl na płycie pdf, 50 x 60 cm
2. **Ilona Herc**, *Preludium II*, 2015, akryl na płótnie, 100 x 100 cm
3. **Małgorzata Kosiec**, *Blue Red*, 2015, akryl na płótnie, 92 x 73 cm
4. **Agnieszka Sandomierz**, *Wszystkie oczy na mnie*, 2013, akryl na papierze, 70 x 100 cm
5. **Maria Kiesner**, *Katowice*, 2015, akryl na płótnie, 100 x 220 cm

107



4

8 Women

The project entitled '8 Women' might be considered as a part of contemporary Polish artistic tradition. Thirty female artists participated in four previous projects. It is a platform for the exchange of ideas by contemporary visual artists. Małgorzata Stępiak is an initiator and the curator of the show. She does not introduce any leitmotifs for the shows. The 'Konduktorownia' is artist run gallery in Częstochowa. The artists do not concentrate on differences between themselves, but they reveal a part of an artistic scenery in Poland. They are not persuaded to elaborate on a given topic. They prefer a natural approach towards art and they like purely artistic significance of the event. The painting at the exhibition are connected with contemporary reality in Poland. They speak in images about their social roles as mothers and working people. The group of participating women includes the following artists: Barbara Gębczak, Ilona Herc, Joanna Karpowicz, Katarzyna Karpowicz, Maria Kiesner, Małgorzata Kosiec, Agnieszka Sandomierz and Viola Tycz. ■



5



KAMA WRÓBEL

Sztuka patrzenia przez pryzmat Artystyczna Podróż Hestii we Wrocławiu

Artystyczna Podróż Hestii wybrzmiała po raz kolejny. Tym razem jednak nie jako konkurs, a wystawa prezentująca wybór zwycięskich realizacji, będących reprezentacją, konsekwentnie budowanej od 2002 roku, kolekcji młodej – być może najmłodszej – sztuki polskiej. Na wstępie też należy zaznaczyć, że przygotowana przez sopocką Fundację wystawa nie była wydarzeniem przypadkowym – zbiegła się bowiem z okrągłym jubileuszem piętnastolecia projektu Artystyczna Podróż Hestii.

Tym, dla których idea konkursu nie jest do końca oczywista, przypomnę, że jest to przedsięwzięcie skierowane wyłącznie do studentów szkół artystycznych, którzy w przypadku wygranej mają możliwość odbycia rezydencji artystycznej w Nowym Jorku i Walencji. Niewątpliwie jest to wydarzenie ważne i potrzebne – przede wszystkim dlatego, że daje młodym, nie do końca jeszcze ukształtowanym artystom unikalną możliwość skonfrontowania swojej wrażliwości z rodzimym i światowym obiegiem sztuki. Niepodważalnym atutem jest również realna szansa na dobry start w dorosłe artystyczne życie, co wielokrotnie potwierdzone zostało przez grupę nagrodzonych w przeglądzie tym twórców. Warto również

dodać, że wraz z wyróżnieniem dla artystów tych niemalże zawsze rozpoczyna się złoty okres, w czasie którego tryumfalnie przechodzą przez większość liczących się krajowych konkursów. Świadczy to o tym, że wybory jury zgromadzonego wokół Artystycznej Podróży Hestii mają ogromne przełożenie na kształtowanie się obrazu młodej sztuki w Polsce. Oczywiście nie każdy z docenionych przez Hestię artystów ma wystarczająco dużo siły, by długofalowo utrzymać przy sobie zainteresowanie galerii i krytyków, jednak znaczna większość, również w dniu dzisiejszym, dość dobrze radzi sobie na rodzimej scenie artystycznej. Wystarczy wymienić tu takie nazwiska, jak: Ewa Juszkiewicz, Natalia Bażowska, Daniel Cybulski, Matej Frank, Cyryl Polaczek czy Łukasz Patelczyk. Przyznam, że możliwość cofnięcia się w czasie i obejrzenia studenckich realizacji dziś dorosłych i ukształtowanych już twórców okazała się być miłym akcentem. Nasuwa się jednak pytanie o całościowy wydzźwięk ekspozycji, która była przecież zaledwie fragmentem rozbudowanego, jubileuszowego przedsięwzięcia. Czy wobec tego zaistniała jako mocny punkt programu? W moim odczuciu stanowiła niestety jego najsłabsze ogniwo.



109

2

1-2. Widok ogólny ekspozycji, Galeria Neon, ASP Wrocław, fot. Bartek Wileński

Tuż po krakowskiej i poznańskiej odsłonie, pomniejszoną o kilka prac ekspozycję zaprezentowano w przynależącej do wrocławskiej ASP Galerii Neon. Piętnaście realizacji pochodzących z konkursowej kolekcji wytypował młody kurator Piotr Szpilski, którego w procesie tym wspierała grupa studentek z kierunku Mediacja Sztuki. Problem w tym, że kuratorskiej ręki widać nie było, a zaprezentowany we wrocławskiej galerii zbiór prac wydawał się być przypadkowy i niekoniecznie współgrający ze sobą. Ekspozycja była przede wszystkim oczywista, pozbawiona napięć i punktów ciężkości. Zgromadzone obiekty nie koresponowały ze sobą, przez co też istniały niejako same dla siebie, nie wytwarzając przy tym – tak ważnej dla wystawy – atmosfery. Galeria Neon, mimo niewątpliwego uroku, nie zawsze jest odpowiednim miejscem do prezentacji wystaw o charakterze przeglądowym. Poprzez swoje surowe, nieco agresywne wnętrze, nie stanowi neutralnego tła czy też naturalnego dopełnienia realizacji. Dlatego też dla dobra omawianej tu ekspozycji, warto było zastanowić się nad możliwością wprowadzenia kilku podziałów, które pozwoliłyby przełamać jej dominację. Pomocne byłoby też zaprojektowanie narracji i ścieżki zwiedzania, co z pewnością miałyby przełożenie na większą dynamikę wystawy, a także zatrzymanie widza na dłużej. Tymczasem otwarta, niczym nie złamana przestrzeń sprawiła, że ekspozycja od samego początku była dla widza oczywista, mało interesująca, przez co też nieco nużąca. Oczywiście zdają sobie sprawę, że tego typu wystawy rządzą się własnymi prawami i niezwykle trudno jest rozmieścić tak różnorodne pod względem stylistycznym obiekty w spójny i problemowy sposób, co jednak nie tłumaczy niemalże całkowitego pominięcia aspektów scenograficznych. Niemniej jednak, również i na tej wystawie można wyróżnić kilka obiektów, które miały siłę wybrzmieć nieco mocniej.

Wystawa pt. „Przez Pryzmat” zdominowana była przez malarstwo, choć pojawiły się również przykłady działań wykorzystujących odmienne media, takie jak wideo czy rzeźba. I moim zdaniem jedną z lepszych realizacji była dokumentacja fotograficzna performance’u pt. *Przestrzenie* Matěja Franka, który w 2015 roku otrzymał za nią Nagrodę Prezesa Ergo Hestia Piotra M. Śliwickiego. Sukcesywnie rozwijany przez młodego artystę cykl związany jest z problematyką wzajemnych relacji takich kategorii, jak przestrzeń, ruch i czas, które funkcjonują względem ciała ludzkiego. Nie bez znaczenia jest tu również medium, którym Frank posługuje się najchętniej. Mowa tu o rysunku, który jest najbardziej pierwotnym i intuicyjnym sposobem zapisu myśli i odczuć, w tym przypadku w bezpośredni sposób przenoszącym na podłoże, wytworzony za pomocą performatywnego działania, ruch. Eksperymentalne próby Matěja Franka niewątpliwie stanowiły najmocniejszy punkt wystawy. Dlaczego? Głównie dlatego, że w prezentowanej realizacji można było wyczuć ukształtowaną już dojrzałość myśli, obecność zaplecza ideowego oraz odwagę w podejmowaniu intermedialnych rozwiązań. Ale nie tylko Matěj Frank. Uwagę zwracał również związany z krakowską Akademią Sztuk Pięknych Xavery Wolski, którego niezwykle organiczne wideo pt. *Lamella* – jako jedyna realizacja na wystawie – miała siłę zatrzymać uwagę odbiorcy na dłużej. W wielu przypadkach zapewne za sprawą formy, w większości jednak poprzez umiejętnie stosowane abstrakcyjnych kadrów, jak i trudno wytłumaczalną, pociągającą i odpychającą jednocześnie, cielesność przedstawień. Praca ta zainspirowana została zagadnieniem libidinalnej istoty, o której w swoich tekstach pisał Jacques Lacan. Ale Wolskiego, bardziej niż seksualność, interesowała tu przede wszystkim plastyczność i nieoczywistość formy – jak mówi – (...) *Ślimaki afrykańskie, które są obiektem moich nagrań*, >

przypominają jeden wielki organiczny mięsień, który może zmieniać się i ukształcać w niezliczoną ilość form. Co najważniejsze, z jednej strony są niesamowicie plastyczne i estetyczne, a z drugiej odwołują się również na swój sposób do wulgarnej estetyki sfer seksualności [1]. Dodatkową wartość w pracy tej wносиła sfera audio, którą artysta w sprytny sposób połączył z obrazem. Dość posępna, niepokojąca ścieżka dźwiękowa, doskonale współgrała z obecnym na ekranie ruchem, potęgując jednocześnie wytwarzający się w pracy tej klimat. Warto dodać, że warstwa muzyczna powstała w wyniku autorskiej ingerencji Wolskiego w część jednej bardziej znanych oper Mozarta – *Don Giovanni* (duet *Là ci darem la mano*).

Do wyróżniających się realizacji, należał również wielkoformatowy obraz autorstwa Łukasza Patelczyka, absolwenta gdańskiej Akademii, którego twórczość – co warto zaznaczyć – staje się w Polsce coraz bardziej rozpoznawalna. Wyeksponowany na wystawie dyptyk zwracał na siebie uwagę nie tylko skalą, ale przede wszystkim oszczędnością, wyraźnym dążeniem do redukcji elementów kompozycyjnych oraz zawężoną gamą barwną. Zestawiając z pracą tą współczesne realizacje Patelczyka, można uznać, że w zasadzie od początku zmagają z artystyczną materią, twórca ten posiadał określony już, graficzny kierunek, który na przestrzeni lat stał się jedynie bardziej oszczędny i czysty. W kontekście tego typu malarstwa należy wymienić jeszcze *Manifest* Daniela Cybulskiego, który – podobnie, jak praca Matěja Franka – był według mnie bardzo mocnym punktem wystawy. Obraz ten znany – choć pierwszy raz widziany przeze mnie na żywo – okazał się być przykładem utrzymanego na wysokim poziomie malarstwa, który za sprawą swojej syntetycznej, acz stosunkowo ekspresyjnej stylistyki, dość mocno

Poniżej: Widok ogólny ekspozycji, Galeria Neon, ASP Wrocław, fot. Bartek Wileński

koncentrował na sobie uwagę widza. Jest to praca wyjątkowa, bo jako jedyna obrazuje początkowe poszukiwania gdańskiego artysty, który w późniejszym czasie zdecydował się na odmienną, bardziej nietypową pod względem formalnym twórczość. Od czasu dyplomu artysta ten realizuje cykle wykonane farbami ftalowymi wzbogacanymi lakierami syntetycznymi, dzięki którym uzyskuje wypracowane i charakterystyczne już dla swojego malarstwa efekty.

Na zakończenie warto dodać, że niezwykle trudno pisze się o ekspozycji mającej charakter wyłącznie przeglądowy, szczególnie gdy owy przegląd dotyczy prac studenckich i nie zawsze już aktualnych. Z pewnością istnieje tu wartość nostalgiczna, poglądowa, obrazująca początki poważnego myślenia o twórczości, ale czy powinno się wystawę tego typu rozważać według kryteriów, jakie stawiane są ekspozycjom realizowanym przez artystów dojrzałych? Myślę, że postawienie znaku równości mogłoby być krzywdzące dla jednej ze stron, dlatego też moim zdaniem wystawę tę należy rozpatrywać wyłącznie w kategorii wydarzenia dopełniającego jubileusz konkursu, gdyż tylko w ten sposób może się ona obronić. ■

The art of looking through a prism: Hestia's artistic journey in Wrocław

Once again, we can witness the artistic journey of Hestia in Wrocław. This time, however, we can see an exhibition which is not accompanied by a competition. The show includes a collection of art-pieces by young – perhaps the youngest – Polish artists. The show was organized by the Foundation in Sopot on the fifteenth anniversary of the Hestia's Artistic Journey. ■

1 Patrz: Wywiad z artystą, <https://www.youtube.com/watch?v=qDKHalxhHk> (dostęp z dnia 12.04.201)





ANDRZEJ MAZUR

Silesium: ślady i znaczenia

Koncepcje związane z pięcioletnim dorobkiem artystycznym grupy Silesium ukształtowały pewien wspólny rys dla ośmiu wystaw, które w większości realizowano na terenie Dolnego Śląska. Punktem odniesienia dla kuratorki projektu „Silesium” Anny Kowalskiej-Szewczyk oraz pozostałych współtworzących go artystów czyli Igora Wójcika, Grażyny Jaskierskiej-Albrzykowskiej, Anny Kołodziejczyk, Macieja Albrzykowskiego, Małgorzaty Kazimierczak, Kamila Moskowczenki, Moniki Stanisławskiej i Marcina Lutrosińskiego, była próba konfrontacji subiektywnych doświadczeń, refleksji czy wspomnień z kulturą materialną i duchową tego regionu. Na jego tle artyści podjęli się opisu kondycji człowieka wraz z jego aktywnością indywidualną i społeczną w odniesieniu do uwarunkowań historyczno-kulturowych określonego miejsca i czasu. Pierwsza wystawa tożsama z nazwą grupy, czyli *Silesium* dotyczyła głównie złożoności, czyli zjawiska mogącego z jednej strony budzić wielowymiarową wrażliwość, z drugiej wprowadzać w stan dezorientacji. Złożoność przeplatała się z problemem nieustannego nawarstwiania i zacierania znaczeń. Tematem drugiej wystawy był „Palimpsest”, mający być metaforą ilustrującą skutki rzeczonych procesów. W ramach wystawy „Ideofomy” echa podejmowanych wcześniej kwestii odbijały się w pracach przedstawiających nad wypowiedź natrętnie przenikających się form, których ekspansywność utrudniała jednoznaczny i pierwotny odczyt ginącej w nadmiarze pierwotnej wartości. „Rudymenty” dotyczyły w zasadzie tego samego, ale w innym wymiarze, wystawa wiązała się z problemem „zanikania” na skutek przyspieszenia i tempa społecznej ewolucji. Poszukiwanie rudymentów bliskie było w pewnym sensie archeologii, wyrażając tym samym potrzebę powrotu do zapomnianych artefaktów tożsamości, które wciąż można odczytywać. Odnajdywanie w rzeczywistości pierwotnych znaczeń i treści, często nie pasujących do aktualnego stanu teraźniejszości przyczyniło się z kolei do pomysłu na wystawę „Aberracje”. Kompozycje Marcina Lutrosińskiego tworzone w oparciu o tematy wystaw spójnie nadają wydzźwięk ich poszczególnych sensów, co usłyszeć można na wydanej w ramach projektu „Silesium” płycie.

Powyżej:
(od lewej) **Małgorzata Kazimierczak**, *Palimpsest słów*, 2012, instalacja wideo, 250 x 300 cm, fot. M. Kazimierczak;
Maciej Albrzykowski, *Kolumna*, 2012, rzeźba, wym. 55 x 55 x 350cm, fot. M. Kazimierczak

Realizacje grupy Silesium można odczytywać w perspektywie historii, czy tożsamości regionu Dolnego Śląska, jako związku człowieka (w kontekście indywidualnym i zbiorowym) z architekturą, czy przyrodą. Równoległym torem przemyśleń, wydającym się pobudzać grupę do działania jest perspektywa polegająca na odczycie związku człowieka z wiarą, ideologią lub innym rodzajem światopoglądu. Warto powiedzieć, że określenie intencji Silesium w tych dwóch tylko porządkach byłoby niedopowiedzeniem. Ukierunkowanie się na lokalność i czerpanie ze źródeł inspirujących do przejęcia lub przetworzenia jej określonych elementów w żadnym wypadku nie wyznacza też metody, która miałaby jednoznacznie warunkować określony program. Słuszniej byłoby raczej twierdzić, iż rzeczzone perspektywy są polem, na którym artyści dostrzegają zjawiska raz osobliwe i fascynujące (czego przykładem była wystawa „Endemity i Dezele” ilustrująca przykłady dostrzeganych rzadkości i unikalności), gdzie indziej budzące refleksję wyrastającą z gruntu pamięci własnej tożsamości lub osobistych przekonań i przemyśleń. Weryfikując własną teraźniejszość i przeszłość odnaleźć można ślady zarówno osobiste, jak nie mające istotniejszego znaczenia, zaś wspólnym mianownikiem wydaje się być ujęcie śladu jako pewnego rodzaju zapisu pamięci. Miejsca, obiekty i style architektoniczne przemawiają odrębnymi językami, a ich wyrazistość mówi równie wiele, co przekazy historyczne dotyczące nierozrwalnego związku z losami ludzi żyjących w ich otoczeniu. Zaprezentowana w ramach wystawy „Ideofomy” rzeźba *Kraina mlekiem i miodem płynąca* Grażyny Jaskierskiej-Albrzykowskiej ujmuje w pewien sposób

spuściznę regionu, który był dla niej inspiracją, będąc tym samym osobliwym archiwum pamięci losów mieszkańców wsi Kamieńczyk. Artystka podjęła problem napięć społecznych dotyczących tożsamości ludzi przesiedlonych na nie swoją ziemię oraz kolejnych pokoleń, w których rodziła się potrzeba tworzenia nowej tożsamości i zatarcia śladów przeszłości. Należy podkreślić, że zasób doświadczeń dotyczący regionu nie wyznacza w całości dyspozycji twórczej grupy >



1

1. (od lewej) **Anna Kowalska Szewczyk**, *Antynomia imitacji*, 2014, akryl, 170 x 140 cm; **Kamil Moskowczenko**, *Ornat z Lesicy*, cykl „Relikty Dolnośląskie”, 100 x 130 pion, olej na płótnie; **Kamil Moskowczenko**, *Ornat z Lesicy*, cykl „Relikty Dolnośląskie”, 100 x 130 pion, olej na płótnie; **Kamil Moskowczenko**, *Relikt*, cykl „Relikty Dolnośląskie”, 100 x 120 pion, olej na płótnie; **Igor Wójcik**, *Postindustrium*, akryl, olej, technika własna, 2014, 140 x 360cm; (w środku) **Maciej Albrzykowski**, *Ideoforma*, 2014, rzeźba, tech. własna; (od dołu) fragment instalacji **Grażyna Jaskierska Albrzykowska**, *Kraina mlekiem i miodem płynąca*, 2014, drewno, metal, 2mx40 cm; fot. S. Sielicki
2. **Małgorzata Kazmierczak**, *Endemit wrocławski*, 2015, fragment instalacji, 170 x 50 x 70, fot. Anna Kowalska Szewczyk
3. **Grażyna Jaskierska Albrzykowska**, fragment obiektu *Z oddechem*, 2015, metal, 350 x 30 cm, fot. Anna Kowalska Szewczyk

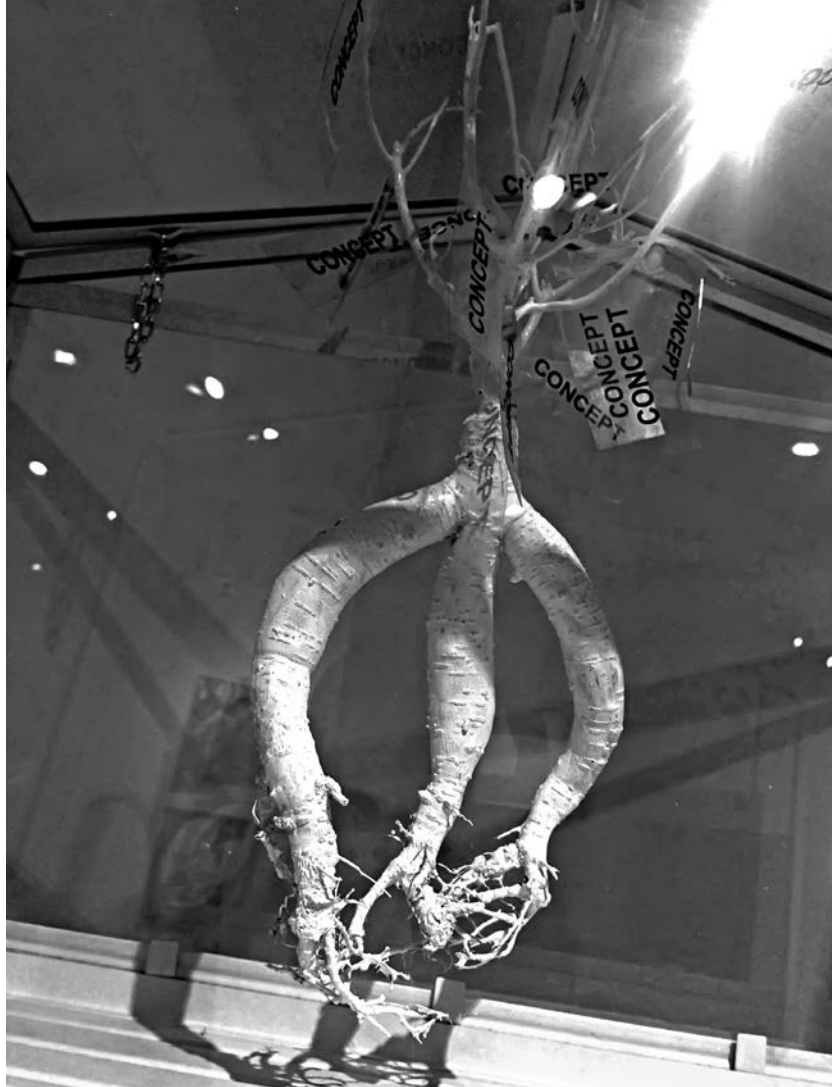
Silesium, choć jest oczywiście jej istotną częścią. Obecna we wszystkich tematach wystaw refleksja nad historią, śladem architektonicznym czy strukturą socjologiczną Dolnego Śląska jest impulsem, który wytwarzając sumę indywidualnych przeżyć, określa właściwą postać tego, co ujawniane zostaje w poszczególnych procesach realizacyjnych.

Impuls ten obejmuje swoim zakresem wiele wariantów, od fascynacji rzeczywistością regionu, przez poczucie niedostatku lub dostrzeżonego braku w określonych warstwach, kończąc na odkryciu nowych, niedostrzeganych wcześniej problemów. Znamiennym jest, że problemy uchwycone w trakcie kształtowania się wizji artystycznych podnoszone są przez artystów do rangi aktualności bardziej ogólnej, to znaczy wychodzącej poza terytorium samego miejsca. To perspektywa obejmująca ponadczasowość i pewną powszechność problemową, z którymi związane jest ludzkie życie w każdym niemal wymiarze. Za przykład mogą tu posłużyć prace Anny Kowalskiej-Szewczyk, ilustrujące związek człowieka z wiarą lub z systemem etycznym, gdzie w dalszej perspektywie artystka próbuje pytać o to, czy bezwzględne podporządkowanie się danej konwencji jest właściwe z innego punktu widzenia. Anna Kowalska Szewczyk wydaje się demaskować ów relatywizm w cyklach „Pejzaż kulturowy” i „Trofea”, gdzie wskazuje pewien mechanizm nieświadomej moralności, będącej skutkiem koniecznego podporządkowania się normie określającej pozorną słuszność uzasadniającą ludzkie działania. Mówiąc o Silesium nie można też poprzestać na opisie kontrastu mającego zamykać się w ramach odmiennych mentalności kształtujących światopoglądy, systemy etyczne lub rodzaje ideologii. Kulturowość ujawnia się często grupie jako rzeczywistość

architektoniczna, czy ogólniej świat formy zamykający ducha poszczególnych epok. *Kości rudymentalne* Igora Wójcika to uszeregowany ślad i zapis, będący nośnikiem sensu samego rudymentu. Autor umieścił w tej pracy symbolikę szczątkowości, wskazując jednocześnie ślad pierwotnej struktury. Przedstawione elementy uległy pewnej degradacji pozostając jednocześnie bazowym tworzywem szkieletu, którego kształt można wysledzić, konkretyzować lub dopowiadać w perspektywie odbioru. Kości mogą funkcjonować jako synonim śladów ducha epoki w obrębie formy, kształtowanej treścią i językiem. W tym wymiarze stopniowo niszcząca architektura może przypominać kości zanikającego szkieletu, którego kształt układany był pierwotnie przez człowieka jako ujęcie pewnej idei miejsca i czasu.

Celowy opis przeszłości ilustrujący los człowieka w stosunku do epoki nie zawsze stanowi dominantę dla koncepcji. Przeciwnie, niektórzy artyści przenoszą punkt ciężkości z wyrazistości przekazu na niemożność wypowiedzi przemijających przedmiotów trawionych czasem. Odnalezione przez Kamila Moskowczenkę gnijące ornaty w kościele w Lisicy stały się raczej obiektem opuszczonym przez znaczenie niż czytelną częścią języka sakralnego rytu. Uchwytując pewną postać destrukcji, artysta uległ inspiracji, której efektem było stworzenie cyklu „Relikty dolnośląskie”. W podobny sposób jego *Drzewo genologiczne Piastów Śląskich* wydaje się być strukturą chronologiczną, lecz pozbawioną czytelności – być może również dotkniętą niszczycielską siłą zapomnienia. Obecny w obrazach Anny Kołodziejczyk materialny ślad zniszczenia, inspirowany układami pęknięć na fasadach budynków doświadczonych starciami Festung Breslau przyczynił się do stworzenia autorskiego stylu kompozycji.

Przykład tej artystki pokazuje z kolei, jak zjawisko zniszczenia może inspirować do stworzenia formy, w której zawiera się element kreujący i określający nową podmiotowość wypowiedzi artystycznej. *Medalion* Moniki Stanisławskiej również wskazuje, że ślad może być skutkiem destrukcji, która rozkłada całość w nieuporządkowaną fragmentaryczność. Zniszczona struktura odbijająca rzeczywistość jest dekonstrukcją tworzącą obraz złudzenia, choć materialnie jest nowo powstałym jej układem. Ślad będący spoiwem realizacji *Silesium* odnajdywać można na wielu płaszczyznach. *Destrukcyjna natura, erozja kultury* to rzeźba Macieja Albrzykowskiego stanowiąca przykład tego, jak starannie potrafimy maskować ślady erozji, nadając nowe znaczenie. Często pragnienie uszlachetnienia staje się dążeniem ku tożsamości, w której dotąd nie mieliśmy udziału. Sztuczne złoto podobne temu, które pokrywa pień gnijącego fragmentu drzewa, wykorzystanego przez autora niewiele ma wspólnego z naszą rudymentalną tożsamością. Ta prawdziwa zanika przecież, gdy chcemy nadać sobie fałszywą osobowość na wzór ideału. Rodzi się zatem pytanie, na ile zacieramy ślad siebie, na ile możemy tego uniknąć, schodząc z drogi pozorów? Małgorzata Kazimierczak w instalacji multimedialnej *Przemijanie znaczeń* ukazuje na tle własnej twarzy te same słowa zanikające i rodzące się na nowo w różnych kontekstach znaczeń. Każdy z kontekstów porządkuje w pewien sposób nasze zachowanie i każdy czyni nas kimś innym. Artystka daje do zrozumienia, że palimpsest jest obrazem nieustannej walki, gdzie kolejny zapis zacierający poprzednie znaczenie może być równie nierzeczywisty jak ten zacierany. W innej pracy zatytułowanej *Dolnośląska rudymental-mandala* artystka wskazuje na współzależność harmonii życia oraz rozpadu i chaosu. Dolnośląska tablica nagrobna będąca materialnym tworzywem mandali z czasem pozbędzie się liter mających strzec nieśmiertelności. Ostatecznie każdy ślad jest ulotny, pytanie na ile sztuka może nas przekonać, że warto go zachować lub odnaleźć na nowo? ■



2

Silesium: foot prints and meaning

Concepts related to the five-year work of the Silesium Art Group influenced common features of eight exhibitions organized mostly in Lower Silesia. Anna Kowalska-Szewczyk is a curator of the exhibitions. Together with other artists (Igor Wójcik, Grażyna Jaskierska-Albrzykowska, Anna Kołodziejczyk, Maciej Albrzykowski, Margaret Kazimierczak, Kamil Moskowczenko, Monika Stanisławska and Marcin Lutrosiński), she attempts to confront subjective experiences, reflection and memories of material culture and spirit of Lower Silesia. The artists describe the human condition combined with social activity in relation to the historical and cultural conditions of the region. Their first exhibition mainly concentrated on complexity,

a phenomenon a multi-dimensional sensitivity and even confusion. The theme of the second exhibition was a palimpsest, with a metaphor illustrating the effects of social processes. The exhibition entitled 'Idea-forms' reflected earlier art-works connected with obtrusively interpenetrating forms, which hindered clear and original reading of 'vanishing points'. The exhibition was associated with the problem of 'disappearance' as a result of the acceleration and speed of social evolution. The artists used some rudiments of archeology in order to express the need to return to the forgotten artifacts and identity, which can still be understood. They in fact found the original meaning and content which do not always match the existing reality. ■

3



Wstuchując się w szarość, szумы i stłumienia

„Milczenie dźwięków”, Muzeum Współczesne Wrocław, 18.3–13.6.2016



1

114

Dźwięki wokół nas są nieustannie obecne, choć czasem milkną. Co wówczas słyszeć? *No, Jurku, niestety rozłączyło się akurat w najważniejszym momencie, więc czekam, więc czekam. Na razie!* – to słowa Szabolcsa Esztényiego, którymi kończy się poświęcony mu utwór Jerzego Kornowicza z 2013 roku [1]. Z niego zaczerpnięty został tytuł zbiorowej wystawy „Milczenie dźwięków”, której trzecia osłona – po wcześniejszej prezentacji w Galerii Sztuki w Legnicy i w Galerii BWA w Jeleniej Górze [2] – odbyła się w dniach 18.3–13.6.2016 roku w Muzeum Współczesnym Wrocław.

To poważna i bardzo ambitna prezentacja, celująca w eksplorację niedostatecznie zbadanych jeszcze w polskiej sztuce współczesnej związków pomiędzy obrazem i dźwiękiem. Trzeba przyznać, że w przestrzeni schronu przy pl. Strzegomskim wybrzmiała znakomicie, choć pozostawiła również pewien niedosyt.

Agnieszka Chodysz-Foryś, kuratorka wystawy, zgromadziła bardzo zróżnicowane prace powstałe w większości w ciągu ostatnich kilku lat, dążąc do wszechstronnego przedstawienia obranego przez siebie tematu – ciszy. Szara surowość betonowych ścian świetnie korespondowała z chłodnym minimalizmem monochromatycznych w większości prac, a niełatwa przestrzeń spotęgowała jeszcze dramaturgię wystawy, samej w sobie już od widza dość wymagającej. Przewrotną tego zapowiedzią była instalacja dźwiękowa Natalii Wiśniewskiej, umieszczona w muzealnej windzie, która wysyłała w kierunku przemierzających się między kondygnacjami zwiedzających wielojęzyczny komunikat prośbą o zachowanie ciszy (*Zachowanie ciszy*, 2016).

To żartobliwie dyscyplinujące wywołanie niezręczności znalazło swoją kontynuację we właściwej części ekspozycji, która rozbudowywała to napięcie aż

do wrażenia niepokoju czy momentami nawet opresji. Zwłaszcza w pobliżu zwiastującej akustyczny gwałt pracy Konrada Smoleńskiego *On Air*, będącej wiszącą instalacją przedstawiającą bezcielesnego (i na szczęście pozbawionego dopływu prądu) gitarzystę-terrorystę. Niewielkie pomieszczenia i wąskie, nieznacznie tylko oświetlone korytarze sprawiały wrażenie dość klaustrofobicznego labiryntu, który dość szczelnie wypełniony został różnego typu obiektami – od obrazów, fotografii, instalacji i obiektów po projekcje multimedialne i nagrania audio. Ich miejscowe nagromadzenia, wzajemne zagłuszanie i wymuszony ciasnotą brak odejścia w przypadku prac wielkoformatowych (płótna Tomasza Tatarczyka i Zbigniewa Rogalskiego, prace Macieja Zdanowicza) tak silnie oddziaływały na zmysły, że wejście w intymny, uważny kontakt z niektórymi pracami było nieosiągalne.

To właśnie ta paradoksalna niemożliwość pełnego wyciszenia była tematem legendarnego, awangardowego (i również trzyczęściowego!) utworu muzycznego *4'33"* Johna Cage'a, który stanowił obecny, ale niewypowiedziany wprost punkt odniesienia wystawy. Podczas jego premierowego wykonania w 1952 roku stało się jasnym, że rzeczywistość i życie nieustannie wibrują, a możliwość ich usłyszenia wymaga gotowości słuchania i odpowiednich warunków dla ich wybrzmienia. Kuratorka zdała się iść tropem tej właśnie refleksji i rozbudowywać ją poprzez eksplorację potencjału pauzy, czyli zatrzymania lub zawieszenia w gotowości na. Postawiła tym samym pytania o to, co, w jakich okolicznościach, z jakich przyczyn i w jaki sposób dochodzi lub nie dochodzi do głosu.

Mimo iż ekspozycja była stosunkowo niewielka, widz dostał do dyspozycji całe spektrum tematów, rozciągających się od postrzegania, przez przeżywanie, aż po wyrażanie. W oszczędnych i zagadkowych instalacjach Mateusza Sadowskiego ujawniły się niemoc widzenia i rozpoznania (*Zaczyna się*, 2012 i *Pipe dreams*, 2015) oraz spłaszczający doświadczenie relacji z otoczeniem dystans (*Kończy się*, 2012). Po przeciwległej stronie wystawę flankowała przejmująca praca Ewy Axelrad i Steve'a Pressa pt. *Thousand Yard Stare*, także dotycząca porażki, choć raczej w obszarze komunikacji.

1 J. Kornowicz, *Milczenie dźwięków*, 2013, <http://ninateka.pl/audio/milczenie-dzwiekow-w-strone-sze-jerzy-kornowicz> (dostęp: 15 V 2016).

2 Por. W. Wojciechowski, *Wymiary ciszy*, „Obieg”, <http://obieg.pl/prezentacje/36822> (dostęp: 10 IV 2016) oraz J. Kobyłt, *Milczenie w zgiełku*, „Milczenie dźwięków” w BWA w Jeleniej Górze, „Szum”, <http://magazynszum.pl/krytyka/milczenie-w-zgiełku-milczenie-dzwiekow-w-bwa-w-jeleniej-gorze> (dostęp: 10 IV 2016).

To instalacja pozwalająca doświadczyć studni, w którą zapada się otepiały wzrok ogłuszonego, strauatyzowanego w wyniku bombardowań i niezdolnego do porozumienia ze światem zewnętrznym żołnierza.

Nie obyło się też bez eksperymentów w zakresie dźwiękowych i wizualnych struktur zarówno w aspekcie fizycznym (Igor Omulecki, *Fons, cymetyczne fotogramy struktur Chladnego*, 2014), jak i metafizycznym (Maciej Zdanowicz, *Wymiary ciszy I*, 2015) oraz badania percepcji wzrokowej – w tym wypadku za sprawą niejednoznaczności ujęć mikro i makro (Zbigniew Rogalski, *Morze*, 2012 i *Pejzaż z dna oka*, 2015). Wśród tego rodzaju prac najciekawiej wypada druga z realizacji Smoleńskiego, czyli dość filuterna *Volume Unit*, w której prąd płynący w obwodach elektrycznych powoduje wychylenie się wskazówek wskaźników napięcia i ich transformację w wystukujące rytm metronomy. Jednak wszystkie te działania zdają się nieco przebrzmiały, jakby należały do epoki rewolucji naukowo-technicznej lat 60. i 70. czy zatrzymane gdzieś wokół fascynacji elektrycznością. W związku z tym dziwi fakt, że wśród tych eksploracji zabrakło prac bazujących na najnowszych technologiach cyfrowych – przecież podstawowe składowe kodu, czyli 0 i 1, to właśnie sygnał lub jego brak!

Drugą białą plamą w tej ekspozycji są w moim przekonaniu odgłosy tzw. świata natury albo też tego, co nie-ludzkie. Spośród profuzji dźwięków i komunikatów, którymi codziennie obdarzają nas zwierzęta i przyroda nieożywiona, wyłowione zostało co prawda cykanie świerszcza, ale tylko jako pretekst do konceptualno-wizualnej zabawy człowieka, co zresztą odslania przed widzem dopiero katalog wystawy (Włodzimierz Jan Zakrzewski, *Co powiedział świerszcz na plaży w Chałupach*, 2016) [3]. I choć to zadanie zrealizował bardzo dobrze performans *[in]audible* Pablo Sanza, podczas którego wysłuchać można było kompozycji złożonej z niesłyszalnych na co dzień, ale zarejestrowanych i wzmocnionych dźwięków, to jednak doświadczyć tej

1-2. „Milczenie dźwięków”, Muzeum Współczesne Wrocław, fot. Piotr Blajerski

pracy mogło jedynie kilkadziesiąt osób w dniu wernisażu [4]. W samej przestrzeni wystawy przywołana kwestia najlepiej wybrzmiała bodaj w milczeniu roślin-przodków, sugestywnie połączonym z narracją tożsamościową w subtelnej pracy *Tableau* Barbary Kubskiej (2011), wykorzystującej motyw rodzinnego albumu fotografii.

Podobny rys melancholii ujawniają bardzo wyraziste prace Rafała Wilka – jego badające pamięć o Żydach wideo *Last time* (2011) i obraz *Herschel Grynszpan* (2011) zostały błyskotliwie zestawione z niemożliwą do otwarcia *Książką* Natalii Wiśniewskiej (2015), dając tym samym poczucie zamkniętego i niemożliwego do odtworzenia rozdziału historii. Prace te wspólnie ujawniły absolutny wymiar ciszy jako śmierci, ale i przemilczenia albo wyparcia. Po stronie wyparcia tego, co pochodzi z meandrów ludzkiej psychiki sytuowały się również prace Filipa Berendta – surrealistyczne, bardzo atrakcyjne wizualnie, w których dochodzą do głosu i ożywają ukryte przed świadomością narracje. Natomiast do przekroczenia ciszy śmiertelnej zdała się dążyć w instalacji *Mauve Cycles* (2005-2012) Anna Zaradny – w kopcu znanej z właściwości konserwujących soli umieściła ekran z projekcją białego światła, w której pojawiają się nieuchwytnie, fioletowe plamy kobiecej twarzy, wzbudzającej dalekie skojarzenia ze śladami przemocy fizycznej. Całość wyglądem przypominała sterylny, futurystyczny nagrobek, odwołujący do wydanej pod tym samym tytułem i korespondującej estetycznie płyty z muzyką elektroniczną [5].

Milczenie jako osamotnienie i izolacja ukazane zostało w dwóch wymiarach: politycznym, przez Artura Rozena w pracy *Mk6* (2014) oraz osobistym, między innymi w pracy *Nic takiego nie miało miejsca* (2011) Kubskiej. U Rozena wydobywający się z wypełnionego wodą pojemnika głosu udzielającego wywiadu Edwarda Snowdena klarownie przekonywał opinię publiczną do swoich racji, podczas gdy narracja w pracy Kubskiej jawiła się jako niejasna, zamazana, poszarpana i tylko sugerująca jakieś dramatyczne zajście, do którego mogło dojść w jej prywatnej przestrzeni. Przypominająca krótką, powtarzającą się muzyczną frazę instalacja artystki została ponadto znakomicie wyeksponowana – umieszczona w mroku, z tyłu sali zdominowanej przez bardzo jasną projekcję filmu *Uncertainty* Piotra Blajerskiego >

3 Zob. *Milczenie dźwięków*, Wrocław [2015], s. 66. W katalogu wystawy zawarte są omówienia prac i dodatkowe dedykowane im teksty, tekst kuratorski oraz erudycyjny esej Marka Wasilewskiego, w którym potoczne rozumienie ciszy i jego różne osobiste doświadczenia splecione zostały z przeglądem obecności tego motywu w światowej sztuce i literaturze, z wykorzystaniem ciszy w naukowych eksperymentach.

4 Zob. *ibidem*, s. 79.

5 <https://annazaradny.bandcamp.com/album/mauve-cycles> (dostęp: 15 V 2016)





„Milczenie dźwięków”, Muzeum Współczesne Wrocław, fot. Piotr Blajerski

(2014), wydała się być zepchnięta w sferę nieświadomego. Ta praca nie dała się od razu zauważyć, szczególnie w obliczu wizualnej pętli Blajerskiego, opowiadającej o codziennym, przenikającym wszystkie czynności lęku, wzmocnionej jeszcze pełnym napięciem i niedającym spokoju dźwiękiem dobywającym się z wielkich kolumn. Ten irytujący dźwięk wcale nie chciał zamilknąć i rozprzestrzenił się na inne części ekspozycji, anektując kolejne obszary i prace. Podobną pętlą był prosty i efektowny *Film bez dźwięku* Piotra Bosackiego (2009), czyli przypominająca słynne *Tango* Zbigniewa Rybczyńskiego animacja, w której rozczłonkowana postać ludzka przemierza przestrzeń swojej codzienności w niekończącym się, niemym i mechanicznym ruchu, da capo ad infinitum.

Kontekst schronu prowokował też do refleksji nad tym, jakie były doświadczenia audialne przebywających w nim w czasie wojny osób – czy grube betonowe ściany izolowały równie dobrze od huków wybuchów i strzałów, co od ludzkich krzyków i płaczu? W tym kierunku mogła prowadzić ukryta w architekturze muzeum praca *Catching Views* Daniela Koniusza, czyli dwa usytuowane naprzeciw siebie dźwiękochłonne ekrany, tworzące odizolowany akustycznie korytarz, w którym stajemy się niesłyszający i niesłyszalni. Ale przecież można spojrzeć na sam schron również jak na wielkie pudło rezonansowe, które wzmaga natężenie dźwięków wydawanych w jego wnętrzu, co zdaje się być całkiem dobrą metaforą instytucji zajmującej się wzmacnianiem aktualnej, żywej wibracji kultury i miasta. Z „Milczeniem dźwięków” rezonowała zresztą znajdująca się przy wejściu do MWW instalacja dźwiękowa Joanny Synowiec pt. *Domofon* (2016), w której poprzez

naciśnięcie przycisków wywołać można było głosy migrantek opowiadających o swoim doświadczeniu mieszkania we Wrocławiu.

Ten niezamierzony, ale aktualny i zasobny w mocne, kobiece głosy aneks do wystawy, niespodziewanie poszerzył ją o kontekst społecznych wykluczeń. Dzięki temu wychodząc z muzeum można było zdać sobie sprawę z tego, że samo uzmysłowienie sobie ciszy i jej problematyki to dopiero punkt wyjścia do tego, by próbować wydostać się poza dominującą, okulocentryczną logikę ludzkiej rzeczywistości, w której swoje miejsce ma przede wszystkim to, co zwraca na siebie uwagę. Tymczasem zdaniem Jacquesa Rancière'a „widzialność”, to szersza estetyczna zdolność do bycia rozpoznany za pomocą dowolnego zmysłu albo języka, za którą idzie włączenie w polityczny proces współdzielenia rzeczywistości: *Estetyka jest podziałem czasu, przestrzeni, tego, co widzialne i niewidzialne, języka i szumu, który definiuje jednocześnie miejsce i cel polityki jako formy doświadczenia. Polityka dotyczy tego, co widzimy i co możemy o tym powiedzieć, tego, kto ma kompetencje, aby widzieć, i predyspozycje, aby mówić, oraz sposobów zajmowania przestrzeni i dysponowania czasem* [6]. Zatem, by włączyć, musimy najpierw dostrzec–usłyszeć, ale by to się stało – warto zostać na jakiś czas w ciszy i znaleźć dla niej przestrzeń. Zatem całe szczęście, że te napięcia i natłok prac rozbite zostały przez kilka żartobliwych, barwnych (!) tonów Zakrzewskiego, które wprowadziły do niełatwej ekspozycji nieco lekkości i powietrza oraz zdecydowanie brakującego w niej buzującego wibrowania życia. ■

6 J. Rancière, *Dzielenie postrzegalnego. Estetyka i polityka*, Kraków 2007, s. 70.

Listening to the gray, noise and suppress “Silence of sounds”, Contemporary Museum in Wrocław, 2016

Sounds around us are constantly present, although sometimes they are muted... and there is silence. What then can we hear? ‘No Jurek, unfortunately we were disconnected in the most important moment, so I’m waiting, so long!’ These words are at the end of the song by Grzegorz Kornowicz dedicated to Szabolcs Esztény and the title of the exhibition, too, comes from that song: *The Silence of Sounds*. The exhibition was first organized in Jelenia Góra and it then travelled to Wrocław. The curator of the show wanted the artists to study the connections between images and sounds. The gallery interior at the Strzegomski Square resounded brilliantly. The grey concrete walls were in tune with minimalist and monochromatic images. Some artists experimented with physical and metaphysical elements, others concentrated on ‘catching views’. Also, there were women’s voices which were considered as an annex to the show. ■

Izabella Gustowska

Nowy Jork i dziewczyna

W tekście kuratorskim Agaty Jakubowskiej możemy przeczytać, że: *Punktem wyjścia wystawy „Izabella Gustowska. Nowy Jork i dziewczyna” jest postać Josephine Hopper (1883-1968) – zapomnianej artystki, żony i modelki amerykańskiego malarza Edwarda Hoppera*. Istotnie, to sylwetka Josephine dominuje na wystawie prezentowanej obecnie w galerii Artstacions w Poznaniu, lecz jest także punktem wyjścia do ciekawych przemyśleń na temat kobiecości artystek oraz sztuki kobiet.

Projekt Gustowskiej zrealizowany w Starym Browarze jest zwieńczeniem jej pobytu na kilkumiesięcznej rezydencji artystycznej w Nowym Jorku. Zapowiedzią wystawy był prezentowany wcześniej film *Przypadek Josephine H.*, w którym artystka poszukuje latem 2013 roku swojej Josephine – niezależnej współczesnej kobiety. Pierwowzorem dla jej bohaterki jest Josephine Hopper – artystka, modelka i żona amerykańskiego malarza Edwarda Hoppera. Fragmenty z obrazów, do których pozuje i cytaty z jej dzienników, w których walczy o swoją niezależność, wolność i godność osobistą, powracają w myślach kobiet podglądanych na ulicach, mostach i w metrze tego wielkiego miasta.

Ekspozycja zaproponowana przez Gustowską i Jakubowską obejmuje parter, oraz dwa piętra galerii. Prace anektują całą przestrzeń, wypełniając ją nie tylko obiektami, ale także ruchomym obrazem i dźwiękiem. Widać, że Gustowska kontynuuje swoją twórczą działalność w obrębie instalacji wideo, jednakże poszerza ją o fotografię i film. Ciekawy też jest jej zwrot ku przedmiotowi. Artystka podejmuje wątek re-produkcji i powielenia obiektu.

Wchodząc do galerii, widz dostrzeżę diagram ukazujący kobiety w sztuce. Jest to wyraźny znak, jakiej problematyki będzie dotyczyła wystawa. Dalej ukazuje się wiszący kapelusz – symbol kobiecej mody lat 30. Jest to przedmiot ważny dla artystki, gdyż przywiozła go jako pamiątkę z Nowego Jorku. Jak twierdzi Gustowska – być może taki sam kapelusz nosiła Josephine?

Poniżej: **Izabella Gustowska**, *Praca w procesie* / 3 projekcje, w tym 1 na plexi z folią holograficzną, 1 obiekt, Poziom o

Ekspozycja na poziomie zero to trzy projekcje wideo. Na jednej z nich widzimy Gustowską sukcesywnie zamalowującą obraz Edwarda Hoopera *Summertime*. Modelką, pozującą mężowi jest właśnie Josephine. Z jednej strony to stopniowe zanikanie obrazu można interpretować jako „uwalnianie”, robienie miejsca dla innych artystek. Gustowska usuwa kluczową dla wystawy osobę, jednocześnie dając przestrzeń pozostałym kobietom. Z drugiej strony nasuwa się pytanie o prywatne podejście Gustowskiej do twórczości Hoopera oraz osobisty odbiór tych dzieł.

Dalej, na przeciwległych ścianach sali prezentowane są korespondujące ze sobą dwa wideo. Zobaczyć na nich można oculusy, czyli wykorzystane przez artystkę gogle wirtualnej rzeczywistości. Dzięki temu technicznemu novum, Gustowska doświadcza nierealnego świata, tym samym zagłębia w niego widza. Zabieg ten jest pokazaniem pewnego mirażu wspomnień, myśli czy inspiracji. Biografia artystki zapisywana jest nie poprzez słowa, lecz przez obrazy. Wirtualny ciąg obrazów to także przywoływane wspomnienia o Nowym Jorku – mieście Josephine, ale także współczesnych kobiet tam mieszkających. Widz może przyglądać się artystce, ale może też się z nią utożsamiać.

Prace prezentowane na parterze są wstępem do reszty wystawy. Można odczytywać je jako pewnego rodzaju manifest artystyczny.

Przechodząc na piętro pierwsze w galerii, po raz kolejny można dostrzec kapelusz – tym razem w zmultiplicjonowanej formie. Ciąg kilkunastu kapeluszy powielonych na zlecenie artystki jest łącznikiem pomiędzy tym, co stare, a tym, co nowe.

Ekspozycję w tej części galerii można nazwać notatnikiem, gdyż stanowi w dużej mierze wizualny zapis z pobytu Gustowskiej w Nowym Jorku. Różnorodność zawartych wątków podkreśla szkieletowy charakter ekspozycji. Pokazane prace wybierają różnokierunkową postać. Poczynając od obiektów gotowych (*ready mades*), jak również quasi-rzeźbiarskich, tworzących wielowątkowe instalacje, poprzez serie fotografii, aż po projekcje wideo. Pluralistyczny wymiar podkreśla >

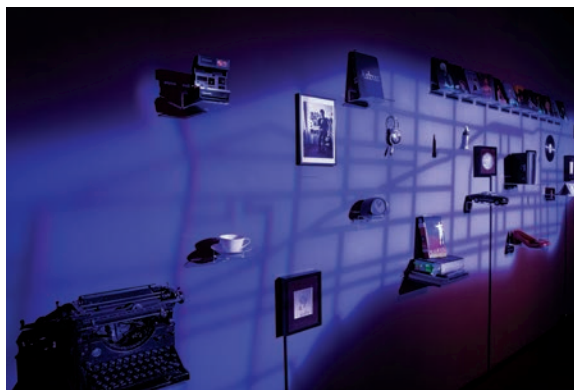




obecność innych artystek oraz kobiet związanych ze sztuką czy historią sztuki. Notatnik skupiony jest na kobietach, które były dla Gustowskiej ważne w różnych momentach kariery, a także tych, z którymi zetknęła się w Nowym Jorku. Pojawiają się między innymi Sylvia Plath, Diane Arbus, jedna z uczennic Gustowskiej Ada Karczmarczyk, autorka biografii Hoppera Gail Levin czy Ada – modelka z obrazów Alexa Katza. Gustowska „oddała” głos innym artystkom – ważnym i bliskim dla siebie samej, a w dzisiejszym dyskursie o sztuce niejednokrotnie zapomnianych. Wyczuć można niemal fizyczną obecność tych kobiet. Być może głównie przez skupienie się w dużej części właśnie na obiekcie. Cała przestrzeń ekspozycyjna tworzy jedną, wielką instalację. Aby dobrze zagłębić się w pełni prezentowanych prac, trzeba na pewno posiadać wiedzę z zakresu historii sztuki. Gustowska prowadzi postmodernistyczną narrację, w której widz doświadczony będzie potrafił odczytać zamierzenia artystki.

Na ostatnim piętrze znajduje się kulminacyjna część wystawy, czyli dwanaście kadrów wyciętych z filmu *Przypadek Josephine H.*, subiektywnie zestawionych przez artystkę. Autorka, nawiązując symbolicznie do tej liczby, anektuje całą przestrzeń sali, tworząc monumentalny, sekwencyjny fryz. Ilość pokazanych sekwencji nie jest przypadkowa – Gustowska „znalazła” jedenaście kobiet, swoich Josephine. Oglądając poszczególne projekcje, można zauważyć postać samej twórczyni. Zazwyczaj są to ujęcia dokumentujące jej pracę. Można stwierdzić, że Gustowska stawia samą siebie w roli dwunastej Josephine. Wciela się zarówno w rolę narratorki opowieści, jak i bohaterki. W tym ciekawym zabiegu twórczym odsłania jednocześnie proces powstawania pracy artystycznej oraz zestawia go z gotowym dziełem. Gustowska pokazuje anonimowe kobiety, mieszkanki Nowego Jorku. Są one przedstawicielkami różnych ras, typów urody, temperamentów. Łączy je jedno – zostały dostrzeżone lub wybrane na drodze castingu przez inną kobietę – artystkę. Pokazane często w swoim codziennym otoczeniu w trakcie wykonywania prozaicznych czynności, zachwycają swoją naturalnością, tworząc tym samym ciekawy przekrój społeczeństwa kulturowego dużego miasta.

Ta część wystawy odnosi się także do pracy Judith Chikago – *The Dinner Party*. Instalacja w kształcie dużego, trójkątnego stołu zawierająca trzydzieści dziewięć nakryć – przedstawia znane oraz wybitne kobiety. Chikago wykorzystała w niej tradycyjne, rękodzielnicze techniki twórcze, krytykując tym samym tradycyjny podział ról w społeczeństwie. W trakcie przygotowań do stworzenia tej pracy



Izabella Gustowska

1. *Gdzie jest ta dziewczyna?* 12 synchronicznych projekcji, 1 obiekt, Poziom 2
2. *Rzeczy*, 27 monitorów, 2 projekcje, 34 przedmioty, Poziom 1

artystka natrafiła na wiele kobiecych postaci historycznych, które uznała za warte uwzględnienia w swojej pracy. Obie artystki wskazały na silne, nietuzinkowe kobiety. Gloryfikując tym samym siłę pierwiastka żeńskiego.

Całość ekspozycji to wielowątkowa opowieść o kobiecości, widziana i tworzona przez kobiety, lecz nie tylko dla nich. Bez względu na płeć warto

uważnie zobaczyć wystawę, oraz dać się wprowadzić z narrację Gustowskiej. Udało jej się bowiem stworzyć w przestrzeni Artstations ciekawą – wielopozimową historię. Historyczne wątki w ciekawy sposób przeplatają się ze współczesnością. Dając szerokie spektrum interpretacji. Na całej wystawie, która jest oryginalną opowieścią stworzoną z obrazów i dźwięków, rzeczywistość wirtualna splata się z elementami realnymi, a sceny wyreżyserowane przenikają się z tymi z życia codziennego. Całość tworzy nieco liryczną, zmysłową opowieść o sztuce kobiecej. / Nowy Jork i Dziewczyna / z udziałem Anety Grzeszykowskiej, Ady Karczmarczyk, Ewy Rubinstein, kuratorka – Agata Jakubowska (galeria Art Stations, Poznań, 05.11.2015-07.02.2016) ■

NEW YORK and a maiden: Izabella Gustowska

In her curatorial text, Agata Jakubowska wrote: *“The starting point of the exhibition entitled ‘Izabella Gustowska – New York and the Maiden’ is Josephine Hopper. She was a forgotten artist’*. Indeed, she dominates the exhibition in the Art-stations Gallery in Poznan. It is also the starting point for interesting discussion on female artists. The Gustowska Exhibition was organized at the Old Brewery and it was the culmination of several months of her stay at the residency in New York.

The exhibition was organized on ground floor, and two floors of the gallery. The pieces of art annex the entire space of the gallery, which is filled not only with objects but also with moving pictures and sound. Gustowska speaks to us through the video installation, photography and film. The artist concentrates on replication and copying of different objects. Parts of paintings are combined with quotes from newspapers. ■

W obszarze tkaniny

Najstarsze obrazy z włókna mają ok. 25 tys. lat. Odnaleziono je na naskalnych malowidłach wykonanych przez australijskich Aborygenów. Kobiety z tych plemion sływały z szycia i przędzenia z fauny i flory, jak również z ludzkich włosów. Od zarania dziejów płęć żeńska w wielu kulturach trudniła się tego typu pracami. Tkactwo i hafciarstwo w polskiej sztuce ludowej stanowiło przeważnie dziedzinę aktywności kobiet. Zanim Artemisia Gentileschi otworzyła drzwi do malarstwa kobietom, ich twórczość zazwyczaj ograniczała się do tkania czy haftowania. Jednak o dziwo, kiedy narodziła się tkanina unikatowa i przeżywała swój rozkwit, okazało się, że jest to dyscyplina ciesząca się ogromną popularnością wśród damskiego grona artystów. Obecnie sztuka włókna skupia twórców wielu dyscyplin. Wyraźnie traktuje eksperyment jako swą istotną wartość.

W 1962 r. na Biennale Tkaniny Artystycznej Dawnej i Współczesnej w Lozannie duże zainteresowanie wzbudziły prace polskich artystów, wśród których znajdowały się prace Magdaleny Abakanowicz, Ady Kierzkowskiej, Marii Łaszkiwicz, Jolanty Owidzkiej, Wojciecha Sadleya, Anny Śledziewskiej, Krystyny Wojtyna-Drouet. Dużo mówiło się o polskich twórcach biorących udział w tej wystawie, bo ich prace eksponowały walory kolorystyczne, kompozycyjne i fakturalne. Wspólną cechą większości ich prac była spontaniczność wykonania, która wynikała z omińnięcia etapu projektowania. Prace Polaków prezentowały różnego rodzaju sploty, wiązania, materiały. Powstał wówczas termin: „polska szkoła tkaniny”. Magdalena Abakanowicz zaprezentowała *Kompozycję białych form*, którą utkała z równych tasemek i bawełnianych sznurów. Kontrowersje budziły prace Wojciecha Sadleya, który tkał obiekty ze skóry zwierzęcej, surowego płótna, metalu i drewna. Przez krytyków uznawany był za prekursora „antytkaniny”.

Bez wątpienia odważne prace polskich artystów na lozańskim Biennale miały ogromny wpływ na późniejszy rozwój tkaniny. Organizatorzy tego wielkiego przedsięwzięcia: Jean Lurcat i Pierre Pauli wspomniani byli jako entuzjaści i wizjonerzy wspierający nowatorskie działania. Na kolejnych wystawach Biennale dominowały wszelkiego rodzaju eksperymenty. Tkanina stała się dziedziną, którą tworzyć można za pomocą najróżniejszych materiałów: szkła, plastiku, metalu, drewna, papieru, fotografii. Prace były konstrukcjami rzeźbiarsko-malarskimi, którym coraz dalej było od pierwotnych form. Rewolucja tkaniny przypada na lata 50., 60. XX wieku, kiedy rozkwitało malarstwo materii, mające również ogromny wpływ na rodzącą się jak wulkan dziedzinę. Zresztą malarstwo z tkaniną zawsze miało dużo wspólnego. Gobelin początkowo był reprodukcją malarstwa. Wiele do gobelinu wniosło gros słynnych tzw. malarzy kartonów. M.in. twórczość Rubensa miała wpływ na rozwój gobelinu niderlandzkiego. Totalnie zrewolucjonizował ówczesną bardzo szczegółową i realistyczną manierę. Wprowadził do tkanych dzieł kontrastowe barwy i operowanie światłem. Stworzył również iluzję głębi, stosując dodatkowo znany wtedy typ bordiury architektonicznej. Znajdujemy w historii również sytuacje, w których wielu malarzy samodzielnie próbowało swoich sił przy użyciu materiałów „miękkich”. Sophie Taeuber-Arp, Wassylj Kandinsky czy Fernand



Monika Doroczyńska, z cyklu „Aktywności zimowe”

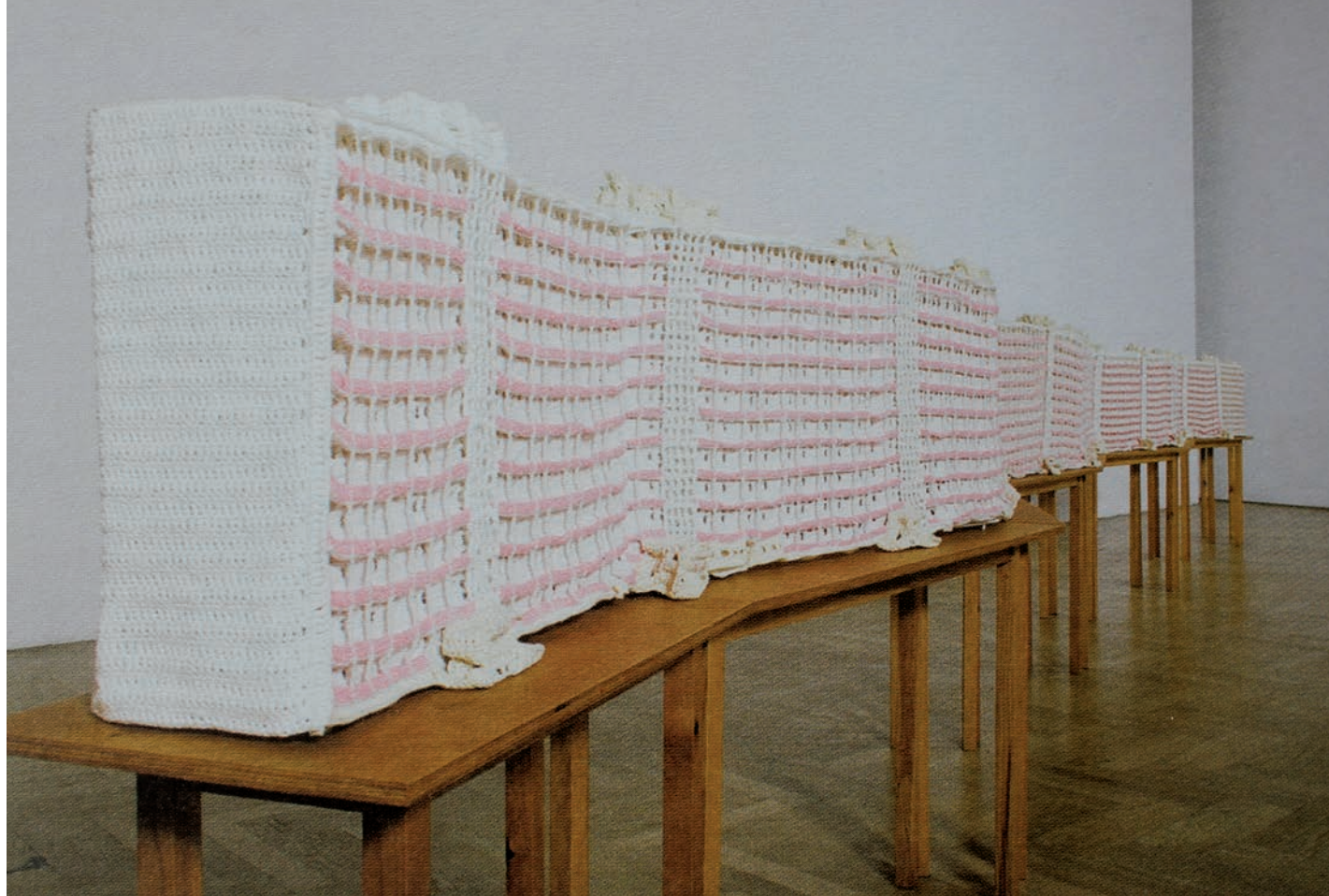
Leger również zainteresowali się tapiserią. Szczególnie ciekawe i swobodne wydają mi się tkaniny autorstwa Joana Miró. Kataloński artysta z niezwykłą łatwością balansował między dziedzinami, umiejętnie przenosząc ich cechy między sobą. Tkaniny Miró to połączenie rzeźby, malarstwa i rysunku.

Niektóre z prac Helen Frances Gregor przypominają formy kwiatów Georgii O’Keeffe. Tak dziwne i odrealnione, że chciałoby się ich dotknąć i sprawdzić, czy są prawdziwe. Niejeden malarz nie powstydziliby się takich barwnych kompozycji. Ciekawie też działają dzikie materie Anny Betbeze. Kojarzą się z obiektami oglądanymi pod mikroskopem. Są puchate, bardzo organiczne. Ich proces powstawania przypomina budowanie obrazów przez Burriego. Brutalne spalanie i niszczenie, zmaganie się z materią. Wszystko po to, by nadać jej nowy kształt i oblicze. Dużą swobodę znajdziemy również w realizacjach artystki Caroline Achaintre. Jej prace to ekspresyjnie tkane kompozycje przywodzące na

myśl prymitywne afrykańskie maski, balansujące z abstrakcyjnym obrazem. Wymieniać by można bez końca tkackie prace, w których odnajdujemy wątki bliskie malarstwu i wielu innym dziedzinom. Bowiem tkanina jawi się dziś jako dziedzina wolna i obszerna, do której artyści wprowadzają różne techniki, materiały czy myśli. Tkanina to nie tylko splot wątku i osnowy lecz połączenie wielu kategorii sztuki. Twórcy wykorzystujący tkaninę traktują ją jako narzędzie nasiąknięte symboliką i wyjątkowym sposobem odbioru tego typu materii. Po tkaninę sięgają artyści tacy jak Franciszek Orłowski czy Basia Bańda. Nie można nie wspomnieć również o pracach Aliny Szapocznikow i Marii Pinińskiej-Bereś. Tak naprawdę obszar sztuki włókna jest ogromny. Zaczyna się od realizacji w których „tworzywo miękkie” faktycznie występuje, a kończy na pracach, w których odnajdujemy jedynie myślenie charakterystyczne dla działań w obrębie tkaniny.

W pracach Elizy Bennett *A Woman’s Work Is Never Done* materiałem stają się również dłonie, które artystka przeszywa igłą i nicią. W krytyczny sposób odnosi się do pracy kobiet, którą często się bagatelizuje, uznając, że zajmowanie się domem i wychowywanie dzieci jest rzeczą łatwą. Wszywane dłonie Elizy Bennett jako drastyczny akt, pozostają długo w pamięci. Eliza Bennett i David Cata wykorzystują haft jako bliźnię, nawracające wspomnienie. Ich ciała stają się obszarem działań. To bardzo interesujące prace, w których delikatność kontrastowana jest z bólem. Integralność tworzyw to główna cecha prac, w których doszukiwać możemy się tkaninowych korzeni. Zespolenie i przenikanie to również biologiczna charakterystyka. Poczucie spójności w kształtowaniu materii jest pragnieniem wielu artystów.

Przeszywanie satnowi element, który jest szczególnie bliski mojej twórczości. Fascynacja tkaniną, jej „ciepłem” spowodowała, że porzuciłam zagruntowane płótna. Nie całkowicie, lecz w głównej mierze. Bywa, że buduję prace z kilku elementów, a jednym z nich jest fragment malowany na tradycyjnym podłożu. Tkanina jednak dominuje. Wykorzystanie materiałów zmieniło moje myślenie o malarstwie. Na pierwszy plan weszła materia i jej reliefowy charakter. Bardzo ważne jest dla mnie zróżnicowanie podłoża. Malowane plamy są moją architektoniką obrazu. To szkielec, >



1. Julia Wójcik, *Falowiec*, 2005–2006
2. Helen Frances Gregor, *Totem N 5*, 1976

na którym narasta każda myśl o obrazie. Fascynuje mnie różnego rodzaju organiczność. Szukam sposobu na przekazanie wrażenia żywej materii. Malowanie to dla mnie balans między wewnętrzną strukturą a zewnętrzną powłoką. Kiedyś napisałam: *malując, jestem nicią*. Nadal jestem wierna temu zdaniu. Bliskie operowanie obrazem sprawia, że czuję się jego integralną częścią. Nie potrafię już inaczej malować. Myślę, że znalazłam dla siebie materię idealną, której formowanie jest dla mnie niemal naturalne.

Dla Agaty Olesiak zwanej Olek tworzywem prac są kolorowe włóczki, które przyjmują często street-artową formę. Jej szydełkowane pokrowce zmieniają otoczenie w pełne energii eksponaty. To sztuka *à la* Matisse – sztuka szczęścia, pełna wibrujących barw i szaleństwa. Po szydełko sięga również Julita Wójcik. W pracy *Falowiec* przedstawiła model najdłuższego bloku w Polsce. Praca jest bardzo misternie i precyzyjnie wykonana. Bawełna jest jednym z materiałów, które artystka chętnie używa do tworzenia swoich rzeźb. Kolejną interesującą przedstawicielką artystek oczarowanych tradycją ludową jest Monika Dorożyńska – autorka słynnych słów: *Zimo wypierdalaj*. Dorożyńska utrwała uliczne hasła na kole hacziarskim. Buduje obrazy za pomocą słów podobnie jak Jadwiga Sawicka. Słowami tkane są również prace brytyjskiej artystki Tracey Emin. Patchworki luźno wiszące na ścianach są wciągającymi historiami, od których ciężko oderwać wzrok.

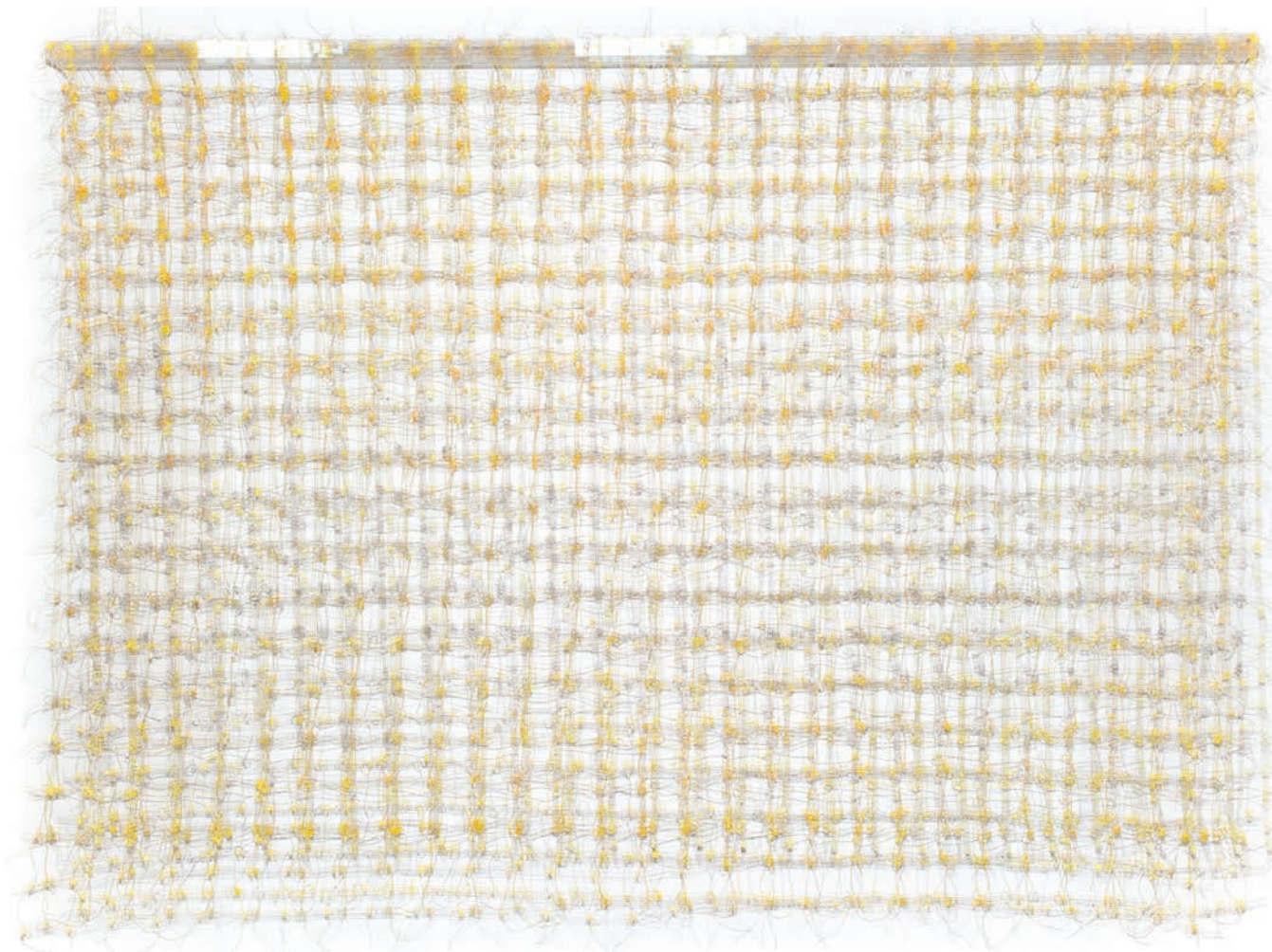
Najnowsze realizacje w obszarze tkaniny pokazują, że włókno stało się narzędziem bardzo ważnym, za pomocą którego można przedstawiać rozmaite idee. Sztuka włókna to dziś rozpięty wachlarz wielu przeplatających się dziedzin. Daleko jej od hermetyczności innych sztuk. Swoją otwartością przyciąga wielu twórców, których łączy specyficzne realizowanie dzieła. Budowanie materii za pomocą dłoni to naturalne działanie ludzkie, tkanie występuje również w przyrodzie. Choć nie zawsze jest to wątek z osnową, to myślenie splotu czy przeszycia pozostaje, łącząc rozmaite koncepcje i materiały. Dziś tkaninowe realizacje jawią się jako materia, która nawiązuje dialog pomiędzy tradycją a współczesnością. Jako pełen wolności, wciąż ewoluujący obszar często staje się polem twórczym również dla kobiet, które dały mu początek. ■

In the area of weaving

The oldest images made of fibers have approximately 25 thousand years. They were found on cave paintings made by the Australian aborigines. Women of their tribes were famous for sewing and spinning. They used different flora and fauna materials as well as human hair. Since the dawn of civilization, women of all cultures were engaged in this type of work. Polish folk art of weaving and embroidery belonged predominantly to the sphere of female activities. Before Artemisia Gentileschi opened the door to painting by women, their work had usually been limited to weaving and embroidery. Currently, fiber art brings together artists from many disciplines and it includes experimenting with material which is considered as art's intrinsic value. ■



Kilka słów o Triennale Tkaniny w Łodzi



121

9 maja odbył się wernisaż 15. Międzynarodowego Triennale Tkaniny w Łodzi. Jest to wystawa o charakterze konkursowym, na której prezentowane są aktualne realizacje artystów z całego świata. Tym razem do udziału zgłoszono 136 artystów z 46 krajów. 15. edycja tego przeglądu po raz kolejny pokazała, jak obszernym medium jest obecnie tkanina. Na wystawie znalazły się bardzo różnorodne tekstylne twory. W Centralnym Muzeum Włókiennictwa możemy obejrzeć ekspozycję składającą się zarówno z dzieł na płaszczyźnie, jak i trójwymiarowych obiektów.

Złoty medal trafił do rąk młodej artystki – Terezy Barabash, która została również nagrodzona za najlepszy debiut. Jej praca zatytułowana *Deszcz na Ukrainie* rzeczywiście wzbudziła duże zainteresowanie. Na delikatnych, gęsto ułożonych przy sobie żyłkach zawieszono są niewielkie gwoździe za pomocą czerwonej nitki. Skojarzenie z obecną sytuacją na Ukrainie nie pozwala obejść koło tej tkaniny obojętnie. Wśród wyróżnionych przez jury znalazły się także dwie Polki. Joanna Rusin zdobyła brązowy medal za *Kompozycję na kanwie* wykonaną z wełnianego filcu w bieli. Natomiast Anna – Więckowska Kowalska otrzymała wyróżnienie honorowe za realizację *Siódme niebo*, ilustrującą mięsistą materię chmur. Jury podkreśliło wysoką wartość artystyczną tej pracy. Brązowy medal trafił także do Anny J. van Stuijvenberg za obiekt *Zobacz to czego nie można dostrzec*. Jest to kilkuwarstwowa wycinanka z szarego materiału wzburzona i rozpadająca się w dolnych partiach. Z wycinanych elementów stworzyła również swoją formę Lisa O'Sullivan. Tkanina Lisy pt. *Ludzie, którymi próbowałeś być* to bardzo delikatna, papierowa konstrukcja. Z kolei Tohru Ohtaka jest autorem zjawiskowej kreacji *Moje miasto wody*, za którą otrzymał medal Centralnego Muzeum Włókiennictwa. Zawieszono pod sufitem dwie płachty

tworzywa spływają niczym strumień na podłogę, dając złudzenie kropel deszczu na tafli wody. Na wystawie znalazły się również inne prace w konwencji op-artowej. M.in. hipnotyczna realizacja, mieniących się nici autorstwa Mimmo Totaro.

Organizatorzy zwrócili uwagę na to, że wiele tkanin wykorzystuje technikę haftu w bardzo zróżnicowany sposób. Niesamowicie ekspresyjnie działa wyszywany obraz Karoliny Lizurej. Celowa niedbałość zwisających nitki i ślady po ich zerwaniu nadają pracy lekkości, uroku i szkicowości. Materiały w niektórych pracach niekoniecznie są miękkie. Dowodem na to mogą być kompozycje z metalu, szkła, a nawet pereł – worek treningowy wyłożony białymi perłami Małgorzaty Szczurek. Na Triennale nie zabrakło tkanych masek Rafała Werszlera. Pojawiły się również tradycyjne gobeliny o malarskich, subtelnym niuansach, jak np. praca Petera Horna (brązowy medal MTT). Jeśli wybieriecie się na wystawę, zobaczcie również interesujące spojrzenie na tkaninę w wykonaniu Sidseli Palmstrøm. Jej zaciśnięte pasami materiały ujęte w ramę przypominają obiekty Bartosza Kokosińskiego. Z pewnością natkniecie się na ławicę ryb – maskotek, której autorką jest Anna Paola Cibin. Obejrzyjcie barwną pracę Mariny Gasparini, przedstawiającą ażurową czaszkę.

Moją uwagę przykuł obiekt Lucy Irvine *Będąc wieloma rzeczami*. Czarna materia o bardzo organicznej formie zachęca do jej oglądu ze wszystkich stron. Tak jak sugeruje tytuł, dostrzegamy w tej strukturze wiele obrazów jak podczas oglądania chmury na niebie. Niebanalnie kształtowana praca ze sztucznego tworzywa o czarnej, mrocznej barwie budzi skrajne emocje. Jednocześnie uspokaja i niepokoi. Jest moim faworytem tegorocznej międzynarodowej wystawy promującej sztukę włókna. >

Powyżej: **Anne Bjørn** (Dania), *Przezroczysty krajobraz*, Srebrny Medal 15 MTT



1



2



3

1. Anna J. van Stuijvenberg (Niderlandy), *Zobacz to, czego nie można dostrzec*, Brązowy Medal 15 MTT
2. Tereza Barabash (Ukraina), *Deszcz na Ukrainie* (fragment pracy), Złoty Medal 15 MTT oraz Nagroda Fundacji AKAPI
3. Joanna Rusin (Polska), *Kompozycja na kanwie*, Brązowy Medal 15 MTT

Bez skutku silę się na odnalezienie w pamięci pracy nieciekawej, bo całą ekspozycję cechował wysoki poziom wykonania, interesujące łączenie technik i ogromny wybór materiałów. Konsultantom narodowym oraz Radzie Programowej 15. Międzynarodowego Triennale Tkaniny należą się brawa za wyselekcjonowanie tak różnorodnej mieszanki artystów z całego świata. Jako ciekawostkę dodam fakt, że wyżej wymienione jury wybiera jedynie artystów, którzy sami decydują, która praca będzie ich najlepiej reprezentować. 15. Triennale Tkaniny naprawdę warto obejrzeć, bo mnogość eksponowanych form pozwala na znalezienie dla każdego własnej bajki. Wiele dzieł z powodzeniem mogłoby się znaleźć nie tylko na wystawie tkaniny. Ekspozycję można oglądać do 30 października tego roku. Przy okazji warto zobaczyć kilka innych wystaw towarzyszących m.in. 2. Międzynarodowe Triennale Tkaniny Młodych YTAT. Ruszajcie do Łodzi! ■

A few words on the Triennial of Tapestry in Łódź

In Łódź, they organized the International Triennial of Tapestry. It is a competition and an exhibition which brings together many artists from all over the world. There were 136 artists from 46 countries who participated in the fifteenth edition of the triennial. It is considered as extensive review of different trends in the art of tapestry. The exhibition was organized at the Central Textile Museum. They showed both two and three dimensional projects. Tereza Barabash was given the Gold Medal for her tapestry entitled 'Rain in Ukraine'. ■



KRZYSZTOF STANISŁAWSKI

Pomiędzy rzeźbą i instalacją, malarstwem i fotografią

TRZY PIERWSZE DAMY LITEWSKIEJ TKANINY WSPÓŁCZESNEJ

Coraz szerzej znana na świecie, niestety wciąż niezbyt dobrze w Polsce, litewska sztuka współczesna chlubi się nade wszystko znakomitym malarstwem (Jonas Gasiunas), fotografią (Alvydas Lukys, Gintautas Trimakas, Remigijus Treigys), rzeźbą (Mindaugas Navakas) i instalacjami (Svajone i Paulius Stanikasowie, mieszkający i tworzący w Paryżu), nie mówiąc już o legendzie Jonasa Mekasa i jego brata Adolfasa, współtwórcy pierwszych filmów Andy'ego Warhola.

Jednak najbardziej swoista i oryginalna dyscyplina, w której Litwa jest prawdziwym mistrzem świata, to tkanina artystyczna. Od lat, Litwinki, bo to domena kobiet, zdobywają główne nagrody na najważniejszych konkursach międzynarodowych, a Biennale Tkaniny w Kownie stało się jedną z najważniejszych imprez tego typu na świecie.

W zakresie współczesnej tkaniny litewskiej na wyjątkową uwagę zasługuje twórczość trzech artystek, są to: Eglė Ganda Bogdaniene, Laima Oržekauskienė i Lina Jonikė.

Eglė Ganda Bogdaniene to obok Laimy Oržekauskienė najważniejsza, najoryginalniejsza i najaktywniejsza artystka włókna na Litwie. Obie panie profesor to pierwsze damy litewskiego tkactwa. Eksperymentatorki, wychowawczynie nowych pokoleń, animatorki warsztatów i wystaw, niemal rówieśniczki – dla tkaniny na Litwie postaci kluczowe.

Profesor Eglė Ganda rządzi na Akademii Sztuk Pięknych w Wilnie, była wieloletnią szefową Wydziału Tkaniny, dziś jest prorektorem tej uczelni. Profesor Laima wykłada w Wilnie, ale sprawuje przede wszystkim funkcję szefowej Wydziału Tkaniny Instytutu Sztuki, czyli oddziału kowieńskiego Akademii wileńskiej. ASP w Wilnie jest, co prawda, większa i ważniejsza, ale to w Kownie odbywają się Międzynarodowe Biennale Tkaniny.

Bezpieczniej jest pisać, że są dwie równorzędne pierwsze damy litewskiej sztuki włókna, tak też czynię. Obie panie zdają

się zresztą serdecznie bawić tego rodzaju dywagacjami... Poza tym pojawiła się trzecia pierwsza dama...

Ganda Bogdaniene była jedną z triumfatorek dziesiątego, jubileuszowego Triennale Tkaniny w Łodzi, do dziś wiodącej imprezy sztuki włókna w skali światowej, zwłaszcza po zakończeniu działalności przez Biennale w Lozannie. W Łodzi wykonała antytkaninę, pracę z fusów kawy. Dzieło Eglė uznane zostało za rewelację przez jurorów, między innymi Panią Profesor Irenę Huml, niegdyś redaktorkę nieodżałowanego „Projektu”, do dziś wielki autorytet w dziedzinie tkaniny na świecie, a na Litwie w szczególności. Jako laureatce X Triennale, trzy lata później zaproponowano artystce wystawę indywidualną w Łodzi, dodajmy, bardzo udaną. Nie zmienia to jednak faktu, że jest ona praktycznie nieznana w Polsce.

Eglė Ganda Bogdaniene przekracza granice klasycznej tkaniny i tkactwa, zmierzając w kierunku rzeźby, podobnie jak niegdyś uczyniła Magdalena Abakanowicz. Na tym jednak podobieństwa się kończą. Polka, odchodząc od tkaniny, zajęła się rzeźbami z brązu, żeliwa i stali nierdzewnej, Litwinka pozostała przy materiałach miękkich, włókienniczych, głównie filcu, a ostatnio także przetworzonym papierze. Dla Bogdaniene lekki materiał służy oddaniu delikatności ludzkiego życia, a to zdaje się artystkę nade wszystko obchodzić. Tworzy za pomocą środków sztuki włókna świat odzwierciedlający jej otoczenie: dom, pracownię, sypialnię. Pokazuje siebie i mężczyzn. Niektórym obcina głowy. Widzimy je poukładane na poduszkach, jak głowy Holofernesa na posłaniu legendarnej Judyty z Betulii, pięknej i bogatej żydowskiej wdowy, która ocalała swoje miasto przed najazdem Babilończyków, zabijając ich wodza. Czym zawinił dzisiejsi Holofernesowie? Pewnie pychę. Męską szowinistyczną pychę. To można sobie wyobrazić. Cykl swoich tkackich instalacji, w skład którego wchodzi „ucięte głowy”, Bogdaniene zatytułowała „Słodkich snów, Judyto” (2004). Jakaż to kobieca przewrotność, wszak do snu (wiecznego) szykują się Holofernesowie, ale „słodkich snów” życzy się Judyty... Całkowicie rozgrzeszonej przez artystkę. >

1. **Eglė Ganda Bogdaniene**, *Słodkich snów, Judyto w galerii*
2. **Lina Jonikė**, *Pensive Christ II*

Znawczyńi twórczości Gandy, Ramute Rachlevčiute, pisała: *Tkanina i kobieta wyłaniają się z literatury antycznej jako dwa nierozłączne elementy: królowe i ich służące, nieśmiertelne bóstwa i nimfy przędą i tkają. Artystka Eglė Ganda Bogdanienė jednak nie tylko tka i przędzie, tworzy również prace z filcu, hafty i makramy. Interesuje się „królewskimi” technikami tkackimi, takimi jak gobelin; z drugiej strony, potrafi włączyć wysuszone muchy lub gotowany makaron do konceptualnej sfery swojej sztuki. (...) Tematy i motywy sztuki Bogdanienė, odbijają różnorodność doświadczeń w jej życiu, również tych niepodporządkowanych bytowi codziennemu* (Ramute Rachlevčiute, *Penelopa i Nauzykaa*, Bałucki Ośrodek Kultury w Łodzi, Łódź 2004).

Drugą pierwszą damą litewskiej tkaniny współczesnej jest Laima Oržekauskienė, stosująca także przydomek Ore.

O ile Eglė Bogdanienė zbliża się w swojej twórczości do rzeźby i instalacji oraz video (i czynią tak zazwyczaj także jej dawne lub aktualne studentki, jak na przykład grupa „Baltos kandys”), o tyle Laimie Ore bliżej do malarstwa niż rzeźby. W tym kierunku idą jej poszukiwania i eksperymenty, także technologiczne. To na Wydziale Tkaniny Akademii kowieńskiej, której szefuje, znajduje się supernowoczesna maszyna tkacka sprzężona z komputerami, na której projektuje się i tka niezwykle tkaniny XXI wieku (takie maszyny to niezwykła rzadkość w Europie, druga taka jest wykorzystywana w Łodzi, ale w procesach technologicznych w przemyśle, nie zaś w celach artystycznych).

Nowoczesne narzędzia dają nowe możliwości kreacyjne i nieraz zaskakujące efekty, jednak samo narzędzie nie zastąpi artysty, jego pomysłu, świadomości celu, wreszcie smaku i gustu. Oržekauskienė najpierw wymyśliła takiego rodzaju tkaniny: oparte na fotografii i malarstwie, przez lata projektowała je i wykonywała całkowicie ręcznie, a dopiero później, właściwie niedawno, okazało się, że można dzięki nowoczesnej technologii przemysłowej realizować dużo szybciej i precyzyjniej tego typu prace.

Jednym z jej największych osiągnięć artystycznych jest cykl „Kobieta”, który powstawał w ciągu 3 lat (2002-05). To cztery, średniej wielkości tkaniny wykonane w tradycyjnej technice, przy użyciu niecodziennych materiałów: kobiecych włosów i złotych nici. Niezwykle lekkie, zwiewne, opalizujące, piękne. Akty, albo portrety ciał (bo pozbawione twarzy) czterech kobiet: Danutė, Liny, Violety i Kristiny, są tak sugestywne i cielesne jak fotografia, lecz pozbawione cech tamtego medium, nie są zimne, lecz wręcz odwrotnie – emanują ciepłem, delikatnością, zachęcają do dotknięcia. W tym mistrzowskim cyklu Laima Ore-Oržekauskienė osiągnęła niemal mistyczny, alchemiczny efekt, ożywiając przedstawiane ciała kobiet.

W następnych cyklach: „Draperii” (2005) i „Propozycji 2” (2007) autorka położyła nacisk na efekty walorowe, osiągane poprzez wyszywanie niektórych partii fotogramów wydrukowanych na banerach. To popis nowej technologii, prawdziwe tkaniny XXI wieku, choć wydaje mi się, że brak im owej tajemniczości i czaru „Kobiet”.

Jednak to jej ostatnie cykle prac wzbudzają obecnie największe uznanie na Litwie i całym świecie. Stanowią wyraz fascynacji artystki fotografią i w dodatku czarno-białą, czego trudno było spodziewać się po twórczyni wielobarwnych, soczystych „Kobiet”. Jej ostatnie prace zachwycają fotograficznym, precyzyjnym walorem i kameralnym nastrojem.

Poniżej: **Lina Jonikė**, *Z dziećmi*



Na Art Vilnius 2015, gdzie pokazywano i sprzedawano głównie obrazy, rzeźby i grafiki w kilkudziesięciu stoiskach galerii z kilkunastu krajów, to Laimie Ore przyznano nagrodę za najwybitniejsze dzieło prezentowane na targach. Także tegoroczne 15. Międzynarodowe Triennale Tkaniny w Łodzi, które, oprócz tego, że jest najstarszą, to dziś znów jedną z największych, najbardziej, obok Kowna i Kioto, renomowanych konkursów tkackich na świecie, Laima zdobyła Srebrny Medal za zestaw prac pt. „Dedykowane Ojcu. Miejski Szpital w Wilnie, Poślizg (Potknięcie, błąd) Nr 1”. Znakomite prace tkackie powstałe na gruncie czarno-białej fotografii historycznej. Dzieła wirtuozerskie formalnie i niezwykle osobiste, subtelne, ciepłe.

Trzecia pierwsza dama litewskiej tkaniny to młodsza o pokolenie od dwóch pierwszych tu prezentowanych – Lina Jonikė.

Jest chyba aktualnie najlepiej znaną i najczęściej nagradzaną na świecie litewską artystką włókna. O ile jednak obie panie profesor: Ganda i Ore poświęcają bardzo dużo uwagi i sił pracy pedagogicznej (a Eglė Bogdanienė także administracyjnej), o tyle Lina Jonikė dopiero stosunkowo niedawno zaczęła wykładać na kowieńskiej Akademii. Główną domeną jej działalności pozostaje własna praca twórcza i rodzina. Oraz organizacja wystaw i sympozjów tkackich.

Jedną z pierwszych prac, którymi zwróciła na siebie uwagę środowiska i krytyki były *Ornaty* (1996). Były to również dzieła, w których zastosowała po raz pierwszy własną, całkowicie oryginalną technikę, do dziś przez nią używaną i stanowiącą jej znak rozpoznawczy. Artystka wykorzystuje wielkoformatową fotografię (na papierze lub płótnie fotograficznym), na którą nakładany jest arkusz przeźroczystego, cienkiego pleksi z naszytym, wyhaftowanym wzorem lub płaszczyzną. Folia zawieszona jest w pewnym oddaleniu od powierzchni fotografii i dzięki temu otrzymujemy pracę trójwymiarową.

W *Ornacie* tradycyjny, ozdobny haft (wykonany metalowymi nićmi) nałożony został na trochę psychodeliczny, bo jaskrawo czerwony, bezosobowy, bezgłowy akt, stanowiący tylko tło dla jego pełnej prezentacji, jednak pamiętając o ewidentnie liturgicznym charakterze ornatu, należy owo tło uznać za rozwiązanie bardzo śmiało obyczajowo.

Również obraz *Chrystusa frasobliwego* w ujęciu Liny daleki jest od kanonicznego, zwłaszcza druga z prac dyptyku – jej Chrystus występuje w czerwonym szlafroku kąpielowym.

W tryptyku *Lie-tu-va*, który przyniósł jej chyba najwięcej nagród i wyróżnień, w sposób prosty i osobisty odnosi się do pojęcia patriotyzmu i poczucia dumy narodowej. Litwa to dla niej ojczyzna, ale i po prostu rodzina.

Śledząca od dawna i z bliska twórczość Jonikė krytyczka i kuratorka Virginija Vitkienė (dyrektorka Międzynarodowego Triennale Tkaniny w Kownie) pisała: *Decydując się na przedstawienie nagiego ciała, Lina Jonikė porównuje je do pustego ubrania, na którym nie za pomocą kolorów, lecz haftowanych ściegów tworzone jest iluzoryczne przeznaczenie człowieka. Technika tkaniny, tak jak sama tkanina, służy wyrażeniu indywidualności. Nić w rękach Liny jest nie tylko miarą sztuki. Jest to wiarygodna okazja do ujawnienia tożsamości człowieka – narodowej, jak i kulturowej (wyznaczonej przez związki rodzinne oraz procesy społeczno-polityczne). Artystka często wykorzystuje podświadome kody Litwina – zbieżne z jego religijnością, przeplataną mitologicznym dziedzictwem i mistycyzmem* (Virginija Vitkienė, „Lina Jonikė, *Creating Illusionary Fate*, (w:) *Touches*, Bolonia 2007). ■

Between sculpture and installation, painting and photography: Three first ladies of contemporary Lithuanian weaving

Lithuania contemporary art is more widely known in the world than in Poland. Art reviewers often write about excellent paintings by Jonas Gasiunas, photography by Alvydas Lukys, Gintautas Trimakas, Remigijus Treigys, sculpture by Mindaugas Navakas and installations by Svajone and Paulius Stanikas, Jonas Mekas and his brother Adolfas. The most peculiar and original discipline, in which Lithuania is a real world champion is the art of tapestry, fabric design and weaving. For years, it is the domain of women, who win top prizes at major international competitions. The Biennial of Tapestry in Kaunas is one of the most important events of its kind in the world. In terms of contemporary weaving, Eglė Ganda Bogdanienė, Laima Oržekauskienė and Lina Jonikė are considered as the most noteworthy artists. Modern technologies provide new opportunities for creative and sometimes surprising effects, but the tool itself does not replace the artist with their ideas, skills, taste and taste. ■

1-2. Katerina Mistal, *Pozoranci (Stand-ins)*, 2007

1

KRZYSZTOF JURECKI

Mapping Europe w kontekście kryzysu Europy

Rzeźba jako forma przemocy

Katerina Mistal jest szwedzką artystką pochodzenia czeskiego. W 2003 i 2009 roku zaprezentowała swoje prace w galerii Arsenał w Poznaniu; w 2009 roku na wystawie pt. „Pozoranci (Stand-ins)” [1]. Był to interesujący zestaw 900 figurek o wysokości 20 cm każda, wykonanych z wosku. Przedstawiły one zawsze samą autorkę, ale całość odnosiła się do problematyki mass-mediów. W ramach tej instalacji, wywodzącej się z rzeźby, pojawiły się różnorodne przedstawienia, w tym nawiązujące do aktów zbrodni kojarzących się z najnowszym terroryzmem czy z bliżej nieokreślonym zagrożeniem dla wielkiej masy ludzkiej. Praca ta, trochę przypominająca formą realizację Anthony’ego Gromleya *European Field* (1993), inspirowana była zdjęciami z więzień z Afganistanu i Iraku, jak Abu Ghraib, gdzie przetrzymywano podejrzanych o terroryzm. Artystka przedstawiła chaos sytuacji za pomocą kilku kategorii form: oglądający wszystko tłum, strzelających do ofiar, którzy za chwilę też mają być zabici oraz strzelający wzajemnie do siebie.

Praca Mistal dotyczyła głośnych medialnych, fotograficznych i filmowych relacji, kiedy strażnicy amerykańscy pastwili się nad swymi ofiarami. Intrygujący jest wieloznaczny tytuł odnoszący się do samych zdarzeń, jak i same fotografie. Artystka inspirując się zdjęciami dokumentalnymi zwieliokrotniła ich wyraz i przeniosiła do formy trójwymiarowej. Używała do tego komputera z programem 3D. Nieprzypadkowo wybrała na materiał wosk, nawiązując w ten sposób do słynnych figur woskowych z gabinetu Madame Tussauds w Londynie.

Na stronie Brooklyn Museum w Nowym Jorku znajduje się tekst artystki zatytułowany *Feminist Artist Statement*, w którym czytamy: *Siła, niewidoczna przemoc i różne niewidoczne przestępstwa lub ujawnione w przestrzeni są podmiotem [twórczości], który interesował mnie odkąd rozpoczęłam pracę jako artystka* [2].

Tradycja awangardy klasycznej, minimal-artu, konceptualizmu

Mistal od końca lat 90. XX wieku zajmuje się instalacją, wideo i fotografią. Fotograficzne instalacje, jak *Cordoned off* z lat 2007-2010 nawiązujące do strukturalnego konceptualizmu z lat 70. oraz do tradycji awangardy klasycznej z Europy Środkowej próbowały interpretować pojęcie przemocy. Nagromadzone zdjęcia, kadry z ukazaniem anonimowanych osób, pojawiający się pistolet nie przedstawiają konkretnego wydarzenia, raczej sugerują i zapowiadają atmosferę policyjnego czasu. Ale narracja quasi filmowa i strukturalnie uproszczona pod wpływem minimal-artu formuła nie do końca tu się sprawdziły.

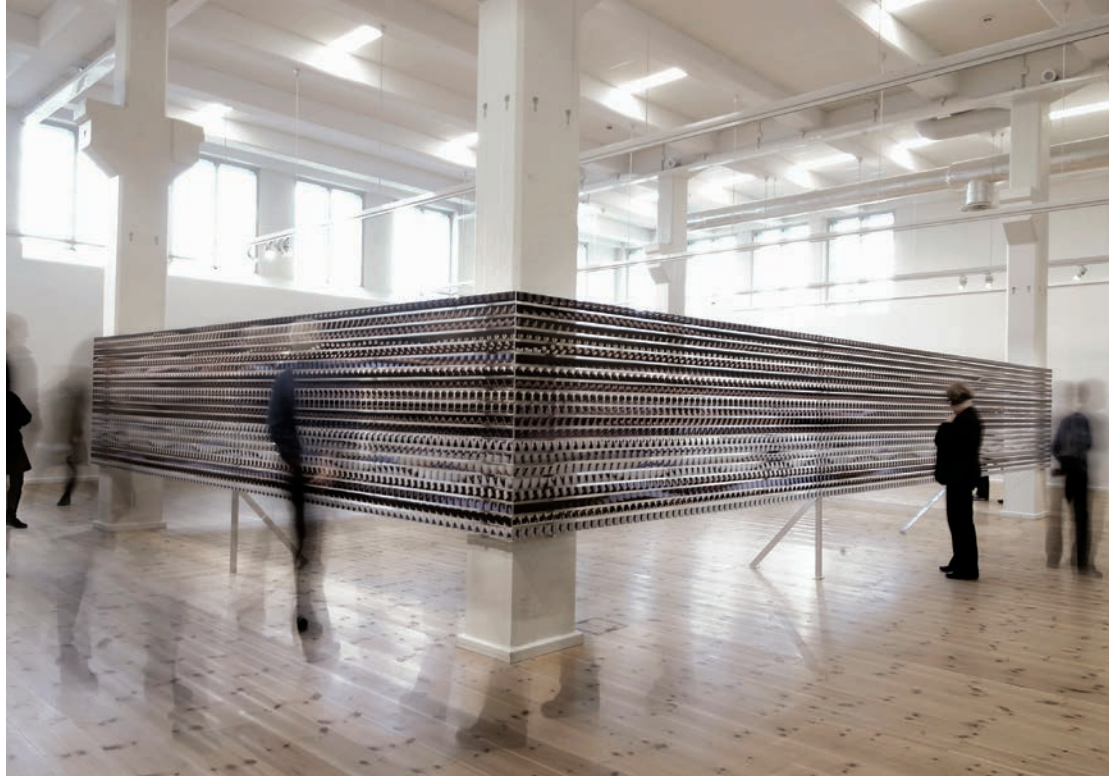


2

Bliżej nieokreślony strach i przemoc wielokrotnie pojawiają się w jej twórczości. Słowa artystki o „przerażających” pejzażach przywołała Joanna Sandell w ciekawym tekście *Mapping Europe* [3]. Ten nieokreślony i metaforycznie traktowany strach pojawia się w dwóch fotografiach pt. *Limits (Soweto Boys, Soweto Girls)* (2008-2009) wykonanych w Republice Afryki, w mieście Soweto, które boryka się z ogromną przestępczością. Artystkę w tych dwóch monumentalnych zdjęciach (każde 170 cm x 200 cm), o zdecydowanie płaskim i barokowym w koncepcji planie, zainteresował problem różnego rodzaju grup społecznych na przykładzie chłopców i dziewcząt ze szkoły podstawowej, którzy dotykają „granicy”, czyli szyby. Sytuacja była nawiązaniem do autentycznej historii oglądanej przez Mistal, a dotyczyła ona kobiety napadniętej w czasie podróży samochodem na autostradzie koło Johannesburga, której głowa była przyciśnięta do szyby samochodowej. Mistal zmieniła dramaturgię sytuacji fotografując elegancko ubranych chłopców na jednym a dziewczęta na drugim zdjęciu. Dzieci nie mogą się wydostać, gdyż tkwią za niewidoczną szybą. Niektórzy jej dotykają twarzami czy ramionami. Ta szyba jest granicą, której nie da przekroczyć.

Idealna Europa?

Czym jest zjednoczona Europa i jak wyrazić jej zarys, historię i przede wszystkim współczesność? Z pewnością wielu fotografów próbuje podjąć się zadania przedstawienia idei nowej Europy. Na Portfolio Review w Bratysławie w 2012 roku przy bardzo silnej konkurencji Mistal zajęła drugie miejsce za cykl „Mapping Europe”. Jej ekspozycja pokazywana była m.in. na festiwalu fotograficznym w Derby (2012), a festiwal Kaunus Photo ma wydać jej album. >



– statyczne z perspektywą kulisową, nawiązując do tradycji malarstwa i modernistycznej fotografii (np. konstruktywizmu, ale bez jego ideologii). W krajobraz wpisuje ludzkie życie, choć czyni to arbitralnie, inscenizując i aranżując układ, w rezultacie tworząc nowy rodzaj land-art'u, który przyciąga odbiorców także dzięki niebanalnym walorom estetycznym. Poza tym uważnie przyglądając się poszczególnym zdjęciom, można dostrzec wiele szczegółów (np. lecący samolot, śpiewających mężczyzn), które wzbogacają ostateczny efekt. Artystka w wyjątkowy sposób tworzy syntezę przestrzeni, w tym przyrody, architektury i ludzi. Poza tym, anonimowym do pewnego stopnia, w traktowaniu ludzi istnieje ideowa łączność z instalacją na temat przemocy pt. *Pozoranci*.

Ale najważniejsze jej dotychczasowe dokonania dotyczą cyklu „Mapping Europe”, który pierwotnie nazywał się „Inside”. Z perspektywy 2016 roku można uznać ten projekt za idealistyczny. Na rzeczywistość możemy patrzeć w sposób realistyczny (dokumentalny), ekspresjonistyczny czy idealistyczny, odwołując do określonej tradycji, bardziej sztuki plastycznej niż fotografii. Jest to do pewnego stopnia nowa tradycja wywodząca się z renesansu, ale też z malarstwa Nicolasa Poussina i neoklasycyzmu z XIX wieku. Efektem takiego oglądu rzeczywistości jest próba uchwycenia ulotnego piękna, także o przesłaniu romantycznym, które od czasów starożytnej Grecji jest stałą jakością kultury. Ale pisałem wcześniej także o tradycji sztuki konceptualnej, w jej przypadku o oddziaływaniu zdecydowanie amerykańskim niż czeskim.

Wielkoformatowe fotografie w konceptualny sposób starają się opisać nie tylko pejzaż, ale także przestrzeń społeczną nowej, zjednoczonej Europy. Artystka świadomie czyni to w konceptualny sposób, marginalizując sylwety początkowo dzieci, potem także dorosłych, „wykorzystując” różne pory roku, z premedytacją tworząc performance o nowej jakości, gdyż pejzaż, w tym morze, chmury, śnieg (!), czy wzgórze grają swe istotne role. Ludzie opisują horyzont jednocześnie pytając o tożsamość czy poszczególne składniki społeczne określonych miejsc i państw europejskich, zaczynając od Gibraltaru, poprzez Maltę, polski Przemysł, a kończąc na północy Europy. Mistal przy 20 stopniowym mrozie realizowała kolejną sesję w Kirunie (Szwecja). Świetnie panowała nad fotografowaną przestrzenią, umiejętnie wybierając kompozycje w typie dynamicznym, z liniami diagonalnymi, lub przeciwnie (rzadziej)

1. **Katerina Mistal**, *Cordoned-off*, Eskilstuna Konstmuseum, 2009
2. **Katerina Mistal**, *Mapping Europe*, Akranes, 18x24 cm



Sztuka w obliczu przemocy

W 2004 artystka wystawiła cykl zdjęć „Fear of Landscape”, podejmujący problem zagrożenia i przemocy na tle nieludzkiego pejzażu. Zadaje sobie pytanie, czy tytułowy strach zniknął z jej dalszych cykli, czy też został skryty, szczególnie w cyklu „Mapping Europe”. Skłaniam się do rozwiązania, że na razie zniknął, gdyż jest on sprzeczny z estetyką racjonalizmu i konceptualizacji, w tym odwołania się do tradycji abstrakcjonizmu, widocznej w tym cyklu. Problem niesprawiedliwości społecznej, tak ciekawie przedstawiony w instalacji *Limits*, uzmysławia, jak można metaforyzować pojęcie ludzkiego losu i niesprawiedliwości społecznej. Niejednoznacznie interpretowana przemoc była istotnym problemem jej kilku realizacji i z pewnością do tego zagadnienia jeszcze powróci. Obecnie artystka pracuje nad realizacją wideo na temat sytuacji migrantów w Europie. W czasie najnowszej „wędrowki ludów” zjawisko przemocy, zasygnalizowane w innym kontekście w pracy *Pozoranci*, jest aktualne. Jak na nie zareaguje Mistal i inni artyści? Zobaczmy.... ■

Przypisy:

1. W 2011 artystka brała także udział w 7. Biennale Fotografii pt. Marginesy? w Poznaniu na ekspozycji zbiorowej pt. „Marginalność pejzażu”, choć warto przy okazji zaznaczyć, że w jej twórczości pejzaż stanowi jedną z najważniejszych dominant. Nie jest na pewno marginesem.
2. K. Mistal, Feminist Artist Statement, https://www.brooklynmuseum.org/easfca/feminist_art_base/katerina-mistal. Tytuł, jak napisała do mnie artystka w mailu z 09.05.16, został nadany przez muzeum, nie przez nią. Trudno określić jej postawę feministyczną.
3. J. Sandell, *Mapping Europe*, <http://www.katerinamistal.com/text.html#>

Mapping Europe in the context of European crisis

Sculpture as a form of violence

Katerina Mistal is a Swedish artist of Czech origin. In 2003 and 2009 she showed her works at the Arsenal Gallery in Poznan and in 2009. The show in Poznań was entitled 'Appearances' and included 900 figures 20 cm high, made of wax. Each was figure was connected with different mass media issue. In addition to the installation, they organized performances associated with the latest wave of terrorism and unspecified threats to large groups of people. The photographs from prisons in Afghanistan, Iraq and Abu Ghraib were the context of the show. The artist illustrated different forms of chaos and violence.

Mistal used photographs and film from the media. She was inspired by the documentary photographs but she produced three dimensional forms. She used wax in reference to waxworks by Madame Tussauds. The Brooklyn Museum in New York shows the statement by Mistal entitled 'Feminist Artist Statement'. It includes the following sentence: 'I have always been interested in revealing invisible violence and various invisible crimes'. ■



JOANNA BĄK & KAMIL DOMAŃSKI

Streets of Europe

Fotografie, które zamknęliśmy w kilku cyklach funkcjonujących pod zbiorczą nazwą „Streets of Europe”, powstały na ulicach największych miast Europy tuż przed zamachami terrorystycznymi w Paryżu i Brukseli. W 2015 roku odwiedziliśmy m.in. Brukselę, Berlin, Paryż, Barcelonę, Rzym, Wiedeń, Wilno i inne ważne aglomeracje kontynentu w chwili, kiedy już wyczuwalne było napięcie do dzisiaj towarzyszące Europejczykom.

Kolejne zdjęcia cyklu ukazują codzienność imigrantów i uchodźców w Europie, którą wybrali sobie na nowy dom, a także Europejczyków próbujących się odnaleźć w coraz bardziej multikulturowym społeczeństwie. Na zdjęciach pojawiają się zarówno uchodźcy z krajów dotkniętych konfliktem, którzy w europejskich obozach zyskują azyl, jak i ci, którzy przybyli tu wiele lat temu i stali się >

Kamil Domański

1. Berlin

2. Barcelona





Joanna Bąk

1. Paryż
2. Paryż
3. Wenecja

1

częścią pejzażu kontynentu, wspierając jego rozwój lub wręcz przeciwnie – żyjąc na granicy prawa, przyczyniają się do jego degeneracji.

Trudno mówić tu o ostrym podziale na to co rdzennie europejskie i obce, a jeśli nawet, to ten pierwiastek inności ras i kultur na stałe wpisuje się w definicję poszczególnych państw. Europa już od dawna jest niejednoznaczna, multikulturowa, a przez to niezmiernie fascynująca, niekiedy paradoksalna i groteskowa, gdzie pomimo lęków i obaw absurd będzie wkładał się w rzeczywistość tak długo, jak długo ludzie będą przemykać ulicami.

„Streets of Europe” prezentuje dwa spojrzenia fotografów na życie, jakim tętnią stolice Europy w momencie naprężenia granic przez falę uchodźców. Dokumentując codzienność mieszkańców kontynentu toczącą się w jakże ważnym dla niego okresie, staraliśmy się zbliżyć do założeń i tradycji fotografii humanistycznej. Na ile to „zbliżenie” miało miejsce, będzie można ocenić podczas wystaw.

Jednocześnie warto dodać, że „Streets of Europe” to także dźwięki, odgłosy, szmery czy nakładające się na siebie fragmenty rozmów ulicznych zarejestrowane w miejscach, w których powstawały fotografie. W zamyśle przekaz foniczny ma towarzyszyć wystawom, pozwalając na synergiczny odbiór prac.

W przypadku „Streets” trudno mówić o projekcie, to raczej idea wpisana w nasze życie, to poszukiwanie, które każe nam spędzać długie godziny na ulicach kolejnych miast. ■

Streets of Europe

The exhibition entitled ‘Streets of Europe’ includes a selection of photographs from several major cities in Europe just before the terrorist attacks in Paris and Brussels. In 2015, photographers visited Brussels, Berlin, Paris, Barcelona, Rome, Vienna, Vilnius and other major metropolitan areas of the continent at a time when there was already palpable tension on the Continent.

The series of photographs show everyday life of immigrants and refugees in Europe, as well as Europeans trying to re-establish their own territory in an increasingly multicultural societies. There are refugees from countries affected by the conflict, who in European camps are gaining asylum, and those who came here many years ago and have become part of the landscape by supporting its development or, on the contrary – living on the fringes of the law and contributing to such phenomena as disintegration and degeneration. It is difficult to distinguish between ‘European’ and ‘Non-European’ elements in the images. Europe is multicultural. Absurd is mixed with fascination, paradox with fear, grotesque with drama. ‘Streets of Europe’ show different approaches towards life in Europe while the Continent struggles for its identity. ■



2



3

Radom, kolekcja, wystawa, album

To we wrocławskim kwartalniku *Format* ukazywały się czasami artykuły Mieczysława Szewczuka o wystawach organizowanych w Muzeum Sztuki Współczesnej w Radomiu. Dlatego także ja piszę do *Formatu* o kolejnej wystawie w Radomiu.

Wystawę w Radomiu, w Muzeum im. J. Malczewskiego (28.02 – 15.05.2016), której temat, poziom i rozmiary powinny być stać się wielkim wydarzeniem medialnym, zauważyła jedynie prasa lokalna oraz *Polityka* i poznański magazyn o sztuce „*Arteon*” (świetny tekst redaktor naczelnej p. Karoliny Staszak).

Wystawę „*Życ sztuka. Opowieść o artystach i sztuce polskiej w latach 1945-1995*” zaliczam do kategorii cudów w marnej na ogół kondycji naszej sztuki współczesnej. Dokumentuje ona kolekcję gromadzoną w radomskim Muzeum Okręgowym od końca lat siedemdziesiątych, od dziewięćdziesiątych w nowym oddziale, w Muzeum Sztuki Współczesnej. Dzieło dwóch osób – Mieczysława Szewczuka, muzealnika, wspieranego przez artystę grafika Stanisława Zbigniewa Kamińskiego, teraz profesora, który pomagał we wszystkich działaniach przy tworzeniu zbiorów i programu wystaw. Kolekcja liczy obecnie ok. 4500 dzieł – obrazów, rysunków, rzeźb, grafik, ale są też fotografie, obiekty, instalacje. W tym ponad 2500 dzieł to dary, głównie artystów, ale też osób prywatnych, m.in. Andrzeja Wajdy. Z własnego wieloletniego doświadczenia wiem, ile wiedzy, siły i cierpliwości – a przede wszystkim wyobraźni – wymagało tworzenie takiej kolekcji w ramach Muzeum, dla którego stanowiła margines głównego celu – ukazania historii dawnej polskiej sztuki. Tym razem miejscem wystawy była nie tylko siedziba oddziału (dwie małe kamieniczki przy Rynku, Domy Esterki i Gąski), ale też – po raz pierwszy – wielka sala wystaw zmiennych w głównym gmachu Muzeum Malczewskiego. Powodem, dla którego zorganizowano tak wielką prezentację kolekcji – był jej pożegnalny charakter. Wystawa obejmowała mniej niż 10% zbioru i pokazała tylko jego najwybitniejsze składniki. Nie była więc pełną prezentacją problematyki, zawartej w zgromadzonych dziełach, znaczenia kolekcji dla historii polskiej sztuki II połowy XX wieku.

Radomska kolekcja stanowi ewenement na tle zbiorów w muzeach państwowych; autorzy realizowali w niej własny program i stworzyli wizję sztuki tego czasu – tendencji, zdarzeń, środowisk i indywidualności. Bogactwo i atrakcyjność kolekcji, jej wartość i odrębność, pozwoliły zorganizować wystawę, której nie można porównać z żadną z istniejących galerii polskiej sztuki tego czasu.

Album towarzyszący wystawie poszerza ten obraz i porządkuje, odświeża wszechstronność, a nie tylko różnorodność zbioru. Wyraźniejsze też są w tej



1



2

1. **Ryszard Horowitz**, *Homage to Piotr Skrzynecki*, 1998, fotografia, 101 x 86 cm, kolekcja Muzeum Sztuki Współczesnej w Radomiu, dar Andrzeja Wajdy

2. **Tadeusz Brzozowski**, *Szwestra*, 1979, olej, płótno, 136 x 140 cm, kolekcja Muzeum Sztuki Współczesnej w Radomiu

Fot. 1-2 Marek Gardulski

publikacji związki kolekcji z miejscem jej powstania, ukazane poprzez prace radomskich artystów, czy przypomnienie dawnych radomskich, ogólnopolskich, wystaw. Szczególną jego wartością są komentarze powstałe w bezpośrednich, niepowtarzalnych kontaktach z artystami.

Album także można zaliczyć do kategorii cudów, bo po trzykrotnej odmowie przez Ministerstwo funduszy na jego publikację, znalazł się w Radomiu sponsor, p. Wojciech Janik, który wydał książkę. Pozostaje mieć nadzieję, że także druga z planowanych przez Mieczysława Szewczuka książek, poświęcona tylko darom, ukaże się w niedalekiej przyszłości.

Wystawa i album stanowią odkrycie zbioru umiejscowionego dotąd w małych kamieniczkach, pokazywanego tylko fragmentarycznie. Te dwa fakty pozwalają zrozumieć, że w posiadaniu Radomia znalazł się skarb o wielkiej wartości, nie tylko historycznej, kulturowej, estetycznej i edukacyjnej. Dla mnie wejście na wystawę było olśnieniem, nie spodziewałam się tam zastać tylu znajomych, a mówię o obrazach i ich autorach, naprawdę z najwyższej półki muzealnej. Obok Nowosielskiego, Kantora, Fangora, Brzozowskiego, Gierowskiego, Hasióra i kilkudziesięciu innych artystów, znalazłam też takich, których dzieła nie były mi znane, co nasuwa konkluzję o konieczności brania tej kolekcji pod uwagę przez każdego badacza polskiej sztuki XX w. Nie wiem, jaka przyszłość czeka kolekcję, ale istniejące od 2005 r. Mazowieckie Centrum Sztuki Współczesnej „*Elektrownia*”, będące w istocie znakomitym domem kultury (można to zobaczyć w Internecie), zagospodarowało już miejsce przewidywane pierwotnie dla kolekcji. Tak więc niezwykła radomska kolekcja, z którą Muzeum im. J. Malczewskiego żegnało się obecną wystawą, pozostaje bezdomna.

Chociaż mogłoby się wydawać, że opuszczony przez miejskie archiwum budynek dawnego ratusza przy radomskim Rynku (który wskazuje sponsor albumu, zaangażowany w działania zmierzające do znalezienia dla tych zbiorów miejsca stałej ekspozycji) – zapewniłby jej właściwe warunki, a przede wszystkim społeczną użyteczność. ■

Radom, collection, exhibition, album

The Malczewski Museum in Radom organized an exhibition entitled 'Living by art. On Polish artists and Polish art from 1945 to 1995'. It was an important event, but unfortunately, it was only reviewed in local media, 'Politics' and 'Arteon'. I believe that the show was a miracle. It included a collection from the Regional Museum in Radom, Modern Art Department. Mieczysław Szewczuk and Stanisław Zbigniew Kamiński collected 4,500 paintings, drawings, sculptures, prints, photographs, art objects and installations. Over 2,500 pieces of art are the gifts, mainly by artists, but also private collectors. They showed less than ten percent of the collection and concentrated on the most interesting pieces of art. The collection in Radom developed as a unique project by the people who formed their own vision of modern art. They documented the trends, events, the activities by art groups and individual artists. ■

Whitney Chadwick, Kobiety, sztuka, społeczeństwo

Historia kobiet jest nierozłącznie związana z historią cywilizacji, a psychika kobiety stanowi kościć każdej kultury. *Homo sapiens* egzystuje w dwóch wersjach i na dwa sposoby, niejako poprzez napięcia pomiędzy biegunami obu płci. Obecność lub nieobecność kobiety w polityce, nauce, sakralności, we wiodącym nurcie sztuki, daje się tym samym odczytać jako jedna z najbardziej znamienitych cech całokształtu danej kultury. Mówi o niej zresztą więcej niż teoretyzujące ideologie lub powstające w ich rezultacie prawodawstwo dotyczące kobiety, bo mylimy je z rzeczywistymi rolami oraz *oddziaływaniem* kobiety, toteż często poprzestaje się na biurokratycznym równouprawnieniu, bez jego przełożenia na treść wkładu kobiety w kulturę. Poza materią sztuki, poza aspektem konkretyzacji artystycznych, istnieje oczywiście przestrzeń napięć innego rodzaju – nam, wychowanym w krajach Zachodu, wydawało się, że męskość jest czymś oczywistym, jasnym, naturalnym i przeciwnym kobiecości. W czasach, kiedy kobiety zaczęły określać się na nowo, mężczyznom też nie pozostało nic innego. Byłoby truizmem powiedzieć, że tam, gdzie zalegała „pustka kobiecości”, tam, symetrycznie, tworzyła się pustka męskości.

Książka Whitney Chadwick, emerytowanej już profesor Uniwersytetu Stanowego w San Francisco, *Kobiety, sztuka, społeczeństwo*, wydana przez Rebis, jest i zapewne przez długi jeszcze czas będzie lekturą po prostu konieczną. Ma przejrzystą strukturę: w porządku chronologicznym przedstawia – od wieków średnich – obecność kobiet w sygnalizowanych tu już przestrzeniach ludzkiej aktywności. Były to arystokratki i krewne uznanych artystów, także wybitnie urodzive i pozbawione skrupułów w rywalizacji metresy możnowładców, mieszczeni zatrudnione w rękodzielniczych manufakturach renesansowych miast. Oraz, co najmniej od VIII wieku wpływowe, wykształcone przeorysze klasztorów, jak choćby Edburda, która zapewne przepisała złotem Listy św. Pawła Apostoła na prośbę świętego Bonifacego Winfrida. Tworzyły, aby tak rzec, kulturę rzeczywistą, z reguły pomijaną w sytuacjach samodefiniowania się kultury oficjalnej – w epoce nowożytnej wizerunki ich usuwano ze zbiorowych portretów honorujących, „kwiat wielce zasłużonych”, nie dopuszczano ich do nagród państwowych. Tym bardziej fascynujące są wyjątki – w połowie XIX wieku niemieckiej tancerce Fanny Elssler w Nowym Orleanie scenę widzowie zasypali diamentami, w Waszyngtonie Kongres przerwał obrady, aby ją podejmować, uniwersytet oksfordzki zaś mianował ją doktorem honoris causa sztuki tańca.

Z takiego punktu widzenia – wyważonego feminizmu Chadwick – kultura Zachodu przedstawia się właśnie w sytuacji amputowania sobie „żeńskiej połowy”. Ale wypełnianie białych plam to problem osobnej natury i dla historyka, a zwłaszcza psychologa kultury wręcz metodologiczny, ponieważ próbując je wypełnić, staje się przed dojmującą pokusą zbiorczego szufladkowania artystycznych osobowości na podstawie kryterium płci oraz jakiejś (nieważnej, czy trafnie odgadniętej) deklaracji ideologicznej, jaką można przypisać danemu nazwisku na podstawie poświadczonych wypowiedzi albo zachowań. Absurdalność takich uogólnień odsłania się bez reszty, kiedy mowa o artystce współcześnie żyjącej, mogącej w ciągu życia zmieniać światopogląd, tryb życia i nawet preferencje seksualne, jak w wypadku znakomitej niemieckiej międzywojennej fotomontażystki



Hannah Höch. Zmieniane też bywają zainteresowania artystyczne i style, i sprawa ta dotyczy w jednakowym stopniu artystek i filozofek średniowiecznych jak królowa Matylda, legendarna mistrzyni hafciarstwa i sztuki szydełkowania lub Hildegarda z Bingen (wtrącę też o nieocenionej roli św. Kingi w dziejach muzyki polskiej – przełamała ona monopol wyłącznie męskiego chóru podczas kościelnego nabożeństwa, sprowadziwszy do Sącza mistrzów śpiewu z paryskiej Notre Dame), jak dzisiaj żyjących – i pozwolę sobie od razu wyjść tutaj poza ramy samych sztuk pięknych, aby unaocznic duchowe przemiany Edyty Stein, Simone Veil, Marii Callas, Brigitte Bardot, a nawet Madonny. Wielkość w sztuce to przecież zdolność do nieustannego rozwoju, do zaskakujących wolt i przemian.

Whitney Chadwick rozumie, że ma do czynienia każdorazowo z unikatowym fenomenem. Czynnica

uogólnienia, punktuje natomiast kolejne aspekty wykluczenia kobiety samymi tytułami rozdziałów: *Płeć, klasa społeczna i władza w wiktoriańskiej Anglii* albo dobitniej jeszcze: *Oddzielone i nierównorzędne*. Otrzymujemy więc do rąk nie tylko starannie sporządzony indeks postaci, jakkolwiek z konieczności coraz bardziej wybiórczy, anglosaskocentryczny, w miarę jak kobiet przybywa (niniejsze, poprawione wydanie zostało rozszerzone o cały rozdział, gdzie znajdujemy analizy twórczości najważniejszych najnowszych artystek, między innymi Wangechi Mutu, Pae White, Yael Bartany, Jenny Saville i Teresy Margolles), ale także intrygujące eseje o kolejnych ideach oraz wyzwaniach, z jakimi zmagala się kultura, aż po ostateczną artykulację istnienia kobiety jako faktu.

W rzeczy samej, ten fragment pracy Chadwick może, a nawet powinien, budzić najwięcej przekory i dociekliwości, jeśli chodzi o użyte kryteria oraz mechanizmy doboru właśnie tych nazwisk – a nie innych. Z perspektywy czytelnika polskiego jest on szczególnie arbitralny, amerykańnocentrycznie pomija zresztą zjawiska całej reszty świata. Mnie osobiście, po genialnym Angelusie dla pisarki Białorusinki brakuje Rosjanek, Chinek, zresztą także i aktualnie czynnych Latynosek, zważywszy światowy boom, jaki stał się udziałem latynoskiej literatury, aczkolwiek na ogół męskiej. Ważna sprawa to o tyle, o ile chciałoby się wnikać w kobietę jako taką w sztuce jako takiej, i o ile chciałoby się poszerzyć widnokrąg o ciągle dla nas zbyt egzotyczne „modele kobiecości”, a wkraczające właśnie teraz do Europy wraz z tsunami imigrantów. Z drugiej strony, znajdujemy właśnie w tej części książki ogromnie ciekawe uwagi na temat różnic pomiędzy sztuką kobiet dzisiaj, a tworzoną w latach 70. i 80. XX wieku. Dają one wgląd w radykalne przemiany, dokonujące się w kulturze Ameryki na przestrzeni ostatnich dekad. Ciągle przecież nie da się świata zrozumieć, nie rozumiejąc Ameryki.

Wspaniałym atutem przedsięwzięcia jest bibliografia, obejmująca aż 38 stron, ogromnie pomocna dla zorientowania się w literaturze przedmiotu, oczywiście głównie anglosaskiej – tu jednak znów zaznaczę, że dla polskiej refleksji może ona powodować efekt modernizacji dostosowawczej, dalekiej od rzeczywistej kreatywności, tłumiącej ją, ponieważ konkretna kultura polska, aktualnie znajdująca się w stadium redefinicji, dyskursu a nawet antagonizmu, dalece odbiega od ukształtowanej na Wyspach Brytyjskich i za Oceanem. Nie jest transatlantycka. Pozwalam sobie na to wprawdzie banalne stwierdzenie, gdyż praca Whitney Chadwick pomaga zrozumieć, jak ścisły jest związek typu kultury (cywilizacji)

z jej filozofią kobiety. Praca nie jest tylko dziełem historyka; od tego zresztą poczucia zaczynam swój komentarz. Polski czytelnik tego pierwszego u nas, a na świecie piątego już wydania *Kobiet, sztuki, społeczeństwa*, kształtował swoje myślenie w widnokregu mniej lub bardziej otwartym na idee zachodnie, ale prawie nigdy nie podważającym zachodnich paradygmatów na gruncie filozofii, polski feminizm artystyczny zaś może być najlepszym przykładem potulnego snobizmu. Przy czym, o ile w USA wolno operować pojęciem osobności kulturowej w wypadku czarnoskórych albo Indian, albo Latynosów lub bezdomnych wszystkich możliwych ras, jak w East Village na Manhattanie, gdzie w latach 80. i 90. XX wieku tworzyła się autonomiczna multimedialna sztuka, to w polskim wypadku mówi się o kulturze jedynie całościowo, dopuszczając co najwyżej pojęcie folkloru, a nie ma ono wiele wspólnego, bodaj nic, z problemem, tym bardziej filozofią kobiety. Skanseny ludowe? Blokery? Nastoletnie dziewczyny w Internecie? Po prostu nie przychodzi do głowy sama nawet ewentualność analizowania tych zjawisk w kategoriach równoprawności kulturowej. Książka Chadwick ma więc i tę doniosłość, że przynajmniej otwiera na powyższe możliwe ścieżki. Sytuacja kobiety w sztuce nie da się bowiem odizolować od macierzystego środowiska, jest zaś rozpatrywana prawie jedynie na gruncie kultury wysokiej albo celebryckiej, gdzie istotnie znajdujemy jasno sformułowane postulaty Kazimiery Szczuki, Hanny Bakuły, Manueli Gretkowskiej, te zaś są odwołaniami do głównego zachodniego nurtu w zakresie tworzenia i myślenia. Pozostawiam jednak te inspiracyjne wątki na boku. Niech wystarczy, że Chadwick nie może nie poruszyć, że czytanie jej książki jest fascynujące.

Wysmakowana graficznie i redaktorsko (staraniem Katarzyny Raźniewskiej), praca zawiera 325 ilustracji, w tym 80 barwnych. Jest istną ucztą dla oka i ducha.

Whitney Chadwick, *Kobiety, sztuka, społeczeństwo*. Przełożyła Ewa Hornowska, Dom Wydawniczy REBIS, Poznań. ■

Whitney Chadwick on women, art and society

Women's history is inextricably linked with the history of civilization and the psyche of a woman is the backbone of all cultures. Homo sapiens exists in two versions, as if with tensions between the poles of both sexes. The presence or absence of women in politics, science and mainstream art, can be thus considered as one of the most distinctive features of the world culture. Chadwick writes about different problems connected with women's role in culture and society. She writes about different problems so often merely reduced to the bureaucratic equality, without considering the contribution of women in culture. Besides art, beyond the artistic aspect of female presence in culture, there is of course another kind of tension: in Western countries, it seems that masculinity is something obvious and natural. When women started to define themselves anew, men also had no other choice. It would be a truism to say that where there is 'lack of femininity', there is symmetrically 'lack of masculinity'. She writes about such female artists as Wangechi Mutu, Pae White, Yael Bartany, Jenny Saville and Teresa Margolles. The book includes 325 illustrations. ■

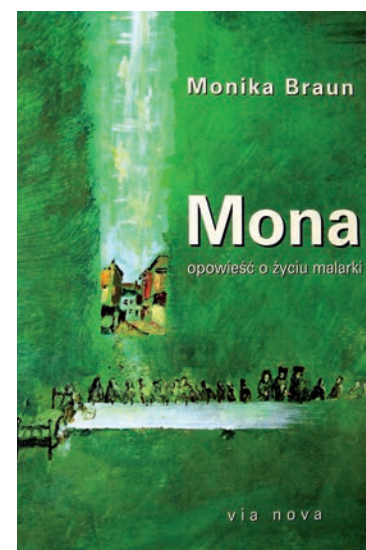
Wszystko się łączy

Życie artystów to zazwyczaj gotowy materiał na książkę lub film. Najczęściej opartych na tym samym schemacie – obowiązku z trudnym dzieciństwem, odrzuceniem przez rówieśników, surowymi i/lub niekochającymi rodzicami. Nie powinno zabraknąć początkowych niepowodzeń w życiu artystycznym, skomplikowanych relacji w życiu prywatnym, ale też konsekwencji w podążaniu raz wybraną ścieżką. Życie wrocławskiej malarki, Miry Żelechower-Aleksiu, bohaterki książki *Mona*, wyłamuje się z tego schematu niemal pod każdym względem.

Monę Moniki Braun najprościej byłoby zaklasyfikować jako klasyczny reportaż. Autorka opisuje życie malarki – od wczesnego dzieciństwa w okupowanej Polsce do współczesności. Początkowo to historia jakich wiele: rodzice Mony, polscy Żydzi, uciekają przed hitlerowską okupacją na wschód, gdzie w 1941 roku rodzi im się córeczka, już kilka miesięcy później osierociona przez ojca. Powojenna zawierucha rzuca malutką Monę i jej matkę, niespełnioną artystkę, do Wrocławia, z którym Mona związała niemal całe swoje późniejsze życie. Wbrew schematowi, jej dzieciństwo nie jest wcale nieszczęśliwe, ma przyjaciół, a matka ponownie wychodzi za mąż. Mona szybko zaczyna rozwijać w sobie artystyczną pasję, nazywaną przez ojczyma "malowaniem snów". I tu kolejne wyłamanie się ze schematu – już zaczynając szkołę plastyczną artystka ma poczucie swojego talentu, jako młoda kobieta szczęśliwie wychodzi za mąż, nawiązuje współpracę z legendarnym Teatrem Kalambur, integruje się z artystycznym środowiskiem Wrocławia.

Monikę Braun interesuje jednak nie tylko rozwój kariery artystycznej Miry Żelechower-Aleksiu. *Mona* to również opowieść o duchowych poszukiwaniach malarki, odkrywaniu prawdy o Holocaustie, o jej chrzcie w Kościele katolickim i przełomowym pobycie w Izraelu. W tle – burzliwa historia Polski XX wieku i cała plejada wrocławskiej bohemy artystycznej – Mona zetknęła się z Józefem Hałasem i Eugeniuszem Geppertem, odkupiła mieszkanie od Jerzego Grzegorzewskiego, a chrztu udzielił jej sam ks. Stanisław Orzechowski, legendarny duszpasterz akademicki.

A jednak, mimo tej faktograficznej staranności, *Mona* Moniki Braun nie pozwala się gładko zaklasyfikować jako reportaż. Autorka opiera swoją opowieść na źródłach, mocno subiektywizuje narrację, nie unikając plastycznego, poetyckiego języka. Również rozkłada akcenty pomiędzy życie zawodowe i prywatne malarki, wzbogacając książkę zarówno jej pracami, jak i fotografiami z rodzinnego albumu. W tym kontekście *Monę* można odbierać raczej jako intymną opowieść o osobie bliskiej autorce, niż



efekt reporterskiego rzemiosła. To nie tyle biografia, ile zapis wyjątkowej drogi Miry Żelechower-Aleksiu, przede wszystkim artystki, ale też kobiety, Polki, Żydówki, chrześcijanki. Córki, matki i żony. W jej życiu, tak jak w nazwie słynnego cyklu, wszystko się łączy. ■

Every thing connects

Lives of artists can be considered as ready material for a book or movie. Most often based on the same scheme – a difficult childhood, rejection by peers, strict or not-loving parents. At the beginning, setbacks in artistic life, complicated relationships in private life, but also the consequent following of the path once chosen. Mira Żelechower-Aleksiu's life does not follow the pattern. She is the heroine of the book entitled 'Mona' by Monika Braun. Mona's parents. They are Polish Jews who flee the Nazis. In 1941, Mona is born, just one year before she is orphaned by her father. The post-war turmoil casts tiny Mona and her mother, unfulfilled artist, to Wrocław, where Mona stays for the rest of her life. Her childhood is not unhappy: her mother remarries and little Mona has many friends. She starts to develop the artistic passion which her stepfather considers as 'painting of dreams'. When she goes to art academy, she already has a sense of her talent. Still very young, she happily marries. She starts cooperating with the legendary Kalambur Theatre. 'Mona' is also a story about the spiritual quest by a painter, discovering the truth about the Holocaust, about the baptism in the Catholic Church and groundbreaking stay in Israel. In the background – there is Polish turbulent history of the twentieth century, and a whole galaxy of Wrocław bohemian artists. ■

ANDRZEJ KOSTOŁOWSKI

Starsze artystki

Elementy życiowych gier estetycznych nieobce są i kobietom, i mężczyznom. Ale jeśli wierzyć niektórym antropologom, w wypadku kobiet ich oddziaływanie atrakcyjnym wyglądem wiązać się może z trybem życia *Homo sapiens* sprzed prawie dwustu tysięcy lat. Obciążone dziećmi, często nie mogły nadążyć za mężczyznami poszukującymi wciąż nowych terenów łowów. Ewolucyjnie „wypracowały” więc u mężczyzn zwiększoną wobec siebie empatię poprzez wzmożenie zainteresowania ich swoimi aspektami estetyczno-erotycznymi. I tak już zostało w patriarchalnym świecie, czego reliktem jest stereotyp określenia kobiet jako reprezentantek „płci pięknej”. Powyższa teoria jest jedną z kilku i podaję ją tu bardzo subiektywnie i skrótowo. Ale na pewno w naturalnym procesie starzenia się kobiety, i mężczyźni tracą swe atrakcje z czasów młodości, co przy nieudanych próbach „bycia pięknymi jak dawniej” dla kobiet podlegających stereotypowi może czasem być stresujące. Dlatego też jakby „ratując się” przed zmniejszonym zainteresowaniem swą urodą, starsze kobiety zdają się przesuwac role „estetyczne” w stronę działań użytecznych czy „etycznych” (np. ukierunkowując to, co wizualne, ku temu, co uosabia dobro – jak na przykład widać to było w całej osobowości bł. Matki Teresy z Kalkuty czy u wielu lekarek, reformatorek edukacji itd.).

Bywa jednak często i tak, że starsze kobiety nie tracą nic ze swych intuicji estetycznych, a nawet jakby z wiekiem je w z m a c n i a j ą. Tyle że wtedy nie koncentrują się na własnych osobach (choć mogą długo utrzymać pożądaną formę). Jest tak, gdyż stereotyp kulturowy nie kojarzy raczej starości z pięknem (zwłaszcza wtedy, gdy rozumiane jest ono jako „iskra pożądania”, jak opisuje to Alexander Nehemas za Platonem). Działają raczej ku stymulowaniu przejawów piękna w otoczeniu, np. poprzez własne dzieła. I w ten sposób powstaje olbrzymie (a dotąd słabo objaśnione i wykorzystane!) pole inicjatyw często o wielkim znaczeniu dla otwarcia się na nowe sfery doświadczeń. Mógłbym tu spekulować, że niektóre artystki będąc w wieku zaawansowanym lub matuzaleмовym niejednokrotnie zwróciły uwagę na tę możliwość swoją pracą twórczą. Patrząc daleko wstecz, ku XVI stuleciu, w środowisku artystów niemal absolutystycznie zdominowanym przez mężczyzn, była w Italii przynajmniej jedna kobieta odnosząca sukcesy niemal do końca swego długiego, 93-letniego życia. Była nią wielka malarka-portrecistka Sofonisba Anguissola. Zasłynęła m.in. z arcydzieła łączącego poczucie humoru z ciekawym skumulowaniem elementów życzliwości, jakim jest w kolekcji Muzeum Narodowego w Poznaniu obraz *Gra w szachy* (1555). W XVIII i XIX wieku mogliśmy odnotować przynajmniej kilka przykładów dzielnego przebijania się późnej twórczości kobiet. Wśród nich była działalność wybitnej portrecistki Élisabeth-Louise Vigée-Le Brun, wydobywającej cechy modeli z wielką lekkością i kolorystyczną wirtuozerią. Przy okazji: w Polsce jest osiem dzieł tej artystki o biografii naznaczonej życiem dworskim i rewolucją, malarską doskonałością i podróżami.

Ale jeśli chodzi o „późną” twórczość, nie można pominąć postaci Georgii O’Keeffe (1887-1986). W tej chwili ma ona opinię „Matki amerykańskiego modernizmu”. Za życia słynęła jako *prickly personality* (osobowość drażliwa i pełna kąśliwości). Żyjąc wśród kolców agaw i kaktusów w Santa Fe nabrała być może cech tych pustynnych roślin. W młodości malowała nadzwyczaj prekursorskie abstrakcje. Natomiast w ostatnich latach życia cierpiała na chorobę oczu i nie mogła malować obrazów olejnych. Tworzyła za to nieco dekoracyjne dzieła z motywami roślinnymi w technice akwareli czy jako rysunki kredką. Jest też autorką zadziwiającej minimalistycznej (pustynnej) ceramiki. Późny okres życia zaznaczyła zdumiewającą twórczością inna Amerykanka, Anna Robertson Moses, znana jako Grandma Moses (1860-1961). Wykonując przez wiele lat różne podstawowe prace na farmach Wirginii,



Szymon Gruszczyński, z cyklu „Jest dobrze”,
fot. czytaj strona 90

znana była w swym środowisku jako tradycyjna hafciarka. Gdy miała 76 lat, artretyzm uniemożliwił jej tę działalność i krótko potem poświęciła cały czas malowaniu. Jej dzieła klasyfikowane są zbyt jednostronnie jako *folk paintings*. A są to po prostu mistrzowskie obrazy zadziwiająco dziecięcą niemal odkrywczością. Ukazują w panoramicznych ujęciach detale życia wiejskiego Nowej Anglii, tak jak zapamiętała je Grandma, w kostiumie świetlistych kolorów i z mgiełką nostalgii. Stulecie jej urodzin obchodzono bardzo uroczysto, choć wtedy malowała już lewą ręką, mając prawą niesprawną. Na przełomie XX i XXI wieku odnotować można było przynajmniej dwie „stare” artystki o wspaniałym wigorze: rzeźbiarkę posługującą się motywami biologiczno-erotycznymi – Louise Bourgeois i minimalistyczną mistyczką – malarzkę Agnes Martin.

W nowoczesnej i współczesnej sztuce europejskiej (a w tym i polskiej) można wyłowić niektóre artystki rozwijające swe późno-wiekowe arcydzieła. Na przykład – Sonia Delaunay. Współtworząca orfizm, w końcowym okresie twórczości, jako projektantka: ubiorów, biżuterii, serwisów ceramicznych, książek i innych form, prezentowała swe zdecydowane kolorystycznie, zgeometryzowane kompozycje. Damą polskiej neo-awangardy była Janina Kraupe, jeden z filarów Grupy Krakowskiej, malarka i graficzka z konsekwentnie transcendentnym podejściem do symboli i zapisów. A wciąż aktywne wybitne artystki: pracująca w wielu mediach Yayoi Kusama, rzeźbiarka Magdalena Abakanowicz, malarka Anna Szpakowska-Kujawska czy ceramiczka Krystyna Cybińska jako osoby starsze, choć twórczo całkowicie nie – s t a r e, oferują nam wciąż bardzo piękne formy swej sztuki. Kusama ze swą jednorodnością multiplikowanych elementów wprowadza nas ostatnio w konstelacje kropek. Abakanowicz – jedna z wynalazczyń tkaniny rozszerzonej oraz rzeźbiarskich działań z sizalem, konopiami i żywicą operuje zadziwiająco energią figur w przestrzeni. Kunsztowne są ceramiczne formy *craquelé* Cybińskiej oraz tłumy postaci w malowidłach Szpakowskiej-Kujawskiej. Za każdym razem mamy u starszych artystek splot doświadczeń i jakiejś życzliwości eksponowanej poprzez tworzone formy, wobec których, my odbiorcy nie raz łapiemy się na tym, że emitują dziwne „iskry pożądania”. Już pobieżne spojrzenie na późną twórczość artystek (a dotyczyłoby to też i starszych artystów mężczyzn) pokazuje, jak ważny jest element moralny i społeczna otwartość na sfery doświadczeń, które godne są rozwijania. ■

The older female artists

In modern European and Polish art, there are elderly artists who produce masterpieces in their late-age. In the 16th century Italy, there was Sofonisba Anguissola, a portrait artist. She died At the age of 93. Elizabeth-Louise Vigee-LeBrun was also a portarit artist. She live in France. Sonia Delaunay is a designer. She designed clothing, jewelry, ceramics and books. Janina Kraupe was a Polish avant-guard artist, a painter and graphic designer. She lived in Kraków and was interested in transcendent symbols and records. Yayoi Kusama is a still active outstanding artist interested in many media. Magdalena Abakanowicz, Anna Szpakowska-Kujawska and Krystyna Cybińska offer us still very beautiful forms of their art. Abakanowicz works with different fabrics, sisal, hemp and resin. She builds big sculptural forms and figures. Cybińska produces elaborate ceramic forms. Szpakowska-Kujawska paints crowds of human figures. Even a cursory look at the late work of artists (and this would include also elderly male artists) shows how to weigh the element of moral and social spheres openness to experiences that are worth developing. ■

(from the series entitled 'Decal')

ONCE UPON A TIME. 2016

ART OF POLISH ANIMATION



VILNIUS TITANIKAS, VILNIAUS DAILĖS AKADEMIJA

VILNIUS ŠMC

KAUNAS MENO PARKAS

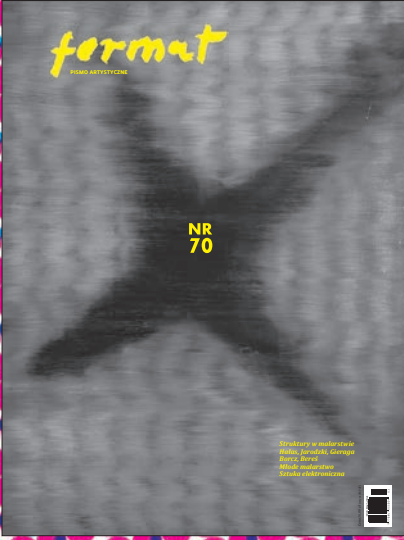
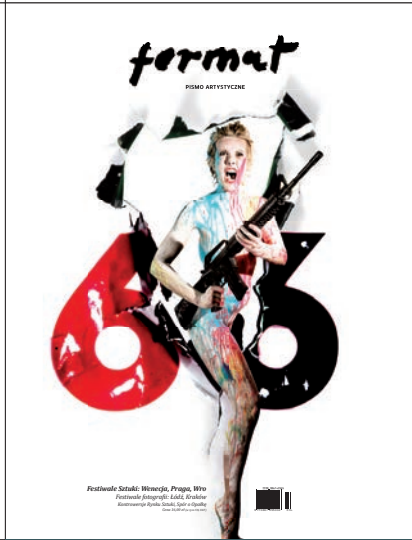
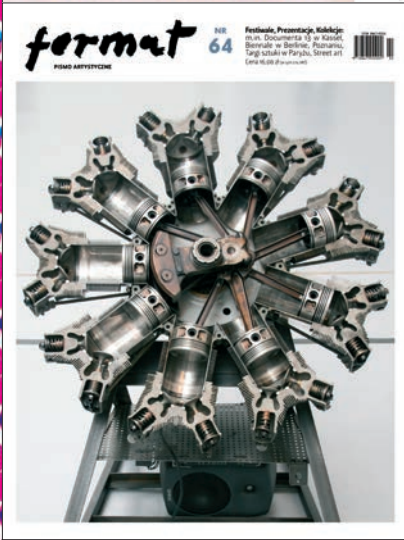
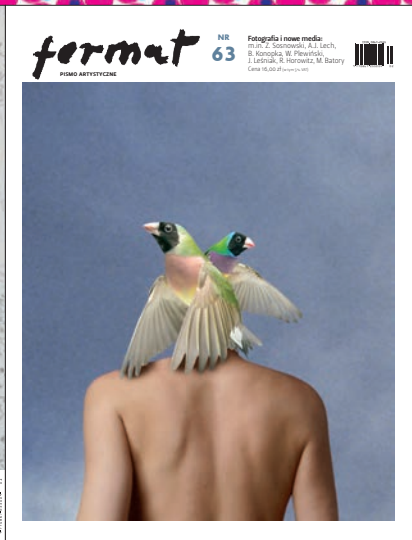
KLAIPĖDA KULTŪROS FABRIKAS

LIEPĀJA LIELAIS DZINTARS - CIVITA NOVA

RĪGA LATVIJAS MĀKSLAS AKADEMIJA



Handwritten signature: JACK



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