

ISSN 0867-2555

05



9 770867 255707

Cena 14,00 zł (w tym 0% VAT)

Patrycja Sikora • Piotr Stasiowski

MALARSTWO:

przed prąd zmienny

Tym razem nie spytamy, czy malarstwo ma jeszcze siłę przebić w sztuce zdominowanej przez najróżniejsze, przechodzące płynnie jedne w drugie techniki i media. Ponieważ wiemy, że ma i nie można mówić o jakimkolwiek kryzysie tej dziedziny. Tradycyjny, nabożny blejtram jest uprzywilejowany na równi z innymi nośnikami idei – procesem, instalacją, sztuką interaktywną, wideo czy różnego rodzaju *events*. A jednak powiedzmy to wprost – nie ma dziś żadnych szczególnych malarskich tendencji, które pozwalałyby skupić uwagę na określonym zespole środków formalnych czy treściowych, wyróżniających malarstwo pierwszego dziesięciolecia XXI wieku. Wciąż pojawiają się kolejni, świetni malarze, swym talentem rozbijający dotychczasowe umowne antymalarskie *status quo*. Indywidualne podejście do płótna każdego z nich wyznacza nowe jakości tej sztuki. Nie ma malarskiego, określonego zgrabnym przymiotnikiem prądu. Nie ma manifestu pokoleniowego, łączącego w grupę samopomocy i wspólnej idei towarzystwa malarskiego. Staramy się uniknąć przyklejania do obrazów na wystawie zblazowanej i nachalnej nalepki z napisem „młoda sztuka”, która miałaby zastąpić wspólny mianownik wchodzącego na scenę pokolenia, a która nic nie znaczy w środowisku tak pełnym różnorodności i indywidualności. Na miejsce tej nalepki przyklejamy inną – „świeżo malowane”. Liczymy na świeżość spojrzenia, zróżnicowanie przekazu, wyjście poza malarstwo w malarstwie, poza metamalarstwo. Płótno, które jest dane, zostało już na tyle przepracowane, że swą strukturą przypomina semantyczny palimpsest. Tym bardziej kuszące wydaje się zignorowanie formalnej hybrydy i odarcie jej z zalegających i spękanych przemaalówek kolejnych znaczeń. By na porządkie zagruntowanym płótnie zająć się... malarstwem. Czy kolejni, zaprezentowani na wystawie sekundującej 8. Konkursowi im. Eugeniusza Gepperta malarze będą w stanie oprzeć się pokusie zastosowania ironicznego skeczu w swych pracach? Czy ich przekaz wyjdzie poza komentujący sam siebie rebus?

Od swego założenia w 1989 roku, Konkurs im. Gepperta był polem doświadczalnym wielu różnych, ścierających się ze sobą pomysłów na malarstwo. Z zaskakującą intuicją wylawiał przez

cały czas swego trwania najważniejsze problemy nurtujące młodych twórców. Wystarczy spojrzeć na spisy artystów biorących udział w poprzednich edycjach wystawy, by przekonać się, że wybory kuratorów były niezwykle celne w swych prognozach na najbliższe lata dla sztuki polskiej. Doskonale znani dziś twórcy jak: Zbigniew Rogalski, Grzegorz Sztwiertnia, Marzena Nowak, Laura Paweła, czy Twożywo, to tylko niektórzy spośród artystów uczestniczących w poprzednich edycjach Konkursu, których zaprezentowano w momencie, gdy stawiali pierwsze kroki na krajowej i międzynarodowej scenie sztuki.

Jednocześnie, obserwując kolejne wystawy towarzyszące konkursowi im. Gepperta, byliśmy świadkami zmian w podejściu do malarstwa, wynikających z różnych sposobów pojmowania tej dziedziny sztuki. Wybitna twórczość artystyczna i działalność akademicka Eugeniusza Gepperta, duchowego patrona konkursu, nierozzerwalnie kojarzona jest z tradycyjnym malarstwem. Mimo to, niemalże na każdej wystawie pojawiały się prace, które odstawały od tradycyjnego, zamkniętego w dwu wymiarach obrazu i poddawały dyskusji zakres tematyczny pokazu oraz formalne ograniczenia prac zgłaszanych do Konkursu. W tym jednakże należy upatrywać siłę i nośność tego jednego z najstarszych artystycznych konkursów w Polsce, który choć odnosi się do tradycji, to jednak nie odcina się od przejawów malarstwa w jego szerszym rozumieniu, stawiając przesłanki treściowe ponad sztywno określone wymogi formalne.

Kolejną niespodzianką tegorocznej edycji jest zaproszenie do współpracy nad wyborem i skonstruowaniem trudnej do zgeneralizowania Wystawy im. Gepperta kuratorów, którzy pokoleniowo są najbliżsi wybieranym artystom i podobnie jak oni są wchodzą na scenę sztuki, ale którzy zdążyli już zaznaczyć swoją pozycję i dają się wyróżnić pod względem stosowanych pomysłów wystawienniczych. Jednocześnie mają wciąż na tyle entuzjazmu i potrzeby rozpoznania swojego środowiska, że staje się to gwarantem świeżości ich spojrzenia na to siłą rzeczy tradycyjne medium. W ten sposób, oprócz przeglądu ciekawych twórców, proponujemy również przegląd zainteresowań kuratorów i krytyków, coraz odważniej akcentujących swoje uczestnictwo we współczesnej sztuce. Czy zdobędą się na ciekawe, oryginalne propozycje? Czy wyciągną wnioski z własnych obserwacji akademickich środowisk? I w jaki sposób tego dokonają? W chwili ożywionej w Polsce dyskusji na temat znaczenia kuratora w kształtowaniu obrazu sztuki, oddajemy obosieczną broń ostatecznej decyzji tym z nich, którzy wciąż zmagają się z charakterem swej roli w sztuce. Czy ich wybór poświadczy o naszym przypuszczeniu, że malarstwo jest dzisiaj prądem zmiennym?

8. Konkurs im. Eugeniusza Gepperta
7. Krajowa Wystawa Malarstwa Młodych
Akademia Sztuk Pięknych we Wrocławiu
BWA Wrocław Galerie Sztuki Współczesnej
12.10-25.11.2007
kuratorzy
Patrycja Sikora
Piotr Stasiowski
Wojciech Pukocz

REDAKTOR NACZELNY

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

WSPÓŁPRACOWNICY KRAJOWI

Andrzej P. Bator, Urszula Benka, Bożena Czubak,
Grzegorz Dziamski, Andrzej Kostolowski,
Bożena Kowalska, Elżbieta Łubowicz,
Irena Olchowska-Schmidt, Mirosław Ratajczak,
Adam Sobota, Marek Śnieciński, Grzegorz Sztabiński

WSPÓŁPRACOWNICY ZAGRANICZNI

Leszek Brogowski (Rennes), Renata Głowacka (Paryż),
Bogdan Konopka (Paryż), Ireneusz Kulik (Düsseldorf)
Ryszard Piekarz (Hannover)

LAYOUT

Andrzej Moczydłowski

OPRACOWANIE GRAFICZNE I REDAKCJA TECHNICZNA

Romuald Lazarowicz,
Andrzej Moczydłowski

TŁUMACZENIE NA JĘZ. ANGIELSKI (WKŁADKA)

Ryszard Sawicki

KOREKTA

Natalia Karnecka-Michalak, Jarosław Michalak

ŁAMANIE I PRZYGOTOWANIE DO DRUKU

„Lena” Wrocław

PROMOCJA I KOLPORTAŻ

tel. (071) 34-380-31 w. 239
e-mail: afi@cybis.asp.wroc.pl

ADRES REDAKCJI

Plac Polski 3/4, 50-156 Wrocław
tel. (071) 34 380 31 w. 209 i 239
fax (071) 34 315 58; 34 325 37

WYDAWCA

Akademia Sztuk Pięknych we Wrocławiu
i Fundacja im. Eugeniusza Gepperta

NUMER SFINANSOWANY ZE ŚRODKÓW:

Urzędu Marszałkowskiego
Województwa Dolnośląskiego,
Ministerstwa Kultury
Urzędu Miasta Wrocławia
Za finansowe wsparcie serdecznie dziękujemy.

OKŁADKA

Jake & Dinos Chapman, *Hell* (detal) 1999-2000

IV STR. OKŁADKI

DRUK

ANEX

WARUNKI PRENUMERATY:

W prenumeracie krajowej cena 1 egz. wynosi 14,00 zł.
Prenumeratę przyjmujemy na cztery kolejne numery pisma.
Kwotę 56,00 zł 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.

Copyright © 2004 by Redakcja „Format”

Cena 14,00 zł (w tym 0% VAT)

W numerze – „triumfalny” powrót malarstwa. Ale czy ono gdzieś odchodziło? W naszej polskiej, peryferyjnej rzeczywistości, zawsze ono było obecne, bowiem mimo presji nowych mediów, instalacji i manifestacji „krytycznych” nie rezygnowano ze stałych konkursów malarstwa, ogólnopolskich przeglądów (vide m. in. Bielska Jesień, szczeciński festiwal malarstwa, częstochowskie triennale „Sacrum”, legnickie Promocje, konkurs malarstwa im. Gepperta itp. inicjatywy o wieloletnich tradycjach). Natomiast po serii spektakularnych wystaw z przełomu 2006 i 2007 roku można mówić wręcz o nasileniu zainteresowania malarstwem, zainteresowania przekładającego się – z jednej strony – na opinie krytyczne, z drugiej – w jakiejś mierze na efekty rynkowe. Wszak wzrastają notowania przedstawicieli naszego malarstwa (wprawdzie nielicznych) na rynku światowym. Rośnie także temperatura dyskusji wokół malarstwa (vide reakcja na gdańską wystawę Nowi Dawni Mistrzowie). Tym i okolicznym tematom został poświęcony aktualny numer Formatu.

Z założenia programowego zawsze prezentowaliśmy różne punkty widzenia i tym razem dajemy możliwość poznania odmiennych stanowisk i zróżnicowanych opinii na tematy inicjowane aktualnymi w tej mierze wydarzeniami, takimi jak cykl wystaw malarstwa w Gdańsku, Warszawie, Bydgoszczy itd. Prezentujemy tu zestawy różnych prac, także te, które budzą kontrowersje, chcemy bowiem pozostawić ich akceptację lub brak osądowi naszych Czytelników. Bowiem tylko zderzając opinie i odmienne racje formułując się własne poglądy. Licząc na to, życzymy owocnej współpracy. Redakcja

W NUMERZE:

TEMATY

Ewa Mikina: Osamaddam	3
Kazimierz Piotrowski: Mizologiczne myślenie o zagładzie	5
Agata Smalcerz: Pasja według Pankoka	7
Janusz Krupiński: Sztuka jako przemoc	8

POSTAWY

Eleonora Jedlińska: Prawda jest w pamięci	10
Ekstaza pamięci. Z Arturem Żmijewskim rozmawia Rafał Jakubowicz	15
Renata Rogozińska: Paradoksy reprezentacji	17
Adam Sobota: Absurd tajemnicy	20
Elżbieta Kościelak: Wirtualne puzzle realnego świata	22
Anna Oleńska: Wyspy człowieczeństwa	24
Anna Oleńska: Azyl malowania (w obrazach Grzegorza Stachańczyka)	25
Paweł Huelle: Kontrapunkt i Szyf	29

WYDARZENIA

Grzegorz Dziamski: Współczesna sztuka chińska	32
Dorota Hartwich: Gabinet doktora Chen Zhena	34
Danuta Pałys: Wystawa współczesnej sztuki z Chin – CHINART	36
Bożena Kowalska: Berlin-Moskwa. Sztuka drugiej połowy XX wieku	42
Bożena Kowalska: Nieznana sztuka NRD	46

MOTYWY

Bożena Czubak: Znaczące gesty Zofii Kulik	48
Marcin Fajfruk: Medialny gracz	51
Ewa Toniał: „Ekonomia daru” zamiast „ekonomii wymiany”	54
Chapmanowie	57
Łukasz Ronduda: Kino tautologiczne Ewy Partum	58
Daria Kołacka: Wielcy modele...	60

BLIŻEJ FOTOGRAFII

Krystyna Michalak: Czarny/biały – kolory apartheidu w fotografiach Davida Goldblatta	62
Jakub Szufnarowski: Istnienie w innym wymiarze	64
Elżbieta Łubowicz: Spotkanie w fotelu: dwie kultury	66
Piotr Głowacki: Martwa natura w fotografii	69
Natalia LL: Dyplomy 2003	73
Piotr Komorowski: Dyplomy 2003	73

Powrót

Malarstwo jest trendy

W Polsce rozpoczął się prawdziwy boom wystaw malarstwa. W warszawskiej Zachęcie czynna była od 16 grudnia 2006 r. do 25 lutego 2007 r. pierwsza od kilkunastu lat zbiorowa wystawa malarska, w dodatku opatrzona bardzo zobowiązującym tytułem². Niemal w tym samym czasie, czynna była druga obszerna prezentacja – w Galerii Miejskiej BWA w Bydgoszczy, przygotowywana przez ponad 2 lata, również pod zobowiązującym, acz trochę mylącym, tytułem³. W dodatku obie prezentacje mają mieć charakter cykliczny.

To nie jedyne wystawy malarskie w kraju, choć z pewnością najszerze i najbardziej reprezentatywne dla określenia aktualnej sytuacji polskiego malarstwa. Prowokują do podjęcia tematu powrotu czy renesansu tej dyscypliny sztuki jako szerszego zjawiska, z jakim mamy do czynienia na początku XXI wieku.

Czy to się podoba kuratorom, krytykom oraz dyrektorom, czy też nie – malarstwo powróciło do łask, stało się trendy, cool i sexy, znów zawróciło w głowach publiczności i kolekcjonerom, znów zachwyca swoimi nieograniczonymi możliwościami ekspresji, nowoczesnością, aktualnością, celnością, dowcipem i – czego nie można dziś nie brać pod uwagę – przyciągnęło widzów do galerii i muzeów, dotąd dość wyludnionych na pokazach video i instalacji. Bez względu na to, jak długo potrwa renesans malarstwa na świecie i w naszym kraju, wypada się cieszyć, że w ogóle nastąpił, że zainteresowanie tą jedną z najstarszych dyscyplin odżyło i rozwija się z sezonu na sezon coraz mocniej.

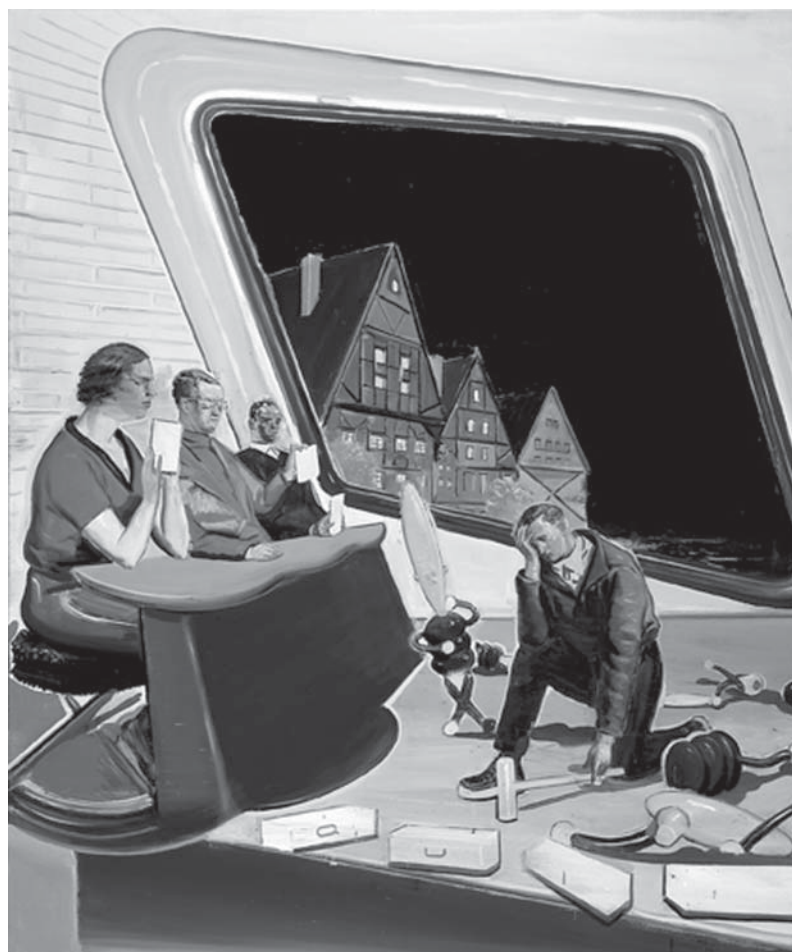
Oczywiście, wszystko musiało zacząć się na Zachodzie i w USA, gdzie błyskawiczne kariery zaczęły robić przede wszystkim młodzi Niemcy i – o dziwo – głównie z dawnego NRD. Po pojawieniu się fenomenu nowej szkoły lipskiej (ok. 2003 r.), nota bene „odkrytej” przez łowcę i kreatora talentów oraz „superkolekcjonera” Charlesa Saatchiego, wcześniej lansującego Young Brits, oraz po kilku spektakularnych edycjach ważnych biennale w Europie, jak choćby weneckiego w 2005, berlińskiego czy londyńskiego Tate Triennale (oba w 2006 r.), gdzie malarstwo zaczęło być coraz wyraźniej obecne, nikt już nie pomstuje na nienowoczesność czy anachroniczność dzieł namalowanych na płótnach olejami lub akrylami. Także w Polsce. A tak się składa, że w tej konkurencji mamy naprawdę znakomitych twórców, gdyż tradycje malarskie są w naszym kraju wciąż kultywowane, nawet pomimo dość powszechnego szturmowania nowych mediów na Akademii Sztuk Pięknych. Jestem przekonany, że te wartości – nierzadko najwyższej europejskiej i światowej próby, warte są szerszej prezentacji w naszym kraju i za granicą. Wierzę, że jeśli świat miałby cokolwiek odkrywać w sztuce polskiej, to byłoby to malarstwo. Naszych mistrzów i profesorów, ale także – a może przede wszystkim – artystów młodszych pokoleń.

Na początku było przecucie, później coraz więcej faktów zaczynało układać się w spójną całość. Malarstwo. Powrót do malarstwa. Znowu, jak 25-30 lat temu. Niczym heglowska sinusoida opisująca cykliczne pojawianie się i zanikanie dominant w rozwoju sztuki, tyle że nie opisująca stuleci, lecz dziesięciolecia naszych szybko zmieniających się czasów. „Głód obrazów” drugiej połowy lat 70. i początku 80., dość szybko nasycony eksplozją „dzikiego” malarstwa Włochów, Niemców i Amerykanów, a później także Francuzów, Węgrów, Polaków, Rosjan, wydawał się być zaspokojony raz na zawsze. Nadszedł czas „zimnych mediów” lat 80.-90.: instalacji, fotografii, video, a później jeszcze „zimniejszych”, bo nowocześniejszych środków wyrazu. Koniec z zamazywaniem płócien farbami. Koniec okrzyknięty definitywnym, a w rzeczywistości pozorny. Stary Hegel znów się nie pomylił – sztuka przeszła kolejny odcinek swojej drogi i na szczycie sinusoidy pojawiło się na powrót malarstwo. Już nie „dzikie”, ale równie dobitne, mniej ekspresyjne i spontaniczne, lecz podobnie ostre.

Zapowiadali rychły powrót malarstwa i tradycyjnych wartości w sztuce współczesnej estetycy i krytycy, m. in. Donald Kuspit. Czyniełi to od lat. Kuspit opublikował całą serię książek, w których udowadniał nieuchronność takich torów rozwoju sztuki naszych czasów. Wtórowali mu inni. Jednak kto by słuchał filozofów czy krytyków. O najnowszej fali odnowionego malarstwa zadecydowali kuratorzy wystaw, a nade wszystko handlowcy, w tym wypadku galerzyści i kolekcjonerzy. Dopiero wtedy do wszystkich dotarło, że coś się dzieje. Coś nowego, a właściwie starego, tyle że od nowa.

Najlepszym punktem odniesienia w stosunku dla najnowszych zjawisk jest bez wątpienia neоекспresjonistyczna fala malarstwa lat 70./80 XX w. Tak jak wtedy, znów na czele są Niemcy – młodzi, zbuntowani, biedni i żądni chwały oraz natychmiastowych profitów. Tyle że to Niemcy ze wschodnich landów, z dawnej NRD. Ten fakt ma niebagatelne znaczenie – stanowi o całkowitej odmienności sztuki dzisiejszych 20-30-latków z Lipska, Drezna czy Berlina (najczęściej wschodniego, który jest dziś najbardziej „cool”) od sztuki pokolenia 20-30-latków sprzed trzech dekad z Kolonii, Hamburga czy Berlina Zachodniego. Najbardziej zdumiewa jedno. Pomimo tego, że wychowali się w siermiężnym klimacie schyłku NRD, tego najsmutniejszego baraku w obozie socjalistycznym, pomimo tego, że naturalne byłyby próby odreagowania szarości bloków z wielkiej płyty i groteskowych trabantów, albo też krytyka, a nawet szyderstwo lub kpina z „komuny”, niczego takiego nie znajdujemy w ich obrazach. Dokonało się coś wręcz odwrotnego – oni zaczęli opiewać, idealizować estetykę późnego NRD, coś, co było właściwie aestetyczne. Natomiast mentor i nauczyciel młodych Niemców, starszy zaledwie o jedno pokolenie, Neo Rauch, uczynił z emblematów enerdowskiego designu swój zestaw znaków, będący wyróżnikiem jego wyrazistego stylu⁴

Młodzi Enerdowcy mieliby prawo krzyknąć głośniejsze nawet od zachodnich „dzikich”, a nie krzyczą. Ich prace są dużo mądrzejsze, dotykają poważniejszych problemów, są lepiej zakomponowane i namalowane. Wzbudzają szacunek poziomem warsztatu oraz nieskrępowaną wyobraźnią. Warsztat to zasługa enerdowskich uczelni i z reguły partyjnych profesorów, którzy skupiali się na rzetelnej nauce zawodu, a nie wyłącznie eksperymentowaniu, zaś wyobraźnia, no cóż, może i ona jest wytworem NRD – kiedyś była, być może, terenem ucieczki przed obrzy-



Neo Rauch, Quiz, ol, pl, 250x210

dliwością rzeczywistości dookoła, a dziś nieskażoną konsumpcyjną miłośnością kultury Zachodu. Kraj Honeckera jawi się jako kraina naiwności i szczęśliwości. Owa nostalgia i naiwność, ale nade wszystko solidny warsztat robią furorę i świetnie się sprzedają.

Przykład młodych wschodnich Niemców to przykład jeden z wielu, choć chyba najbardziej jaskrawy, może przez to, że ich wystąpienie miało charakter grupowy, jako „szkoły”. Warto jednak podać w tym miejscu inny przykład, dużo nam bliższy, przykład twórczości Wilhelma Sasnala, jednego z największych dziś międzynarodowych gwiazdów nowego malarstwa początku XXI wieku, absolwenta tradycyjnej krakowskiej ASP, tworzącego na początku w nieco zbliżonej do niektórych

młodych z Lipska, choć wciąż ewoluującej poetyce.

Powróćmy jednak znów do historii. Drugim dość oczywistym i ze względu na krótki dystans czasowy – najbardziej adekwatnym, punktem odniesienia dla karier nowych malarzy pierwszej dekady nowego wieku, są dzieje Young British Artists, którzy startowali wystawą „Freeze” w 1998 r. w londyńskich Docklands. Podobny jest scenariusz karier Brytyjczyków i np. wschodnich Niemców (znów posłużę się tym przykładem ze względu na jego wyrazistość i typowość). Zarówno jedni, jak i drudzy wyszli z murów jednej uczelni – w pierwszym przypadku londyńskiego Goldsmiths College, w drugim – lipskiej HGB (Wyższej Szkoły Grafiki i Sztuki Książki). Zaczynali w postindustrialnej i alternatywnej biedzie – pierwsi doków londyńskich, a drudzy – pomieszczeń pofabrycznych przedzalni – Baumwollspinnerei. To dzięki nim te opuszczone niegdyś miejsca stały się tętniącymi życiem mekkami dla malarzy, galerzystów i kolekcjonerów. Młodzi i gniewni: Damien Hirst, Ian Davenport, Angela Bullock, Gary Hume, Sarah Lucas, Angus Fairhurst. Dziś już starsi o 15 lat, już mniej gniewni, bardzo uznani i – przynajmniej niektórzy – bogaci.

I jeszcze jedno podobieństwo, może najmniej romantycznej natury i pozornie mniej związane ze sztuką. Otóż i jedni, i drudzy spotkali na swojej drodze tego samego człowieka – Charlesa Saatchiego – magnata rynku reklamy, nazywanego przy tym „superkolekcjonerem” czy nawet „największym kolekcjonerem sztuki naszych czasów”, który w dodatku ma ambicję kreowania mód i tendencji artystycznych w skali globalnej. Ambicję tę realizuje z dużym powodzeniem od końca lat 70., kiedy rozpoczął wraz z bratem kupować obrazy Andy’ego Warhola na taką skalę, że wpłynęło to znacząco na ceny prac tego artysty w Europie i USA⁵.

Dopiero od spotkania Saatchiego kariery Young Brits nabrały przyspieszenia i rozmachu. Dołączyli do nich także inni artyści, zwłaszcza czarnoskóry Chris Offili z Manchesteru, Australijczyk o niemieckich korzeniach Ron Mueck i Tracey Emin. Ich obrazoburcze prace zalały wkrótce wszystkie możliwe biennale, z weneckim na początku, duże wystawy przekrojowe w prestiżowych galeriach i muzeach Europy czy USA. Wielu pokazom towarzyszyły skandale, jak choćby ten związany ze słynną wystawą „Sensation”, na której pokazano „Madonnę” Offili’ego, namalowaną przy zastosowaniu m. in. odchodów słonia. Obraz wywołał bardzo ostrą reakcję burmistrza Nowego Jorku, Rudiego Giulianiego, który nakazał wycofanie go, a w rezultacie zamknięcie całej wystawy. Dzięki takim skandalom wystawa stała się niemal symbolem walki o wolność wypowiedzi w sztuce, co nie przeszkodziło, że jednocześnie przyniosła miliony jej pomysłodawcy i „wygenerowała”, używając języka marketingu, miliony dla grupy artystów skupionej wokół Saatchiego. No cóż, ktoś powie, to jednak tylko skandale i pieniądze. Czy nie zabrakło w tych dziełach prawdziwej sztuki? Niektórzy twierdzą zdecydowanie, że tak. Dla Donalda Kuspita Young Brits są ulubionymi „chłopcami do bicia”. Na okładce zarówno amerykańskiego, jak i polskiego wydania „Końca sztuki” zamieszczono reprodukcję pracy Damiena Hirsta – popielniczkę pełną niedopałków, co ma sugerować, że tego typu twórczość jest synonimem degeneracji i nihilizmu sztuki współczesnej oraz widomym znakiem „końca”.

Po 2000 r. stosunki Saatchiego z niektórymi z brit-artystami, zwłaszcza Hirstem, znacznie się ochłodziły. Jednocześnie rozpoczął się proces dewaluacji tej sztuki. Przepołowione rekiny w formalinie, tabletki, namioty, niezasłane łóżka i śmieci, jako dzieła sztuki, jeszcze do niedawna uchodzące za głębokie, niepokojące i ostre, a więc dobre i wartościowe, zaczęły tracić urok i tanieć. W powietrzu wisiało już coś nowego, nowego starego. I Saatchi znów znalazł się we właściwym czasie we właściwym miejscu, tak jak kiedyś na wystawie absolwentów z Goldsmiths. W 2002 i 2003 r. w lipskich halach poprzędzalniach, ale i w Dreźnie, Londynie, w Stanach, Holandii, a nawet Polsce znalazł skromnych, bo uchodzących za niemodnych, malarzy sztalugowych.

A może wcale nie pojechał do tych miejsc, lecz tylko zobaczył katalogi, skromne pokazy w niezależnych galeriach i incydentalne wystąpienia na międzynarodowych biennale czy targach, albo wysłał w świat swoich researcherów. Nieważne jak natrafił na młodych malarzy, ważne, że do swojego dwuletniego projektu wystawowego pt. „The Triumph of Painting” (2005-07) w nowej pałacowej siedzibie Saatchi Gallery w Londynie zaprosił silną grupę nowych malarzy.

„Triumf malarstwa” miał do tej pory dwie edycje (obie w 2005 r.), ma również przygotowaną część trzecią. Każda z nich ma bardzo przemyślaną konstrukcję i strategię, dlatego też należy uznać ten projekt za jeden z najważniejszych czynników czy też katalizatorów powrotu malarstwa w pierwszych latach XXI wieku. Każdej edycji towarzyszą obszerne katalogi, opatrzone esejami, omówieniami artystów, notami – dziś stanowiącymi prawdziwe „biblie” dla badaczy nowego malarstwa⁶.

Przed wszystkim Charles Saatchi i kuratorzy wystaw postanowili wykazać łączność pomiędzy obecnym renesansem, a renesansem sprzed 30 lat, zapraszając na pierwszą edycję (26 stycznia – 3 lipca 2005 r.) dzieła (częściowo z lat 80.,



Neo Rauch, Schmerz, 2004, ol, pl, 270x210

częściowo 90. i ostatnich) takich artystów, jak: Jörg Immendorff, Martin Kippenberger czy Hermann Nitsch, a także twórców, którzy w latach 90., jako jedni z nielicznych malarzy pokazywali swoje obrazy na ważnych biennale, gdzie królowały „zimne media”. Mowa o Marlene Dumas i Lucu Tuymansie. To ukłon w stronę dalszej i bliższej tradycji i introdukcja.

Druga edycja (5 lipca – 30 października 2005) pokazywała już młodych i Alberta Oehlenu (prace z lat 80. i dzisiejsze). Na wystawie pokazano obrazy zupełnie świeżych odkryć Saatchiego i jego kuratorów: Wilhelma Sasnala, Kaia Althoffa, Franza Ackermanna, Thomasa Scheibitza i Dirka Skrebera. Dziś Sasnal, ale i Scheibitz należą do czołówki artystów europejskich.

„Triumf malarstwa”, cz. III („Germania”): obejmuje głównie prace Niemców m. in. Matthiasa Weischera, Eberharda Havekosta, Michaela Raedeckera⁷.

W uzupełnieniu projektu znalazł się również przegląd malarstwa chińskiego („New Art. From China”) i amerykańskiego („USA Today”)⁸.

Biorąc pod uwagę doświadczenie i możliwości Saatchiego i jego galerii można mieć pewność, że powrót malarstwa został dobrze przygotowany. Rodzi się jednak pytanie: czy dzięki tym wystawom odniesie triumf nowe malarstwo czy tylko Charles Saatchi?

Nie przeceniając znaczenia zainteresowania lub jego braku ze strony pana Saatchiego, warto spojrzeć na sam mechanizm rodzenia się, rozwoju i zdobywania uznania przez grupy artystów, dość szybko zyskujące miano zjawisk, o nierzadko narodowym czy ogólnonarodowym znaczeniu, jak „Young Brits”, albo uznawane są za „szkoły”, jak „nowa szkoła lipska”. Dziś nowe tendencje kreuje się metodami reklamy i marketingu – stąd zawód wykonywany przez „superkolekcjonera” znad Tamizy – jest jak najbardziej przydatny w jego działalności zbieracza, kuratora czy kreatora mód. Dziś pracuje on nad kampanią reklamową poświęconą nowemu malarstwu i wykreowaniu nowych gwiazdorów sztuki. Zadanie ma trudniejsze niż w czasach „Sensation”, gdyż ma reklamować produkty niemodne i konwencjonalne, obrazy olejne na płótnie. Trudniej przy tym o skandal obyczajowy czy obrazę uczuć religijnych, a głównymi atutami jest świetny warsztat i oryginalne tematy.

„Wysypowi” nowych malarzy towarzyszyła, a właściwie wyprzedzała go – refleksja teoretyczna. Innymi słowy: gdyby nowi malarze nie pojawili się nagle na

scenie ok. 2003 r., należałoby ich wymyślić. Najszumniejsze zapowiedzi powrotu malarstwa ogłaszał Donald Kuspit. Wiecznie żywy guru światowej krytyki, znany ze sceptycznego spojrzenia na zjawiska awangardowe i wrogości wobec postmodernizmu oraz wszelkich mód, które poza tym, że były modne, nic nowego, ani wartościowego do sztuki nie wnoszą, Kuspit wieszczyl upadek blagi i pływaczyn artystycznej oraz wielką ofensywę mistrzostwa, wartości, piękna. Aż się nie chciało wierzyć, gdy po latach cierpliwego wysłuchiwanie teoretyków zachwalających antysztukę, postszukę czy po-sztukę, że nagle ogłoszono: „nie ma racji ten, kto mówi o dekadencji bądź końcu malarstwa. W Nowym Jorku najbardziej zainteresowała mnie twórczość artystów w rodzaju Vincenta Desiderio. Także Lucian Freud cieszy się za oceanem wielkim autorytetem. To twórcy, którzy świetnie opanowali swój fach, malując przepiękne dzieła, a ponadto potrafią podbudować je pewną koncepcją. Bardzo wysoko oceniam trud, jaki wkładają w łączenie idei oraz technik Dawnych i Nowych Mistrzów. Sądzę, że mają wszystkie asy w rękawie. Wystarczy, żeby połączyli różne elementy układanki i są w stanie stworzyć piękne obrazy oddziałujące na zmysł estetyczny odbiorców”⁹. Przecieramy oczy: „piękne obrazy oddziałujące na zmysł estetyczny odbiorców”? Czy to aby nie fragment eseju tego staromodnego Ruskina? Nie, tak pisze Kuspit w XXI wieku.

Co więcej, Kuspit powtarza to od lat, najpełniej chyba w swojej znanej książce pt. „Koniec sztuki”¹⁰, albo wcześniejszej „Dialektyce dekadencji”¹¹ czy „Odrodzeniu malarstwa w sztuce XX wieku”¹². W „Końcu sztuki”, który uznawany jest za przewrotną odpowiedź na wcześniejszą książkę innego wybitnego krytyka i teoretyka amerykańskiego Arthura C. Danto pt. „Po końcu sztuki”¹³, Kuspit udowadnia, że sztuka skończyła się, gdyż utraciła swoje dziedzictwo estetyczne. Została zastąpiona po-sztuką (postart¹⁴), a ten proces zapoczątkowały eksperymenty Marcela Duchampa i Burnetta Newmana. Dziś niewiele da się już zrobić, bo o ile sztuka modernistyczna żywiła się jeszcze humanistycznymi złudzeniami i celami, o tyle sztuka naszych czasów – postmodernistyczna – jest już ahumanistyczna i antyestetyczna, zdegenerowana i poddana ideologiom oraz konsumpcji (czytaj: rynku), co wroży jej tylko, zdaniem Amerykanina, rychły ostateczny koniec. Jedyną nadzieją i szansą na przezwycięzenie pustki i stagnacji po-sztuki, są, według profesora, próby odwołań do wartości sztuki dawnych mistrzów: „Dzisiaj wciąż tworzy się arcydzieła, których urok przetrwa ślepe zaułki rozrywkowej postszuki. Wydaje się, że antyestetyka, antytwórczość, antyświadomość zniszczyły możliwość tworzenia estetycznego dzieła sztuki. Jednak wciąż istnieją artyści, którzy wierzą w inwencję twórczą – w jej moc ulepszenia surowego materiału społecznego i fizycznego tak, by powstawała sztuka estetyczna wznosząca się ponad codzienne życie. (...) Jest to sztuka Nowych Dawnych Mistrzów. Technika i zręczność znowu są w cenie, ale sztuka pozostaje konceptualna... Wraca do pracowni w akcie przekory wobec ulicy. Sztuka znowu jest środkiem do estetycznej transcendencji, bez straty krytycznej świadomości świata. (...) Twórczość Nowych Dawnych Mistrzów przynosi nam świeże poczucie celowości sztuki – wiarę w możliwość utworzenia nowej harmonii estetycznej z dramatu istnienia, bez zafalszowania go – wraz z nowym poczuciem uniwersalności artystycznego języka”¹⁵.

By nie poprzestawać na suchym teoretyzowaniu i uściśnić, czym jest to dla niego mistrzostwo, piękno i współczesne arcydzieło, Kuspit postanowił wystąpić w roli kuratora i przygotował wystawę pt. „Kalifornijscy Nowi Dawni Mistrzowie” w komercyjnej galerii w Hermosa Beach¹⁶. Znaleźli się na niej malarze znani dotąd (od razu dodajmy: głównie na Zachodnim Wybrzeżu USA) pod szyldem „neoklasyków kalifornijskich”: Chester Arnold, Sandow Birk, Timothy Cummings, Guy Diehl, James Doolin, Kenny Harris, F. Scott Hess, Li Huaqi, Benjamin Bryce Kelley, Margaret Lazzari, David Ligare, Enjeong Noh, Ron Pastucha, Ron Rizk, Richard Ryan, Robert Schwartz, Roni Stretch, Jon Swihart, Masami Teraoka, Marc Trujillo, Ruth Weisberg i Peter Zokosky. Katalog wystawy stał się kolejną manifestacją poglądów kuratora i wskazaniem dróg wyjścia w sytuacji „po końcu sztuki”.

„Potrzebujemy Sztuki, nie poży” – grzmiał Donald Kuspit na łamach „Los Angeles Times” z okazji wystawy – „jeśli status quo (dzisiejszej sztuki – przyp. KS) to banal i ironia, czas powrócić do podstawowych wartości: Piękna, Mistrzostwa”¹⁷.

Na temat tej wystawy, jakże mocno podpartej teorią, wyrażoną w książce i katalogu, a także serii wywiadów prasowych, Kuspit mówił przede wszystkim, że była triumfem prawdziwego malarstwa i wszystkie prace zostały sprzedane.

Obserwowany i cytowany dotąd z oddali superkrytyk i superautorytet z Ameryki, Donald Kuspit, objawił się znieca w Polsce jako kurator rozszerzonej wersji wystawy kalifornijskiej, uzupełnionej obrazami kilku artystów spoza Kalifornii i USA, na wystawie pt. „Nowi Dawni Mistrzowie” w Pałacu Opatów w Oliwie, Oddziale Muzeum Narodowego w Gdańsku¹⁸.

„Kaźda wystawa sztuki stanowi argument w dyskusji krytycznej – pisał Kuspit - Argumentem tej wystawy jest stwierdzenie, że sztuka modernistyczna, tak zwana „sztuka awangardowa”, stała się we wszelkich jej permutacjach dekadencja, prze-

starzała, wyeksploatowana i z ludzkiego punktu widzenia, nieistotna. Drepcze w miejscu, bo nie ma dokąd pójść. Jeżeli jakaś wystawa albo potwierdza status quo w myśleniu o sztuce, albo próbuje je zmienić, to najlepszy dowód, że czas dojrzał już do tego, by wprowadzić poważne zmiany a przynajmniej, pora skierować uwagę na te obszary sztuki, które dotąd były marginalizowane przez zinstytucjonalizowaną sztukę awangardową. Wystawa „Nowi Dawni Mistrzowie” pokazuje zdecydowanie, że dla sztuki przeszłości jest jeszcze przyszłość, a nie tylko przeszłość wczorajszego dnia”¹⁹.

W wystawie wzięli udział: Chester Arnold, Steven Assael, Miguel Quilez Bach, William Beckman, David Bierk, Vincent Desiderio, Don Eddy, Richard Estes, Judy Fox, Zoya Frolova, Cristóbal Gabarrón, Gregory Gillespie, April Gornik, Robert Graham, Karen Gunderson, Julie Heffernan, F. Scott Hess, Krzysztof Izdebski (C. Cruz), Julio Larraz, David Ligare, Jacquelyn McBain, Igor Mitoraj, Odd Nerdrum, Enjeong Noh, Don Perlis, Joseph Raffael, Richard Ryan, Robert Schwartz, Rosalyn Schwartz, Maciej Świeszewski, Ruth Weisberg, Jerome Witkin, Brenda Zlamany.

A więc obok wypróbowanych Kalifornijczyków znalazło się dwóch Hiszpanów, Meksykanin, Kanadyjczyk, Koreańczyk, Kubańczyk, Szwed oraz trzech Polaków: Mitoraj, artysta międzynarodowy, od kilkunastu lat obserwowany i opisywany przez Kuspita, autora wstępów do kilku jego katalogów, a także dużo mniej znani na arenie międzynarodowej, ale brylujący w środowisku trójmiejskim - Maciej Świeszewski i Krzysztof Izdebski²⁰.

Zazwyczaj prowincjonalne oliwskie muzeum, któremu nie udało się specjalnie



Neo Rauch, Tabu,01,ol,papier,243x198

rocznicowa wystawa solidarnościowa sprzed półtora roku²¹, w założeniu ogólnopolska i „słuszna”, postanowiło zrealizować wystawę o zasięgu już nie ogólnopolskim czy europejskim, ale światowym, zapraszając kuratora o globalnym znaczeniu i renomie. Niestety jednak, o ile pracę kuratora uznać można za przykład profesjonalnego wybicia się ponad mody, wszelkie koniunktury i układy, o tyle działania gospodarzy pozostały – po staremu, po polsku – prowincjonalne i bez poczucia smaku, kierujące się prywatą i mitomanią²².

Swoją wystawą Donald Kuspit kompromituje, jak się wydaje, własną słuszną teorię, wyłożoną w serii dobrych książek. Kompromituje, gdyż powołując się np. na twórczość Luciana Freuda, wzbudza nasze pełne zrozumienie i szacunek, ale –

niemal automatycznie traci i jedno, i drugie – gdy zamiast sztandarowego twórcy dla swojej teorii – Freuda, czego mogliśmy się spodziewać, zaprasza na wystawę takich artystów, jak Izdebski lub Świeszewski, wypadający blado nawet obok dość przeciętnych Kalifornijczyków.

Oczywiście, dla teoretyka tej klasy, co Kuspit, nasze krajowe, prowincjonalne „smaczki” były i pozostaną bez znaczenia, gdyż jego wystawa jest nade wszystko ilustracją postawionych tez. I, na dobrą sprawę, nie warto byłoby się nimi zajmować, gdyby nie ogromny szum medialny, jako rozgorzał wokół tej ekspozycji w polskich mediach. Obok dość powszechnych zachwyty, głównie w prasie lokalnej, podnoszących przede wszystkim wielkość, nieomyślność i doskonałość prezentowanych w Oliwie obrazów oraz rzeźb, pojawiły się – już w prasie ogólnopolskiej – głosy krytyki, podejmujące dyskurs z teorią i – zwłaszcza - praktyką kuratorską Kuspita. Zabrał też głos sam autor wystawy i książki, w dodatku w sposób niepozabawiony pasji, by nie rzec - złości. Doprawdy, od dawna żadna wystawa sztuki współczesnej nie wywołała tak burzliwych dyskusji. Do najciekawszych publikacji należy zaliczyć teksty opublikowane w „Dzienniku”²³.

W ferworze prasowej dyskusji o wystawie w oliwskim pałacu zagubił się problem natury zasadniczej: czy koniec sztuki jest sytuacją rzeczywistą, czy tylko zgarną teorią? I w jakim stopniu odnosi się lub nie do aktualnej sytuacji odrodze-



Neo Rauch, Gold,03,ol,pl,250x210

nia się malarstwa w Europie i USA, niekoniecznie w takim wydaniu, jak na gdańskiej wystawie?

Napisała na ten temat świetny tekst Maria Poprzęcka, nawiązując do książki Kuspita i definitywnie kończąc dyskusję: „Co robić, żeby zatrzymać ideał? (sztuki) (...) Przede wszystkim nie dawać posłuchu katastroficznym lamentom. Spójrzeć na sztukę. Ma się dobrze. Wystarczy iść do warszawskiej Zachęty na wystawę „Malarstwo polskie XXI wieku”, aby przekonać się o jej vitalności, różnorodności, energii, sile. Sztuka się nie kończy”²⁴.

Ogólną teorię sztuki opartej na pojęciu piękna stworzyli starożytni Grecy i Rzymianie. Według nich piękno to proporcjonalny i właściwy układ części dzieła. Bez wnikania w drobiazgi związane z tematem czy stylem. Pierwsi byli pitagorejczycy, którzy odnosili się przede wszystkim do muzyki, później ich poglądy zaczęto stosować do sztuk plastycznych. Największy filozof późnogrecki pisał już, że „piękno jest w wielkości i ładzie” i opiera się na trzech filarach: „ładzie, proporcji i określoności”. Pogląd Arystotelesa rozwinął i przystosował do średniowiecznych standardów św. Augustyn: „Podoba się tylko piękno – pisał - w pięknie zaś – kształty, w kształtach – proporcje, w proporcjach – liczby”. Według niego piękno to „umiąg, kształt i ład” („haec tria: modus, species et ordo”)²⁵. Ta definicja utrzymała się przez 1000 lat po Augustynie, jednak Profesor Tatariewicz wylicza, że tzw. Wielka Teoria piękna, jako kategorii estetycznej, panowała w Europie od V wieku p. n. e. do XVII wieku n. e., a więc 2100 lat. Kryzys nastąpił w erze Oświecenia, pogłębił się w XIX w., a załamanie się samego pojęcia piękna przyniósł wiek XX. Czy XXI stulecie przywróci sens Wielkiej Teorii? Przynajmniej niektórzy twierdzą, że tak. Na przykład Donald Kuspit uważa brak piękna, a właściwie brak jego potrzeby w świadomości i praktyce twórczej artystów postsztuki, czyli sztuki nowoczesnej, za jedną z głównych przyczyn jej klęski: „Artyści protestu (postsztuki) nie zdają sobie sprawy, że piękno jest ostatecznym protestem przeciw brzydocie i dlatego nieobecność piękna w ich pracach pokazuje, że nie są one krytyczne. Są w rzeczywistości twórczymi porażkami. Istotnie, zdolność do wyobrażania sobie piękna jest w sztuce postestetycznej oznaką niedostatku twórczej inwencji”²⁶. Jednak definicja piękna jako jedynie opozycji do brzydoty to zbyt uproszczenie. Wystarczy sięgnąć do definicji pierwotnej i spojrzeć na dzieła np. Andy’ego Warhola, nawet jego przedstawień puszek zupy Campbella, pod kątem ich wewnętrznej proporcjonalności i układu form, by móc stwierdzić, że są piękne. Oczywiście, przywoływaną wielokrotnie przez Kuspita inną puszkę – Manzonię²⁷, trudno byłoby przymierzyć do pierwotnych kanonów...

Piękno ma także ważny **wymiar duchowy**, można by wręcz powiedzieć, że jest tożsame z wymiarem metafizycznym czy duchowym sztuki. W wymiarze teologicznym „piękno to splendor formy, bezpośrednie i konieczne (i wieńczące wszystkie inne cechy istotowe) (...) bycia. W rzeczywistości jest ono nieodłączne od kontemplacji, w której człowiek trwa w upodobaniu przekraczając swoje pożądania, ale jest także nieodłączne od nadziei, ponieważ piękno (być może często nieświadomie) kocha się z konieczności jako związane z nieskończonością, która jest obecna w każdym pięknie jako przyczyna wzorcza i obietnica. W sensie bytowym piękny jest każdy byt; stopień piękna rośnie w miarę wzrastania życia (w bytach naturalnych w postaci symetrii, proporcji, harmonii (...)) i w stopniu najwyższym przypada pięknu absolutnemu, czyli Bogu”²⁸. Sztuka współczesna, nawet przechrzczona na postsztukę czy sztukę postestetyczną, nie musi tracić swojego piękna duchowego tylko dlatego, że jest zewnętrznie brzydka w pojęciu tradycyjnej, akademickiej poetyki neoklasycyzmu np. Nowych Dawnych Mistrzów. Sztuka współczesna, w swoich naprawdę ważnych dokonaniach, poszukuje bowiem najwłaściwszych dróg i form wyrazu dzisiejszego świata i człowieka, poszukuje prawdy i piękna, nawet jeśli stosuje nieuznawane tradycyjnie za piękne poetyki i narzędzia, jak instalacje, videoart lub malarstwo odwołujące się do zdobyczy nowych mediów: telewizji, fotografii, wysokonakładowej prasy, internetu etc. Samo narzędzie nie jest ważne i nie stanowi o wymiarze duchowym, a więc sensie, dzieła sztuki. Owszem, niektóre poetyki są trudniejsze w odbiorze i wymagają aktywności widza, a inne nie. Nie znaczy to jednak, że realistycznie namalowany obraz jest od razu „mądrzejszy” i bardziej „uduchowiony” od każdej instalacji lub video.

(ale według klasyków to tylko: architektura, rzeźba, malarstwo, grafika, muzyka, śpiew, poezja i taniec). Od ponad 100 lat do grona muz dołączyła fotografia i film, od kilkudziesięciu: collages, environments, assemblages, ready made i dzisiejsze instalacje, a w ostatnich dekadach video, komputery i internet. Coraz trudniej egzystować kategorii piękna we współczesnej sztuce. Albo inaczej – to pojęcie znacznie się dzisiaj zmieniło, skomplikowało, nie tracąc jednak swojej istoty. Dzisiejsza krytyka wystrzega się tej kategorii, jak ognia, stosując inne – bezpieczniejsze i mniej dobitnie brzmiące. Ale to tylko problem słowotwórczy czy leksykalny, a nie istota problemu. Bo czyż nie da się dziś powiedzieć, że piękne są dzieła Billa Violi, jak choćby: „Going Forth By Day” (2002), instalacja video w połączeniu z dźwiękiem w 5 częściach, prezentowana w macierzystym oddziale Muzeum Guggenheima w Nowym Jorku, a później w dużo mniej okazałym siedzibie w Berlinie, albo „The Greeting”, część wystawy w pawilonie amerykańskim na Biennale weneckim 1995, stanowiącej (aktorską) inscenizację obrazów XVI-wiecznego mistrza konwencji Jacopo di Pontorno. Viola pokazał na żywo jeszcze piękne malarstwo, tyle że na niezwywym ekranie video. Zachwycające. Pięknem i siłą nowoczesnych środków wyrazu. Nie chodzi bowiem o technikę, lecz o przekonania.

Nawet zdeklarowany, zdawałoby się, przeciwnik nowych mediów ery postsztu-

ki, Donald Kuspit, przyznaje się do swoich rozterek: „Czuję w sobie rozdarcie: chcę bronić malarstwa, a jednak jestem świadom rewolucji związanej z pojawieniem się sztuki cyfrowej i sztuki video. Przewiduję, że te nowe trendy mają przed sobą wielką przyszłość, a już dziś niektóre dzieła stworzone zgodnie z ich regułami zasługują na uwagę. Te nowości budzą we mnie wielką ciekawość. Miałem sposobność poznać niektórych twórców sztuki video, w tym Billa Viola, którego uważam za religijnego mistyka, gdyż ożywia go prawdziwa wizja sztuki. Znam również prace Hansa Bredera, Michaela Somoroffa i wielu innych. Uważam, że twórczość niektórych artystów video jest poważna, dojrzała i pomysłowa”²⁹. Na pytanie, czy (artystów nowych mediów – przyp. KS) uważa za postartystów, profesor Kuspit zaprzecza: „W żadnym razie. Nie są postartystami, bo nie są zwykłymi komentatorami życia codziennego. To twórcy wyśmienitych dzieł, świadomi swego znaczenia w historii sztuki, o bardzo wyostrożonym zmyśle estetycznym. Ich prace to nie videoklipy przedstawiające ludzi wybijających szyby w oknach wystawowych. Bo tak naprawdę tego to obchodzi”³⁰.

Dla Johna Ruskina, który był takim Kuspitem XIX wieku, liczyła się przede wszystkim Anglia i sztuka angielska - nota bene wówczas w doskonałej kondycji, bo z Rosettim i Burne-Jonesem. Dlatego w jednej ze swoich klasycznych książek „Sztuka i przyjemności Anglii”³¹ pisał o prymacie angielskiego malarstwa. Cóż za zadufanie, oburzać by się można, zwłaszcza wobec potęgi malarstwa francuskiego z jego rewolucją impresjonistyczną, która nie pozostawiła na kilkadziesiąt lat cienia wątpliwości w kwestii prymatu artystycznego na Starym Kontynencie. Prawda, że omawiał twórczość prerafaelitów, powstała przed impresjonizmem, ale książkę wydał już później, musiał mieć więc świadomość znaczenia dokonania Maneta, Moneta i Pissarra. Dla Ruskina liczyło się jednak przede wszystkim piękno w malarstwie, a tego pierwiastka nie dostrzegał w sztuce po drugiej stronie Angielskiego Kanału.

Bez względu na to, czy się podobał Ruskinowi, czy nie, impresjonizm, największy przełom w pojmowaniu piękna był wynalazkiem ważnym i w pełni francuskim. Francuzi uczynili ze światła i koloru fetysz, a później przyszła kolej na jeszcze inny paryski pomysł – kubizm, analizę przestrzenną, jeszcze później na postimpresjonizm, który łączył oba wynalazki, dalej futurizm, co prawda włoski, ale ogłoszony w Paryżu, dadaizm (zurychski, ale w istocie międzynarodowy, z francuskojęzycznym, choć rumuńskim, Tzarą i Picabią na czele), abstrakcja, która przybrała wiele narodowych odmian, wreszcie – już po drugiej wojnie – tasyzm, znów typowo francuski i konceptualizm, odrzucający nie tylko piękno, ale i obiekt, jako materię twórczości artystycznej.

Symbolem świadomego niszczenia pojęcia sztuki stał się Marcel Duchamp, zaś trywializacji i komercjalizacji – Andy Warhol. To oni, oraz Burnettem Newmanem i Young Brits, stali się w pierwszym rzędzie obiektami ataków Donalda Kusпита. Autor „Końca sztuki” wyznaje wręcz, że gardzi Duchampem³², zupełnie nie biorąc pod uwagę ironicznej pozy, jaką zwykł przybierać w swoich tekstach teoretycznych i wystąpieniach artystycznych ten jeden z największych nowatorów sztuki nowoczesnej.

Po ponad 100 latach dominacji francuskich teoretyków i krytyków sztuki, od Zoli i Apollinaire’a (Kostrowickiegg) poczynając, a na Derridzie i Baudrillardzie kończąc, w nowym stuleciu do głosu znów dochodzą twardogłowi, konserwatywni Anglosasi, którzy upominają się o antyczne wartości i cele sztuki. Jednym z najgłośniejszych jest Kuspit. Ktoś powie: to tak, jak hasła tępawego George’a Busha z ciągłym nawoływaniem do przestrzegania dekalogu i zasadniczych nakazów. Czy Kuspit jest takim Bushem krytyki sztuki? Ruskinem wierzącym w siłę nieistniejącego imperium?

I znów powróćmy do zjawiska powrotu malarstwa, tyle tylko, że niekonieczne w takiej formie, o jakiej marzy Donald Kuspit, do powrotu autentycznego, a nie sztucznego, wykonywanego, groteskowego, choć – zgoda – łatwo przyswajalnego i pokupnego. I znów - tak się składa – kilka zdań o nowej szkole lipskiej, zjawisku, które mogłoby stanowić znakomite poparcie też Kusпита.

„My w Lipsku nawet nie wiedzieliśmy, że ogłoszono koniec malarstwa. Dla nas ono nigdy nie umarło. Miało się jak najlepiej” – mówił Gerd Harry Lybke, właściciel EIGEN + ART, najważniejszej galerii reprezentującej artystów „nowej szkoły” oraz Neo Raucha³³. Wtórzuje mu, choć z zupełnie innej pozycji Arno Rink, indagowany przez krytyka „The New York Timesa”: „Jeśli chce pan mówić o antenatach, to można powiedzieć o kontynuacji tradycji od Cranacha i Beckmanna (oba pochodzili z Lipska – przyp. KS). Ta tradycja chroni sztukę przed wpływami Josepha Beuysa”³⁴. Owszem, brzmi to bardzo anachronicznie i obrazoburczo, wszak Beuys jest ikoną sztuki nowoczesnej, jednak to właśnie takie podejście profesorów lipskiej Akademii sprawiło, że do HGB jak pszczoły do miodu zaczęli w latach 90. zlatywać się studenci nie tylko z Lipska, ale także z dawnej RFN (m. in. Weischer), w tym z Düsseldorfu, macecznika Beuysowskiej rewolty, pomimo tego, że tamtejsza ASP uchodziła od 20 lat za jedną z najlepszych uczelni nie tylko

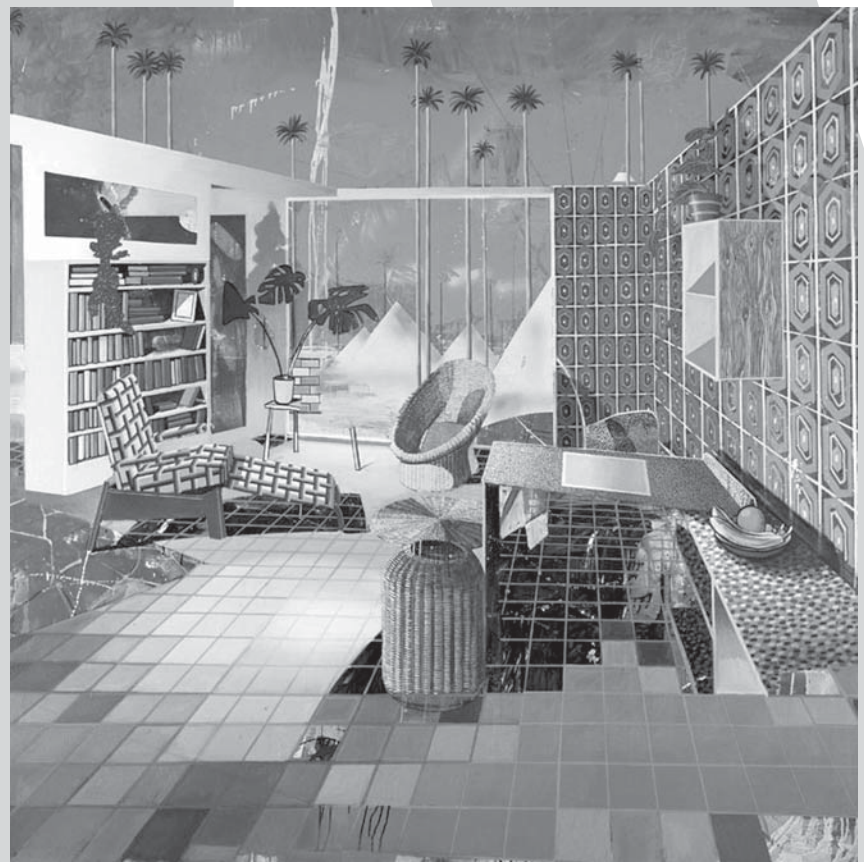
w Niemczech, ale i całej Europie. Młodych artystów pociągała sława „tradycjonalizmu” oraz sama atmosfera miasta – trochę zrujnowanego i prowincjonalnego.

Najważniejsza była Akademia. Starzy profesorowie i młodzi asystenci – głównie Neo Rauch, który był swoistym łącznikiem pomiędzy młodymi, a starymi mistrzami z epoki NRD: „Uczyliśmy się malować dom z zastosowaniem podwójnej perspektywy, albo spiralne schody”³⁵ – wspomina z entuzjazmem Tilo Baumgärtel, jeden z filarów „nowej szkoły”, uczeń Rinka i Raucha. Uczyli się zasad malowania, opartych na tradycji.

„Eitel, Baumgärtel i kilku ich kolegów, wśród nich Matthias Weischer, David Schnell, Christoph Ruckhäberle i Martin Kobe – są grupowym fenomenem, który według słów Joachima Pissarra, kuratora malarstwa i rzeźby Museum of Modern Art w Nowym Jorku, jest nieoczekiwanie najgorętszym zjawiskiem na ziemi”³⁶. Nawet biorąc poprawkę na typową dla Amerykanów egzaltację, te słowa zmuszają przynajmniej do zastanowienia.

Bez względu na to, na ile kariery artystów nowe malarstwa początku XXI wieku okazały się trwałe w Europie i za oceanem, warto zwrócić uwagę, że takich karier nie zrobiła żadna grupa czy samodzielni malarze od czasów eksplozji Neue Wilde w końcu lat 70. i początku 80., a więc od ponad ćwierćwiecza. Choćby z tego względu warto odnotować to zjawisko, prawda, że jeszcze zbyt świeże, by mówić o jego epokowym znaczeniu i nowatorstwie. Na razie można mówić zasadnie o zaskoczeniu i to w bardzo pozytywnym sensie.

Ale czy Donald Kuspit zgodziłby się uznać dzieła młodych malarzy z Lipska i im podobnych z Niemiec, Polski, Francji i USA za dobrą egzemplifikację swojej teorii powrotu sztuki do tradycyjnych wartości? Raczej wątpię, bo są to dzieła za mało realistyczne. Ale dla mnie piękne, żywe i prawdziwie mistrzowskie, a przy tym w pełni współczesne, oddające ducha naszych czasów bez blichtru i taniej pozloty. I to one są wskaźnikiem żywotności i wartości sztuki dzisiejszej, nawet gdyby nie jeden, a wszyscy



Matthias Weischer, Egyptian room

krytycy amerykańscy, uparli się, że to stan życia po śmierci.

¹ Por. Krzysztof Stanisławski, Na pięć minut przed powrotem malarstwa, „Format” nr 47, s. 11-19. To, co jeszcze przed dwoma laty lub rokiem było tylko przecuciem czy zauważeniem istotnych symptomów, dziś jest już wyraźnym zjawiskiem, dostrzeganym przez większość krytyków, dziennikarzy i publiczność.

² „Malarstwo polskie XXI wieku”, kurator Agnieszka Morawińska, Zachęta, Warszawa, 16. 12. 2006 – 25. 02. 2007

³ „Nowe tendencje w malarstwie polskim”, kurator i koordynator projektu Beata Kaźmierczak, kapituła: Bożena Kowalska, Przemysław Jędrowski, Władysław Kaźmierczak, Ewa Rybska, Beata Kaź-

mierzczak, Wacław Kuczma, Galeria Miejska bwa w Bydgoszczy, od 25 listopada 2006 do 28 lutego 2007 r.

⁴ Pisał o tym amerykański krytyk: „Neo Rauch jest sensacją na rynku sztuki. (...) Spędził życie w raju lunatyków, znanym jako NRD i te doświadczenia znajdują odbicie w jego surrealistycznych wizjach – podziękowaniach składanych wspomnieniom z dzieciństwa” (The Neo Art Craze. Why does everyone want a piece of Neo Rauch, „GQ”, maj 2005).

⁵ Pisał o mechanizmie działania Saatchiego, porównywanego do „inwestycji w akcje pierwszorzędnym spółek giełdowych”, Leo Castelli, jeden z najważniejszych galerzystów XX wieku: „Warhol był trochę pod kreską, nim zainteresował się nim Saatchi. Chciał kupić określone dzieła, rzadkie, które były bardzo drogie. Kiedy znalazł następny obraz, który mu się podobał, to już doskonale wiedzieliśmy, ile zapłacił wcześniej za niektóre obrazy, i ceny szły w górę” (cyt. za: Vitor Bockris, Andy Warhol. Życie i śmierć, przeł. Piort Szymor, Wydawnictwo WAB, Warszawa 2005, s. 504).

⁶ „The Triumph of Painting”, autorstwa Barry’ego Schwabsky’ego, Random Mouse, Londyn 2005 (z reprodukcją obrazu Marlene Dumas na okładce); „The Triumph of Painting”, supplement, t. I, prezentacja 6 artystów, z esejem Alison Gingeras, Koenig Books, Londyn 2005; „The Triumph of Painting”, supplement, t. II, prezentacja 6 artystów, esej Meghan Dailey, Saatchi gallery, Londyn 2005.

⁷ Saatchi Gallery przygotowała również wystawę i album pt. „Young German Artists 2”, prezentującą głównie fotografików, m. in. Andreea Gurskiego, Thomasa Ruffa, Thomasa Schüttego.

⁸ Wystawa „USA Today” była czynna w Saatchi Gallery w Londynie w terminie: 6 października – 4 listopada 2006 r.

⁹ Donald Kuspit, Tłok do palety, tyt. oryginalny: Fietta Jaroue, „El Pais SL”, 19. 02. 2005, cyt. za: „Forum” nr 11/2005, s. 40.

¹⁰ Donald Kuspit, The End of Art, Cambridge University Press 2004. Polska wersja tej książki ukazała się pt. „Koniec sztuki” w 2006 r.

¹¹ Donald Kuspit, The Dialectic of Decadence, Cambridge University Press 2000.

¹² Donald Kuspit, The Rebirth of Painting in the Twentieth Century, Cambridge University Press 2000.

¹³ Arthur C. Danto, After The End of Art, Princeton University Press 1997.

¹⁴ Termin wymyślony przez Alana Kaprowa.

¹⁵ Donald Kuspit, Koniec sztuki, tłum. Janusz Borowski, Muzeum Narodowe w Gdańsku, Gdańsk 2006.

¹⁶ „California New Old Masters” w Galerii C w Hermosa Beach, czynna od 27 stycznia do 26 marca 2005 r.

¹⁷ Wywiad z Donaldem Kuspitem pt. „Art, not attitude”, w: „Los Angeles Times”, dodatek kulturalny „Calendar”, 6. 03. 2005, s. 1, i wewnątrz numeru tekst Leah Ollman pt. „Back to the drawing board”, s. 40.

¹⁸ Wystawa czynna od 21 listopada 2006 do 15 lutego 2007 r., a więc niemal równolegle do wystaw w Bydgoszczy i warszawskiej Zachęcie.

¹⁹ Tekst Donalda Kuspita cyt. za: www.nowidawnimistrzowie.pl

²⁰ Pierwszy z nich okrył się „sławą” jako autor „Ostatniej wieczerzy” – obrazu, biorącego formalnie udział w wystawie Kuspita, choć pokazywanego poza Pałacem Opatów, stanowiącego jeden z najbardziej jaskrawych przejawów niejasnych form finansowania kultury przez instytucje rządowe i samorządowe. Nie wdając się w ocenę tego dzieła, trzeba powiedzieć, że przedstawia ono ni mniej, ni więcej osoby, które decydowały o przyznaniu subsydiów na jego realizację. Nic dziwnego, że trójmiejskie środowisko artystyczne i ogólnopolskie media uznały je za symbol korupcyjnych układowo artystyczno-urzędniczych.

Drugi gdański uczestnik wystawy Kuspita, Krzysztof Izdebski, znany przede wszystkim jako fotograf, autor reprodukcji dzieł sztuki, jest wicedyrektorem Muzeum Narodowego w Gdańsku, gospodarzem Pałacu Opatów w Oliwie. Do pewnego stopnia można zrozumieć kurtoazję kuratora amerykańskiego... ale nie sposób pojąć braku taktu dyrektora-fotografa, który z okazji ważnej wystawy postanowił zostać wybitnym malarzem.

²¹ Wystawa pt. „Pamięć i uczestnictwo. Plastyka na Jubileusz Sierpnia i Solidarności”, kurator Maria Gałęcka, czynna w Pałacu Opatów od 20 czerwca do 25 września 2005 r.

²² Nawet uwzględniając dość szczególną poetykę prac proponowanych przez Kuspita, można było – gwoli merytorycznej poprawności, czy po prostu uczciwości – przedstawić amerykańskiemu kuratorowi, nie znającemu w ogóle polskiej sztuki, co nie jest niczym szczególnym, ani odosobnionym na świecie, takich artystów jak np. Leszek Sobocki, Stanisław Waltoś, Grzegorz Stacharńczyk, Aldona Mickiewicz, Tadeusz Boruta, a nawet Jerzy Duda-Grac, których jedynym grzechem jest to, że nie mieszkają i działają w Trójmieście. Każdy z nich o niebo przewyższa gdańskich uczestników wystawy Kuspita.

²³ Pomiędzy początkiem grudnia 2006, a końcem stycznia 2007 r. ukazała się na łamach stołecznego „Dziennika” seria artykułów: Idy Łotockiej-Huelle, żony autora wstępu i promotora książki Kuspita, Pawła Huelle, pt. „Nie plujmy na mistrzów” (najbardziej publicystyczny i zaangażowany w obronę dobrego imienia zwłaszcza gdańskich uczestników wystawy, bezpodstawnie jakoby atakowanych zaciekle przez „Gazetę Wyborczą” oraz tych wszystkich, którzy opluwają „naszych mistrzów”); Prof. Marii Poprzęckiej z Uniwersytetu Warszawskiego pt. „Nudni nowi mistrzowie” (tekst wyważony, choć prezentujący bardzo zdecydowane stanowisko: „Donald Kuspit na dowód sukcesu swojej wystawy pokazywanej w Stanach Zjednoczonych stwierdził, że wszystko się sprzedało. I tu jest istota sprawy. Sztukę taką, jaka jest nam pokazana w gdańskim muzeum, bez trudu odnajdujemy w niezliczonych komercyjnych galeriach. Zwłaszcza w Ameryce, gdzie zapotrzebowanie na obrazy nad kanapę i do sypialni jest znaczne. I nie ma w tym nic zdroźnego. I trzeba być wyrozumiałym dla ludzkich gustów, nawet wtedy, gdy wydają się nam fatalne. Tylko miejsce takich obrazów jest w sklepach ze sztuką, nie w muzeach narodowych. To, co musi budzić sprzeciw, to że w promocję amerykańskiej, czysto komercyjnej produkcji artystycznej zaangażowały się organizacyjnie i finansowo państwowe instytucje kultury: Narodowe Centrum Kultury i Muzeum Narodowe w Gdańsku. Czy tylko zwiódł je marketingowy chwyt: „nowi, dawni mistrzowie”? Czy ma to być sztuka oficjalna IV RP?”. W odpowiedzi głos zabrała Teresa Grzybkowska z Muzeum Narodowego w Gdańsku, publikując tekst pt. „Śmietnik sztuki współczesnej” (znów bardzo emocjonalny, pełen jadu, napisany z pozycji autorytatywnej, nieznoszącej sprzeciwu: „Pokazane w Oliwie malarstwo jest świetne warsz-

tawo, stworzenie takich obrazów wymaga talentu, tej nieuchwytny iskry, ale i umiejętności rysunku, opanowania warsztatu malarskiego oraz anatomii. Dzieła będące owocem pracowitości i umiejętności są nieporównywalne z utworami opartymi na nowych mediach. Perfekcyjne opanowanie programów komputerowych jest dziś stosunkowo łatwe, potrafi to niemal każdy młody człowiek (sic! – przyp. KS). (...) Urządzenie takiej wystawy w Gdańsku było poniekąd naturalne i długo, choć bezwiednie, przygotowywane. Tutaj bowiem od 10 lat Maciej Świeszewski malował swoją monumentalną „Ostatnią Wieczerzę”, a Krzysztof Izdebski wykonywał równie gigantyczne symulakry (...). Jakkolwiek sugestie polityczne są tu nie na miejscu. Spory wokół wystawy mają ewidentnie charakter ideologiczny, nie merytoryczny. A wszystkim, których bulwersują finanse wystawy, a nie znają rynku „postszuki”, wystarczy uświadomić, że mieszczą się one w cenie kilku instalacji (sic! sic! – przyp. KS). Dużo inteligentniejszy, ale również emocjonalny i przywołujący dziwaczne argumenty był tekst krytyki Macieja Mazurka z Poznania, który pisał na łamach „Dziennika”: „Skąd taka nerwowa reakcja? (chodzi o krytyczne teksty „Gazety Wyborczej” – przyp. KS). Odpowiedź jest niezbyt skomplikowana. W Polsce plastyką steruje myślenie ideologiczne: postmarksistowskie, lewicowe, feministyczne itp. Sztuka jest dziedziną chronioną przez kastę mandarynów upoważnionych na mocy środowiskowych uwarunkowań do jej „właściwej” egzegezy. To bardzo zrytualizowane środowisko. Ciągłe mówienie o wolności i rozważanie problemu władzy skrywa brak wolności i prawdziwej debaty w jego obrębie. Eksperti od sztuki to ostatnia kasta postmarksistowskich mandarynów. Ulokowała się ona w sferze estetycznej jako dziedzina niepodlegającej racjonalnej weryfikacji. (...) Zachowania elit artystycznych upodobniły się do zachowań religijnych sekt. Przedmiotem admiraacji, fetyszem jest obiekt sztuki, uczyniony „świętym” na mocy wyroków kilku wtajemniczonych”. Po wietrzącym wszędzie spiski, sekty i postkomunistyczne elity Mazurku, „Dziennik” użył łamów warszawskiemu galerzyście Bogusławowi Deptule, który postanowił zaprzawić się z Kuspitem i organizatorami gdańskiej wystawy: „W rzeczywistości Kuspit zachowuje się jak zdesperowany sprzedawca niechodliwego towaru: musi pospiesznie wymyślić nowa etykietę, bo inaczej zostanie z pełnym magazynem. Powiedzmy wyraźnie: takie obrazy jak te pokazywane w Gdańsku powstały zawsze, zawsze bowiem istniało silne zapotrzebowanie na sztukę użytkową czy też dekoracyjnie użyteczną. Takimi obrazami handluje się od zawsze, bo zawsze będą istnieć amatorzy sztuki łatwej, lekkiej i przyjemnej; tylko że do tej pory nikt specjalnie nie starał się nikomu wmawiać, że ma do czynienia z wielką sztuką”.

Dyskusję na temat wystawy „Nowi Dawni Mistrzowie” i książki „Koniec sztuki” podsumował sam Donald Kuspit, dając jednocześnie wyraz swemu poirytowaniu głosami krytyki w Polsce. Niestety ton polemiki przybrał mało elegancką formę: „Smutne jest również to, że Poprzęcka nie w pełni docenia penis i waginę oraz ich pomysłowe zastosowania. Jej uwagi na temat „Gównianej skałki” Odd Nerdruma (obrazu przedstawiającego defekację trzech kucających postaci – przyp. KS) dają podstawy do przypuszczeń, iż nie rozumie ona logicznej złożoności doświadczenia erotycznego. Z pewnością obraz Nerdruma jest o klasę wyżej niż pomysł zapuszkowania gówna Piero Manzonięgo – wyrotowy gest, który szybko staje się nowym towarem, tak jak wszystkie gesty postszuki. Puszka ekskrementów Manzonięgo, która jest własnością Centrum Pompidou, ostatnio eksplodowała z powodu nagromadzenia się gazów w jej wnętrzu. Tak więc nawet odchody artysty podlegają prawom natury. (...) To, że cielesność i seksualność obraża Poprzęcką, mówi więcej o jej psychice niż o jakości sztuki, którą krytykuje” (Donald Kuspit, Nie neguję sztuki współczesnej”, „Dziennik”, 16-17. 12. 2006, s. 31).

²⁴ Maria Poprzęcka, „Koniec sztuki albo 30 rozszyfrowanych niedopałków”, „Kultura”, dodatek „Dziennika”, 19. 01. 2007, s. 93.

²⁵ Cyt. za: Władysław Tatarkiewicz, „Dzieje sześciu pojęć”, PWN, Warszawa 1975,

²⁶ Donald Kuspit, Koniec sztuki, op. cit.,

²⁷ Patrz. przyp. 18.

²⁸ Karl Rahner, Herbert Vorgrimler, Mały słownik teologiczny, PAX, Warszawa 1987, s. 327.

²⁹ Donald Kuspit, Tłok do palety, op. cit.

³⁰ Tamże.

³¹ John Ruskin, The Art & Pleasures of England, George Allen, London 1907.

³² Donald Kuspit, Nie neguję... op. cit.

³³ Lybke niedgdyś pozował Rauchowi jako model do aktów, a dziś negocjuje najlepsze warunki wystaw i zakupów jego prac na całym świecie; wypowiedź w: „Art Monthly”, 2002, nr 6.

³⁴ The New Leipzig School, „The New York Times Magazine”, 08. 01. 2006 r.

³⁵ Tamże.

³⁶ The New Leipzig School, op. cit.

Grzegorz Dziamski

MALARSTWO (Przykład RICHTERA)

w czasach plucjizm

Paradoks malarstwa polega na tym, że ten stary i szlachetny środek wypowiedzi artystycznej zdaje się dzisiaj najlepiej ilustrować sytuację sztuki po końcu sztuki: „anything is possible but nothing really matters”. Wszystko jest możliwe, ale nic nie ma znaczenia.

Malarz może dziś malować co chce i jak chce; wszystkie konwencje, środki i metody malarskie są dopuszczalne. Nieistotne stały się różnice między malarstwem figuratywnym i abstrakcyjnym, ekspresyjnym i cerebralnym. Nie istnieje żadna dominująca tendencja unieważniająca, na pewien przynajmniej czas, inne tendencje, żaden charakterystyczny dla ducha czasu sposób malowania. Gorzej, szukanie jakichś dominujących tendencji, nurtów czy upodobań staje się śmieszną zabawą, której rezultaty unieważnia każda następna wystawa. Malarz może dzisiaj malować, jak Grzegorz Sztwiertnia i jak Leon Tarasewicz, jak Ignacy Czwartos i Dominik Lejman, Jakub Adamek i Wojciech Leder, Jacek Dłużewski i Łukasz Huculak. Może malować jak chce. Czy to oznacza, że malarstwo straciło sens, stało się nieistotne, zmieniło się w kwestię gustu i smaku, i nic już nie przywróci mu dawnej pozycji? Nie. Jeżeli jednak malarz chce przywrócić malarstwu znaczenie musi wyjść poza malarstwo. Co to oznacza? Przyjrzyjmy się twórczości jednego z najbardziej dziś cenionych malarzy, malarstwu Gerharda Richtera.

Pierwszy okres w twórczości Gerharda Richtera, przypadający na lata 60., tworzą tzw. fotoobrazy – utrzymane w szarej tonacji obrazy malowane ze znalezionych przez artystę zdjęć. Obrazy te można pogrupować w kilka kategorii.

Obraz „Kobieta z parasolką” (1964) przedstawia Jackie Kennedy. Zdjęcie, które było podstawą obrazu wykonane zostało po śmierci Johna Kennedy’ego. W kobiecej postaci trudno rozpoznać wdowę po charyzmatycznym prezydencie Stanów Zjednoczonych. Jackie została przyłapana przez jakiegoś wścibskiego fotoreportera gdzieś na ulicy. Wygląda jak zwykła, dość przeciętnie ubrana kobieta. Prawą dłoń zasłania twarz, jakby chciała pozostać nierozpoznana, w lewej ściska parasolkę. Richter znalazł to zdjęcie w jakiejś gazecie lub czasopiśmie i pozostawił wdowę po prezydencie anonimową – ani tytułem, ani żadnym napisem nie zdradził kogo widzimy na obrazie. „Osiem uczennic szkoły pielęgniarskiej” (1966) to seria portretów młodych dziewcząt, uczennic szkoły pielęgniarskiej, ofiar seryjnego mordercy Richarda Specka. Portrety utrzymane są w konwencji zdjęć ze szkolnego tableau. Wszystkie dziewczęta są do siebie podobne, mają podobne fryzury i podobny wyraz twarzy. Ta grupa obrazów Richtera nasuwa skojarzenia z pracami Andy Warhola z początku lat 60., bo i tematyka (Jackie, ofiary), i stosunek do obrazów medialnych jest u obu artystów podobny, choć efekt jaki uzyskują – całkowicie odmienny.

Druga grupa obrazów jest ściślej związana z niemieckim kontekstem. Obraz „Helga Matura z narzeczonym” (1966) przedstawia młodą kobietę siedzącą na poręczy fotela i czule obejmującą ramieniem młodego, wyglądającego na znacznie od niej młodszego, chłopaka. Matura to prostytutka zamordowana w Hamburgu. Wydarzeniem tym żyła przez pewien czas niemiecka prasa. Zdjęcie, którym posłużył się Richter jest typowe dla brukowej prasy, która przemienia sensacyjne wydarzenia w sentymentalne narracje – tu mamy zdjęcie jakie zwykli sobie robić nowożeńcy, ale dziwna chłpięcość narzeczonego każe się zastanawiać, czy zdjęcie nie było żartem młodej prostytutki. „Kobieta schodząca po schodach” (1965) przedstawia kobietę w eleganckiej wieczorowej sukni na schodach teatralnego foyer. Obraz nawiązuje do niemieckiego cudu gospodarczego, portretując jedną z przedstawicielek niemieckiej elity.

Trzecią grupę obrazów dobrze reprezentują trzy wersje „Papieru toaletowego” (1965). Wydawałoby się, że nie ma nic bardziej banalnego do namalowania niż zawieszona na ścianie rolka papieru toaletowego. Podobnie banalny jest „Budynek administracyjny” (1964), ponury, nieciekawym modernistycznym gmach, którego mutacje pojawiają się po latach na fotografiach Thomasa Strutha i Thomasa Ruffa.

Do czwartej grupy należą obrazy „Wujek Rudi” (1965) i „Ciotka Marianna” (1965). Richter sięga tu do rodzinnego albumu. Wujek Rudi to brat matki artysty, sfotografowany w wojskowym mundurze oficera Wehrmachtu. Młody, przystojny, elegancki, dumny ze swego munduru, pozuje na tle muru, uśmiechając się do osoby fotografującej. Artysta wspomina, że wujek Rudi był stawiany w rodzinie za wzór. Jego przeciwnieństwem była ciotka Marianna – sfotografowana jako nastolatka czule pochylająca się nad raczkującym niemowlakiem (jest nim sam Richter). Ciotka Marianna trafiła do szpitala psychiatrycznego i w rodzinnych opowieściach funkcjonowała jako ostrzeżenie, żeby nie skończyć jak biedna Marianna. Richter odwołuje się do rodzinnej pamięci, ale rodzinna, prywatna historia zbiega się na jego obrazach z historią publiczną, polityczną – wujek Rudi zginął na froncie wschodnim, ciotka Marianna została zamordowana, kiedy niemieccy lekarze zaczęli wcielać w życie program narodowej eugeniki, poddając eutanazji osoby psychicznie chore. Podziwiany wujek i biedna ciotka z rodzinnych opowieści zmienili się miejscami; biedna ciotka przemieniła się w ofiarę zbrodniczego systemu, a podziwiany wujek w skrywaną tajemnicę rodzinną, nazistę w rodzinie, świadectwo tego, że w Niemczech nie było niewinnych rodzin. Tematyka tych dwóch obrazów Richtera bliska jest problemom pamięci, które kilka lat później podejmie Christian Boltanski.

Ostatnią grupę tworzy jeden obraz, wyjątkowy i pod wieloma względami nietypowy dla tej fazy twórczości Richtera – „Akt schodzący po schodach (1966). Obraz przedstawia pierwszą żonę artysty, Emę schodzącą nago po schodach. Obraz jest nietypowy, ponieważ powstał na bazie zdjęcia wykonanego przez samego Richtera, a nie znalezionej, a po wtóre, dlatego, że wyłamuje się z szarej tonacji pozostałych obrazów. Oczywiście jest tu odwołanie do Duchampa, podjęcie tego samego motywu, ale namalowanie go w piękny, tradycyjny sposób, jak ujął to Richter. Dziesięć lat później, w podobny dialog z Duchampem wejście Shigeo Kubota w video instalacji przedstawiającej nagą kobietę schodzącą na ekranie kilku ustawionych na schodach monitorów.

Gerhard Richter nie widział w fotografii zagrożenia dla malarstwa, przeciwnie, we wszystkich wypowiedziach podkreślał wyzwalającą moc fotografii. Fotografia wyzwoliła mnie, mówił, ze wszystkich konwencjonalnych kryteriów, które wiązałem ze sztuką, ponieważ fotografia, którą lubię nie ma żadnego stylu, żadnej kompozycji, nie poddaje się artystycznym ocenom, jest „czystym obrazem” (reines Bild). Fotografia uwolniła moje malarstwo od osobistego doświadczenia, od przekonanie, że malarstwo musi być ekspresją osobowości. Fotografia wyzwoliła mnie wreszcie od konieczności wymyślania tematów i, paradoksalnie, pozwoliła skoncentrować się na malarskich aspektach obrazu. Pozwoliła też wprowadzić na powrót rzeczywistość do obrazu. Przełamać opozycję, którą malarz wyniósł z dwóch akademii jakie ukończył; drezdeńskiej, w której uczonego go, że obraz musi być figuratywny i akademii w Dusseldorfie, gdzie jego nauczyciel, Karl Otto Goetz, przekonywał go, że jedynym prawdziwym malarstwem jest ekspresyjna abstrakcja. Fotografia pozwoliła też Richterowi przełamać jeszcze jedną opozycję – prawdy i sztuczności. Zdjęcie uważane jest za obraz prawdziwy, natomiast malarstwo jest domeną obrazów wymyślonych, iluzyjnych. Malując fotografie Richter przekroczył sztuczność obrazu malarskiego nasycając go prawdą fotografii. „Kobieta z parasolką” to Jackie Kennedy, „Helga Matura” to hamburska prostytutka, „Wujek Rudi” to brat matki artysty ... Wszystkie te postacie naprawdę istniały. Sytuacje w jakich zostały przedstawione na obrazach miały kiedyś miejsce. Jakis reporter zrobił takie zdjęcie Jackie Kennedy. Helga Matura i wujek Rudi dali się sfotografować w takich pozach. Fotografia sprawia, że obrazy Richtera są mocno związane z rzeczywistością, o której mówią, zdają się być świadectwem, niemalże ilustracją czasu, a jednocześnie przez to, że zostały wybrane z tysiąca fotografii i powiększone do wymiarów malarskiego obrazu nasuwają pytanie, dlaczego artysta wybrał właśnie te zdjęcia, co takiego w nich dojrzał?

Pierwszy okres twórczości Richtera rozpoczyna wspólna akcja z Konradem Luegiem (późniejszym znanym galerzystą Konradem Fischerem), zrealizowana w sklepie meblowym w Dusseldorfie – „Living with Pop: A Demonstration for Capitalist Realism” (1963). Akcja wywołała spory rezonans, wprowadzając w publicz-

ny obieg termin „realizm kapitalistyczny”, którym Richter później się raczej nie posługiwał, a tym bardziej nie czuł się jego reprezentantem czy rzecznikiem. Jego poglądy polityczne, dość typowe dla uciekinierów ze wschodnich Niemiec, lepiej wyrażała pierwsza część tytułu – żyć z popem, żyć w świecie pop kultury. Malarstwo musi się pogodzić z tym, że żyje w świecie kultury popularnej, w świecie medialnych obrazów, musi się z tym faktem oswoić i odnaleźć w nim swoje miejsce.

Na przełomie lat 60. i 70. Gerhard Richter malował obrazy samolotów wojskowych i oparte na zdjęciach lotniczych obrazy miast (Stadtbilde). Te dwa tematy łączyły się w osobistym doświadczeniu artysty, który przeżył alianckie naloty w rodzinnym Dreźnie.

Z początku lat 70. pochodzą całkowicie abstrakcyjne obrazy kojarzące się z abstrakcją geometryczną czy też sztuką konkretną Josefa Albersa, Pieta Mondriana, Theo van Doesburga czy Maxa Billa – próbki farb umieszczone w białej kratownicy („Farben”, 1971). W 1974 roku Richter wrócił do tego tematu, tworząc niekończące się mapy kolorów. Punktem wyjścia były cztery kolory – trzy kolory podstawowe plus szary. Kolejne obrazy prezentowały różne kombinacje tych czterech kolorów, tworząc rozrastające się ciągi geometryczne 4, 16, 64, 256, 1024 kolorów. Prace te przypominały konceptualne pomysły Sol LeWitta.

W 1972 roku, na Biennale Weneckim, Richter przedstawił swoją pierwszą instalację malarską „48 portretów” – 48 obrazów o identycznych rozmiarach, 70 x 50 cm, przedstawiało przemalowane z encyklopedii konterfekty znanych pisarzy, kompozytorów, naukowców i filozofów. Richter zrezygnował z portretów polityków i artystów, pomiął kobiety i przedstawicieli innych ras, stworzył humanistyczny panteon reprezentowany wyłącznie przez białych mężczyzn. 48 przedstawicieli europejskiej tradycji humanistycznej, od Ortegi y Gassetta przez Mahlera, Strawińskiego, Manna, Kafkę, Pucciniego, Einsteina po Andre Gide'a i Antona Webera uformowało fryz obiegający ściany niemieckiego pawilonu. Instalacja Richtera była głosem w debacie na temat kultury jaką toczyło pokolenie 68 roku. Richter, nieco starszy od uczestników debaty, sporządził listę 48 intelektualistów, którzy mogli stać się ofiarami ideologicznych uzurpacji, mogli być zaatakowani za wyznawanie wstecznych lub nie dość postępowych poglądów, mogli być poddani ideologicznej reedukacji, a ich humanizm zdemaskowany jako mieszczański pseudo-humanizm. Uderzający w tym zestawieniu brak kobiet zwraca uwagę na jeszcze jeden istotny aspekt malarskiej instalacji Richtera – problem ojca.

Richter mówił w jednym z wywiadów, że brak ojca jest typowo niemieckim problemem; brak ojcowskiego autorytetu, zakłócenie międzygeneracyjnej komunikacji było jedną z przyczyn studenckich buntów końca lat 60. Ojcowie zniknęli z niemieckiej historii, stali się nieobecni, zawstydzeni poczuciem winy - o „waterlosen Gesellschaft” pisał na początku lat 60. Alexander Mitscherlich.

W 1972 roku Gerhard Richter zdecydował się po raz pierwszy pokazać swoje archiwum fotograficzne, które gromadził od 1962 roku – ponad 5 000 zdjęć tematycznie pogrupowanych: obozy koncentracyjne, pejzaże, zdjęcia nieba, morza, lotnicze zdjęcia miast, zdjęcia rodzinne, zdjęcia bieżących wydarzeń, zdjęcia pornograficzne, zdjęcia mody, portrety, zdjęcia kwiatów itd. Fotograficzne archiwum Richtera jest wizualną pamięcią, rodzajem zbiorowej podświadomości, z której wylania się twórczość artysty. Richter zatytułował swoją wystawę „Atlas”, a więc zbiór obrazów ilustrujących wybraną dziedzinę wiedzy, ale także mityczny tytan, brat Prometeusza, skazany przez Zeusa na podtrzymywanie sklepienia niebieskiego. Dla Richtera fotografia jest takim mitologicznym Atlasm wspierającym jego sztukę. Przy okazji wystawy swojego archiwum, Richter wypowiedział zagadkowe zdanie: nie chciałem pokazać jak malarstwo wykorzystuje fotografię, lecz jak fotografia wykorzystuje malarstwo. Dla Richtera, wizualnym zapisem dzisiejszego świata jest zapis fotograficzny i filmowy; obraz malarski jest interwencją w ten foto-filmowy świat po to, by wybrać i zatrzymać pewne obrazy,

przedłużyć z nimi kontakt, zmusić do refleksji, do pytania, co one właściwie mówią? Po latach, w rozmowie Robertem Storrem, Richter wyznał, że nie wiedząc dlaczego wybrał te a nie inne zdjęcia, dlaczego namalował „Wujka Rudiego”, „Ciotkę Mariannę” czy amerykańskie samoloty bojowe Mustang – obraz (fotograficzny) wyprzedzał myśl, to, co nieświadome wyprzedzało świadomy namysł.

W 1988 roku Gerhard Richter namalował swoje arcydzieło, 15 obrazów opatrzonych wspólnym tytułem „Oktober 18, 1977”. Cykl ten zaprzecza wszystkim opiniom, że malarstwo jest niezdolne do zabierania głosu w poważnych debatach. Cykl Richtera poświęcony jest niemieckiej jesieni 1977 roku, a dokładniej tajemniczej śmierci trzech członków grupy Baader-Meinhof w więzieniu Stammheim pod Stuttgartem – Andreea Baadera, Gudrun Enssling i Holgera Meinsa. Richter dopełnia ten obraz czwartą osobą dramatu – Ulriką Meinhof, którą znaleziono martwą w celi więzienia Stammheim ponad rok wcześniej, 9 maja 1976 roku. W cyklu „Oktober 18, 1977” Richter powraca do swojej manieri malarskiej z lat 60. - wykorzystując policyjne zdjęcia, które ukazały się w prasie, maluje 15 rozmazanych, zatartych, szarych przedstawień dramatu jaki wstrząsnął Niemcami w połowie lat 70.

Cykl nie jest ściśle uporządkowany, jedynie pierwszy i ostatni obraz jest precyzyjnie wskazany. Pierwszy obraz, zatytułowany „Jugendbildnis”, jest portretem



Gerhard Richter October 18, 1977

nastoletniej Ulriki Meinhof, ostatni – przedstawia tłum zebrany na pogrzebie terrorystów. Pomiędzy znajduje trzynaście obrazów: dwa obrazy z aresztowania Holgera Meinsa, trzy obrazy przedstawiające Gudrun Enssling podczas policyjnej konfrontacji, obraz powieszony w celi Enssling, dwa obrazy zastrzelonego Baadera, obraz jego celi z regałem wypełnionym książkami, adapter, w którym Baader miał ukrywać przemycony do celi pistolet, trzy obrazy pokazujące zbliżenie szyi martwej Ulriki Meinhof.

Richter opowiada o wydarzeniach, do których miał bardzo sceptyczny stosunek, o wyrażaniu się młodzieńczego protestu końca lat 60. w międzynarodowy terrorizm. Po jednej stronie, młodzi idealisci, którzy od werbalnej krytyki systemu chcą przejść do działania, do akcji bezpośredniej, do walki z systemem; po drugiej, polityczny establishment skrywający mroczną przeszłość, niezdolny do rozliczenia się z własnymi winami, niezdolny do „pracy pamięci”, jak ujmowała to Margarete Mitscherlich. Z jednej strony idealisci pragnący zdemaskować prawdziwą twarz systemu, obnażyć jego strukturalną przemoc, represyjność skrywaną pod maską tolerancji; z drugiej „generacja Auschwitz” sprawnie posługująca się państwowym aparatem przymusu, prawem, mediami, policją, więziennictwem. Richter przyjmuje ten uproszczony i schematyczny obraz, bo to, co go interesuje, co zawsze go interesowało, to historyczna rola idealizmu („How German is it”,

jakby powiedział Walter Abish) i pytanie, kiedy idealizm staje się zbrodnią. Zaraz po przyjeździe do zachodniej części Niemiec, w 1962 roku, Richter zanotował: „Nie przyjechałem tutaj (do Niemiec Zachodnich), żeby uciec od ‘materializmu’; tutaj jego dominacja jest znacznie bardziej totalna i bezmyślna. Przyjechałem tutaj, żeby uciec od przestępczego ‘idealizmu’ socjalistów”.

Richter nie broni grupy Baader-Meinhof, nie rehabilituje terrorystów, nie przy-



Gerhard Richter, October 18, 1977

wołuje lewicowych sentymentów 68 roku, pyta o to, kiedy idealizm przeradza się w fanatyzm, w fanatyczną wiarę w idee, które zaczynają dominować nad rzeczywistością. Klamrą cyklu jest portret młodości (Judenbildnis) i tłum na pogrzebie terrorystów. Grupa Baader-Meinhof stała się symbolem terroru. Kiedy aresztowano członków grupy, w czerwcu 1972 roku, zarzucono im 7 zabójstw, 27 prób zabójstwa, napady na banki, podpalenia i inne akty terroru, m. in. podłożenie bomb w siedzibie Springera w Hamburgu, komisariatach policji w Augsburgu i Monachium, amerykańskich bazach w Heidelbergu i Frankfurtu. Większość tych zarzutów nie została potwierdzona, a terroryzm rozkwitł już po uwięzieniu przywódców grupy Baader-Meinhof – w lutym 1975 roku uprowadzono przywódcę CDU w Berlinie, Petera Lorentza, w kwietniu 1975 grupa terrorystów opanowała niemiecką ambasadę w Sztokholmie, w maju 1977 zastrzelono w Karlsruhe prokuratora generalnego RFN, Siegfrieda Bubacka, w lipcu 1977 zastrzelono bankiera Jurgena Ponto w jego domu pod Frankfurtem, we wrześniu 1977 uprowadzono i zamordowano Hansa Martina Schleyera, przewodniczącego Stowarzyszenia Niemieckich Pracodawców, w październiku 1977 uprowadzono samolot Lufthansy, wymuszając lądowanie w Mogadiszu, gdzie został odbity przez niemieckie i izraelskie jednostki antyterrorystyczne.

Cykl Richtera po raz pierwszy wystawiono w niewielkim Krefeld, na początku 1989 roku, a następnie pokazano w innych miastach, Frankfurtu, Londynie, Rotterdamie, Nowym Jorku, Montrealu, Los Angeles, Bostonie. W 1991 roku cykl wrócił do Niemiec i jako dziesięcioletni depozyt artysty, trafił do Muzeum Sztuki Nowoczesnej we Frankfurtu. Frankfurckie muzeum nie znalazło środków na zakup pracy Richtera, dlatego artysta zgodził się w 1995 roku na ofertę Museum of Modern Art z Nowego Jorku i w roku 2001, dziesięć lat po zdeponowaniu we Frankfurtu cykl „Oktober 18, 1977” stał się własnością nowojorskiego muzeum. Zakup cyklu przez nowojorskie muzeum wywołał w Niemczech dyskusję, czy

praca Richtera tak ściśle związana z niemiecką historią powinna opuścić Niemcy? Czy będzie ona rozumiana poza Niemcami? Kiedy cykl Richtera pokazywano poza Niemcami, organizatorzy wystaw wydzielali często osobne sale, żeby widzowie mogli zapoznać się z dokumentacją dotyczącą grupy Baader-Meinhof. Niektórzy więcej czasu poświęcali czytaniu dokumentów niż oglądaniu obrazów, zauważył w jednym z wywiadów Richter.

Richter wspominał, że w latach 60., jak większość artystów pop, niczego nie brał poważnie. Niczego nie braliśmy na serio, ale nie byliśmy cynikami. Interesowała nas banalność rzeczywistości, a dokładniej banalizacja zła dokonywana przez mass media, ale nikt ani niczego nie oskarżaliśmy. Wydawało nam się bowiem, że jesteśmy uodpornieni na ideologię, że nie damy się już uwieść żadnym ideom. Dopiero pracując nad cyklem „Oktober 18, 1977”, mówił Richter, zdałem sobie sprawę, że nie można żyć bez idei, że wszyscy pragniemy idea. I o tym rozpaczliwym pragnieniu idealizmu jest cykl „Oktober 18, 1977”.

W 2000 roku Instytut Goethego przygotował objazdową wystawę Gerharda Richtera. W 2005 roku wystawa trafiła do Polski, do Katowic. Na wystawie znalazły się fotografie niektórych obrazów Richtera, m. in. cibachrom obrazu „Wujek Rudi”. W rozmowie z Robertem Storrem Richter mówił, że nie była to zwykła reprodukcja, lecz samoistny obiekt. Twórczość Richtera zatoczyła koło; od fotografii do obrazów i z powrotem, a jego malarstwo stało się przykładem malarstwa po-konceptualnego.

Malarstwo nie odgrywa już tej roli jaką pełniło w sztuce modernistycznej; nie jest głównym środkiem artystycznej ekspresji, nie określa specyfiki sztuki ani nie wyznacza kryteriów oceny sztuki. Na naszych oczach sprawdzają się prognozy wielkich historyków sztuki, Erwina Panofsky'ego, Arnolda Hausera, Ernsta Gombricha, którzy uważali, że dominującą formą wizualną w sztuce XX wieku będzie kino, sztuka ruchomych obrazów. Jaka jest zatem rola malarstwa w epoce mass mediów, w świecie zdominowanym przez coraz ruchliwsze i coraz agresywniejsze obrazy medialne? Czy malarstwo jest już tylko wspomnieniem dawnej sztuki? Przywoływaniem bliższej i dalszej tradycji artystycznej? Malarstwo Richtera zdaje się w pełni potwierdzać tę diagnozę, a jednocześnie osłabiać jej negatywną wymowę. Tak, malarstwo jest stare i zmęczone, niezdolne do odgrywania dawnej roli, a jednak potrafi nas zaskoczyć i powiedzieć coś ważnego, jeżeli malarz, jak Richter, nie koncentruje się na obronie malarstwa, lecz wykorzystuje malarskie formy wypowiedzi, by stworzyć przestrzeń dla krytycznej refleksji. Richter nie szukał istoty malarstwa, jakby od początku wiedział, że ontologia dzieła sztuki jest ściśle związana ze społeczną historią form artystycznych i to na niej powinna się koncentrować uwaga artysty. Bardzo wcześnie wyszedł poza malarstwo, poddając je zewnętrznej refleksji, z punktu widzenia nowych form i strategii przedstawiania. Nie bronił malarstwa, lecz konfrontował je z tym, co mu pozornie zagrażało, z fotografią, i – paradoksalnie – potrafił z malarstwa uczynić środek fotografii, środek reinterpretacji naszej pamięci wizualnej.

Literatura

Buchloh Benjamin, A Note on Gerhard Richter's "October 18, 1977", [w:] Theory in Contemporary Art since 1985 (eds Z. Kocur, S. Leung), Oxford 2005.

Gaiger Jason, Post-conceptual Painting: Gerhard Richter's Extended Leave-taking, w; Themes in Contemporary Art (eds G. Perry, P. Wood), London 2004.

Osborne Peter, Modernism, Abstraction and the Return to Painting, [w:] Thinking Art: Beyond Traditional Aesthetics (eds. A. Benjamin, P. Osborne), London 1991.

Richter Gerhard, The Daily Practice of Painting: Writings 1962-1993 (ed H.U. Obrist), London 1995.

Schwarz Dieter, Gerhard Richter, Przegląd, BWA, Katowice 2005.

Storr Robert, Gerhard Richter. Doubt and Belief in Painting, New York 2003.



W ostatnich dziesięcioleciach mogło się wydawać, że postmodernizm obalił wszystkie dotychczasowe teorie i zasady, że sztukę i kulturę trzeba opisać od nowa, stwarzając przy tym nowy – odpowiedni – język opisu oraz system wartości. Zorganizowana w Muzeum Narodowym w Gdańsku wystawa „Nowi Dawni Mistrzowie” studzi te obawy, pokazując postmodernistyczną rewolucję jako (kolejny) kryzys sztuki, a nie jej koniec.

Donald Kuspit, będący pomysłodawcą i kuratorem tej wystawy, zaprezentował jednocześnie z ekspozycją książkę – manifest pod znaczącym tytułem „Koniec Sztuki”, w domyśle – koniec sztuki postmodernizmu. Tytuł jest zaczepny i sugeruje akt ostateczny i gwałtowny – rewolucję. Jej zawartość opisuje jednak proces ewolucji, przemian w obrębie twórczości jako obszaru spotkania się twórcy i odbiorcy.

Negatywny od samego początku odbiór wystawy (a takie głosy są w przewadze) wynika z tego, że artyści okresu postsztuki nie zamierzają ani odmienić, ani zaprzestać swojej działalności, ani – tym bardziej – w milczeniu temu końcowi się przyglądać. To w pełni zrozumiałe. A ponieważ nie zgadzają się ani z tezą Kuspita, ani z diagnozą współczesnej twórczości, nie mogą przyjąć całkowicie obiektywnie wystawy, jaką kurator przygotował, bo nie bez racji odbierają ją jako bezpośrednią egzemplifikację tezy wyrażonej tytułem książki.

Gabriela Balcerzakowa

„KONIEC SZTUKI”?

„Nowi Dawni Mistrzowie” W GDAŃSKU

”Kuspit ukazuje jedynie ślepe zaułki, w jakie postmoderniści zepchnęli twórczość i artystę, dopuszczając do wysokiej (artystycznej) sfery ten rodzaj poszukiwań (np. puszkiwanie fekalii), jakie historia wkrótce miłosiernie zapomni, podobnie jak miało to miejsce z licznymi nietrafionymi pomysłami w minionych jej stuleciach, od początków dziejów sztuki. Donald Kuspit nie uderza w postmodernizm, w całość jego oferty, programu i przebiegu. Wskazuje i poddaje druzgocącej i drobiazgowej krytyce jego wynaturzenia (manieryzm postsztuki), natomiast postmodernizm jako zjawisko próbuje ocalić, uznając je za kolejny okres w dziejach sztuki, przebiegający według klasycznego trójfazowego schematu rozwoju; obecnie będący w regresie, czyli schyłku, czego dowód przeprowadza przede wszystkim w książce, ale też w obrębie wystawy.

Takie „wyrażanie się”, „wynaturzenie” jest w sztuce zjawiskiem znanym i notowanym powszechnie. Większość wyżej zorganizowanych zjawisk artystycznych (styl, szkoła, nurt itd.) przechodzi kolejne, rutynowe fazy: wstępną (awangardową, gdy niczym harcownicy pojawiają się pojedyncze sygnały, wykazujące nasilającą się tendencję, skierowaną przeciw artystycznemu establishmentowi), klasyczną (panującą, oznaczającą okres najwyższej popularności) i schyłkową/manierystyczną (faza ariergardy, należąca w równym stopniu do maruderów, co do rzeczników nowego porządku, kolejnej awangardy).

Skoro obecnie znajdujemy się w tej właśnie, pełnej dynamiki i energii trzeciej fazie stylu postsztuki, charakteryzującej się nadmiernym wyrafinowaniem, manieryzmem i schyłkowością, spróbujmy ten okres zrozumieć. Bo tym samym jesteśmy uczestnikami ważnych przemian w łonie sztuki: jej dotychczasowi mistrzowie – klasyki sztuki panującej (wciąż obowiązującej) zwolna spychani są na margines rozciągliwego zjawiska, zwanego sztuką, przez bojowo nastawioną „jздę przednią”, reprezentującą nowych (dawnych mistrzów). To niewątpliwie początek niechcianej najpierw koegzystencji tego co było i jest z tym, co niechybnie nadchodzi. Koegzystencji pełnej zwycięskich i przegranych potyczek, bardzo emocjonalnych starć, których wynik jest jednak z góry przesądzony.

Doświadczony Kuspit, który widział niejedno i doskonale zna meandry sztuki nowej, jej istotę i naturę, odważnie przewidywa (i pokazuje) skutek tego „bokowania”: margines postsztuki będzie coraz węższy. Wcale jednak nie musi zniknąć całkowicie, ostatecznie i bezpowrotnie, niemniej bezapelacyjnie zwycięstwo przypadnie „nowym”.

W dalszej perspektywie zwycięstwo „nowych” będzie równie nietrwałe; za jakiś czas ofensywa przyberze fazę stabilizacji, a później – czeka ją nieodwołalny schyłek. Optylizmem nastraja to, że jedni i drudzy, ustępujący i nadchodzący, mają szansę powrotu, w formie oczywiście odmienionej, jako kolejna awangarda, forma albo – zjawiska, z podobnymi jednak wartościami, wypisanymi na sztandarach, jak czynią to „nowi mistrzowie” z tytułu wystawy, przywołując „dawnych mistrzów”.

Mówiąc o mechanizmach przemian w obrębie zjawisk, nie sposób zapomnieć o schemacie wyższych przekształceń, zachodzących w obrębie epok czy okresów kultury, Myślę tu o naprzemienności stylów, mających swoje umocowania „klasyczne” (Renesans, Oświecenie, Pozytywizm) albo „romantyczne” (Romantyzm, Barok, Neoromantyzm, Postmodernizm), wywołanych zmianą gustów (znużeniem „Amadeusz” Milosza Formana z konkurującymi bezwzględnie postaciami kompozytorów – Antonia Salieriego oraz W.A. Mozarta, uznać można za przykład nieco „naciągnięty”, acz bardzo pouczający.

Wystawa „Nowi Dawni Mistrzowie” upomina się też i wyraża aprobatę dla porzuconych i w części zapomnianych wartości tradycyjnie z twórczością identyfikowanych, wśród których naczelną jest opanowanie umiejętności. Opanowanie ich mistrzowskie, odróżniające ich (artystów) sprawność warsztatową od poziomu utalentowanych dyletantów.

Kuspit z ubolewaniem dostrzega w dziele postmodernistów brak mistrzostwa (pisze o tym w „Końcu Sztuki” na str. 37, 131, 173-4), uznając ten fakt za

generalną jej słabość, rodzaj miękkiego podbrzusza postsztuki, wskazuje go jako źródło psucia się i początek samozagłady postmodernizmu a przynajmniej niemożność obrony jego Zresztą, wczorajsi zwycięzcy często zapominają o przestrzeganiu podstawowych zasad czujności i kontroli, bo pycha zdobywców zakrywa ich oczy. Z tych zasad zaś najważniejsza jest, różnie w różnych czasach wyrażana, Norwidowska maksyma „Jest w tym napomnieniu zarówno szacunek artysty dla siebie samego, obdarzonego talentem ponad powszedniość, dla dzieła i dla odbiorcy (którego nie można oszukiwać, jeśli nie chce się go stracić), będącego nieodłącznym i niezbędnym elementem d'oeuvre.

Można więc powiedzieć, że postartystów zgubiła nonszalancja, pozwalająca ograniczyć „dzieło” do zajmującego niekiedy pomysłu bez specjalnego liczenia się z jego formą. Posługiwanie się dla wyrażenia istoty idei „dzieła” gotowymi przedmiotami i urządzeniami z obszaru współczesnej techniki, tylko wtedy może być udane (budzić zachwyt i generować oczekiwane doznania), gdy twórca sprawia, że artystyczny zamiar zdolny jest olśnić odbiorcę, a w żadnym wypadku nie może zniechęcić go już na wstępie dyletantstwem formy. Trzeba wiedzy konstruktora, elektryka, elektronika, programisty, akustyka itd., żeby odbiorca nie stanął bezradnie wobec niezbornej płataniny kabli, przewodów, zasilaczy, dzięki którym autor uzyskuje pożądaną efekt artystyczny (jakiś ruch albo rozbłysk, albo dźwięk), co sam uznaje za coś głębokiego i olśniewającego, za to, co jest niewyraźne: jakieś „ne se que” czy Widz może nie dotrzeć do odczytania metafory, skoro artysta znokautuje go wcześniej formą.

Bagatelizowanie formy jest współcześnie nagminne, choć zgubne; artyści nie próbują nawet ukrywać lekceważenia odbiorcy – partnera w artystycznym dziele, choć oczywiste jest, że proces odbioru dokonuje się właśnie poprzez oczy. To one uruchamiają intelekt. Pięknie i lapidarnie (i metaforycznie) opisał to zjawisko Juliusz Słowacki w arcyepoemacie „W Szwajcarii”:

„ (...) Gdy oczy przeszły od stóp do warkoczy,
To zakochały się w niej moje oczy;
A za tym zmysłem, co kochać przymusza,
Poszło i serce, a za sercem dusza. (...)”

Sztuka, dzieło sztuki, ma olśnić, bo w olśnieniu jest element wstrząsu: zachwyt



i bojaźń jednocześnie. Dokonuje tego identycznie jak dobrze skonstruowana metafora poetycka. Ma spowodować, że przeżycie dzieła sztuki będzie zarazem i tyleż wstrząsem mistycznym, co intelektualnym. Ma być próbą zbliżenia się, a nawet dotknięcia ulotnej tajemnicy, nienazwanego i nierozpoznawalnego.

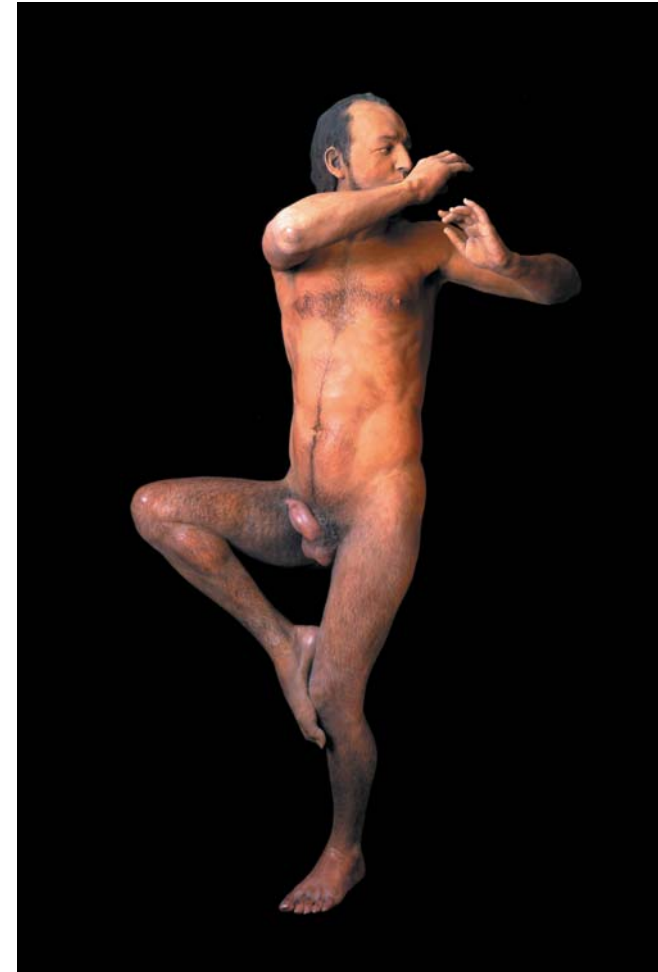
Dlaczego postartyci, porzucający ćwiczenia warsztatowe, ale jednocześnie czytani, przygotowani teoretycznie do wyrażania i obrony swoich teorii, zapomnieli (albo świadomie odrzucili?) podstawowy sposób nawiązania kontaktu z odbiorcą – trudno powiedzieć. Na pewno doświadczają jego skutków. Dysproporcja „treści” i „formy” pozostaje jednym z najcięższych grzechów postsztuki. Zaś gdy poza brakiem (czy słabością) formy ma miejsce miłośność wyrażanych idei (filozoficznych, publicystycznych, poetyckich) względem mistrzów tych dyscyplin (filozofów, publicystów, socjologów, poetów), to kim wówczas naprawdę jest artysta? Kuglarzem? Komiwojażerem tanich wzruszeń, opakowanych w tandetną dekorację?

„Koniec Sztuki”, ogłoszony przez Kuspita wraz z prezentacją „Nowych Dawnych Mistrzów”, to nie jest katastroficzna zapowiedź jej faktycznego unicestwienia. Można dyskutować o skuteczności przeprowadzenia dowodu prawdziwości tezy, jaką przed nami stawia Kuspit w postaci gdańskiej ekspozycji, wskazując jej słabe obszary. Przy wszystkich jednak zastrzeżeniach propozycja ta jest ożywczą zapowiedzią dalszego trwania sztuki z całym dobrodziejstwem przyszłych jej wstrząsów (wzlotów i słabości). W gruncie rzeczy – tak chcę to rozumieć – dowodzi Kuspit, że sztuka jest nieśmiertelna.

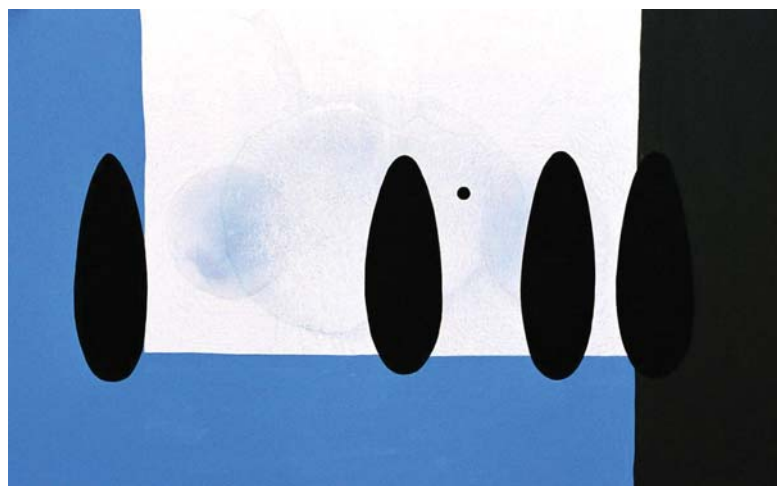


Nowi Dawni
Mistrzowie









NOWE TENDENCJE



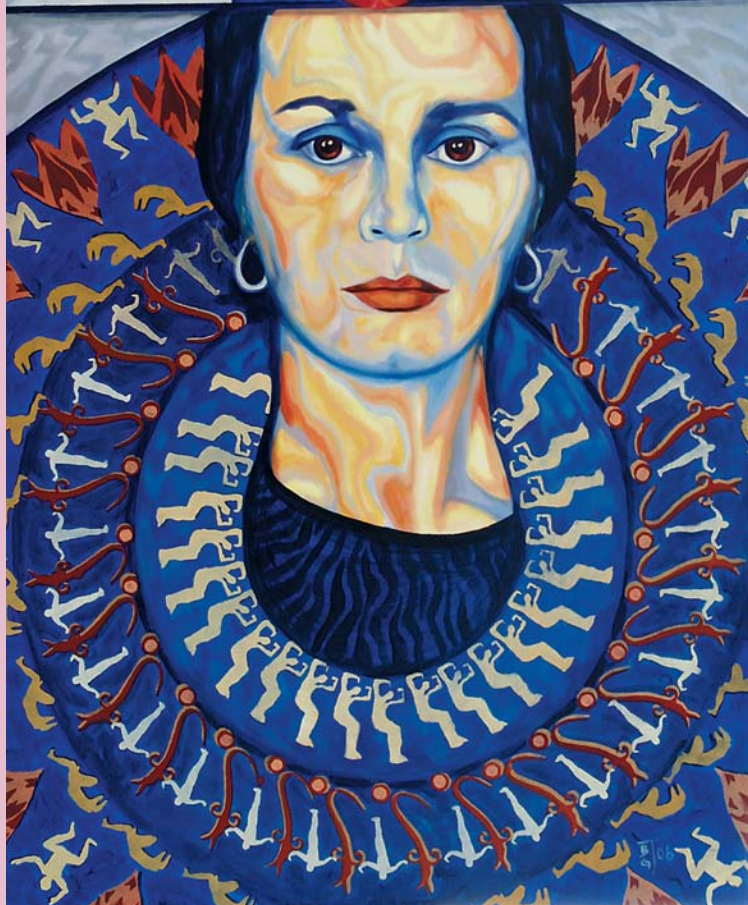


Malarstwo polskie

XXI wieku



- Gdyby nie pies doszłoby do tragedii - mówi



Bożena Grzyb-Jarodzka



Paweł Jarodzki



Tomasz Załuski

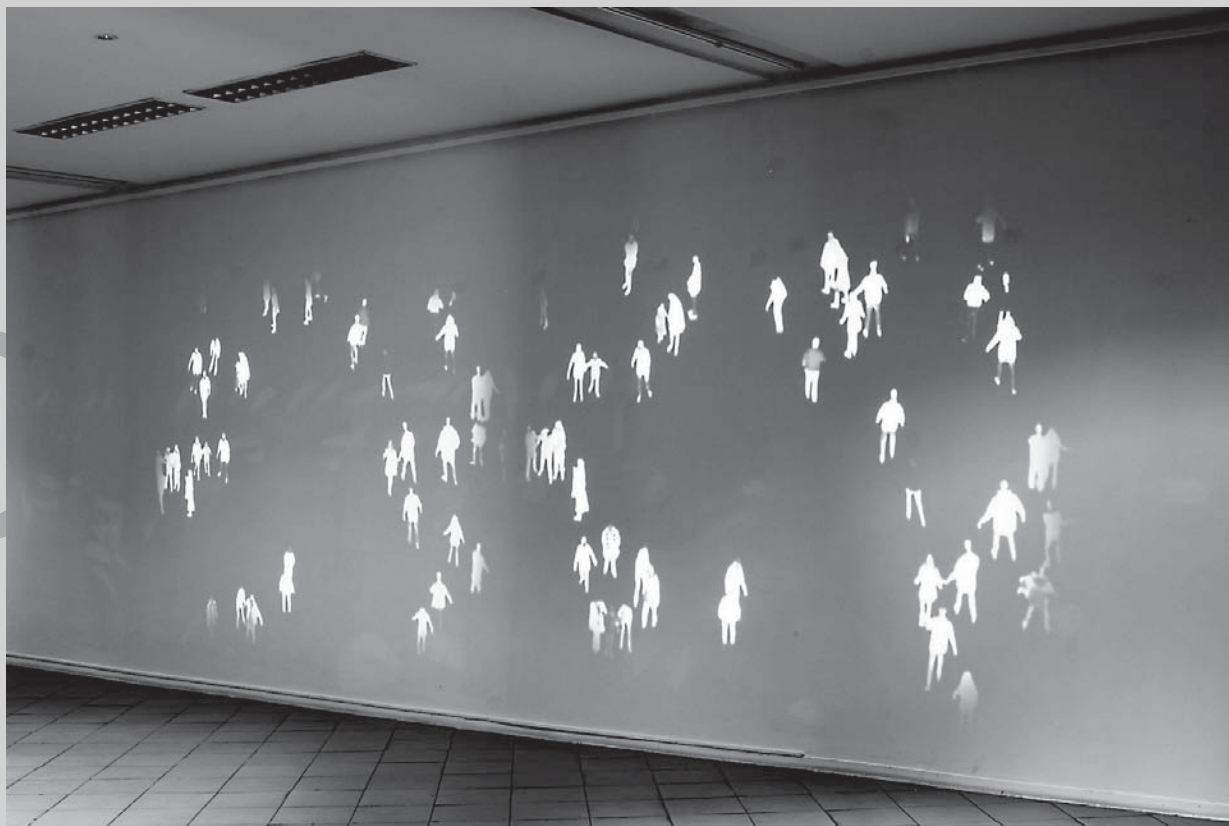
WIELOŚĆ WIDEOMALARSTWA

JEDNOSTKOWA WIDEOMALARSTWA

Powstające w ten sposób wideomalarstwo nie jest zjawiskiem zgoła nowym, absolutnym zdarzeniem bez zapowiedzi we wcześniejszych praktykach artystycznych. Od początku swego istnienia to, co nazwę skrótowo „obrazem mechanicznym” pozostawało bowiem w złożonej relacji z wciąż redefiniującą się malarskością. Powracające fale piktorializmu w fotografii, liczne próby tworzenia filmu abstrakcyjnego, wszelakie „gesty plastyczne” w ramach kolejnych technologii ru-

¹. Prezentowana w Galerii Bielskiej BWA w Bielsku-Białej (24 listopada – 29 grudnia 2006) wystawa *Obrazy jak malowane*

Ten projekt wystawienniczy, stworzony przez Jarosława Lubiaka przy współpracy Kamila Kuskowskiego, zdobył pierwsze miejsce w tegorocznej edycji konkursu dla kuratorów na scenariusz i realizację wystawy malarskiej Bielska Jesień. Warto tu zwrócić uwagę na konsekwencję, jaką wykazało się jury bielskiego konkursu, wybierając wystawę, której charakter dobrze oddają – przynajmniej na



poziomie opisu wstępnego – takie określenia jak „malarstwo bez malarstwa”, „malarstwo po malarstwie”, czy też „malarstwo poza malarstwem”. Praktyki artystyczne dające się opisać za pomocą tych kategorii zaznaczały już bowiem swoją obecność – i to z rosnącą siłą – we wcześniejszych ekspozycjach realizowanych w ramach bielskiego konkursu dla kuratorów: mowa tu o (2001, kurator Adam Szymczyk) oraz o wystawie (2003, kuratorki Exgirls: Magdalena Ujma, Joanna Zielińska). Wybór obecnej wystawy można zatem rozpatrywać jako efekt dostrzeżenia tej wielokształtnej tendencji oraz chęci tematycznego ukazania jej fragmentarycznej, lecz zarazem bardzo wyrazistej, specyficznej i radykalnej postaci: wideomalarstwa.

Terminu tego używa w swym kuratorskim komentarzu do wystawy Jarosław Lubiak, pisząc, że „w momencie, gdy los malarstwa zdawał się być już definitywnie przypieczętowany, przeżywa ono niesamowitą reinkarnację. Malarskość, przejawiająca się przeciwieństwem użyciem światła i koloru, wciela się w zupełnie inne artystyczne medium. Przenika i przejmując sztukę wideo, która w swojej tradycji stawała zazwyczaj w opozycji wobec przytłaczającego dziedzictwa sztuki malarskiej. [...] Można zatem powiedzieć, że tradycja malarska powraca czy też zostaje ponownie ożywiona za pomocą technologii wideo – nawet jeśli to wideomalarstwo jest zupełnie odmienne od malarstwa, do którego zdążyliśmy się przyzwyczaić”². Ów skondensowany opis dobrze nakreśla charakter wystawy. Zestawia ona ze sobą realizację przeszczepiającą wielopostaciową „malarskość” czy też różnorodną rozumianą „problematykę malarską” w kontekst narzędzi, technik i strategii typowych dla sztuki wideo. W efekcie pozwala śledzić wzajemne transformacje, jakim w procesie tym podlega zarówno tradycyjna malarskość, jak i otwierające się na nią środowisko sztuki wideo.

chomego obrazu zaświadczać, że malarskość zawsze podskórnie, uparcie tkwiła w obrazach mechanicznych czy też je nieustannie „nawiedzała”. Co więcej, nie odgrywała jedynie roli zewnętrznego, negatywnego punktu odniesienia, lecz była też ich wewnętrzną, konstytutywną innością, pozytywną siłą ich twórczej metamorfozy – np. stanowiła jeden ze sposobów kwestionowania ich prostej redukcji do różnie rozumianych „efektów rzeczywistości”. Niewątpliwa nowość określająca naturę współczesnych postaci wideomalarstwa wydaje się natomiast zawierać w czym innym. Sam kurator wspominał o tym w trakcie otwarcia wystawy: chodzi tu o nową sytuację szczególnego skrzyżowania – można by powiedzieć chiazmu – jakie występuje dziś między malarstwem, które dość powszechnie oddaje swą tradycyjną infrastrukturę wizerunkom i znakom cyrkulującym w elektronicznych massmediach, a elektronicznym obrazem wideo, które sięga po tradycyjną problematykę i efekty malarskie.

Wspominana sytuacja – a ściślej drugi z jej wskazanych wyżej elementów – pozwala też w nowy sposób zinterpretować powiązane ze sobą zagadnienia „malarstwa po malarstwie” (realizowanie wielorakiej malarskości wolnej od esencjalizmu, a także dającej się dialogicznie przywoływać w postkonceptualistycznej przestrzeni jako rodzaj „znaku”, „cytatu”, „ready-made” itp.) oraz „malarstwa poza malarstwem” (realizowanie malarskości poza tradycyjną infrastrukturą czy wręcz poza medium malarstwa). W interpretacji tej skłonny byłbym uprzywilejować dwa aspekty czy też motywy. Aby przybliżyć pierwszy z nich, pokuszę się o zestawienie obecnej ekspozycji wideomalarstwa z zorganizowaną w 2004 roku w warszawskiej Królikarni wystawą (kuratorzy Grzegorz Kowalski i Maryla Sitkowska). Obie wystawy stanowią tu różnorodny, w obu wypadkach

specyficzny wyraz zjawiska przenoszenia się i upartego pozostawiania na terytorium sztuki „nowych mediów” pewnych nawyków lub dyspozycji twórczych, określonej logiki twórczego myślenia, specyficznej wrażliwości oraz sposobu ujmowania świata, czy wreszcie zbioru szczegółowych zagadnień ukształtowanych na gruncie „warsztatu” malarstwa i rzeźby jako tradycyjnych dziedzin lub mediów sztuki³. Z drugiej strony wystawy te ukazują zjawisko zyskiwania przez malarstwo i rzeźbiarstwo nowej, współczesnej infrastruktury, nowej, dającej daleko większe możliwości techniki uobecniania się, czy wręcz technologii wchodzenia w obecność, rozsadzającej lub przynajmniej transformującej dawne nazwy i ramy pojęciowe. Warto nadmienić, że cennym przyczynkiem do teoretyczno-historycznego opisu tych wciąż jeszcze chyba nie dość dobrze rozpoznanych i opracowanych zjawisk są teksty poświęcone historii wychodzenia poza tradycyjną rzeźbę w warszawskiej ASP, zawarte w katalogu wystawy w Królikarni, oraz teksty o wideomalarstwie, które ukazały się w antologii-katalogu z wystawy bielskiej⁴. Być może rodzi się jakiś nowy dyskurs o malarskich i rzeźbiarskich „residuach” w sztuce nowych mediów – a listę tę niewątpliwie dałoby się dalej rozszerzać, na przykład o residua „graficzne”.

To właśnie na bazie tak rozumianych residuów malarskich rozwija się nowe wideomalarstwo – malarstwo po malarstwie i malarstwo poza malarstwem, które rozpatrywałbym dalej w kontekście motywu „jednostkowej wielości sztuk(i)”, wprowadzonego przez Jean-Luc Nancy’ego. Ten francuski filozof sugeruje, że jeśli możemy dziś w ogóle mówić o „końcu sztuki” w potocznym sensie tego wyrażenia, to jedynie w odniesieniu do postępującego schyłku pojęcia oraz istnienia Sztuki w liczbie pojedynczej, a także związanego z nią systemu kategoryzacji „dziedzin sztuki”⁵. W tym sensie malarstwo jako jedna z poszczególnych dziedzin sztuki kończyłoby się wraz z końcem Sztuki w liczbie pojedynczej; relację tę dałoby się też jednak odwrócić, o ile będziemy pamiętać, że w modernizmie zasadniczo wiązano rozwój sztuki z rozwojem malarstwa, w związku z czym bywało, iż diagnozę jego końca rozciągano również na Sztukę jako taką. Tak czy inaczej, w miejsce Sztuki w liczbie pojedynczej od początku XX wieku przychodzi to, co zdaniem Nancy’ego zawsze stanowiło problem i prawo praktyk artystycznych – „jednostkowa wielość sztuk(i)”. W uproszczeniu termin ten oznacza istnienie otwartego korpusu wielu różnorodnych sztuk, jednostkowych w sensie wzajemnej, konstytutywnej odmienności. To, co nazywano „Sztuką jako taką” ma charakter radykalnie „proteuszowy”: istnieje jedynie w sposób rozproszony, w wielorakich postaciach owych jednostkowych sztuk, za każdym razem podlegając w nich radykalnej transformacji czy też metamorfozie. Nie posiadając nadrzędnych ram jakiejś ogólnej, wspólnej im wszystkim „esencji” czy wspólnego „modelu” Sztuki, jednostkowe sztuki nie posiadają też właściwych dla każdej z nich z osobna, danych raz na zawsze granic. Każda ze sztuk istnieje raczej na granicy – czy wręcz granica – wszystkich innych, co umożliwia ich wzajemne penetracje czy też partycypacje. Nancy pisze, że w sytuacji braku jednego, wspólnego modelu Sztuki „każda sztuka jest modelem dla innej” i choć „żadna ze sztuk nie może być przetłumaczona na inną”, to jednak „wspólnym i odrębnym celem każdej z nich jest właśnie wytworzenie takiego tłumaczenia – takiej modelizacji”⁶. Przywołując inny z używanych przez Nancy’ego terminów można powiedzieć, że dzieloną przez wszystkie sztuki, metamorficzną zasadą jest: konstytutywna partycypacja, udział sztuk w sobie nawzajem oraz będący skutkiem tego „bycia-poza-sobą” wewnętrzny podział, wewnętrzna niejednorodność, wielorakość, hybrydyczność czy też heteromedialność każdej ze sztuk. To dzięki owej partycypacji może dochodzić do zdarzeń powstawania nowych sztuk – takich jak choćby wideomalarstwo. Jak widać wyraźnie, wedle Nancy’ego żadnej z wielości sztuk również nie można przypisać tradycyjnie rozumianej jedności. Każda poszczególna sztuka istnieje jedynie w konstytutywnym rozproszeniu, w wielości swych

jednostkowych dzieł, praktyk bądź realizacji. I choć tworzenie ogólnych kategorii czy „nazw gatunkowych” dla nowych sztuk jest nieodzowne i zasadne, to pozostaje gestem niewystarczającym. W efekcie nie należy mówić o wideomalarstwie

, lecz jedynie o jego różnorodnych, jednostkowych postaciach, praktykach i realizacjach: o jednostkowej wielości wideomalarstwa (ryzykując pewną niezręczność językową, można by nawet wprost użyć liczby mnogiej i mówić o jednostkowych

Wystawa wydaje się potwierdzać to przekonanie. Prezentując nową sztukę wideomalarstwa, nie ukazuje jej jako jednej dziedziny ani nawet jednolitej tendencji w sztuce. Mamy tu do czynienia ze swoistą „heterogenezą” prezentowanych realizacji, z których każda wyrasta z odrębnych źródeł i realizuje odmienne cele, a przede wszystkim odwołuje się do niewspółmiernych postaci i sensów „malarskości”. Mimo tego zgromadzone prace znakomicie współpracują ze sobą w tej wewnętrznie różnorodnej, (po)dzielonej wspólnocie, za każdym razem odkrywając i eksponując inną, jednostkową postać „wideomalarskości”, która pozwala je razem zestawiać. Postacie te dzielą między sobą jedynie pewne szczegółowe rysy – jednak również one, usytuowane w konfiguracji elementów danej pracy, nabierają każdorazowo odmiennego sensu.

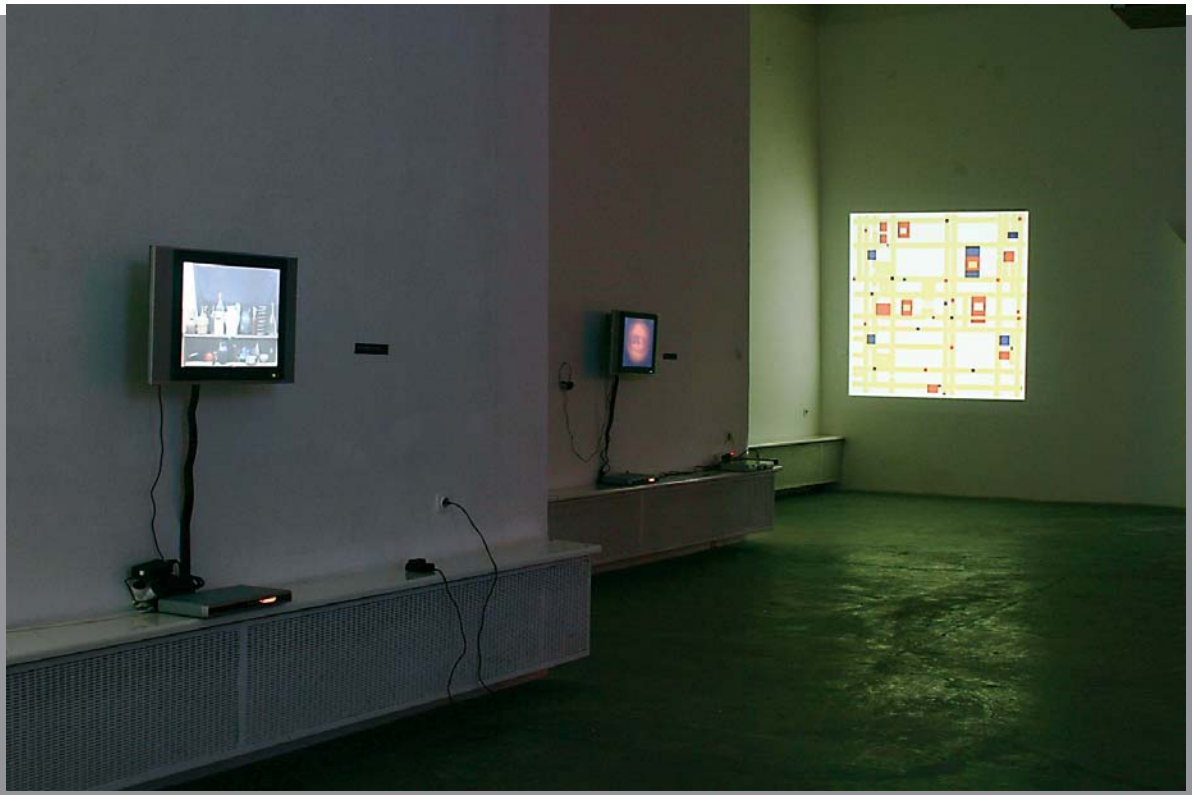
Praca Andrzeja Wasilewskiego składa się z namalowanych na ścianie, nakładających się na siebie i krzyżujących napisów „obraz” oraz „podobieństwo”. Przed nimi, na szpitalnych stojakach wiszą kropelówki wypełnione różnokolorową farbą, która zdaje się wpływać do wnętrza umieszczonych poniżej monitorów i zabarwiać na określony kolor ich transmisję: bezładne sekwencje „typograficzne”, wśród których można dostrzec słowa „obraz” i „podobieństwo”, bądź też ich fragmenty. Słowa te płyną również z głośników, skandowane przez mnogość głosów o różnej intonacji – raz sugerującej ich synonimiczność, raz zaś ją kwestionującej. Owe różnorodne powtórzenia „obrazu” i „podobieństwa” powodują, że wspomniane słowa tracą tożsamość i uwypuklają swoją asemiotyczną materialność, swój czysto dźwiękowy lub graficzny charakter. Realizacja ta wydaje się podejmować dość powszechny we współczesnej teorii motyw utraty desygnatów i znaczeń przez obrazy oraz znaki medialne, zastępujące rzeczywistość hiperrealnym, chaotycznym spektaklem. W tym sensie w jej „klinicznym” charakterze można się dopatrywać udratyzowanej analizy i diagnozy „kondycji” współczesnych obrazów. Wydaje się jednak, że kuratorów mogła też zainteresować możliwość odczytania (w kontekście wystawy) jako dosłownej alegorii ożywej, ale i demaskatorskiej „transfuzji” tradycyjnej materii malarskiej do przestrzeni elektronicznych obrazów sztuki wideo.

Reprezentacyjny aspekt znaków wizualnych testuje też Marek Just w projekcji, wprawiającej w ruch Mondriana. Sugerując – jak swego czasu niektórzy historycy sztuki – że obraz ten daje się interpretować „realistycznie” jako siatkę ulic Nowego Jorku oglądanych z lotu ptaka, Just także konsekwentnie dostrzec w różnokolorowych kwadratach poruszających się po żółtych liniach jeżdżące po ulicach samochody. Ta dowcipna i – wydawałoby się – czysto ludyczna trawestacja obrazu Mondriana znajduje jednak swój niespodziewany kontrapunkt w wizualizacji powietrznego ataku na WTC, odmalowanej językiem geometrycznej abstrakcji. Uwypuklając jaskrawą nieprzystawalność znaku do charakteru jego rzeczywistego desygnatu projekcja Justa daje się odczytywać jako nieme pytanie o zasadność, a także reprezentacyjny potencjał pełnej harmonii i optymizmu, neoplastycznej wizji świata w konfrontacji ze zdarzeniem 9/11. Praca ta może też być pytaniem o samą możliwość reprezentacji tego rodzaju zdarzenia – szczególnie gdy pomyśli się o silnej „media-teatralizacji”, do jakiej faktycznie doszło w jego wypadku.

Swoiste malarstwo rozgrywane się z kolei w samej rzeczywistości wydobywa praca Anny Orlikowskiej. Ukazuje ona białe i czerwone larwy much, które wijąc się przy dźwiękach klawesynowej muzyki, równomiernie wypełniają przestrzeń kadru. W ten sposób powstaje pełne wewnętrzne napięcie, drgające „action painting”. Nie chodzi tu jedynie o napięcie wizualne, o mikro-kontrasty występujące między zróżnicowanymi kolorystycznie ciałami larw, ale również o napięcie kształtujące sam odbiór tej pracy – o fascynującą ambiwalencję odpychania i przyciągania, o nierozstrzygalną grę między obrzydzeniem, czy też wstrętem odczuwanym w obliczu natłoku wijących się, oślizłych larw i czysto estetyczną przyjemnością doświadczania barwnych i formalnych jakości kompozycji, którą malują ich ciała. Innymi słowy, mamy tu do czynienia z nieustannym przechodzeniem w siebie brzydoty i piękna, co w połączeniu z dźwiękami klawesynu tworzy iście „barokową” estetykę (przywodzącą trochę na myśl malarskie filmy Greenewaya) tego „ekspresyjnego abstrakcjonizmu”. W istocie jednak praca artystki wydaje się wyrastać z określonej recepcji teorii i praktyki unizmu – recepcji każącej reinterpretować spuściznę Strzemińskiego za pomocą takich pojęć jak napięcie, oscylacja oraz ambiwalencja.

Spontaniczne malarstwo samej rzeczywistości pozwala też śledzić Dominik Lejman w panoramicznej projekcji. To dwa skoordynowane, czarno-białe obrazy oglądane z góry lodowiska, po którym poruszają się niewielkie sylwetki łyżwiarzy. Odwracając negatywowo obraz i stosując syntetyzujące uprosz-





OBRAZY jak MALOWANE





czenie tonalne Lejman osiągnął efekt uabstrakcyjnienia ruchomego obrazu wideo i postawienia go na granicy utraty funkcji referencyjnej – utraty jego „realistycznego” odniesienia. Tym samym otwiera jednak możliwość obserwowania, jak w samej rzeczywistości zachodzą swoicie malarskie procesy wizualnego komponowania i dekomponowania się zbiorowości ludzkiej: sylwetki łyżwiarzy poruszających się po lodowisku w różnych rytmach i po różnych trajektoriach wydają się w pewnych momentach szkicować określone konfiguracje formalne, by natychmiast jednak ulegać chaotycznej rozsypance.

Czysto abstrakcyjny obraz wideo wykorzystał w swej realizacji Łukasz Ogórek. Jego projekcja ukazuje sekwencję monochromatycznych ekranów stanowiących wszystkie możliwe, gradacyjne przejścia pomiędzy trzema podstawowymi barwami – Red, Green, Blue – jakie tworzą obraz emitowany przez projektor multimedialny. W tej silnie konceptualnej i „elementarystycznej” pracy artysta uwypukla ogólną przestrzeń możliwości nowego wideomalarstwa, jego swoiste ABC (a może raczej RGB?). Pozwala też w zintensyfikowany sposób doświadczać efektu powidoków, jakie powstają w sekwencji zmieniających się monochromów.

Sekwencja dynamicznie zmieniających się, abstrakcyjnych monochromów o wyrazistych, nasyconych barwach pojawia się w zrealizowanej na podstawie partytury filmowej Paula Sharitsa (i jemu też poświęconej dedykowanej) pracy Józefa Robakowskiego i Wiesława Michalaka. Można tu odnaleźć kontynuację klasycznych prób realizowania „gestu plastycznego” w sztuce ruchomego obrazu – tradycji filmu abstrakcyjnego oraz strukturalnego, a także nawiązanie do

Czasowy wymiar wideomalarstwa w konfrontacji z ostentacyjną beczasowością innej tradycyjnej konwencji malarskiej wydaje się być tematem

Romana Dziadkiewicza i Zorki Wollny. Praca ta ukazuje serię trwających w czasie, studyjnych aranżacji martwych natur, w których również można dostrzec dyskretnie, niezwykle powolne zmiany. Czasowość obrazów wydobywa statykę i bezruch, a także wrażenie „zamrożenia”, czy też „zamarcia” tych martwych natur, dzięki czemu w niezwykle intensywny sposób pozwala odczuć samą ich „martwość” – wręcz czyni ją namacalną. Za sprawą tej dziwnej mimikry wideomalarstwo wzbogaca tu tradycyjne konwencje obrazowe i odbiorcze „martwej natury” o nowe aspekty.

Zamarły, znieruchomy fragment świata prezentuje też Marek Wasilewski w majestatycznym widoku porośniętego drzewami masywu górskiego, wokół zbroczy którego z wolna unoszą się chmury. Tym razem wydaje się jednak chodzić o kontemplacyjne skupienie na wyizolowanym, jawnym, samoczywistym wycinku świata oraz na chwili aktualnej, na doświadczeniu uobecniającej się, nadchodzącej-odchodzącej teraźniejszości. Kontemplacyjność tego swoistego „pejażu czasu” znajduje swój kontrapunkt, ale i dopełnienie w płynących ze słuchawek, zgłębionych dźwiękach banalnej, chaotycznej rozmowy, toczzonej w języku polskim, angielskim i japońskim przez wchodzących na górę ludzi.

Izolację fragmentu połączoną z ukazaniem go w bardzo bliskim kadrze stosuje Marek Just w swej drugiej pracy prezentowanej na wystawie. To niewyraźna, rozmyta, oniryczna wizja, w której chwilami można rozróżnić półprzymknięte oko lub lekko rozchylone usta. Za sprawą technologii wideomalarskiej oferuje ona widzowi nowe możliwości percepcyjne, zapośredniczone, a zarazem niezwykle intymny kontakt z ciałem ludzkim.

Paradoks technologii jako protezy umożliwiającej człowiekowi bardziej intymny kontakt z jednostkowym istnieniem w świecie wydaje się uwypuklać Konrad Kuzyszyn w dwóch niezwykle subtelnym i (ten pierwszy tytuł dały się faktycznie odnieść do obu realizacji).

W przypadku miniatury kamery, umieszczonej na podłodze, na leżącym fragmencie reprodukcji Memlinga, z ukosa kadruje twarz przedstawionej tam, powstającej z grobu kobiety i transmituje jej zniekształcony, anamorficzny – a zarazem wyizolowany i nacechowany wzmogłą intymnością – obraz na usytuowany na trójnożnej, plenerowej sztaludze, niewielki ekran LCD. Praca ta daje się odczytać jako dosłowne i wyraziste ucieleśnienie konceptu wystawy, gdyż prezentuje sam proces technologiczny transmisji z malarstwa do wideomalarstwa, swoiste wskrzeszenie malarstwa za pomocą technologii wideo oraz transformacje, jakim podlega malarskie piękno w swym nowym życiu, w swej nowej, wideomalarskiej postaci. Samo-prezentację nowej infrastruktury malarstwa, jego współczesnej technologii uobecniania się radykalizuje między dwiema równoległymi do podłogi, przezroczystymi płytami widać niewielki ekran LCD oraz układy scalone i inne elementy składowe odtwarzacza DVD – agresywne, „dizajnerskie”, przeestetyzowane i supersensualne. Z kolei na samym ekranie uwidacznia się rodzaj „wizualnego haiku” – zapełniony obraz drgającego na wietrze nasionka sosny, przyczepionego do fragmentarycznie kadrowanej kory drzewa. Z jednej strony ulotność, przypadkowość, pozytywnie rozumiana „powierzchnowość” i oczywistość jednostkowej egzystencji, pozbawionej wszelkiej „głębokiej” istoty, z drugiej zaś technologia jako czynnik kształtujący współczesny sposób bycia: to właśnie pełne napięcia współprzynależenie tych dwóch elementów wydaje się dla Kuzyszyna wyznaczać swoisty program wideomalarstwa współczesności. Wideomalarstwa, które na bielskiej wystawie ostentacyjnie ujawniło swój proteuszowy charakter – swą jednostkową wielość.

szeroko rozumianej estetyki korespondencji: zmieniające się, świetlnobarwne monochromy wydają się pulsować w rytm towarzyszącej muzyki Chopina, co sugeruje próbę „przetłumaczenia” artykulacji dźwiękowej na wizualną i – jak zawsze w takim wypadku – skłania odbiorcę do poszukiwania zasad takowego przekładu.

Odbiorca, a ściślej określona relacja między nim i dziełem sztuki, staje się punktem odniesienia Kamila Kuskowskiego. W oparciu o konwencje XIX-wiecznej miniatury portretowej Kuskowski stworzył ucieleśnienie fantazmatu „żywego portretu”. Współczesne modelki, ubrane w stroje będące swobodną transpozycją XIX-wiecznej mody, spoglądają na widza z owali otoczonych miękkim, „aksamitnym” tłem i wpisanym w „złocone” ramki. Chwila uwagi wystarczy, by dostrzec, że owe nadąsane i wyraźnie znudzone „panny” oddychają, od czasu do czasu poruszają głowami lub ziewają – zdarza im się nawet pokazać widzowi język lub „puścić oko”. Naruszenie „swojskich” konwencji obrazowych i przyzwyczajenia odbiorczych wynika tu zarówno z widmowości wizerunków wyświetlanych na ekranach LCD, jak i ze zderzenia beczasowości portretu malarskiego z czasowym wymiarem ruchomego obrazu. Symulując statykę tradycyjnego przedstawienia malarskiego, wideomalarstwo skrywa czasowość i ruchomość swych obrazów, ale też pozwala jej się – od czasu do czasu – dyskretnie ujawniać. W ten sposób rodzi się nowa, graniczna jakość, która wymusza zmianę postawy odbiorczej i ludycznie kontestuje dystans, jaki między widzem a dziełem tradycyjnie rozciągają instytucjonalne ramy ekspozycji sztuki.



¹ G. Apollinaire, *Picasso*, przeł. Z. Bieńkowski, w: E. Grabska, H. Morawska, [red.], *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, PWN, Warszawa 1969, s. 123

² Druk ulotny towarzyszący wystawie *Obrazy jak malowane*.

³ We wstępie do katalogu *Rzeźbiarze fotografują* G. Kowalski i M. Sitkowska wskazują, że ich wystawa ukazuje realizacje stworzone z użyciem nowych narzędzi medialnych przez rzeźbiarzy, którzy postrzegają „świat w kategoriach przestrzeni i ruchu (w odróżnieniu np. od malarzy, którzy zazwyczaj postrzegają go w kategoriach barwy, światłocienia, itp.)” - G. Kowalski, M. Sitkowska, *O wystawie*, w: *Rzeźbiarze fotografują*, Katalog wystawy w Muzeum Rzeźby im. Xawerego Dunikowskiego Królikarnia, Warszawa 2004, s. 8

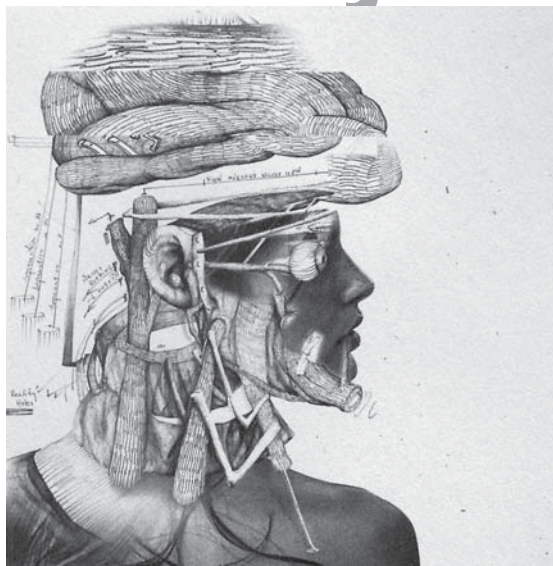
⁴ W chwili, gdy piszę te słowa ukazanie się antologii *Obrazy jak malowane* (19.12.2006) wciąż jeszcze należy do przyszłości. Ma ona zawierać teksty Agaty Smalcerz, Jarosława Lubiaka, Magdaleny Ujmy, Piotra Krajewskiego, Małgorzaty Jankowskiej, Kazimierza Piotrowskiego i Marka Wasilewskiego.

⁵ Zob. J.-L. Nancy, *Les Muses*, Éditions Galilée, Paris 1994, s. 68

⁶ J.-L. Nancy, *Dziki śmiech w gardzieli śmierci*, przeł. T. Załuski, w: „Kresy”, nr 49, 1/2002, s. 28

Małgorzata Kasprzycka

małe jest piękne



W historii sztuki kojarzy się chyba z najslawniejszymi miniaturami modlitewnika autorstwa braci Limbourg (1413r.). Urokliwe karty kalendarza pochodzące ze zbioru księcia de Berry, na których rytm pór roku odzwierciedla rytm życia ziemskiego, należą do najwspanialszych osiągnięć europejskiej iluminacji. Miniatura łączy się ze średniowiecznym iluminatorstwem, bogatym kolorem ozdobnej antyki i nasyconym przepychem inicjałów. Jest w niej cisza, spokój i w zapach gotyckiej zakrystii.

Zastanawiam się jaki most może łączyć scholastyczne myślenie o formie,

przeznaczonej dla wybranych, zazwyczaj tych z wyższego stanu społecznego, a dzisiejszym myśleniem o sztuce figuratywnej zamkniętej w zminimalizowanej skali.

Miniatura pobudza i zamyka naszą percepcję w maleńkiej mydlanej bańce, gdzie gdzie można odczuć obecność i współdziałanie wszystkich zmysłów, także tego najdoskonalszego, dotyku. Jednakże nastrój wyjątkowości można łatwo zniweczyć przez hałas lub zbyt gwałtowne ruchy. Dlatego praca miniaturzysty, zarówno kiedyś jak i dziś, zawiera w sobie tajemnice budowania intymnego nastroju, który z jednej strony zamyka się w niewielkiej formie, z drugiej otwiera przestrzeń dla niczym nieograniczonej wyobraźni.

Kiedyś świat sięgał do widnokręgu dziś jest znacznie bardziej rozległy. Kultura i sztuka ma globalny zasięg; to stwierdzenie ma siłę rażenia. Zjawiska stają się interkulturalne, intermedialne i internacjonalne. Kultura masowa, dzięki której żyjemy, i na owocach której wychowujemy nasze dzieci przyzwyczajają percepcję do odbioru dużych, łatwych do „przelknięcia” obrazów, zazwyczaj w wymiarze MEGA. W końcu i nasza percepcja zostaje oszukana i zapomina o swojej psychofizjologicznej podwójnej funkcji WIDZENIA i POSTRZEGANIA, czyli odczuwania

. Kiedy obserwuję ludzi patrzących na miniaturowe dzieła, to przypomina mi się jedna z myśli św. Tomasza mówiąca o tym, że nie tylko obraz oddziałuje na widza swoim pięknem, ale sam akt obcowania z dziełem staje się luksusową przyjemnością. Wszystkich wtedy łączy ten sam grymas twarzy, mrużenie

nie oczu, wszyscy przybliżają swoją twarz skracając niebezpiecznie dystans przeznaczony do oglądu dzieła (niestety nadal ten krok grozi reprimendą ze strony osób „nadzorujących”).

Nie każde małe malowidło jest miniaturą, jakkolwiek każda miniatura jest nieduża. Technika miniatury polega więc na staranności i pewnej ostrożności użycia kolorów i barw. Niezmiennie od wieków obowiązuje w niej delikatne i wyważone postępowanie. Często do pomocy przy kładzeniu farb artysta stosuje szkło powiększające. Niektóre z tych prac wyglądają jak pomniejszone i ciasne duplikaty ogromnych oryginałów. Precyzja i cierpliwość to fundamenty, na których można budować ów most, łączący średniowiecznego miniaturzystę i współczesnego twórcę. Elementem łączącym dwa brzegi, przeszłości i teraźniejszości, jest też niezapadku inwencja i dekoracyjność, cechy uznawane za atuty każdej sztuki, choć nie każdą sztukę określające.

Wszystkie kryteria wprawnego miniaturzysty znaleźć można w pracy Daniela Krysty zdobywcy tegorocznego Grand Prix Biennale. Inwencja, precyzja zbliżona do złudnej hiperrealności, powoduje że przedstawiana przez niego rzeczywistość jest fikcyjna i realna zarazem. Prace wykonane na papierze, które to podobrazie samoistnie generuje strukturalną chropowatość, kuszą obietnicą pobudzenia zmysłów, nie tylko wzroku, ale i dotyku. Przypominają drobne plakietki, obrazy technologicznej rzeczywistości.

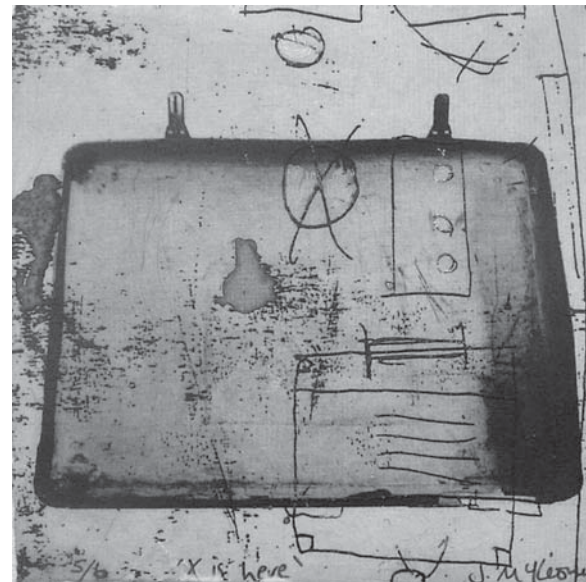
Myślę, że Jury tegorocznego biennale nagrodziło twórców, których niezaprzeczalnie cechuje renesansowe . Pierwsza nagroda powędrowała do Ewy Ludwig, której prace można określić jako krótki opis instrukcji człowieka. Przewrotność w pokazaniu wewnętrznego piękna w sposób strukturalny i bardzo anatomiczny, trochę przywołująca na myśl Leonardowskie szkice, czy może współczesne łamigłówki ukryte w rysunkach Eschera. Jedną z kilku prac artystki nosząca tytuł „Piękno jest w głowie” kojarzy się z wielorakością subiektywnej wartości piękna. Piękna pojmowanego jako uroda, cnota moralna czy też anatomiczna konstrukcja bliska technicznej inżynierii.

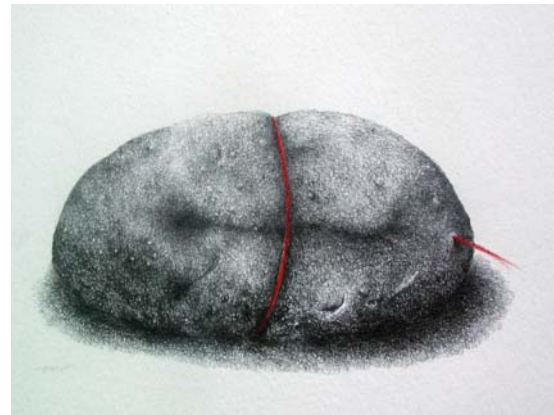
Praca Elżbiety Radzikowskiej (II nagroda) to przykład wprawnej techniki rysunkowej pokazujący, że ta forma nadal jest interesująca dla współczesnych twórców i świetnie realizuje kanony wykonania miniatury – dokładność i powściągliwość. Jill McKeown (III nagroda) pokazuje pracę, która przypomina niewielki skrawek papieru, jakich bez liku możemy znaleźć w kieszeniach, na których to skrawkach zapisujemy myśli aby uchronić je przed ulotnością pamięci. Miniatura, którą tworzymy bezwiednie, nudząc się lub rozmawiając. Wtedy to rysujemy labirynty, ścieżki i wymyślne figury geometryczne. Wśród prac wyróżnionych na uwagę zasługują też ciekawe, ornamentalne prace Marty Gołąb wykonane techniką wycinanki, a także geometryczne ściśle wypełniające cały obrys powierzchni propozycje Leena Kaplas (Finlandia) i Arpada Salamon (Słowenia).

Różnorodność prac nadesłanych na konkurs (aż 1058) zmusza mnie do refleksji, że ani technika fotografii, ani żadne zawansowane technologie multimedialne nie wyparły starej i pełnej uroku formy, jaką jest miniatura.

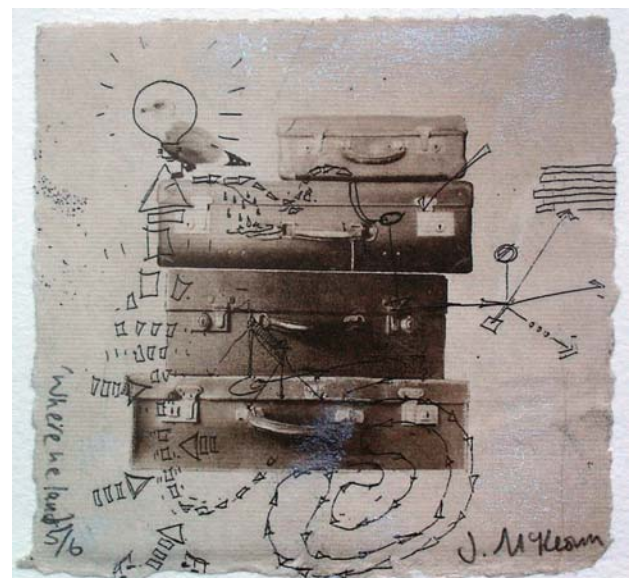
Miniatura to też synonim czegoś co można zamknąć w dłoni, posiadacz takiego dzieła może nigdy się z nim nie rozstawać. Uprzywilejowany stan posiadania pięknego przedmiotu lub też takiego, który po prostu może sprawiać nieustającą estetyczną przyjemność, zamyka właściciela w wąskim i elitarnym kręgu koneserów. Miniatura przywraca staromodną i ostatnio włożoną do lamusa umiejętność obcowania ze sztuką - kontemplację.

Prace zgromadzone na IV Międzynarodowym Biennale Miniatury pokazywane były w częstochowskim Ośrodku Kultury Gaude Mater. Na konkurs nadesłano 1058 dzieł z 49 krajów, pięcioosobowe Jury zakwalifikowało 191 prac, przyznało 4 nagrody regulaminowe i 10 wyróżnień honorowych.





IV Międzynarodowe Biennale Miniatury



PROMOCJE

– czy coraz mniej promujące ?

Ten spadek „promocyjności” Promocji miałyby brać się z niższego niż w poprzednich latach, zainteresowania młodych malarzy nadsyłaniem swoich prac do Legnicy; po prostu młodzi artyści – malarze zanim trafią ze swymi pracami do Legnicy (a mogą dopiero rok po dyplomie, by mogli zdążyć z przygotowaniem tylko własnego, bez ingerencji profesorów zestawów prac malarskich) już albo podjęli indywidualnie starania o wypromowanie się w swoim środowisku, albo zajęli się czymś bardziej merkantylnym niż malowanie płócien, których nikt nie kupuje. W każdym bądź razie odczuwalny spadek zainteresowania legnickim konkursem jest o tyleż zastanawiający (i godny do namysłu), że w tym samym czasie wzrasta w kraju zaciekawieniem malarstwem, a ilość wielkich wystaw, tej dyscypliny twórczości poświęconych (por. tylko w 2006 r. wystawę w Bydgoszczy, Bielsku Białej i warszawskiej „Zachęcie”) jest faktem niewątpliwie poświadczającym wzrost kondycji malarstwa w Polsce.

Zwracają uwagę na ten fakt sami organizatorzy Promocji. Jak zauważa dyrektor Legnickiej Galerii Sztuki – Zbigniew Kraska – spada liczba uczelni biorących udział w konkursie. Sadzi on, że zbyt mały rozgłos towarzyszący wydarzeniu z roku na rok zawęża grono absolwentów biorących udział w konkursie. Przegląd taki powinien sam przyciągać młodych artystów, a tym bardziej tych najlepszych, którzy już podczas studiów mają w dorobku niemałe sukcesy i którzy nie „muszą” czekać rok po dyplomie żeby zaistnieć w Legnicy...! Tak więc potrzebna jest lepsza informacja, większy prestiż, który daje bogatsze nagrody, szersze nagłośnienie, a tego właśnie w Promocjach nie przybywa, a raczej wobec skromnych dotacji, ubywa. Tak, więc konkurs wymaga reform, zmian w regulaminie i większego zainteresowania ze strony władz samorządowych, którym powinno zależeć na promowaniu kultury. Promocje wymagają promocji i co do tego zgadzają się rozmówcy różnych środowisk, w tym artyści.

Jeśli chodzi o tegoroczne (już szesnaste) Promocje, to na konkurs swoje prace nadesłało 35 ubiegłorocznych absolwentów wyższych szkół artystycznych z kraju. Jury zakwalifikowało do wystawy 25 osób, w tym nagrodziło trzy propozycje malarskie, podkreślając ich nowatorstwo i wpisywanie się w problematykę współczesnej sztuki.

Grand Prix 16 Ogólnopolskiego Przeglądu Malarstwa Młodych „Promocje 2005 – z czym wiąże się obietnica wystawy indywidualnej wraz z katalogiem wartości 5 000, zł – przyznano Maciejowi Duchowskiemu z ASP w Warszawie (otrzymał on również wyróżnienie Kwartalnika Artystycznego EXIT). Z rekomendacji jurorów: „W obrazach zdobywcy Grand Prix... widać dużą świadomość a jednocześnie lapidarność użytych środków malarskich. Jest w nich dowcip i poetyckość odwołania się do banalnej, potocznej rzeczywistości, z której artysta wydobywa głębsze, ogólniejsze sensy”.

Nagrodę prezydenta Miasta Legnicy (1500,-zł) oraz wyróżnienie Pisma Artystycznego Format, otrzymał Tomasz Ryndak z ASP Wrocław, zaś Katarzyna Bogdańska za prace „urzekające umiejętnością syntezy i nieoczywistością formy”. (...) otrzymała Nagrodę Galerii Sztuki w Legnicy w postaci statuetki „Srebrnej Ostrogi” (plus 1 000, -zł).

W uzupełnieniu warto zaznaczyć, że wśród 25 wybranych do wystawy pokonkursowej artystów najwięcej osób bo aż się 7 było z ASP w Warszawie, po 5 z ASP

w Krakowie i Wrocławiu, 3 z ASP w Poznaniu, 2 z ASP, 2 z ASP w Łodzi i po 1 z ASP z Katowic, Opola (Instytut Sztuki Uniwersytetu Opolskiego) oraz Torunia (Wydział Sztuk Pięknych Uniwersytetu).

Osobna uwaga – ze względu na wyróżnienie „Formatu” – należy się Tomaszowi Ryndakowi, który znalazł również uznanie całego jury za umiejętność budowania w monochromatycznych obrazach bogatej warstwy malarskiej i prowadzony równocześnie inteligentny dialog z popularną dziś fotograficzną tendencją w malarstwie.

Tomasz Ryndak urodził się w 1981 r. w Nysie. Jest absolwentem Wydziału Malarstwa i Rzeźby Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu, gdzie dyplomował się w pracowni Piotra Błażejewskiego. Obok malarstwa posługuje się w twórczości również wypowiedziami w tzw. instalacjach i grafiką komputerową. Brał udział w kilku wystawach, w tym ekspozycji indywidualnej – „BOREDOM”, Galeria Miejsce dla Sztuki we Wrocławiu w 2004 r, a także w kilku zbiorowych : SURVIVAL II W 2004 r. oraz SURVIVAL III, Wrocław NON STOP w Browarze Mieszczańskim, „Dyplomy 2005” w BWA, również biennale malarstwa BIELSKA JESIEŃ w Bielsku Białej w 2005 r.

W swojej twórczości proponuje zwykle rozbudowane cykle obrazów, często wieloformatowe, takie jak seria dyplomowa pt.: „Strefa indywidualna”, do której zalicza się nagrodzony na przeglądzie obraz zatytułowany „Teren PKP”. Cykl ten jest indywidualną interpretacją i krytyką industrialnej przestrzeni miejskiej, w której żyje każdy z nas. Pejzaż ukazany jest syntetycznie, niczym od szablonu, nie jest szczegółowy, ale namalowany z fotograficzną dokładnością. Czerń konturów architektury miejskiej zostaje przełamana odważną i zdecydowaną kolorystyką pasowego tła, która wobec wielkich formatów płócien działa silnie wizualnie efektami przykuwającymi uwagę widza. Taka ironiczna interpretacja postmodernistycznej, skomercjalizowanej i często zbanalizowanej przestrzeni współczesnych miast poświadcza krytyczne spojrzenie autora na otoczenie, ale też nie zamyka widza na nowe interpretacje.

Artysta maluje akrylem, nie pozostawiając na płótnie śladów pędzla, dąży do tego aby obraz był idealnie gładki. By uniknąć błędów, zanim zacznie malować, projektuje on wszystko w komputerze na podstawie zrobionych przez siebie lub znalezionych w Internecie fotografii. Te zabiegi wzmacniają iluzję i, jak sam artysta przyznaje, wszystko to ma służyć zachowaniu równowagi między stroną wizualną i merytoryczną jego obrazów.

Obok obrazu „Teren PKP” autor zaprezentował w konkursie jeszcze dwie prace z serii płócien bez tytułu. Są to dwa obrazy utrzymane w oszczędnej stylistyce, z ledwie widocznymi, jakby zanikającymi zarysami przedstawień rozplywających się na białym tle. Ten sposób malowania, pełen niedopowiedzeń, ulotności i zanikania jest obecnie najbliższy Tomaszowi Ryndakowi. Autor mówi o swojej sztuce: „jest to fragmentaryczna, oparta o swobodne skojarzenia, czasem sprzeczne ze sobą, interpretacja rzeczywistości. Staram się, aby pierwiastek osobistej wypowiedzi był oryginalny, aczkolwiek nie zależy mi na tym aby po kilku chwilach widz dostrzegł też głębszy wymiar. Interesują mnie różne motywy ikonograficzne, zarówno ze sztuki wysokiej jak i popularnej. Przetwarzam je, syntezuję, umieszczam w nowym otoczeniu tworząc nowy kontekst. Często powracam do tego samego motywu, w ten sposób powstają różnego typu wariacje. Bliskie są mi różnego rodzaju metody powielania, kopiowania, często posługuję się cytatem...”

Jeśli więc Promocje mają spełnić swoje zadanie: wprowadzania młodych artystów malarzy w trudy życia artystycznego (wraz z tym co określa pojęcie rynku sztuki – ciągle nieukształtowanego, to być może powinna zmienić się formuła konkursu, być bardziej konkurencyjna (jak sądzi Z. Kraśka) wobec innych propozycji, jakie licznie pojawiły się w skali kraju. Tej odwagi reformatorskiej należy życzyć organizatorom przeglądu malarstwa młodych.

2006 PROMOCJE



Wyniki
PROMOCJI 2006



Tomasz Ryndak
Nagroda Formatu

Atak na ZAMEK

Jarosław Lubiak

Przemysław Jędrowski podejmuje taką próbę w wystawie zatytułowanej „Atak na Zamek”. Po tym jak architektoniczna struktura została przejęta i oswojona nie ma sensu podejmowania ataku z zewnątrz, dlatego kurator proponuje raczej interwencję od wewnątrz zwłaszcza, że na symboliczną strukturę architektury zdążyła nałożyć się instytucjonalna struktura Centrum, wykorzystująca zresztą architektoniczną aurę zajmowanego obiektu.

Zakładając, że w architekturze Zamku materializuje się Lacanowskie Symboliczne, można by powiedzieć, że Jędrowski chce je skonfrontować z Wyobrażeniowym, a nawet Realnym, a więc z dwoma pozostałymi rejestrami, które zdaniem Lacana tworzą węzeł boromejski nieświadomości, na którym wspiera się konstrukcja rzeczywistości. Kurator chce zatem w sztuce zaktywizować tłumione przez symboliczną strukturę napięcia, wydobyć je na jaw eksploatując całą ich niesamowitość, aby podważyć oczywistość panowania, gwarantowanego przez tę strukturę.

Instalacja Laury Paweli może w najbardziej radykalny sposób odkrywać podszywaną każdą symboliczną strukturę przemoc. Przywołując tytułem film Davida Finchera (1999), artystka przekształca Zamkową sień w ring czy matę, na której toczy się jedna z filmowych walk – w pomieszczeniu słychać odgłos niewidocznej walki i szydery śmiech. Tak jakby widmo faszystacji nie miało opuszczać tego budynku. Projektacja Macieja Kozłowskiego

potwierdza taki niepokój. Ukazuje groźbę totalitaryzmu czy przemocy jako widmo, które powraca – projekcja łączy wydarzenia Poznań-

skiego Czerwca z zesłorocznym rozpędzeniem bezprawnie zdelegalizowanego Marszu Równości.

W swojej instalacji Paweł zabezpiecza zamkowe sprzęty, w tym cesarski tron, opakowując je gąbką, tak jakby obawiała się, że wywołane przez nią widmo walki na pieści, zgrozi erupcją przemocy symbolicznej substancji zamku. To jednak

artystka, rzucająca swoją dźwiękową instalacją wyzwanie symbolicznej strukturze, ponosi ostatecznie porażkę – w dwukanalowej instalacji wideo pokonana przez niewidocznego przeciwnika stacza się w dół schodów. O ile Paweł ujawnia przemoc zamkniętą w symbolicznej strukturze, o tyle Karol Radziszewski odsłania wypartą z niej zmysłowość: projekcja wideo uzmysławia zgoła Wagnerowską teatralność czy scenograficzność zamkowych wnętrz, zaś obrazy przedstawiających motywy z rzeźb Arno Beckera odsłaniają wyparty homoerotyzm nazistowskiej sztuki, podszywający ją kult męskiego ciała i męskiej siły.

Krotyczny a nawet miłosny wymiar nazistowskiego dziedzictwa ciężącego na tym miejscu podejmuje również, w zakodowany sposób, Rafał Jakubowicz, umieszczając nad jednymi z drzwi monogram wykorzystujący litery HB – inicjały Ewy Braun. Zaprojektowany przez Speera monogram kochanki Hitlera czyni te oficjalne i pompatyczne. Wnętrza przebudowane przez tegoż samego Speera, bardziej rozświetlając je trochę aurą intymnej relacji. Równie paradoksalnie choć w bardziej prosty sposób kwestię przytulności czy zadowolenia w przestrzeniach zimnych marmurowych ścian i posadzek podejmuje Artur Trojanowski w odwołując się do staroangielskiego prawa podmiotowej autonomii określonego tytułowym hasłem, artysta wprowadza w scenografię władzy legowisko bezdomnego, oddając Zamek na jego miejsce zakwaterowania. Realne bezdomności zakłóca i destabilizuje stateczną pewność porządku Symbolicznego: po co utrzymywać takie przestrzenie skoro ludzie nie mają gdzie mieszkać?

Odpowiedź na takie nieco populistycznie sformułowane pytanie zdaje się przynosić praca Marka Glinkowskiego w porzecznych w wielu miejscach Zamku eleganckich tablicach obiekt staje przedmiotem donacji – tablice wzywając do radosnego ufundowania z tego, co zostało konfundowane przez każdego z widzów. Ta naiwna skądinąd konstatacja, że skoro wszyscy (chcąc nie chcąc) płacą podatki, z których jest on utrzymywany, to mają do niego większe prawa niż symboliczna władza, której chwałę niezmiennie głosi. Grupa Twóżywo przetwarzająca w swoich



pracach język awangardowej propagandy wizualnej, w ironiczny sposób zdradza „lewicową wrażliwość” na kwestię własności, zastanawiając się jak czy komu lub też zadając pytanie czy pioruny (ludowego gniewu jak można się domyślać) uderzą

– tandetność wykonania blaszanych plaket rozwieszanych na złożonych guzach (założmy, że w zamierzony sposób) kontestuje faszystowską estetykę.

W kontrapunkcie do nienaruszalności Speerowskiej przebudowy, pozostają prace Jakuba Adamka: gdzie można w dowolny sposób interweniować w wizerunek postaci ludzkiej, złożony z magnetycznych kwadratów w jednej z zamkowych wind, oraz praca zawieszona w szatni. O ile praca

Adamka implikują potrzebę stałego kontynuowania przebudowy czy wręcz dekompozycji tej symbolicznej struktury, o tyle inni artyści raczej podejmują kwestię znaczenia konkretnej historycznej przebudowy z czasów okupacji.

Przebudowany dla Hitlera Zamek miał się stać jego wschodnią siedzibą, Führer nigdy nie odwiedził jednak swojej kwatery na wschodnich kresach, pozostając jej wyłącznie widmowym gospodarzem. Jego widmo nawiedza Zamek raz jako widziadło w nieostrych i niewyraźnych obrazach Marcina Maciejowskiego

a drugi raz pod postacią dymu w pracy Kamila Kuskowskiego w której sztuczna mgła unosi się nad balkonem (z którego Hitler rzeczywiście miał odbierać defilady), klębiąc się przed nazistowską flagą (z której zniknął wszelako znak swastyki).

Do wewnętrznego stanu ducha raczej niż do historycznych duchów odnosi się instalacja malarska Magdaleny Moskwy, zwyczajowo jest to projekcja stanu ducha artystki, choć wprowadza ona w nieco patetyczny sposób motywy kobiecej autodestrukcji w symboliczny, tj. męski, porządek tej struktury. Duchy przeszłości z





kolei wywołuje, równie zwyczajowo, Robert Kuśmirowski w swojej „inscenizacji histograficznej”, wydaje się jednak że sama patyna (autentyczna bądź sztuczna) nie wystarczy do stworzenia aury, zdolnej do ponownego ożywienia duchów, które już dawno wyzionęła historia.

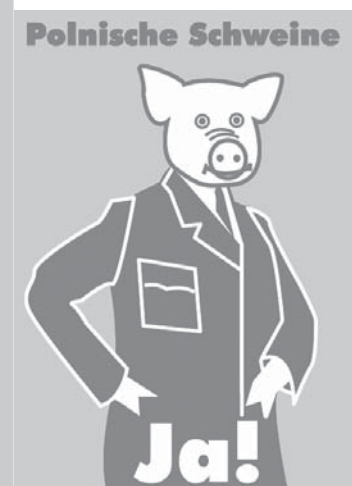
Najlepszym działaniem na wystawie jest bodajże performans Arti Grabowskiego, w którym w namacalny sposób performer poddaje się wzrastającej presji ciśnienia, ilustrując w ten sposób przeżycia marynarzy zamkniętych w pudełku jednej z niemieckich łodzi podwodnych. Stan wewnętrzny poddany jest naciskowi nie do wytrzymania, zakończonym efektownym pęknięciem — nadmuchiwany na głowie artysty balon pęka i rozsypują się niczym konfetti metaliczne płatki.

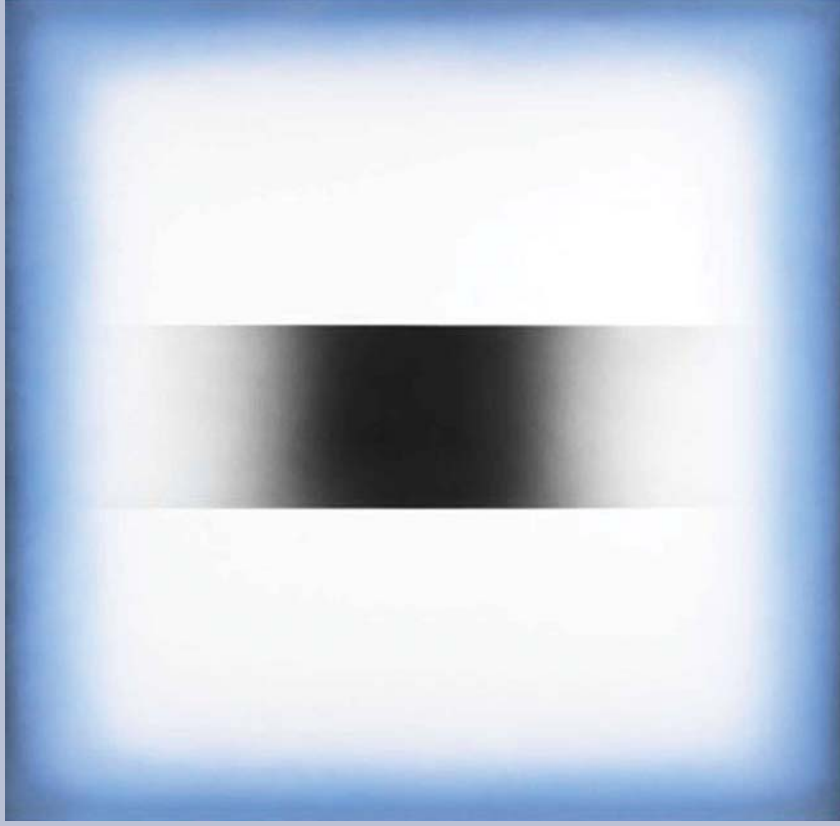
Czy tak w podobny sposób nie pęka przypadkiem balon wystawy? Czy ujawnienie tłumionych przez symboliczny porządek napięć uzyskuje podobną siłę symbolizacji, jak ta symboliczna moc, której chciałyby się oprzeć czy poprzez którą miałyby się wyrazić. Ten pełen złożonych strategii atak na zamek, prowadzone od wewnątrz podważanie stabilności

struktury Symbolicznego, każe postawić pytanie o skuteczność tych działań. Dylemat najbardziej przekonująco postawił niegdyś Fredric Jameson, odwołując się do rozróżnienia Kennetha Burke’a: „Dzieło może zatem okazać się symbolicznym aktem, realną formą praktyki w sferze symbolicznej; ale również może stać się aktem zaledwie , próbą działania w sferze, w której działanie jest niemożliwe i nie istnieje.”¹ Wydaje się, że większość dzieł stanowiła akty zaledwie symboliczne, które rozsypały się metaliczne płatki w zderzeniu z wszechmocą struktury Symbolicznego przynosząc zresztą dodatkowo, choć może niechciany, blask i splendor tej strukturze.

, kurator: Przemysław Jędrowski, CK Zamek, Poznań, 19.05-8.06.2006

¹ Fredric Jameson, *The Brick and the Balloon: Architecture, Idealism and Land Speculation*, w: *tenże, The Cultural Turn: Selected Writings on the Postmodern 1983-1998*, Verso, London - New York 1998, s. 183





MALARSTWO DUŃSKIE





Marta Czyż

4 DK

Finn Mickelborg, Hans Chrystian Rylander, Ole Sparring i Stig Brøgger – artyści pochodzący z tego samego, wychowanego tuż po ostatniej wojnie pokolenia i podążający bardzo podobną drogą artystycznej edukacji, to cztery sztandarowe nazwiska współczesnej duńskiej plastyki. Jednocześnie, trudno wyobrazić sobie cztery tak różne od siebie temperamenty i postawy, jakie wspomniani twórcy prezentują wobec możliwości i różnorodności typów malarskiego przekazu, a przede wszystkim powinności uprawianej przez siebie sztuki. Zaprezentowanie ich dzieł na wspólnej ekspozycji, czego podjęła się kuratorka wystawy Anna Uzarska we współpracy z Ambasadą Danii, przyniosło zaskakujący obraz. W tak małym kraju, jakim jest Dania, mogły w tym samym czasie narodzić się rzeczy krańcowo różne i pod względem inspiracji i formalnych poszukiwań całkowicie od siebie niezależne.

Finn Mickelborg to abstrakcjonista, sięgający do najbardziej podstawowych założeń sztuki konkretnej. W latach siedemdziesiątych był współzałożycielem grupy artystycznej „Nowa Abstrakcja (Ny Abstraktion)”, która swobodnie korzystała z osiągnięć rosyjskiego suprematyzmu, geometrycznej abstrakcji i ówczesnych dokonań grafiki komputerowej. W chwili jej rozwiązania, większość byłych członków podjęła działalność w ramach grupy „Grønningen”, w tym również Mickelborg. Od tego czasu skupił się w swej twórczości głównie na zagadnieniu światła i prędkości, do ich przedstawienia na ograniczonej płaszczyźnie płótna posługując się przede wszystkim barwą. Drugi czynnik to niestandardowy wymiar i kształt samego płótna, którego zadaniem jest podkreślenie dynamiki kompozycji, a tym samym wykazanie, że temat obrazu powinien mieć wpływ na jego kształt. Na prezentowanej w Polsce wystawie mogliśmy jednak zobaczyć przede wszystkim te realizacje malarza, gdzie główne skrzypce gra kolor, modulowany i systematycznie rozrzedzany. Uzyskany w ten sposób obraz posiada niekłamany iluzję ruchu, który u Mickelborga przebiega zawsze w linii poziomej, niczym migawkowa fotografia. Najbliżej mu w tych poszukiwaniach do wczesnych osiągnięć włoskich futurystów, zwłaszcza Gino Severiniego i Giacomo Balli oraz do ich

prób pokazania na obrazie samego ruchu, bez posilkowania się wizerunkiem przedmiotów ten ruch ewokujących. Stąd już tylko krok do kompozycji Rosjanina, Michaiła Łarionowa i jego koncepcji tworzenia na obrazie pryzmatycznych plam barwnych. Finn Mickelborg jednak syntetyzuje i konsekwentnie upraszcza swoje wzorce, w finale zastępując złożoną z wielu elementów płaszczyznę pojedynczym, umieszczonym w centrum obrazu znakiem.

Całkowita minimalizacja środków wyrazu to także główny zabieg drugiego z prezentowanych w Polsce malarzy, Stiga Brøggera. W tym celu posługuje się różnymi od poprzednika elementami, inne zagadnienie nie go też interesują. Tak jak kompozycje Finna Mickelborga bez wahania nazwiemy dynamicznymi, obrazy Brøggera to statyczne, na pierwszy rzut oka martwe obiekty. Pierwsze wrażenie jest jednak w tym przypadku całkowicie mylne. Energia, jaką emanują te dzieła, skulptona została bowiem w jednym, bardzo konkretnym punkcie, umieszczonym najczęściej w górnej części obrazu. Zwykle malarz wyróżnia go użyciem odmiennej barwy, która nie kontrastuje jednak w sposób zdecydowany z kolorystyką całego płótna. Prace Brøggera to jakby zabawa artysty najprostszymi formami. Niczym dziecko rozkładające klocki, on rozbija powierzchnię płótna na części podstawowe i każdą z nich oddzielnie, z ciekawością ogląda. Jak jeszcze uda się je ułożyć? W jaki sposób przestawić? Rozmyślne działania na płaszczyźnie obrazu ulegają tu często wpływom spontanicznej sztuki duńskiej grupy z lat pięćdziesiątych COBRA, wprowadzając element improwizacji i żywiołowości. A sam malarz zdaje się zupełnie nie dbać o usilne próby klasyfikacji jego twórczości, świadomie i pełną garścią czerpiąc ze wszystkiego, co tylko może mu się przydać: od nowojorskiego minimalizmu po sztukę konceptualną.

Jakże inaczej w kontekście obu opisanych wyżej postaw prezentuje się sztuka pozostałej dwójki, Hansa Chrystiana Rylandera i Ole Sparringa. Obrazy, na których aż roi się od figur i ich fragmentów to najbardziej charakterystyczne przykłady twórczości pierwszego z nich. Namalowanym postaciom towarzyszą wycinki gazet, napisy, powycinane twarze ze starych fotografii i materialne obiekty. Widz staje bezradny wobec tej kakofonii równoważnych przedstawień, wzmocnionej dodatkowo wielkim formatem i niesamowicie grubą fakturą płócien, która składa się z kilku lub kilkunastu nałożonych na siebie warstw. Autor nie wskazuje żadnej drogi, jaką powinien podążać nasz wzrok, nie podkreśla również wzajemnych relacji między poszczególnymi formami. Jest to zresztą, jak łatwo się domyśleć, zabieg celowy. Nie o anegdotę bowiem tu chodzi i nie o opowiadanie historii, ale o próbę wydobycia z tej płątany kształtów samodzielnej figury. Samotność wobec wielości i anonimowości wobec wszechobylskich współczesnych mediów to zagadnienia, którym Rylander poświęcił całe lata pracy. Naocznym efektem tych działań jest zagubienie jednostki na obrazie. Bardzo szybko udziela się ono zresztą widzowi, powodując, że płótna Rylandera wydają się w pierwszym kontakcie trudne w odbiorze. Ale w gruncie rzeczy to bardzo ludzka i bliska każdemu z nas opowieść o samotności i związanym z nią lekiem.

O anegdotę pokusił się za to Ole Sparring, drugi z duńskich malarzy-egzystencjalistów. Jego stylizowane na bajkowe przedstawienia nigdy nie są pozbawione krytycznego komentarza do rzeczywistości. Artysta odwołuje się przy tym zarówno do tragicznych wydarzeń z historii, na przykład wybuchu bomby w Hiroszimie, jak i współczesnych dylematów, koncentrując się zwłaszcza na sprawach związanych z ochroną środowiska. Postaci na jego obrazach wyglądają jak zaczerpnięte z kolorowej i słonecznej bajki, ale nie jest to baśń bez moralitetu. Idylla, którą pokazuje również zdaje się być złudną i może w każdej chwili prysnąć niczym mydlana bańka.

Sparring nigdy nie krytykuje ani nie komentuje z pozycji sędziego. Robi to raczej jako obserwator, który nieco ironicznie i z przymrużeniem oka przygląda się człowiekowi i jego działaniom.

Podsumowując, współczesna sztuka duńska wydaje się być jedną z najbardziej złożonych i pluralistycznych w Europie. Nie zniszczona wojną i świetnie prosperująca gospodarczo Dania zdołała wykształcić pokaźne grono artystów nie obciążonych narodową lub społeczną traumą. Może właśnie dlatego duńscy malarze, rzeźbiarze i graficy sięgają po bardzo uniwersalne tematy. To sztuka w gruncie rzeczy bardzo radosna, ciepła, ludzka. Czuć w niej czystą, spontaniczną radość tworzenia i swobodne operowanie wszelkimi formami, na jakie tylko artysta ma ochotę. Dowolność wyborów artystycznych i wspomniany pluralizm wiąże się również z odmiennym w stosunku do reszty Europy systemem wewnętrznej organizacji twórców. W XX wieku zaczęły powstawać w Danii liczne stowarzyszenia artystów - grupy, które regularnie razem wystawiają i dzielą wydatki związane z wynajmem pomieszczeń, dozorem wystaw i produkcją katalogu. Bardzo rzadko jedną grupę łączyły te same dążenia, inspiracje lub zakres podejmowanych tematów. Obok siebie, w jednym stowarzyszeniu, działali twórcy kompletnie od siebie niezależni, połączeni jedynie chęcią wspólnego wystawiania. Prezentowani na wystawie "4 DK. Artysta i człowiek" malarze zrzeszeni są w takiej właśnie grupie, jednej z najstarszych i najbardziej prestiżowych w Danii - Grønningen.



Jestem TYPOWYM MALARZEM niemieckim (Rozmowa z Markusem LÜPERTZEM)

Nitka: Malarze niemieccy często nadawali sobie pseudonimy artystyczne zawsze ciekawiło mnie czy Pan używa również pseudonimu, Liberec i Lüpertz brzmi dosyć pokrewnie ..

Lüpertz: Nie, Lüpertz to moje prawdziwe nazwisko, ale moje imię to Klaus Dieter Harry natomiast Markus to mój pseudonim.

Nitka: Współczesne festiwale artystyczne, choćby te w Wenecji czy Kassel, według Immendorffa są żenujące i budzą śmiech. Sztuka dzisiejsza zdominowana jest przez nowe media a malarstwo usuwa się jako coś anachronicznego? Czy mógłby Pan skomentować zaistniałą sytuację z pozycji ortodoksyjnego malarza?

Lüpertz: Uważam, że malarstwo ma niezachwianą, właściwą pozycję. Ale to o czym Pan mówi jest częściowo handlem sztuką a częściowo robieniem iwentów, to z dumą i godnością sztuki nie ma nic wspólnego. Wiele ludzi, którzy nie mają pojęcia o sztuce się zajmują festiwalami. Ważniejsze są sensacje iwentowe niż sama sztuka, taki jest teraz czas i tak musi być, nic na to nie poradzimy. Nie rozumiem dlaczego Pan to w ogóle postrzega, to nie powinno Pana jako malarza w ogóle interesować. To jest tak jak z muzyką pop.

Nitka: Brawo

Nitka: Heinrich Klotz umieścił Pana w wydawnictwie „Die Neuen Wilden in Berlin”, w 1984 roku. Czy mógłby Pan usytuować swoje miejsce w historii sztuki współczesnej – z jakim nurtem się Pan identyfikuje, jaki rejon sztuki jest Panu bliski.

Lüpertz: Istnieje takie pojęcie jak narodowa struktura malarstwa. Malarstwo zawsze ma narodowy charakter. Nie ma międzynarodowego malarstwa. Istnieje międzynarodowa sława, ale nie międzynarodowa sztuka. Picasso będzie zawsze Hiszpanem, niezależnie od tego co robi, tak jak Monet Francuzem. Dzieło nie może być międzynarodowe. Dzieło jest zawsze terytorialne. Van Gogh malował ulicę, po której chodził, Cezanne górę, którą często oglądał. Tak widzę też swoje malarstwo. Jestem typowym malarzem niemieckim. Jesteśmy malarzami ciemności, wychodzimy z cienia, z nocy i zawsze tęsknimy do światła, do koloru. Ciągnęło nas do Włoch. Wszystko jedno czy tam ktoś dojechał czy nie. Mieliśmy wizję. Jako formę takiej wizji widzę też swoje malarstwo. Jeżeli chodzi o malowanie, strukturę, formę malarską to jesteśmy, prawdziwymi malarzami, bardzo dobrymi malarza-

mi. To ma też wiele wspólnego z ekspresjonizmem. Ale ekspresjonizmu nie można tylko sprowadzać do ekspresjonistów. Oni obciążali to swoje ciemne malarstwo tematami, to było malarstwo psychologiczne. Wielkim malarzem tego okresu jest Beckmann, ale jego nie można już określać jako ekspresjonistę, ponieważ on za głęboko wchodził w malarstwo. W tej tradycji widzę siebie, jako przedstawiciela prawdziwej, wielkiej sztuki malarskiej. Ze światła wychodzą Francuzi, Hiszpanie, Włosi, a my Niemcy, Szwedzi, Norwedzy, Finowie wychodzimy z ciemności. Myślę, określanie mnie jako późnego ekspresjonistę czy neoekspresjonistę jest fałszywe. Bo dotyczy to tylko duktusu. Duktus nie jest stylem tylko właściwością. Uprawiam nowe malarstwo. Próbuję w konwencji tradycyjnej malować awangardowe obrazy.

Nitka: Czy mógłby Pan zdradzić nam swoje inspiracje – jacy są Pana ulubieni pisarze, lub konkretne dzieła ... co słucha tak znakomity malarz – Wagnera, Beethovena? a może punk rocka, albo Rollingstonesów?

Lüpertz: Mam bardzo jasne wyobrażenie jeżeli chodzi o literaturę. Czytam zarówno starą jak i nową. Czytam czasami to co aktualne, chwilowe. Czytam też bardzo chętnie bardzo dobre powieści kryminalne. Są one ważną częścią mojego rozumienia literatury. Jeżeli chodzi o muzykę to lubię szczególnie dziewiętnasty wiek, szczególnie muzykę włoską. Z naszego kręgu słucham Wagnera i Straussa, ale wolę zdecydowanie muzyką włoską, lubię też muzykę słowiańską i cygańską. Jeżeli chodzi o pop czy rock lubię ją okazjonalnie, jest dobra w dyskotekce, ona należy do dyskoteki. Ale w innych sytuacjach nienawidzę jej. Natomiast moja wielką namiętnością jest jazz.

IOS: Pan gra również sam?

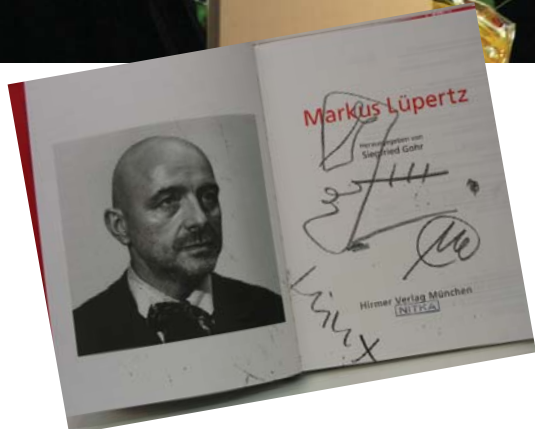
Lüpertz: Tak mam własny zespół, gramy w różnych miejscach, nagrywamy płyty.

Nitka: Bardzo sobie cenię Pana malarstwo i chciałbym się dowiedzieć z jakiej inspiracji powstały obrazy, którymi Pan zadebiutował – Dytyramby. Były one czymś zaskakującym innym i nie mającym odniesień do niczego innego w historii sztuki. Tym bardziej jest to niezwykle, że obrazy te stworzył Pan mając zaledwie 23 lata. Skąd w młodym wieku tak wielka świadomość? Czy wpływ na taką wizję malarstwa, miały studia w klasztorze Maria Laacha, może praca w kopalni czy doświadc-



DOKTORAT HONORIS CAUSA

Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu





Amphorenträger, 1987, 200x162 cm



Der heilige Franziskus verhört die vernichtung der Tatten, 1987, olej, papier naki na drevno, 241x157 cm



MARKUS

Markus Lüpertz

fol. K. Saj

czenia przy budowie autostrady ?

Lüpertz: Nie, nie, bardzo szybko zacząłem, miałem niespełna 20 lat jak pracowałem już jako niezależny malarz. Ze wszystkich uczelni mnie wyrzucano, nie mam żadnej matury, ani studiów, ani żadnego oficjalnego wykształcenia. Mając dwadzieścia lat byłem już sobą samym. Gdy malowałem dytyramby byłem już dojrzałym malarzem. Wszedłem do sztuki własnym malarstwem, a potem zacząłem eksperymentować. Wszystko co się robi nawet z sukcesem, trzeba kwestionować jako twórca, wszedłem więc na ten wielki obszar eksperymentu. Nie chciałem znaleźć się w sytuacji, żeby powtarzać własne malarstwo. Dytyramby, około stu obrazów są jakby jednym dziełem, natomiast wszystko co zrobiłem potem jest jednostkowe. Po dytyrambach zrobiłem cały szereg, wspaniałych obrazów.

Nitka: Nad czym Pan obecnie pracuje – i kiedy, i gdzie będzie można obejrzeć Pana najbliższą wystawę?

Lüpertz: Od roku pracuję z pasją nad rzeźbą wysoką na dziewięć metrów. A ponieważ sam ją wykonuję, pracuję dzień i noc, pięć razy już ją rozwalilem i zacząłem od nowa.

IOS: Jaki temat?

Lüpertz: Merkury, mam ręce pełne odcisków, czasami jej nienawidzę, ale będę robił tak długo aż skończę.

IOS: Czuje się Pan teraz bardziej rzeźbiarzem?

Lüpertz: Nie, jestem malarzem, zawsze wychodzę z malarstwa moje rzeźby są malowane, wszystko co robię wychodzi z malarstwa, moja poezja, muzyka, rzeźba, moje rozumienie świata opiera się na malarstwie.

IOS: Czy Merkury to konkretne zlecenie?

Lüpertz: Tak, od Poczty. Merkury jest posłańcem bogów a więc symbolem poczty. Ale moja koncepcja, może być trudna dla ludzi.

IOS: Pana rzeźby, zwłaszcza pomniki budzą gwałtowne emocje, z malarstwem chyba tak nie jest?

Lüpertz: Moje obrazy budzą tyle samo emocji co rzeźby, ale obrazy ogląda inna publiczność, prowokują dużo węższy krąg. Rzeźby wystawione są do oglądu wszystkich, ale nie wszystkim muszą się one podobać. Jeżeli w Salzburgu wystawiony jest mój pomnik Mozarta, i nie odpowiada on wyobrażeniom niektórych Salzburgczyków to wtedy podniecenie jest duże i dochodzi czasem do aktów wandalizmu. Z malowidłami w miejscach publicznych jest podobnie.

IOS: W którymś z wywiadów przeczytałam, że nie lubi Pan wygodnych foteli i sof, że posiada Pan tylko drewniane ławy. Ma Pan coś przeciw wygodzie?

Lüpertz: Nie chcę żyć w wygodnym świecie, jestem w ciągłej gotowości (auf dem sprung), mam ciągle coś do zrobienia, sofa jest takim przedmiotem, w który się wpada, trudno się podnieść. Nie prowadzę wojny przeciw wygodzie ale obraz człowieka siedzącego w fotelu przed telewizorem, jest dla mnie obrazem rezygnacji, powolnego umierania. Gdy jestem zmęczony wolę położyć się do łóżka.

IOS: Czy jest coś, czego by Pan nie namalował?

Lüpertz: Nie potrafię na to odpowiedzieć. Nie planuję tego co namaluję. Nie wiem co mnie zainspiruje. Nie chcę mieć też jakiegoś tabu. Przecież i tak nie namaluję wszystkiego.

IOS: Pana laska, zakończona jest srebrną czaszką, czy to Pana ulubiony motyw?

Lüpertz: Mam też pierścien i zapinki do mankietów z tym motywem, wykonuje je mój jubiler, to jemu powinna Pani postawić pytanie.

IOS: Ale to Pan wybiera motyw?

Lüpertz: Tak, jest to pewna estetyka, bez specjalnego głębszego znaczenia, mam też laski zakończone głową zająca czy żaby. W martwej naturze często widzimy czaszkę, ja też ją często malowałem, bo była ona synonimem czegoś. Ale nie ma to nic wspólnego z jakimś specjalnym kultem śmierci.

IOS: Jak to się stało, że pod Pana kierownictwem powstał świetny zespół piłki

nożnej na Akademii (w Düsseldorfie).

Lüpertz: Grałem od dawna w piłkę nożną, można powiedzieć, że byłem profesjonalistą. Uwielbiałem ten sport. Entuzjastów piłki nożnej było więcej na Akademii, ale nie każdy miał odwagę, by się do tego przyznać. W każdym razie gdy wyszedłem z ideą utworzenia zespołu wielu mi przyklasnęło. Zespół o nazwie Lokomotive-Lüpertz ma już ponad trzydzieści lat.

IOS: Czy widzi Pan związek między uprawianiem sportu a sztuką?

Lüpertz: Nie, nie widzę. Sport służy dobrej atmosferze, bycia razem, z przyjaźnią między członkami zespołu, między studentami i wykładowcami. Ludzie zostają w zespole nawet po ukończeniu akademii. Powstała świetna grupa przyjaciół, ale ze sztuką nie ma to nic wspólnego.

IOS: Jest Pan zaprzyjaźniony z Baselitzem i Kieferem ale w 1980 nie chciał Pan brać udziału we wspólnej wystawie?

Lüpertz: Tak, to było Biennale w Wenecji. Chciałem mieć własną wystawę i powiedziałem organizatorom, wyrzuciecie tych dwóch, chcę być sam, ale oni wyrzucili mnie (śmiech). Byłem oczywiście zaprzyjaźniony z nimi, ale chciałem na Biennale mieć indywidualną wystawę. Dzisiaj wiem, że to była głupota, błąd z mojej strony. To byłaby piękna wystawa z nami trzema: Baselitzem, Kieferem i mną, ale wtedy myślałem inaczej, uparłem się na indywidualną wystawę.

IOS: Co myśli Pan o polskiej sztuce?

Lüpertz: Mam bardzo dobre zdanie o polskiej sztuce. Jest ona teraz w dobrej fazie poszukiwań. Jak ogląda się pracownie to wyglądają one tak jak wszędzie w Europie czy Ameryce. Trzeba jednak przerobić, przepracować te wszystkie obce wpływy, tę międzynarodowość pozostawić za sobą, by ostatecznie dojść do własnego wyrazu, własnej dramatyczności, którą polska sztuka zawsze posiadała, Polacy nie są Amerykanami, tak jak nie są nimi też Niemcy. Niemcy popełniali też ten błąd zapatrzania na Amerykę, ale to nie doprowadziło do niczego. Dopiero gdy zrozumieli swoją specyfikę zdobyli obecną silną pozycję w świecie.

IOS: Czym jest dla Pana doktorat honoris causa naszej uczelni?

Lüpertz: Znaczy on dla mnie bardzo wiele, ponieważ jestem człowiekiem, który nie miał żadnego zaplecza, wszystko musiałem zdobywać sam. Tę formę wyróżnienia widzę jako dowód uznania dla mego wykształcenia, pozycji artystycznej, wiedzy, sukcesu. Ma to dla mnie duże znaczenie. Ale to wyróżnienie jest dla mnie też zobowiązaniem w stosunku do waszej Akademii, ponieważ jestem też profesorem i rektorem Akademii w Düsseldorfie.

IOS: Ma Pan więc jakieś konkretne plany?

Lüpertz: Tak, rozmawiałem z rektorem i na razie umówiłem się na wykłady. Chcę wycofać się już z pracy na mojej uczelni w Düsseldorfie. Mam już 65 lat i widzę dla mojej przyszłości ciekawsze zajęcia niż prowadzenie uznanej akademii. Będę więc mógł wtedy myśleć bardziej o innych rzeczach, a więc zobaczymy. Chciałbym być częściej obecny we Wrocławiu.

IOS: Bardzo dziękujemy Panu za rozmowę.

Lüpertz: Dziękuję, również

Redakcję reprezentowali: Irena Olchowska-Schmidt i Zdzisław Nitka
Wywiad opracowała: Irena Olchowska-Schmidt

Rozmowa z Otto PIENE

Irek Kulik:

-Jak się to wszystko zaczęło, tu w powojennych Niemczech, kiedy był Pan w młodym, „rewolucyjnym” wieku ?

Otto Piene:

-W roku 1957 miałem 29 lat, Mack jest trzy lata młodszy. Mielśmy już za sobą studia, które zaczęliśmy w 1948. Najpierw studiowałem sztukę a następnie filozofię. Później mieliśmy z przyjaciółmi własne atelier. Obserwując sztukę w Niemczech zauważaliśmy, że ma miejsce pewne powtarzanie w ramach sztuki współczesnej, powtórzenie tego co już dawno istniało;

konwencjonalna sztuka zorientowana na to co było przed wojną. Moim zdaniem w dużym stopniu skłaniało się to w stronę tego co dzisiaj nazywa się „niemieckim informellem”. To była panująca awangarda, kiedy byliśmy studentami i młodymi artystami. Byliśmy w opozycji do tego i szukaliśmy czegoś nowego, próbując czegoś co nie było ruiną sentymentalizmu i pesymizmu oraz szczęśliwym *de ja vu* okresu przedwojennego, a co okres powojenny wykorzystywał konwencjonalnie. Stąd też wyobrażenie nowego początku, nowej sztuki spoglądającej ku przyszłości. Dlatego też było to wyobrażenie sytuacji zerowej, początku który by w znacznym stopniu negował konwencje czasu powojennego i przewycięzał ignorancję. Ten początek tworzyliśmy przy pomocy prostych środków, które mieliśmy wówczas do dyspozycji. Były one bardzo proste i elementarne. I tak powstało „ZERO.” Rozbudzenie świadomości sytuacji wykształciło się w nas we wczesnych latach `50 i umocniło w połowie tamtej dekady. Pierwsze manifestacje grupy „ZERO” pojawiły się wraz z nowymi obrazami, baletem świetlanym itd. W trakcie wieczornej wystawy w moim atelier a potem obok u Heinza Macka dla ograniczonej grupy publiczności zapraszanej od kwietnia 1957. We wrześniu 1957 organizowaliśmy tzw. Wieczorne wystawy, w czasie czwartej wystawy pokazałem po raz pierwszy obrazy rasterowe (siatkowe), które były dla mnie i dla innych zupełną nowością. W oparciu o to grupa „ZERO” uformowała się jeszcze w tym samym roku. Początkowo składała się tylko z Heinza Macka i mnie. Licniejsza stała dopiero kiedy zaczęliśmy wydawać magazyn.

I. Kulik:

-Dzisiaj przedstawia się portret grupy „ZERO” jako bardzo szeroko rozgałęziony międzynarodowo. Interesuje mnie intelektualny wkład obu założycieli grupy, jako *spiritus movens* ruchu „ZERO”. Jako intelektualna i twórcza konfrontacja z duchem czasu. Specyfiką tej części Europy jest wspólna historia. Myślę tu zwłaszcza o tragicznym rozdziale lat 1933-1945, co miało wpływ również na niemiecką kulturę. Okres ten przez wielu traktowany jako kulturalna zapaść – jaki wpływ miał na Pańskie artystyczne i intelektualne decyzje w czasie powojennej odbudowy. Czy istniała chęć wzniesienia się ponad i przeciw temu czasowi?

O. Piene:

-Zdecydowanie tak. W czasie II wojny światowej byliśmy jeszcze dziećmi,

Heinz Mack był jeszcze młodszy. Pod koniec wojny jako pomocnicy obrony przeciwlotniczej zostaliśmy wysłani na wojnę, niejako – „dzieci – żołnierze”. Przeżyłem wojnę bardzo intensywnie, z całą jej grozą. Po jej zakończeniu zostałem odesłany do domu. Kiedy dotarłem do domu właśnie zaczynały się zajęcia w gimnazjum. Byliśmy wszyscy bardzo pilnymi uczniami, z wielką motywacją do nauki. Dla uczniów i studentów, którzy wrócili z wojny organizowane były kursy dokształcające. Okres powojenny przeżywałem świadomie. Było bardzo nędznie bo wszystko było zniszczone a ludzie byli bardzo przygnębieni, brakowało żywności. Później wprowadzono reformę pieniężną i krok po kroku rodził się „cud gospodarczy” odbudowy. Odbudowa była jednak pojmowana i zorganizowana materialnie. To znaczy najpierw ludzie otrzymali żywność, następnie nowe mieszkania, nowe meble itd. I na koniec wszystko było „pięknie”. Odnowa była postrzegana jako ponowne tworzenie i odbudowa świata materialnego. Nie pojawił się żaden równoległy rozwój w sferze duchowej. Zabrakło wystarczającej liczby uniwersytetów, ośrodków badawczych i kształceniowych, zabrakło rzeczywistej odbudowy oraz wystarczającej troski o istniejące w Niemczech wartości z historii kultury i sztuki.

I. Kulik:

-Z wewnętrznego niezadowolenia wyrosła potrzeba duchowej odnowy. Czy sztuka może to wystarczająco wyraźnie zakomunikować i w jakiej formie? Może poza formą? W procesie duchowej konfrontacji, w dyskursie filozoficznym, w dyskusji z podobnie myślącymi?

O. Piene:

-My – Heinz Mack i ja byliśmy przyjaźnieni od pierwszych dni kiedy trafiliśmy do akademii w Duesseldorfie. Wcześniej byłem w akademii w Monachium. Studiowaliśmy filozofię w połączeniu z nauczaniem sztuki, później filozofię jako główny przedmiot. Egzaminy dyplomowe zdawałem z filozofii dzięki czemu bardzo mocno wyostrzyła się moja świadomość krytyczna i zdolność obserwacji tego co działo się wokół nas. Świadomość braku w Niemczech wielu rzeczy istotnych, które jednak nie należą do wartości odbieranych przez ludzi jako brakujące. Najbardziej znaczących nauczycieli jakich miałem spotkałem na uniwersytecie a nie w akademiach sztuki.

I. Kulik:

-Jaka atmosfera panowała wówczas w akademii? Czy odpowiadała temu czego Pan szukał, duchowi odnowy?

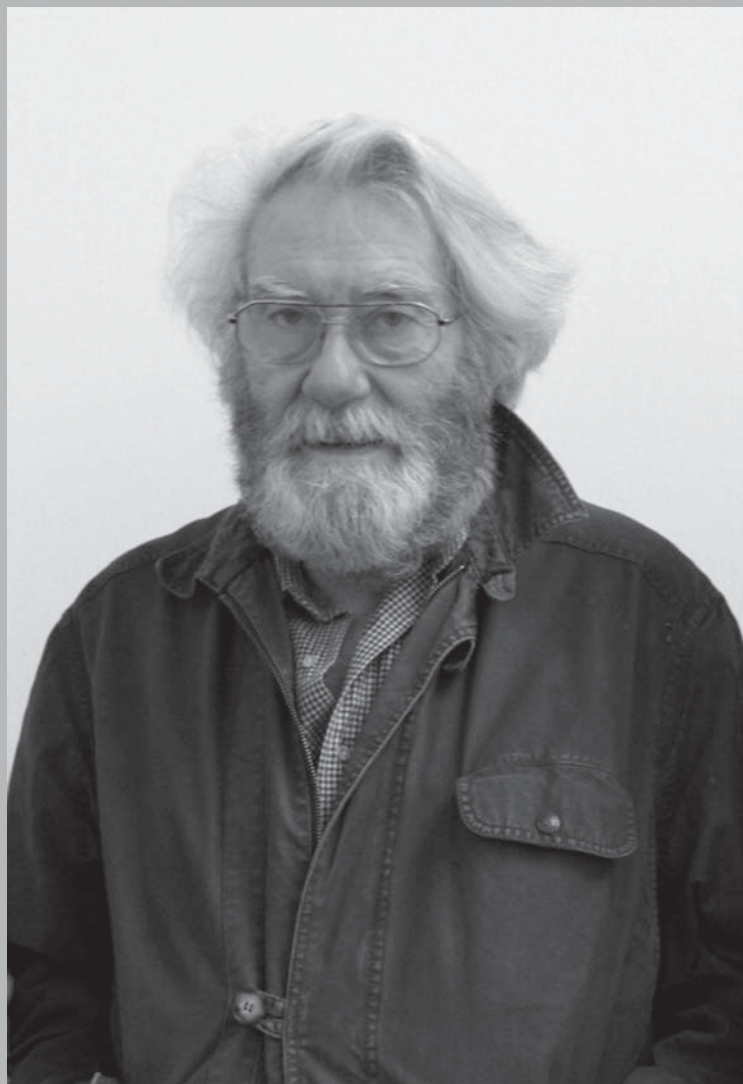
O. Piene:

-Za moich czasów akademie była w gruncie rzeczy konserwatywna. Niektórzy nauczyciele pracowali tam już przed wojną. Niewielu było nauczycieli znających nowoczesność i będących nowoczesnymi. Wyjątek stanowili Eduard Mataré i Bruno Goller, i oni też mieli później uczniów, którzy stali się ważni i sławni jak: Beuys, Hese, Klappeck. My nie mieliśmy znaczących nauczycieli, dopiero na uniwersytecie ich spotkaliśmy.

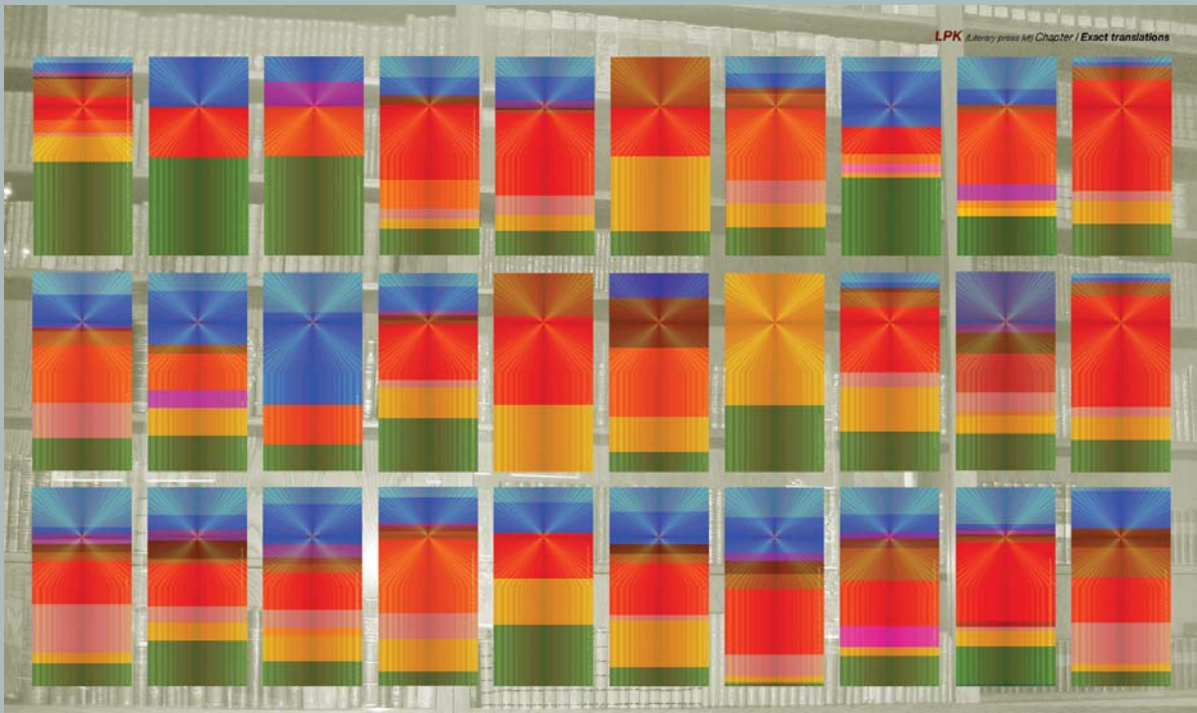
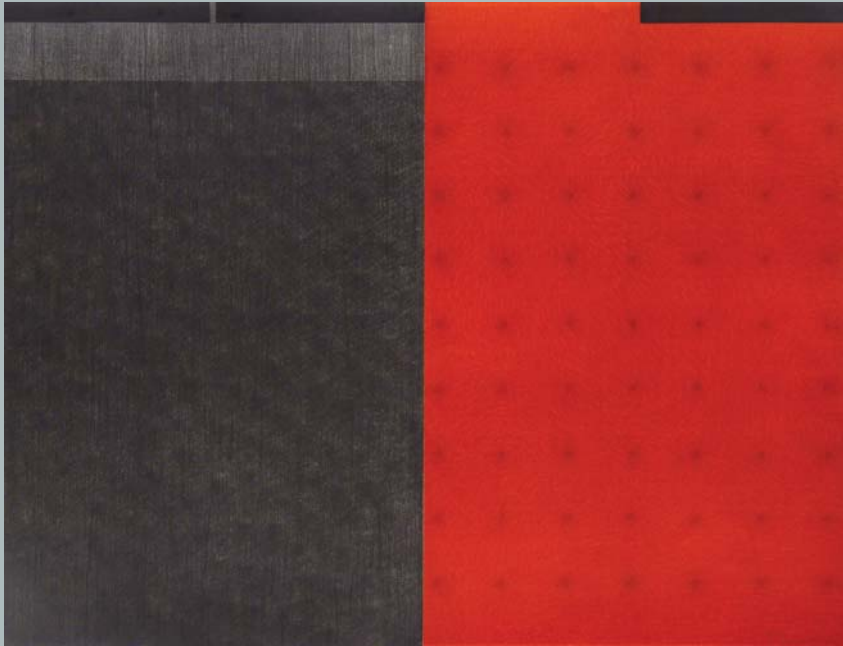
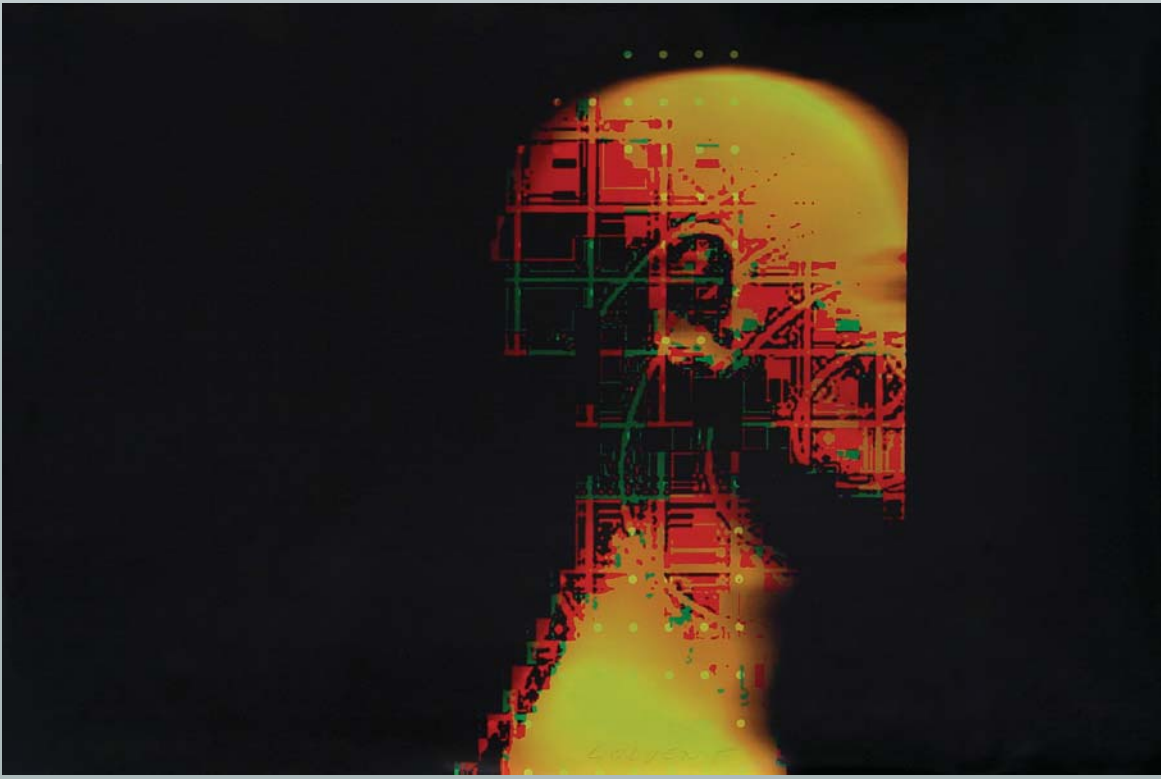
Z drugiej strony chcieliśmy być niezależni od studiów w akademii i dlatego znaleźliśmy własne atelier w zrujnowanych budynkach a potem bardziej i bardziej szukaliśmy własnej drogi. Z tego narodziły się pierwsze wystawy wieczorne gdzie po raz pierwszy w Duesseldorfie całkiem młodzi artyści mogli prezentować swoje prace i doświadczyć kontaktu z publicznością. Potem była Galeria Jean Previer, Galeria 22 w Duesseldorfie, jeszcze później – Galeria Schmela. Te trzy miejsca odkryły nową sztukę dla nas i rozwinęły dalej. A wówczas pojawiło się „ZERO.”

I. Kulik:

-Jako platforma intelektualnej konfrontacji?

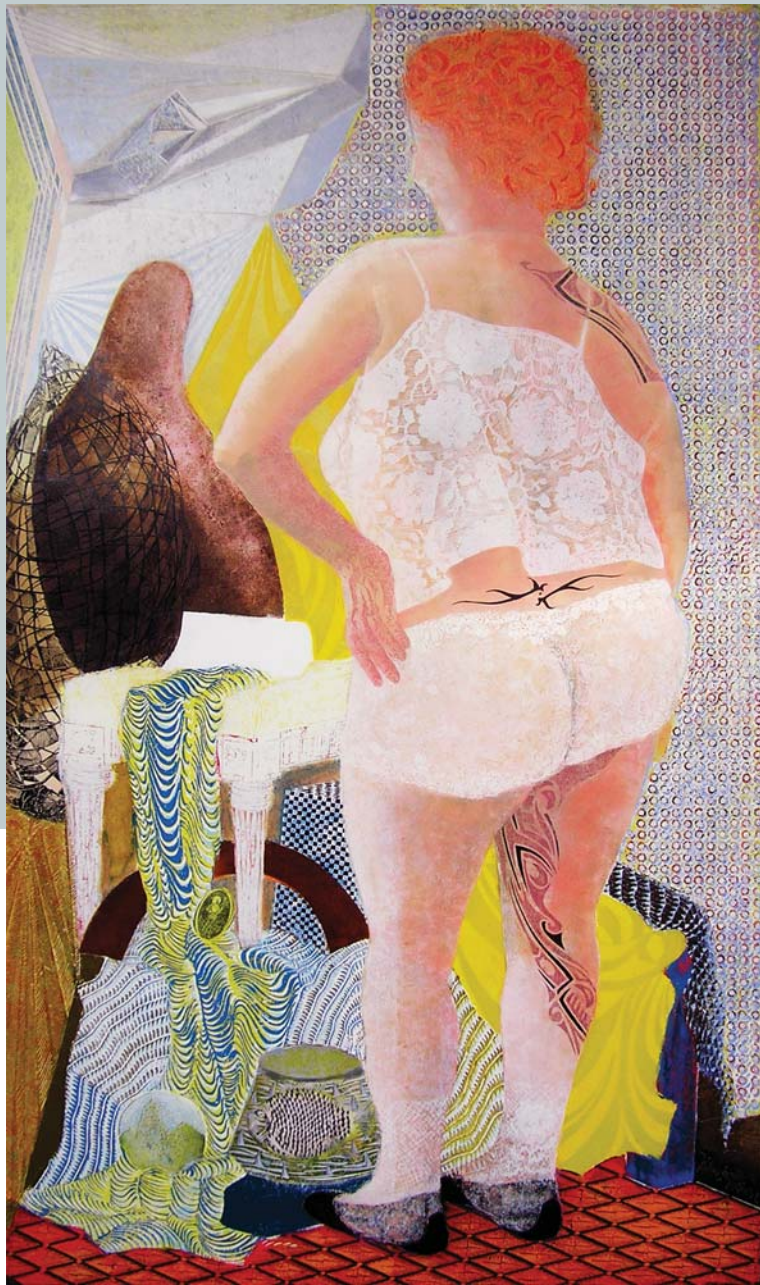
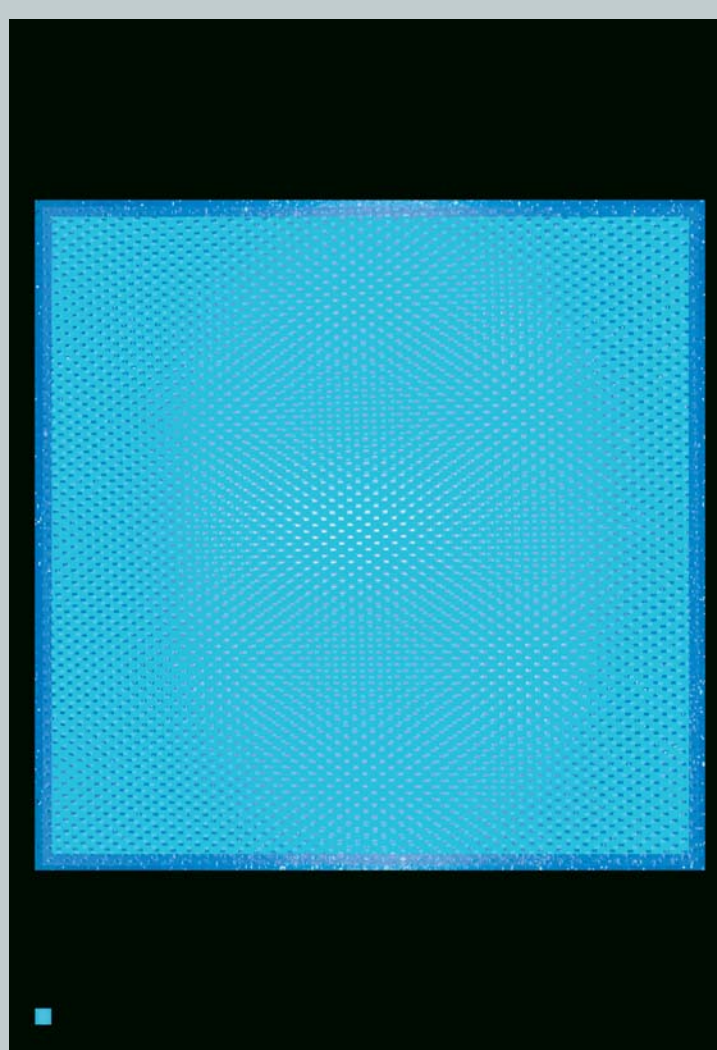
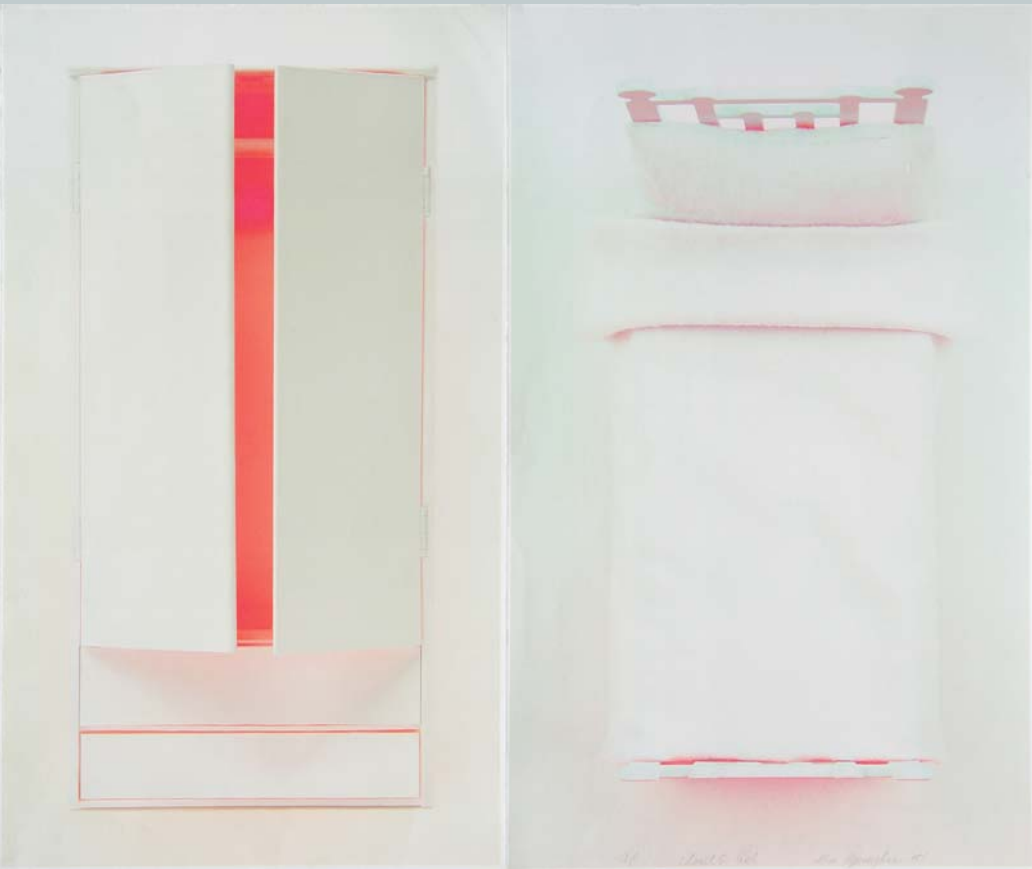


Otto Piene,



W KRAKOWIE

TRIENNALE GRAFIKI



Małgorzata Kasprzycka

Triennale GRAFIKI w Krakowie

A zaczęło się bardzo prosto, od papieru, który przed tysiącem lat posłużył jako nośnik, gotowy do przyjęcia każdej formy wypowiedzi. Grafika od wieków daje możliwość powielania dzieł artystycznych przyzwalając poprzez specyfikę tworzenia na totalną kreatywność artysty. • eby stworzyć dzieło garficzne trzeba opracować płytę, z której z niemalże zegarmistrzowską precyzją należy wydobyć rysunek. Ta czynność zawiera zagadkę wyniku, nie wiadomo przecież czy ryt odda pierwotny zamysł artysty. W tym też rodzi się trudność tworzenia większa niż w malarstwie, które daje możliwość korekty podczas procesu kreacji. W garfice efekt odkrywa się przed arystą dopiero w punkcie finalnym. Jeżeli coś idzie nie tak należy wrócić do punktu wyjścia. Charakterystyczną cechą grafiki jest więc skupienie w rękach artysty całego procesu twórczego, od projektu poprzez dobór odpowiedniej techniki i opracowania formy druku, do wykonania odbitek. Wraz z upowszechnieniem papieru i techniki drzeworytu w XV wieku grafika zdobywała i zdobywa coraz szersze grono zwolenników zarówno w obszarze twórców jak i odbiorców. Przeglądy takie jak ten, krakowski, uświdamiają to w bardzo oczywisty sposób. Niewiele jest festiwali sztuki, które mogą poszczycić się tak długą tradycją a co najważniejsze, z czasem to święto sztuki nabiera coraz wyraźniejszego smaku, stając się wyznacznikiem tendencji w najnowszej sztuce.

W 1966 roku z inicjatywy prof. Witolda Skulicza powstał pierwszy pokaz, na który to zaproszono wielkich za żelaznej kurtyny wpuszczając tym samym odrobinę świeżego oddechu do zamkniętej i zniewolonej sztuki polskiej, na skutek absurdów politycznych odseparowanej od współczesnych działań artystycznych. Mistrzowie op-artu Robert Rauschenberg i Roy Lichtenstein, a także Horst Antes a nawet sir Henry Moore, wszyscy oni otworzyli przymknięte dotychczas oczy polskich twórców dokonując rewolucji w percepcji świata. Był to też czas, w którym bezpowrotnie zmieniło się podejście do grafiki użytkowej, która do początku XX wieku spełniała przede wszystkim funkcje ilustracji lub reklamy. Grafika uwolniła się od sereotypowych granic jakie nałożyła nań tradycja i historia przeistaczając się w formę wypowiedzi oferującą szerokie spectrum możliwości technicznych. To uwolnienie, którego świadkiem były pokolenia lat 50 –tych XX wieku było też oznaką rozwoju potrzeb społecznych, które domagały się dostępności i wszechobecności sztuki. Stąd też między innymi wypływał dobry czas na tworzenie tradycji festiwali i przeglądów. W ten czas wszedł doskonale ze swoją świeżą ofertą Kraków i tak pozostało już do dziś. MTG nie ma obecnie na świecie zbyt wielu konkurentów jeśli chodzi o poziom wystawianych dzieł, długoletnim stażem i równie wysoką formą dorównuje mu biennale w Lublanie (50 lat istnienia).

W tym roku święto obrazu opanowało nie tylko sale wystawowe najważniejszych galerii Krakowa, ale również zawładnęło przestrzenią miejską wychodząc tym samym, sensu stricto, na przeciw odbiorcy. Myślę tu o zaranżowanej przed Bunkrem Sztuki („główną sceną“ Triennale) konstrukcji Metropolia –Grafika Miejska zbudowanej z wysokich rusztowań, na których jak na billboardach prezentowane były reprodukcje grafik – widoki miejskie. Ta forma promocji sztuki, wtapiania w miejski entourage dzieł nie zawsze komercyjnie poprawnych jest być może współcześnie jedną z niewielu dróg, dzięki którym strefa publiczna będzie mogła oswajać obraz ze szczególnym zaakcentowaniem walorów estetycznych. Jest to też pretekst aby w delikatny, nie agresywny sposób przypominać jak smakuje sztuka, tym którzy często nie wchodzą do galerii lub też zapominają, że to co wewnątrz nich się znajduje jest dzisiaj również towarem, który podlega prawom surowego rynku odbiorców.

W tym roku Stowarzyszenie Międzynarodowe Triennale Grafiki rozpięło skrzydła nieco szerzej i podobne pokazy współorganizują również ośrodki w Warsza-

wie, Katowicach, Toruniu, Zielonej Górze i Przemyślu. W 2007 roku odbędzie się cykliczna kooperacja MTG z Oldenburgiem i Wiedniem gdzie powstaną podobne przeglądy. Oprócz Wystawy Głównej oglądać można było przegląd Młodej Grafiki Polskiej i szereg wystaw towarzyszących, z których jedną z najciekawszych była prezentacja prac zdobywczyni Grand Prix Triennale 2003 Davidy Kidd.

Sztuka dzisiaj nie może być skostniała. Szybkość z jaką zmieniają się tendencje, techniki i media dorównuje szybkości dzisiejszego życia, współczesność dusi się historycznym kurzem potrzebuje świeżości i ruchu, nie znosi stagnacji. Dlatego też kryteria kwalifikacji prac musiały zostać zweryfikowane zgodnie z panującym kierunkiem ciągle rosnącego głodu na wykorzystywanie w sztuce coraz to bardziej nowoczesnych technik, dzięki którym artysta rejestrować może w jeszcze bardziej doskonały sposób swoją innowacyjność. Jury tegorocznego Triennale założyło możliwość wykorzystywania technik cyfrowych co znacznie rozszerza możliwości twórców, ale jest też zielonym światłem puszczone w kierunku rozwoju i interdyscyplinarności. Grafika rozszerza pole działania zgodnie z kierunkiem w jakim idzie cała sztuka współczesna, budując most pomiędzy przeszłością, z której wyszła a przyszłością, która jak nowonarodzone dziecko wciąż pozostaje zagadką. Oprócz druku cyfrowego na wystawie pojawiły się poraz pierwszy prace multimedialne, co na pewno przyniesie Triennale odrobinę skandalizującego smaczku. Ten kierunek jest jednak jedynym słusznym do utrzymania tego przeglądu w ryzach świeżości. Richard Noyce (przewodniczący jury MTG) mówi w tym kontekście o grafice jako „najbardziej demokratycznej ze współczesnych sztuk“ . Dzięki akceptacji nowinek technologicznych grafika staje się najszybciej rozwijającą się gałęzią. Jest też najchętniej wybieranym kierunkiem artystycznym na Akademiami, choć wciąż nie wszystkie uczelnie artystyczne proponują tę formę swoim studentom. Rozwój jakeimiu uległa, ale też łatwość odbioru w popmedialnych czasach, stawia ją w awangardzie wobec tradycyjnego malarstwa czy rzeźby. Krakowskie Triennale można bez obaw nazwać manifestem sztuki współczesnej, dzięki liberalności i otwartości ludzi tworzących to wydarzenie. Przyzwolenie na pewien rodzaj swobody, dopuszczającej prace wykonane w technikach czerpiących nie tylko z osiągnięć tradycyjnej grafiki, otwiera możliwość dialogu i daje szanse na eksperymentownię, zmiany i poszerzenie horyzontów postrzegania.

Współczesna sztuka podobnie jak świat, który nadal pozostaje niewysychającym źródłem inspiracji gna do przodu, ale co jakiś czas w tym pędzie próbuje się zatrzymać i zaczerpnąć powietrza. Myślę, że tym powietrzem dla sztuki jest wciąż niespełniająca się obietnica o bezpieczeństwie i przetrwaniu. Tego poszukuje współczesny człowiek pozbawiony często zacisza, zapominający że estetyczne obietnice, które przynosi przedmiot sztuki mogą spełnić się w nas samych. Potrzeba jest tylko chwili, zapomnianej kontemplacji. Duże przedsięwzięcia wystawieniowe jak to krakowskie z pewnością nie do końca zapewniają komfort „wczuwania się“ w dzieło, ale dość dobrze pobudzają apetyt na estetyczną ucztę.

Prace przedstawione na tegorocznej Wystawie Głównej w dużej mierze oscyływały wokół figury człowieka, samotności współczesnego homo ludens, którego potrzeby stają się wyzwaniem dla artysty. Wybrano ponad 300 prac spośród 4000 nadesłanych. Duża część to propozycje abstrakcyjne, powstałe na skutek magicznych wręcz sztuczek powielania i transponowania na nowe wymiary tych samych treści, kawałków, odcinków. To często analiza formy przeprowadzana na poziomie kształtu i koloru, które jak w gabinecie luster są zniekształcane, odbijane, mnożone. Przypominają technikę collage'u , w której odpowiednia hierarchia, struktura ułożenia nadają kompozycji sens istnienia. Rytm- to ten element tworzy największą część prac związanych z przedstawieniami nie-figuratywnymi. Według zwolenników abstrakcji myślenie wolne od obciążonych pamięcią kształtów daje prawdziwe wyzwolenie, przynosi najwyższą formę współodczuwania pozwala osiągnąć sztuce cel dla niej nadrzędny, nie dekoracyjność a wolność. Takie są prace Macieja Hojdy przedstawiające falujące, wielobarwne pasy, rytmicznie się przeplatające. Podobnie działa Tomasz Jędrzejko w geometrycznej, ale mimo to narzucającej bardzo fizyczne skojarzenia przestrzeni.

W tą tradycję wpisuje się też „Samospełniający się czyn“ zdobywczyni tegorocznego Grand Prix Ingrid Ledent. Zgodnie z ideą Triennale będącą pomostem i platformą zarazem dla spotkania starego z nowym, praca Ingrid Ledent staje się takim spotkaniem nie tylko na poziomie formalnym, ale również w technice wykonania. Połączenie druku cyfrowego z litografią jest świadectwem połączenia

tradycji z postępem. Praca Ledent była kontrowersyjnie komentowana przez krytyków, niektórzy czuli się zawiedzeni taką decyzją jury. Chociaż prywatnie wydaje mi się, że jest odzwierciedleniem wielu dążeń związanych ze światem, filozofią, dualizmem dobrze wpisującym się w założenia krakowskiego przeglądu. Płaszczyna przedzielona została na dwie części. Granica jest wyraźna i stała. Nie razi, mimo że staje się jednocześnie granicą koloru i formy. Czyn, który płynnie przechodzi w następny dopełniając wszystko z czego powstaje. Continuum, perpetuum mobile, wszystko bezustannie przepływa pozostawiając po sobie jedynie różnorodność odcieni, faktury, myśli.

Oprócz abstrakcji w centrum uwagi nadal pozostaje ludzkie ciało, które wciąż



pełni rolę katalizatora artystycznej kreatywności. Estetyzacji w duchu powściągliwej dekoracyjności poddane jest ciało w pracy Stefana Kaczmarka „Sireny”. Inaczej widzi człowieka Iwona Juskowiak-Abrams („W górę i w dół poza moje ciało”- nagroda regulaminowa MTG). Uderza wielki format przedstawienia uświadamiając jednocześnie otchłań, w której ginie nasze ciało, staje się płamą w przestrzeni wypełnionej światłem, tłem. Co kryje się wewnątrz pod powłoką skóry, co kryje się pod warstwą ubrań, tego nie wiemy, możemy jedynie wierzyć, że poza ciałem istnieje „coś” duchowego.

Cecil Boucher („Kregosłup” Nagroda Rektora Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu) odnosi się bardziej symbolicznie do człowieka, postaci złożonej z wielu elementów, które tworzą nas samych, stają się naszym kregosłupem wewnętrznym, często ważniejszym niż ten anatomiczny.

Ciekawą propozycję składa Eugenia Gortchakova w swojej pracy „LPK (literacko prasowy przybornik) część I ; dokładne tłumaczenia” proponuje digitalny przewodnik po literaturze. W szeregu pasmowo poukładanych prostokątów, za pomocą kolorów oznaczyła ilościowy poziom zawartych w literaturze treści. Przypomina to bardziej konstrukcję specjalistycznej aparatury nagłośnieniowej niż tradycyjne myślenie o grafice. I właśnie w tych pamięciowych asocjacjach kryje się pułapka. Gortchakova łącząc technikę druku cyfrowego z tradycyjnym przesła-

niem grafiki, jako sztuki krytycznej i intelektualnej, komentatorki wydarzeń współczesnych, dobrze wpisuje się w nowoczesną formułę Triennale.

Jest też kilka prac, które za temat obrały ubranie, odzież jako materialną pamiątkę czasu, który odchodzi (In Hee Bng „Bez rękawów”, Karoline Riha z serii „Ołtarz mojego dzieciństwa”) i ciała, które zmienia się, deformuje. Kostium pusty wewnątrz, jak skorupa pozostawiony bez zawartości to również temat nagrodzonej pracy Diane Victor „Zwykłe ubranie-II”. Richard Noyce zwraca uwagę, że temat odzieży, głównie damskiej popada w pułapkę historycznego paradoksu. Przez lata bowiem feministki krytykowały przedstawianie obnażonych ciał kobiecych, współcześnie artyści ubrali ciała eksponując wyraziście tę zewnętrzną materialną warstwę, która staje się „drugą skórą”.

Nie sposób nie wspomnieć o pracach multimedialnych, które pojawiły się na tegorocznym przeglądzie. Multimedialność łączy się z interaktywnością odbiorcy, wciągnięcia go w grę, zabawę ze sztuką, którą poznawać może przez najdoskonalszy ze zmysłów-dotyk. Takie możliwości stwarza praca Ksawerego Kaliskiego „Przeciw nicości-Całość i Nieskończoność” - projektu nagrodzonego wyróżnieniem. Na instalację składa się para obręczy i wiszące przed nimi przezroczyste kule. Wkładając ręce do obręczy możemy stać się przez chwilę demiurgicznymi kreatorami opowieści, na tyle na ile pozwala nam autor. Opowieść stwarza się na naszych oczach. Ruchami naszych dłoni poruszamy hologramami kobiety i mężczyzny wyświetlanymi wewnątrz kul. Gwałtownym ruchem możemy przemienić ich życie w nicość lub odejść i pozwolić wrócić im do pierwotnego stanu. W naszych rękach i umysłach przez chwilę rodzi się władza nad losem, swaramy własną historię, z której bezpiecznie i komfortowo można się wycofać w każdym momencie.

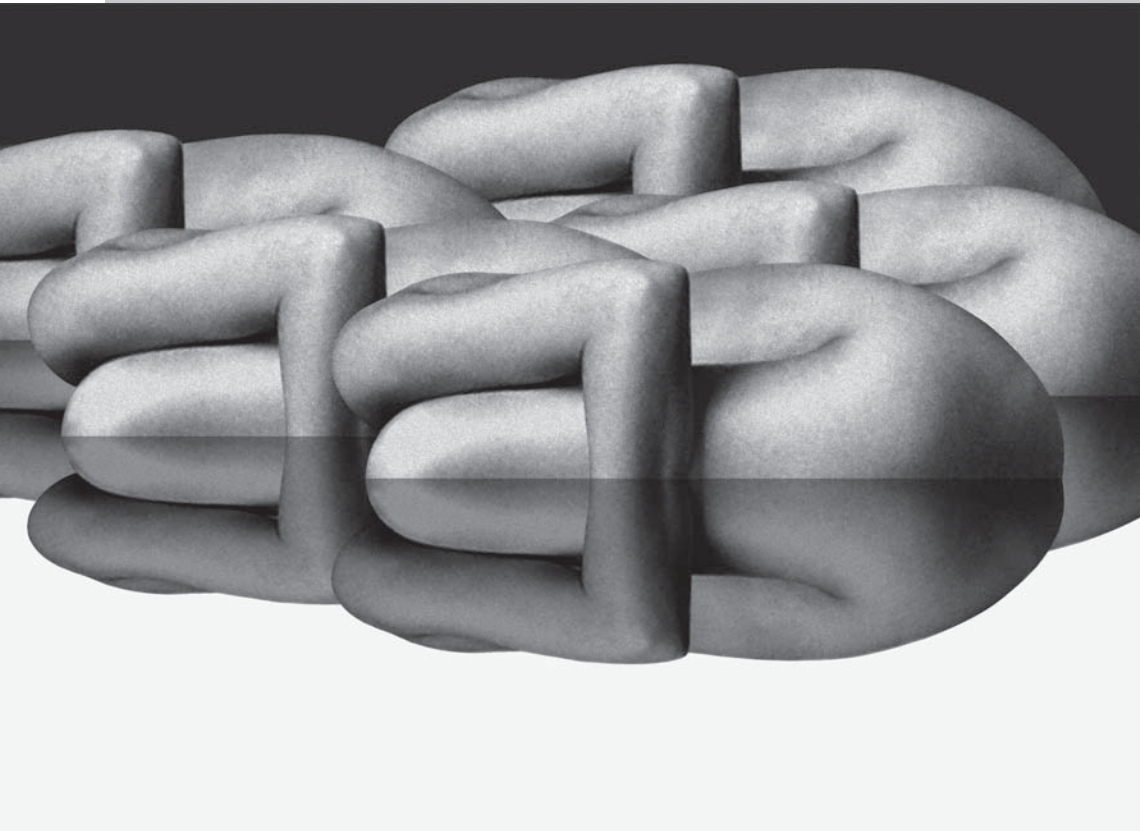
Ciekawe są też prace będące komentarzem współczesnej estetyki pojmowanej jako dążenie do osiągnięcia ideału piękna nieskazitelnego, pozbawionego szorstkości, przepelnionego mdłym smakiem populistycznej poprawności. Jacek Tybur w pracy „Mięso-H” daje receptę na ideał ciała – mięsa, rozciągniętego do granic, ale nadal jakby z przymusu pozostającego obiektem erotycznego pożądania. Podobnie świetną konceptualnie opowieść o ewolucji piękna, narzucanego przez obowiązujące mody przynosi Agata Pankiewicz w pracy „poTwarz”.

Ogrom prac i wysoki poziom jaki dało się odczuć na tegorocznym Triennale kazal by jeszcze długo pisać o grafice jako medium, dla którego jedyną granicą wydaje się być wyobraźnia twórcy.

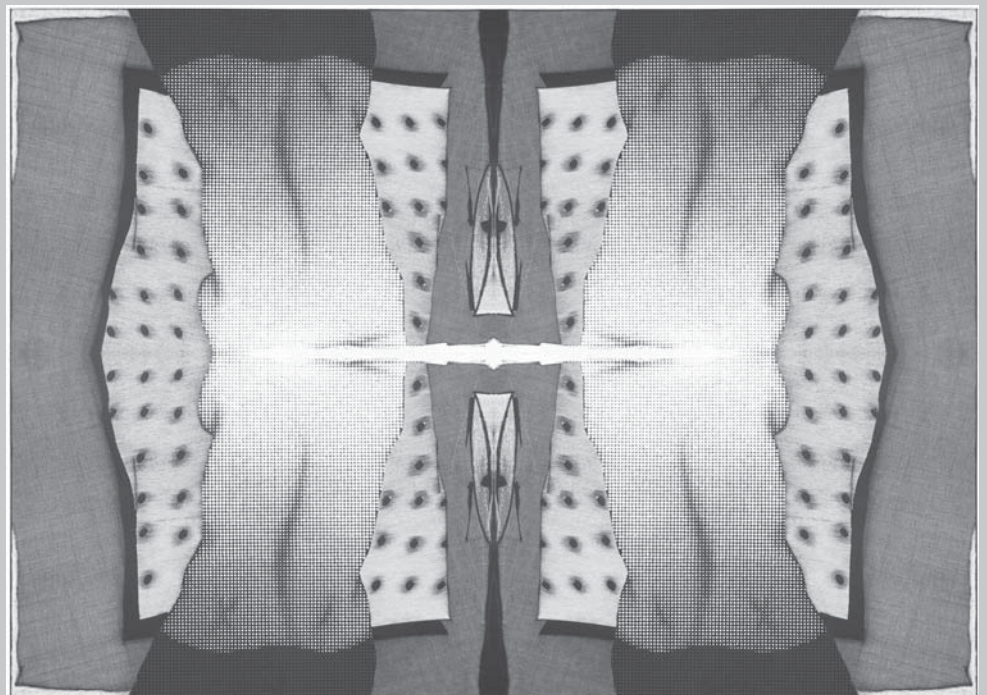
Warto wspomnieć jeszcze o przeglądzie Młodej Grafiki Polskiej, która zapowiada optymistycznie rozwój tego kierunku. Kontastacja rzeczywistości i dialog z nią wprowadzają między innymi prace Jadwigi Mitko „Nad rzeką czasu”, czy zrealizowana w tradycyjnej technice linorytu praca Anny Kopeć-Gibas „Oblicze z Ojca, z Ducha i z Syna”. W nurt graficznej samodzielności wpisuje się też zdobywczyni Grand Prix Młodej Grafiki Polskiej praca Małgorzaty Gurowskiej „Ma-La -Gra”. Kontynuacja, myślenie kategoriami technologii i stylu, a jednocześnie pojmowanie nowoczesności bez oglądania się w tył to elementy, które wyrażają ewoluujące na naszych oczach zarysy ludzkiej twarzy, powoli wyłaniającej się z mroku w kolejnych odsłonach.

Sztuka znajdzie miejsce dla siebie w każdym czasie. By mogła zostać zaakceptowana potrzebuje wypracować język komunikacji pomiędzy twórcą a odbiorcą. Aby ta symbioza mogła przynosić korzyści trzeba wypracować system meta-znaków, które będą identyfikowały w bezpośredni sposób przesłanie artysty i oczekiwania odbiorcy. Grafika daje możliwość połączenia siły jaka potrzebna jest do wprawienia w ruch masy kamienia i finezyjności ruchu dłoni podczas tworzenia rysunku. Zapach pracowni graficznej ma w sobie coś z zapachu malarstwa i rzeźby zarazem. Nowe możliwości fotografii i mediów elektronicznych niwelują ten melancholijny posmak, jednocześnie wprawiając graficzną wypowiedź w nowy, bardziej dynamiczny ruch. Przyszłość jaka nas czeka nie jest znana, ale na pewno w dużej mierze zależy od nas samych. Jaka będzie przyszłość grafiki, co nowego wprowadzi, jaki zapach przyniosą nowe technologie to pytania, które nasuwają się kiedy przywoła się obrazy tegorocznego Międzynarodowego Triennale Grafiki.

Parafrazując słowa Jean Etienne’a Liotarda o sztuce jako doskonałej czarno-białej księżniczce, która bezustannie za pomocą jawnych oszustw przekonuje nas o tym, że sama jest czystą prawdą zastanawiam się jakich jeszcze w przyszłości będziemy mogli spodziewać się trików, które zaliczone w poczet graficznych wypowiedzi zamkną nas w luksusowej pułapce złudzenia.



Triennale **GRAFIKI** w Krakowie



Mateusz Soliński

Doświadczanie HISTORII

Londyńska ekspozycja dokumentuje dzieje Europy od wybuchu I Wojny Światowej aż do upadku muru berlińskiego i jednocześnie ukazuje ewolucję fotograficznej stylistyki. Pokazuje pierwsze próby wykorzystywania nowej techniki jako środka artystycznej ekspresji. Wystawa w Galerii Barbican przypomina również sylwetkę Stanisława Ignacego Witkiewicza przyznając mu zaszczytne miejsce w gronie najwybitniejszych fotografów ubiegłego wieku.

Pierwsza część ekspozycji opatrzona tytułem „Na krawędzi” („At the Brink”), ukazuje specyfikę i odmienność nowego medium, prezentując pionierskie próby sztuki fotograficznej. Miejskie pejzaże Eugene’a Atgeta (1857 – 1927) czy Andre Kertesa (1894 – 1985), stanowią przede wszystkim bardzo wierną, wizualną dokumentację konkretnych miejsc i zdarzeń. Już te wczesne prace uwidaczniają, właściwy dla twórczości fotograficznej, jej dziennikarsko-reporterski charakter. Postacie, obiekty czy pejzaże uchwycone na czarno-białej fotografii zdają się przysłańać osobiste odczucia autora. Fotograf skupia się na chłodnym, pozbawionym emocji zapisie pojawiających się przed nim obrazów. Jak ukazują prace Atgeta, Kertesa, Witkiewicza (1885 – 1939) czy Brassai’ego (1899 – 1984), datowane na pierwsze czterdziestolecie dwudziestego wieku, fotografia - nowatorskie osiągnięcie nauki szybko stało się elementem swoistej artystycznej dokumentacji. Wbrew wielu opiniom czarno – białe medium nie zakwestionowało roli malarstwa figuratywnego, lecz stworzyło zupełnie nową formę wyrazu.

W twórczości nieco młodszych twórców, Henryka Rossa (1910 – 1991), Emmy Andriess’a (1914 – 1953) i Roberta Doisneau (1912 – 1994), dokumentacyjny charakter fotografii uzyskuje właściwą sobie siłę i autentyzm. Trzej artyści rejestrują okrutne wydarzenia II Wojny Światowej, będąc jednocześnie ich aktywnymi uczestnikami. Osobiste przeżycia miesza się z niezliczonymi tragediami pobratymców tworząc pełen szczeroci dokument wojennych dziejów. Fotografia, ograniczając bezpośredni udział artysty w procesie kreacji, nadaje tym indywidualnym, prywatnym historiom znamiona obiektywizmu. Uchwycone przeżycia urastają do rangi obrazów uniwersalnych, dotykających istoty człowieczeństwa. Losy głodujących dzieci w zdewastowanym Amsterdamie, w obiektywie Emmy Andriess’a stają się opowieścią o cierpieniu i desperacji. Henryk Ross uwieczniając na czarno-białych kliszach dzieje łódzkiego getta, ukazuje wolę życia i moc ludzkiej determinacji. Obraz francuskich powstańców w twórczości Doisneau urasta do rangi symbolu walki o słuszną sprawę.

Wspólne dla wielu narodów dzieje pochłaniają losy jednostek. Jednocześnie przeżycia nikomu nieznanym, „szarych” obywateli, ich małe dramaty i radości, stają się treścią i komentarzem powszechnej historii. Naznaczone subiektywizmem doświadczenia przypadkowych przechodniów przydają wiarygodności wielkim, społeczno – politycznym wydarzeniom i pozwalają odnaleźć sens dziejowych przemian i znaleźć dla nich kontekst.

Praca fotografa, jak pokazuje dzieło Christera Strömholma (1918 – 2002), Andersa Petersena (ur. 1944) czy też Eda van der Elskena (1925 – 1990), nie polega na mnożeniu wizualnych, estetycznie doskonałych obrazów, lecz, parafrazując słowa Johna Deweya, jest zbieraniem doświadczeń „wypełnionych historią”. Jest próbą uchwycenia ducha czasów. Artysta fotografik penetruje ludzkie wnętrza w poszukiwaniu bogactwa przeżyć. Oczyma maluczkich spogląda na narodziny i upadki imperiów. „Potwierdza” istnienie dyktatorów, próbując odnaleźć wytłumaczenie dla dotykających go tragedii i radości. Poszukuje obrazów bogatych

w emocje i namiętności. Doświadczenie nocnej zabawy w , poddane estetycznej transformacji w fotografii Petersena, nabiera namacalnej konkretności, albo jakby powiedział amerykański filozof, staje się doświadczeniem rzeczywistym. Jest duchowym śladem i jednocześnie fizycznym dokumentem ludzkiej obecności.

Okres komunistycznego reżimu na fotografiach Ukraińczyka, Borisa Mikhailova (ur. 1938), czy lata gospodarczej zapaści w północno-wschodniej Anglii podczas rządów Margaret Thatcher, w pracach Chrisa Killipa (ur. 1946), stanowią tło codziennej, „szarej” egzystencji przypadkowych bohaterów, nabierają cech przenikliwego realizmu. Fotograf przedziera się przez, często pustą i nic nie znaczącą, zewnętrzną powłokę zabytków kultury materialnej, poszukując uniesień i tragedii w sferze ludzkiego ducha. Przełomowe wydarzenia w polityczno-społecznej historii, stają się autentycznymi dziejami ludzkich zmaganiań.

Historyczny kontekst pozwala fotografowi przekroczyć to, co jednostkowe, dostrzec współobecność innych bohaterów dramatu. Prezentowana na londyńskiej ekspozycji fotografia, reprezentując różne artystyczne stylistyki, stanowi przede wszystkim wielowymiarowy portret człowieka dwudziestego wieku. Używając terminologii Emanuela Lévinasa, osoba ludzka jest naznaczona doświadczeniem drugiego. W eksponowanych pracach następuje przełamanie naturalnego dystansu dzielącego fotografa z jego światem. Twórca, pragnąc wyrazić targające nim namiętności, poszukuje tego, co jest mu duchowo bliskie i znajome w otaczającej go rzeczywistości. Uchwycona na światłoczułej matrycy postać staje się rzeczywistym uczestnikiem, doświadczanego przez artystę, dramatu. Prace Craigie Horsfielda (ur. 1949) czy Chrisa Killipa (ur. 1946) zdają się być odpowiedzią na nieme wołania dochodzące z głębi ludzkiej istoty. Utrwalone sceny są wyrazem poczucia odpowiedzialności, jakby powiedział Józef Tischner, reakcją na nieme roszczenia pojawiające się w akcie spotkania. Silne przeżycie bliskości drugiej osoby na fotografiach Horsfielda i Killipa, staje się jednocześnie doświadczeniem własnej obecności. Artysta w portretowanym modelu próbuje odnaleźć swoją tożsamość. Rodząca się odpowiedzialność za drugą osobę jest zarazem poszukiwaniem siebie. Odwołując się ponownie do myśli Lévinasa można powiedzieć, że drugi okazuje się być treścią mojego jestestwa.

W pracach Stanisława Ignacego Witkiewicza (1885 – 1939) i Seichi Furuya (ur. 1950) w dialogiczną relację wkrada się napięcie i niepokoje. Przepelniające fotografie emocje skupiają uwagę i wciągają widza w tajemniczy świat ludzkiej psychiki. Ukazują obraz duchowego wyobcowania i zagubienia. Neurasteniczną relację naznacza, charakterystyczne dla wielkomięskiej kultury dwudziestego wieku, poczucie alienacji i osamotnienia. Dostrzeżony przez fotografów dramat zdaje się pozostawać poza ich „zasięgiem”. Bohater prac Witkiewicza i Furuya odgradza się od otaczającej go rzeczywistości, pograżając się w samotni własnego wnętrza.

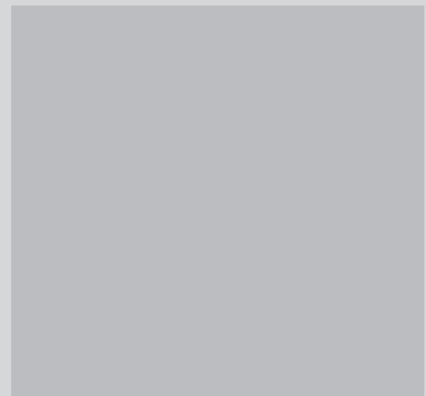
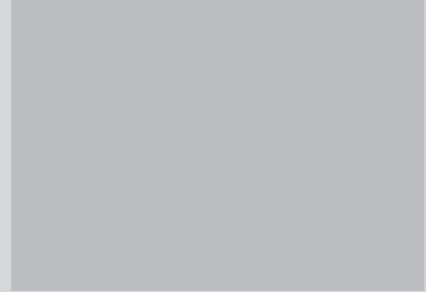
Londyńską ekspozycję, obok prac Seichi Furuya, wieńczy dzieło Annelies Štrba (ur. 1947). Štrba w cyklu „Odcienie czasu” („Shades of time”) przywołuje historię czterech pokoleń swojego rodu. Dwieście czterdziestu zdjęć wyświetlanych przez trzysiekwencyjny projektor odsyła nas w pozornie całkiem szare i zwyczajne dzieje pewnej rodziny. Szwajcarska artystka daleka jest od moralizatorstwa. Obszerna kolekcja zdjęć opowiada prostą historię o narodzinach, dojrzewaniu i śmierci. Fotograficzna opowieść uwiecznia fragmenty rzeczywistości, które później, niczym proustowska magdalena, pozwalają nam ponownie zanurzyć się w gąszcz przeszłych zdarzeń, przywołując odległe wspomnienia.

W dziele fotograficznym to, co jednostkowe staje się dokumentem. W odróżnieniu od innych form aktywności artystycznej, w fotografii subiektywne, osobiste odczucia twórcy stają się nieodłączną częścią obiektywnie istniejącej rzeczywistości. Utrzymując określony kontekst, zostają wpisane w nurt historii. Wybór twórczych postaw prezentowanych na wystawie dowodzi potrzeby skupienia się wokół tego, co jest dobrem wspólnym rozumianym jako humanizm. Fotografia jako szczególnie pamięć XX wieku ocaliła prawdę, którą musimy nauczyć się odnajdować. Uwiecznione dramaty ludzkości zmuszają do stawiania sobie pytań o sens dziejów, są sumieniem przeszłości. Poznając absurd i okrucieństwo społeczno-politycznych przemian doceniamy siłę działania sztuki fotografii. To ważne medium dla ubiegłego wieku, jak to dobitnie pokazuje londyńska ekspozycja, może stanowić niezwykle, formę artystycznej dokumentacji łączącą w sobie wierność naukowego raportu i subtelne piękno poematu.



W obliczu HISTORII





Aleksandra Talaga-Nowacka

Coś z niczego

Drugie Międzynarodowe Biennale Sztuki, trwające przez trzy tygodnie października, zorganizowało Łódź Art Center. Główną wystawą i najważniejszym wydarzeniem Biennale był pokaz „Mentality/Umysłowość, czyli coś z niczego”. Tytuł, jak pisze kuratorka wystawy, Jolanta Ciesielska, to „ukłon wobec tradycji myślenia ukształtowanej przez artystów tworzących ruch neoawangardowy, zwłaszcza w odmianie konceptualnej i intermedialnej”.

W pokazie, zorganizowanym w trzech budynkach pozostałych po wielkiej XIX-wiecznej fabryce Karola Scheiblera przy ul. Tymienieckiego, na ponad sześciu tysiącach metrów kwadratowych powierzchni, wzięło udział około 40 twórców, m.in. z Trójmiasta, Warszawy, Krakowa, Lublina, Wrocławia, Poznania oraz z Łodzi. W prestiżowej wystawie uczestniczyły trzy pokolenia artystów - mediali-

- „Mentality” to refleksja historyczna, dedykacja dla wielu heroicznych lat awangardy związanej z Konstrukcją w Procesie. Podtytuł „coś z niczego” dotyczy wyjątkowości pracy w trudnych warunkach, zorganizowania odpowiedzi na pustą przestrzeń - dodaje Jolanta Ciesielska.

Zgodnie z tym duchem około połowa dzieł prezentowanych na „Mentality” powstała specjalnie dla tego miejsca. Ale tylko niektóre idealnie wpasowały się w przestrzeń pofabrycznych hal. I te robiły najlepsze wrażenie.

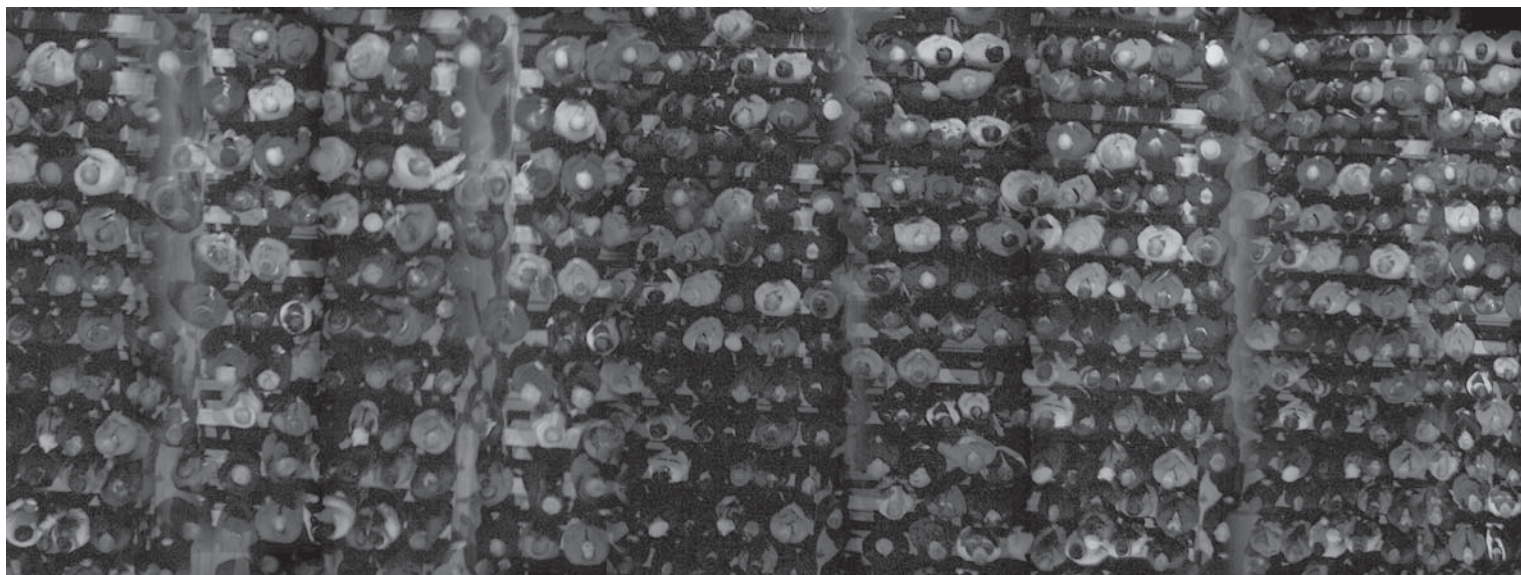
Pokaz był niejednorodny, nierówny, sprawiał wrażenie nieco chaotycznego. Dominowały nowe technologie wykorzystywane w sztuce i rozumienie dzieła nie jako przedmiotu, ale artefaktu, zdarzenia, skojarzenia. Stąd trudno zrozumieć, dlaczego na wystawie znalazły się, skądinąd piękne, tradycyjne obrazy Małgorzaty Borek czy pocztówkowe widoki Wenecji zestawione z ujęciami łódzkiej biedy na fotografiach Agnieszki Podkówki.

Atutem głównej wystawy Biennale była natomiast młodość i świeżość. Ten, kto spodziewał się zobaczyć dzieła najpopularniejszych współczesnych twórców polskich, mógł być zawiedziony. Ale odbiorcy, którzy mają dość ujednoliconego obrazu polskiej sztuki najnowszej i podziwiania dzieł ciągle tych samych artystów, z pewnością wyszli z wystawy zaintrygowani. - Zależy nam na rzeczywistym obrazie polskiej sztuki. Pokazujemy autorów bardzo dobrych, ale nie z pierwszych stron gazet - mówił Janusz Głowacki.

Kuratorka odważnie postawiła na młode pokolenie (zapraszając 18 jego przedstawicieli), głównie z Łodzi, wywodzące się z tutejszej Akademii Sztuk Pięknych. Mogła sobie na to pozwolić, bo młodzi łódzcy twórcy są niezwykle interesujący, o czym wiedzą bywalcy łódzkich galerii, ale nie muszą wiedzieć wielbiciel sztuki z innych miast Polski. Pokaz miał wypromować tych młodych zdolnych na ogólnopolską skalę i miejmy nadzieję, że tak się stało.

Połącz kropki

Młodzi twórcy nie chcą być przesadnie poważni. Awangardowa wiara w misję ich nie dotyczy. Ich prace bywają ironiczne, dowcipne, grają z widzem. Młodzi mają dystans do świata i sztuki, co nie znaczy, że ją lekceważą. Często sięgają do



stów (perfmormerów, instalatorów, malarzy, fotografów, filmowców), zajmujących się tzw. sztuką pojęciową. Reprezentantami najstarszego pokolenia byli: Witosław Czerwonka, Adam Rzepecki, Andrzej Paruzel, Ewa Zarzycka i Janusz Bałdyga. Najmłodszy to urodzeni w latach 80.: Agnieszka Świtoń, Paulina Maskulak, Adam Szpigiel i Justyna Zet. Ich nieco starsi koledzy: Małgorzata Górską, Laura Paweła, Agnieszka Chojnacka, Wiktor Polak, Karolina Wiktor i Aleksandra Kubiak z Grupy Sędzia Główny, Łukasz Ogórek, Irena Walczak, Artur Malewski, Kamil Kuskowski, Julita Wójcik, Agnieszka Podkówka, Jakub Bąkowski i Arkadiusz Sylwestrowicz nie przekroczyli 35 roku życia. Niektórzy, jak Wójcik czy Kuskowski są dobrze znani w Polsce. Inni dopiero rozpoczynają karierę.

Hołd dla heroizmu

„Mentality” nawiązywało do Konstrukcji w Procesie, czyli organizowanych przez łodzianina Ryszarda Waśkę w latach 80. i 90. akcji tworzenia dzieł na miejscu, w odniesieniu do łódzkich przestrzeni, przez najwybitniejszych artystów współczesnych.

- Biennale jest kontynuacją tego, co działo się pod szyldem Konstrukcji w Procesie: chcemy stymulować artystów do działania tu na miejscu - mówił Janusz Głowacki, dyrektor artystyczny Biennale.

dział swoich wielkich poprzedników, ale nie po to, by naśladować, lecz by wprząść je do gry i w poszukiwaniu granic sztuki. Małgorzata Górską (rocznik 1978, Łódź) zadzwiała z sympatią z abstrakcji geometrycznej, pokrywając białe ściany i sufit łącznika między budynkami fabryki czarnymi kropkami, nawiązującymi do zabawy w łączenie kropek w kształty. Tytuł „Połącz kropki” zachęcił widzów do radosnej interakcji - już podczas wernisażu na ścianach zaczęły pojawiać się najróżniejsze rysunki. Nieco już staroświecką metafizykę czarnego kwadratu zastąpiła rozkoszna dziecięca zabawa. Łodzianie: Agnieszka Świtoń (1982) i Adam Szpigiel (1980) nawiązali do ready-made Marcela Duchampa, przynosząc na biennialową wystawę stojak na pocztówki, na których zamiast uroczych krajoznawczych było zobaczyć czarno-białe portrety skazańców z profilu i podpisane angielskimi nazwami potraw - zapewne ostatnich posiłków przed śmiercią. Niektóre miejsca obok profili zbrojczyków były puste - pewnie nie ma ich już wśród żywych...

Świtoń odniosła się też na swój - niezwykle subtelny - sposób do land artu. Z tym, że zamiast w plenerze, tworzyła w pustej fabryce. Wspaniale wykorzystwała odkryte przypadkiem przez organizatorów zaniedbane pomieszczenie na piętrze. W zawilgocone, odrapane wnętrza wprowadziła starą, pokrytą mchem cembrowi-



nę studni. Wypełniła ją olejem, który dodatkowo powolutku skapywał z zainstalowanego na suficie zakraplacza. Pomieszczenie wypełniały mgliste opary, które podkreślały niesamowitość aranżacji. Studnia zlała się z wnętrzem do tego stopnia, że gdyby nie karteczka z nazwiskiem autorki, można by pomyśleć, że była tu zawsze. Artur Malewski (1975, Łódź) dosłownie potraktował starą prawdę o tym, że sztuka może być terapią. W niedużym pomieszczeniu zorganizował pokój z miękkimi leżankami przystosowanymi do „hipnozy regresyjnej”. Widz mógł położyć się wygodnie i wsłuchując się w słowa płynące wolna z głośnika oraz wpatrując się w sufit, poddać się hipnozie i cofnąć w czasie. Praca Malewskiego jest o tyle nowatorska, że istnieje jakby obok sztuki. Artysta nie liczy się tu zupełnie, a jego działanie widać wyłącznie w ironicznym i niezwykle dowcipnym komentarzu do „gestu artystycznego”: własnoręcznie pomazany przez Malewskiego czarną kredką suficie.

Agnieszka Chojnacka (1979, Łódź) skonstruowała w swojej intymnej, ciemnej sali refleksyjną ciszę podkreśloną dźwiękiem kapiącej wody i wesół gwar. W sali wisiał maleńki ekranik z widokiem łazienki, a pod ścianami stały fotele. Siedząc na nich można było posłuchać (a właściwie podsłuchać) w słuchawkach radosnego łazienkowego gwaru.

Kamil Kuskowski (rocznik 1973, Łódź) w swej akcji z dzwoniącymi telefonami zażartował na temat „kompetencji” i ich braku. Wielokrotnie w audycjach radiowych czy telewizyjnych słyszymy głos urzędnika odbierającego telefon i na zadane pytanie odpowiadający „nie jestem kompetentna/y”. - Przechodniu, jeśli czujesz się kompetentny, podnieś słuchawkę. Jeśli nie, idź dalej - zdawał się mówić Kuskowski w

swojej pracy. Można też było odnieść jego telefony, dzwoniące akurat w tym konkretnym miejscu na świecie, do sytuacji anonimowej masy robotników nieuprawnionej do odbierania ważnych telefonów i brygadzystów, mających mandat do ich odbierania.

Laura Pawela (1977, Rybnik) znana jest ze swojej fascynacji nowymi technologiami, bez których życie współczesnego człowieka byłoby niemożliwe. Na Łódź Biennale kontynuowała ideę prezentowania komunikatorów komputerowych, ale tym razem nie namalowała ich na płótnach, ale ubrała w nie wygodne miękkie puffy do relaksowania się przed widoczkiem najpopularniejszej windowskiej tapety: błękitnego nieba i zielonej łąki. Można się zastanawiać, czy to kpina ze współczesnego modelu życia i wiary w wykreowaną rzeczywistość, czy radosna zgoda na to, że świat wirtualny powoli zastępuje rzeczywisty. Cokolwiek o tym myśleć, w pokoiku Paweli było naprawdę miło.

Praca Julity Wójcik (1971, Gdańsk) nie powstała na Łódź Biennale, ale wpasowała się tu idealnie: biało-różowa, ośmiometrowa, zrobiona przez artystkę na szydełku makietą największego w Polsce bloku mieszkalnego przypominała włókiennicze tradycje Łodzi. Przypominała coś jeszcze - w czasie, kiedy budowano takie bloki, fabryka, w której halach trwała wystawa „Mentality”, znana wtedy

jako Uniontex, była największą manufakturą włókienniczą w Europie, zatrudniająca 14 tysięcy osób... Wyróżniała się też praca artysty kilka lat starszego od „młodych”, Dominika Lejmana (1969, Gdańsk): duży fresk wideo z powtarzającym się, sfilmowanym podczas mszy momentem przekazywania znaku pokoju. Do narastających w Europie obaw przed zalewem kontynentu przez masy Chińczyków nawiązała Grupa Łódź Kaliska, istniejąca dłużej niż żyje niejeden uczestnik wystawy „Mentality”, ale poczuciem humoru dorównująca swym młodym kolegom. Ich „tekturowa armia” naturalnej wielkości Chińczyków siedziała w równych rzędach przed ekranem, za którym byliśmy my - widzowie.

Zawiodła natomiast Grupa Sędzia Główny, która obiecywała performance z folklorem w tle, nagrany kamerą wideo. Jego finał z wyzwalaniem się młodych artystek z rzeźbionych sarkofagów w kształcie fallusa, mieliśmy obejrzeć na wernisażu. Jednak fallusy zastąpiły plastikowe tuby, w których dziewczyny - w uroczych sukieneczkach w grochy - stały nieruchomo jak zapakowane lalki, a następnie się z nich wydostały. Koniec. Ten, kto nie był na wernisażu, mógł potem oglądać na dużych ekranach jedynie niemilosiernie zaciągające na ludową nutę starsze panie. W tej edycji Łódź Biennale zabrakło artystów z całego świata, którzy dwa lata temu tworzyli na miejscu prace odnoszące się do łódzkich wnętrz. Postawiono na łodź, ale nie po to, by sprowadzić imprezę do wątku lokalnego, przeciwnie - by ambitną lokalność eksportować w Polskę i świat.

Proces w muzeum

Osobnym i ważkim wydarzeniem podczas Biennale było otwarcie Muzeum Konstrukcji w Procesie w 25. rocznicę pierwszej akcji. W życiu niemal każdego artysty, choćby najbardziej awangardowego, przychodzi kiedyś taki moment, że chciałby widzieć swoje nazwisko w encyklopediach sztuki, a swoje dzieło w muzeum. Tak stało się też z twórcami Konstrukcji.

Nazwy „muzeum” użyto tu na wyrost. To zaledwie dwie sale - raczej mała wystawa pogładowa. Dzieł jest niewiele: to m.in. prace Soi Le Witta i Bernarda Veneta z 1981 r. Dominują dokumenty: początki z opisami projektów, przesyłane do inicjatora i organizatora Konstrukcji, Ryszarda Wąski, same projekty, fotografie dokumentalne z pierwszego spotkania artystów, rekonstrukcje dzieł. Może to wystarczy, by zorganizować i ujarzmić ulotność zjawiska Konstrukcji w Procesie. Do tej pory, choć dzieła po Konstrukcji zostały na łódzkich chodnikach i w parkach, to jednak większość osób napotykając je, nie miała pojęcia, z czym ma do czynienia. Może dzięki muzeum i jego promocji umysły nieco się rozjaśnią.

Tymczasem, również w ramach Biennale, dwa dzieła powstałe podczas Konstrukcji: Buky Schwartza i Richarda Nonasa, zabrano z łódzkich zakątków, wy czyszczono i przeniesiono do Parku Rzeźby na terenie centrum handlowo - rozrywkowego Manufaktura, z którego Łódź jest dumna od maja tego roku. Mają nadawać miejscu prestiż, a w zamian być chronione przed dewastacją! ewentualną wywózką na złom, co przytrafiło się już niegdyś jednej z prac.

Ciekawym biennialowym pomysłem było zorganizowanie w kamienicy na terenie Patio Centrum Sztuki Wyższej Szkoły Humanistyczno-Ekonomicznej różnicowanego pokazu sztuki wideo z ostatnich kilkadziesiąt lat, pt. „Come into My World”. Filmy: od awangardowych zabaw formą, po wywiad z przedstawicielkami trzech pokoleń jednej rodziny, można było oglądać na klatce schodowej i w opuszczonych mieszkaniach na kolejnych piętrach. Było to uzupełnienie pokazu najnowszych filmów w ramach wystawy „Mentality”.

Nieopodal stanął „Pink House” - dmuchana różowa świątynia grecka, pokazywana wcześniej przez łódzkich artystów m.in. na Biennale w Wenecji. „Pink House” stał się świątynią sztuki, w której odbywały się pokazy filmów i performance. W Biennale zaangażowało się wiele miejsc z kulturalnej mapy Łodzi. Poza wspomnianymi Manufakturą! Patio Centrum Sztuki - m.in. Muzeum Sztuki, Galeria Wschodnia, Galeria 86 czy kino Charlie. Były wystawy towarzyszące, m.in.: „Dróżdź, Dłużniowski i Gostomski”, „TV Stories” Ryszarda Wąski i „Rub-a-dub-dub” Emmeta Williamsa, projekt Izabeli Lejk czy instalacja Józefa Robakowskiego. Ponadto wykłady, performance i wielka debata kuratorów 44 polskich galerii na temat formułowania tożsamości.

Dość interesująca była wystawa towarzysząca na parterze jednego z budynków fabrycznych przy Tymienieckiego, zatytułowana „Ikony zwycięstwa”. Prezentowała polską sztukę, jaka powstawała w latach 80. w odpowiedzi na sytuację polityczną. Przy wejściu zawisła wielka reprodukcja dzieła Chrisa Niedenthala - najsynniejszego zdjęcia ze stanu wojennego: z czołgami przed kinem Moskwa i banerem z tytułem filmu „Czas apokalipsy”.

Łódzkie Biennale po raz kolejny przyciągnęło tłumy. Miejmy nadzieję, że impreza będzie się rozwijać i za dwa lata znów spotkamy się w starej fabryce, by podziwiać jeszcze ciekawsze prezentacje.



Łódź BIENNALE 6



Elżbieta Kościelak

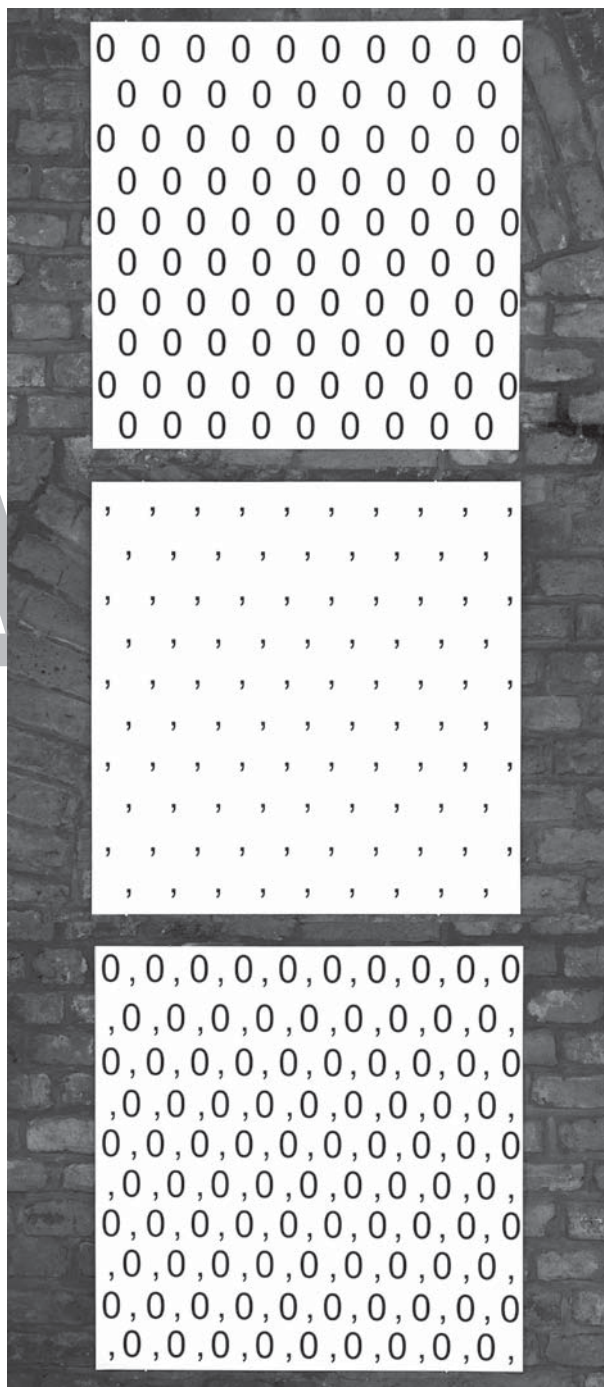
NOWE media w BWA

Pojawia się ono także w obszarze refleksji o sztuce, gdzie jest synonimem użycia dla potrzeb sztuki współczesnej środków elektronicznych m.in. cyfrowego zapisu dźwięku i obrazu, a w końcu Internetu, jako środowiska istnienia zjawisk komunikacyjnych, w tym komunikacji o walorach artystycznych. Taka tradycja stosowania słowa/pojęcia „medium” przez jego powszechność stale poszerzające się obszary denotacyjne, powoduje powolne zatarcie umownej granicy znaczeń pomiędzy zapożyczonym z języka angielskiego „medium” a polskim „środkiem”. „Medium” jest więc bardzo często „techniczną możliwością” przekazu, „metoda” budowania komunikatu (medializacja sztuki), nośnikiem przekazu artystycznego, a w końcu po prostu materiałem, w którym pracuje artysta.

Wystawa zorganizowana przez Zarząd Okręgu Związku Polskich Artystów Plastyków we Wrocławiu przy współpracy z Biurem Wystaw Artystycznych we Wrocławiu jest ostatnią wystawą ZPAP z cyklu „Ciąg dalszy...”, którego komisarzem generalnym i pomysłodawcą jest Piotr Wieczorek a komisarzem wystawy „Inne media” - Ryszard Jędroś.

Poprzednie edycje cyklu obejmowały tradycyjne środki wypowiedzi artystycznej: ceramikę (2001), grafikę i rysunek (2002), szkło (2003), malarstwo (2004) i rzeźbę (2005). Ostatnia wystawa w tym cyklu, mająca prezentować „inne media” (2006), stała się siłą rzeczy forum prezentacji wszystkich pozostałych form wypowiedzi artystycznej, co zważywszy na stan eksperymentów artystycznych epoki modernizmu i postmodernizmu, było w założeniu zadaniem o karkołomnym stopniu trudności. I wydaje się, że ZPAP jako organizator tego przedsięwzięcia obronił swoją koncepcję taksynomii (podziału) kolejnych pokazów. Wystawa prezentowała bardzo wiele sposobów rozumienia pojęcia „medium”, co w zasadzie sprowadzało się do prezentacji postaw twórczych, które nie zmieściły się w poprzednich edycjach. Z podziwem stwierdzam, że pomimo oszalałającej różnorodności propozycji artystycznych pokazanych w niewielkich przecież przestrzeniach BWA, nie odczuwało się chaosu ekspozycji, może czasami jedynie nieadekwatność tytułu edycji do ekspozowanych prac.

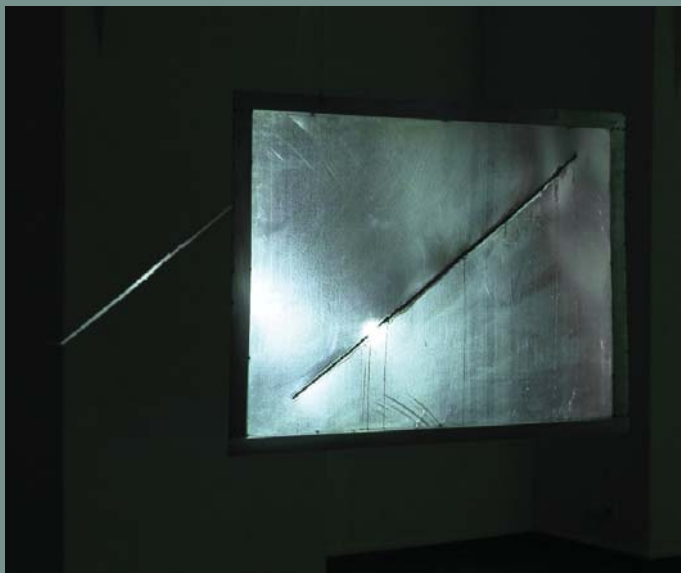
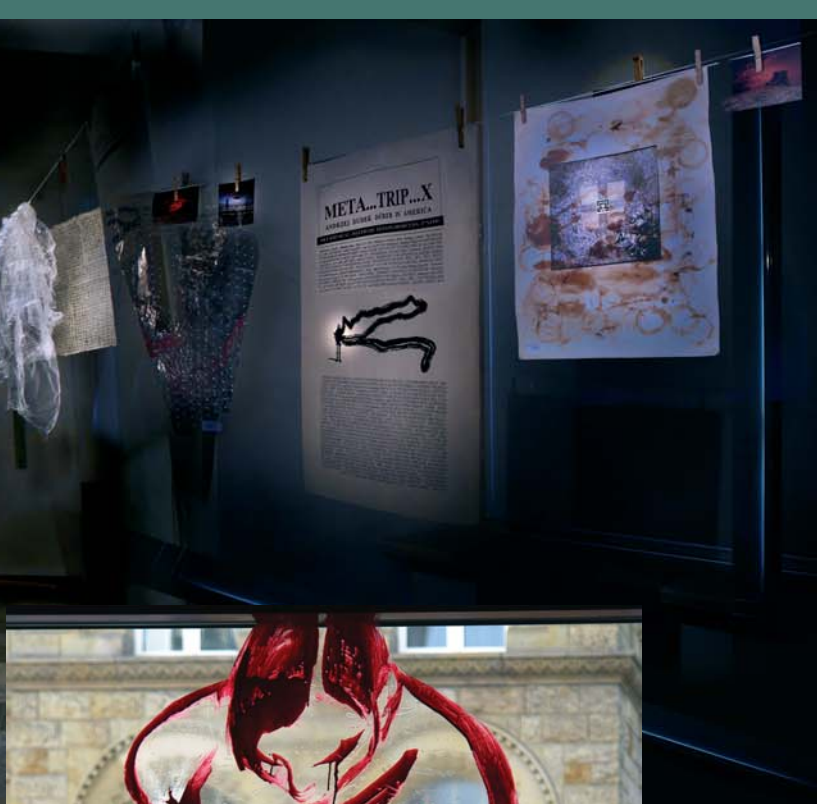
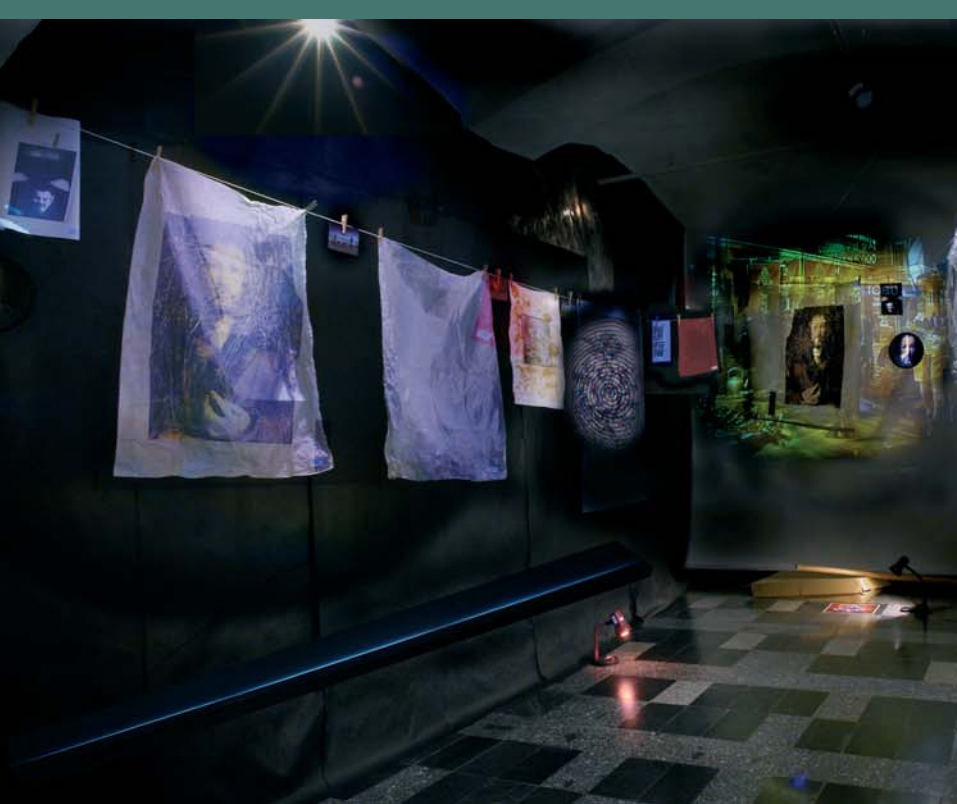
Na wystawie zaznaczone były wyraźnie nurty „historyczne” reprezentowane przez artystów awangardy wrocławskiej, którzy w latach 60’ i 70’ przekraczali sztywne granice podziałów dyscyplin i form realizacji dzieła sztuki. Poza konkur-



sem prezentował swoje prace **Jan Chwałczyk**, artysta z kręgu abstrakcji geometrycznej i konceptualizmu, prezentując scjentystyczną postawę analizy elementów sztuki, głównie światła i barwy. Legendarną postacią sztuki wrocławskiej z kręgu sztuki konceptualnej jest **Stanisław Dróżdź**, który zaprezentował pracę „Przenikanie” (2006) leżącą na styku obszarów sztuki wizualnej, poezji konkretnej i konceptualizmu. Przedstawicielką wrocławskiego medializmu jest występująca poza konkursem **Natalia Lach-Lachowicz** z pracą „Śnienie” (1972-2006). Efemeryczną instalację przestrzenną utworzoną z kartek papieru maszynowego o formacie A-4, zaprezentował **Alojzy Gryt** („Kartka”, 2006) stosujący zazwyczaj niekonwencjonalne materiały do realizacji swoich kolejnych rzeźb/instalacji.

Do grona artystów tworzących w latach 70’ należy współtwórca „sztuki kontekstualnej” i artysta wrocławskiego medializmu, **Romuald Kutera**, wyróżniony najwyższą nagrodą w tym konkursie: Nagrodą Prezydenta Miasta Wrocławia za pracę „Podwójne cięcie” (2006). Romuald Kutera porusza się także w obszarach granicznych sztuki. Stosując przekaz medialny przedstawił zjawisko dotyczące najstarszego zagadnienia sztuki, jakim jest iluzja. Pokazał projekcję łuku elektrycznego, towarzyszącego procesowi spawania na rzeczywiście, rozciągniętą po przekątnej blachę. Istnienie „dwóch rzeczywistości”: „realnej” i „medialnej” w tautologicznej relacji, jeszcze raz połączyło najstarsze marzenia artysty o „mimesis” i „kreacji” nowego, „sztucznego” świata.

Duch wrocławskiego konceptualizmu oraz abstrakcji geometrycznej unosił się



NOWE
W
BV



media

fot. Cz. Chwiszczuk

WA



jewskiego (Stryjek szczęściarz, 2006) nagrodzonej przez Marszałka Województwa Dolnośląskiego.

Instalacje multimedialne łączyły wielość środków przekazu, zarówno konwencjonalnych, jak też opartych o nowe technologie. Poza realizacją R.Kutery znalazła się wśród nich praca **Andrzeja Dudka-Dürera** (Apokalipsa Dnia Powszechnego, 2000-2006) oraz instalacja **Małgorzaty Kazimierczak** (Przestrzeń szafasów mandalicznych współczesnych nomadów, 2005) – nagrodzona wyróżnieniem honorowym. Obie prace poza zastosowaniem wielości mediów, m.in. fotografii, filmu, muzyki itd., poruszały ważne zagadnienia multikulturowości współczesnego świata. Instalacją multimedialną komentującą wzajemne relacje mediów w sztuce była praca **Ryszarda Jedrosia** (Zestaw audiowizualny, 2006) pokazana poza konkursem. Przewrotnym rozumieniem „medializmu” posłużył się **Marcin Mierzicki** (Terapia obrazkowa, 2006), który wykorzystując istotę projekcji oraz animacji w filmie, polegającą na oglądaniu w szybkim tempie poszczególnych kadrów różniących się między sobą niewielkimi szczegółami, umieścił kolejne kadry zapisu fotograficzno-filmowego na stopniach schodów. Zejście (zbiegnięcie?) ze schodów gwarantowało odbiór mini-fabuli filmowej. Praca otrzymała nagrodę Restauracji La Scala.

Ważne miejsce wśród prezentowanych prac zajmowały także te z kręgu scenografii pojętej szeroko, jako autonomiczna wypowiedź artystyczna. Należały do nich prace **Piotra Wieczorka** (Plan sceniczny do tekstu Faleni Hardub pt. „Potwór na jedwabnym szlaku”, 2006) i **Elżbiety Terlikowskiej** (Con motivo, 2006).

Na wystawie wiele też było prac z obszaru tkaniny artystycznej. Od zjawiskowo „utkanej”, aczkolwiek nie z włókien, pracy **Zofii Tkaczyk** (Bez tytułu, 2006), obiektów **Krystyny Dyrdy-Kortyki** (Ogród pamięci, 2005-2006) i **Agnieszki Kopeć** (AOT- Architektoniczny Obiekt Tkany, kąpiel w wełnie, 2005) po unikatowe przykłady mody damskiej **Małgorzaty Stanielewicz** (Kolekcja Opus CD Vermiculatum, 2004).

Trudno sklasyfikować jako „medialne” prace w istocie swojej rzeźbiarskie, lecz o zaskakującym zastosowaniu użytych materiałów rzeźbiarskich. Pracą taką była niezwykle interesująca rzeźba **Grażyny Jaskierskiej-Albrzykowskiej** o mocnym postmodernistycznym charakterze (•ródła czystej wody, 2006) oraz ekspresyjne korpusy ludzkie autorstwa **Macieja Kasperskiego** (Lingua Corpus – pamięci F.Bacona, 2006).

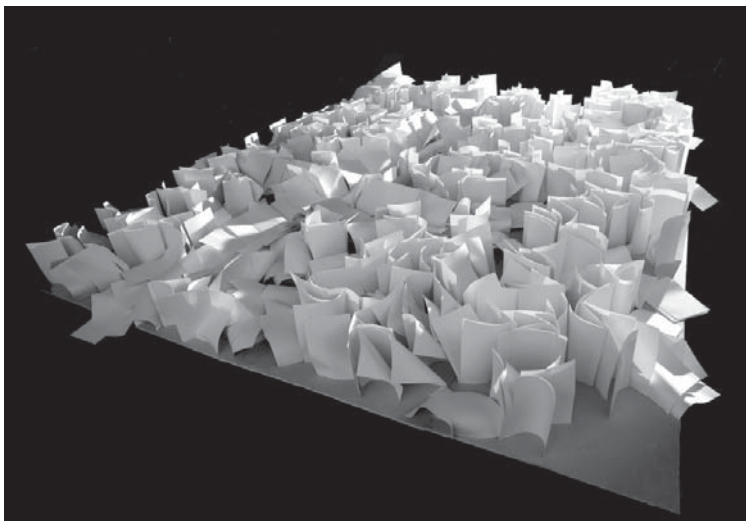
Na granicy artystycznego żartu, absurdu i nonsensu o wymiarze krytycznym czy quasi-filozoficznym można umieścić realizacje **Krystyny Plawskiej-Jackiewicz** (Kuratorzy, 2006), **Mirosława Struzika** (Kosmiczny okruh, 2005) i **Macieja Szczypka** (Przenikanie, 2006) – praca wyróżniona nagrodą Rektora Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu. Instalacja M.Szczypka jest też zapisem jego akcji i działań w strukturach społecznych, m.in. happeningów i wystaw „Akcja rowery” czy „Dzieci dla pokoju”.

Działaniem z kręgu akcji był performance **Zdzisława Nitki** (Autoportret w kuchni, 2006) oraz dokumentacja fotograficzna kuchni w domu artysty. Znany i uznany malarz ekspresjonista pokazał w pewnym sensie swój „teatr malowania”, pokazał swoją „artystyczną kuchnię”. Symbolika stołu, który stał się „realną martwą naturą”, a jednocześnie powierzchnią płótna malarskiego, była wielowarstwowa i niezwykle interesująca. Szkoda, że pragmatyzm w podziale przestrzeni wystawienniczej uniemożliwił prezentację tej akcji malarskiej z większym rozmachem przestrzennym.

Akcją malarską były również interwencje w przestrzeni wystawienniczej grupy „Stary Banan”, którą tworzą artystki: **Anka Mierzejewska, Małgorzata Et Ber Warlikowska, Agata Gwizd-Leszczyńska**.

Wystawa „Inne media” pomimo dużych rozbieżności w rozumieniu słowa „medium” w sztuce, wskazała na najważniejsze tendencje obecne w sztuce wrocławskiej. Należą do nich konceptualizm i sztuka pojęciowa, poezja konkretna, abstrakcja geometryczna, medializm, kontekstualizm, działania happeningowe i akcje artystyczne. Wrocław był bowiem jednym z głównych ośrodków awangardy polskiej w latach 60’ i 70’ o czym przypomniałam w tekście „Wrocławska we wstępie do katalogu wystawy.

Obserwując mnogość postaw twórczych prezentowanych na wystawie „Inne media” oraz sztukę przedstawicieli kilku pokoleń artystów wrocławskich, można zauważyć kontynuację najważniejszych nurtów i tendencji budujących artystyczną tożsamość tego miasta. W tym zamyka się chyba najważniejsze przesłanie ostatniej wystawy z cyklu „Ciąg dalszy...” w ramach Dolnośląskich Wystaw Sztuki.

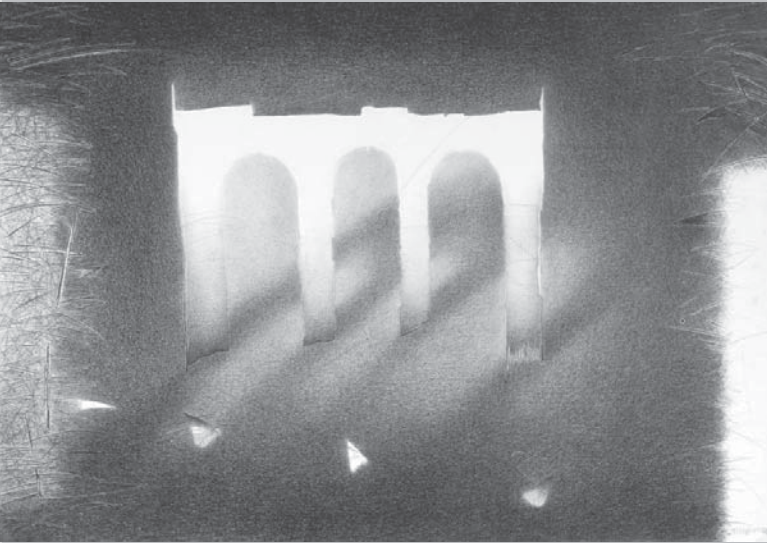


z resztą dość wyraźnie nad całością ekspozycji. **Jacek Kos** zaprezentował instalację złożoną z konstrukcji geometrycznych o surrealistycznej funkcji niby-krzesel (Proces, 2006), praca wyróżniona nagrodą ZPAP. **Małgorzata Kościelak** pokazała zapis medialny (fotografia komputerowa) z pracy wykonanej techniką wirtualnej rzeczywistości (Wirualny Unizm, 2005). Premierowy pokaz pracy odbył się w Chicago Ill. (Electronic Visualization Laboratory School of Art. And Design UIC oraz w University of California San Diego) i jest pierwszym pokazem artystycznym realizowanym w tym formacie elektronicznym w sztuce polskiej. **Aleskander Zyśko** przedstawił rzeźbę-instalację opartą o moduł regularnych prostopadłościów rozrastających się ku strzępiastej kompozycji - od uporządkowanych form ku chaosowi (Narastanie, 2006). **Tomasz Tomaszewski** zaprezentował niezwykle czystą kompozycję przestrzenną z zastosowaniem lustra, wody i drewna. W kompozycji zatarcia uległa granica między rzeczywistością a jej plazmatycznym odbiciem w lustrze (Horyzont, 2005). Pracą o czystym rodowodzie konceptualnym jest praca **Andrzeja Kosowskiego** (C.D.N. 2005) nagrodzona wyróżnieniem honorowym.

Wyraźnie zaznaczył się także nurt korzystający z formy instalacji przestrzennych, organizujących „przestrzeń wewnętrzną” dzieła. Do prac – budowy tworzących sytuację „otoczenia artystycznego” wobec odbiorcy, należała instalacja **Anny Kutery** (Dom wystawny, 2006) i **Witolda Liszkowskiego** (Struktury osobiste, 2006). Praca W.Liszkowskiego została nagrodzona przez firmę Integer S.A. Nie zabrakło także przedstawicieli surrealistycznych postaw w sztuce, sensorybiliby **Michała Jędrzejewskiego** (x1 + x2, 2005) i surrealistycznej maszyny **Piotra Jędrze-**



III Międzynarodowy Konkurs Rysunku



Zwykle rysunek łączymy z dziełem konserwatywnym, skonwencjonalizowanym w formie, pozbawionym inwencji, którego jedyną, czasem wątpliwą wartością bywa warsztatowa poprawność.

Rysunek poszukiwał kiedyś doskonałości i to zarówno w sferze rozwiązań formalnych i kompozycyjnych, ale także w jakości przekazu i w samej treści.

Był to zatem rysunek akademicki, ale akademicki w pozytywnym znaczeniu tego słowa, będąc działaniem nacelowanym na poszukiwanie prawdy i ideału. Była to sztuka o wyraźnie intelektualnym charakterze, skierowana do odbiorcy wykształconego i uwrażliwionego estetycznie.

Poszukiwanie odpowiedzi czy tak zdefiniowany przekaz interesuje współczesnych artystów było mottem ostatniego konkursu.

246 artystów z całego świata przysłało na konkurs 624 rysunki. Międzynarodowe jury wyselekcjonowało 222 prace 123 autorów, które zaprezentowano na wystawie pokonkursowej w Muzeum Architektury we Wrocławiu na przełomie roku 2006/2007. Nagrody przyznano następującym artystom: Grand Prix - Jiřímu Vovesowi (Czechy); kolejne nagrody regulaminowe: Tomasz Tobolewski (Polska), Sławomir Ćwiek (Polska), Jarosław Grukowski (Polska), Marta Pogorzelec (Polska); wyróżnienia honorowe: Jan Franciszek Ferenc (Polska), Sławomir Grabowy (Polska), Łukasz Paluch (Polska), Marcin Pawłowski (Polska), Magdalena Szczęśniak (Polska), Radek Ślany (Polska), Mikalojus Vilutis (Litwa), Karol Wieczorek (Polska).

Wystawa pokonkursowa ukazała szerokie spektrum postaw artystycznych. Artysty obecni na wystawie wrocławskiej pojawiają się również w licznych światowych imprezach poświęconych rysunkowi i grafice.

Celem organizatorów Międzynarodowego Konkursu Rysunku jest prezentowanie jego dorobku w galeriach Polski i świata w ramach wędrującej wystawy. Do tej pory byliśmy w Łodzi w Miejskiej Galerii Sztuki; wybieramy się do Salonik w Grecji, a na jesieni wystawa przeniesiona zostanie do Galerii Studio w Warszawie, gdzie towarzyszyć jej będzie konferencja teoretyczna poświęcona rysunkowi współczesnemu.

Prof. Paweł Frąckiewicz
kurator konkursu



Marcin Pawłowski, Polska, Z cyklu „Rysunki wrześniowe I”

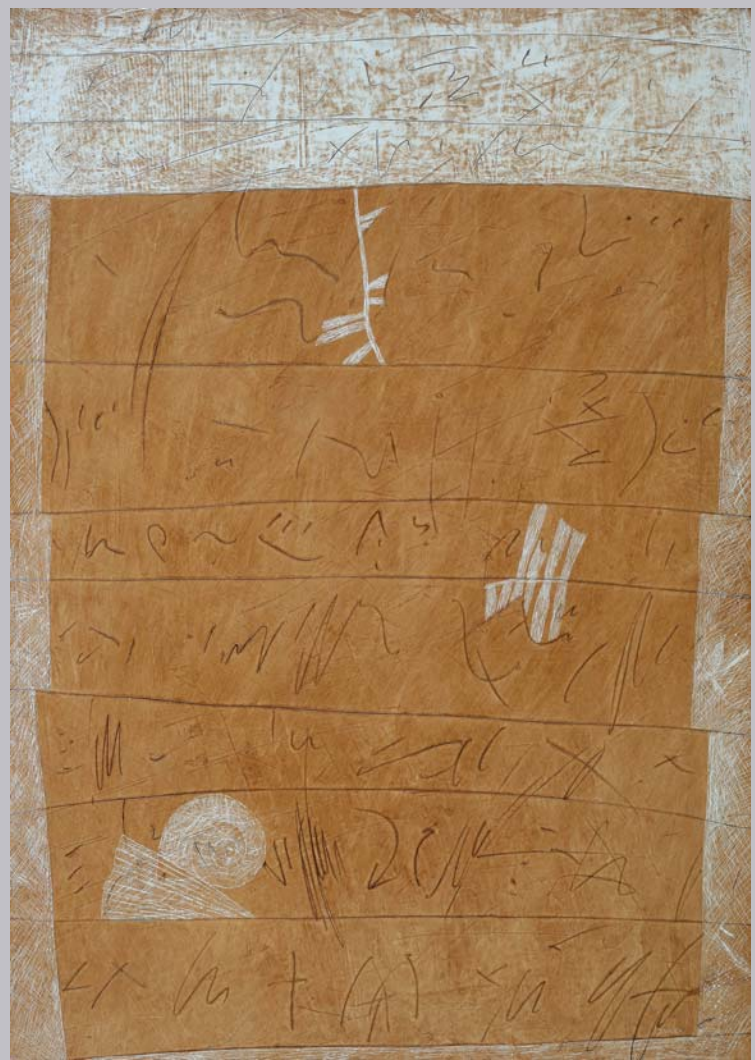


Jarosław Grukowski, Polska, „Brakujący element” model na papierze, 90x120, 2007, w ramach Twórców

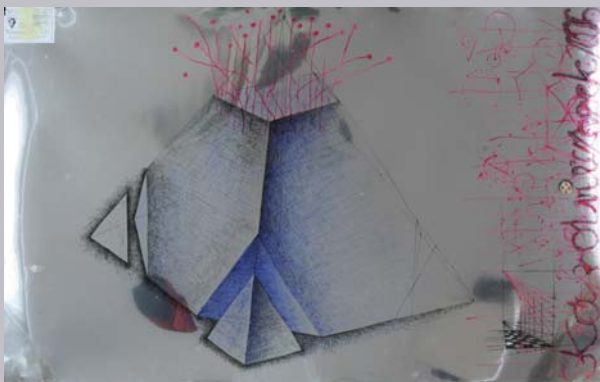


Łukasz Paluch, Polska, Z cyklu maszyny latające „Lot plastikowej torby”, druk cyfrowy na folii, 62x81, 2004-06





||| Międzynarodowy Konkurs Rysunku



Magdalena Szczęśniak, Polska, „Noc rajska”, technika mieszana, 100x70, 2006, (Rysunek akademicki), Wyróżnienie Honorowe

Los Angeles Times

ON THE INTERNET: WWW.LATIMES.COM
CIRCULATION 1,111,000 DAILY
LARGE PRINT EDITIONS AVAILABLE

FRIDAY, AUGUST 4, 2000
CITY EDITION (9 AM - 11:59 PM)
COSTA MESA EDITION (8 AM - 11:59 PM)

DAILY 24
FOUNDED 1881

Bush: Use Prosperity for 'Great Goals'

COLUMN ONE
**China's
Other
Wall**

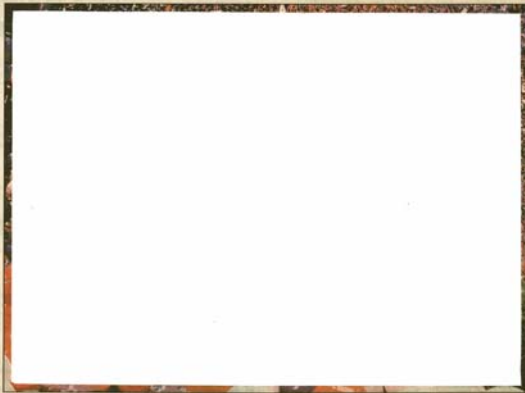
■ The ruins of a national treasure were recently discovered in the country's rural south. Today the stretch of barricade is being restored — by descendants of the very people it was built to repel.

By CHENG-CHING NI
Times Staff Writer

FENGHUANG, China—You can't see it from space, won't find it in a globebook. But there it is, scattered like the ruins of a medieval castle, making up the high green slopes of rural southern China.

Until this spring, not even the local people knew that there nearly 400-year-old stone fragments were remnants of a forgotten "Southern Great Wall," a distant cousin to the architectural marvel begun more than two millennia ago across northern China.

Not much is left of this line of charcoal-colored fortresses and rocky bastions, which even in its prime was only a fraction of the length of the other Great Wall. But it matters no less significantly, because it rises on a very different set of cultural and political circumstances. Instead of warding off more powerful neighbors, it was built to keep out the emperor's capital-



George W. Bush and wife, Laura, celebrate at the Republican National Convention after he accepts the party's nomination for president.

Gore Donor's Labor Feud May Embarrass Democrats

By NANCY CLELAND
Times Staff Writer

■ A major contributor to Al Gore's campaign, which is seeking to organize about 300 householders and other service workers. This week, activists were further



Party Seizures on Issues It Once Ignored

Texas accepts GOP nomination. 'Conservative values' will guide reforms, he says.

By DOYLE MAMANUS
Times Staff Writer

PHILADELPHIA—George W. Bush, the Texas governor who built a national political juggernaut, accepted the Republican presidential nomination Thursday and pledged to take advantage of prosperity to tackle the nation's toughest problems.

"We will seize this moment of American promise. We will use those good times for great goals," he said.

Speaking to cheering delegates at the Republican National Convention, Bush said he wants to bring a conservative but activist presidency and use it to reform Social Security, improve the nation's schools, strengthen defense and expand the benefits of a strong economy to the nation's poor.

"Big government is not the answer," he said. "The alternative to bureaucracy is not indifference. It is to put conservative values and conservative ideas into the thick of the fight for justice and opportunity."

This is what I mean by compassionate conservatism," the 46-year-old governor said, leveling his political slogan.

Activists were further



Roland SCHEFFERSKI



American schlägt zurück: Berichte und Analysen auf 10 Seiten

Berliner Zeitung

Montag, 5. Oktober 2001 Nr. 234 Nr. 37. Jahrgang www.berliner-zeitung.de 1,20 Euro Berlin/Brandenburg 1,30 Euro elsewhere

Der Krieg gegen den Terror hat begonnen: USA greifen Afghanistan an

Amerikanische und britische Streitkräfte bombardieren mehrere Städte / Präsident Bush: Militärbetrieb gilt "Netzwerk der Terroristen" / Schröder sichert Unterstützung zu / Deutsche Soldaten am Einsatz nicht beteiligt

LIVE

AMERICA STRIKES BACK

Der amerikanische Präsident George W. Bush gibt am Montagabend in einer Fernsehansprache aus dem Weißen Haus die Erklärung des Angriffs auf Oka in Afghanistan bekannt.

WASHINGTON, 5. Okt. Die USA greifen Afghanistan an. Der Präsident George W. Bush hat die Operation "Enduring Freedom" offiziell gestartet. Die Streitkräfte der USA greifen in Afghanistan an. Die Operation "Enduring Freedom" ist der Beginn einer neuen Phase im Kampf gegen den Terror. Die USA greifen in Afghanistan an. Die Operation "Enduring Freedom" ist der Beginn einer neuen Phase im Kampf gegen den Terror. Die USA greifen in Afghanistan an. Die Operation "Enduring Freedom" ist der Beginn einer neuen Phase im Kampf gegen den Terror.

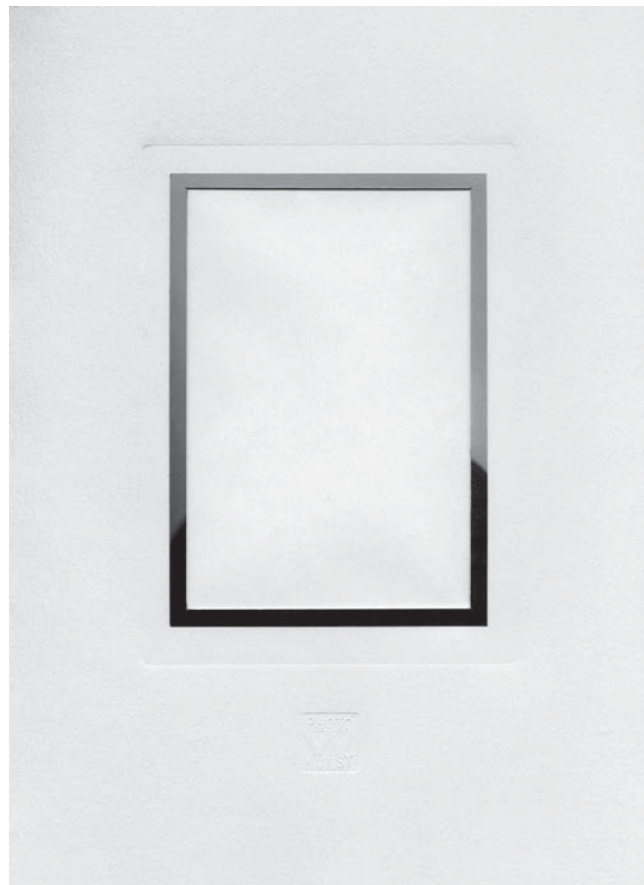
Region	Preis
Berlin	1,20 €
Brandenburg	1,30 €
sonstige Regionen	1,30 €

Empty

Mirosława Moszkowicz

Kilka refleksji w kontekście prac artystycznych Rolanda SCHEFFERSKIEGO

IMAGES



W cyklu swoich prac zatytułowanym *Empty Images* Roland Schefferski usunął fotografie na pierwszych stronach gazet i , a ten prosty gest, wywołuje pozornie prostą refleksję: . Zamiast więc spokojnie czytać gazetę i oglądać zdjęcia, widzimy pustkę, a dokładniej białą, obramowaną płaszczyznę. Artysta pozostawił wąską, kolorową ramkę, ślad po wycięciu zdjęcia, a w ten sposób strzępy obrazu i słów, zostały zredukowane do roli . Pustej ramy, podobnie jak ciszy nie można zdefiniować inaczej niż tylko poprzez wskazanie, że jest odwrotnością obecności, obrazu czy dźwięku. Gest artysty odczytujemy przede wszystkim jako zaproszenie do samodzielnego wypełnienia pustki.

Roland Schefferski w wielu swych pracach artystycznych pokazuje swą wyjątkową umiejętność subtelnej wkraczania w sferę otaczającej nas rzeczywistości, jakby chciał sprawdzić czy w przepływających przez nasze życie przedmiotach, ubraniach, obrazach, nie gubimy jakiejś części naszej przeszłości i tożsamości. W realizowanych w 1997 roku *Obrazach wymazanych z pamięci* także wycinał pewne motywy ze zdjęć, przedstawiających życie berlińczyków z początku XX wieku. W ten sposób upominał się o pamięć zwykłych ludzi, których kruche ślady obecności często zacierają się w zgiełku wielkiej historii. Ale także zapraszał widzów do wysiłku odtworzenia zdarzeń, wyobrażenia sobie przeszłości na podstawie fragmentów obrazów, znalezionych w magazynach czy prywatnych zakamarkach codzienności. *Stwórz sobie własny obraz Berlina* namawiał odbiorców Schefferski w pracy pokazywanej w formie billboardu w 2000 roku w Warszawie. Stare fotografie, podobnie jak przedmioty, są dla artysty ważnym wehikułem kulturowej przeszłości – jak sam mówi -

. Ale czy współczesne przedmioty, medialne obrazy, fotografie w gazetach, zdjęcia reklamowe, zalewające nasze otoczenie, spełniają rolę czułego zapisu ludzkich losów, czy mogą być dokumentem naszej (czyjej?) obecności?

Działanie artysty w *Empty Images* można porównać do metody dekonstrukcji (Derrida), próby zdzierania masek i nawarstwień z podsuwanego nam przez media świata, które zawładnęły naszym widzeniem, myśleniem, pamięcią i wyobraźnią. Ale ta swoista dekonstrukcja rzeczywistości, jakiej dokonuje artysta, jest ledwie rozpoczęta, staje się raczej próbą pobudzenia widza, by wszedł w szczelinę, którą on tylko uchylił. Puste miejsce po obrazach jest sygnałem do uruchomienia procesu odsłaniania problemu, a nie służy jego ukryciu czy wyciszeniu. Być może w tym zaproszeniu do refleksji, w tej subtelnej artystycznej prowokacji, tkwi siła i wartość koncepcji Schefferskiego. Ale czy nie jesteśmy bezradni wobec wyzwania jakie rzuca nam artysta? Do jakich informacji mamy się odwołać, próbując wypełnić puste miejsce, które nam przygotował? Czy w ogóle jesteśmy w stanie stworzyć swój własny obraz rzeczywistości? Czy możemy zwrócić się do własnego doświadczenia, do indywidualnej czy zbiorowej pamięci, wrażliwości, wyobraźni, do nauki, wiedzy potocznej, do globalnej sieci informacji - internetu? To mnożenie pytań wskazuje, iż artysta przygotował szczególną przestrzeń dyskursu. Jest to przestrzeń niepokojąca, niebezpieczna, ponieważ obnaża nasze zakłopotanie, tak trudno nam się dziś zdefiniować, zagubiliśmy możliwość wyrazistego portretowania naszej obecności i krytycznego spojrzenia wobec napływających do nas obra-

zów.

Na skutek kontaktu z wirtualnymi światami, w telewizji czy w sieci internetowej, jesteśmy skłonni przyjmować, modyfikować i wiązać ze sobą różne elementy tożsamości, różne punkty widzenia. Prowadzi to do multiplikacji podmiotu. Zdaniem Derricka de Kerckhove (1996) tożsamość stała się obecnie pochodną punktu istnienia, a ponieważ istniejemy w wielu punktach jednocześnie, więc mamy do czynienia ze zwielokrotnioną tożsamością, ale czy to oznacza zwielokrotnienie świata?

Artysta w *Empty Images* jakby zestawia punkt widzenia Berlina, Los Angeles, czy innego miejsca na mapie, ale czy w tej sieci gazetowych „spojrzeń” można dostrzec jeszcze człowieka? Postacie pokazywane w pismach ilustrowanych i gazetach codziennych, w mediach – to raczej znaki niż realni ludzie. Zarówno współczesny fotograf i filozof budują swoje refleksje na temat rzeczywistości, tworzą jej szczególną wersję. W każdym przypadku jest to przejaw interpretacji świata. Fotografie prasowe są wyrazem nie rzeczywistości, nie zdarzenia, ale polityki, ideologii, mówią językiem władzy, reklamy, są często kreacją rzeczywistości, czy symulakrami – jak powiada Baudrillard, znakami, które nie reprezentują rzeczywistości, lecz fikcję. Jednak rzeczywistość i fikcja – jak pisze Vilém Flusser - nie mogą być od siebie bezwarunkowo odróżnione na podstawie kryterium prawdy. Sama „prawda” jest jedynie projekcją naszej obecnej wiedzy i poziomu informacji. Ale tę wiedzę i informacje kreują media. Czy zatem nie mamy już własnego, pozamedialnego, pozagazetowego świata?

Gazeta Rolanda Schefferskiego, użyta w pracy *Empty Images* nie jest więc materiałem, tworzywem jego sztuki, nie jest efektem procesu „czyszczenia” obrazów, nie stanowi obszaru estetycznej refleksji, ona jest próbką pobraną z rzeczywistości i poddaną delikatnej ingerencji, w celu ukazania niejasnej sytuacji pomiędzy obrazami stworzonymi przez media oraz kulturę wizualną a naszą własną zdolnością do tworzenia wyobrażeń, do opowiadania własnej, ludzkiej historii.

Dwóm filozofom zawdzięczamy istotne refleksje dotyczące znaczenia obrazów w naszym życiu. Jednym z nich jest David Hume, który stwierdził, że tworzymy obrazy w swoim umyśle, a drugim Heidegger, który wyraził myśl, dzisiaj już oczywistą, że świat staje się obrazem. Schefferski, jak się wydaje, prowokuje odbiorcę aby odszukał sens obrazu w sobie wbrew „cyfrowej wyobraźni, (określenie A. Renaud) a jednocześnie jakby rozsiewa nieufność wobec rzeczywistości utkanej z obrazów, zwłaszcza że dziś najczęściej splaszają one wielowymiarowość życia, usuwają cierpienie, starość czy śmierć. Złe wieści źle się sprzedają i psują dobre samopoczucie nie tylko politykom.

dokończenie na str. 98

KATARZYNA

KOZYRA

BWA Wrocław – Galerie Sztuki Współczesnej

Galeria Awangarda

ul. Wita Stwosza 32, 50-149 Wrocław, tel. 071 790 25 82, www.bwa.wroc.pl

W sztuce mowa i nie ma się

16 lutego – 25 marca 2007

Katarzyna Kozyra Kastrat, 2006, fot. M. Dłwa Sato, © Katarzyna Kozyra



patronat medialny



Paul CÉZANNE

W 100 rocznicę śmierci malarza z Aix

Fotografia Paul Cézanne,
fot. Émile Bernard, ok. 1904**Podróż do Aix**

Biel na tej szerokości geograficznej Europy ma odcienie błękitu, lazuru, lapis lazuli, granatu, ultrafioletu, fioletu, ultramaryny, lawendy.... Kolor niebieski fosforuje, wibruje, zamyka formy w ostrym, czasem niemal czarnym konturze.

Aix-en-Provence leży na północ od Marsylii w departamencie Bouches-du-Rhône, miasto założone zostało w 123 roku p.n.e. przez Rzymian; nazwano je Aquae Sextiae. W VI w. nowej ery staje się siedzibą arcybiskupstwa; pod koniec wieku XII zyskuje status stolicy hrabstwa Prowansji. Złote lata Aix przypadają na wiek XV, kiedy to miasto wraz z prowincją dostaje się pod protektorat króla bez tronu René Dobrego Andegaweńskiego (1409-1480) - poety, malarza, muzyka, wojownika i mecenas sztuki.

W roku 1409 w Aix przez Ludwika II Andegaweńskiego został założony Uniwersytet. Dziś uniwersytet, konserwatorium, École-des-Beaux Arts, École-des-Arts-Décoratifs, katedra St.-Sauver, której początki sięgają IV wieku, piękna architektura renesansowych i barkowych pałaców, dorocznie odbywające się tu festiwale teatralne i muzyki klasycznej. Afisze informujące o wystawie dzieł Cézanne'a, o konferencjach poświęconych artyście, o roku 2006 jako roku cézanne'owskim w całej Francji i na świecie, rozlepione są na wszystkich słupach ogłoszeniowych miasta.

W Aix-en-Provence w Musée Granet 9 czerwca 2006 roku, w setną rocznicę śmierci mistrza z Aix, którego dzieło było ustawicznym wątpliwym, jak pisał o Paulu Cézanne Maurice Merleau-Ponty¹, została otwarta wielka wystawa (pokazano 117 dzieł) jego obrazów, rysunków i szkiców. Do Aix zostały przywiezione dzieła z Niemiec, Austrii, Brazylii, Kanady, Danii, Hiszpanii, Stanów Zjednoczonych, Francji, Wielkiej Brytanii, Węgier, Włoch, Norwegii, Holandii, z Rosji, Szwecji, Szwajcarii i wielu kolekcji prywatnych. Wystawa została przygotowana przez Musée Granet, władze miasta Aix-en-Provence, la Réunion des musées nationaux, władze miasta Paryża i National Gallery of Art w Waszyngtonie.

Zbliżając się do miasta od strony Zatoki Marsylskiej miałam przed sobą „uświęconą” tajemnicą malarstwa Cézanne'a Górę St. Victoire. Tę górę artysta malował, szkicował ponad osiemdziesiąt razy, obserwował, próbował jej obraz naturalny, formę, padające na nią światło „tłumaczyć” na – tak bezwzględnie przez siebie pojmowaną – świadomość i etykę artystyczną. Malował górę St.-Victoire przez całe życie, ostatnie obrazy przedstawiające dominujący nad równiną masyw powstały w roku śmierci mistrza – datowane są na lata 1904-1906 (

);
) . Tworzył dzieła będące wyrazem ustawicznej męki wątplenia, poczucia niedoskonałości powstających realizacji, udręczenia, niezaspokojonego pragnienia by powstał obraz, w jego przekonaniu, wykraczający poza stadium szkicu, który mógłby doprowadzić do dzieła skończonego, sumującego lata dociekań.

Miesiąc przed śmiercią, 21 września 1906 roku, pisał do przyjaciela malarza Émile'a Bernarda znamienne słowa: „Czy osiągnę tak usilnie poszukiwany cel, do którego od tak dawna dążę? Pragnę tego, ale dopóki go nie osiągnąłem, trwa stan nieokreślonego niepokoju, który nie zniknie wcześniej, aż dojdę do portu, to jest zrealizuję coś lepszego niż dawniej i dzięki temu potwierdzę moje teorie, które zawsze łatwiej tworzyć; poważne trudności stwarza jedynie udowodnienie tego, co się myśli. Kontynuuję zatem moje studia”². Pomiedzy rokiem 1898 a 1906, następuje wzmożenie dramatyzmu, ekspresja zdaje się dominować nad strukturą: Cézanne maluje złomy skalne jakby poruszone własnymi tektonicznymi drganiem, leśny gąszcz, obwiedzioną linią cienia, przekreślona pionem samotnej pini Górze St.-Victoire. Odnajdujemy tu, ustawicznie przez artystę ponawiane, pytanie o istnienie świata, o wzajemny stosunek trwania i przemijania. Około roku 1906 wyobrażenia natury, ale także portrety (1900- 1906

1900-1906) wydają się uobecniać trud niemożliwego do dokończenia, przed laty powziętego, zamysłu by zawrzeć w dziele

całego malarskiego i życiowego doświadczenia artysty. W swym ostatnim, cytowanym tu, liście do młodszego malarza, sędziwy mistrz pisze: „wierzę w logiczny rozwój tego, co widzimy i odczuwamy dzięki studiowaniu z natury, sposobami mam czas zając się później; sposoby są dla nas tylko zwykłymi środkami, pozwalającymi, by publiczność odczuwała to, co my sami odczuwamy i aby nas uznała. Wielcy, których podziwiamy, nie robili nic innego. Pozdrowienia od upartego starca, który serdecznie ściska Panu dłoń”³.

Od strony Aubagne, gdy ukośne promienie porannego słońca przebijają niebieskawą mgłę, ujawniając, jak gdyby z sześciennych klocków



ułożoną „konstrukcję” góry; widzimy ją w brunatnych kolorach ochry, w połyskującym białym wapieniu, w przydymionej gorącym dniem zieleni południa, w szarobłękitnym niebie. Taką malował ją Cézanne patrząc ze swej pracowni w Lauves, z Jas de Bouffan, Estaque, Gardanne, z kamieniołomów w Bibémus: obsesyjnie powracający temat jego obrazów; uparte i pokorne zmaganie artysty z widzeniem natury, przepełnione wiarą w logiczny rozwój tego, co widziane i odczute dzięki malowaniu z natury. „Studiuję stale z natury i wydaje mi się, że powoli robię postępy. – pisał do Émile’a Bernarda 21 września 1906 roku – Chciałbym, żeby Pan był przy mnie, samotność bowiem zawsze trochę ciężka. Jestem stary, chory i przysiągłem sobie, że raczej umrę malując, niż stoczyć się w poniżające dziecięctwo, grożące starcom, którzy pozwalają się opanować namiętnościom przytępiającym ich umysł”⁴. Maluje - pragnie namalować, wnikać w problem przedmiotowości wizji, znaleźć miejsce na płaskiej przestrzeni obrazu dla trójwymiarowości przedstawianego obiektu, jego formy, barwy, jego „deformujących wygląd relacji z bezpośrednim i dalszym, stanowiącym tło, otoczeniem”⁵.

Jas de Bouffan

Paul Cézanne urodził się w Aix-en-Provence 19 stycznia roku 1839, gdzie jego ojciec, z zawodu kapelusznik, miał bank i posiadłość **Jas de Bouffan**. Usytuowana trzy kilometry od centrum Aix, przy route de Galice, została nabyta przez Louisa-Augusta w roku 1859 od zasłużonej dla regionu rodziny Joursin. Wielokrotnie malował Cézanne ten piękny dom ocieniony dzikim winem i bluszczem, z wysokimi oknami osłoniętymi pomalowanymi na biało okiennicami. Dom został zbudowany na przełomie XVII i XVIII wieku, reprezentuje klasyczny styl prowansalski, otoczony jest dużym, wysadzonym platanami parkiem z fontanną i aleją kasztanowców [obrazy:

ok. 1878, 1887-1890]. Na parterze znajdowała się obszerna pracownia artysty, owalny, którego ściany udekorował w latach 1860-1870 alegorycznymi wyobrażeniami⁶. Na ścianach tego domu wisiały także wczesne obrazy przedstawiające rodzinę artysty oraz portret ojca Louisa-Augusta Cézanne’a, a także, m. in.:

Pierwsze szkice i obrazy olejne przedstawiające górę St.-Victoire powstały w roku



1870; widziana z ogrodu Jas de Bouffan monumentalna, ciemna góra, obwiedziona ostrym konturem wydaje się oczekiwać spotkania z Don Kichotem, bohaterem malarstwa Honoré Daumiera (również pochodzącego z południa Francji), którego Cézanne nazywał: „

Pomiędzy rokiem 1866 a 1895 Cézanne, mieszkając w tym domu, namalował trzydzieści sześć obrazów olejnych i siedemnaście akwael przedstawiających posiadłość; otaczający ją park i ogrody, kasztanową aleję, staw i zdobiące go posągi.

18 września 1899 roku, dwa lata po śmierci matki Cézanne’a, rodzeństwo

(Cézanne miał dwie młodsze siostry: Marie urodzoną w 1841 i Rose w 1854) zdecydowało się sprzedać posiadłość Louis Granlowi. W roku 1994, ostatni właściciel Jas de Bouffan, André Corsy, sprzedał siedzibę miastu Aix. Od 2002 roku dom i otaczający go park oraz budynki gospodarcze stanowią własność miasta, wpisane zostały do rejestru Dziedzictwa Narodowego Francji.

Do **Estaque**, niewielkiej nadmorskiej miejscowości położonej nad Zatoką Marsejską,

która w czasach, gdy mieszkał tu Cézanne była rybacką wioską „wykutą” w skalnych wzgórzach, osłaniających ją od mistralu artysta przyjeżdżał kilkakrotnie. Od drugiej połowy XIX wieku do miasteczka zjeżdżała okoliczna śmietanka towarzyska, znajdując tu dla siebie miejsce wypoczynku. W Estaque znajdował się domek, który należał do matki artysty. Malarz przyjeżdżał tu już około roku 1865, prawdopodobnie także w roku 1867 i 1869, spędził tu też lata wojny francusko-pruskiej (1870-1871). Estaque było dla Cézanne’a azylem, tu odnalazł samotność, której poszukiwał: próby osiedlenia się w Paryżu, nieudane starania by studiować w paryskiej École des Beaux-Arts zastąpione Akademią Suisse’a, spotkania z impresjonistami w Café Guerbois, rodzące się poczucie niezrozumienia ze strony kolegów artystów, nieakceptowany przez rodzinę związek z Marie-Hortence Fiquet – to wszystko zadecydowało o pragnieniu odizolowania się od świata.

Pejzaże malowane w Estaque cechuje niezwykła intensywność, napięcie uobecniane w obsesyjnie powtarzonym widoku Zatoki Marsejskiej. Tu powstało około 26 szkiców olejnych. Nie malował wówczas rybaków, marynarzy ani martwych natur – wszystkie obrazy powstałe w Estaque to wyobrażenia przedstawiające naturę. Jej będzie wierny w swej sztuce do końca, jedynie studia z natury rozumie i odczuwa jako podstawowy wyznacznik swojskie przez siebie pojmowanego, opartego na bezpośrednim doświadczeniu stosunku do świata i sztuki. Nie o materializację wewnętrznego kształtu, które tworzył chodziło Cézanne’owi, ale o proces myślowy, ten kształt poprzedzający malowanie, trud poszukiwania odpowiedzi na pytania dlaczego? dlaczego sztuka? jaki jest cel malarstwa? jak na język sztuki przełożyć myśl? jak „zrealizować” myśl, ową niematerialną ideę, substancję, która musi znaleźć swą materialną formę? Skąd pewność, że dzieło, które powstało jest tym, „co się myśli”?

Cézanne rozumiał zasady impresjonizmu, ale jego rozumienie natury jest innej miary niż u impresjonistów; tu już nie chodzi jedynie o światło, o tłumaczenie, transponowanie światła na kolor. Dywizjonizm, operowanie czystymi, świetlistymi barwami (tylko takie znajdujemy w przenikliwym słońcu Południa), odrzucenie koloru lokalnego, roztopienie formy... miraż „prawdy” natury, bezpośredniego jej doznania, były dla Cézanne’a zaledwie punktem wyjścia. Przyjaźń z Camille’em Pissarro, którego poznał w roku 1861 w Paryżu w Akademii Suisse’a, z którym prowadził intensywne rozmowy, szczególnie w okresie, gdy mieszkali blisko siebie w Auvers-sur-Oise (1873-1874), czas spędzany wspólnie z przyjacielem w Pontoise (1881), wpływa na zmianę stosowanej dotąd techniki: plama staje się lżejsza, bardziej przejrzysta, kolor nabiera świetlistości.

Przedtem, aż do lat siedemdziesiątych, twórczość Cézanne’a stanowiła szczególnie amalgamat wątków literackich z osobistymi niepokojami, zainteresowaniami związanymi ze zmianami zachodzącymi w otaczającym go świecie, inspiracją i fascynacją twórczością starych mistrzów. „Jest to malarstwo gwałtowne w technice, - pisze Porębski - niesforne, nakładane na płótno grubymi, niemal reliefowymi warstwami, operujące twardym konturem, ciemne, choć niepozabawione ostrych kontrastów i nieoczekiwanych rozbłyśnień farby”⁷. Tematami jego obrazów z tamtego czasu są kilkakrotnie podejmowane wyobrażenia mitologicznej sceny

(1860, 1862-1864), domy publiczne [(1875-1877)] sceny orgii, (wersje z lat: 1867-1870, 1873, 1877), skomplikowane walki miłosne [(1875-1876)

(1870, 1872-1873)] – motywy odzwierciedlające konflikt artysty zakorzenionego w tradycyjnej, surowej rodzinnej atmosferze prowincji, w obyczajach mieszczańskiego domu z własną niezależnością, sięgającą obsesji wyobraźnią, straceńczym niemal pragnieniem zanurzenia się w to, co objęte zakazami. Sceny wyobrażające stabilny, uporządkowany świat francuskiego mieszczaństwa drugiej połowy XIX wieku artysta niejako „zamyka” w ponurej, bitumicznej kolorystyce, w brutalności grubo nakładanej szpachlą farby. [

(ok. 1860); (1866); (1867-68)].

Po wojnie francusko-pruskiej (1870-71) i pobycie w Estaque Cézanne, by być bliżej Pissarra, który osiadł w podparyskim Pontoise, na krótko opuszcza Prowansję, mieszka wówczas w Anvers u swego przyjaciela doktora Gacheta. W Louveciennes, w Voisins, Bougival i Marly bywa Alfred Sisley.

Spotkaniu z impresjonistami zawdzięcza Cézanne nowe widzenie natury, gdzie główny akcent położony zostaje na światło budujące kolor. Poszukując odpowiednich elementów kompozycyjnych dąży do odnalezienia w naturze form podstawowych, do których można by sprowadzić każdy kształt – zrekonstruować bryłę „podług walca, kuli i stożka” – jak sam mówi. Cézanne’a dramatyczna walka z naturą mająca na celu związanie abstrakcyjnie doskonałej w kwadracie płótna



Portret pani Cézanne

kompozycji z konkretną wizją otaczającego świata nigdy nie zostanie rozstrzygnięta; dzieło nigdy nie stanie się Absolutem – myśl, w przekonaniu artysty, pozostanie doskonalsza niż zamysł i jego realizacja.

Całe swe życie poświęcił Cézanne zadaniu związania dorobku impresjonistów z wielką tradycją klasyczną. Giotto, Piero della Francesca, Michał Anioł, Tycjan, Poussin, Delacroix, Courbet, Pissarro... – mistrzowie przeszłości, którzy jak on przeczuwali prawdy w jego umyśle doprowadzone do pełnej świadomości: „czuję się dzieckiem prowadzonym za rękę, kiedy patrzę na mistrzów w Luwrze” – pisał, ale targany wątpliwościami i jednocześnie przekonany o jedynej, własnej wizji świata, gotów by zmierzyć się z niewiadomym, innym razem notował: „wobec natury musimy zapomnieć o wszystkich mistrzach i dojść do tego wrażenia jakbyśmy byli pierwsi, którzy widzimy naturę”⁸. Sama konstrukcja płótna, zagadnienie trójwymiarowości obrazu, dążenie do wewnętrznego przekonania, że powstający obraz jest moralnie zgodny z myślą, która szuka swego urzeczywistnienia, stanowią główną zasadę niegodzącej się na żadne kompromisy postawę artysty. Struktura płótna w materiale, tak jak robili to impresjoniści, i właśnie zespolenie koloru i rysunku, czerpanie od starych mistrzów zasad świadomej organizacji obrazu oraz świadomość bezpośredniego, opartego na głębokim doznaniu natury widzenia tworzą pospołu piramidę kolejnych stopni poznania i celu pracy Cézanne’a. Spotkaniu z impresjonistami zawdzięcza także zmianę tematyki swych obrazów: najważniejszy jest obraz i studiowanie natury dla potrzeb malarskich płótna, stabilność martwych natur, logika budowy i mechaniki ruchu ludzkich ciał – podejmuje temat ludzi w kąpielu, który obecny będzie w jego sztuce aż po lata ostatnie (serie z lat 1867-1869, 1875, 1877-78, 1885, ok. 1890, 1894-1905, z 1906). Około roku 1876⁹ pojawiają się w

obrazach Cézanne’a, zapewne pod wpływem fascynacji impresjonistów sztuką japońską, tak istotne w jego malarstwie, akcenty linearne. Kontur, linia wiąże się z nowym u artysty rozumieniem czystości sylwetki i jej kompozycyjno-dekoracyjnej funkcji w całości obrazu¹⁰. To Pissarro wskazał przyjacielowi istotę nienaruszalnej struktury logicznej stosunków przestrzennych. Ten cel można było osiągnąć mając przed sobą stabilny widok i na nim dokonywać obserwacji, sprawdzać

sens własnych dociekań. Jedynie natura ze swym solidnym trwaniem, odwieczną powtarzalnością swych praw mogła być dla Cézanne’a tak potrzebną mu pewnością, „ujęta” w ramy obrazowego ujęcia. W tym samym czasie, niejako równolegle, podejmuje Cézanne równie uporczywe, pełne znoju samodzielne studia nad zagadnieniem przedmiotowości wizji. Dokonania Pissarra, jego statycznie nakładaną, nieco ziarnistą farbę, świetlistość, wnet uznał za niewystarczające; nie chce opisywać świata – jego pragnieniem jest zbudowanie form stereometrycznych, przestrzennych przez stosowanie kolorystycznych przybliżeń i oddaleń, wykorzystywanie farby jako rodzaju filtru, przez który można by zobaczyć naturalne cechy obserwowanego przedmiotu.

W ramach drugiej wystawy impresjonistów, w kwietniu 1877 roku Cézanne pokazał szesnaście płócien¹¹ (m. inn. z 1876-1877,

z 1876, z 1876). Krytyk sztuki George Rivière na łamach dziennika „L’Impressionniste, Journal d’art” (1877, nr 4) zamieszcza entuzjastyczną opinię na temat obrazów Cézanne’a: „...płótna jego cechuje ład i szlachetna jasność starożytnych obrazów i terakot (...) twórca to człowiek z rasy gigantów. Porównać nie można go z nikim, dlatego najlepiej po prostu go odrzucać; jednak sztuka zna mistrzów podobnych do niego a wciąż otaczanych, jeżeli więc współczesność nie odda mu tego, co należy, to przyszłość nauczy się czcić go na równi z owymi mistrzami, jako jednego z półbogów sztuki”.

W latach 1880-1890, przymuszony decyzją despotycznego ojca, Cézanne przebywa niemal stale na Południu, do Paryża przyjeżdża coraz rzadziej, oddala się od wpływu dokonanych impresjonistów i postimpresjonistów; prowadzi ożywioną korespondencję z przyjaciółmi-malarzami, z pisarzami. 27 listopada 1889 roku w liście wysłanym do Octave’a Mause z Paryża, pisze: „postanowiłem pracować w ciszy aż do chwili, kiedy potrafię obronić teoretycznie rezultaty moich prób”¹². Właśnie z korespondencji wylaniają się próby teoretycznego zapisu idei malarstwa Cézanne’a, uwagi o sztuce, komentarze – kierowane do przyjaciół – z czasem zaczynają składać się na konieczność opisania celu, wyrażenia dręczących go wątpliwości.

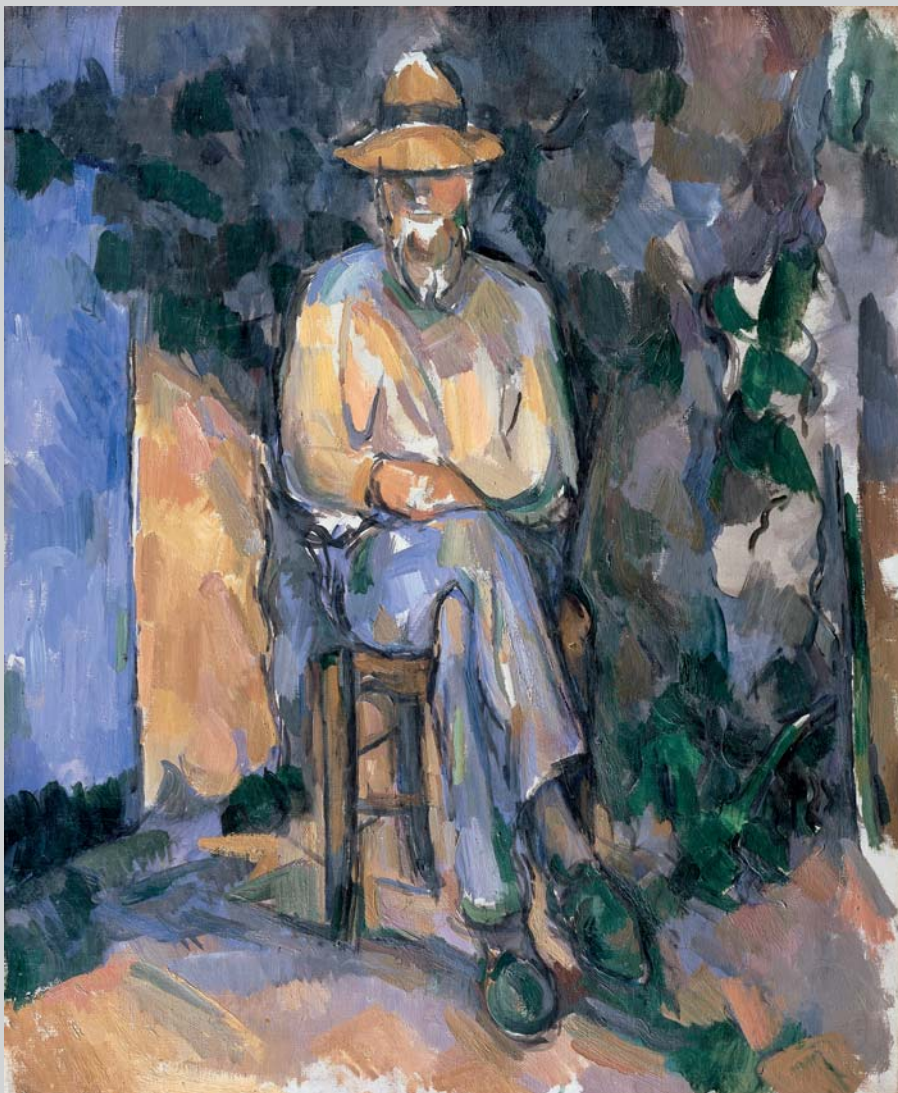
Powstałe w tym czasie obrazy charakteryzuje, szczególnie przez artystę rozumiany, klasycyzm: logika kolorystyczna obrazu wynikająca z miejsca w przestrzeni, zasada barw ciepłych – przybliżających i zimnych – oddalających, poszukiwanie

sugestii światła w obrazie. Obok pejzaży, powstaje w tym czasie szereg obrazów, w których bohaterem jest człowiek – oglądany z daleka w scenach kąpeli, złączony z naturą; człowiek uwolniony od konwenansów nakazujących hamować drzemające w nim namiętności; maluje portrety swych najbliższych – syna, żony oraz autoportrety.

Malarstwo Cézanne'a w tym okresie nie przechodzi już więcej zasadniczych przekształceń; jest to sztuka w pełni uformowana. Wypracowana przezeń teoria o konstrukcji formy plastycznej i głębi przestrzennej poprzez poszukiwanie ustalonych stosunków kolorystycznych, kształtujących logiczną sekwencję planów, pozostaje ważna, niezgłębiona i nierozstrzygnięta aż do śmierci artysty w 1906 roku.

W roku 1894 umarł w Paryżu Ojciec Tanguy, „(...) jedyny marchand wielbiący malarstwo Cézanne'a, - pisał Kępiński - a także jedyny, który miał do niego dostęp. Tanguy dysponował kluczem od paryskiej, prawie nie odwiedzanej już przez artystę pracowni malarskiej i w wypadku pojawienia się amatora pozwalał wybierać płótna – małe po 40 franków, większe po 100, a na życzenie wycinał nożyczkami odpowiedni fragment”¹³. W roku następnym Paryż poruszyła dyskusja nad przyjęciem lub odrzuceniem przez rząd francuski zapisu kolekcji impresjonistów przekazanej testamentem przez Gustave'a Caillebotta na rzecz Luwru. Ambroise Vollard, właściciel znanej wówczas galerii mieszczącej się na rue Laffitte, pokierowany przez Pissarra, zauważył, że wśród nich przeoczony, wręcz zapomniany, został całkowicie Paul Cézanne. Szansą ujęcia całości dokonań artysty mogła być duża wystawa jego prac. Vollard podejmuje korespondencję z malarzem i w grudniu 1895 roku otwarta zostaje **pierwsza indywidualna wystawa Cézanne'a** w stolicy Francji. Artysta już od prawie dwudziestu lat mieszkał w Prowansji, daleko od centrum życia artystycznego. Cézanne przysłał wówczas do Paryża 150 swoich prac. Na rue Laffitte pokazane zostały obrazy od 1868 roku, do najnowszych z roku 1894. „Sukces był zaskakujący. Pierwszym nabywcą był Auguste Pellerin, drugim eks król Serbii Milan (...). Degas i Monet okazali najwyższy podziw dla sztuki przyjaciela i nabyli znakomite jego płótna”¹⁴.

Malarstwo Cézanne'a, dotąd niemal nieznanne, uderzające nieporównywalnym radykalizmem, mistrzostwem dostrzegalnym



Portret ogrodnika Vallier



Góra St.-Victoire



Autoportret na tle różowej ściany

w każdym nałożeniu farby - budzi podziw, ale pomieszany z zakłopotaniem, poczuciem niemożliwości przeniknięcia owej moralnej wagi każdego gestu malarzkiego, ukrytego w każdym plastycznym kształcie. Do Aix przyjeżdżają marszandzi (Ambroise Vollard, Gaston Bernheim de Villers), młodzi malarze (Émile Bernard, Kerr-Xavier Roussel, Henri Rouault, Maurice Denis); w roku 1897 dwa obrazy Cézanne'a zakupuje National Galerie w Berlinie, w 1899 i 1902 prace mistrza z Aix pokazywane są na Salonie Niezależnych, na Salonie Jesiennym w 1904 roku prezentowane są 42 obrazy Cézanne'a, przynosząc mu wielki sukces.

Szczególnym doświadczeniem jest wizyta w pracowni Cézanne'a w **Lauves**. Znajduje się ona za miastem, z jego północnej strony, trzeba tam iść pieszo pod górę; słońce praży niemiłosiernie, piaszczysta droga ma kolor intensywniej żółcieni, jest pomarańczowa, czerwona; droga bez cienia, zamknięta wawozem żółtych murów, za którymi na pewno są ogrody... to droga znana z obrazów Cézanne'a; dziś pokryta asfaltem stanowi przedłużenie Avenue Pasteur. W pęknięciu muru wygrzewa się biała, właściwie przezroczysta jaszczurka; bujne drzewa zasłoniły widok na Górę St.-Victoire. Atelier des Lauves jest miejscem, którego niewyobrażalna skromność zdaje się najwierniejszym, zatrzymanym w czasie, obrazem samotnych poszukiwań mistrza, jego ustawicznych prób dotarcia do ostatecznego, absolutnego, nieosiągalnego; jego ascezy, która znajdowała swój szczególny wyraz w namalowanych przezeń płótnach, w każdym ich wycinku. W liście do Ambroise'a Vollarda z 9 stycznia 1903 roku Cézanne porównuje siebie do Mojższa, Górę St.-Victoire do biblijnej Góry Synaj albo łańcuchów górskich Ziemi Obiecanej – starotestamentowego Kanaan, przed którego widocznymi już granicami Mojżesz z nakazu Jahwe został zatrzymany¹⁵. Dążenie pozostaje niezrealizowane, obraz oddala się, pragnienie zbliżenia pozostaje pragnieniem, nieosiągniętym celem: „Pracuję uparcie, przeczuwam, widzę Ziemię Obiecaną. Czy czeka mnie los wielkiego wodza Hebrajczyków, a może przecie do Niej dotrę”¹⁶.

Obrazy malowane w tym okresie sprawiają wrażenie lekkości – farba kładziona jest cienko, każda plama barwna jest jakby osobna, niektóre partie płótna są niezapełnione, prześwieca grunt, podobrazie – artysta ujawnia konstrukcję malowidła, każdy namysł, każdy gest, wahanie – niemożność, niechęć by dzieło mogło być ukończone są obnażone.

Fizjologia patrzenia – światło Południa

Cézanne ustawicznie, do końca życia miał poczucie, że jest na początku drogi swych poszukiwań artystycznych i intelektualnych, swego pragnienia ucieleśnienia bezwzględnie prawdziwej, zrodzonej w umyśle koncepcji obrazu. Obserwował, potem konstruował, modulował, poszukiwał relacji między plamami barwnymi, między formami, poszczególnymi planami, punktem centralnym, „kulminacyjnym” – jak go nazywał – najbliższym oku. Jest to punkt o najintensywniejszej temperaturze barw, punkt, który koncentruje samo spojrzenie, nie pozwala oku uwolnić się od rażącej świetlistości letniego słońca Południa Francji. „Jest to rzecz bezsporna – twierdzą z całą stanowczością: w naszym organie wzroku powstaje wrażenie optyczne, które sprawia, że określamy jako s w i a t ł o, półton i ćwierćton plany reprezentowane przez doznania barwne. (Światło nie istnieje więc dla malarza). Jak długo z konieczności idziemy od czerni do bieli, tak długo – ponieważ pierwsza z tych abstrakcji jest niejako punktem oparcia dla oka, jak dla mózgu – brniemy, nie potrafimy osiągnąć mistrzostwa, p a n o w a ć n a d s o b ą”¹⁷. Udreka białego światła, ziemia spalona słońcem, czerwony ugier, siarkowa żółć, metaliczna zieleń strawionych lipcowym słońcem liści drzew oliwkowych – doznania te, wyrażane przez Cézanne'a w listach kierowanych do syna i do Émile'a Bernarda – zaprzeczają delikatnej świetlistości obrazów impresjonistów, które powstawały w znacznie łagodniejszym świetle Normandii, Bretanii, Ile-de-France. „Przerazające działanie światła”¹⁸ prowadzi artystę do niepokoju o stan swego umysłu: „Jeśli nie odpowiedziałem od razu, przyczyną tego są straszne upały. Wpływają one fatalnie na umysł i nie pozwalają się skupić. Wstaję rano i tylko między piątą a ósmą żyję własnym życiem. O ósmej żar staje się nieprawdopodobny i przyprawia mnie o taką umysłową depresję, że nie myślę nawet o malarstwie”. – pisał do syna z Aix 3 sierpnia 1906 roku¹⁹.

„Tłumaczył «światło» na «półtony i ćwierćtony barwne», wprowadzał do «wibracji świetlnych reprezentowanych przez czerwienie i żółcie» odpowiednie ilości błękitu, «aby można było odczuć powietrze» - pisał w swych listach”²⁰. Kolor, nie rysunek, był dla Cézanne'a konstrukcyjnym punktem wyjścia malowania; dokonał on zaiste scalenia rysunku i koloru.

Na szarej ścianie pracowni w Lauves zawieszono są dwie połówki, niewyraźne grafiki, jedna reprodukująca obraz Delacroix druga – Davida, szkice do własnych obrazów; najprostsze sprzęty: wyplatane krzesła, drabina sięgająca sufitu, na półkach przymocowanych do ściany stoi drewniany krzyżyk, gliniane i cynowe garnki, trochę białej porcelany, patery, na których układał owoce. Twórczość Delacroix była Cézanne'owi szczególnie bliska, z reprodukcjami francuskiego romantyka nie rozstawał się; 12 maja 1904 roku w liście do Émile'a Bernarda napisał: „Mówiłem już Panu, że talent Redona bardzo mi odpowiada, zgadzam się z nim w odczuciu i podziwieniu dla Delacroix. Nie wiem, czy moje słabe zdrowie pozwoli mi kiedykolwiek namalować jego apoteozę, o

czym marzę od dawna”²¹.

Na komodzie ustawiono gipsowe , odlane według barokowej rzeźby Pierre'a Pugeta (1890-1904; , ok. 1895) i trzy czaszki ułożone w piramidkę znane z martwych natur (1902-1906), sztalugi, puste ramy, szkice do dzbanki wypełnione pędzlami, fajka, słomkowy kapelus z czarną wstążką, zdekompletowany płócienny leżak... przedmioty towarzyszące ostatniemu, nieukończonemu etapowi twórczości malarza z Aix-en-Provence. Obszerny pokój na parterze z oknami wychodzącymi na południe, na ogród i wsie otaczające Aix, podłoga z brązowych desek skrzypi przy każdym kroku. Niewielu zwiedzających... Scenografia czy cienie pamięci?

W listopadzie 1901 roku Cézanne kupił od Josepha Bouquiera, po sprzedaniu Jas de Bouffan, nieduży wiejski domek znajdujący się na wzgórzu, przy drodze prowadzącej do Lauves, niedaleko Kanału Verdon i do tego pół hektara ziemi. 1 września 1902 roku, w miesiąc po wprowadzeniu się do żółtego domku na wzgórzu, Cézanne pisał do swej siostrzenicy, Paule Conil: „Mała Marie posprzątała moją pracownię, która teraz jest idealna, rozgościłem się tu co nieco...”. Zabrał z sobą do Lauves wszystkie tak drogie mu, niezbędne do pracy przedmioty, po wielokroć portretowane, zatrzymane w kadrze martwych natur, tak często malowanych w ostatnim okresie życia. Codziennie, o każdej porze roku punktualnie o piątej rano wychodził ze swego mieszkania przy rue Boulegon i zmierzał do obszernej, położonej na wzgórzu pracowni w Lauves; punktualnie o godzinie wpół do jedenastej tą samą drogą szedł do Aix na , wracał do Lauves, i pracował do piątej po południu.

Po śmierci artysty w 1906 roku, na piętnaście lat pracownia w Lauves została zamknięta. Od roku 1921 do 1951 domek zajmował Marcel Provence, który kupił go od syna Cézanne'a; Provence zajmował domek do śmierci Paula'a w roku 1951. W roku 1952 dwaj Amerykanie James Lord²² i John Rewald²³, młody historyk sztuki zafascynowany malarstwem Cézanne'a, autor rozprawy poświęconej korespondencji malarza z Émilem Zolą, założyli Towarzystwo Pamięci Paula Cézanne'a. Zaangażowali stu czterestu amerykańskich ofiarodawców, którzy zgodzili się sfinansować roboty konserwatorskie i organizacyjne na rzecz odtworzenia pierwotnego stanu pracowni i udostępnienia jej zwiedzającym. Siedziba została odkupiona od Provence'a i przekazana pod opiekę Université d'Aix-Marseille. Musée Atelier Cézanne zostało otwarte dla publiczności 8 lipca 1954 roku, w 1969 zostało przekazane miastu Aix-en-Provence.

Autoportrety

Między rokiem 1861 a 1900 Cézanne namalował około czterdziestu sześciu autoportretów (26 portretów olejnych malowanych na płótnie, pozostałe zostały namalowane na kartonie) - własnych wizerunków widzianych w odwrotnej symetrii lustra, przekazanych płótnu i w konsekwencji, widzowi. „Odbicie lustrzane pełniej, niż to robią światła, cienie i odbłaski, szkicuje w rzeczach prace widzenia. – pisał Merleau-Ponty - Podobnie jak narzędzia, jak znaki, lustro wyłania się na otwartym łuku prowadzącym od ciała widzącego do widzialnego ciała. [...] Lustrzany fantom wywleka moją cielesność na zewnątrz, tym samym wszystko, co niewidzialne w moim ciele, może obsadzić widziane przeze mnie inne ciała. [...] Malarze często marzyli o lustrach, albowiem w tym «mechanicznym triku», podobnie jak w perspektywie, dostrzegali metaforę widzącego i widzialnego, która jest definicją naszej cielesności oraz ich powołania”²⁴. Lustro jest i milcząco potwierdza obecność malarza, jego samotność w tej obecności; twarz odbita staje się twarzą Innego a przecież Innym nie jest; artysta maluje jedynie siebie jako Innego.

Autoportrety Cézanne'a odsłaniają jego silne związanie z tradycją malarstwa portretowego - z jednej strony, z drugiej - wydaje się, że artysta podejmuje tu grę z konwencją tego gatunku wprowadzając zarazem obserwatora w trud swych poszukiwań uobecnionych w martwych naturach i pejzażach. Mistrzów znajduje w przeszłości, w autoportretach malowanych przez Rembrandta, Chardina, Delacroix. Tło tych obrazów zazwyczaj nie zakłóca recepcji samego wizerunku: neutralna ściana, wzór tapety, fragment szklanych drzwi w intensywnie czerwonych ościeżach; ciało w kolejnych przedstawieniach upozowane jest podobnie, podobne jest także oświetlenie, zazwyczaj ukryte są ręce. [

ok. 1875 (Paryż, Musée d'Orsay); 1877 (Monachium, Neue Staatsgalerie); 1879-1882 (Berno, Kunstmuseum); 1890, Zurich, Fundacja E. G. Bührle]. Wielokrotnie powtórzenie, konfrontowanie swego wyobrażenia siebie z czasem, z przestrzenią, z obcowaniem z samym sobą i własną samotnością; powrót do własnej twarzy odbitej w lustrze stanowi w dorobku Cézanne'a miejsce szczególne, jest jak gdyby zapisem... spojrzenia artysty na siebie, odbitego w spojrzeniu skierowanym w taflę lustra, ostatecznie zwróconym w naszą stronę.

W z Berna artysta przedstawił siebie na tle czerwonych skrzydeł oszklonych drzwi, przez które widoczny jest fragment szaro-żółtego muru; do wnętrza przenika światło powodujące intensywność dominujących tu czerwieni i czerni. Artysta przedstawił siebie w ciemnym surducie, czarnej kami-

zelce i takimż kapeluszu – płaskim z lekko uniesionym rondem, charakterystycznym dla mieszkańców ówczesnej Prowansji. Szeroką twarz okala ciemna plama brody, podkreślona trójkątem bieli w wycięciu kamizelki. Postać oświetla światło odbite, padające przez szklane drzwi na taflę lustra, w którą spogląda malarz. Białe, szare i żółte plamki impastowo kładzionej farby zdają się „rekonstruować” czas tego jednego postrzeżenia, „tej” idei, „tej” rzeczywistości. Uwagę widza koncentruje spojrzenie artysty patrzącego w lustro; spojrzenie-pytanie, spojrzenie-zwątpienie – badawcze, obserwujące, nieznajdujące odpowiedzi. „Punktem kulminacyjnym” jest tu spojrzenie, ono wyznacza centrum i z tego centrum, z głębi kieruje nas ku niemożliwej do unaocznienia myśli.

Portrety

„Kiedy malujemy drzewo – mówił Cézanne – chcemy odnaleźć to, co wspólne drzewom i nam samym. Kiedy malujemy człowieka, musimy postępować tak samo; naszym oczom jawi się on równie nieodgadniony, zamknięty, równie tajemniczy w swoim bycie jak drzewo, jak roślina jak owoc. O, widzi Pan, on siedzi... myśli – o czym? Wzbiera w nim jakieś uczucie... Czyż jego już się zmieniły. Jakaś drobina, jakiś atom światła, która zawsze lub prawie zawsze jest taka sama... O, widzi Pan, ten drobny ton, który sprawia, że pod rzęsami powstają cienie, przesuwał się... Koryguję to na obrazie. Ale zaraz potem dostrzegam, że moja jasna zielen obok staje się za mocna. Przytłumiam ją więc... nie rezygnuję, wiem dobrze o co mi chodzi. Pracuje dalej, nanoszę dokoła niedostrzegalne niemal smugi. Oko spogląda teraz prawdziwie... Ale są jeszcze inne sprawy... Rembrandt, Rubens, Tycjan potrafili od jednego razu, w niebywale adekwatny sposób stopić własną osobowość z całym i żywym modelem przed sobą. Ożywiali swego modela przy pomocy własnych namietności i rozslawiali przez jego wizerunek własne marzenia czy bolesne przeżycia... Ja tego nie potrafię – gdyż chcę być prawdziwy, chcę wydrzeć prawdę ze wszystkiego, chcę jej siebie samego podporządkować... Samego siebie kształtować na wzór rzeczywistości, dotrzeć do jej sedna, oddać ją taką, jaka jest [...] Przyjdą potem inni, mocniejsi, wrażliwsi... I będą fotografować – niechże mnie Pan właściwie zrozumie: fotografować będą dusze, charaktery ludzi”²⁵. [m. in. 1866; 1869-1870; 1876-1877; 1877; 1890; 1895; 1895-1896; 1899; 1890-1895].

13 kwietnia 1906 roku do Aix przyjechała Gertruda Osthaus; seria czarno-białych fotografii, które zrobiła artystyce przed jego pracownią w Lauves przedstawia pogodnego siwowłosego starca w wypłowiałym czarnym surducie, zapiętej na guzik kamizelce z zegarkiem i dewizką, w białej koszuli z kołnierzykiem przewiązanym czarną aksamitką, poplamionych farbą, zakurzonych butach. Na głowie ma melonik, właśnie wychodzi na stopnie ganku, w lewej ręce niesie krzesło dla gościa. O drzwi stoi oparta prosta, ostro zakończona, drewniana laska. Uśmiechnięta twarz mistrza, jakies słowa kierowane prawdopodobnie do autorki zdjęcia, wiosenne słońce Południa wyostrzające kontury i cienie - czas pochwycony w kadr starej fotografii, gdzieś pomiędzy gestem prawej ręki, wysuniętą lewą stopą, która za chwilę stanie na stopniu schodów a rozbawionym spojrzeniem spod ronda melonika. Na kamiennym stopniu pracowni, leży zamknięta, sporych rozmiarów książka...

15 października 1906 roku Cézanne napisał ostatni, bardzo krótki list do syna. Po upalnym lecie, wyczerpującym jego zdrowie i zmysły, nadeszły jesienne deszcze i zimno; ostatnim obrazem, który malował tej jesieni w Lauves było płótno przedstawiające Obraz obecnie znajduje się w posiadaniu Tate Gallery w Londynie.

Paul Cézanne umiera na zapalenie płucnej w nocy z 22/23 października 1906 roku w swym mieszkaniu w Aix mieszczącym się przy 23 rue Boulegon. Grób Paula Cézanne'a znajduje się na cmentarzu St.-Pierre w Aix-en-Provence.

W odrestaurowanym w 2000 roku Musée Granet (założonym w 1838 r.) mieszczącym się w pochodzącym z XVII wieku pałacu, niegdyś należącym do Kawalerów Maltańskich, położonym w centrum Aix, przez całe lato 2006 roku trwała wielka wystawa dzieł Cézanne'a zatytułowana W przyszłości muzeum mieszczą się klasycystyczne posągi, których odwzorowanie odnajdujemy w szkicownikach Cézanne'a z okresu, gdy jeszcze z Émilem Zolą wspólnie odwiedzali muzeum. Wśród zbiorów znajdują się obrazy Luca Giordano, Salvatora Rosa, Rembrandta, kilka obrazów Greuze'a i Baugina, kilka dzieł mistrzów wczesnego renesansu włoskiego, kilku Flamandów. Świat Paula Cézanne'a wydaje się streszczać w tych skromnych zbiorach muzealnych, w pejzażach, które prowadzą nas zanim dotrzemy do Aix, w ulicach tego miasta ocienionych altanami z platanów, w tym pulsującym białą świetle, w trwałej obecności Góry St.-Victoire. Artysta wierzył, a malując, czuł, że on pierwszy widzi ten świat.

¹ Por.: M. Merleau-Ponty, *Wątpienie Cézanne'a*, w: *Oko i umysł. Szkice o malarstwie*, wybrał, oprac. i wstępem poprzedził S. Cichowicz, Gdańsk 1996.

² *Paul Cézanne. Correspondance*, recueillie, annotée et préfacée par John Rewald, Paris 1937, CLXXXIII, s. 275-276; podaję za: *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, wybór i oprac. E. Grabska, H. Morawska, PWN, Warszawa 1977, s.50.

³ Ibidem, s. 51.

⁴ P. Cézanne, *Paul Cézanne. Correspondance*. op. cit., *Z listów do Émila Bernard*, w: *Artyści o sztuce*. op. cit., s. 50-51.

⁵ M. Porębski, op. cit., s. 170.

⁶ *Les Quatre saisons: Printemps, Été, Automne et Hiver*, 1860-61; olej na płótnie, rozmary: 315x109,2 cm, 316x110 cm, 317x99 cm, 315x105 cm. Obrazy w roku 1912 zostały przeniesione do Musée du Petit Palais w Paryżu i tam obecnie się znajdują.

⁷ M. Porębski, op. cit., s. 170.

⁸ P. Cézanne, *Listy*, oprac. J. Rewald, przeł. J. Guze, Warszawa, 1964, s. 103.

⁹ W roku 1876 miała miejsce druga wystawa impresjonistów, w której Cézanne nie brał udziału.

¹⁰ Por. Z. Kępiński, op. cit., s. 183.

¹¹ Podaję za: D. Coutagne, op. cit., s. 44.

¹² P. Cézanne, *Listy*, op. cit., s. 201.

¹³ Z. Kępiński, op. cit., s. 320.

¹⁴ Ibidem, s. 320.

¹⁵ Por.: Ł. Kiepuszewski, *Obrazy Cézanne'a. Między spojrzeniem a komentarzem, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2004, s. 194.

¹⁶ P. Cézanne, *Listy*, oprac. J. Rewald, op. cit., s. 253.

¹⁷ List Cézanne'a do Émila Bernarda wysłany z Aix 23 grudnia 1904 roku; por.: ibidem, s. 48.

¹⁸ P. Cézanne'a, ibidem, s. 265; p.: list Cézanne'a do Émila Bernarda wysłany z Aix 25 lipca 1904 roku.

¹⁹ Ibidem, s. 268.

²⁰ Por.: M. Porębski, *Dzieje sztuki w zarysie. Wiek XIX i XX*, Arkady, Warszawa 1988, s. 171-172.

²¹ *Paul Cézanne. Correspondance*, op.cit., s. 45.

²² James Lord, ur. w 1922 roku w stanie New Jersey, pisarz amerykański, autor m. inn. publikacji o sztuce współczesnej, Picassie i Dorze Maar, przyjacieli i pierwszy biograf Alberta Giacometti (*Giacometti: A Biography*, Ferrar, Straus and Giroux, New York 1985); także przyjacieli Samuela Becketta; swoje życie związał z Francją.

²³ Por.: m. inn., J. Rewald, *Cézanne et Zola*, Albin Michel, Paryż 1939. W roku 1994 jego prochy zostały złożone na tym samym cmentarzu w Aix, na którym pochowany został Paul Cézanne.

²⁴ M. Merleau-Ponty, *Oko i umysł*, op. cit., s. 48-49.

²⁵ H. Feist, *Paul Cézanne*, Warszawa-Lipsk 1963, s. 32.



Bożena Kowalska

Heinz MACK

– także w Polsce

Fakt zorganizowania prezentacji jego sztuki w Muzeum Pergamońskim stanowił wyraz najwyższego uznania dla osiągnięć twórczych Heinza Macka. Była to bowiem pierwsza wystawa, jaka to słynne muzeum urządziło żyjącemu twórcy. Otwarcie ekspozycji z wystąpieniami dyrektorów muzeów berlińskich i wykładem prof. Wernera Hofmanna o rozwoju i korzeniach sztuki Macka, z uczestnictwem ponad 800 osób, odbyło się w olbrzymiej sali ołtarza pergamońskiego.

Wystawa fascynowała różnorodnością i pięknem prac artystycznych, a jednocześnie zadziwiała ich wielością, mimo, że była to zaledwie drobna część jego imponującego dorobku. Zawierała oryginalne dzieła z kolejnych okresów twórczości i fotograficzną dokumentację przykładowych obiektów zrealizowanych w otwartej przestrzeni miast, działań efemerycznych i projektów.

Łącznie ekspozycja twórczości Macka objęła 13 sal. Nie był to przypadek. Przed blisko 50. laty, w 1958 r. stworzył Heinz Mack „Projekt Sahara”, na który składało się 13 stacji. Były to: 1. świetlne stele, 2. lustrzany mur, 3. żagiel, 4. reliefy z piasku, 5. sztuczne lasy i ogrody, 6. park maszyn, 7. płaskowzgórze, 8. korso, 9. sympozjum, 10. świetlne reliefy, 11. pomniki światła, 12. sztuczne słońce, 13. zjawiska na niebie.

Oglądając dzieła artysty ze wszystkich następných lat, aż po dziś, dochodzi się do konkluzji, że twórca przez całe życie realizował i rozwijał swój nowatorski i fantastyczny, na poły utopijny, „Projekt Sahara”. Wprowadził nie w formie pierwotnie zakładanej, bo nie w całości zamierzenia naraz i nie w bezkresie pustyni, lecz także w mieście, także w salonach wystawowych i jako realizacje osobne., nie powiązane kompleksowo z innymi. Jednak podstawowa zasada: działanie światłem, ruchem i przestrzenią została zachowana. Mack – romantyk, wizjoner i fantasta uważał, że wszystkie jego marzenia twórcze są wykonalne. We wstępie do „projektu Sahara” pisał: „Pytacie: czy ten projekt może być zrealizowany? Odpowiadam: tak !”

Zalążki tej rewelacyjnej koncepcji Macka sięgają 1951 r. Cały projekt sformułowany jednak ostatecznie został w 1958 r., w rok po utworzeniu przez Heinza Macka i Otto Piene grupy „Zero” i zorganizowaniu pierwszej wystawy obu artystów w ich wspólnej pracowni w Düsseldorfie. W tym samym 1958 r. jako trzeci uzupełnił skład grupy Günther Uecker.

Działalność artystyczna düsseldorfskiej grupy „Zero” miała niezwykle istotne i wielorakie znaczenie. Przede wszystkim ci twórcy rozpoczęli, po całkowitej w czasach panowania Hitlera likwidacji sztuki nowoczesnej, dzieło jej odrodzenia. Po wtóre, w czym szczególnie znaczący udział miał Heinz Mack – wnosili oni w tragiczny klimat swego kraju, zrujnowanego po przegranej wojnie, pogrążonego w chaosie i świadomego swej zwinionej katastrofy – optymizm sztuki nasyconej światłem, wyrażającej ład i harmonię.

Mack był z wykształcenia nie tylko malarzem i rzeźbiarzem, ale też filozofem. Studia w tym zakresie ukończył w 1956 r. na uniwersytecie w Kolonii. Interesował go dalekowschodni sposób myślenia i nie zostało to bez śladu w jego postawie wobec życia i sztuki. Dlatego zapewne tak wielką wagę przywiązywał do działania w naturze i współdziałania z nią. Światło, ruch i przestrzeń, ewidentne elementy



czy zjawiska natury – były właściwymi mediami jego sztuki, a jednocześnie natura, od obszarów pustyni i morza zaczynając a na niebie kończąc, stanowiła właściwe miejsce dla jego dzieł. Ze zbliżenia w kilku istotnych punktach postawy Macka do dalekowschodniego sposobu myślenia wzięło się zapewne zainteresowanie artysty i przyjaźń z członkami grupy „Gutai” w czasie pobytu w 1970 r. w Osace i przyjęcie, choć na krótko, profesury na tamtejszej uczelni artystycznej.

Mack był pionierem nowej w połowie XX w. tendencji w sztuce: wiązania twórczości plastycznej z nowoczesną techniką i nauką. Nie stało się to w sprzeczności z tak ważną dla niego bliskością i więzią z naturą. Bowiem w sensie bardziej wyabstrahowanym naturą jest dla niego przestrzeń, ruch i światło; w sensie materialnego konkretnie – pustynie, morza, niebo; niebo w sensie wyobraźni artystycznej – lasy, drzewa, ogrody i wzgórz, stele czy słupy; pozłacane, z folii aluminiowej, ze szkła, luster, polerowanej stali, z piasku, ognia i wody. Pisał artysta: „Takie przestrzenie (jak pustynia dop. E. K.) wypełniają moją wyobraźnię. Podziwiam spokój ich niezmożonej ekspresji. Otwarta i głęboka przestrzeń, dla której nawet horyzont nie stanowi ograniczenia, jest strefą wolności dla wzroku przebiegającego to co bliskie i dalekie bez zamierzonego ukierunkowania i celu, bez trudu (...) Doświadczenie oddali zostaje we mnie.”²

Swoją wizję sztuki na piaskach Sahary zrealizował Mack tylko częściowo na pustyniach Maroka i Tunezji. Te realizacje i eksperymenty utrwalone zostały w filmie.

Spektrum twórczości Macka jest bardzo szerokie. Najbardziej jednak dla niego charakterystyczne, nieledwie jego znakiem rozpoznawczym są świetlne stele i srebrne retory. Jedną z najważniejszych dla twórcy sreln powstała na pustyni w Tunezji. „Dopiero kiedy pierwsza, 11 – metrowa srebrna stela została postawiona – wspominał artysta – i afrykańskie słońce zapłonęło w jej 26 reflektorach, oczom naszym przedstawił się widok przewyższający nasze najśmielsze oczekiwania; był to jeden z momentów czystej fascynacji, w których wszelkie myśli zostają usunięte. Z niczym nie porównywalne światło pustyni wibrowało żarząc się w moich obiektach, które tutaj, pod tym niebem osiągnąć mogą jedyną w swoim rodzaju zjawiskowość, ponieważ to światło całkowicie niweczy blaskiem ich materialność”³. Łącznie wznosił artysta z różnych materiałów, różnej wysokości i w różnych miejscach świata ponad 120 stel, żeby przypomnieć tu „Forest of Light” (1966) – 20 stel w Howard Wise Gallery w Nowym Jorku. Do najpiękniejszych w jej prostocie należy „Wielka stela światła” licząca 18 m. wysokości (1984) w Bachtol. Jest ona, jak wiele innych, pokryta srebrną epoksydowaną blachą aluminiową o geometrycznej strukturze reliefowej, uzyskanej za pomocą puncowania. W różnicowany, nieustannie zmieniający się sposób, owa reliefowa powierzchnia odbija światło. Stanowi ona najskuteczniejsze medium; jego jedynym zadaniem jest unaoczniać blask. Gdy świeci słońce jest on porażający i dematerializuje formę. Przy niebie pochmurnym i sztucznym oświetleniu wieczorem łagodnie i podkreśla pełen prostoty, szlachetny kształt steli. Inny przykład stanowi obelisk z barwnego szkła odbłaskowego, 30 – metrowy, ustawiony w 1987 r. dla uczczenia stulecia Berlina. Świeci on wewnątrz światłem 1550 halogenowych żarówek sterowanych komputerowo. Do rodziny stel należy rzeźba wodna 16,5. wysokości, wzniesiona w Münster w 1977 r. Zbudowana jest z lekko ukośnie pochylonych, gęsto i w jednakowych odstępach sytuowanych poziomo, stalowych płytek, po których spływa woda otaczająca stelę płaszczem mgły. Do tego typu dzieł należy też wielka, 17-metrowa rzeźba z nierdzewnej stali w Osnabrück (1979) ze smukłymi skrzydłami ustawionymi do siebie pod prostym kątem, po których spływa woda od samego szczytu monumentu. Znaczna część stel Macka ustawiona jest w otwartej przestrzeni placów i ulic miast. Wiele powstało też wewnątrz budowli użytku publicznego. Nie wszystkie są ze światła i wody. Wśród nich są także stele wykute z granitu i odlane z brązu; obok tak nowoczesnych jak elektronicznie programowe, by przypomnieć świetlną stelę w gmachu Hoesch AG w Dortmundzie.

Jak już wspomniano drugim wyróżnikiem twórczości Macka obok stel są srebrne retory – podświetlone, przyscienne obiekty z dwóch warstw szkła mrożonego w prążki, przy czy spodnia warstwa, w kształcie koła, znajduje się w ruchu obrotowym dając zmienne efekty interferencji. Tu podobnie jak w stelach, choć osiągnane innymi środkami, obecne są wszystkie trzy główne właściwości twórczości Macka : przestrzeń, światło i ruch. W stelach ruch generowany jest przez zmieniające się światło, niekiedy też przez spływającą wodę; w rotorach wywołany jest mechanicznie. Ale, choć w obu przypadkach uroda i siła przyciągania tych obiektów jest z pozoru racjonalnie wytłumaczalna, to jednak przykuwają one uwagę odczuwalną w nich, pozaracjonalną magią i tajemnicą.

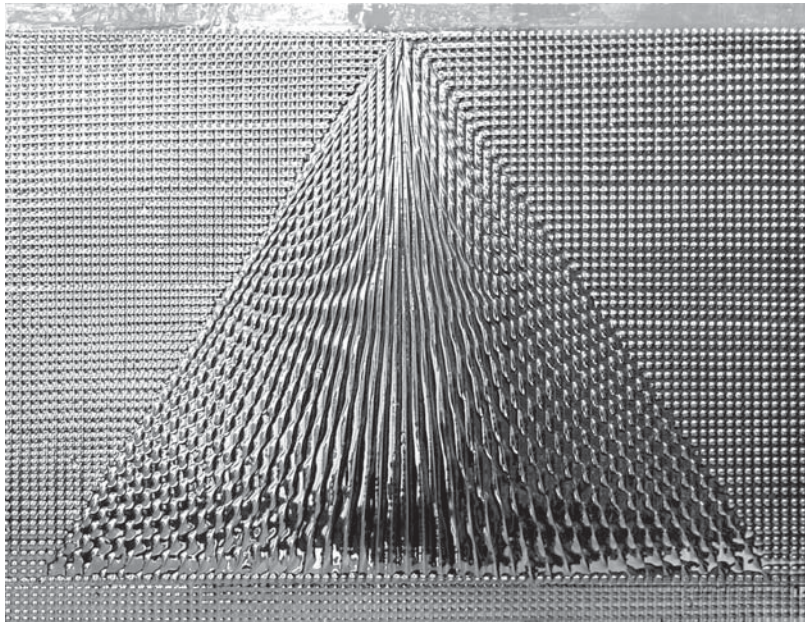
Dwa wyszczególnione tu rodzaje realizacji artystycznych Macka są tylko nikłą częścią zakresu jego twórczości. Jest on autorem świetlnych ścian na zewnątrz i wewnątrz budynków, ścian – wodociągów i prostopadłościanów spływających wodą, jest twórcą rozwiązań barwnych wnętrz kaplic i kościołów; projektował też fontanny i całe place miejskie wykładane granitowymi płytami w kilku kolorach i z akcentami form przemysłowych, jak w dzielnicach muzeów w Berlinie czy przed

Dresdner Bank we Frankfurcie nad Menem. Przypomnieć też trzeba pomnik z czarnego granitu Anny Frank wzniesiony w 1988 r. w Duisburgu. Mack jest również malarzem. Na początku lat 60. tworzył obrazy czarno – białe. Później na wiele lat zarzucał malarstwo. Powrócił do niego po 27 latach, w 1991 r., odkąd, oczarowany światłem i kolorami natury na Balearach, kupił dom na Ibizie. Powstają tu w jego pracowni „Konstatacje chromatyczne”, jak nazywa swoje obrazy – olśniewające intensywnością barw, wielofarbowe płótna.

23 listopada 2006 r. w Al. Marcinkowskiego, naprzeciw starego gmachu Muzeum Narodowego w Poznaniu odsłonięta została srebrna stela wysokości 18 m. autorstwa Heinza Macka. Należy ona do tego typu prac z polerowanego metalu, który jak lustro odbija w dzień blask słońca, a nocą światło reflektorów. Część wieńcząca poznańską stelę, złożoną z osadzonych promieniście, wydłużonych i rozszerzających się ku górze wykrojów z polyskliwej blachy, obraca się wolno wokół swej osi, z szybkością trzech do czterech obrotów na minutę.

Nie pierwszy to kontakt Heinza Macka z naszym krajem. Artysta, darzący Polskę szczególnym sentymentem, po raz pierwszy eksponował swoje prace, wraz z Georgem – Karlem Pfahlerem, Thomasem Lenkiem i Güntherem Ueckerem w 1971 r. w warszawskiej „Zachęcie”, przy czym koszty wystawy artyści pokrywali we własnym zakresie. Drugie spotkanie wynikało z mojej inicjatywy: w 1997 r. zorganizowałam tournée wystawy po Polsce. Odbывała się ona kolejno w Muzeum Okręgowym w Chełmie, Państwowej Galerii Sztuki w Łodzi, Muzeum Narodowym we Wrocławiu, Miejskiej Galerii Sztuki w Łodzi, Muzeum Narodowym we Wrocławiu, Miejskiej Galerii Sztuki „Arsenal” w Poznaniu, oraz w galerii Sztuki Współczesnej (BWA) w Katowicach.

Wzniesienie steli autorstwa Heinza Macke w Poznaniu w ramach programu „Poznań – miasto – sztuki” jest ze wszech miar godnym uznania projektem Wielkopolskiego Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych. Ten trzeci, artystyczny – przyjacielski, kontakt wielkiego artysty z naszym krajem jest najważniejszy, bo pozostawia w Polsce trwałe i bezcenne ślady jego myśli i wyobraźni twórczej.



¹ H. Mack cyt. za: H. Stachelhaus Zero. Eco Verlag Düsseldorf, Wien, New York 1993, s. 73.

² H. Mack cyt. za: H. Stachelhaus j.w., s. 74

³ H. Mack cyt. za: H. Stachelhaus j. w. , s. 77



Bożena Kowalska

„zer0”

Czym było „Zero”? Znamienne, że już w 1952 r. Kanayama założył w Osace „Zero – Kai” czyli grupę „Zero”, zaś w 1958 r. w Düsseldorfie działająca od roku grupa niemieckich twórców przyjmuje nazwę „Zero”, w tym samym roku w Rotterdamie organizują artyści holenderscy międzynarodową wystawę pod hasłem „Zero”, by w dwa lata później powołać do życia grupę p.n. „Nul – groep”, / Armando, Jan Henderikse, Henk Peeters i Jan Schoonhoven/. To tylko część przykładów, które nie wyczerpują rozmiarów zjawiska „Zero”, które było rodzajem spontanicznego, międzynarodowego ruchu, czy, jak się to zwykło nazywać, wyrazem ducha czasu.

Najbardziej zmienną cechą tego ruchu stanowiła dążność do wyzbycia się przedmiotowości na rzecz wartości immaterialnych. Na ile istotny był tu wpływ modnej naówczas, dalekowschodniej filozofii, a na ile było to rezultatem niedawno zakończonej II wojny światowej, która boleśnie dowiodła nietrwałości wszystkiego co materialne wraz z życiem ludzkim, trudno przesądzić. „Manifesto Blanco” Lucio Fontany, ogłoszony w 1946 r., jeszcze w Argentynie, mówi o szerzej pojętej sztuce, definiowanej nie tylko jako przedmiot, ale też jako gest. Chodziło o zaniechanie

nawyku tworzenia tradycyjnego obiektu sztuki i zastąpienia go „aktem duchowym wyzwolonym z wszelkiej materii”. W trzy lata później wystawił Fontana pierwszy „Concetti Spaziali” – ponacinane i podziurawione płótno. U Yves Kleina, który negował materię w sposób jeszcze bardziej radykalny, wpływy dalekowschodnie są oczywiste. W latach 1952 – 53 przebywał w Japonii. Otrzymał czarny pas judo w tokijskim Instytucie Kodokan, gdzie prowadzone były wykłady z filozofii Zen, w których szczególny nacisk kładziono na wrażliwość duchową i rozwiniętą koncepcję czasu i przestrzeni. Oznaczało to dla Kleina nową formę spirytualizmu, która bezpośrednio oddziaływała na jego twórczość artystyczną. Głęboko wierzący katolik, zafascynowany Zen – buddyzmem, rozważał twórca jak można by połączyć w jedno dwa te rodzaje wiary i duchowości.

Heinz Mack i Otto Piene studiowali obok sztuki także filozofię. Mack, będąc jeszcze studentem Akademii Sztuki w Düsseldorfie, otrzymał od swego profesora (Otto Coestera) książkę Eugena Herrigela z poleceniem, by powracał do niej stale. Był to „Zen w sztuce strzelania z łuku”. Książka ta stała się dla artysty wyznacznikiem myślenia i działania. „Wiem dzięki mojemu nauczycielowi - pisał Mack - że trzeba sobie narzucić surową dyscyplinę, jeśli się chce odważyć na wkroczenie w obszar graniczny sztuki. W tym granicznym obszarze nie ma pewnych dróg, nie ma drogowskazów czy lin, których można by się trzymać. „Zero” jest jak Zen takim obszarem granicznym”.¹ To, czego twórca szukał: immaterializacja materii, osiągnął w wibracji światła swoich świetlnych reliefów, steli, słońca i ogrodów. Jego dążenie do immaterializacji materii i pojmowanie idei jako drogi, a nie celu, zakotwiczone jest także w sposobie myślenia właściwym dalekowschodniej filozofii.

Analizując poglądy, postawy i dążenia kolejnych uczestników ruchu „Zero” zapewne dałoby się niemal u wszystkich odszukać symptomy wpływów czy głębszych powiązań z myślą dalekowschodnią. Nawet u Günthera Ueckera, który najluźniej był z omawianym tu ruchem związany, choć i jego fascynowała metafizyka Kleina i mistycyzm suprematystycznych obrazów Malewiczy, których oglądanie określał jako „dotknięcie duszy”. Jego postawę charakteryzowano jako „obsesyjną skłonność do wschodniego sposobu myślenia w ogóle”.

Trafną, choć bardzo skrótową i ogólną definicję ruchu „Zero” sformułowali Mack i Piene: „Pojmujemy od początku „Zero” jako nazwę dla strefy milczenia i nowych możliwości”.² Warto może jednak pokusić się o bardziej szczegółową eksplikację podstawowych cech sztuki spod znaku „Zero”. Pierwsze tedy miejsce zajęłoby wspomniane tu już dążenie do uczynienia jej aktem duchowym, jej wyzwolenie z materii. Drugą, nie mniej istotną cechą stanowiło, jak zresztą w każdym ruchu awangardowym, przeciwstawienie wszelkim tradycyjnym ujęciom sztuki i poszukiwanie nowych sposobów artykulacji, oraz nowych materiałów i nowego warsztatu. Przy całej różnorodności dokonań artystów z kręgu „Zero” w różnych środowiskach i różnych krajach łączyła je dążność do pustki, uciszenia, refleksyjności i medytatywności, oraz – co godne szczególnej uwagi – wymiar uniwersalny, filozoficzny wymiar tej sztuki.

Artyści ruchu „Zero” w końcu lat 50. i do połowy 60. przekraczając dotychczasowe bariery nawyków i ograniczeń, wynaleźli to wszystko w sztuce, co do dziś jest w niej aktualne. Część twórców „Zero” pozostaje wiernych malarstwu, ale zaczyna obrazy traktować w nowy sposób. Przykładowo: Fontana otwiera przestrzeń pozaobrazową dziurawiąc namalowane płótno. Podobnie Shozo Shimamoto. Piene tworzy czarno – białe obrazy za pomocą ognia i sadzy. W dążeniu do ciszy i maksymalnej redukcji środków Manzoni maluje długą serię białych monochromów, Yves Klein – błękitnych, złotych i czerwonych, a Jef Verheyen realizuje i postuluje w manifeście Esencjalizmu monochromię jako sumę czystych barw i uniwersalną wibrację świetlną. Wielu twórców wkracza w trójwymiar budując struktury reliefowe, jednobarwne, żeby przypomnieć choćby Mazoniego z białymi „Achromami” z futrem czy kłębkami waty, Castellaniego z reliefami „tapicerskimi”, Getharda von Gravenitz z białymi, regularnymi strukturami wypukłości i analogicznymi relacjami Jana Schoonhovena czy Jesusa Rafaela Soto z jego kilkuwarstwowymi dziełami przestrzennymi.

Artyści z kręgu „Zera” wiązali swoją sztukę z kosmosem pojmowanym na różny sposób: jako myśl o nieskończoności, jako odwieczne cztery elementy: ogień, woda, powietrze i ziemia, a także jako bliska, żywa natura z jej prawami i jej oddziaływaniem. Wychodzili więc ze swoją nową sztuką z pracowni i sal wystawowych na zewnątrz, sięgali w otaczającą przestrzeń przyrody, w przestrzeń społeczną, a także w przestrzeń kosmiczną. „Moje największe marzenie – pisał Otto Piene – dotyczy projekcji światła na nocnym niebie, dotknięcie uniwersum, tak jak to się nastrocza światłu bez przeszkód – przestwór jest tym jedynym, co daje człowiekowi prawie nieograniczoną wolność”.³

Sen o ogarnięciu czy wręcz podboju przestrzeni spełnił Piene, gdy w 1968 r. stworzył szereg prac: rzeźbę z polietylenu wypełnioną helem, która wzniosła się na wys. 300, wieczorem oświetloną reflektorami; gdy rozpinął między Bostonem na jednym, a Cambridge na drugim brzegu rzeki, liczącą 600 m długości, sztuczną tęczę unoszoną helem (1971); czy kiedy realizował „balety światła” łączące cinematicznie efekty tańczących światła i cieni z muzyką elektroniczną i poetyckimi tekstami. Wnętrze sali zamieniało się wówczas w czarodziejski, pozbyty wymia-



Jésus Rafael Soto,



Arman,

rów kosmos.

To zuchwałe marzenie o bezkresie realizował też Yves Klein, kiedy otwierając w 1957 r. wystawę „Propositions monochromes” z błękitnego okresu w Galerii Iris Clert zorganizował procesję gości, która przeszła z galerii na plac Saint Germain – des – Pres z błękitnymi balonami, skąd zostały one w liczbie 1. 001 wypuszczone w podobnie jak one błękitne niebo. Albo, kiedy artysta wskazał na niebo nad Niceą jako swoje największe dzieło, które, mimo jego dezaprobaty, zakłócały przelatując ptaki.

Do kosmosu, choć także do poszczególnych żywiołów, odwoływała się niosąca radość światła, optymistyczna twórczość Heinza Macka, zwłaszcza jego „Projekt Sahara” z 1958 r. z trzynastoma stacjami; jak świetlne stele, reliefy w piasku, sztuczne lasy, lustrzane mury czy sztuczne słońca zrealizowane na pustyniach Maroka i Tunezji, albo świetlne statki bez steru spuszczone na morze.

Akira Kunayama inaczej współdziałał z przyrodą, gdy rozciągał w parku Ashiya (1956), a potem na Biennale w Wenecji na ścieżkach, krzewach i na gałązkach drzew zwój z folii winylowej ze śladami butów przechodzącego człowieka. Yves Klein rozumiał te idee odmiennie. Pozwalał deszczowi i słońcu „malować” swoje obrazy wystawione na działanie atmosferyczne. Z kolei w kierunku minimalizmu zmierzał Sadama Motonaga wieszając na drzewach różnokształtne, przezroczyste woreczki foliowe do połowy wypełnione kolorową wodą.

Düsseldofski Kunstpalast zrekonstruował environment Yayoi Kusama z 1963 r. „Łódź skupienie” z tytułową łodzią z parą damskich pantofli i z wiosłami, pokrytą wewnątrz i zewnątrz białymi jakby naroślami, ustawioną po środku sali. Jej ściany, sufit i podłogę wyłożono czarno – białymi zdjęciami owej łodzi tworzącymi gęstą, rytmiczną strukturę. Żywioł wody pozostawał w wyobraźni.

Klein, Piene, Peeters, Toshio Yoshida tworzyli obrazy – obiekty za pomocą ognia, rozpalonych węgla i dymu. Niekiedy były to rezultaty akcji przeprowadzonych na oczach widzów jak przykładowo w galerii Colette Allendy w Paryżu akcja stworzenia przez Kleina obrazu na drewnianej płycie przy użyciu 16 zapalnych na niej sztucznych ogni.

U twórców z kręgu „Zero” zadziwia wielostronna odkrywczność. Wyrastała ona z jednej strony ze świadomego, programowego nawet związku z przyrodą, występującego zwłaszcza u twórców japońskich, ukształtowanych przez odmienną od europejskiej kulturę współistnienia człowieka z naturą. Z drugiej strony nowatorstwo artystów „Zero” brało się z powiązania działalności artystycznej ze współczesną techniką. Obie drogi były równie skuteczne i otwierały nową erę sztuki po II wojnie światowej. Ruch „Zero” był przez tę wojnę uwarunkowany. Jeden z niemieckich krytyków nie bez racji napisał, że „można traktować „Zero” jako konsekwencję doświadczeń wojny, apokaliptycznego końca, po którym albo już nic, albo wszystko było możliwe.”

⁴To także dlatego nazwa „Zero” była tak adekwatna do ówczesnej sytuacji artystów, bo odbudowę wszystkich wartości – duchowych i materialnych – trzeba było zaczynać od początku, od zera. I pewnie dlatego, że świat był do cna zdewastowany i wypełniony lamentem ocalałych, ale osieroconych, i że w zgiełku najdonośniej słychać szepot, sięgnięto po środki wyrazu tak zminimalizowane, że bliskie zera. Odrzucono element narracyjny i subiektywny, a w miejscu klasycznej kompozycji wprowadzono światło, ruch, realność natury, harmonię struktur i pustkę. Stąd tak wielu artystów „Zero” tworzyło obrazy i monochromy, stąd słynna „Le Vide” (Pustka) – Kleina wystawa białych ścian w galerii Iris Clert, pusta rama od obrazu, powieszona po środku sali przez Saburo Murakami, zatytułowana „każdy potencjalny pejzaż”, czy tego samego autora zgrzebna skrzynia z drewna z cichym wewnątrz, a bogatym w skojarzenia tykaniem zegara.

Poza tzw. nowymi mediami, których w latach 50. i 60. jeszcze nie było, twórcy ruchu „Zero” posługiwali się wszelkimi środkami wypowiedzi – a wiele z nich odkryli – jakich używali artyści i dziś. Budowali instalacje i environments, uprawiali sztukę obiektu, prowadzili wszelkiego rodzaju działania efemeryczne: happeningi, akcje i performance, odchodzili od tradycyjnych metod malowania do kolaży z różnych materiałów jak futro, wata czy kawałki luster, do wypalania ogniem, do struktur z monet czy gwoździ etc. Apelowali do wyobraźni widza zadziwieniem, asocjacją, otwarciem ekranu dla własnych jego myśli. W odróżnieniu od sztuki dnia dzisiejszego w twórczości ruchu „Zero” znaleźć można zawsze jako powód twórczy ważką refleksję, problem uniwersalny. Była to sztuka medytatywna i ciągle jeszcze respektująca kryterium piękna, choć daleko odbiegającego od tradycyjnych probierzy.

Międzynarodowy ruch „zero” można traktować jako jeden z ostatnich w XX stuleciu przykładów „wielkiej narracji”, zanim wiek XXI, wbrew przeświadczeniu Lyotarda, przyniesie kolejną, nową, inną, być może równie twórczą.

¹ H. Mack cyt. za: H. Stachelhaus Zero. Econ Verlag, Düsseldorf, wien, N. York, Moskau 1993, s. 185.

² H. Mack, O. Pe cyt. za: (katalog wystawy) Zero – Internationale Künstler – Avantgarde der 50 er /60 er Jahre, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern 2006, s. 265.

³ O. Piene cyt. za: H. Stachelhaus j.w., s. 185.

⁴ H. N. Jocks – Zero. Kunstforum nr. 181 z lipca – sierpnia 2006, s. 314

Jerzy Nowosielski twierdził, że „sztuka to działanie duchowe”. „Końcem sztuki - i jej prawdą - jest religia” - pisał Jacques Derrida. Dzieła artystyczne uczestniczą w sferze szeroko pojętej świętości: wtajemniczają w nieznane wymiary rzeczywistości, fascynują, obdarzają mocą, grozą, szczęściem, otwierają na „to, co jest”... Za pomocą różnych strategii artyści zagospodarowują sferę świętą: poprzez wzniosłość; ukazanie pustki; ujawnienie ukrytego porządku nadnaturalnego itd.

W tym tekście zajmę się jednym z aspektów w sztuce XX-go i XXI-go wieku - sakralizacją życia. Wielu współczesnych twórców odkrywa świętość egzystencji dzięki praktykom transgresyjnym. Swój wywód rozpocznę od skrótego omówienia wybranych (wcale nie jedynych) nurtów transgresyjnych poszukiwań: sztuki abstrakcyjnej, próby odnowienia/nawiązania relacji sztuki z naturą, przekroczenia dzieła jako wytworu materialnego, ponownego odkrywania ciała, eksploatacji alternatywnych stanów świadomości.

Porównując ze sobą sztukę, jej usytuowanie społeczno-kulturowe w społeczności tradycyjnej i nowoczesnej narzuca się podstawowy wniosek: sztuka w społecznościach plemiennych (a właściwie ta działalność, która jest nazywana sztuką przez obserwatorów pochodzących z kultury europejskiej) nie daje się wyłączyć z całokształtu życia jednostkowego i zbiorowego. Nie stanowi tak dramatycznie wydzielonej jakości, jak to ma miejsce w ześwieczonym społeczeństwie nowoczesnym. Całokształt życia człowieka archaicznego, jak twierdzi Mircea Eliade, jest przesiąknięty . Jego życie jest „otwarte ku górze”. nie jest zaprzeczeniem , raczej otacza i utrzymuje przestrzeń . Działalność artystyczna jest tam wtopiona w przestrzeń mityczno - rytualną , nie ma żadnej potrzeby by wyłączać sztukę z całokształtu życia i nadawać jej specyficzną jakość, jaką zyskuje w nowoczesnym społeczeństwie.

Sytuacja sztuki zdesakralizowanej, oderwanej od życia, zmuzealizowanej, zniewolonej silnymi tendencjami klasyfikacyjnymi i specjalizacyjnymi społeczeństwa nowoczesnego wyzwalała i wyzwala różnie manifestowany sprzeciw artystów. Kolejne awangardy XX-go wieku walczyły z jednej strony o resakralizację sztuki, a z drugiej o powrót sztuki do życia. Kandyński, Mondrian, Malewicz, surrealiści zapoczątkowali pewien trend, który zyskał kontynuację w dziełach wielu późniejszych twórców. Artyści dokonujący resakralizacji sztuki byli i są niejednokrotnie związani z różnymi przejawami religijności: teozofią, duchowością prawosławną, religiami Dalekiego Wschodu - zwłaszcza buddyzmem, New Age itp.; nierazko praktykują techniki zmieniające świadomość - od zażywania środków halucynogennych, przez hipnozę po medytację. Twórcy tego „sakralnego” nurtu bez względu na obraną strategię ponownego uświęcenia sztuki, wchodzą w różne doświadczenia transgresyjne. Sztuka współczesna przekraczała i nadal przekracza granice mentalne, religijne, moralne, obyczajowe, definicyjne, cielesne itd. itd.

Ze sferą przeżyć duchowych, wbrew potocznemu mniemaniu, mocno związana jest sztuka abstrakcyjna. Przytoczę tu wypowiedź Renaty Rogozińskiej odnoszącą się do związków abstrakcji z duchowością:

„Tendencja do pozbawienia dzieła czytelnich odniesień przedmiotowych, połączona z puryfikacją formy plastycznej, jakkolwiek znana w Europie już co najmniej od czasów wczesnochrześcijańskich, uwidoczniała się ze szczególną siłą w

sztuce współczesnej i przybrała postać abstrakcji. Jak wiadomo, wiele dzieł o charakterze abstrakcyjnym nie zrodziło się jako »czysta gra form«, lecz stanowi rezultat dążenia do materializacji idei metafizycznych. Środkiem wyrażającym transcendencję, , Boga niepojętego, całkowicie odmiennego, stało się NIC - źródło i zasada wszelkiej inności. Ciszę, pustkę i ciemność zaczęto traktować jako symboliczne odpowiedniki niewyobrażalności”³.

Abstrakcyjniści przekraczają zasady sztuki przedstawiającej, ukazującej naoczny, zdrowo rozsądkowy świat dany w konwencjonalnym stanie świadomości. Idą drogą - można powiedzieć - wytyczoną przez mistyków różnych tradycji (np. buddyzmu zen czy chrześcijańskiej apofatyki), odrzucających pozory, złudzenia, konwencje społeczne; poszukujących „istoty” rzeczywistości - „tego, co jest”. W duchowości dalekowschodniej mówi się o zerwaniu zasłony Maji utkanej ze złudzeń, jeden z najwybitniejszych przedstawicieli teologii apofatycznej, Mikołaj z Kuzy, pisał: „wszystko to, co poprzez zmysły lub wyobraźnię bądź rozumowanie ma jakąś styczność z rzeczami materialnymi, koniecznie trzeba nam »wydalić«, byśmy mogli dotrzeć do zrozumienia jak najprostszego i najbardziej abstrakcyjnego”. Tą drogą szedł choćby Kazimierz Malewicz, odkrywający „świat bezprzedmiotowy”. W swoim dziele używał starego symbolu pustyni:

„Żadnych »obrazów rzeczywistości« - żadnych wymaginowanych przedmiotów - nic poza pustynią!

Tę pustkę ożywia jednak przenikający wszystko duch doznań nieprzedmiotowych.

Także mnie przepełniała jakaś obawa, wręcz strach, kiedy trzeba było opuścić »świat pragnień i przedstawień«, w którym żyłem i tworzyłem i w którego prawdziwość wierzyłem.

W końcu jednak radosne uczucie wolności oferowanej przez bezprzedmiotowość porwało mnie w tę »pustynię«, gdzie nic nie jest rzeczywiste prócz doznania... i to stało się treścią mojego życia”⁴.

Jerzy Nowosielski z kolei mówił o komunikowaniu się z „bytami subtelnyymi”:

„Malarstwo abstrakcyjne jest dla mnie po prostu pewną formą reagowania naszej ludzkiej świadomości na świadomość pozazmysłową. Świadomość pozazmysłową, którą jesteśmy przesiąknięci. Obrazy abstrakcyjne są to po prostu zapisy adekwatne do rzeczywistości bytów subtelnych, które wpływają na naszą świadomość, na naszą wrażliwość”⁵.

Sztuka abstrakcyjna jest porównywana nierazko z alchemią, jak to czyni Donald Kuspit:

„Alchemiczna abstrakcja próbuje wywołać poczucie jedności. W alchemicznej abstrakcji opozycja odczytywana jest jako metafizyczna jednia, a każdy element obrazu staje się podświadomie symboliczny”⁶.

Artyści chcąc ukazać inne wymiary rzeczywistości, lub rzeczywistość samą, posługują się niejednokrotnie liczbą. Według Kandyńskiego, „Ostatecznym abstrakcyjnym wyrazem w każdej sztuce jest liczba”, Strzebiński, poszukiwał „jednolitego wyrazu liczbowego całego obrazu”, według niego „obliczanie powinno iść w parze z intuicją”. Współcześnie wielu artystów używa liczby i/lub wzoru (np. Roman Opałka, Stanisław Dróżdż, Jarek Lustych, Janusz Kapusta). W ten sposób sztuka odnawia pradawny związek z matematyką, będącą niegdyś nauką tajemną, przekazywaną - choćby u Pitagorejczyków - poprzez inicjację. Abstrakcyjniści ukazują ezoteryczny wymiar egzystencji. Obraz abstrakcyjny, jest Za-chodu.

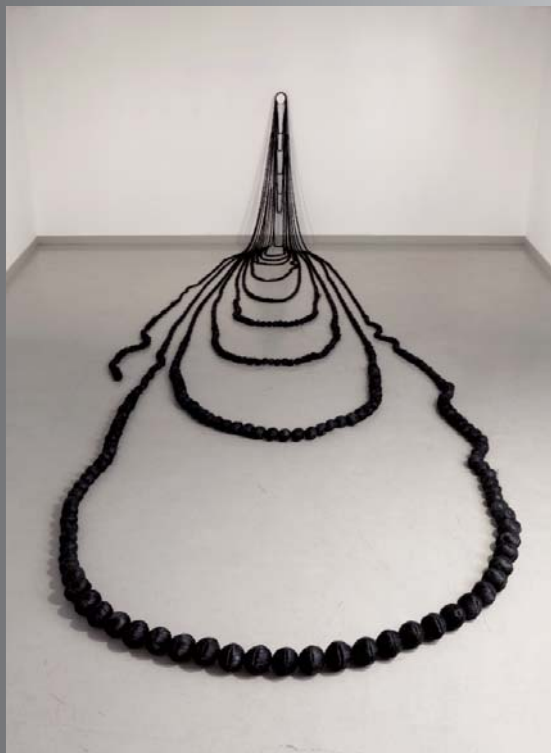
Transgresja może przybierać także formę (powtórnego) nawiązania związku sztuki i natury. Sztuka, jako część kultury, czy inaczej - sfery ducha, była przeciwstawiana naturze. Sztuka XX-go i XXI-go wieku bardzo mocno wystąpiła przeciwko tej antynomii. Powstało wiele kierunków łączących działalność artystyczną z przyrodą - , itd. Przybiera to

częstokroć formę wykroczenia poza mury muzeum/galerii i tworzenia w terenie, jak też użycia „naturalnych” materiałów, np. wosku, kawałków ciał zwierząt, włosów, ziemi, roślin. Niewątpliwie wielu artystów inspirowane jest w tym sztuką plemienną i Dalekiego Wschodu (np. japońskie ogrody zen). Sztuka współczesna nie tylko łączy się z tym co naturalne, ale też miewa skutki praktyczne, np. w



Inscenizacja smierci JP2

Polski performance,



Spinka

Spinka





postaci rekultywacji terenu:

„Z mojego doświadczenia wynika, że najlepszym miejscem dla »sztuki ziemi« są tereny, które zostały zniszczone przez przemysł, bezlitosną urbanizację lub samoistną dewastację natury. Na przykład usytuowałem w martwym jeziorze, a i w czynnych kamieniołomach. Taki teren jest wówczas rekultywowany lub zostaje zaanektowany jako sztuka”⁷.

Inny kierunek jest wyznaczony na przekroczenie materialności dzieła sztuki. Takie nurty, jak odeszły od dzieła materialnego. Tu sam proces jest dziełem. Według Grzegorza Dziamskiego „w sztuce ważne są bowiem nie tyle końcowe produkty, co symboliczne transformacje i transfiguracje, misterium zamiany tego, co zwykle (fizyczne), w to, co niezwykle (metafizyczne)”. Nierzadko może przyjąć taką formę, jak w „koncepcji pola energetycznego” Andrzeja Pawłowskiego, w której celem twórczości jest wytworzenie „pola energii”. Sztuka jest misterium abstrahowania, przekształcenia, przemiany, sublimacji i... transmutacji.

Z blisko związany jest – sztuka ciała. Artyści w różny sposób eksplorują ciało. Natalia LL pisała:

„Transcendencja człowieka ujawnia się w ciele i poprzez ciało, konkretne i personalnie indywidualne. W doczesnym i osobniczym doświadczeniu ciało jest sejsmografem czułym i reagującym na zmiany materialnego otoczenia, doświadczającym poczucia wspólnoty ze zbiorowością ludzką i dotykającym transcencji”

„Ciało poprzez magiczny gest staje się dziełem sztuki”

„Tajemnica wcielenia pokazuje prawdziwą istotę ciała. Podobnie można traktować ciało w sztuce. W ulotnej materii artystycznej ciało staje się sferą, w której dotykamy tajemnicy istnienia. Sztuka zaczarowuje ciało i dokonuje Transfiguracji Ciała”⁸.

Widać bardzo dobitnie związek sztuka – ciało – . Ważną artystką zgłębiającą ciała jest Marina Abramović: „We wszystkich moich pracach – przynajmniej – wielką rolę odgrywa doznanie fizyczne, gdyż przenosi nas ono w stan duchowości. [...] Zawsze muszę stwarzać dla siebie konkretne, fizyczne doświadczenie”. Bojana Pejić, z kolei tak opisuje działania z ciałem tej artystki:

„Od chwili powstania pierwszej pracy z ciałem w 1973 roku Abramović nieustannie wykonuje rytualne performance. Wszystkie ostatnie prace także są specjalnymi »rytmami przejścia« lub stanami pośrednimi, w których – w obecności

widzów – artystka wykorzystuje jakąś »technikę ciała«. Technika taka może wiązać się z działaniem ekstatycznym (), tańcem (), wyciszeniem medytacyjnym () lub całkowitym zniechęceniem (). We wszystkich przypadkach Abramović usiłuje opróżnić ciało (»Iódź«), aby uzyskać równowagę ciała-i-umysłu, aby, jak mówi, »być tu i teraz«. Jej droga duchowości wiedzie przez cielesność i jak w , wczesnej pracy [Usta Tomasza] lub performance teatralnym [Biografia] może obejmować zadawanie sobie bólu, jednakże nie dla masochistycznej przyjemności czy w celu zanegowania swego ciała”⁹.

Ciało i duch nie tylko bywają związane w tych radykalnych działaniach artystycznych. Właściwie każda tradycja religijna bazuje na przeżyciach cielesnych. Mircea Eliade pisał: „nie ma doświadczenia religijnego bez interwencji zmysłów; [...] w całej religijnej historii ludzkości aktywność zmysłową waloryzowano jako środek uczestniczenia w i osiagania boskości”. Eliade używał także pojęcia „fizjologii mistycznej”, odnoszącego się do swoistego zespołu doznań cielesnych towarzyszących głębokiemu doświadczeniu religijnemu.

Ciało bywa poddawane ekstremalnym doświadczeniom artystycznym – długotrwałym ćwiczeniom, bólowi czy nawet okaleczeniu jak w przypadku przedsięwzięć akcjonistów wiedeńskich, Mariny Abramović, Zbigniewa Warpechowskiego, Zbyszka Trzeciakowskiego Orlan i wielu innych. Sztuka ciała często przyjmuje formę - „sztuki odrzuconego”, „sztuki wstrętu”. Jednakże nawet w tak ekstremalnych działaniach artyści eksplorują ciało. Ciało i –nierzadko- ból są drogą do krainy Ducha lub - inaczej to ujmując – radykalne praktyki cielesne często są aktywatorem odmiennych stanów świadomości. Na przykład Zbyszko Trzeciakowski i Paweł Althamer doznawali w swych akcjach „wyjścia poza ciało”. Althamer zanurzał się w wodzie – w stworzonej na potrzeby tego wydarzenia komorze deprywacji sensorycznej, Marina Abramović stosowała praktyki medytacyjne czy biczowanie, Natalia LL badała sen. Mówiąc językiem Eliadego, artyści, jak niegdyś wszelakiej maści ekstatycy, tworzą „środowisko zmysłowe otwarte na »nadprzyrodzone«”. Te radykalne działania cielesne przypominają próby i okaleczenia inicjacyjne (np. szamańskie), podczas których „nowicjusz stara się »umrzeć« dla zmysłowości świeckiej, aby »odrodzić się« w zmysłowości mistycznej”. Warto odnotować, że Althamer otwarcie przyznaje się do fascynacji szamanizmem:

„Wierzę w sztukę wyrosłą z szamanizmu, w pracę ze światem wokół i moim (w środku), poznawanie siebie w kosmosie, siebie wśród innych. Siebie wśród wielu »ja« - ludzi, zwierząt, roślin. [...] Moje strategie, jak strategie moich wielu kolegów, wywodzą się ze starego zadania szamańskiego: komunikowania siebie ze światem”¹⁰.

„Szamanizm” Althamera przejawia się w jego „totemicznych” rzeźbach stworzonych z organicznych materiałów: włosów artysty, drewna, słomy, jelit zwierzęcych, wosku.

Artyści dla eksploracji innych wymiarów rzeczywistości używają substancji psychoaktywnych (halucynogeny, marihuana itp.). Althamer na wystawie „Paweł Althamer zachęca” (2005 r.) w warszawskiej Zachęcie przedstawił projekt „Tak zwane fale oraz inne fenomeny umysłu”, obejmujący filmy ukazujące artystę wchodzącego w alternatywne stany świadomości pod wpływem różnych substancji i bodźców: LSD (przyjmował razem z prof. Kowalskim), hipnozy, grzybów halucynogennych, pejotlu (akcja odbywała się w Meksyku), haszyszu. Jeden z filmów ukazywał artystę pod wpływem zabawy z córką – Weroniką. Artysta w ten sposób ukazuje swoje „szamańskie” podróże w inne wymiary, niedostępne w konwencjonalnych stanach świadomości. Za przykład może tu służyć jego „spotkanie z Bogiem” w trakcie pejotlowej sesji. Oto fragment relacji z tego mistycznego spotkania:

„To był nasz tata, wielki wspaniały tata, nazywany Bogiem. Ale wiem, że to imię stało się niepopularne, więc może lepiej nazywać go Duchem, można też nazwać go Mescalito albo Manitu. »On« też dobrze brzmi, spotkałem »Jego«. Spotkałem Jego i powiedział: »Fajnie, że się znowu widzimy, bo już kiedyś się kilka razy spotkaliśmy, a właściwie cały czas mam cię na oku«”¹¹.

Inny współczesny artysta polski, Artur Żmijewski, opisał swoje doświadczenia z marihuaną: „Trawa była inicjacją – poznaniem relatywizmu, jakim częstują zmysły, ich chemicznej równowagi, którą tak łatwo zaburzyć. Teraz, mając skłonność do uogólnień, łatwo jest używać tego doświadczenia do innych wątpliwości i innych relatywizmów”. Narkotyki – według Żmijewskiego – odkrywają „element nieświadomy”, odgrywający w sztuce „ogromną rolę”, i jednocześnie dyskryminowany w naszej kulturze, preferującej „myślenie racjonalne, logikę”.

Małgorzata Kasprzycka

SZTUKA

wobec

Sztuka jest emanacją dobra lub zła zależnie od tematu, intencji autora albo funkcji jaką ma spełniać. Jej przyjęcie, zrozumienie czy negacja zależą od wyobraźni, nie tylko artysty, ale i odbiorcy. Każda forma sztuki niesie ze sobą tajemnicę, sekret, który może, ale nie musi być dobrze odczytany. Zło ma w sobie podwójną dawkę tegoż mistycyzmu ponieważ jest owocem zakazanym, grzechem, którego człowiek się boi, ale któremu jednocześnie ulega. Fascynuje go i drży w jego obliczu. Artysta szczególnie mocno uwikłany jest w grę dobra ze złem, gdyż jako człowiek wrażliwy stara się przedstawiać estetyczne piękno, z drugiej strony fascynuje go zagadka stanów związanych z przeżywaniem bólu, śmierci, beznadziei. Ta fascynacja rodzi inwencję, kreatywność i staje się autoterapią, dzięki której można pozbyć się nadmiaru emocji lub też przeradza się w dziękczynienie złożone przez poddanego, którym staje się twórca.

Sztuka jest odbiciem rzeczywistości. W tym kontekście trudno jest mówić o aspekcie zła w sztuce jako o odrębnym, odseparowanym czynniku ponieważ zło jest jednym ze składników świata, jest częścią jego dualistycznej natury, warunkuje istnienie dobra.

Podczas tegorocznego częstochowskiego Triennale Sztuki Sacrum zaproponowano artystom temat oscylujący wokół znaczenia zła w sztuce, a co za tym idzie zła w rzeczywistości współczesnego świata. Tradycją Triennale jest, że tematy proponowane są zawsze w oparciu o dociekanie prawd o wymiarze transcendentnym, związanym z wiarą i świętością - sacrum. Tegoroczna tematyka jest interesująca również ze względu na miejsce. Częstochowa to przecież jedno z najlepiej znanych miejsc pielgrzymkowych chrześcijaństwa, źródło wiary Polaków, które automatycznie staje się wraz z wizerunkiem Czarnej Madonny, synonimem dobra i cnót religijnych. Poruszanie w bliskości takiego miejsca tematu zła wzmacnia wymowę tego problemu, choć z drugiej strony problem ten dotyczy w takim samym stopniu miejsc świętych, nie omija ich przecież. Dla zła nie ma żadnej świętości, odważnie staje z nią w szranki by ostatecznie ponieść klęskę.

Czym więc jest lub czym może być zło, którego sztuka ma być odbiciem? Najpierw kojarzy się z bólem, osobistym cierpieniem, które trudno jest znieść bo zuchwale zakładamy, że nie zasługujemy na tak wiele udręk, zapominając o tym, że Bóg jest łaskawy i nigdy nie daje nam więcej niż możemy znieść. Hiobowa wiara dla wielu z nas jest trudna do zaakceptowania. Najczęściej jesteśmy zbyt słabi żeby wytrwać do końca lub poczekać na zmiany.

W ramach tegorocznego Triennale ogłoszono międzynarodowy konkurs dla artystów, w którym figura Hioba właśnie zajęła miejsce szczególne. Jest to przecież biblijny symbol cierpienia niezawinonego, buntu, złości i pokory, poddania się i wiary bezwarunkowej.

W tegorocznej wystawie wzięło udział 29 autorów. Przedstawiciele różnych pokoleń, tradycji, posługujący się rozmaitymi formami wypowiedzi artystycznej. Z tego artystycznego tygla wylania się jednak myśl przewodnia, cierpienie jednostki na tle przemian historycznych, politycznych rewolucji, konfliktów, fali terroryzmu. Zło wyraźnie kojarzy się w sztuce z machiną funkcjonowania państwa i historii. Czynniki te katalizują wydarzenia i prowokują cierpienia. Zniewolenie przez systemy polityczne rodzi zło, które nie pogrąża już tylko człowieka - jednostki, ale całe narody. Historia bywa kontrowersyjna, pod płaszczykiem zdarzeń kryje zarówno czyny bohaterskie jak i te, które na skutek rozmaitych ludzkich ułomności sztuka wolałaby schować do zakurzonych zakamarków.

Wiek XX szczególnie zapisał się w historii zniszczenia. Ludzie przyzwyczaili się do niego już na tyle, że często przestają reagować, bo jak codzienna karma zalewa nasz słuch i wzrok, nie tylko w sztuce „wysokiej“, ale i w przekazach medialnych. Zło kojarzy się też często z brzydotą, kiczem, agresywnym przekazem formy i treści.

Czym jest więc zło, antynomią dobra? Jaka sztuka jest zła i czy w ogóle sztuka zasługuje na to miano, gdyż sama z definicji powinna być dobrem - pięknem. Kategoria piękna nie zawsze kojarzona była ze sztukami plastycznymi. Sztuki już od starożytności łączono z produkcją użyteczną, przynoszącą korzyści, z czasem również liczyć się zaczęły walory estetyczne. Dobro wynikające z piękna opierało się więc na doskonałości wykonania (traktowanego na poziomie rzemieślniczym -), a także na harmonii zasad, wedle których dzieło było tworzone. Piękno i dobro stają się więc nie tylko wartością etyczną, ale i estetyczną. Dualizm wi-

doczny w tych kategoriach jest odwieczną domeną świata. Święty Augustyn uważał, że sama obecność zła musi być dobra, inaczej Bóg nie pozwoliłby na jego pojawienie się. Studiując estetykę Augustyna okazuje się, że zło jest czynnikiem koniecznym, warunkującym istnienie dobra, ale przede wszystkim jest elementem, który przyozdabia świat, urozmaica go dzięki kontrastom z tegoż dualizmu się rodzącym. Podobnie myślał Hegl i Leibniz, a Friedrich Wilhelm Nietzsche w dziele o Narodzinach tragedii (1872r.) podkreślał współistnienie harmonijnego piękna apollinijskiego, na przeciwnym biegunie umieszczając boga chaosu i wyuzdanego pogwałcenia wszelkich reguł - Dionizosa. Ta współobecność dwóch antytetycznych bóstw akcentuje istnienie i możliwość wtargnięcia chaosu w harmonię.

Dzieła zgromadzone w salach Miejskiej Galerii Sztuki w Częstochowie najczęściej przybierały formę figuracji. W ten sposób można obrazowo opowiedzieć o przeszłości politycznej zawierając dosadne symbole walki z komunizmem (plakaty Piotra Młodożeńca czy Jana Bokiewicza, praca Krzysztofa Wróblewskiego na zasadzie collage'u zestawiająca symbole marksizmu-leninizmu nazistowskim totalitaryzmem (video Mirosława Bałki rejestrujące zwierzęta za drutami obozu koncentracyjnego) czy też współczesnej trwogi przed fanatyzmem terroru religijnego (billboardowy obraz Nienawiść A. Janusza Wojanorowskiego, czy video Dream Anny Sieradzkiej-Kubackiej).

Największą jednak część prac oscyluje wokół religii chrześcijańskiej jako tej, która już od czasów Adama i Ewy splamiona została istnieniem grzechu. Wykorzystanie ikonograficznych symboli biblijnych jest wdzięcznym tematem, współcześnie bowiem wydaje się, że zbliżamy się do czasów apokaliptycznych kiedy zło totalne i okrucieństwo zdaje się nie mieć granic, a ofiara ludzkiego życia jest brana pod uwagę tylko w statystykach. Taką propozycję przedstawia obraz Kingi Nowak z ukrzyżowanym Chrystusem - współczesnym „everymanem“ zawieszonym w centrum hałaśliwej metropolii. Krzysztof Pająk pokazuje kolorową, przypominającą ekran telewizora średniowieczną Pietę w uwspółcześnionym kostiumie, który jednak niezmiennie przypomina o ofierze Chrystusa Odkupiciela. Werytyczna i plebejska jest też praca Beaty Bigaj odnosząca się do misterium Ostatniej Wieczery, w okrutny sposób zapowiadającej wydarzenia post factum.

Są też prace, które posługują się czystym symbolem, linią, fakturą, zmuszając odbiorcę do uruchomienia wyobraźni, łączenia hermeneutycznych znaczeń. Taką propozycję składa Jonasz Stern czy Aldona Mickiewicz. Obrazy stają się współczesną Biblią Pauperum, która negatywnym przykładem ostrzega i zniechęca do myślenia kategoriami fascynacji złem.

Prace nagrodzone i wyróżnione spaja figura człowieka, jednostki, samotnika, nosiciela bólu i cierpienia. Ale odczytać można też z tych prac chęć znalezienia wyjścia z zamętu, niejednokrotnie poprzez religię, wiarę, rozsądek, czy szacunek. Kabalistyczne przesłanie pracy Beaty Ewy Białeckiej (Nagroda Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego) przypomina kartę Tarota, powierzając los nieuchronnemu przeznaczeniu. Symboliczną, transcendentalną wymowę odnoszącą się do zła jako elementu, który powoduje rozłam, zawachanie, kruszy fundamenty mają prace Magdaleny Karłowicz - Iwanickiej Tknięcie (Nagroda Prezydenta Miasta Częstochowy) i Pawła Warchoła z cyklu Skargi Hioba (Nagroda Dyrektora Miejskiej Galerii Sztuki). Wyróżnieniem zostały nagrodzone prace Dimitrisa Gratsiasa, Wojciech Kubiaka, Tomasza Przysucha, Grzegorz Witka i Grzegorz Wnęka.

Sztuka ma obowiązek etyczny, nie tylko przymus estetyczny, stwarzanie coraz to nowych kategorii piękna byłoby stwarzaniem sensacyjnych odkryć, a sztuka i artysta są przecież często komentatorami podporządkowanymi tematowi. Jeśli wszelką materię i istnienie traktować wedle manicheistycznej teorii jako z gruntu złą to zbawienną moc mają słowa Jerzego Nowosielskiego, że być może sztuka właśnie ma moc przeistaczania wszelkiego zła w dobro. Poprzez empatię w obcowaniu z dziełem możemy przybliżyć się do ideału i harmonii. Sztuka nawet ta, która w sposób bardzo substancjonalny przedstawia zło staje się antidotum na zatracenie się w grzechu. Poprzez kontemplację przybliża nas do duchowego pierwiastka, zakłada pierwotną choreę wyrażaną poprzez katharsis.

Zło jest dzisiaj towarem chodliwym, nie wyklucza jednak wrażliwości percepcji, która jest indywidualnym kodem określającym każdego z nas. Sztuka, której przedmiotem jest zło powinna być postrzegana w innych kategoriach niż kryteria dekoracyjne czy snobistyczne, jest wyzwaniem dla kształtowania artystycznej wrażliwości, która w poprawnej formie nadal bywa rzadkością.

■





Soft-religia w sztuce

Kazimierz Piotrowski

Soft-religia w sztuce

Jean Paul,

(1804)¹

- W spokojną krainę, gdzie religia nie powoduje drastycznych napięć.

Leszek Knaflewski (2006)²

Chociaż pojęcie porządkowało do niedawna znaczny obszar sztuki, to jednak dziś już chyba nie wystarczy. Któż chciałby jeszcze naśladować Marinettiego, zwalczającego Watykan i nazywającego futuryzm? Któż zdystansowałby irreligijne pomysły Balla, Baadera czy Bretona lub pragnąłby zniszczyć religię i sztukę, jak Lissitzky - tylko dlatego, że służyły one carowi? Nawet, jeśli pewni politycy chcą uchwalić, że Chrystus ma być królem Polski, to budzi to raczej uśmiech pobłażania czy maskaradę w rodzaju Knaflewskiego (Mateusz Pęk przytuła do implanta – krzyża pod skórą na piersi - kobietą w moherowym berecie). Sam Kościół czuje się zażenowany tym nadzwyczaj serdecznym pomysłem intronizacji i nie wie, czy traktować propozycję poważnie czy jako niewczesny żart kompromitujący polski katolicyzm. Większość zdaje się siedzieć na walizkach, by wyemigrować do

Hubert Czerepok zamówił nawet mszę za pomyślność wystawy w BWA w Zielonej Górze, po czym wystawił ją jako dzieło sztuki, wystawiając z kolei na próbę Bożą Opatrzność. Przeciwno - niestety - wystąpiła miejscowa hierarchia kościelna, w wyniku czego wystawa nie udała się. Co się stało, że rok temu Zbigniew Libera w pewnej publicznej dyskusji zaskakująco oświadczył, że artyści jego pokroju nie są wrogami religii. Więc jaki byłby to stosunek?

Pomocne będzie tu przywołanie myśli Derridy, którego propozycję zinterpretowano w USA jako John Caputo zauważył, że dekonstrukcja musi zakładać jako swoją możliwość to, co nie poddaje się zdekonstruowaniu (Wedle Derridy jest to pożądanie sprawiedliwości, podarunku, gościnności czy całkowicie innej przyszłości. Byłoby to otwarcie się na demokrację i sprawiedliwość, która wedle Derridy – za Blanchotem i Levinasem – jest stosunkiem do innego, przy czym jest to stosunek pozbawiony stosunku (a więc nie daje się zredukować do stosunku w ramach zalegalizowanego systemu prawa. Formalistyczne pojęcie odsunął już na bok Jean Marie Guyau jako zbyt techniczny rekwizyt w społeczności opartej na braterstwie i miłości fundujących (1887). Co jednak łączy Guyau i Derridę, to uznanie konstruktywnej (a więc nie tylko negatywnej jak dotychczas, zwłaszcza w rzymsko-katolickiej tradycji) funkcji irreligii w religijnym doświadczeniu. mówił Derrida na Capri

Czy stać nas na , które byłoby stosunkiem pozbawionym stosunku?

W dorobku Goyi znajdujemy (1787). Perspektywa tego obrazu w owych czasach panującej jeszcze inkwizycji wydaje się mało możliwa. Trudno było wówczas sobie wyobrazić, aby artysta w Hiszpanii mógł usiąść przy drodze i spokojnie malować procesję, wyłączając się z grona parafian. Jeśli to czynił, to napotykał czujny wzrok księdza. Ich spojrzenia, spotykając się i - jak u Goyi - przeciwstawiając sobie swą moc, musiały podlegać regulacji przez obowiązujące prawo. W kraju, gdzie dopiero trzeba było bić się o kodeks Napoleona, to spojrzenie – tu dobrze odżywnego - kapłana miało realną moc sprawczą w sensie prawo-karnym. Jeśli prawo było już świeckie, to dopiero emancypowało się od sankcji prawa kościelnego. Goya – jak wiemy - reagował gwałtownym sprzeciwem. Dlatego potencjał jego malarstwa nie jest tym, o który chodziłoby Guyau czy może nawet Derridzie.

Czy dziś jesteśmy w lepszej sytuacji, skoro taki artysta jak Przemysław Kwiek może pozwolić sobie na malowanie obrazów podczas przejścia przed jego domem w Łomiankach procesji Bożego Ciała? Ustanawiany jest stosunek, którego nie sposób określić. Sądząc jednak z gwałtownej reakcji na prezentację Kwieka w



Leszek Knaflewski *Killing me softly*

Legnicy (VI 2005), stosunek ten zostaje wnet przez religijną publiczność zdekonstruowany jako i . Czy stać nas – w Polsce - już na , które byłoby stosunkiem pozbawionym stosunku? Czy stać nas na takie spojrzenie gdziekolwiek i kiedykolwiek? Jest to pytanie, czy stać nas na wybawienie się od hard-religii – religii mściwej, wojującej, wszytko kontrolującej, interweniującej z całą swą – dziś telekomunikacyjną - mocą z wysokości w życie społeczne?

Istnieje oto grupka artystów, którzy gotowi emigrować do krainy wolnej od religijnej przemocy. Przewodzi im ksiądz, ale taki, o jakim mówi Jean Paul. On uczy asteicznej paidei (od grec. – być dowcipnym). To on wymyślił w zeszłym roku wystawę (Galeria Piekary, następnie Łódź Art Center) - wiążąc sztukę młodych z . Kamil Kuskowski – kurator wystawy - spróbował ten motyw ikonograficzny nasycić i przekształcić ikonę ukrzyżowania gotyckiego ekspresjonisty w wystawę bardziej wielowymiarową kulturowo i egzystencjalnie niż sens przypisywany pasji przez pospolitą dewocję.

Na polu płótna, składającego się na cykl (2001), zasłaniającym poziomą belkę krzyża, widnieje napis (powieszonym vis a vi innego obrazu z napisem - o łagodnej dramaturgii dłoni zaczerpniętej ze

). W obrazach Kuskowskiego, których mianownikiem jest władza, ustanawiany jest dystans wobec społecznych manifestacji sacrum, a religia – jak ukazuje z kolei Marta Pszonak w – staje się pałką (jakkolwiek w zdobnym futerale), którą wbija się do głów, kto jest czy ma być królem tego świata, dręczonego albo przez religijną nietolerancję, albo bezbożną korupcję. Tę skierowaną do i od ołtarza os (polityki) tworzyć ma też (jak powiedziałby Pascal). Wedle francuskiego jansenisty jest on ulokowany najwyżej, wyżej niż oświecający z góry ciało. Natomiast kurator i Aleksandra Ska przewrotnie ulokowali go najniżej jak można – na posadzce tej zaaranżowanej ad hoc . Może jej haftowany złotą nicią becik pt. rzeczywiście odsłania najgłębsze mechanizmy powstania tego prymatu miłości i ducha nad ciałem - hegemonii zawsze rodzącej się w boleściach, ponieważ jego matką i dzieckiem jest perwersja, jak to potwierdza jej ostatnia wystawa ? Albo bowiem weźmiemy za dobrą monetę srogie ewangeliczne nawoływanie do wylupiania oczu i obcinaniu rąk, by ratować przed zepsuciem duszę, albo musimy uznać naszą obecną kazuistykę (jakże daleką od rygoryzmu) za zdrową normę zabezpieczającą nas przed owym religijnym szaleństwem tak, jak ono miało chronić przed cudzołóstwem czy sodomią. Coś bowiem musi być tu albo normą, albo jej perwersją i anomią. Jest to wybór między hard i soft-religią.

Przełęcz ten staje się jeszcze bardziej zajmujący i powikłany, gdy zerkniemy na boki – jakby w nawy. Po prawej stronie od osi Wawrzek Sawicki umieścił na ścianie obiekt, którego (by użyć terminu Kublera) byłyby świątynia, ołtarz, zwłaszcza skrzyniowy, tabernaculum czy fere-tron etc. Funkcja czyni ich strukturę analogiczną, o bliskim rytmie, zbliżonej tektonice i kształtach. Sawicki przedstawia model oprawy sacrum. Po uchyleniu skromnych czarnych skrzydeł drzwiczek widzimy – ku zaskoczeniu – nawę świątyni w Licheniu. Animacji towarzyszy dynamiczna muzyka, zdająca się poruszać tę monumentalną budowlę. Na naszych oczach przekształca się ona w pulsującą, jakby pączkującą w potęgującym się podziale komórkowym geometryczno-biologiczną, koncentryczną strukturę, w której odnajdujemy ślady monstrialnego

z . Toteż tytułem są słowa św. Jana Chrzciciela

(J 3, 30). Praca ta wydaje się najbardziej mroczna, przekraczając granicę prawdziwej religii pojętej jako służba, za którą panuje już

Jeden z demonów zrodzonych w wyobraźni Grünewalda z przykuł również uwagę Artura Malewskiego. W jego projekcji ulokowanej na lewo od wzmiankowanej osi diaboliczne ujawniło swe sąsiedztwo z tym, co groteskowe, a co dawno temu wykazał Karl Rosenkranz w (1853). Wedle niego brzydota sytuuje się gdzieś w środku pomiędzy pięknem a komizmem, a swoją doskonałość osiąga w tym, co sataniczne. Wyróżniał też diaboliczne, które dzieli się na demoniczne, wiedźmowate i sataniczne. (2005) Malewskiego, gdzie pojawia się groteskowy belkot demona z niezidentyfikowanym przybyszem, poucza, że możliwe jest dopełnienie tej dialektyki. Ufoludzkie musi uzupełnić katalog Rosenkranza, skoro dziś wśród soft-religii oferowanych przez internet z chrześcijańską wiarą i jej ludowymi mutacjami zaczyna konkurować wiara w UFO.

Nie oznacza to, że w sztuce młodych odziera się zupełnie te fenomeny z poczucia rzeczywistości. Po prostu faktem jest, że w głowach internautów lęgnię się najbardziej cudaczna soft-religia, którą ostatnio zaczął też badać Hubert Czerepok, zbierając fascynujące epifanie niesamowitego rozsiane w sieci – (warszawskie CSW, 2006).

Dobrze to podchwycił Marcin Nowak, oferując nam interaktywną, komputerową grę również na kanwie . Trudno powiedzieć, czy tego typu praktyki pomogą w przeżywaniu czy ożywianiu dewocji, której reanimacji podjęła się też w (2006) Agnieszka Chojnacka. Dwie kobiety, różniące się znacząco wiekiem, spróbowały żyć się w pasyjną scenę i ją odtwórczo przeżyć. Jest to słuchowisko z pewnością poruszające, zwłaszcza dla ludzi wrażliwych na lektury w rodzaju mistycznych wynurzeń Katarzyny Emmerich czy Marii Valtorty. Wchodzącym jednak z ulicy, z upału czy deszczu, rozbawionym czy przygnębionym i skorumpowanym życiem, trudno uznanować te intymne poruszenia duszy.

Łatwo wpaść tu w pułapkę komizmu. Boiem gdy spoglądamy na wysiłki Mateusza Pęka, odtwarzającego ostatnie chwile życia Jana Pawła II, nieuchronny staje się komentarz Romana Jakobsona cytującego Wilmotte'a, skoro

4.

Toteż dzieła tej soft-religii nie wydają się wyrazem tradycyjnego (czy autentycznego) przeżycia sacrum, gdyż – zwłaszcza w tym - zdaje się pobrzmiwać daleka od epistemologicznego realizmu koncepcja doświadczania sacrum jako dotykania jedynie i zawsze śladu. Wedle tej postmodernistycznej koncepcji nie stajemy wobec sacrum wprost jak w stosunku poznawczym do jednego z wielu fenomenów (czy fenomenologia w ogóle jest jeszcze możliwa?). Radykalna hermeneutyka (i dekonstrukcja) tak właśnie wymodelowały i sproblematyzowały między innymi Nietzschego tezę (czy aforyzm) o śmierci Boga. W dziełach artystów soft-religii nieobecność sacrum (i Boga) nie wydaje się więc jednoznacznie ateistyczna, lecz pozostaje – idąc za Vattimo - jak czy raczej ma to

Może Sawicki najbardziej tu zaoponowałby. Ten Sawicki, który bywa świadkiem tzw. małych egzorcyzmów jako członek katolickiej wspólnoty . On chyba najlepiej wie, o czym tu mowa, boiem jest to artysta głęboko zanurzony w sprawy pierwotnej, ewangelicznej wiary, wolnej od wszelkich form współczesnego agnostycyzmu czy cynizmu. Zna on z praktyki ten wymiar religii, jakim jest czy . Warunkiem lub komponentem tego przeżycia bywa nie tylko budzące podziw i respekt piękno czy rzucająca na kolana wzniosłość, ale też brzydota sacrum dana zwłaszcza w epifaniach podczas egzorcyzmowania. Tymczasem, gdy patrzymy na Kuskowskiego, uśmiechamy się, wspominając film o seksie Woody Allena, w którym egzorcyzmuje monstrualną kobietą pierś.

W końcu wszystkich pogodzić może Anny Orlikowskiej. Posługując się muzyką z epoki Grünewalda, stworzyła projekcję bliżej nieokreślonej, zwiewnej, eterycznej postaci. Być może takim powinno pozostać dla nas sacrum, jeśli nie ma przekształcić się w naszych oczach w pałubę – choćby w królewskiej koronie? Wszystko zależy od dowcipu księdza, który – jak dodawał Theodor Vischer w swej (1846-57) –

¹ por. S. Freud, *Dowcip i jego stosunek do nieświadomości*, tłum. R. Reszke, Sen – Wydawnictwo KR, Warszawa 1993, s. 10.

² A. Łukasiewicz, *Kiedy artysta ubiera się w sutannę; Rozmowa [z Leszkiem Knaflewskim] o wystawie*, „Gazeta Wyborcza” 23 I 2006 (Zielona Góra – Gorzów Wielkopolski).

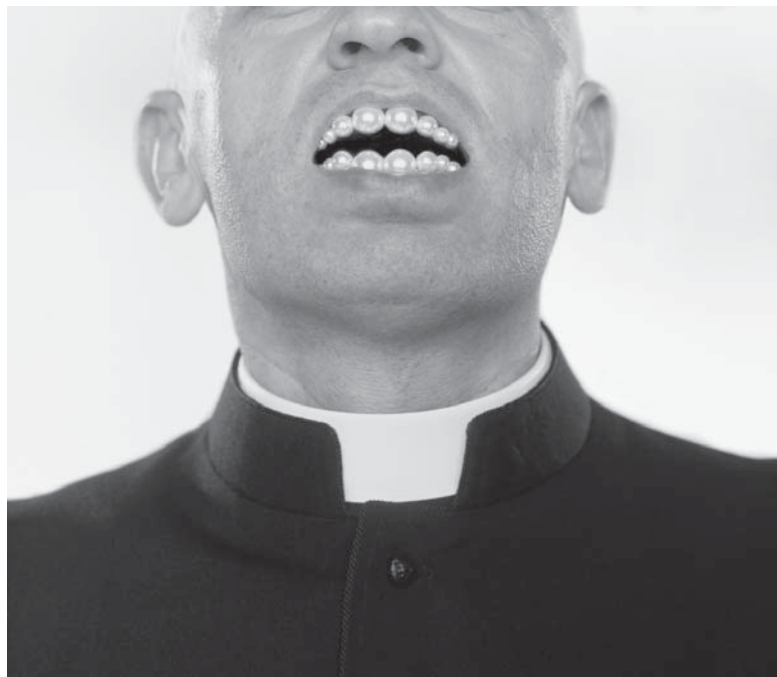
³ J. Derrida, *Wiara i wiedza. Dwa źródła „religii” w obrębie samego rozumu*, [w:] *Religia. Seminarium na Capri prowadzone przez Jacquesa Derridę i Gianniego Vattimo...*, tłum. P. Mrówczyński, Warszawa 1999, s. 36.

⁴ R. Jakobson, *Średniowieczne parodyjne misterium (staroczeski Unguentarius)*, [w:] *W poszukiwaniu istoty języka*, Warszawa 1989, t. 2, s. 281.

⁵ S. Freud, *Dowcip...*, op. cit., s. 10.



Leszek Knaflewski *Killing me softly*



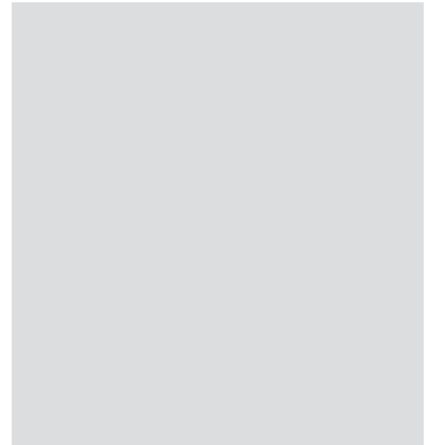
Leszek Knaflewski *Killing me softly*





Helmut Falk

Portret Helmutha



Akcja została zadedykowana **Leszkowi Kaćmie**, wykładowcy ASP, Którego praca dydaktyczna pozostawiła trwałe ślady w świadomości jego studentów i ich studentów...

(Operacja plastyczna na Ogrodzie Botanicznym) Osadzenie akcji w organicznym środowisku ogrodu botanicznego, zakładało zderzenie natury z przestrzenią mentalną, tak różną dla poszczególnych artystów.

Wbrew temu założeniu, niektóre stawiane sobie kryteria były takie same, dzięki czemu indywidualne prace zespoliły się w efemeryczną całość. Odniosły się do przestrzeni zastanej i

Alicja Jodko

Helmuth Falk

Helmuth Falk jest niezwykle twórcą z bujnym życiorysem i jedynym w swoim rodzaju dorobkiem artystycznym. Jest zarazem człowiekiem skromnym, świadomie idącym własną drogą i skupionym na swojej sztuce. Nigdy nie pragnął robić kariery przezuwając, że grozi to utratą przyjemności podążania własnymi ścieżkami. Pozostaje wiemy ideom rewolucji lat 60. Jest koneserem i fanem muzyki tamtych lat i nie tylko. Mieszka i pracuje w Berlinie. Jego twórczość jakkolwiek przywołująca poetykę i stylistykę dada i surrealizmu, operująca ikonami popkultury i elementami egzotyki, posługująca się przedmiotami często kiczowym rodowodzie i charakterze, jest jednak zjawiskiem samym w sobie, nieredukowalnym do żadnego z trendów sztuki. Falk jest i artystą wywrotowym. Podważa wszelkie kody kulturowe, prowadząc grę z kontekstami buduje wieloznaczne komunikaty z odrzutów i odpadów wyrzuconych przez przypływy historii. Działa spontanicznie ale nie jest -jak dadaści- programowo spontaniczny, a jego anarchia nie kieruje impetu przeciwko sztuce lecz poprzez sztukę się realizuje. Falk nie jest też jest nihilistą, niczego wprost nie zwalcza i nie stara się obalić ale niepowstrzymanie kojarzy następne elementy demistyfikując ich podłoże, wytrącając z równowagi ich paradygmaty. Podąża ku szerszej perspektywie. Niczym mityczny Charon przenosi poprzez rzekę zapomnienia i powódź chaosu to, co wyparte i zatopione w nurcie zdarzeń. Z tego, co odrzucone buduje modele mentalnych mikroswiatów, w których przetasowane, zmultiplikowane, wydziedziczone z kontekstu ikony i gadżety kultury ujawniają głębsze, zaskakujące warstwy znaczeniowe i w tym swoim „życiu po życiu” schodzą ku poziomowi archetypów - zbiorowego snu ludzkości. Surrealiści próbowali przeniknąć rzeczywistość indywidualnych marzeń i snów, natomiast ten twórca przebija się ku podprogowym marzeniom kulturowym nie uciekając przy tym poza czas historyczny. Wypowiadając się na temat polityki czy religii, show-biznesu czy jakkolwiek inny, nie bywa doraźny, nie prowadzi spektakularnej gry z treściami i formami, nie uprawia destrukcji. Odmiennie niż artyści dada, postrzegający świat jako chaos, Falk nie unicestwia logiki lecz doszukuje się jej w głębszych warstwach bełkotliwego wielogłosu historii. Odmiennie też od sytuacjonistów - spadkobierców dada z pasją dekonstruuujących tradycję w wymiarze socjologicznym, politycznym i filozoficznym, Falk w innej skali i perspektywie stosuje zabieg mieszania kontekstów, porządków i dyskursów.

Falk jest przede wszystkim badaczem i krytykiem kultury na wielu poziomach i w rozmaitych aspektach. Gdyby posłużyć się podziałem francuskiego krytyka Jeana Paulhana na terrorystów i retoryków w literaturze, w którym dadaści plasowali się po stronie obrazoburców zrywających z wszelką tradycją, Falk byłby raczej retorykiem, który tradycji nie odrzuca i czerpie z niej nie poddając się jednak jakimkolwiek regułom. Wiele cech i motywów jego twórczości odnieść można do najróżniejszych stylów i kierunków sztuki dawnej i współczesnej - od zamilowania do szkła w malarstwie flamandzkim po motyw kopulującej pary czy eksploatację wizerunku Marilyn Monroe w pop-arcie. Niewątpliwie też pod względem formy artystycznej wypowiedzi Falk jest spadkobiercą osiągnięć ruchu

dada - przekroczenia granic pomiędzy formami sztuki oraz pomiędzy sztuką i rzeczywistością, podobnie jak cała formacja sztuki ponowoczesnej. Jego twórczość stanowi osobne zjawisko za sprawą odwoływania się przez tego artystę do szerszej perspektywy, którą w tych kategoriach można określić jako metanarrację. Gioconda z wąsikami i hiszpańską bródką podpisana przez Duchampa manifestuje diametralnie odmienną treść niż Gioconda Falka trzymająca bukiet słoneczników van Gogha. Duchamp kpiąc z tej ikony sztuki zwracał się przeciwko samej sztuce, jej kanonom i świętościom. Natomiast Falka interesuje los sztuki w ramach cyklu kulturowego, w sytuacji reprodukcji i nadprodukcji obrazów, które każde dzieło mogą przemienić w kicz. Połączenie tych dwóch obiegowych ikon malarstwa ujawnia zachłanność zmienną dla naszych czasów, kiedy dobrze jest mieć dwa w jednym, a najlepiej wszystko na raz.

Kultura widziana poprzez twórczość tego artysty jawi się jako współzyszczenie rozbieżności i przeciwieństw, które teoretycznie powinny wzajemnie znieść się i obalić, rozsadzić całość, a mimo to owa całość jakoś się kręci i trwa w dziejach, a pociąg historii toczy się nadal, choć zmieniają się pasażerowie, zawodowcy, maszyniści, choć zmienia się język i styl tablic kolejowych. Bez względu na temat - polityka, popkultura, seks czy religia - jego prace przywołują fantomową naturę kultury i egzystencji. Dadaści zarzucali tradycyjnej sztuce obłudę, ten twórca nie zarzuca obłudy nawet kulturze, podążając ku takim jej pokładom i polom, na których ta obłuda ulega demistyfikacji, rozbrojeniu czy wręcz uniewinnieniu. Falk zdaje się mówić, że tak naprawdę istnieją tylko czujące istoty, a reszta to „Oferta tygodnia”. Jedną z najsubtelniejszych jego prac łączącą w sobie cechy nagrobka, ołtarzyka, przenośnego emblematu, może totemu, przedstawia fotografię indiańskiej dziewczyny w ramce umieszczonej na zgrzebnym, metalowym stojaku. Nad głową Indianki, na ramce przewieszona jest biała, ażurowa serwetka, na podstawie stojaka umieszczonych jest kilka masywnych odważników. Skromna, skupiona praca, zdolna jednak pomieścić historię zawłaszczenia Nowego Świata..

Helmuth Falk tworzy przede wszystkim collage i assemblage, a całość jego prac składa się na oszałamiający environment jego mieszkania. Ta przestrzeń to zarazem azyl outsidera, prywatna galeria, muzeum, pracownia - totalne dzieło sztuki i życia, których w przypadku Falka nic nie odróżnia i nie oddziela stanowiąc dla jego twórczości gwarancję autentyczności przekazu. Niewielka ale zarazem pokazna i reprezentatywna część tego environment została udostępniona wrocławskiej publiczności w Galerii Entropia. W berlińskim environment artysty nieustannie rozbrzmiewa świetna muzyka - blues, jazz, soul, raga, rock'n'roll, minimal... Wiele swoich prac dedykował on Jimmiemu Hendrixowi, największemu ze swych idoli, wszystkie prace tworzył słuchając i podśpiewując. Dlatego - z inicjatywy galerii - integralnymi składnikami tego przestrzennego układu były także muzyka odtwarzana z płyt winylowych i projekcje materiałów filmowych z koncertów kilku z idoli Helmutha - Milesa Davisa, Johna Lee Hookera, Raviiego Shankara. Odwiedzający wystawę mieli możliwość wyboru krążka z całkiem pokaznej kolekcji sprowadzonej do Wrocławia. Ekskluzywne projekcje w przestrzeni tego environment to zarazem nowa jakość zaistnienia obrazu filmowego.

Helmuth Falk – kolaże, fotomontaże, obiekty otwarcie wystawy: 13.10.2006 godz.18.00, czynna do 6.11.2006 Galeria Entropia Wrocław ul.Rzeźnicza 4

Uczennice Leszka Kaćmy

odczutej, nie były izolowane z otoczenia, dyskretnie z nim współbrzmiały.

Czasem ujawniały się w kontekście ziemi (Beata Olszewska - a czasem - nieba (Bożena Grzyb- Jarodzka).

Minimalna interwencja w przestrzeń i delikatność działań sprawiły, że granica pomiędzy tym, co naturalne, a tym, co kulturowe, stała się niewyraźna (Bożena Grzyb-Jarodzka

Nieco skrócony został dystans pomiędzy intuicją, a cywilizacją.

Postawa powstrzymywanie się od nadmiaru możliwości interpretacyjnych), to cecha prac Elżbiety Wałaszek ,,

), oraz Ewy Ciepiewskiej ,, (abstrakcja

medytacyjna). W pobliżu, zainstalowana została praca o polisemicznym charakterze, z wykorzystaniem kontekstu i odniesieniem do emocji, jakie wyzwalały - użyte przez autorkę - gipsowe figury ogrodowe (Beata Olszewska ,, praca). Małgorzata Kazimierczak pokazała instalację z elementem poetyki - promującą teoretyczną aktywność (

Wybrane miejsce - niewykreowana, «dzika» część ogrodu, stało się również miejscem akcji (Kosałka). Pomiedzy bezkształtną przestrzenią, a linią (taśmą) ograniczającą użytą przez artystę, zaistniało napięcie formalne i symboliczne -

Grupowa akcja nie pokazała propozycji nowej, jednorodnej stylistyki. Obok różnych postaw istniały nawet takie, które się wzajemnie podwazyły. Pozostało wrażenie promowania różnorodności w opozycji do formy dogmatycznej przekazu - zarówno w obszarze rozwiązań wizualnych jak i ideowych - zgodnie z maksymą Leszka Kaćmy:

Documenta 12 trwać będą od 16.06. do 23.09.2007 roku. Pokażą linie historycznego rozwoju sztuki współczesnej. Szczególna inteligencja prac artystycznych ujawni się zarówno w malarstwie, performance jak modzie i gotowaniu. W wystawie potraktowanej jako medium nastąpi połączenie kontemplacji z prowokacją.

Szefem artystycznym Documenta 12, został urodzony w 1962 roku w Berlinie, kurator i autor, **Roger M. Buergel**. Wraz ze swą żoną, Ruth Noak realizował wiele wystaw.

W roku 2000, w Generalnej Fundacji w Wiedniu, zaprezentował wystawę „Rzeczy których nie rozumiemy...”. Również w roku 2000, w Kestner Gesellschaft w Hanowerze, pokazał „Gouvernementalitaet...”. W roku 2001, w CHA w Moskwie zrealizował „The Subject and Power -the lyrical voice”. W latach 2003 -05 na Uniwersytecie Luendeburgu, MACBA-Muzeum Sztuki Współczesnej w Barcelonie, Miami Art Central, Secession Wien, Muzeum Witte de With w Rotterdamie, przedstawił swój synny projekt „Die Regierung”.

Urodzona w 1964 roku **Ruth Noak**, historyczka sztuki, jest kuratorką Documenta 12.

Ruth Noak studiowała historię sztuki, audiowizualne media i feministyczne teorie w USA, Anglii, Niemczech i Austrii. Od roku 2000 wykłada teorię filmu

na Uniwersytecie w Wiedniu i na wiedeńskim Uniwersytecie Sztuki Stosowanej oraz na Uniwersytecie w Lueneburgu.

W latach 2002 -02 pełniła funkcję przewodniczącej AICA (Międzynarodowego Związku Krytyków Sztuki). Ruth Noak i Roger M. Buergel traktują wystawę niczym instytucję kształcącą odbiorców.

Z tego też powodu przekazywanie sztuki stanowi dla nich integralną część Documenta 12.

„Etos przekazywania sztuki pomaga nam rozpoznać różnice zaistniałe pomiędzy wystawą artystyczną a disneylandem, seminarium czy dyskoteką...” twierdzi Buergel. Wychodzi on z założenia, że publiczność na Documenta 12, spotka się z rzeczami, których nie rozumie. Dlatego uznał, że potrzebni mu są pośrednicy informujący o technikach, sposobie oraz metodach pracy artystów. W tym celu dział przekazywania sztuki, Dokumenta 12 otrzyma specjalne przestrzenie, nazywane „Palmenheide”, przeznaczone do rozmów, snów i marzeń o sztuce. Włączone do programu Documenta pomieszczenia debat i kontemplacji będą usytuowane pomiędzy kolejnymi ekspozycjami. Noack i Buergel preferują sztukę polityczną, sztukę socjalną, swoim oddziaływaniem i środowiskową ingerencją proponując zmiany na lepsze. Gloryfikują intelektualne wypowiedzi zawarte w wideo instalacjach i filmie. Spektakularna, emocjonalna inscenizacja, gubi ich zdaniem związek

Sekcja filmów eksperymentalnych 57 Berlinale, Forum Expanded zaprezentowała film, autorstwa nowojorskiej artystki, Babette Mangolte. Mangolte, zaczęła robić filmy pod wpływem swej przyjaciółki, Chantal Akerman. Jej prace fotograficzne i filmowe dotyczące percepcji i patrzenia, bazują na dokumentacjach twórczości innych artystów.

W latach 1970 – 80 Mangolte rejestrowała kamerą wiele nowojorskich wydarzeń artystycznych. Najchętniej filmowała i fotografowała przedstawienia teatralne, taniec, akcje oraz performance. Szczególną wagę przykładała do relacji pomiędzy publicznością a dziełem.

W roku 2000 rozpoczęła realizację projektu, poświęconego badaniom zachowań widzów, odwiedzających ekspozycje klasycznego malarstwa w małej i dużej przestrzeni muzealnej. W tym celu fotografowała i filmowała publiczność w muzeach Niemiec, Francji i USA. Swój dorobek prezentowała między innymi, w roku 1999 na pokazie, „” w Whitney Museum w Nowym Jorku, w Tate Britain w Londynie w 2001. W roku 2003 uczestniczyła w wystawie „” w Muzeum Sztuki Współczesnej Tate w Liverpoolu. Prace Mangolte znajdują się w kolekcjach Muzeum Beaubourg w Paryżu, Museum of Modern Art w Nowym Jorku, w kinematotece berlińskiej, w królewskiej kinematotece w Brukseli.

W roku 2005 nakręciła film, będący

artystyczną dokumentacją 7 dniowego cyklu performance Mariny Abramovic, mającego miejsce

w dniach od 9 do 15 listopada 2005 roku, w godzinach od 17,00 do 24,00 w Muzeum Solomona R. Guggenheima w Nowym Jorku. Zamieszkała w Nowym Jorku Marina Abramovic, należy do najciekawszych performerów współczesnych na świecie. Komunikując z publicznością, Abramovic posługuje się własnym ciałem, które maltretuje do granic psychicznej i fizycznej wytrzymałości. W foyer Muzeum Guggenheima przez siedem dni, po siedem godzin dziennie przypominała klasyczne performance inspirowanych ją w latach 1960-70 artystów. Wcieliła się w kolejności w Bruce Newmana, z 1974 roku, Vito Acconci, z 1972 roku, Valie Export z 1968 roku, Gine Pane z 1973 roku, Josepha Beuysa z 1965 roku. Ten gigantyczny cykl powtórek uzupełniła własnym performancem, z 1975 roku oraz nowym dziełem swojego autorstwa z 2005 roku.

Abramovic przyjęła dotychczas nieznaną i niepraktykowaną konwencję wznoszenia historycznych performansów innych artystów. Wzbogaciła i poszerzyła rolę performerów o element dokumentacji, imitacji, recytowania, przekładania przeszłości na teraźniejszość. Jej interpretacje spowodowały powstanie zupełnie nowych współgrających z aktualnym kontekstem czasu i przestrzeni prac. Zafa-

Sekcja Forum Expanded berlińskiego festiwalu filmowego Berlinale jest miejscem dla filmów z pogranicza sztuki wideo, eksperymentu i artystycznego podziemia.

W tym roku Forum Expanded 57 Berlinale nawiązało współpracę ze specjalizującą się w prezentacjach instalacji wideo, berlińską galerią „Buero Friedrich”, także z Muzeum Fotografii oraz Muzeum Sztuki Współczesnej, Hamburger Bahnhof.

Każda z tych instytucji przygotowała z okazji 57 Berlinale program własnych pokazów.

W Hamburger Bahnhof wystawiono prace wideo artystów takich jak: William Kentridge, Anne Quirynen, Michael Snow, Eve Sussman & The Rufs Corporation.

W galerii „Buero Friedrich” można było oglądać filmy młodych eksperymentalnych, pełnych fantazji twórców, dla których punktem wyjściowym jest kino.

Foyer domu filmowego na Placu Poczdamskim zaaranżowała grupa twórcza CHEAP wraz z pochodzącym z Los Angeles, artysta „drag” Vaginal Davis.

W sobotę, 10. 02. 2007 Forum Expanded zorganizowało w Hamburger Bahnhof, dyskusję panelową „Expanding Filmfestivals” dotyczącą tematyki krzyżowania się filmu ze sztukami pięknymi. W dyskusji wzięli udział: Rike Frank (szefowa projektu Documenta12), Peter van Hoof (z Międzynarodowego Festiwalu Filmowego w Rotterdamie), Gabriele Knapstein (Kuratorka Muzeum Sztuki Współczesnej w Muzeum Hamburger Bahnhof), Noah Cowan (z Międzynarodowego Festi-

walu Filmowego w Toronto), Alexander Horwath (współkurator Documenta 12/dyrektor Muzeum Filmowego w Wiedniu). Rike Frank, uzasadniła że założyciel Documenta, Arnold Bode nigdy nie wykluczał filmu z Documenta. Odwrotnie, chodziło mu o prezentację poszerzonego pojęcia sztuki, kreowanego w przeróżnych mutacjach i wariantach.

Roger Buergel powołuje się na zainicjowaną przez Documenta X tradycję teatru i filmu.

W roku 1955 twórca Documenta, Arnold Bode powiedział: „Stopień naszego rozwoju mierzymy rozwojem sztuki...”. A dzisiejszej sztuki nie można wyobrazić sobie bez udziału filmu. Filmem eksperymentalnym i wideo, zajmuje się bardzo wielu współczesnych artystów. Dlatego Documenta 12 nie pominią tego tak ważnego medium. Do rozwoju filmu eksperymentalnego przyczynili się wielcy artyści, pionierzy sztuki wideo, tacy jak: Andy Warhol, Bruce Neuman, Dann Graham, Vito Acconci. Również artystki: Pipiloti Rist, Valie Export, Chantal Acermann, Shirin Nesath i wiele innych wypowiadają się głównie w tym medium. Alexander Horwath, współkurator Documenta 12, odpowiedzialny za program sekcji filmu i wideo powiedział: „Ja patrzę na film w kontekście sztuki. Dla kina proponuję drogę historyczną. Dlatego na Documenta 12 pokażę historyczny image kina artystycznego. Chciałbym spopularyzować wiedzę o kinie, spopularyzować estetykę i kulturę widzianą po przez kino. Catherine David, w roku 1997 przedstawiła

pomiędzy pracami artystycznymi a odbiorcą. Ojciec Documenta, artysta, architekt i akademicki profesor Arnold Bode, przykładał ogromną wagę do precyzji historycznej wypowiedzi. Zdaniem Buergeła najtrafniej i najdokładniej tą ideę Bode odtworzyła w roku 1997 Catherine David, nazywając swe Documenta X-Retroperspektywą. Noack i Buergeł kontynuują zainicjowaną po raz pierwszy w 1997 roku przez Catherine David, formalną i myślową linię wystawy, widzianej jako medium. Proponują przestrzeń wymagającą dalszego kształtowania przez odbiorcę. Od publiczności oczekują aktywnej współpracy, polegającej na świadomym, czynnym oglądaniu połączonym z odszyfrowywaniem kodów prezentowanych prac. Documenta 12 pokażą część historyczną i część współczesną, a także to, co w chwili obecnej jest sztuką. Spojrzenie w przyszłość i przeszłość, uwidoczni korzenie sztuki we wszystkich jej kierunkach. Zdaniem Arnolda Bode, Documenta powinny przekazywać etyczne i estetyczne wartości sztuki. W swej koncepcji Noack i Buergeł powołują się na teorię estetycznej autonomii, której istnienie uzależnione jest od zdarzeń wynikających ze spotkania artystycznych praktyk z publicznością. Chęć zrozumienia pracy artystycznej otwiera widzą spojrzenie na nowe, inne znaczenia. „Rzeczy, których nie rozumiemy, nie muszą powodować wcale żadnych blokad naszego postrzegania. Możemy je odebrać, jako pomocniki związków artykulacji z myśleniem i komunikowa-

niem“, podkreśla Buergeł.

„Jeśli rozmawiamy o wystawie, to mamy na myśli fizyczny i narracyjny kontekst, prezentowania prac a także to, że prace te ze sobą korespondują lub wzbudzają przeciwności. W wystawie zainteresowało nas opowiadanie poprzez obraz, powstały na skutek zespolenia pojedynczych elementów. Proponowana narracja wygrywa rozprawę z artystami w momencie manifestowania naszego spojrzenia dotyczącego wolności, sprawiedliwości, feminizmu, demokracji“ mówiła Noack.

Kuratorka i szef artystyczny pracowali dotychczas z artystami takimi jak: Ines Dwyjak, Alejandra Riera, Alice Ohneland, Adam Smith, Marta Rosler, Eleanor Antin, Harun Faroki, Bruce Neuman, Vito Acconci. Już dziś wiadomo, że do udziału w Documenta 12 zaprosili brazylijskiego artystę

Ricardo Basbauma, Polaka Artur Zmijewskiego, Ferrana Adrie oraz przedwześnie zmarłą austriacką artystkę Charlotte Poseneske.

Na podstawie materiałów prasowych
Documenta12 opracowała Alexandra Hołownia

scynowana dyscypliną i psychiczną transformacją Mariny Abramowic, Babette Mangolte, sfilmowała to jedyne w swoim rodzaju wydarzenie. Mangolte stworzyła spojny,

klarowny, zwięzłe oddający zamierzenia Abramowic obraz.

„W filmie o performance interesuje mnie proces powstawania sztuki. W przypadku Mariny Abramowic, chciałam uwypuklić reakcje publiczności na nagie ciało Mariny. To było bardzo trudne

zadanie, gdyż ludzie wchodzili i wychodzili z muzeum, zatrzymywali się, patrzyli na Marine i szli dalej. Codziennie w ciągu tych 7 godzin przewijało się przez foyer Guggenheima około 150 różnych osób. Czas jest bardzo ważnym aspektem filmu. Istnieje czas filmu i czas performansu. Performance Mariny Abramowic trwał 49 godzin, mój film ma tylko 90 minut. Różnica pomiędzy performansem a filmem polega na tym, że gotowy film można wyświetlać symultanicznie, kilkadziesiąt razy w poszczególnych miejscach i krajach świata. Natomiast każda przyporządkowana miejscu prezentacja performansu jest inna niż poprzednie. Przede wszystkim wystąpienia Abramowic nigdy nie są takie same. Gdy kreśliśmy, Marina nie miała żadnego skryptu, tak jak to bywa u niektórych artystów. Jedyłą powtórką jaką umieściła, była serbska piosenka wojskowa śpiewana wiele razy w 6 części performance Rytmiczne powtarzanie piosenki budowało i dramatyzowało akcje. Mnie interesowało, jak Marina praco-

wała z materiałem, zachaczając o tradycje performansu. „ - mówiła reżyserka. Film kończy kadr z ostatniego 7 performansu: , gdzie artystka odziana w ciemnoniebieską suknie unosiła się do góry, dosięgając wysokością kolejnych pięter muzeum. Powołując publiczność na świadka tego artystycznego wydarzenia, Abramowic wypowiedziała zdanie: „Ważne jest tu i teraz, to że ja jestem z wami a wy jesteście ze mną“.

Zainteresowanych zapraszam do obejrzenia strony www.seveneasypieces.com

Alexandra Hołownia

W artykule zacytowałam wypowiedź Babette Mangolte, otrzymaną podczas rozmowy z artystką odbytej 17.02.07 po projekcji jej filmu na 57 Berlinale.

dyskurs kina politycznego, skupionego wokół Godarda. Ja pokażę artystyczne kino historyczne. Podzielę się z widzami arcydziełem filmowym z roku 1955, filmem Andrzeja Munka „Pasażerka“. Skoncentruje się na Munku i na Hichkoku. Nigdy przedtem żadne Documenta nie prezentowały filmów w aspekcie historycznym“.

Dyskutanci debatowali na temat różnic w prezentacji pomiędzy filmem artystycznym a sztuką wideo. Film artystyczny czy eksperymentalny ze względu na długość, czas, percepcję, zawartość powinien być wyświetlany w kinie. Z wideo instalacjami jest inaczej, te są wystawiane w galeriach lub muzeach. Artyści wizualni wiedzą doskonale, że przestrzeń galerii dysponuje innymi parametrami niż kino. Publiczność w galeriach i muzeach nie chce stać godzinami przed ekranem. W białej kubaturze wystawienniczej brak intymności, siedzisk, panuje mocne, jasne światło a taże ciągły ruch odwiedzających. Poza tym zarówno muzea jak i galerie nie dysponują odpowiednią akustyką. Te dane powinien wziąć pod uwagę artysta wideo. Specjalnie przystosowane do prezentacji wideo filmów w galeriach „black boxes“ (czarne pudła) ułatwiają percepcję odbiorców, lecz nie rozwiązują problemów związanych z nagłośnieniem. Poza tym zawsze nasuwa się pytanie o długość filmu w kontekście przygotowywanej wystawy. Od artystów wizualnych wymaga się, by robili filmy krótkie, lub interweniowali świetlnie. W kinie nie przeszkadza jeśli filmy o różnej, nie pasującej tematyce pokazuje się w kolejności,

jeden po drugim. W galerii, artyści wizualni kreują obrazy wideo obok siebie, w relacji do rzeźb, i innych znajdujących się w sąsiedztwie obrazów. Dlatego w galeriach prace muszą ze sobą współgrać. Język kina jest inny niż język artystów wizualnych.

Alexandra Hołownia

W artykule wykorzystałam cytaty pochodzący z wypowiedzi Alexandra Horwatha, zanotowanej przeze mnie podczas dyskusji panelowej „Expanding Filmfestivals“ w dniu 10.02.07. w Hamburger Bahnhof w Berlinie

Ars Electronica 2006

SIMPLICITY – the art of complexity (takie było tym razem hasło przewodnie Ars Electronica 2006. "Prostota" to pojęcie rzadko bywa obecne lub używane we współczesnej cyberkulturze, w której wszystko wydaje się na pierwszy rzut oka skomplikowane, wymagające posiadania podstawowej wiedzy inżynierskiej i informatycznej. Dotarcie do sensu dzieła sztuki cyfrowej niejednokrotnie przekracza granice czystej empirii – nie wystarczy popatrzyć lub posłuchać – odbiorca zobowiązany jest niejednokrotnie do analitycznego, mentalnego rozkładu dzieła, aby z tego poziomu właściwie włączyć się w proces komunikacji. Kontakt z cyberartem poza nawet bezpośrednim, niekiedy haptycznym kontaktem, wymaga uzyskania dodatkowych możliwości dotarcia do istoty układu dzieła. I to jest wspinały aspekt cybersztuki – ta mgła wielowarstwowości i mierzenie potencjału niedoskonałość odbiorcy. Ale z innej strony od dzieła sztuki oczekujemy prostoty, jasności i czytelności, chcemy aby dzieło sztuki natychmiast nam powiedziało to co ma do powiedzenia, poruszyło czytelnie nasze emocje lub myśli, lub mówiąc jeszcze prościej w interesujący sposób zwróciło na siebie naszą uwagę.

Główną nagrodę w kategorii instalacji interaktywnych otrzymał Amerykanin Paul deMarinis. jest instalacją sterowaną przez Internet i bazującą na wczesnych pomysłach stworzenia elektrycznego telegrafu podanych przez katalońskiego wynalazcę Francesco Salva i Campillo pod koniec XIXw. Instalacja bada specyficzne metafory zakodowane wewnątrz technologii komunikacji. Wszystkie listy przychodzące na konto emailowe artysty są podawane do instalacji i prezentowane litera po literze na trzech telegraficznych odbiornikach: pierwszy to rząd 26 misek – quasi membran, gdzie w każdej znajduje się jeden głośniczek, intonujący literę alfabetu po hiszpańsku; drugi to szereg 26 tańczących szkieletołów z nałożonymi na ramiona ponczami z namalowaną literą; aktywująca litera z emaila powoduje, że szkielec zaczyna podskakiwać na drucie odtańcowując swoje ; trzecim odbiornikiem jest seria 26 elektrolitycznych dzbanów z metalowymi elektrodami w formie liter od A do Z, które drgają, gdy prąd elektryczny przejdzie przez nie. W rezultacie takiego zakodowania słów odwiedzający przestrzeń instalacji widz nie jest w stanie zrekonstruować płynących informacji i staje się odbiorcą trzech różnorodnych empirycznych faktów bezznaczenia, i nie jest w stanie dojść a priori ich celowości.

Instalacja interaktywna DRAWN Zachary Liebermana (USA) angażowała widza w najstarszy rodzaj artystycznej ekspresji – malowanie. W tym przypadku analogowy proces poruszania pędzlem został zespolony z tworzoną w realnym czasie animacją. Namalowane przez widza kształty digitalnie ożywały i wchodziły w interakcje z ruchami jego dłoni nad pulpitem.

KRONOS PROJECTOR urugwajczyka Alvaro Cassinelliego rozwijał idee interfejsu człowiek – maszyna tak, aby pozwolić użytkownikowi fizycznie manipulować obrazem nagranych filmów wideo. Przez dotyknięcie, wciskanie elastycznego ekranu widz był w stanie manipulować częściami obrazu przesuwać go w przód lub do tyłu i uzyskując w ten sposób groteskowe deformacje kadrow. THE ROBOTIC CHAIR – to pozornie normalne krzesło, kojarzące się mimowolnie z krzesłem van Gogha, z tą jednak różnicą, że potrafiące rozpaść się na podstawowe części i następnie samodzielnie złożyć. Uczestniczący w tym „magicznym” spektaklu doświadczają szczególnych uczuć i refleksji w związku z obdaniem „martwej materii” zdolnością myślenia. Część po części tego krzesła konsekwentnie, bezbłędnie wyszukuje się wzajemnie i forma powraca po paru minutach do pierwotnego wzoru.

Projekt Arijanya Kajfes (S) OCCULAR WITNESS dotyczy światła i wizji; jest studium zarówno fizycznym jak i metaforycznym nad światłem jako nośnikiem informacji i znaczenia. Idea projektu została wyrażona w czterech konstrukcjach modelowych i każdy model określał szczególny problem optyczny. Jeden z modeli THE WHEEL był parafrazą duchampowskiego ready made „Kolo Rowerowe” z 1913r. Jednakże próbował wizualnie przedstawić wymiary, które były tylko inherentne w pracy Francuza. Tutaj koło mogło być obracane w dwóch wymiarach, a laserowy promień zderzał się ze szprychami podczas ich obrotu i uderzał odbity w sensor światła, który zamieniał światło w dźwięk.

Martin Frey (D) zaprezentował buty ze zintegrowanym systemem nawigacji SCHUE MIT INTEGRIERTEM LEITSYSTEM, które kierują użytkownika do celu poprzez odpowiednie komputerowe modelowanie układ podeszew do stóp pieszego.

W kategorii muzyki cyfrowej główną nagrodę otrzymała Franzuska Eliane Ra-

dique, o której bez obaw można powiedzieć, że była pionierem światowej muzyki elektroakustycznej. Chociaż dziś starsza już pani, to nadal wierna swoim zainteresowaniom z okolic psychoakustyki i zaoferowała słuchaczom bezprecedensowe przestrzenne i fizyczne doświadczenie dźwięku. Zaprezentowała kilkunastominutowy remiks paru ścieżek ze swoich utworów z minionego czterdziestolecia – kompozycje minimalistyczne, monotonne, wprowadzające w wizjonerskie uśpienie słuchaczy, a ich ciała w rezonans z muzyką. Jej kompozycje to monotonne strumienie częstotliwości płynnie zmieniające swoją wysokość; czasami pojawiają się w nich nagle alikwotowe melodie. W tej muzyce właściwie nic się nie dzieje poza ledwo zauważalnymi zmianami pulsujących częstotliwości. Dodane efekty przestrzenne, wielogłośnikowej emisji dźwięku dodawały prezentowanej muzyce płynności.

W kategorii efektów wizualnych/animacji komputerowej Golden Nike przypadła filmowi niemieckiemu - 458 nm w reżyserii J. Bitzera, I. Brunck, T. Webera stworzona przez nich animacja 3D opowiada historię o walce dwóch stalowosilikonowych ślimaków, które wyczerpane zostają w konsekwencji pożarte przez orla. Wspinały modelunek charakterów, doskonała praca kamerami została nienagannie połączona z rytmiczną muzyką elektroniczną.

Festiwal był niezwykle ważnym wydarzeniem konfrontującym nowe trendy w cyberstuce. Rangę edukacyjną podnosiły warsztaty, na których pokazywano m.in. programy pisane w Phytton-nie pozwalające integrować informacje z telefonów komórkowych z serwisami sieciowymi.

Opracował: Mirosław Rajkowski

Audio Art 2006

Audio Art to eksperymentalny i postmodernistyczny styl w sztuce muzycznej zamykający XXw. i otwierający XXIw. Jest nowatorską integracją audialnych i wizualnych wrażeń. Przejawia się w różnych formach – koncertu, performance art, instalacji. Audio Art odkrywa nieznanne koncepcje źródła dźwięku: jako źródła drgań lub instrumentu w określonym czasie i przestrzeni. Audio Art jest „sztuką jednostki”, kompozytora, inżyniera i wykonawcy scalającego cały proces twórczy w jednej osobie. Audio Art używa niskiej bądź wysokiej technologii. Audio Art prezentuje indywidualności z całego świata.

Szwajcarski X Quartet to ensemble wykonujący bezkompromisową improwizowaną muzykę obfitującą w gwałtowne nieoczekiwane zwroty tempa, ikiki. Rumbata, zmiany tonacji, atonalne dysharmonie - a wszystko to po to aby drążyć głębsze pokłady spotkania twórców. Wytryski kakofonii, aluzje do etnicznych brzmień i melodii, ostre, kłujące brzmienia.

Poszukiwania jedności dźwięku i obrazu przedstawił Martijn Tellinga z Amsterdamu. Generowana na żywo animacja do muzyki elektroakustycznej. Animacja przypominająca transformacje wstęgi Moebiusa reagowała na zmiany dynamiki, rytmu muzyki. Muzyka elektroakustyczna o brzmieniach nieustępliwie wwiercających się w percepcję; monotonnie powtarzane proste wyrażenia, Obrazki minimalistyczne pobudzające wyobraźnię. Dźwięki z górnego rejestru, długie, piskliwe Struktury bruitystyczne, projekcja dźwięku czterokanałowa, działanie oszołamiające, analizujące archetyp transformacji pierwotnych sił akustycznych w ruchy drobin materii.

Trio to sztafeta szmerów, delikatnych, ledwo objawionych doświadczeniu zmysłowemu, które wartko plotą dywny wielobarwny zdarzeń akustycznych. Muzyka atonalna to symbol wolności, w tym gatunku każdy dźwięk, każda mikroforma akustyczna może stać się elementem utworu. Nie podlega jakikolwiek zewnętrzny regułom, zakorzeniona wyłącznie w intencji twórców prowadzi wykonawców do nieprzewidywalnych doświadczeń.

Trio rozwijające doświadczenia free jazzu. Grana w dużym skupieniu faktura dźwiękowa rozwijała w słuchaczach wizualne fantazje malarskie delikatnych mśnięć, krótkotrwałych spotkań i zapalczawych przekazów energii, żywotności, napań. Aczkolwiek oba tria używały tradycyjnych instrumentów, to jednakże niekonwencjonalny charakter surowca akustycznego – szmery, - zmienił obszar doświadczenia akustycznego, z dziedziny melodii i rytmu, na otwartą przestrzeń wibracji. Te muzyczne zdarzenia nie pobudzają ciała do ruchu, odnoszą się wyłącznie do wyobraźni.

Stepowanie jako instrument. Wysiłek fizyczny, ruch ciała, podskoki, rytmiczne uderzenia podeszew butów o podłogę, bieg w miejscu z upływającym czasem, stukot, radość podskakiwania i tańczenia – takie skojarzenia budził występ kwartetu z Amsterdamu wykorzystującego tancerkę jako instrument rytmiczny. Użyła improwizowana, skierowana na malowanie, wszelkimi możliwymi dźwiękami do wydobycia z posiadanych instrumentów. T amuzyka miała w sobie coś migawkowego, jak przejazd pociągu ekspresowego, który ujawnia tylko zamazane zarysy siedziacych w nim ludzi. Była niepotrzebna pogoń za niczym, jak bieg, który jest tylko bieganiem.

Taniec butho – połączenie ruchu i improwizowanej muzyki, która swobodnie rzucała się do tematu w temat. O ile tancerz stał w jednym miejscu, muzyka wykrzystując etniczne melodie różnych kultur swobodnie żeglowała od całym globie ziemskim. Rozrywał na sobie odzież już i tak postrzępioną.

W drugiej części taniec przed kamerą i projekcja ciała na ekran, miksowała jego zanikający obraz z nałożonym obraz pustyni efektu symetrii pionowej. Otrzymał rezultat na ekranie przypominał ornamenty indiańskie. Czyżby źródłem ornamentu była symetryczna kontemplacja kształtów dzikiej natury?

Bardzo ciekawy festiwal

Opracował: Mirosław Rajkowski

Brian Eno na Bienale Muzycznym w Wenecji

Wynalazca muzyki i wideo ambientowego, teoretyk sztuki generatywnej Brian Eno jest wyjątkowym multimedialnym artystą, którego dzieła zostały pokazywane na całym świecie. Jeden z ostatnich projektów generatywnych

był pokazywany w Japonii budząc ogromne zainteresowanie. Przedstawiona na 50 międzynarodowym Festiwalu Muzyki Współczesnej – Biennale Weneckie instalacja zaaranżowana została w trzech wydzielonych przestrzeniach w weneckiej galerii Arsenale i spłotła muzykę i obrazy zgodnie z zasadami przypadkowego ich generowania wykonywanego przez jeden program komputerowy, którego autorem jest Nick Robertson. Finalny rezultat audiowizualny, aczkolwiek kooherentny z zamysłem Eno, w każdej chwili był nowy, niepowtarzalny i nieprzewidywalny, tak dla autora jak również dla widza. W wyciemnionych pomieszczeniach galerii widzowie mieli okazję kontemplować zmieniające się wciąż (mniej więcej w przeciągu minuty) obrazy w przestrzeni wypełnionej łagodną, bardzo spokojną muzyką – i tak np. jedna chwilowo pojawiająca się ścieżka było wyraźnie rozpoznawalnym utworem z płyty *The Shutov Assmby*, inna uderzeniami w misy tybetańskie.

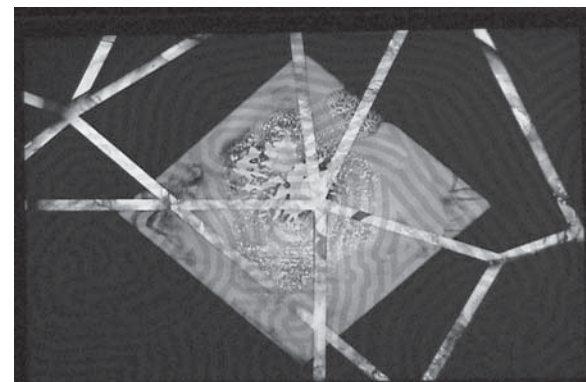
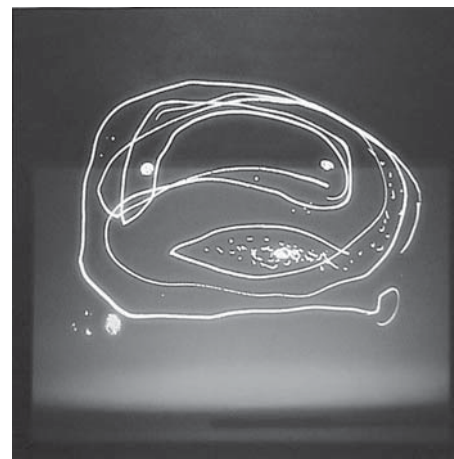
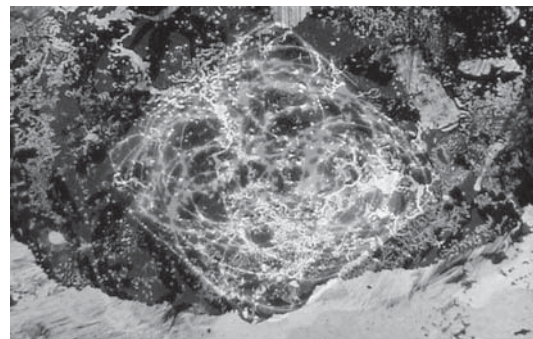
W pierwszej sali przedstawiono siedem obrazów – naprzemiennie trzy statyczne wydruki laserowe i cztery ekrany z obrazami generatywnymi. Wszystkie obrazy w pełni wpisują się w tradycję ikonografii nieprzedstawiającej. Zauważalna jest w nich tendencja łączenia na ekranie figur geometrycznych o wyraźnie zaznaczonym kącie prostym z fantazyjnie, nieregularnie skłębionymi liniami. Powstaje przez to w nich jakaś harmonia przeciwieństw, jakiś porządek formalny w bałaganie linii i plam. Starając się wyszczególnić w obrazach pewne elementy można dopatrzeć się tam ikon malarstwa szablonowego – dłonie, kwiaty, figury uskrzydłych kobiet, numery, ideogramy ostrzeżeń (napis po niemiecku), spirale, taszcystowkie makro struktury, gry przestrzenne materii. Przypadkowe zbieżności. Wyzwolenie potencjału chwili.

W drugiej sali zestawione w jej kącie pod kątem prostym dwa ekrany kojarzyły się z oknami małej, tajemniczej chatki, której dwa okna wciąż przybierały inne malarskie wzory, kolory itp. Jedno okno podzielone na trzy części, z których dwa skrajne skrzydła powtarzały symetrycznie nawzajem swoje obrazy, a obraz pośrodku był nieco mniejszy i pokazywał niezależny obraz; drugie okno wypełniał jeden duży ekran. W tej pracy Eno jest coś cudownie odprężającego. Coś łagodnie oddającego umysł widza we władanie fantazji dziecka, które jest w nim, tej cudownej zdolności do wyobrażania sobie rzeczy niemożliwych, do wiary w dobre duszki, piękne czarodziejki, dziwienia się drobiazgami, nieuchronnym przemijaniem i przemianą...

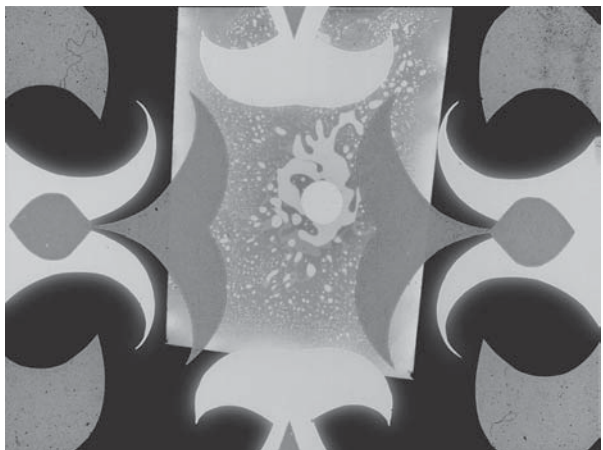
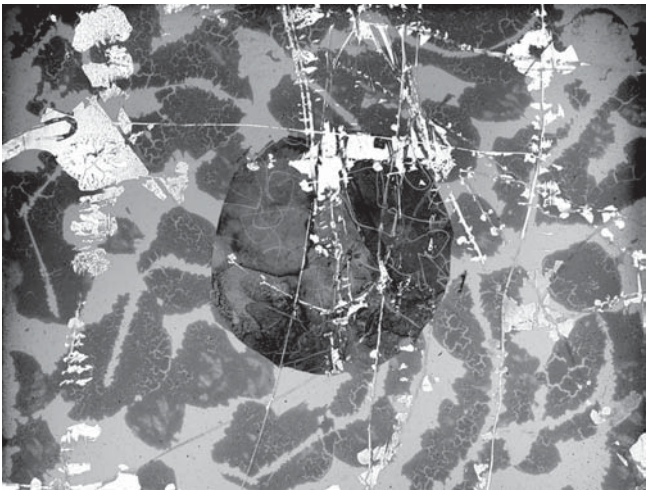
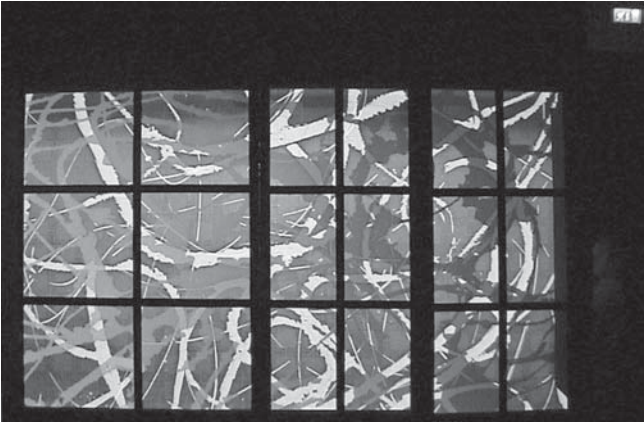
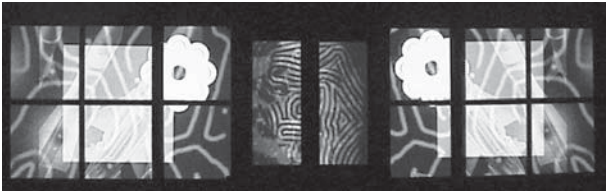
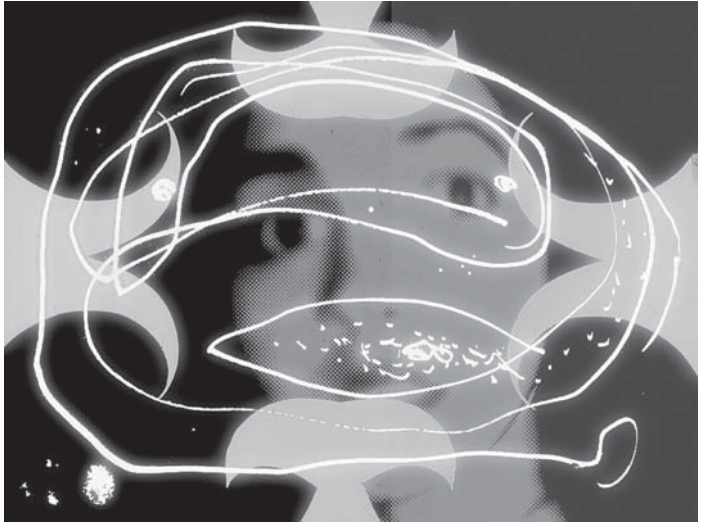
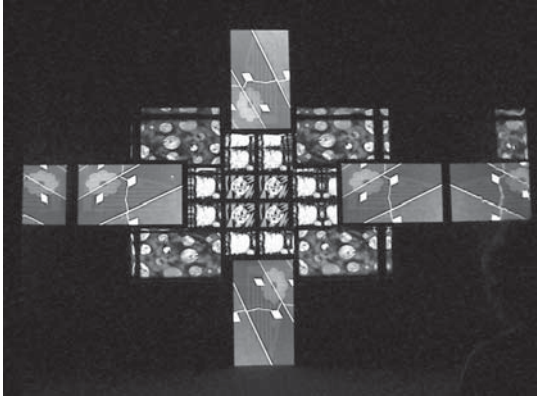
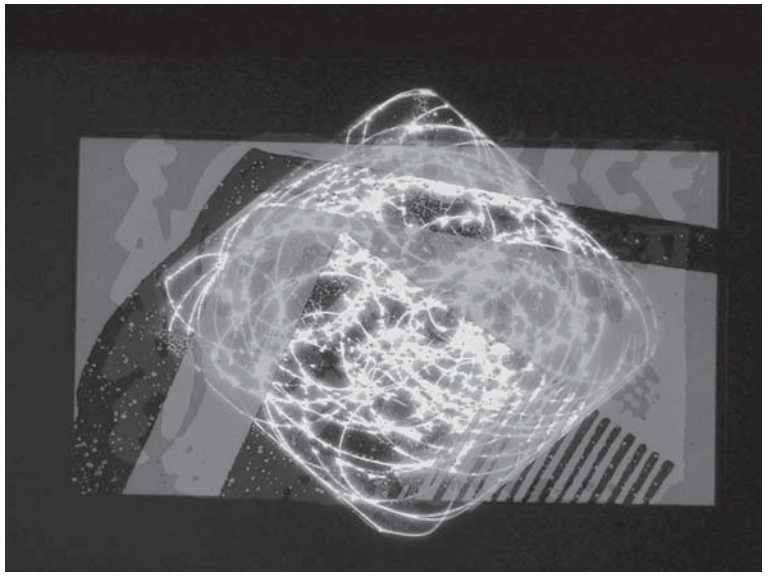
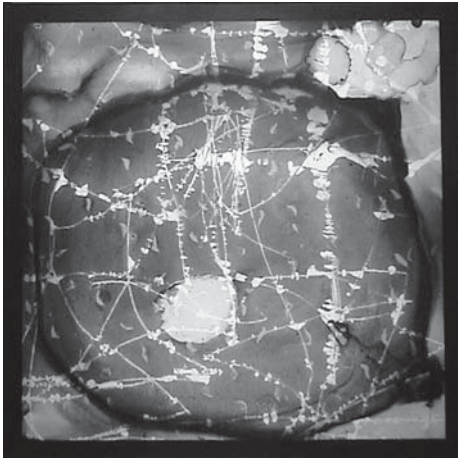
W trzeciej sali vis a vis wejścia z 20 ekranów różnej wielkości ułożony został prostokąt, a na jego głównych osiach rozwinięty równoramienny krzyż – takie jest nieodparte skojarzenie. Na jego bokach lewym i prawym lustra – taki układ luster wokół statuy Buddy widziałem w świątyni buddyjskiej na Manhattanie. Przypomina to nieco kalejdoskopową układankę. Wszystkie obrazy zmieniają się nieuchwytnie w wymiarach wartości czysto malarskich, czystych form nieuwarunkowanych żadną emocją. Muzyka łagodnie faluje w całej wystawienniczej przestrzeni. Jej spokój i przestrzenność wzmacnianiane niekiedy nadużyciem efektu dyleya zaczarowuje miejsce łagodnością i intymnością. Wracamy do łona miłości wszechświata. Zmieniamy się razem z generatywnymi obrazami rozścierani żarnami kół przemiany w inne nieruchome, bezosobowe jestem. Powietrze wokół nasycy trawnie, oderwanie, falowanie jak wody weneckiej laguny. W krzyżu pojawiają się różne wzory: jakby regularna ornamentyka aborygenów, bezkształtne plamy, geometryczne figury, gęsto pozwijane linie, szablony bajkowych wróżek, tors nagiej kobiety – znaki subtelno-erotyzmu.

Instalacja napęlnia mistycznym spokojem, takim spokojem jaki czasami jest trudny do przeżycia w świątyni – chyba tylko w pustej świątyni wypełnionej o zmroku grą światła zachodzącego słońca. Wielbicie Piękna wchodzący w nią w kompletnej ciszy kontemplują czyste formy, jej zmiany, które gdy wydarzają się sprawiają wrażenie, że zmieniamy przestrzeń, ponieważ taki mamy nawyk przypisywania tej cechy ruchowi. Malarstwo nieprzedstawiające czgokolwiek ani kogokolwiek, ograniczające się świadomie do gry wartościami czysto malarskimi – kolorem, punktem, płaszczyzną – wciąga w swój świat. Ta instalacja zachęca do przeżywania ekstazy, nie takiej jak w rzeźbie Berniniego, ale nieuzewnętrznionej gestem i grymasem ekstazy spokoju, braku pytań i leibnitzowskiej akceptacji doskonałości wszechświata.

Opracował: Mirosław Rajkowski



Brian Eno



Mirosław Rajkowski

Rybnik Art Festiwal

Rybnik to szczególne miejsce na mapie polskiej sztuki, wszakże stąd m.in. pochodzi jeden z najznakomitszych kompozytorów Henryk Górecki, tam też posiada swe korzenie jeden z najorginalniejszych rzeźbiarzy - Alojzy Gryt. To miejsce wypuszcza obecnie w świat wielu utalentowanych artystów za sprawą m.in. prywatnej pracowni malarstwa i rysunku Marii Budny-Malczewskiej. Jednakże jest ona nie tylko utalentowaną artystką i charyzmatycznym pedagogiem, ale również wizjonerem-kuratorem, który pragnie uczynić z Rybnika, choćby w mikroskali, ogniwo światowego łańcucha sztuki, a było to miasto już u zarania dziejów położone na Szlaku Burtysztownym. Borykając się z wieloma problemami animowała z ogromną precyzją festiwal, którego celami są równocześnie: pozyskiwanie trwałych korzyści z dziedziny sztuki dla przestrzeni publicznej i rozwój lokalnego potencjału twórczego. Życie kulturalne Rybnika jest zdominowane przez muzykę, a więc coś bardziej oczywistego jak podjęcie dążenia, aby otworzyć mu „oczy na formę plastyczną”.

Tegoroczne zadanie zaprezentowało dokonania ostatnich lat Katedry Grafiki Warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych w Katowicach, w której studiuje wielu rybniczian. Jej podstawowe pracownie: Druku Płaskiego, Technik Cyfrowych, Druku Wypukłego, Sitodruku, Druku Wklęsłego, Działalności Multimedialnych przedstawiły się w trzech skromnych salach rybnickiego Muzeum, ale dzięki zmysłowi aranżacyjnemu kuratora bogactwo ekspozycji zabrzmiało łagodnym konsonansem sprzyjającym estetycznej delektacji na poziomie jaki być może był udziałem posiadaczy *Kunstkammer* w renesansowych Niderlandach.

Przeglądając się ekspozycji nie można wyjść z podziwu ich różnorodności formalnej - nawet w obszarze jednej pracowni z trudem można by wskazać dwie prace podobne. Czy świadczy to o wolności jaka panuje w katowickiej akademii, czy też o odwadze studentów i zaufaniu własnej intuicji? Jednakowoż symptomatyczny jest fakt, że wiele prac indywidualnie eksplorowało wrażenie iluzji przestrzenności na płaszczyźnie. Warto w tym miejscu przypomnieć heglowską sentencję, że sztuka pochodzi od kultu religijnego, ale jej istota daleko poza niego wykracza. Alienacja sztuki względem religii, przy jednoczesnym zachowaniu jej polaryzacji jest obecna w aurze wielu zaprezentowanych obrazów graficznych. Paleolityczny animizm jest obecny w grafikach Piotra Herla – tors wychudzonego czworonoga emanuje zarówno impresją wanitatywną jak i siłą naturalnej formy, praca Bianki Krowickiej to studium organicznych drobin, tryptyk Aleksandry Patalas wizualnie spina mikro i makro kosmos, klimat szmanizmu z miniatur malowanych krwią zwierząt Beuysa posiada w sobie kompozycja Maji Chmury – wszystkie prace pochodzą z pracowni druku płaskiego.

Pracownia Druku wypukłego zaprezentowała zarówno parę prac figuratywnych jak i *stricte* abstrakcyjnych. Bartłomiej Dudek jakby wiedziony wczesnymi pracami Picassa stworzył dwie prace przedstawiające zabawy chłopców nad wodą - witalność ich ciał, sugestywny ruch tworzą reminiscencję minionego, odległego, wydobytego z mroku pamięci lata. Sakralizację czułości można odczytać w obrazie Marty Toporowskiej przedstawiającym młodą kobietę w aureoli niczym na średniowiecznych oltarzowych figurach Matki Boskiej czule przytulającą w ramionach małego czworonoga.

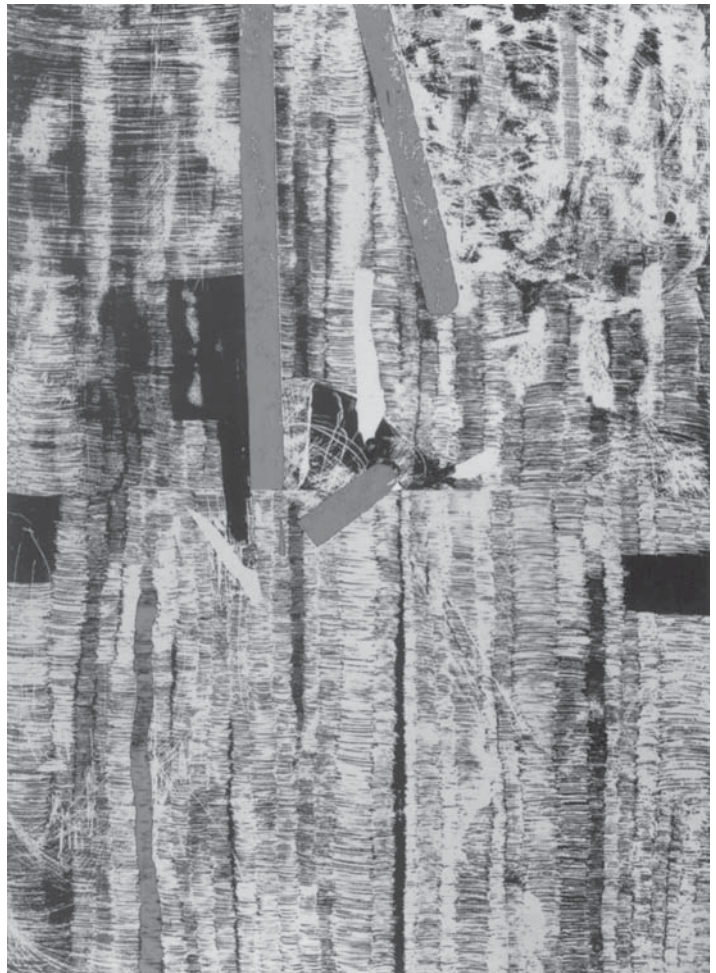
Zobaczyć dobrą grafikę warsztatową jest dziś niezmiernie trudno. Laserowe wydruki z komputerowych drukarek zunifikowały fakturowo ten gatunek. Nienagannie warsztatowa prace katowickich studentów w przeważającej ilości zajmują się analizą budowania przestrzeni, relacji planów. Percypując oko zanurza się w nie w poszukiwaniu motywów z realnego świata, a nie znajdując ich najczęściej wikła się w sieci analizy ruchu narzędzia, układu kreski.

Komplementarnym rozszerzeniem wystawy studentów i absolwentów była indywidualna ekspozycja grafiki cyfrowej asystenta na katowickiej ASP Dariusza Gajewskiego w Miejskiej Bibliotece Publicznej. Jego ostatnie prace uderzają specyficzną emanacją nieobecności. Ażurowe, bichromatyczne bliskie kwadratu płaszczyzny prace z serii fosforyzują kuszącą głębią, a delikatna biała poświata buduje w ich centrach pionową elipsę przekraczającą ograniczenia formatu – niby tantryczne jajo prapoczątku. Jest w tych rasterowych obrazach misterium kosmosu wymykającego się ograniczeniom zasięgu widzialności. Jest w nim

czułość misterium bez-formności. Jest w nim misterium gubienia twarzy w monochromatycznych pikselach. Zastosowana podobna strategia w serii prac odcieleśnia te zjawiska, które kojarzymy z potęgą czystej materii.

Delikatne wpływy Gajewskiego można zauważyć w pracach studentów z jego pracowni Technik Cyfrowych. Grafika Marty Matysik poddaje grze negatyw ludzkiej twarzy ze ścinkami liczbowych kodów; obraz Piotra Skorusa w stroboskopowym napięciu równowagi poziome i pionowe układy linii i warstw, podobne wrażenia budzą prace Joanny Wieczorek i Piotra Pająka, ale już linearny rapsod horyzontalnych równoległych Norberta Moczulskiego tchnie łagodnością i spokojem pełni.

Najliczniej zaprezentowały się trzy pracownie druku wklęsłego – tradycyjnie techniki uznawanej powszechnie za najszlachetniejszą ze względów fakturowych. Prace Moniki Filipiak wspaniale kontrastują czerń i biel w specyficznym quasi



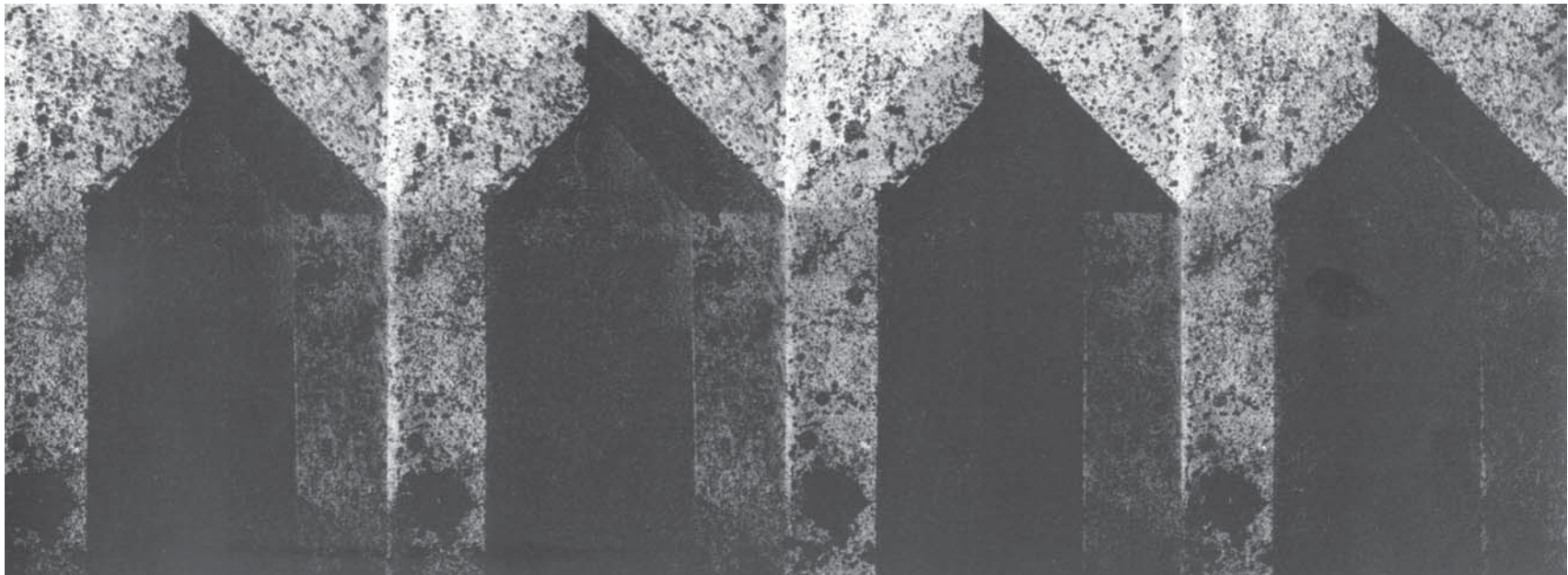
włókienniczym kokonach; podobną drogę od czerni do bieli prowadzi na swojej tablicy znaków Hanna Traczyk.

Znając dokonania artystów pop artu, można czuć lekki niedosyt brakiem kolorów w pracach Pracowni Sitodruku. Obraz ze wstecznego lusterka samochodowego Szymona Pandziocha i trzy popiersia młodych dziewcząt Sonii Hensler tchną melancholią upływu pędzącego czasu. Na serigrafii Aleksandry Naparło młoda, naga kobieta krzyczy „dotknij mnie teraz”, ale chyba robiła to zbyt głośno, ponieważ prace zdjęto ze ściany jeszcze przed wernisażem.

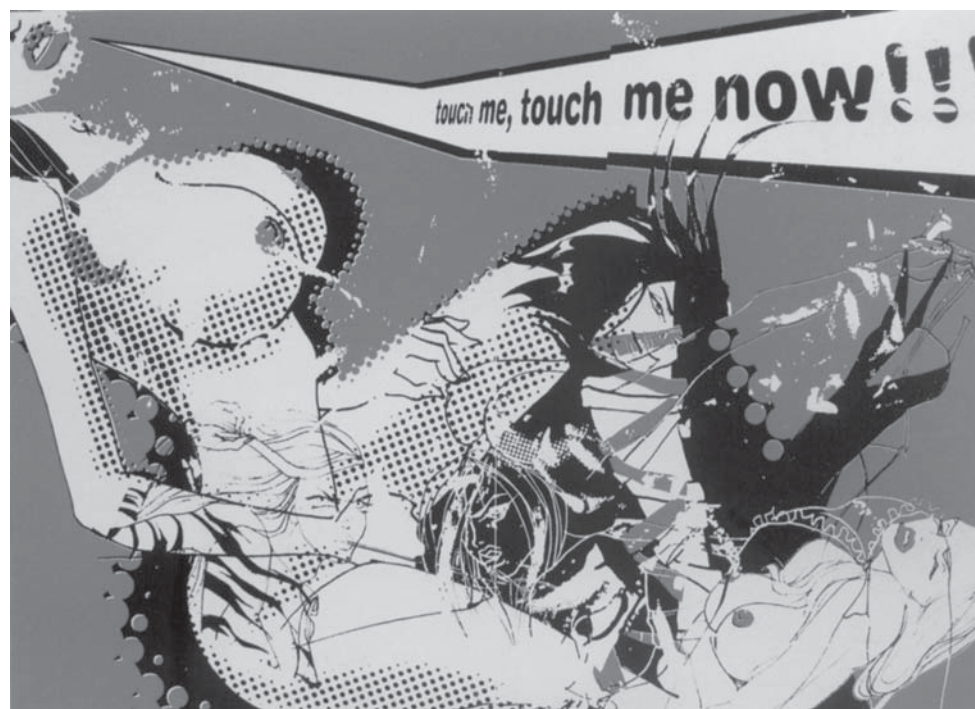
Skoro już pojawił się duch pop artu to nasuwa się refleksja, że to co łączy wszystkie prace studentów na wystawie to ich jedynowatkowość w obrębie kanwy i monorelacja temat – tło; brak ikon wielowatkowych, wielościżkowych jak w obrazach Eduardo Paolozziego, Petera Philipsa, Roberta Rauschenberga. Wydaje się, że silniejszym źródłem inspiracji niż historia sztuki bywa natura – widać to dobitnie w jej reprezentacjach na przykład w pracach Olgi Pasamonik i Bianki Krowickiej.

Rybnickiemu festiwalowi towarzyszyło sympozjum, na którym zostały wygłoszone wykłady Agencji Interaktywnej OS3, jak również samodzielnie każda pracownia przedstawiła swój program badawczy.

■



Rybnik
Art
Festiwal





Hermann Nitsch



Alexandra Hołownia

Pracować, pracować, pracować



Twórczość Hermanna Nitscha podobnie jak Josepha Beuysa wywarła piętno na sztuce światowej drugiej połowy XX wieku. Kiedy spotkałam Nitscha w Berlinie podczas przygotowań do wystawy w Martin Gropius Bau, zapytałam go o radę jaką on doświadczony artysta, dał by młodszemu polskiemu kolegom. Odpowiedź brzmiała „Pracować, pracować, pracować. Zawsze coś robić. Nie siedzieć w kawiarni i dyskutować, tylko pracować, pracować, pracować zawsze, znowus pracować“.

W przypadku Nitscha praca się opłacała. Dziś 68 letni twórca został uhonorowany dwoma własnymi muzeami. Jedno zostanie otwarte w Neapolu (Fundazione Mora) we Włoszech, drugie powstaje w Mielbach nieopodal stałej siedziby artysty, zamku Prinzenhof koło Wiednia.

W latach 60, Hermann Nitsch, wraz z Günterem Brussem, Otto Mühllem i Rudolfem Schwarzkoglerem był współzałożycielem akcjonistów wiedeńskich. Ten ważny ruch artystyczny rozwinął się pod wpływem amerykańskiego happeningu i performansu związanego ze sztuką ciała. Akcjonści wiedeńscy bulwersowali społeczeństwo austriackie a ich sztuka oscylowała wokół eksperymentów związanych z ludzkim ciałem. Zainspirowany tym tematem Hermann Nitsch, stworzył koncepcję Teatru Orgii Misterium (Orgien Mysterien Theater). Doświadczenia kolektywnego przeżycia, ciało w kontekście ofiary, ukrzyżowania, medytacji, żądza mięsa i wybawienie przez piękno, to motywy na których oparł swój teatr, będący dla niego główną i całościową wypowiedzią artystyczną. Malarstwo, muzykę, fotografię, instalacje podporządkował idei teatru. Pierwsza eksperymentalna akcja Teatru Orgii Misterium, odbyła się w grudniu 1962 roku w Wiedniu i trwała 30 minut. Przedstawiała przykrytego białą szatą, przykrytego do ścian, ukrzyżowanego mężczyzny. Twarz mężczyzny, Nitsch systematycznie oblewał krwią. Płynąca po szacie z góry na dół krew, ugruntowała wielokrotnie powtarzaną przez artystę w późniejszych pracach, metodę kapania. Osobowość malarska Nitscha ukształtowała się podobnie jak koncepcja teatralna pod koniec lat 50. Zafascynowany abstrakcyjnym ekspresjonizmem, lub „action painting” sam zaczął pryskać, smarować, i wylewać na płótno. Lecz zamiast farby używał zwierzęcej krwi. Wykorzystanie krwi i wnętrza zwierząt do akcji artystycznych wywoływało liczne skandale. Nitscha okrzyknięto wampirem i mordercą rozkoszy. Za rodzaj uprawianej sztuki, sąd austriacki kilkakrotnie wymierzał mu kary więzienia. Mimo to, kultowy dziś artysta konsekwentnie i z uporem realizował własne wizje. Z biegiem lat doceniono w Austrii jego działalność.

Dziś mało kogo podniecają akty tarzania we wnętrznościach świeżo zarżniętych zwierząt. „Wreszcie zostawili mnie w spokoju“ orzekł Nitsch, uhonorowany 19 listopada 2005 roku, spektaklem swego Teatru Orgii Misterium, w renomowanym wiedeńskim teatrze Burg.

30. listopada 2006 roku, otwarto w Berlinie retrospektywną wystawę prac Hermanna Nitscha.

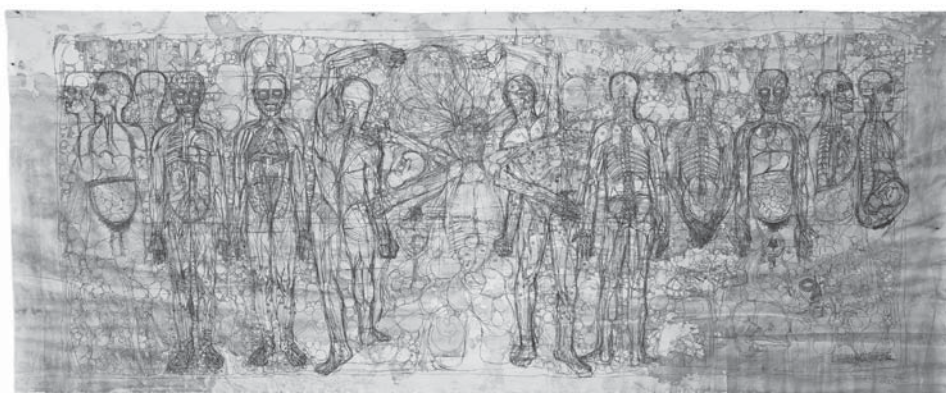
Jej celem jest dydaktyczne objaśnienie całościowych projektów Teatru Orgii Misterium. Rozmieszczona w osiemnastu pomieszczeniach pierwszego piętra, Martin Gropius Bau wystawa, pokazuje: olbrzymie płótna, rysunki, partytury, fotografie, filmy, oraz biorące udział w spektaklach rekwizyty teatralne, takie jak: skalpele, nożyce, ligniny, gumowe szlauchy, plastry. Wymieszane

z liturgiczno religijną symboliką krzyży, kadzidel, ołtarzy instalacje, wnoszą do sal wystawowych atmosferę kościoła. A w zestawieniu z utrwaloną na obrazach i sukmanach krwią wywołują mieszane uczucia. „Dla mnie sztuka ma wiele wspólnego z religią. Zostałem wychowany w religii katolickiej, stary i nowy testament zawsze mnie fascynował. Symbole religijne są pierwszymi jakie poznałem“, opowiadał artysta pragnący przy pomocy swej sztuki pokazać panujący na świecie ból. Ból, towarzyszący człowiekowi gdy się rodzi, podczas choroby, gdy kocha albo nienawidzi.

Nitsch wierzy, że ból jest koniecznym warunkiem dla życia i tworzenia. W swej twórczości odwołuje się do kultu ofiary a także do rytuałów chrześcijańskich i starogreckich. Artysta uważa,

że wydobywana przez niego podczas trwania Teatru Orgii Misterium ekstaza, odreagowuje, uwalnia od strachu i podświadomych agresji. Właśnie z tego powodu jego sztuka przyczynia się do lepszego, bardziej intensywnego życia ludzkości.

Doświadczenia zmysłowe odgrywają u Nitscha ogromną rolę. Chodzi o realność rzeczy dających się dotknąć, powąchać, zobaczyć, smakować, usłyszeć. Berlińska prezentacja posiada więc laboratorium węchu oraz pomieszczenia dźwięku. Te przedstawiają malarza w mało znanej roli kompozytora partytur muzycznych. „Zainspirował mnie przedwcześnie zmarły kompozytor, Alexander Skriabin. Traktował on sztukę jak misterium i dążył do stworzenia artystycznej formy wybawienia“, mówił Nitsch, szukający w swej twórczości muzycznej podobnych wartości. Szmer, szelesty pozwalające wyzwolić się od mowy, przejmują w Teatrze Orgii Misterium rolę muzyki. Muzyka Nitscha ma swoje korzenie w krzyku. Wrzask i zgiełk wiąże się dla mistrza z niezbędnym w jego teatrze podnieceniem. Znaczną wagę przywiązuje Nitsch do tekstu, za pomocą którego, również próbuje przybliżyć publiczności zmysłowe odczucia. Dokumentacja fotograficzna i filmowa pokazana w Martin Gropius Bau nie jest w stanie oddać w pełni tych zmysłowych doznań. Berlińska



wystawa udowadnia w pełni, że mamy do czynienia z wyjątkowym artystą, przekraczającym dotychczas panujące bariery w sztuce. „Zawsze walczyłem o przeżone pojęcie sztuki” podkreślał Hermann Nitsch.

Hermann Nitsch – Orgien-Mysterien-Theater
Retrospektywa w Martin-Gropius-Bau, Berlin
Wystawa trwa : 30.11.06 - 22.01.07.

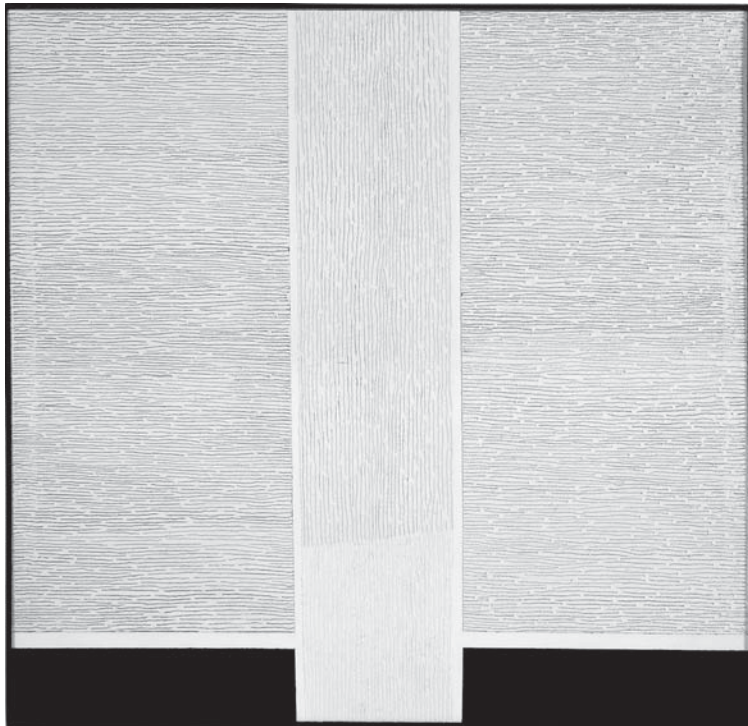
Dominika Kowalewska

Opowieści o wielkiej niewiadomej czyli o wystawie prac Aleksandra Dymitrowicza „Między czernią a bielą”

Esencją prac Dymitrowicza jest poszukiwanie: każdy obraz, każda linia czy struktura to zagadka, której rozwiązanie nie jest znane nawet samemu twórcy. Przyjmując postawę badacza nieustannie eksperymentującego z obrazem, artysta próbuje wydobyć z elementarnych form maksimum znaczeń. Tę właśnie ideę sztuki jako zagadki wyraża tytuł wystawy. Właściwa tematyka prac pozostaje tu właściwie niewiadoma: nie jest to ani biel ani czerń, ale owo niezidentyfikowane „coś” pomiędzy nimi. Zadaniem widza jest podjęcie poszukiwania tego „czegoś” ukrytego gdzieś głęboko w strukturach dzieła.

Eksploracja ta wiedzie poprzez cykle: „Pejzaże”, „Ziemia” i „WTC”, które choć teoretycznie rozbieżne, przepełnione są tą samą aurą tajemnicy. Jej źródłem są o dziwo proste, abstrakcyjne formy, które zestawione ze sobą w najróżniejszych konfiguracjach przywodzą na myśl elementy rzeczywistości: objekty, zdarzenia, emocje.

Smukłe, wertykalnie prostokąty, mimo że z pozoru statyczne, emanują jakimś niewysłowionym napięciem, jakby obawą przed czymś, co ma się dopiero wydarzyć. Ustawione symetrycznie obok siebie, rozdzielone tylko pasem czerni lub



bieli sprawiają wrażenie jakby otwierały się w próżnię. Interesujące, że nicosć wyrażona tu została poprzez dwie kontrastujące ze sobą barwy, tak jakby zarówno idealna ciemność jak i idealna jasność nosiły w sobie piętno nieistnienia. Co więcej, pionowe elementy zdają się wzajemnie odpychać, tak jakby pusta przestrzeń pomiędzy nimi miała potencję zdolną do rozsądzenia całej kompozycji. To przecucie nieuchronnego końca wpisane w samą strukturę obrazu mimowolnie przenosi się na odbiorcę, wywołując w nim uczucie wszechogarniającego egzystencjalnego lęku.

Z drugiej strony jednak ta sama czerń i biel są podstawą kompozycji obrazu jako jej obiekt i tło. Jej harmonijna spójność okazuje się jednak znowu prowizoryczna: dynamiczne formy ciemnej i jasnej barwy zamiast współgrać ze sobą zdają się rywalizować, tak że nie sposób określić, która z nich jest obiektem a która tłem. Czerń bywa nieraz bardzo agresywna, szczególnie kiedy jest jej proporcjonalnie mniej niż bieli: ciemna forma sprawia wówczas wrażenie jakby rozciąła jasną

powierzchnię obrazu, wprowadzając weń znów to samo uczucie niewysłowionego niepokoju, gdy rozłożona równomiernie, w równoległych pasach dzieli obraz na segmenty, różnicując jego wewnętrzną przestrzeń. Poszczególne moduły przestrzeni zdają się nakładać na siebie jak potężne białe bloki architektoniczne. Ich podstawa okazuje się także zdominowana przez czerń, która zupełnie podważa ich konstrukcyjną logikę. Zawieszona w nicości traci fizyczne prawo bytu, dążąc do nieuniknionej destrukcji.

Owa tajemnicza tendencja formy plastycznej do wizualnej degradacji budzi pytanie o sens jej powstania. Czyżby proces niszczenia tego, co powstało był na tyle fascynujący by mógł wyznaczać sens sztuce? Czy może raczej głęboka wiara, że koniec jednej formy daje początek innej, jest źródłem artystycznej inspiracji?

Tu właśnie wyłania się to „coś” istniejące „pomiędzy”: pewien byt w sztuce, który nie będąc ani czernią ani bielą wyłamuje się z ram abstrakcyjnej konstrukcji, przybierając chromatyczne barwy i organiczne kształty. Pojawia się on na ogół gdzieś na peryferiach kompozycji, stając się jakby zaczątkiem nowego dzieła. Przybierając sylwetkę drzewa, wnosi w zdegradowane struktury abstrakcji element witalnej siły, promieniującej na cały obraz. Jako symbol nadziei drzewo, mimo swych nieznacznych rozmiarów, urasta z roli elementu marginalnego w centralny element nowej kompozycji, wokół którego koncentrują się inne formy. Częściej jednak formy organicznej nie da się zdefiniować poprzez konkretny desygnat w rzeczywistości. Można ją zaledwie niejednoznacznie określić na bazie skojarzeń ze realnym światem. Delikatne urywane linie o różnych kolorach ułożone jedna na drugiej w jednej płaszczyźnie przypominają mogą zarówno łany traw jak i nurt leniwie płynącej rzeki czy słoje drzewa. Gmatwanina linii skłębionych jakby w trójwymiarowej przestrzeni może znów przywołać na myśl świat flory, tym razem jednak byłyby to raczej liany i pnącza niż statyczne trawy. Poskręcane i niespokojne mogą nawet wywoływać skojarzenia z istotami zwierzęcymi. Płynność i ambivalencja form jest tym co odróżnia naturę od geometrycznej konstrukcji architektury: tu forma nie ulega destrukcji ale nieustannej transformacji w coraz to nowe byty. Nieokreślona i nieprzewidywalna daje odbiorcy nieograniczone możliwości interpretacji nieustannie go zaskakując.

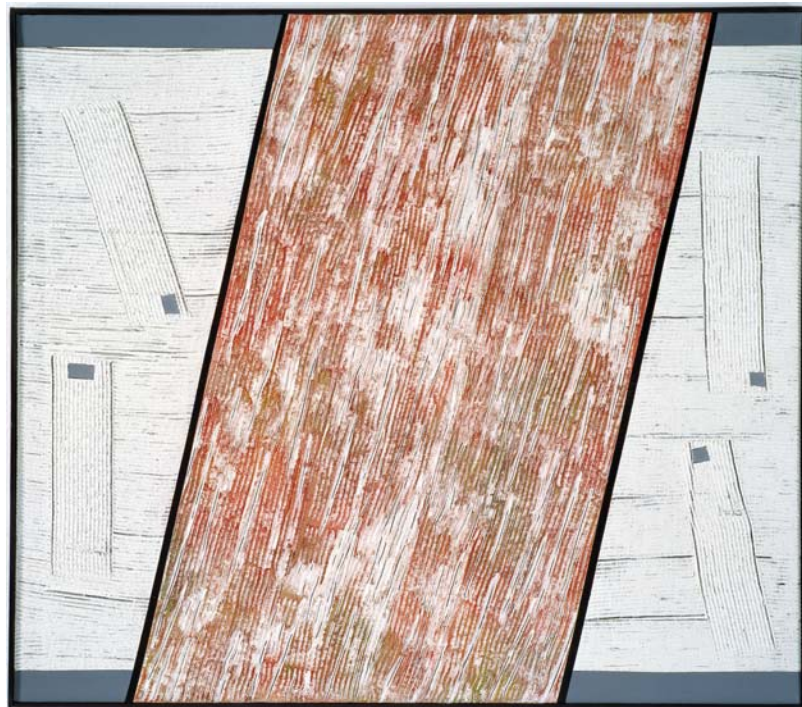
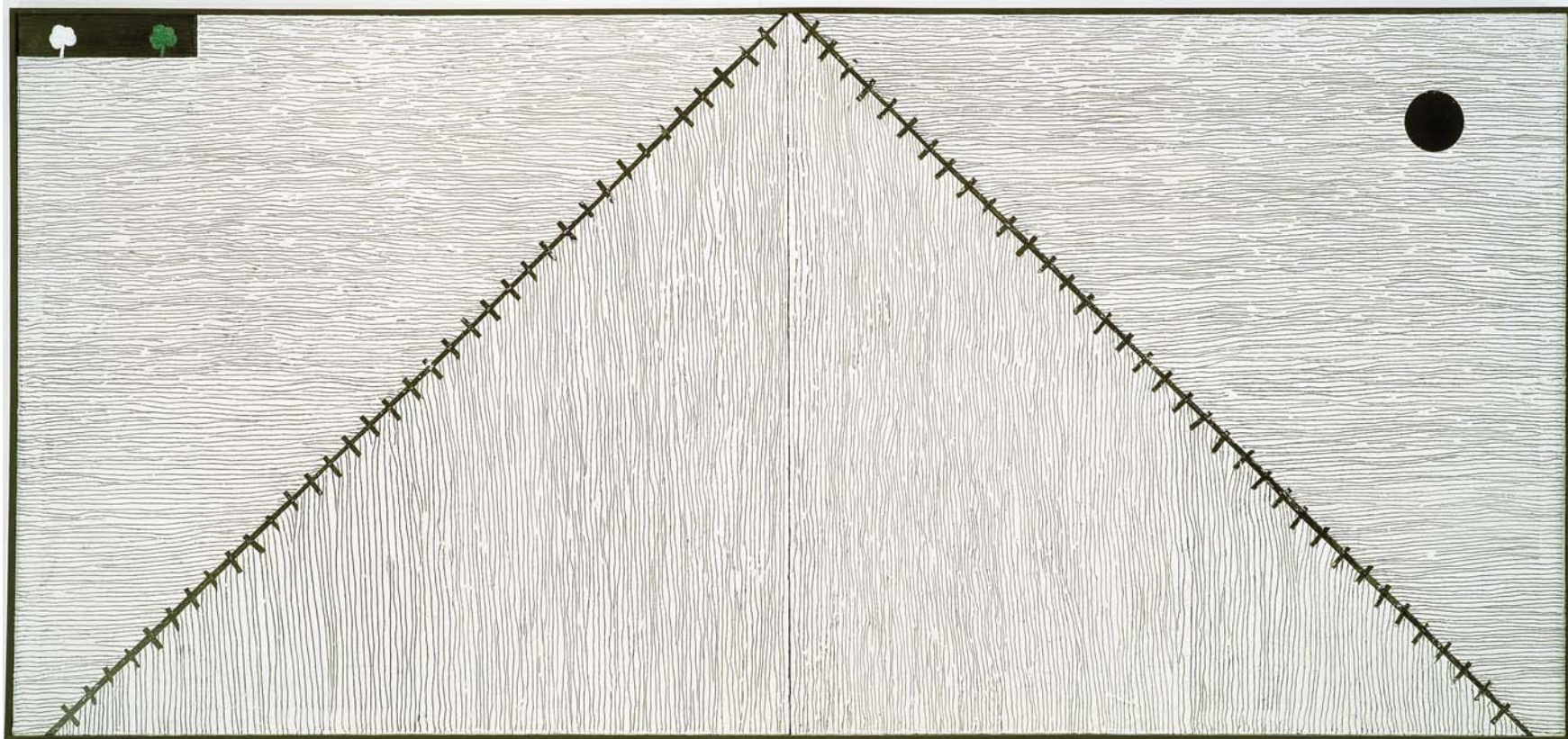
W końcu z gry czerni i bieli wyłania się największy fenomen percepcji: chromatyczna barwa. Chociaż rozpowszechniona szeroko w świecie realnym w najrozmaitszych jej odcieniach, w rzeczywistości dzieła ulega wykrystalizowaniu. Skontrastowana z achromatycznym tłem nabiera niezwyklej mocy jako źródło niepowtarzalnych doznań wizualnych, ale również jako nurtująca zagadka. Zastanawiające jest pochodzenie koloru chromatycznego, którego walory wybiegają daleko poza opozycję jasność – ciemność. Czyżby błękity i czerwienie wywodziły się od czerni i bieli czy to może właśnie te dwie sterylne barwy achromatyczne są maksymalnie skondensowaną lub rozrzedzoną wersją kolorów chromatycznych? Ich walorowa złożoność: optyczna temperatura, energia, dynamika daje im nieograniczone możliwości ekspresji. Wyrazista plama czerwieni współzawodnicząca z rozlaną na płótnie czernią w cyklu „Ziemia” obrazuje niewyczerpaną witalną siłę, przeciwstawiającą się nicości. Akcent błękitu rozdzielający poważne pionowe akordy czerni architektonicznych konstrukcji z cyklu WTC wyraża nadzieję i tryskającą z niej czysta radość. Smugi zieleni, różu, błękitu i żółci złamane delikatnym tonem szarości spajającym je w jedną wizję malarską przynoszą niewysłowny spokój i ukojenie.

Widoczna jest w tych obrazach jakaś nieodparta chęć narracji, dzielenia się bogactwem przeżytych sytuacji i zdarzeń połączona z poetyką dozą tajemnicy, która wymownie zakrywa relacje dzieła ze światem rzeczywistym. Ukośne stykające się ze sobą linie z ciemnym kręgiem po jednej i miniaturowym wycinkiem krajobrazu z drzewami po drugiej stronie, przypominają górę na tle nieba rozświetlonego wschodzącym bądź zachodzącym słońcem o intensywnej barwie. Ciemny wertykalny czworobok o wydłużonej osi z umieszczoną na nim białą sylwetką drzewa otoczony feerią stonowanych brązów, żółci i błękitów podobny jest polnej drodze, wiodącej wśród łanów zbóż. Mimo swej beczasowej struktury, dzieło zdaje się nieustannie kierować myśli widza ku przeszłości, przynosząc wspomnienia doświadczonych niegdyś wrażeń. W ten właśnie cudowny sposób ukryta w obrazie historia staje się wstępem do nowej opowieści dopisywanej wciąż przez odbiorcę.

Otwarte na niewyczerpany żywioł ludzkiej wyobraźni dzieło wykracza poza ramy swej wizualnej formy stając się bytem nieskończonym. Czerń i biel, płaszczyzna i przestrzeń, realność i abstrakcja, życie i nicość splatają się w nim generując coraz to nowe jakości. To jednak, co najbardziej niesamowicie ukryte jest pomiędzy, niezdefiniowane językiem krytyki.

Wystawa Aleksandra Dymitrowicza „Między bielą a czernią” miała w premierę Galii Awangarda BWA Wrocław w październiku zeszłego roku. Organizatorem był Dolnośląski Festiwal Artystyczny wrocławskiego Ośrodka Kultury i Sztuki. Wystawa była też pokazywana w styczniu tego roku w Galerii Zamkowej w Lubinie, natomiast finał będzie miała w Galerii Sztuki Współczesnej w Opolu.

Aleksander Dymitrowicz



Anna
Kowalska-Szewczyk



Elżbieta Kościelak

Symbole życia Anny

Malarstwo i rysunek

Czas w pracach Anny Szewczyk to parametr zatrzymany w strukturach kultury, nie tak jak jest najczęściej rozumiany, jako tradycja czy fragment dziedzictwa kulturowego, lecz w podstawowych elementarnych strukturach kultury jakimi są symbole, totemy czy trofea - znaki o płynnej strukturze. Prace pokazywane w 2006 roku w CK Zamek we Wrocławiu-Leśnicy, w prezentowanym przeze mnie autorskim cyklu „Tożsamość sztuki”, należą do ostatnich cykli jej autorstwa: (2005-2006), i (2006).

to formy, które funkcjonują w wielu kulturach jako wizualizacje sił witalnych człowieka. Są to spirale, jaja, formy eliptyczne. Prace z serii odwołują się już nie tylko do konkretnych symboli, ale do przedmiotów kulturowych będących nośnikami znaczeń symbolicznych. Napięcie, jakie powstaje pomiędzy przeciwstawnymi znaczeniami formy symbolicznej, zapewnia jej aktywne miejsce w każdym systemie, w jakim dokonuje się jej dekodowanie.

Struktura i forma pojawiła się w twórczości Anny Szewczyk niedawno, jako opozycja do globalistycznej fazy rozwoju kultury. Zunifikowane środowisko funkcjonowania człowieka współczesnego jest wynikiem rozwoju technologii i chęcią upodobnienia form całego współczesnego świata do beznamiętnego tła funkcjonowania ludzi. Tej bezosobowej przestrzeni artystka przeciwstawia mózg, jako formę złożoną, biologiczną, ośrodek powstawania decyzji, generujący racjonalne postępowanie człowieka, ale też obszar tajemnicy, miejsce powstawania niekontrolowanych emocji ludzkich ...

Prace trzech prezentowanych cykli () tworzą spójną wizję człowieka uwikłanego w swój świat wewnętrzny i w labirynty kultury, jak we freudowskim świecie, w którym kultura staje się źródłem cierpień, ale bez której człowiek po prostu nie istnieje.

Archetypiczne rozdarcie, tragedia zawarta w istocie naszego istnienia jest impulsem twórczości Anny Szewczyk i jednocześnie jej . Poprzez sztukę następuje jej oczyszczenie, poznanie świata i siebie samej. To bardzo osobiste



doznanie, którego jako widzowie jesteśmy mimowolnymi świadkami, staje się także naszym udziałem, naszym . Forma intuicyjnego poznania/doznania rzeczywistości jest wielką podróżą w przestrzenie czasu odczuwanego jako parametr kultury. Jest też podróżą w głąb jednostkowego postrzegania świata, w głąb siebie.

Wrażliwa kreska rysunków, delikatne i pełne laserunków, wielowarstwowe malarstwo Anny Szewczyk dają odbiorcy możliwość kontemplacji i refleksji. W świecie pośpiesznych komentarzy społecznych w działaniach artystycznych, przy bezkompromisowej walce o audytorium, malarstwo A. Szewczyk przez odwołanie się do fundamentalnych symboli życia, śmierci, zwycięstwa i uległości stanowi konieczny dla równowagi psychicznej punkt odniesienia. I bez wątpienia jest dla każdego odbiorcy aktywną przestrzenią poznania/doznania świata poprzez sztukę.

Galeria Zamek
CK Zamek Wrocław-Leśnica
Autorski cykl: **Tożsamość sztuki**
12 września – 1 października 2006 roku

Archiwalne numery „Formatu” do kupienia w redakcji

Nr 49 Sztuka w kontekście mediów. W zeszycie o związkach nauki, technologii i sztuki piszą m. in. Grzegorz Sztabiński, Grzegorz Dziamski, Bożena Kowalska, Andrzej Saj, Mirosław Rajkowski, Robert B. Lisek, Aleksandra Hołownia.

Znajdują się tu m.in.: relacje o sztuce czeskiej, 4 biennale berlińskim, II warszawskim festiwalu fotografii, grafice Briana Eno, fotografii J. Lewczyńskiego, twórczości Dan Flavina, K. Koziry, U. Broll i Matthew Barneya.

Nr 48 Zeszyt poświęcony sztuce młodych, m. in. piszą tu: Olga Lewicka, Ewa Małgorzata Tatar, Monika Lipnicka, Katarzyna Roj, Marta Czyż, Marcin Krasny, Piotr Bernatowicz, Adam Mazur, Urszula Benka. Omówienie twórczości m. in. Sławomira Rumiaka, Zorka Projekt, Magdy Moskwa, Laury Paweli, Wojciecha Kubiaka.

Wkładka: Młoda Polska – artyści z Gdańska, Krakowa, Opola, Lublina, Łodzi, Poznania, Warszawy, Wrocławia.

Nr 47 Numer mi in. zapowiada powrót malarstwa, interpretuje sztukę miasta (filozofię miasta) i dokonania tzw. nowych mediów. Piszą m.in. Janusz Krupiński, Beata Frydryczak, Grzegorz Dziamski, Krzysztof Stanisławski, Adam Sobota, Bożena Kowalska, Zuzanna Mannke, Jan St. Wojciechowski.

Nr 46 Numer „fotograficzny”; o fotografii w kontekście autoportretu, obrazu ciała, pamięci, reportażu itd. piszą m.in. Marian Schmidt, Andrzej Saj, Andrzej P.

Bator, Elżbieta Łubowicz, Marianna Michałowska, Bogdan Konopka, Eulalia Domanowska, Adam Sobota, Daria Kołacka. Tłumaczenie tekstu Henri Cartier – Bressona o decydującym momencie.

Zamówienia na pojedyncze zeszyty (każdy w cenie 14 zł) prosimy przysyłać na adres redakcji; pokrywamy koszty przesyłki. Oferujemy również pakiet 3 z podanych wyżej numerów (lub dodatkowo – obejmuje to także nr 45, 44, 43, i 42) w cenie 30 zł (za trzy wybrane zeszyty). Pokrywamy koszty przesyłki.

Okta

Bożena Kowalska

Pożegnanie Ryszarda Winiarskiego

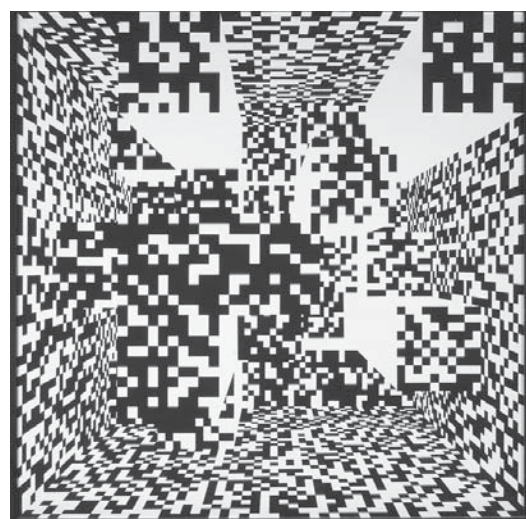
W grudniu 2006 r. w wieku 70. lat zmarł w Warszawie Ryszard Winiarski – jeden z najwybitniejszych polskich artystów i twórców powojennej awangardy malarskiej. Był absolwentem Wydziału Mechaniki precyzyjnej Politechniki Warszawskiej i wydziałów malarstwa i scenografii Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Stworzył nowy typ malarstwa na pograniczu matematyki, opartego na teorii prawdopodobieństwa, o cechach konceptualnych. W ciągu wszystkich lat swej artystycznej działalności badał i sprawdzał współdziałanie czynników programu i przypadku. Z początku czynił to na płótnach dzielonych siatką kratownicy na kwadraty, których alternatywna wielkość była losowana, podobnie jak losowany był narożnik płótna, od którego miało się zacząć wypełnianie bielą lub czernią. •różnymi zmienionej losowej był rzut monetą, kostką do gry, a także tabele liczb przypadkowych.

Już pierwsze, po studiach, tak sporządzone obrazy zyskały Winiarskiemu szybko rosnącą popularność. Między innymi otrzymał w roku uzyskania dyplomu ASP, w 1966, główną nagrodę ważnego dla ówczesnej naszej awangardy Symposium Artystów – Plastyków i Naukowców w Puławach pt. „Sztuka w zmieniającym się świecie”. Brał także udział w tak prestiżowych, międzynarodowych wystawach jak Biennale w Sao Paulo.

Z upływem czasu artysta poszerzał i zmieniał arseniał środków działania. Tworzył kompozycje wielobarwne, z diagonalnymi układami złudnych głębi perspektywicznych, wykonywał obiekty reliefowe, oraz formy przestrzenne i aranżacje przestrzenne sal wystawowych. Prowadził też akcje gier z publicznością. W swojej twórczości stawiał podstawowe pytanie o determinizm czy indeterminizm; dowodził, że współdziałanie praw rządzących rzeczywistością i ingerującego w nie przypadku zawsze przynosi w rezultacie ład i harmonię.

Winiarski był profesorem warszawskiej ASP i jej prorektorem; wykładał w Hochschule für Gestaltung w Offenbach nad Menem i w Instytucie Wychowania Artystycznego Uniwersytetu Marii Curie - Skłodowskiej w Lublinie.

Z jego odejściem utraciliśmy wielkiego, prekursorskiego artystę i niezastąpionego pedagoga, a bliscy mu ludzie niezawodnego przyjaciela. Zostawił nam wszakże wielkie bogactwo: swoją sztukę, która nie przeminie.



Joanna Niderla

Andrzej Podkański

Urodził się w Warszawie. Studiował w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Gdańsku w latach 1978-80, oraz w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie 1980-84. Dyplom uzyskał w 1984 roku w pracowni prof. Tadeusza Dominika. Brał udział w kilkunastu wystawach indywidualnych i ponad trzydziestu zbiorowych w kraju i za granicą. Jest laureatem kilku nagród i stypendiów, min. Grand Prix Warszawskiego Festiwalu Sztuk Pięknych 2006.

Jego malarstwa nie można zaklasyfikować do jakiegokolwiek z obowiązujących nurtów. Podkański nie tworzy swoich płócien zgodnie z obowiązującymi trendami, w swej twórczości jest wielkim indywidualistą. Jego obrazy są wynikiem głębokich wewnętrznych przeżyć. Każde płótno jest doskonale przemyślane i bardzo precyzyjne wykonane. W twórczości Podkańskiego nie ma miejsca na przypadek, nie stosuje on ekspresyjnych ruchów pędzla, przez co wyklucza efekt spontaniczności. Charakterystycznym elementem tego malarstwa jest światło, płótna miejscami gwałtownie rozświetlone przywodzą na myśl malarstwo Małych Holendrów. Tak jak dawni Mistrzowie Holenderscy Podkański konstruuje swoje obrazy w bardzo precyzyjny sposób. Dlatego obrazy te sprawiają wrażenie zamkniętych całości, skończonych dzieł, do których nie można nic więcej dodać.

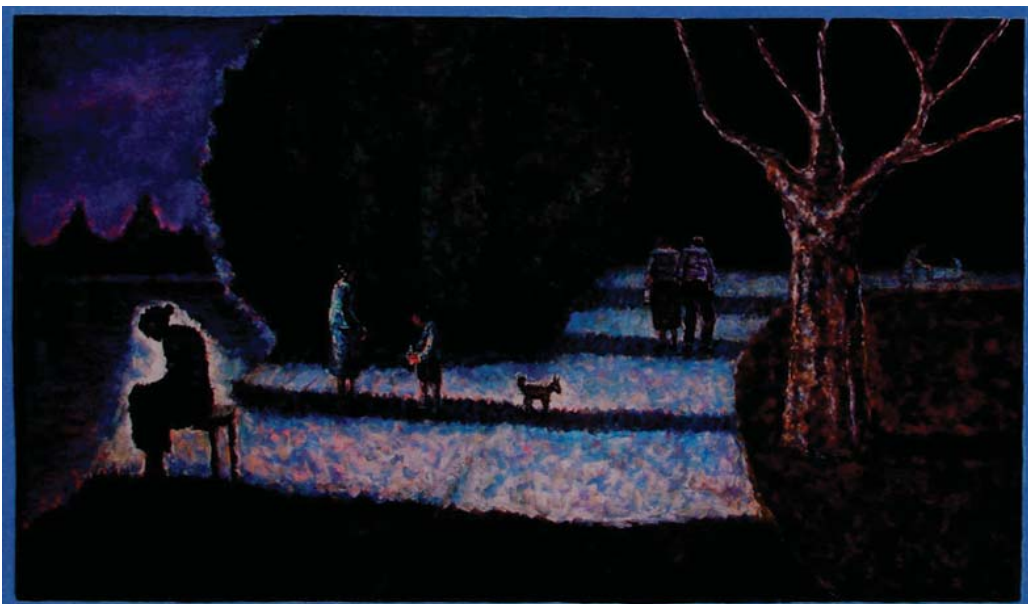
Co za tym idzie artystyczny przekaz – wypowiedź Andrzeja Podkańskiego, jest także bardzo precyzyjna. Artysta twierdzi, że malując obrazy należy poruszać sprawy najważniejsze. W swoich płótnach wypowiada się na tematy człowiekowi najbliższe, mówi o śmierci, starości, osamotnieniu, kruchości ludzkiego życia.

Jak pisał Adam Staropolski „Podkański jest jednym z najodważniejszych twórców w Polsce”. Rzeczywiście, jego malarstwo na tle obrazów uznawanych za nowoczesne prezentuje się bardzo indywidualnie. Podkański nie szuka sposobów, by widza zaszokować tak popularną w sztuce współczesnej dziwacznością, czy wulgarnością. Jego jedynym celem jest poprzez obrazy wypowiedzieć pewną prawdę o człowieku i otaczającym go świecie.

Indywidualizm malarstwa Podkańskiego został doceniony w czerwcu 2006 roku na Warszawskim Festiwalu Sztuk Pięknych, gdzie artysta otrzymał Grand Prix. W jury zasiadali wówczas Ferdynand Ruszczyc, Monika Małkowska, Apoloniusz Węglowski, Jacek Dyrzyński, Janusz Pastwa, Ryszard Sekuła, Stanisław Wieczorek, a więc artyści i krytycy o zróżnicowanych poglądach na sztukę i malarstwo. Po raz kolejny udowodniona została prawda, że nie kierunki, mody i trendy są istotą malarstwa, lecz autentyczna wypowiedź artysty.

Swoją postawą wobec malarstwa Andrzej Podkański wpisuje się w dawną tradycję malarstwa europejskiego. Natomiast malarski język, złożony z formy, światła i koloru artysta wypracował samodzielnie, nie wzorując się na żadnym z malarskich kierunków. Właśnie dlatego jego malarstwo jest tak indywidualne i prawdziwe.

Wystawa malarstwa Andrzeja Podkańskiego, Galeria DAP, ul. Mazowiecka 11a, 1-25 lutego, wystawa czynna codziennie z wyjątkiem poniedziałków w godzinach 11.00-18.00



Alexandra Hołownia

Documenta 12 – Wątki przewodnie

Dokumenta 12 największy i najbardziej prestiżowy przegląd sztuki współczesnej na świecie, trwać będzie w Kassel od 16 czerwca do 23 września 2007. Szefem documenta 12, został, rodowity berlińczyk, pracujący od lat w Wiedniu kurator, Roger M. Buergel. Jego zdaniem, documenta powinny nie tylko pomóc w zrozumieniu piętrzących się problemów otaczającego nas świata ale przede wszystkim znaleźć odpowiedź, czym jest sztuka współczesna dziś. Upadek komunizmu, dekolonizacja, odeuropeizowanie, feminizmem, ruchy homoseksualne, multikulturalne społeczeństwo, prawa mniejszości narodowych i szeroko pojęta globalizacja ugruntowały nowe polityczne i geograficzne warunki, kształtujące nowe pojęcie modernizmu. Przesunięcie Unii Europejskiej na Wschód. Poszukiwania europejskiej tożsamości. A także skierowane przeciw duchowej, kulturalnej, politycznej i socjalnej integracji ze światem zachodniej cywilizacji, antagonistyczne walki państw arabskich, znalazły swoje odbicie w sztuce współczesnej. Wszystko to zainspirowało Rogera M. Buergela, do sformułowania trzech pytań określających motywy przewodnie dokumenta 12.

1. Czy modernizm jest współczesnym antykiem ?

Do dziś nie wiadomo, czy mający znaczny wpływ na współczesnych artystów modernizm, jest w sztuce rozdziałem zamkniętym, czy nie. Kolonializm, tortury obozów koncentracyjnych, wojny, wyroby kultury zachodniej negatywny image kompromitując uniwersalne wartości modernizmu, takie jak: wolność, równość, braterstwo. Ale być może istnieje jakiś horyzont określający pomimo różnic wspólną tożsamość człowieczeństwa i ludzkości ?

2. Co znaczy surowe życie ?

To pytanie dotyczy naszej egzystencji, której bezpieczeństwo powinno być wzięte w obronę. Gender, prawa legalizujące życie homoseksualistów, obrona kultury migrantów i rosnący kosmopolityzm państw zachodnich, wpłynął na ukształtowanie nowego stosunku artystów do natury i do świata. Jak dalece i czy wogóle zmienili się wraz ze sztuką morale standardy publiczności ?

3. Co robić ?

Artyści doksztalcają się pracując nad zawartością treściową swych prac. Publiczność uczy się w momencie doświadczenia sztuki. Dzisiejszy, powiązany globalnie świat, wymaga pośredników, przekazujących zaistniałe pomiędzy kulturami zjawiska.

W interkulturalnym i eksterytorialnym obszarze sztuki musi powstać proces globalnego tłumaczenia. Wykształcenie adekwatnej, obejmującej sztukę współczesną publiczności, wiąże się z zdaniem Buergela z opracowaniem alternatywnych w stosunku do dydaktyki akademickiej, metod nauczania.

Rolę takich pośredników mogą przejąć międzynarodowe pisma oraz magazyny artystyczne.

Omówienie i krytyka produkcji, dyskusje tłumaczące publiczną użyteczność przedstawionych prac artystycznych, odzwierciedlenie struktur związków zaistniałych pomiędzy sztuką a teorią oraz pomiędzy sztuką a publicznością, stanowią zawartość treściową interesującą documenta.

Documenta 12 towarzyszyć będzie własny magazyn artystyczny złożony z kolektywnych wkładów, zaproszonych z całego świata redakcji, które będą omawiać trzy podstawowe wątki documenta. Chodzi o dialog z lokalnymi myślicielami. O zbudowanie translokalnej formy komunikacji, służącej jako interkulturalna sieć informacyjna oraz bank międzynarodowych dat, funkcjonujących również po skończeniu documenta. Treść magazynu documenta 12 składać się będzie między innymi z odpowiedzi na pytania:

Jakie znaczenie zawiera kulturalny przekaz ?

Jak kształtują się granice pomiędzy teorią a praktyką ?

O co chodzi obrazom ?

Jak wyglądają dyskursy pomiędzy centrum a peryferiami świata ?

Jak kształtują się paradygmaty zmiany dyscyplin w sztuce ?

W jaki sposób odróżniamy pojęcie pracy artystycznej od innej pracy ?

www.documenta 12.de

Aleksander Adlerstein

Impresje o Sztuce Poczty

Grzegorz Bednarz

Sztuka Poczty wyrosła z buntu przeciw komercjalizacji sztuki. Była zjawiskiem, które na początku lat 70- XX wieku zanegowało i zrewolucjonizowało sytuację w sztuce współczesnej. Tradycyjny układ artysta- marchand -krytyk- galeria- muzeum- odbiorca; tradycyjny system dystrybucji sztuki/ galerie, muzea.../ został rozbity.

Komunikacja, kreatywność, proces realizacji, to najważniejsze aspekty sztuki.

W krajach tzw. bloku socjalistycznego Sztuka poczty – mail art., odegrała w latach 70- 80 –XX wieku/ stan wojenny w Polsce/ szczególną rolę. Była sposobem przełamywania istniejących barier, komunikacji ze światem, sposobem wolności, sposobem bycia obecnym POZA, PONAD... / cenzura, trudności z uzyskaniem możliwości podróżowania po świecie/ oczywiście archiwa SB wchłonęły wiele realizacji/ tym nie mniej układ komunikacji artysta- artysta/ nie tylko ten z „pieczętka”, rozwijał się bardzo efektywnie wchłaniając różne konwencje,



Kartki...

stylistyki, formy komunikacji – z sztuka performance, audio artu włącznie.

Każdy z wątków mojego tekstu wymagał by rozwinięcia i szczegółowej analizy, niestety ze względu na ograniczone ramy tej publikacji jedynie je sygnalizuję.

Kontynuatorem tych wspaniałych doświadczeń od 8-miu lat, jest Grzegorz Bednarz – artysta, animator, nauczyciel, który stworzył swoją Szkołę sztuki Poczty.

Pracując wspólnie z młodymi ludźmi uzmysłowił im jak ważnym aspektem sztuki jest komunikacja, kreatywność, dyscyplina artystyczna odniesienie do miejsca, jak ważną jest refleksja nad światem, jego subiektywna złożonością a zarazem prostotą.

Wystawa prezentowana w Galerii pod Plafonem, pokazuje zarazem mistrza-Grzegorz Bednarza z wielkim spektrum różnorodnych realizacji wizualnych oraz jego wspaniałych studentów prezentujących kreatywną świadomość, bez ograniczeń i zahamowań.

-mówią prace prezen-

wane na wystawie.

Empty Images

Dzisiaj zamiast mnożyć obrazy artysta dostrzega niebezpieczeństwo w ich nagromadzeniu i ich zdolności do manipulacji. Już w latach 30. dwudziestego wieku, Walter Benjamin zwracał uwagę na nową sytuację kultury europejskiej i problem jednostkowej podmiotowości we współczesnym społeczeństwie. Dostrzegł zmiany w sposobie doświadczenia jednostkowego pod wpływem rozwoju technicznej reprodukcji obrazów i nadmiaru bodźców, co określił jako „rozproszenie”. Przemianom cywilizacyjnym i percepcyjnym nie towarzyszy rozwój koncepcji i refleksji moralnych, a zatem tempo rozwoju technicznego i rozwoju wartościowania jest nierównomierne. W miejsce doświadczenia – powiada Benjamin pojawia się szok, zaś P. Virillo współczesną kulturę ujmuje jako wymianę „wydarzenia”, „zdarzenia” (Heidegger) na „wypadki” („les accidents”). Oczywiście – jak sądzą badacze kultury – nadmiar silnych bodźców powoduje także swoisty rodzaj oczyszczenia i gotowość na przyjęcie nowych wrażeń, a zatem zmienia się nie tylko treść ale i charakter naszej percepcji oraz relacja obraz-rzeczywistość.

Fotografia zmienia gest i ruch w statyczną formę, wielowątkowe zdarzenie sprowadza do zatrzymanego na chwilę czasu, rozbija ciągłość świata na elementy, fragmenty, wybrane kadry. Najczęściej ufamy fotografii, mamy instynktową potrzebę szukania związku pomiędzy obrazem a określonym obszarem rzeczywistości. Czy jednak to co widzimy na papierze, jest tym samym czego możemy dotknąć, zobaczyć bezpośrednio?

Idąc tropem wyznaczonym przez P. Virillo, można zauważyć zmianę jaka dokonała się w rozwoju technologii informatycznej i w związku z tym w sferze relacji pomiędzy obrazem i naszym rozumieniem czasu, obrazem i obecnością czy śladem obecności. O ile w poprzedniej epoce (dialektyki obrazu czyli epoki rozwoju fotografii, kina, fotogramu) można było mówić o obecności przedmiotu (fotografowanego), o obecności przeszłości „zamrożonej” na kliszach fotografii (a tę obecność niejednokrotnie przypomina R. Schefferski w swoich pracach), to dzisiaj w dobie „paradoksalnej logiki obrazu” (określenie Virillo), obrazu telewizyjnego, cyfrowego, mamy do czynienia z anulowaniem obecności przedmiotu w czasie rzeczywistym, bowiem wirtualność zdominowała aktualność, a fotografia reklamowa i gazetowa nie utrwała już pamięci, śladów mniej lub bardziej odległej przeszłości, lecz raczej pokazuje wolę sugerowania przyszłości. Współczesne obrazy medialne miażdżą, unieważniają przeszłość, obecność realną w określonym miejscu, one raczej kreują przyszłość, chcą wyprzedzić rzeczywisty czas. Już nie tyle zmiany historii, losy dziejowe stanowią kontekst naszego życia i bytu, ale dynamika percepcji, ciągła konieczność rozpoznawania świata, stale rozproszonego w strumieniu wizualnych doznań. Świat jakby rozbłyśnie i gaśnie, trudno go uchwycić, dominuje estetyka prędkości i zanikania – jak to określił Virillo. Czy tworzymy zatem cywilizację, która pozbawia się możliwości zakotwiczenia w teraźniejszości i historii?

Obrazy współczesne nie tylko zmieniają nasze poczucie czasu i zakorzenienia w czasie ale i przeobrażają przestrzeń. Sfera publiczna wypełnia się szczelnie obrazami. Virillo mówi nawet, iż przestrzeń publiczną zajął dzisiaj obraz publiczny.

Wielu wnikliwych obserwatorów współczesnej kultury zwraca uwagę na ów proces karnawalizacji, teatralizacji, disneylandyzacji, mediatyzacji świata. W efekcie mamy do czynienia z procesem estetyzacji (W. Welch) wszystkich sfer życia: ciała, domu, ulic, miast, polityki, turystyki, a nawet wojny, co w gruncie rzeczy prowadzi do spotęgowania strefy sztuczności, totalnej konsumpcji obrazów, znieczulenia, braku wrażliwości, stopnia sfery emocjonalnej, zmiany tożsamości (Baudrillard, Welch, Ferestone, Jameson, Bauman), a więc następuje dziwne i niepokojące zarazem zaczarowanie nas samych jak i przestrzeni, w której żyjemy.

(Virillo – La machine de vision, 1988) Utraciliśmy umiejętność (jeśli ona kiedykolwiek była naszym udziałem) rozróżniania świata i obrazu, to tak jakbyśmy żyli w obrazie, żywili się i oddychali obrazami.

Był czas pragnienia i czczenia obrazów, a proces ich produkcji był przeznaczony tylko dla utalentowanych i wtajemniczonych. Był czas zakazu ich tworzenia i

czas pilnowania ich realizacji według określonych reguł. Był czas starannego ich przechowywania oraz sytuacji barbarzyńskiego wykradania czy niszczenia. Baudrillard chyba trafnie opisał proces historycznego triumfu i upadku obrazów w kulturze, w wyniku rozwoju technicznej reprodukcji, jednocześnie wskazując, że nasza epoka zatraciła poczucie realności, tworząc symulakry, imitacje, fikcje w miejsce rzeczywistości. Znaki i obrazy swobodnie dryfują, oderwane od znaczeń, a to nie pozostaje bez wpływu na nasz sposób widzenia. Dzisiaj zatem poszukujemy odpowiedzi na pytanie jak fotografia i obrazy medialne – które sami stworzyliśmy – konstruują nasz świat, w jaki sposób i jaki sens mu nadają. Jak samo medium wpływa na kulturę wizualną i na nasz sposób widzenia rzeczywistości. Obrazy już dawno straciły swą niewinność.

Nieufność artysty wobec obrazów może jednak wydawać się czymś dziwnym, wszak w powszechnej świadomości to właśnie artyści produkują obrazy. Tymczasem Schefferski dokonuje jakby odwrotnego działania. Wycięcie obrazu w **Empty Images** – jest gestem swoistego demontażu „maszyny widzenia”. Artysta wystawia nas na próbę, pytając czy jeszcze coś widzimy, czy jeszcze potrafimy sobie wyobrazić własny obraz świata?

Roland Schefferski nazywa swą pracę **Empty Images**. W innej swej realizacji **Obrazy wymazane z pamięci**, gdzie wycinał motywy starych zdjęć z Berlina i Gdańska upominając się o prawdę usuwanej w cień historii ludzi i miasta, o naszą zdolność do wyobrażenia sobie przeszłości, używał języka niemieckiego i polskiego. Zdjęcia z początku wieku mogły „zapamiętać” indywidualny świat (Gdańska, Berlina), zanotować realną obecność, natomiast **Empty Images** odwołują się do kontekstu świata globalnej wioski, do Mcświata, do sfery w której nikt już chyba nie potrafi opowiedzieć ludzkiej, jednostkowej historii, związanej z konkretnym miejscem.

Obrazy wymazane z pamięci / Ausgeloeschte Bilder, Fragmentaryczność pamięci, Empty Images Artysta w tych różnych projektach artystycznych, posługuje się różnymi językami, dopełnia różnymi przymiotnikami słowo: obraz. Mógłby przecież, jako Europejczyk mieszkający od dawna w Berlinie, w swych pracach posłużyć się jednym, wybranym językiem, np. angielskim lub niemieckim lub jako Polak tylko używać języka polskiego. Słowo, jego brzmienie, czy nawet graficzny zapis, także współtworzy kontekst emocjonalny, historyczny, kulturowy, itd., na który

Schefferski jest szczególnie wyczulony. Dlatego artysta zmienia język wraz z przesuwaniami uwagi na inne miejsce, na inną ludzką historię. Stara się jakby otworzyć na przestrzeń językową, w której także powinniśmy poszukiwać sensu jego twórczości.

– napisał Roland Schefferski w tekście do jednej ze swych realizacji artystycznych w Zamku Ujazdowskim, w Warszawie Dla artysty język to nie tylko środek komunikacji. Język, słowo wchłania historię, jego dźwięk już wywołuje emocje, uruchamia pamięć, współtworzy naszą tożsamość.

W **Empty Images** Schefferski pokazuje nam różne gazety: amerykańską i niemiecką, oraz Angielski (amerykański?) tytuł artystycznej realizacji odwołuje się do określonej strefy językowej. Angielskie słowo: ma pojemny zakres znaczeniowy, to nie tylko puste, ale także próżne, bezsensowne, gołosłowne. Użycie określonego języka może jednocześnie odnosić się do kontekstu geograficznego, politycznego i kulturowego, wskazuje na konkretną, w tym wypadku amerykańską strefę myślenia, tak ważną w globalnym obiegu informacji.

Schefferski w subtelny, charakterystyczny dla siebie sposób, zestawia przedmioty, znaki, obrazy i słowa. Niby to wszystko znajome, w zasadzie artysta nic nie dodaje, a jedynie przesuwa akcenty, zmienia konteksty, usuwa pewne elementy lub tylko wprowadza delikatnie swój gest wprost w realną rzeczywistość. Poprzez takie ze-stawianie tworzy jakby nowy „tekst”, który skłania nas do innego „czytania” pozornie znanego i oswojonego świata.

Artysta dokonując subtelnych interwencji w obszarze przedmiotów i obrazów, nie pozwala zastępnąć im w samozadowoleniu, nie pozwala nam zapomnieć o możliwości „innego” spojrzenia. Jego instalacje i interwencje zawsze uruchamiają pytanie: „Czy to jest ten świat?”. W ten sposób Schefferski, wbrew rozproszonej percepcji, do jakiej przyzwyczajają nas media, chce zapobiec entropii wyobraźni i wciąż zaprasza odbiorców do uważnej i krytycznej lektury świata. Może dzisiaj taka jest rola artysty

Empty Images, Los Angeles Times, Friday, August 4, 2000

Paweł Możdżyński

Od *sacrum* transgresji do *sacrum* egzystencji

Paweł Althamer, w trakcie wspomnianej wyżej „sesji pejotlowej”, wypowiada w zachwycie: „Coś wspaniałego! Jaka spektakularna potoczność”. Przekraczanie granic prowadzi wielu artystów do „ponownego odkrycia codzienności”. Doświadczenia transgresyjne pełnią funkcję rytu inicjacyjnego, obejmującego inicjacyjną śmierć. Artysta wykracza poza „ja” konwencjonalne, społeczne, w wyniku procesu artystycznego przeżywa transformację: „stare ja” umiera, rodzi się „nowe ja” a wraz z nim nowy stosunek do świata i głębsza wrażliwość. Paradoksalnie, odnalezienie codzienności i „alchemicznej” formuły koniunkcji sztuki i życia staje się możliwe właśnie poprzez przekroczenie, transgresja bywa wstępem do resakralizacji egzystencji. Eliade zwrócił uwagę na to, że „świętość oznacza tyle, co siła, a ostatecznie także po prostu rzeczywistość. [...] Przeciwnieństwo święte – świeckie często jawi się jako przeciwieństwo między rzeczywiste – nierzeczywiste lub pseudorzeczywiste”. Na przykład w buddyzmie zen każda czynność może mieć charakter medytacyjny, adepci zachęcani są do tego, by stan uważności zachowywać przez cały czas – w ten sposób nawet najbardziej powszednie działania stają się medytacją. Mistrz zen, Rinzai (Lin-chi) wysoko waloryzował w swych naukach życie codzienne, naturalne, zwykłe:

„W buddyzmie nie ma miejsca na czynienie wysiłków. Po prostu bądźcie zyczajni i przeciętni. Wypróżniajcie się, oddawajcie moc, ubierajcie się i jedzcie. Kiedy jesteście zmęczeni, idźcie się położyć. Ludzie, którym brak wiedzy, mogą się ze mnie śmiać, ale mądrzy zrozumieją. [...] W ten sposób wasze zwyczajne przyzwyczajenia w odczuwaniu, które tworzą karmę dla Pięciu Piekieł, staną się samoistnie Wielkim Oceanem Wyzwolenia”¹².

Artysta wciela się w alchemika odnajdującego Kamień Filozoficzny pośród rzeczy codziennych i uznawanych za „podłe”. Mircea Eliade cytuje tekst alchemiczny z 1526 roku, według którego Kamień Filozoficzny

„znany jest wszystkim ludziom, młodym i starym, obecny jest na wsi, w miasteczku i w mieście, we wszystkich rzeczach stworzonych przez Boga; a przecież pogardzają nim wszyscy. Bogaci i biedni posługują się nim na co dzień. Służba wyrzuca go na ulicę. Dzieci bawią się nim [...]. A mimo to nikt go nie docenia, choć poza duszą ludzką jest przecież najcudowniejszą i najbardziej drogocenną rzeczą na świecie [...]”.

Niemniej jest uważany za najpodlejszą i najbardziej nędzną z rzeczy ziemskich...”¹³.

Artyści w wyniku działań transgresyjnych odkrywają niezwykłość codzienności. Kantor i Bałka („Pamiętka z pierwszej komunii”) odnajdywali swoje

ukryte w pozornie zwyczajnych zdarzeniach. Zachwyt codziennością nie musi przybierać jednak tak „mrocznej” i „niecodziennej” formy, może przejawiać się w sposób bardziej „zwyczajny”. Natalia LL pisała: „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, wypowiedzianie itp.”. W ten sposób sztuka i życie wzajemnie się przenikają, rozsadzając granicę tkwiącą pomiędzy nimi. Althamer w jednym z wywiadów stwierdził: „Lepiej chodzić w pejzażu i oglądać go 1:1, niż malować”. Artysta ten zorganizował projekty zatytułowane „Film”. Krótkie filmy kinowe puszczane przed seansami zapowiadały sytuację, która wydarzyła się później „naprawdę”. Sarzyński pisał: „Otóż określonego dnia o określonej godzinie akcja »Filmu« została powtórzona na żywo. Dla zwykłych przechodniów była praktycznie niezauważalna (składał się z kilku banalnych sytuacji), a możliwa do zidentyfikowania dla tych, którzy wcześniej widzieli ją w kinie”. „Film”, prawdziwa sztuka – według polskiego artysty – rozgrywa się nie w kinie, czy galerii, lecz „w rzeczywistości”.

W ramach wystawy „Teatr Niemożliwy” w warszawskiej Zachęcie, Althamer zorganizował akcję pt. „Personel”, rozgrywającą się „naprawdę”, poza galerią, poza oczami widzów, polegającą na „wymianie” pracowników pilnujących wystaw i pracujących w szatni w Zachęcie i w Kunsthalle Wien. W projekcie tego wydarzenia autor napisał:

„Wyjazd (plener) miałby charakter poznawczy – spotkanie z koleżankami, kolegami »po fachu« oraz reprezentacyjny – »personel z Polski w Wiedniu«. Ważne

wydać się stworzenie dla pań szczególnie atrakcyjnych warunków wyjazdu. Specjalnie przeszkolenie z podstaw języka niemieckiego, angielskiego, zajęcia z historii sztuki. Specjalnie zaprojektowane eleganckie kostiumy (reprezentacyjne), profesjonalne wsparcie przy stworzeniu »image’u«, w którym panie poczułyby się komfortowo i pięknie (fryzury, stylizacja, make-up itd.). Możliwość tzw. wymiany z personelem wiedeńskim. W planie kilka dni zwiedzania muzeów, 2 – 3 dni pracy w proponowanej instytucji. Bankiet na zakończenie wspólnie z pracownikami »miejscowymi«”¹⁴.

Innym przykładem swego kultu codzienności w sztuce Althamera jest sławna akcja „Bródno 2000”. Około dwieście rodzin mieszkających w tym budynku wzięło udział w tym wydarzeniu. Na zewnątrz budynku w zabawie uczestniczyło trzy tysiące osób. W realizację pomysłu zaangażowali się harcerze, którzy roznieśli instrukcje, ulotki i plakaty, „ksiądz z miejscowej parafii podczas niedzielnego kazania mówił o boskim pochodzeniu każdego światła, również tego, które pojawi się w oknach bloku”, działacze lokalni częstowali darmową grochówką uczestników wydarzenia, był pokaz sztucznych ogni, do tańca przygrywała kapela praska. Warto tu zauważyć, że codzienność jest przeniknięta siłą. O sakralizacji codzienności i obecności w niej mocy mówił autor projektu „Bródno 2000”:

„Ponoć jak modli się jedna osoba to jest to jakaś moc, ale gdy modli się 100 osób, to wyzwala się siła zdolna przenieść góry albo wznieść kościół. Ja w to wierzę. Gdy zrealizowałem świetlny napis na bloku na Bródnie 2000 - wiele osób powiedziało »fajnie, świeci«, ale dużo większe znaczenie miało dla mnie to, co działo się za tym napisem i to, co spowodowało, że on zaświecił. To praca z mocą, która jest najciekawszym aspektem mojego uprawiania sztuki. Czuję się wówczas prawdziwym szamanem. To znaczy kimś, kto z głodu wiedzy bada, poznaje świat. [...] Społecznikostwo jest częścią zawodu artysty. Jaki byłby bez tego sens robienia wystaw?”¹⁵.

Sam Althamer mówi o swojej działalności jako o „reżyserowaniu rzeczywistości”, Grzegorz Borkowski stwierdził, że Althamer „rzeczywistość traktuje jako środek wyrazu, że posługuje się medium rzeczywistości”.

W tym nurcie plasuje się wiele prac z kręgu sztuki kobiecej, czy feministycznej – za przykład mogą służyć projekty Julity Wójcik – w jednym obierała ziemniaki w Narodowej Galerii Sztuki Zachęta, w innym była „supermamą”. Zachwyt codziennością może mieć wyraz w użyciu w procesie twórczym „zwykłych”, „kobięcych” materiałów – kawałków tkanin, ziaren, roślin, włosów, fotografii rodzinnych itp.

Zachwyt zwyczajnością może przejawiać się w próbach zawiązania głębokich relacji pomiędzy sztuką, naturą i życiem. Beata Kolondra w swoich abstrakcyjnych obrazach umieszcza zakodowane mapy wędrowek po lesie ze swoim psem. Artyści wykorzystują w swych dziełach naturalne materiały (ryż, miód, wosk, pyłki kwiatowe, rośliny itd.) czy żywioły (woda, powietrze, ogień, ziemia). Nurt

- sztuka miejsca polega na subtelnych ingerencjach artystycznych czasem w naturze – lesie, polu, strumieniu itp. Na przykład Paweł Althamer w ramach jednego z projektów postawił w parku ławki, zachęcające do siedzenia i kontemplowania przyrody. Jarek Lustych umieszcza w przestrzeni lasu na prawym brzegu Wisły w Warszawie swoje prace, właściwie mało dostępne dla potencjalnych widzów. Artysta ten w swym wieloetapowym projekcie zbierał drewniane skrzynki po owocach, wydobywał z nich klocki, którymi odbijał wzory na plakatami rozwieszanych w przestrzeni miejskiej i ulotkach rozdawanych przechodniom na ulicach. Drewno po wykorzystaniu w grafice, służyło mu do instalacji umieszczanych w „dzikim” lasku na brzegu Wisły. Część klocków w postaci – jak to nazwał – „tatuazy” wklejał w drzewa, co było aktem ich „zwrócenia”. Artysta zresztą przewiduje, że te zwrócone drzewu kawałki drewna będą z drzewem stanowić jedność, obrosną korą. W tym projekcie widać swoje „zageszczenie symboliczne”: wzór jako symbol ukrytej rzeczywistości, pojawiający się w codziennej przestrzeni na plakatami i ulotkach; natura; drzewo; powrót do początku...

Sam proces twórczy może być dziełem natury. Natalia LL pisała: „Gest artysty może być energetycznym śladem na płótnie, może ujawnić się w kompozycji rzeźbiarskiej, ale może być także śladem ptaka w powietrzu, ryby w wodzie czy węży na kamieniu”. Nieraz rolę prawdziwych twórców zajmują organizmy żywe, a artyści stają się kuratorami, jak w pracach Tatiany Czekalskiej i Leszka Golca. Swoisty zachwyt „zwykłością” natury pobrzmiewa także w słowach Jarosława Koziary, gdy opisuje jedną ze swych prac:

„Z wysokiej na 60 m skarpy w Janowcu widać małopolski przełom Wisły i łąkę, na której znajduje się mój naziemny obraz. [...] Linie, które wyznaczyłem wapnem i taśmami, zostały przeorane i rozdrobnione glebogryzarką. Do spulchnionej ziemi wysiano nasiona rzepaku, gryki, gorczyca i facelli. Rośliny już w fazie wczesnego wzrostu zostały jednak zjedzone przez bydło i owce. W ich miejsce wyrósł osset, którego nic już nie chciało zeżreć. Osset dokładnie wypełnił wyorane linie. Był tak dorodny (1,5 – 2 m wysokości), że podczas powodzi rysunek pozostał powyżej powierzchni wody. Obraz zmieniał się wraz z porami roku. Po trzech cyklach został wchłonięty przez naturę. [...] Obrazy nie były poddawane korektom, raz

sprovokowana natura dokonywała dzieła samodzielnie¹⁶.

„Powrót” artysty do „życia” po przebyciu drogi, na której przekraczał różne ograniczenia, kojarzy mi się z postacią Buddy, najpierw medytującego w samotni, a po przebudzeniu chodzącego po targu, służącego innym, wyzwalającego czujące istoty z cierpienia¹⁷. Artysta też powraca do świata, do zwykłości po doświadczeniach bardzo niecodziennych. Działania transgresyjne: przyjmowanie halucynogenów, medytacje, radykalne działania cielesne, prowadzą niektórych artystów nie do zagubienia a do odnalezienia codzienności. Ten etap rozważań zakończył stwierdzeniem następującym: sztuka dzięki rytuałom transgresji ponownie zsakralizowana powraca do życia i to życie uświęca.

Communitas

Przy badaniu problemu relacji sztuki, i codzienności dobrze jest odwołać się do socjologiczno-antropologicznej koncepcji Victora Turnera. Według niego każde społeczeństwo budują trzy elementy: struktura, liminalność. „Struktura jest tym wszystkim, co utrzymuje podziały między ludźmi, określa podziały między nimi i ogranicza ich działanie” – pisze Turner. Struktura ma formę hierarchiczną, jest systemem pozycji społecznych wyraźnie oddzielonych od siebie. Natomiast (wspólnota) ma charakter antystrukturalny: „Więzi są antystrukturalne w tym znaczeniu, że są niezróżnicowane, egalitarne, bezpośrednie, nieracjonalne (choć nie irracjonalne), są relacjami Ja - Ty lub Zasadnicze My w znaczeniu Martina Bubera¹⁸”; jest wyrazem tego, co wspólne, bezpośrednie i spontaniczne. Doświadczenia tego rodzaju mają charakter jednoczący. Według Turnera na życie społeczne ma duży wpływ też trzecia jakość: sfera liminalna – graniczna. Jest to obszar „pomiędzy”, sfera doświadczeń wyzwolonych zarówno z zasad struktury, jak i wspólnoty. Liminalność jest poza społeczeństwem, symbolizowana przez to, co bezludne: pustynie, lasy, góry... To cisza i samotność niezbędna do kontemplacji i obcowania z boskością. Doświadczenia liminalne są „nie z tego świata”, mogą stać się udziałem każdego, lecz szczególnie często mają do nich dostęp szamani, mistycy, alchemicy – mówiąc językiem Mircei Eliadego – wszelkiej maści „specjaliści od ekstazy”. Wedle Turnera i liminalność wspólnie budują antystrukturę: „Liminalność – optymalne tło stosunków – i samo – spontanicznie generowany stosunek między zrównanymi i równymi, totalnymi i zindywidualizowanymi istotami ludzkimi, pozbawionymi atrybutów strukturalnych – wspólnie tworzą to, co można nazwać antystrukturą¹⁸”.

Odnosząc model Turnerowski do problemu rozważanego przeze mnie – relacji codzienności i w sztuce współczesnej – stwierdzam, że zachowania transgresyjne dokonywane w ramach procesu twórczego plasują się w sferze liminalnej. Artyści też poszukują codzienności w aspekcie wspólnotowym, bezpośrednim, spontanicznym; poszukują więc . Reasumując, sztuka - pomimo tego, że jest też częścią struktury - w swym twórczym wymiarze zajmuje pozycje antystrukturalne: liminalne i wspólnotowe. Liminalność i znajdują swój wyraz w religijności – w ciszy medytacji i we wspólnocie wiernych. Oba bieguny doświadczenia antystrukturalnego są mocno reprezentowane przez sztukę współczesną.

Struktura w nowoczesnym – a także ponowoczesnym - społeczeństwie jest podporządkowana racjonalności i opartej na niej logice biurokratycznej, wpisuje się w proces „odczarowania świata”. Kłasyk socjologii, Max Weber, przewidywał, że „żelazna klatka” racjonalności okaże się za ciasna. Anthony Giddens dla opisu wpływu dynamiki nowoczesności na jednostkę używał „pojęcia separacji doświadczenia”, którą scharakteryzował w sposób następujący: „oddzielenie życia codziennego od doświadczeń, które mogłyby skłonić do stawiania potencjalnie niepokojących pytań egzystencjalnych, zwłaszcza w styczności z chorobą, szaleństwem, przestępczością i śmiercią”. Giddens mówił też o „izolacji egzystencjalnej”, będącej oddzieleniem jednostek „od zasobów moralnych koniecznych do osiągnięcia życiowej satysfakcji i pełni egzystencjalnej”.

Ponowoczesność (późna nowoczesność) jest okresem „powtórnego zaczarowania świata”, następuje „powrót treści wypartych”. Zbyt krępująca „żelazna klatka” struktury powoli pęka. Wedle mojej opinii wpisuje się w ten proces w sposób szczególny antystruktura: i liminalność, w dużym stopniu nadmiernie stłumione przez racjonalną strukturę. Stąd artystów zainteresowanie ciałem, śmiercią, chorobą, szaleństwem, dzieciństwem, „dzikością”, alternatywnymi stanami świadomości, bólem itd. Powrót do realności, codzienności w działaniach artystów interpretuję jako próby wyrwania się ze zniewolenia symulacji i hiperrealności. Ciało w sztuce współczesnej, jak i w całej kulturze ponowoczesnej, „przestało być ograniczeniem ducha” - jak to ujęła Aldona Jawłowska, stało się – według Zygmunta Baumana - „organem doznawania”, artyści poddają się charakterystycznej dla postindustrialnego społeczeństwa „pogoni za doświadczeniami” – właśnie związanymi z i liminalnością. W sztuce współczesnej liminalne prowadzi do sponta-

nicznej, żywiołowej, nieracjonalnej, jednoczącej ludzi codzienności¹⁹, co koresponduje z przekonaniem Shustermana: „Sztuka jest bowiem czymś więcej niż źródłem wewnętrznej przyjemności (choć jest to cecha ważna); jest ona również praktycznym sposobem nadawania wdzięku i piękna międzyludzkiemu związkowi życia codziennego”.

W dobie modernizacji wielkich religii, odrzucenia przez nie magii, zastąpienia nieracjonalnego racjonalnym, gubienia mitu i rytuału, sztuka wzięła na siebie zadania, niegdyś realizowane przez religię: transformuje, inicjuje, modyfikuje cielesność i zmysłowość, otwiera na to, co pozazmysłowe, przekazuje wiedzę tajemną, obdarza mocą, grozą, szczęściem... Sztuka, jak niegdyś religia, „otwiera ku górze”, otwiera na świat, włącza do wspólnoty i wrzuca w codzienność powtórnie zsakralizowaną, zaś artysta jest „specjalistą od ekstazy” społeczeństwa ponowoczesnego.

¹ Tekst jest zmienioną i rozszerzoną wersją referatu pt. „Święta codzienność. O sakralizacji egzystencji w sztuce współczesnej” wygłoszonego na konferencji „Sztuka w przestrzeni duchowej” (17.11.06) w Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku i wydrukowanego w: „Rzeźba Polska” t. XII 2006, *Sztuka w przestrzeni duchowej*.

² Kategorii *sacrum* używam tu, zgodnie z długą już tradycją dla oznaczenia zarówno tego co „święte”, jak i „przeklęte” (por. Otto R., *Świętość. Elementy irracjonalne w pojęciu bóstwa i ich stosunek do elementów racjonalnych*, tłum. B. Kupis, Wydawnictwo KR, Warszawa 1999; Eliade M., *Sacrum i profanum. O istocie religijności*, tłum. R. Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 1996).

³ Rogozińska R., *Paradoksy reprezentacji*, „Format. Pismo Artystyczne” nr 44 (1-2/2004), s. 18-19.

⁴ Malewicz K., *Świat bezprzedmiotowy*, tłum. S. Fijałkowski, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2006, s. 66.

⁵ Podgórzec Z., *Wokół Ikony. Rozmowy z Jerzym Nowosielskim*, PAX, Warszawa 1985, s. 184.

⁶ Kuspit D., *Concerning Spirituality in Contemporary Art*, w: *The Spiritual In Art. Abstract Painting 1890-1985*, Los Angeles 1986, s. 315, za: Dziamski G., *Sztuka według „Formatu”*, „Format. Pismo Artystyczne” nr 40 (3-4/2001), s. 4.

⁷ Smithson R., *Typescript*, New York 1972; za: Kostołowski A., *Sztuka i jej meta - Teksty z lat 1968-2003*. Wyb. M. A. Potocka, Bunkier Sztuki, Iter Esse, Galeria Miejska Arsenal, Kraków 2005, s. 413.

⁸ Natalia LL, *Teksty Natalii LL. Teksty o Natalii LL*, Galeria Bielska BWA, Bielsko Biała 2004, s. 91, 215.

⁹ Pejić 1999, Tekst do katalogu, w: Abramović M., Spirit House, [kat. wyst.], CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa.

¹⁰ Gerald Matt rozmawia z Pawłem Althamerem, w: Pieńkos J., Jurkiewicz M. (red.), *Teatr niemożliwy. Performatywność w sztuce Pawła Althamera, Tadeusza Kantora, Katarzyny Kozyry, Roberta Kuśmirowskiego i Artura Żmijewskiego*, (kat. wyst.), Kunsthalle Wien, Zachęta, Warszawa 2006: 42, 43.

¹¹ Paweł Althamer zachęca, (kat. wyst.), Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2005, s. 16.

¹² Watts A., *Droga zen*, tłum. S. Musielak, Rebis, Poznań 1997, s. 130.

¹³ Eliade M., *Kowale i alchemicy*, tłum. A. Leder, Aletheia, Warszawa 1993, s. 161.

¹⁴ Althamer P., *Personel w plenerze*, w: Pieńkos J., Jurkiewicz M. (red.), *Teatr niemożliwy. Performatywność w sztuce Pawła Althamera, Tadeusza Kantora, Katarzyny Kozyry, Roberta Kuśmirowskiego i Artura Żmijewskiego*, (kat. wyst.), Kunsthalle Wien, Zachęta, Warszawa 2006: 38.

¹⁵ *Lepiej chodzić w pejzażu i oglądać go 1:1, niż malować. Paweł Althamer w rozmowie z Sebastianem Wisłockim*, „Magazyn Sztuki” nr 27/2001, www.magazynsztuki.pl/stare_zasoby/archiwum/archiwum/nr_27/archiwum_nr27_tekst_1.htm 2001

¹⁶ Koziara J., *Obraz „Obieg. Sztuka Aktualna”* nr 1 (71) 2005, s. 20 – 21.

¹⁷ Nie twierdzą bynajmniej, że transformacja artysty współczesnego jest porównywalna z przebudzeniem w buddyzmie. Chodzi mi raczej o zestawienie ze sobą wizerunków artysty i Buddy

¹⁸ Turner V., *Gry społeczne, pola i metafory. Symboliczne działanie w społeczeństwie*, tłum. W. Usakiewicz, Wydawnictwo UJ, Kraków 2005: 169

¹⁹ Oczywiście sztuka jest także instytucją społeczną i elementem struktury, m.in. służy socjalizacji, jest narzędziem selekcji społecznej.

Sprostowanie

W ostatnim 49. numerze Pisma Artystycznego „Format” w artykule Williama Hollistera dotyczącego wystawy sztuki czeskiej we wrocławskiej Galerii BWA pt.: „Wzory myśli u sąsiadów” (str. 52-53) znalazło się zdanie które jest ewidentnym niedopatrzaniem autora artykułu. W akapicie opisującym prace Franciszka Lozinskiego oraz grupy „Sztuka i Antychryst” (str. 53) autor pisze, cytując: „...historia sztuki jest związana z historią Kościoła. Galeria nie jest jednak kościołem. Galeria BWA sąsiaduje z dużym niemieckim kościołem zbudowanym z cegieł, który w niedziele wypełniają wierni”. To, że historia sztuki związana jest historią Kościoła jest faktem oczywistym i nie podlegającym dyskusji, ale mnie oburzył fragment mówiący o „dużym niemieckim kościele” sąsiadującym z Galerią BWA. Najbliżej Galerii jest gotycka, ceglana bryła kościoła P.W. Sw. Wojciecha.

Jest to dominikański kościół poświęcony pierwszemu polskiemu świętemu (relikwie od najazdu Brzetysława I na Gniezno w 1039 roku są w Katedrze Św. Wita w Pradze). Kościół ten od chwili powstania silnie związany był z polskimi tradycjami. Początki kościoła sięgają XII wieku, kiedy to została wzniesiona pierwsza świątynia z fundacji Bogusława, brata Piotra Włostowica, wojewody Bolesława Krzywoustego. Był to prawdopodobnie pierwszy kościół parafialny lewobrzeźnego Wrocławia. Od 1226 roku kościół przejmują dominikanie krakowscy, którego pierwszym przeorem był bł. Czesław Odrowąż. Po zniszczeniach dokonanych w 1241 roku przez Tatarów kościół został odbudowany w stylu gotyckim i ponownie poświęcony w 1330 roku przez biskupa Nankiera. Obecny wygląd świątyni osiągnęła w drugiej połowie XIV wieku. Alabastrowy, barokowy sarkofag z relikwiami bł. Czesława - od 1963 roku głównego patrona miasta, zachował się do dziś w kaplicy jego imienia. W długiej historii klasztoru i kościoła Św. Wojciecha przeorami było wielu Polaków. Donatorami kościoła byli m.in. Jakub Sobieski czy Jerzy Lubomirski. W kościele Sw. Wojciecha do końca XIX i początku XX wieku odbywały się polskie nabożeństwa.

Uważałam za konieczne przytoczenie w skrócie historii kościoła Sw. Wojciecha aby uzasadnić niestosowność użycia słowa „niemiecki” w tym kontekście. Wyjątkowe położenie geograficzne Wrocławia na Dolnym Śląsku i w środku Europy sprawiło, że miasto dawniej nigdy nie było jednolite etnicznie podobnie jak wiele miast środkowoeuropejskich. Podczas ponad tysiącletniej historii Wrocławia o wpływy w mieście walczyły między sobą największe dynastie Europy: Habsburgowie, Hohenzollernowie, Jagiellonowie, Piastowie. Ten „mikrokosmos Europy Środkowej” jak nazywa Wrocław Norman Davies, w swej historii był pod panowaniem czeskim, polskim, austriackim, pruskim. Dlatego nie rozumiem dlaczego William Hollister w tekście „Wzory myśli u sąsiadów” używa nieco rewizjonistycznego słowa „niemiecki” zamiast neutralnego np. „wrocławski” czy po prostu „katolicki”. Pozostaje mi domniemywać, że błąd ten wynika z braku znajomości historii Wrocławia, bądź też złego przewodnika. W takim razie polecam się na przyszłość.

Maciej Kasperski

PS.

Proszę o umieszczenie tego tekstu celem sprostowania w następnym numerze „Formatu” oraz poinformowanie o zaistniałym błędzie autora.

Dotyczy również skróconej wersji angielskiej.

W tekście tym korzystałem z opracowań:

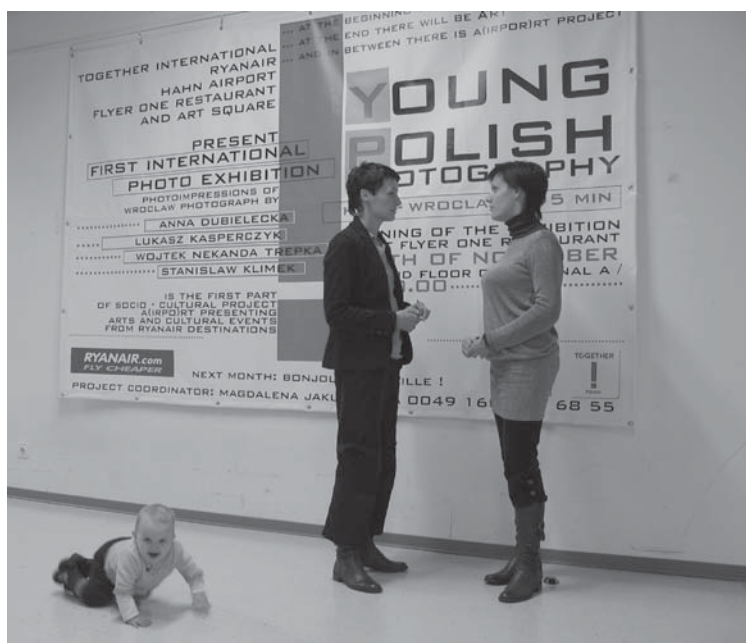
- „Kościoły Wrocławia” Zygmunt Antkowiak, 1991;
- „Wrocław od A do Z” Zygmunt Antkowiak, 1997;
- „Mikrokosmos” Norman Davies, Roger Moorhouse, 2002.

Magdalena Jakubowska

A(irpo)RT project- sztuka w przestrzeni międzykulturowej

Znakiem obecnych czasów staje się wzrost mobilności spowodowany rozwojem tanich linii lotniczych takich jak Ryanair. Pokonywanie europejskich dystansów w krótkim czasie, z małym bagażem mobilizuje zarówno turystów, jak i koneserów międzynarodowych wydarzeń kulturalnych. Półtoragodzinny lot z Wrocławia do Frankfurtu Hahn to najkrótsza i jedna z najtańszych dróg miłośników sztuki do targów sztuki w metropolii położonego nieopodal Frankfurtu nad Menem, lecz również do wielu wydarzeń związanych z obchodami Kulturalnej Stolicy Europy 2007 roku w pobliskim Luxemburgu.

Nowa dynamika podróży to też specyficzna międzykulturowa przestrzeń lotniska jako miejsca spotkań, coraz bardziej już masowego. Organizatorki wystawy Young Polish Photography- Hahn/Wrocław: 95 min otwartej na lotnisku Frankfurt Hahn 10 listopada tego roku skoncentrowały się na prezentacji młodych artystów z Polski. Wystawa znalazła swoje miejsce w terminalu - miejscu przeci-



niania się? dróg podróży, oczekujących i przechodniów. Pomysł skrzyżowania podróży i sztuki, prezentacji artystycznej w przestrzeni publicznej nie jest nowy, ale jak ka?da podró? -mo?e by? ekscytuj?cy.

Magdalena Jakubowska i Ma?gorzata Kasprzycka zaprosi?y do udzia?u w wystawie młodych artystów z Polski - ?ukasza Kasperczyka i Ann? Dubieleck?. Ich prace prezentuj? autorskie spojrzenie na Wroc?aw uj?te w seri? zdj?? pokazuj?cych miasto z ró?nych perspektyw i odkrywaj?ce jego specyfik?. To nie tylko zapis widoków miasta - miejsc wype?nionych historyczn? przesz?o?ci?, ale równie? spojrzenie na jego mieszka?ców. Podró?ni oczekuj?cy w terminalu natykaj? si? przypadkowo na odbicia twarzy pochodz?cych z odleg?ej lub blijszej „nowej Europy“. Twarze zapraszaj? lub ciekawi?, nie pozostawiaj? oboj?tnym.

Wystawa reklamuje czy zastanawia? Jakakolwiek jest odpowe? na to pytanie, istotnym wyzwaniem jest obecno?? sztuki w miejscu normalnie dla niej nie przewidzianym. Wyj?cie ze sztuk? w przestrze? komercyjn? i tak bardzo „niegaleryjn?“ jest konfrontacj? sztuki z rzeczywisto?ci? w jej najró?niejszych przejawach.

Projekt A(irpo)RT anga?uje młodych artystów do nietradycyjnych, w?druj?cych pokazów dostosowanych do konkretnych przestrzeni lotnisk. Po Polakach, do prezentacji swoich miast zaproszeni zostali ich rówie?nicy z Anglii, Francji, ?otwy, Szwecji i Szkocji. Podbija? b?d? przestrze? lotniska, zaskakiwa? podró?nych tam gdzie sztuki si? nie spodziewaj?. Dynamicznie rozwijaj?ce si? lotniska nabiera? w ten sposób b?d? wizerunku mecenasa sztuki, eksponuj?c w swej architektonicznej przestrzeni poza walorem ekonomicznym i funkcjonalnym, równie? element estetyczny.

Fotografie Dubieleckiej i Kasperczyka b?d? podró?owa? po lotniskach Europy. Sztuka młodych zach?ca? b?dzie do odwiedzenia Wroc?awia, spotkania ludzi, zajrzenia w ich prawdziwe twarze. Bo Wroc?aw to przecie? miejsce spotka?.

41 O. Piene:

-Tak. Schmela i Jean Previer zaprosili artystów z Paryża i to oznaczało ogromną stymulację dla nas. Nauczyliśmy się co oznacza bycie samodzielnym artystą, korzystanie z wolności, o której do tej rozprawialiśmy jedynie formalnie, przetwarzanie wolności pacy w nową pracę. Zawiązały się kontakty z Yves Klein, Tinguely, z Fontaną, z mediolańczykami i innymi paryżanami, z ludźmi w Belgii itd. Mack i ja, a także inni artyści, mieliśmy pomysł wydawania magazynu. W kwietniu 1958 powstał numer „ZERO 1” z wystawy, która nosiła tytuł „Czerwony obraz”. Jesienią tego samego roku wyszło „ZERO 2”, które tematycznie było bardzo zogniskowane i nazywało się „Wibracja”. Wystawa temu towarzysząca to były obrazy zerotypowe, zwłaszcza moje obrazy rasterowe, które wtedy rzeczywiście wywołały małą rewolucję. Początkowo robione niepoważnie i śmiesznie jako etudy, ćwiczenia. Po wydaniu magazynów „ZERO 1” i „ZERO 2” wielu artystów przychodziło do nas i zachęcało do publikowania następnych numerów. Pracowaliśmy nad tym trzy lata. Wzięło w tym udział chyba 26 artystów. „ZERO 3” było, że się tak wyrażę, czytelnym manifestem grupy „ZERO” w wielu językach: po niemiecku, angielsku, francusku, włosku... To było dla nas spore doświadczenie, ponieważ ta międzynarodowość powstała niemal sama z siebie, jako rezonans naszych wysiłków. Stała się istotnym elementem grupy ZERO, która dzięki temu wyszła z Duesseldorfu do innych miast i krajów. Siedem lat później byliśmy już z wystawą w Nowym Yorku, w Filadelfii, w Waszyngtonie.” ZERO” stało się nagle międzynarodowym faktorem.

I. Kulik:

-Frontem awangardowego ataku przeciw konserwatyzmowi i konformizmowi ?

O. Piene:

-Tak, można tak to określić. Dla nas było to w dużym stopniu sprawą przeżyć wojny i okresu tuż po niej. Przeżycia te były po części bardzo intensywne. Zapewne w Polsce tak samo, ale my byliśmy ostatnim rocznikiem, który został posłany na wojnę. Ludzie urodzeni później byli już „ludźmi pokoju”. I z tego przeżycia ciemności i dramatu, z niesamowitego ciśnienia i strachu aby przeżyć wojnę, nagle pojawił się uwalniający duch czasu pokoju. Rola światła jako elementu życia. Potem doszło do tego przeżywanie kształcenia się. Rozpoznanie egzystencjalizmu. Studiowałem bardzo dużo filozofii egzystencjalnej, ale wtedy kiedy te przeżycia już się wydarzyły. Całkiem nowym odkryciem była dla nas nowa literatura amerykańska. Te rzeczy dotarły do Niemiec po tym, kiedy one dla nas wcale nie istniały. To znaczy nie istniały w czasie wojny i bezpośrednio po niej- bo wszystko było zamknięte. W Niemczech panowało zaciemnienie, wszystko było zaciemnione.

I. Kulik:

-Ma Pan na myśli nazistowską zapaść w Niemczech?

O. Piene:

- Tak. Zaciemnienie fizyczne: bo nie wolno było zapalać światła. Duchowe zaciemnienie: bo nie dozwolona była współczesna literatura czy też uprawianie współczesnego międzynarodowego ducha. I kiedy po wojnie przestano strzelać, ponownie zapaliło się światło. Bez obaw i ograniczeń. Można było znów oglądać coś nocą. To było częścią kluczowego przeżycia dla tego czym później było „ZERO”. Przeżywanie wolności, przeżywanie możliwości poruszania się, spoglądania bez obawy w niebo. Niebo nie stanowiło już zagrożenia, tak jak w czasie wojny kiedy ciągle mogły spaść z niego bomby, latały myśliwce...I oto nagle niebo znowu stało się błękitne, jasne i piękne. Przestrzeń dla życia, radości ze stworzenia i natury. To było całkiem nowe, zupełnie inne życie. Nam tu w Niemczech zachodnich po wojnie oszczędzone zostało doświadczenie przymusu reżimu sowieckiego. Doświadczaliśmy natomiast pewnego rodzaju „terroru konformizmu”, wychodzącego z materializmu. Była to wiara w postęp, w karierę, w otaczanie się dobrami „cudu gospodarczego” itd. Odrzucaliśmy to, bo odczuwaliśmy to jako przymus, quasi-terror społeczny dyktowany przez zwycięzców „cudu gospodarczego”. Rzeczywisty sprzeciw przejawiał się opozycją ludzi ducha, nastawionych twórczo i artystycznie, bazujących na wartościach sztuki i nauki, skierowaną przeciwko ludziom sukcesu materialnego. W 1953 roku miała miejsce w Duesseldorfie wystawa poświęcona sukcesowi gospodarczemu odbudowy w Niemczech. Nazywała się typowo: „Wszyscy powinni lepiej żyć”. Był tam też dział naukowy. Przy okazji tej wystawy Heinz Mack, ja i nasz zaprzyjaźniony architekt Johann Schneider, nawiązaliśmy w praktyczny sposób kontakt z naukowcami. Opracowaliśmy plastyczny i graficzny kształt części wystawy dotyczącej badań i nowego przełomu w przemyśle. W trakcie tej pracy musieliśmy z tymi wszystkimi naukowcami rozmawiać i byliśmy pod dużym wrażeniem ich poziomu otwartości i myślenia. Okazało się, że są w Niemczech jeszcze ludzie mądrzy, mający coś do przekazania innym.

I. Kulik:

-I rozwijający modele dla przyszłości ?

O. Piene:

-Właśnie! I to się wiąże także z moim późniejszym pobytom w USA w Massachusetts Institut of Technology, gdzie otoczony byłem naukowcami i inżynierami pracującymi wspólnie. Mogłem obserwować co ci ludzie robią razem i jakie interesujące wartości z tego powstają.

„ZERO” w szerokim rozumieniu, pod pewnym względem było częścią ogólnego „ducha czasu”, światowego ruchu odnowy. Jak już wspominałem impulsem powstania w znacznym stopniu był jednak sprzeciw wobec ducha reakcyjnej dominacji gospodarczej, rutynie odbudowy.

I. Kulik:

-Odczuwamy dzisiaj, i mówi się o tym w polityce, że w kwestii globalizacji stoimy przed ogromnym kryzysem. Jak by Pan ten kryzys nazwał, czy jest z niego wyjście? W sztuce dzieje się właściwie niewiele. Pełni ona rolę ilustracyjną dla różnych interesów. Nie wyczuwa się nadejścia żadnej odnowy. Czy to jest kryzys utopii?

O. Piene:

-Moja odpowiedź artysty praktykującego brzmi: sky art. To znaczy sztuka, która rzeczywiście idzie w przestrzeń wraz ze światem, odnawiając się światem i prawie dosłownie sięga gwiazd. Wielką globalną odpowiedzią jest po pierwsze: edukacja. Edukacja, która wszędzie na świecie powinna być lepsza i dłuższa. Następne pokolenia będą dożywać stu lat. A ludzie spędzają przygotowując się do tych stu lat życia zaledwie od 5 do 10 lat w szkole. To jest zupełnie nieproporcjonalne i całkowicie absurdalne. A to oznacza, że ludzkie wychowanie i wykształcenie musi być po prostu o wiele bardziej intensywne i ekstensywne. Ludzie musieliby więc co najmniej 1/3 swego życia spożytkować na kształcenie, przyswajanie informacji, przygotowanie się do samego życia. Nie musi dziać się to wszystko w jednym odcinku czasu, ludzie musieliby co rusz chodzić do szkół i dokształcać się. To jest po prostu konieczne. Wówczas na starość nie spędzaliby czasu nudząc się, nie wiedząc co mają robić. Bo z nudów powstaje wojna.

A innym kierunkiem rozwoju jest rzeczywiście nasza tendencja wychodzenia w przestrzeń, w kosmos, i na to musimy być przygotowani. Ludzie muszą się nauczyć oddychać w większym świecie, wciążyć się rozszerzającym i powiększającym. A ten rozwój jest niezbędny bo na ziemi nie ma wystarczająco miejsca. Stąd przeczki pochodzą te straszne nowe konflikty, które teraz mamy. Po drugiej wojnie światowej mówiliśmy: „nigdy więcej wojny!” i wierzyliśmy poniekąd w to, że już nigdy nie będzie wojny....

Innym następstwem jest więc emigracja, wyjazdy, co ma miejsce dzisiaj. Ja od 1964 roku nieustannie latałem między Europą i Ameryką. Pracowałem tu i w Ameryce. W moim czynnym życiu spędziłem prawdopodobnie dwa i pół roku w przestrzeni, w samolotach. Mamy więc do czynienia z innym życiem i ono będzie coraz bardziej powszechne. Na to ludzie muszą się przygotować, w przeciwnym razie stracimy orientację, pogubimy się i nie będziemy wiedzieli gdzie jesteśmy.

I. Kulik:

-Są więc artyści współczesnymi nomadami?

O. Piene:

-Jeśli są żywi i nie pozbawieni swojego ducha to tak. Bo w dzisiejszych czasach artyści muszą się wiele uczyć, a temu sprzyjają podróże i kontakty bezpośrednie.

I. Kulik:

-Kontakt człowieka z człowiekiem

O. Piene:

-Niewątpliwie. Grupa „ZERO” była dobrowolną wspólnotą indywidualności. A ta dobrowolność jest zawsze bardzo ważnym elementem. To jest jak wolność oddychania i poruszania się. Istotnym wyrazem wolności jest indywidualność. Widziałem „ZERO” jako grupę dobrowolnie uczestniczących indywidualności, które we wspólnocie oddają swoje talenty, wartości i energię bez utraty swojej własnej indywidualności. W gruncie rzeczy to nic innego jak praktyka demokracji, pojmowanej pierwotnie. Ochotnicza wspólnota w celu życia, lepszego życia.

Z niemieckiego przełożył i opracował: Krzysztof Bodanko

Alexandra Hołownia

„One Man shown“ wystawa fotografii Karla Lagerfelda

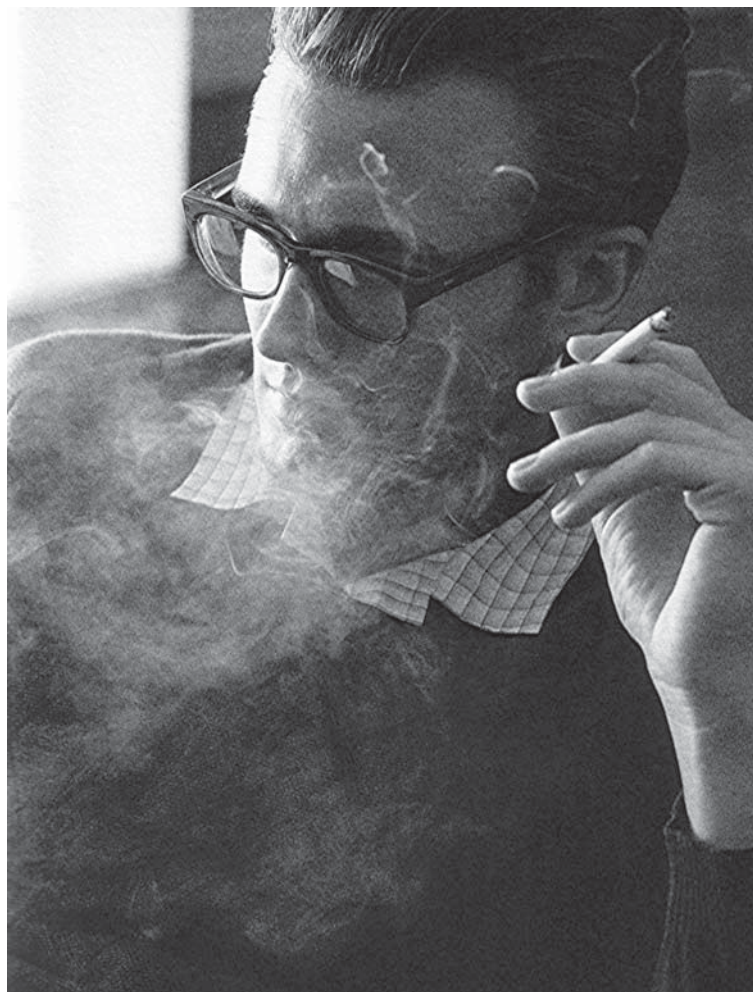
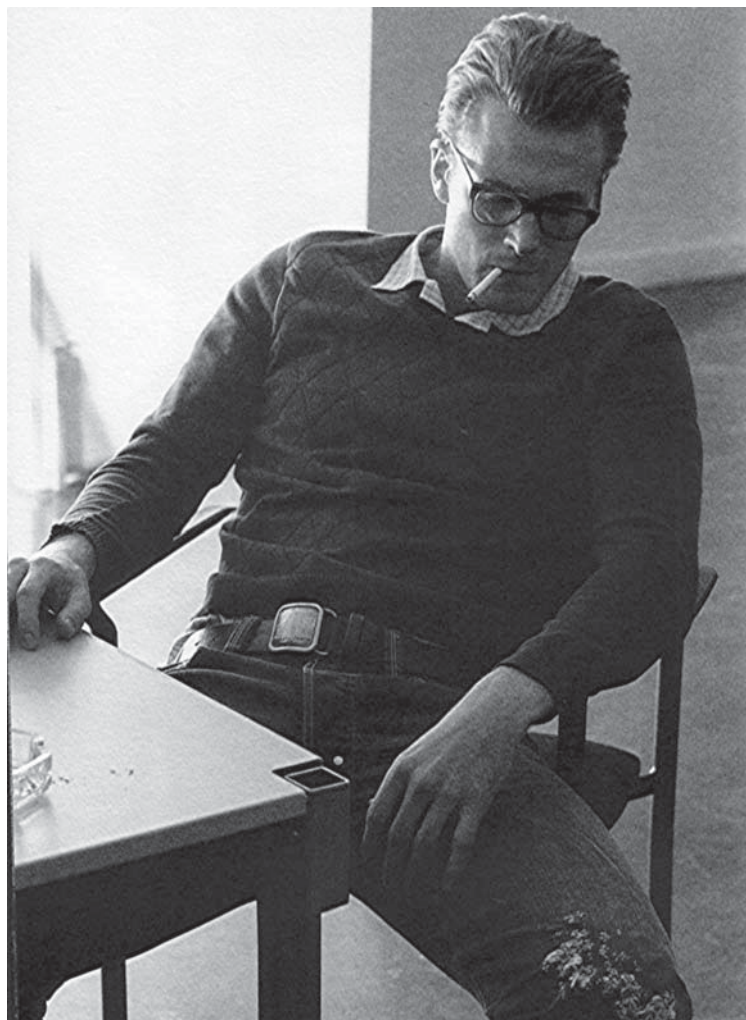
W ramach europejskiego festiwalu fotografii artystycznej, otwarto 25. listopada 2006 roku ,

w starym urzędzie pocztowym, Oranienburger Straße/ róg Tucholskistraße w Berlinie wystawę

fotografii Karla Lagerfelda. Ten znany paryski projektant mody, będący z zamiłowania fotografikiem, rysownikiem i wydawcą książek artystycznych, urodził się w 1933 roku w Hamburgu. Chciał zostać ilustratorem. Lecz mając 17 lat, w 1955 roku wygrał organizowany przez Chanel konkurs na projekt płaszcza. Wdarzenie to spowodowało, że wyjechał z Hamburga do Paryża, gdzie mieszka i pracuje do dziś. Mimo, iż od 50 lat przebywa we Francji, nadal posiada paszport niemiecki. „Czuję się kosmopolitą i Europejczykiem“ podkreślał artysta.

Złożona z 1500 czarno białych zdjęć wystawa, jest owocem trzyletniej pracy z amerykańskim modelem, Bradem Kroenigiem. Lagerfeldowi chodziło o dokumentację rozwoju tylko jednej osoby. Brad Kroenig jest bohaterem wszystkich pokazanych w Berlinie fotografii. Prace z modelem artysta porównuje do laboratoryjnej obserwacji insektów. „Tak jak naukowcy, latami obserwują insekty, po to by móc opisać wyniki badań, podobnie i ja latami przypatrywałem się Bradowi“, mówił twórca. Brad Kroenig, dzięki swej perfekcyjnej budowie ciała uosabia: „Wzorzec idealnej ludzkości“ (Stefan George). Zdjęcia Karla Lagerfelda zmieniły tego „all American boy“ w mityczny symbol współczesności. Nieświadomy swej urody Brad Kroenig, obecnie najdroższy męski model świata, zarejestrowany w różnych pozach, kreuje autentyczność i piękno. Mistrzowska stylizacja Lagerfelda przekształcała go raz w Jamesa Deana to znów w Johna Wayna i inne osobistości ze świata filmu i sztuki. Każde zdjęcie było dla Kroeniga nowym wezwaniem.

W każdym zdjęciu zostawił odrobinę duszy. Wystawa „One Man Schown“ wnosi do historii fotografii zupełnie nową, nigdy dotąd nie oglądaną formułę. Lagerfeld nazywa swe fotografie obrazami. Pojęcie obrazu bardziej pasuje do jego prac, gdyż podkreśla ich kompozycję i graficzny charakter. Do opracowania obrazów używa mało znanych, dziś zapomnianych technik drukarskich. Niektóre z



tych technik niszczą negatywy, powodując że odbitka staje się unikatem. Ale i tak mistrzowi chodzi wyłącznie o pierwsze odbitki. Lagerfeld zawsze był przekonany, że pierwsza decyzja jest najlepsza. Dlatego nigdy nie powtarzał żadnych sesji i nie szukał lepszych ujęć. Najbardziej ceni sobie perfekcyjne, właściwe, spojrzenie. „Moje oczy nigdy się nie mylą“ twierdzi artysta, którego naturalne, pozbawione retuszu i obróbki komputerowej obrazy zafascynowały berlińską publiczność. Fotografie Lagerfelda są wolne od wszelkiego stylu, choć można się w nich dopatrzyć wpływów secesji albo metod kolażowych z lat 1920. Za autorytet uważa on dwóch fotografów XX wieku: Alfreda Stieglitza i Edwarda Steichena. Ponadto jest zdania, że w życiu nie ma nic stałego, gdyż wszystko bezustannie ulega zmianie. Trędy w sztuce są ulotne i przemijalne tak jak moda. Kochający papier i książki Lagerfeld, posiada w Paryżu własne wydawnictwo książek artystycznych i fotograficznych a także małą księgarnię, szczególnie poważaną i popularną w światku mody. Artysta nigdy nie pragnął mieć własnego muzeum. Wieczność go nie interesuje. Chciałby jedynie pozostawić po sobie wielką bibliotekę książek artystycznych, którą ma zamiar wybudować w Nicei.

Karl Lagerfeld
„One Men Shown“ wystawa fotografii
25.11.06. – 4.02.07
Postfuhramt
Oranienburger Straße/ rog Tucholskistraße
10117 Berlin

Czy malarstwo to produkt do wieszania na ścianach?

Iza Chamczyk, studentka III roku na wrocławskiej Akademii buntuje się przeciw takiemu traktowaniu jej osobistego potwora, jak piśczołliwie nazywa swoje płótna. Zmuszona do opuszczenia murów pracowni akademickiej przeniosła się ze swoimi obrazami do przestrzeni galeryjnej – Studia BWA we Wrocławiu. Powodów miała kilka: potwór nad którym obecnie pracuje znacznie przekracza „normy” możliwości pracowni. Jej płótna bywały gęsto powciskane między prace innych studentów, niejednokrotnie uszkodzone, czy wręcz kradzione z pomieszczeń Akademii. To właściwie typowa sytuacja, trapiąca większość polskich uczelni, niemniej dość uciążliwa. Jej obrazy, przeniesione do galerii miały zacząć oddychać.

Z założenia ekspozycja jej obrazów zaplanowana była tak, aby przybrać „pracowniany” charakter. Typowy nieład, porozkładane przybory malarskie, niekrępująca atmosfera i skupienie nad stwarzanym potworem. Płótna zostały ustawione pod ścianami, często jeden na drugim, tak, by widz, który przyjdzie je oglądać miał możliwość haptycznego wręcz doświadczenia malarstwa przy ich przedstawianiu. Taka właściwie forma antywystawy. Niestety nie wzięła jednego pod uwagę – maszyny galeryjnej, która rządzi się swoimi prawami i wcale nie musi być aż tak przyjemna dla artysty, jakby się to mogło wydawać...

Dostając do ręki klucz do galerii, tak by mogła wpadać tam zawsze, gdy tylko poczuje potrzebę malowania, Chamczyk zobowiązała się do stałych „dyżurów”, w trakcie których miała przy publiczności malować obraz. To zrodziło pewne komplikacje związane z rozplanowaniem czasu, który został jej dany przez kuratora. Ponadto, w trakcie trwania tej nietypowej akcji kurator wystawy zapraszał pedagogów akademickich i krytyków do recenzowania na żywo poszczególnych jej płócien, udzielania wskazówek i dyskusji na temat malarstwa jako takiego. Takim samym prawem zostali naturalnie obdarzeni widzowie wystawy – mogli w trakcie malowania rozmawiać z artystką, udzielać jej sugestii dotyczących płócien, dowolnie przedstawiać jej obrazy, a wręcz tworzyć z nich kompozycje różnych wystaw. Koncepcja zakładała, że wystawa malarstwa nie musi być nudną i niezmienną wizją jednej tylko osoby, ale może stawać się w czasie i być dowolnie interpretowana. Właściwie taka wystawa w dekonstrukcji, której efekt, w postaci dokumentacji fotograficznej i filmowej z całości akcji ma zostać pokazany dopiero na finisażu.

Już pierwszego dnia akcji do galerii przyszło sporo zainteresowanych. Niektórzy po to, by odwiedzić Izę, zobaczyć ją przy malowaniu, ponarzekać na warunki Akademii. Do kuratora posypały się propozycje współuczestniczenia w projekcie, ze względu na dość dużą powierzchnię miejsca do ewentualnej pracy twórczej. Kilka osób zakwestionowało potrzebę tworzenia artystki, twierdząc, że jej akcja ma skupić na sobie jedynie zainteresowanie w środowisku, mija się zaś z romantycznym etosem twórcy, pozostającym sam na sam ze swym dziełem i geniuszem. Pikanterii sytuacji dodawał wyświetlany w przedsionku galerii film pokazujący Izę w negliżu w namiętny sposób dotykającej zagruntowanego płótna.

Akcją zainteresowały się również różne media. Raz po raz artystka musiała udzielać wywiadów: dla radia, lokalnych telewizji oraz prasy. Na stronie internetowej galerii pojawiły się komentarze do akcji. W ten sposób spełnił się jeden z postulatów tej nietypowej ekspozycji, by z pracy twórczej zorganizować coś na kształt reality show. Artystka poczuła się jak małpa w klatce. Wciąż poddawana prowokacjom, mającym na celu skłonienie jej do obrony pomysłu, nie była w stanie skupić się na malowaniu. W pewnym momencie odłożyła pędzel i zajęła się jedynie odpowiadaniem na pytania, przyjemność tworzenia zostawiając sobie na czas po ulotnieniu się gości. To wywołało ataki na jej osobę – „miała malować, a nie maluje!”

Po kilku dniach akcji zaczęły przychodzić osoby specjalnie zapraszone do skomentowania obrazów. Najczęściej, zamiast rzeczowej analizy prac dyskutowano o charakterze wystąpienia. Ktoś podsunął myśl, że pracując w taki sposób Chamczyk wraca do XIX wiecznej tradycji otwartych pracowni, które stanowiły rodzaj nieformalnych miejsc wymiany zdań nie tylko na temat sztuki, ale też pozwalających spotkać się w niekrępującej i twórczej atmosferze kulturalnych ludzi. Artysta Paweł Jarodzki zwrócił Chamczyk uwagę na fakt, że powinna wystawiać tylko najlepsze swoje prace, nie zaś pozostawiać decyzję ich doboru publiczności. Wystawiając swe szkolne, nierówne prace Chamczyk może bowiem zostać zapamiętana głównie poprzez te gorsze, co jest swoistym samobójstwem artysty. Redaktorki Gazety Wyborczej – Agata Saraczyńska i Marta Czyż stworzyły, dobierając jedynie

kilka prac artystki własną wizję jej wystawy. Zostały w ten sposób postawione niejako w kontrującą do swego zawodu pozycji – tym razem to one miały stworzyć wystawę, którą mogłyby z czystym sumieniem opisać jako dobrą. Podobnie zachowała się Ewelina Pawlus z TVP3, która zawiesiła tylko jeden niewielki obraz, nadając mu status samowystarczającej ekspozycji twórczości Izy. Pedagog artystki, Wojciech Pukocz mocno zakwestionował ekshibicjonistyczną potrzebę pokazywania twórczego procesu. Uważał, że artysta, zwłaszcza tak młody nie powinien jeszcze wystawiać swej wrażliwości na konfrontację z prawami rządzącymi tzw. światkiem wystawienniczym, a zwłaszcza w taki sposób, w jaki uczyniła to Chamczyk. Wykładowca historii sztuki na Akademii, Aleksandra Maksymiak długo dyskutowała z Chamczyk o realiach funkcjonowania artysty w środowisku i, co ważniejsze – jako jedna z niewielu osób podjęła się konkretnej analizy dotychczasowego jej dorobku. Zaproszony wykładowca z Instytutu Historii Sztuki, Łukasz Krzywka przyprowadził ze sobą studentów w ramach zajęć z wystawiennictwa. Ta rozmowa, odbyta bez uczestnictwa artystki, jedynie z kuratorem (czy właściwie akuratorem) wystawy dotyczyła mechanizmów funkcjonowania różnego rodzajów galerii i alternatywnych miejsc wystawienniczych. Studenci próbowali również stworzyć własną kompozycję z obrazów Chamczyk, aczkolwiek ich propozycja miała raczej charakter niesfornej zabawy niż konkretnego podejścia do problemu. Może zaważył na tym fakt, że ekspozycja mogła zostać „zmicciona” już przez kolejnego odbiorcę.

Pozostało kilka dni do finisażu. Przypadkowi goście wchodzący z ulicy reagują niepewnym uśmiechem na twarzy napotykając bezładnie rozrzucone w wielu miejscach galerii obrazy. Boją się ich dotknąć, tak jak gdyby były jedynie własnością artystki. Wystawiając prace w galerii należy jednak pamiętać, że na krótki czas oglądu artysta zrzeka się własności do swego dzieła, pozostawia, choćby w symboliczny sposób ich interpretacje i konteksty w rękach swej publiczności. Chamczyk jest już zmęczona ciągłym odpieraniem ataków, tłumaczeniem na zasadzie: „co artysta chciał powiedzieć” i tworzeniem będąc nieustannie obserwowaną ze strony zwiedzających. Tą sytuację oddaje zresztą sam obraz. Wśród zaaferowanych rozmową postaci ludzkich kuca półnaga kobieta w bezradnym geście rozkładająca ręce. To trochę takie lustro, w którym odbija się sytuacja zaistniała w galerii. Obecnie artystka zastanawia się, co stanie się z jej płótnem. Z braku miejsca na jego przechowywanie prawdopodobnie zdecyduje się rozbić krosno i zwinąć obraz. Gdy pyta starszych od niej artystów, co zazwyczaj robią w takich sytuacjach, odpowiadają jej, że najlepiej taki obraz zamalować albo zniszczyć.

Pan Andrzej Saj
Redaktor naczelny Pisma Artystycznego FORMAT

Szanowny Panie Redaktorze,
Dziękujemy za przesłanie ostatniego numeru Format-u (nr 49).

Na jego 49 stronie zostało opublikowane zdjęcie pracy Roberta Kuśmirowskiego z 2006. W świetle podpisu pod zdjęciem, właścicielem pracy jest „Foksal Gallery”. Tymczasem, w kolekcji Galerii Foksal nie ma żadnej pracy Roberta Kuśmirowskiego. Bardzo prosimy o zamieszczenie, w kolejnym numerze pisma, sprostowania następującej treści:

„Praca Roberta Kuśmirowskiego z 2006 roku, prezentowana podczas 4. Berlińskiego Biennale nie należy do Galerii Foksal. Galeria Foksal mieści się przy ul. Foksal 1/4 w Warszawie i nosi swą nazwę – związaną z tym miejscem – od 1966 roku. Instytucje używające tej nazwy, a co za tym idzie prestiżu Galerii, dla własnych potrzeb, dopuszczają się nadużycia.
Galeria Foksal”

Dziękuję i łączę wyrazy szacunku,
Agnieszka Skalska

Patrycja Sikora

Piotr Stasiowski

Malarstwo: prąd zmienny

Tym razem nie spytamy, czy malarstwo ma jeszcze siłę przebiccia w sztuce zdominowanej przez najróżniejsze, przechodzące płynnie jedne w drugie techniki i media. Ponieważ wiemy, że ma i nie można mówić o jakimkolwiek kryzysie tej dziedziny. Tradycyjny, nabożny blejtram jest uprzywilejowany na równi z innymi nośnikami idei – procesem, instalacją, sztuką interaktywną, wideo czy różnego rodzaju

A jednak powiedzmy to wprost – nie ma dziś żadnych szczególnych malarskich tendencji, które pozwalałyby skupić uwagę na określonym ześle środków formalnych czy treściowych, wyróżniających malarstwo pierwszego dziesięciolecia XXI wieku. Wciąż pojawiają się kolejni, świetni malarze, swym talentem rozbijający dotychczasowe umowne antymalarskie status quo. Indywidualne podejście do płótna każdego z nich wyznacza nowe jakości tej sztuki. Nie ma malarskiego, określonego zgrabnym przymiotnikiem prądu. Nie ma manifestu pokoleniowego, łączącego w grupę samopomocy i wspólnej idei towarzystwa malarskiego. Staramy się uniknąć przyklejania do obrazów na wystawie zblazowanej i nachalnej nalepki z napisem „młoda sztuka”, która miała by zastąpić wspólny mianownik wchodzącego na scenę pokolenia, a która nic nie znaczy w środowisku tak pełnym różnorodności i indywidualności. Na miejsce tej nalepki przyklejamy inną – „świeżo malowane”. Liczymy na świeżość spojrzenia, zróżnicowanie przekazu, wyjście poza malarstwo w malarstwie, poza metamalarstwo. Płótno, które jest dane, zostało już na tyle przepracowane, że swą strukturą przypomina semantyczny palimpsest. Tym bardziej kuszące wydaje się zignorowanie formalnej hybrydy i odarcie jej z zalegających i splekanych przemalówek kolejnych znaczeń. By na porządnie zagruntowanym płótnie zająć się... malarstwem. Czy kolejni, zaprezentowani na wystawie sekundującej 8. Konkursowi im. Eugeniusza Gepperta malarze będą w stanie oprzeć się pokusie zastosowania ironicznego skeczu w swych pracach? Czy ich przekaz wyjdzie poza komentujący sam siebie rebus?

Od swego założenia w 1989 roku, Konkurs im. Gepperta był polem doświadczalnym wielu różnych, ścierających się ze sobą pomysłów na malarstwo. Z zaskakującą intuicją wylawiał przez cały czas swego trwania najważniejsze problemy nurtujące młodych twórców. Wystarczy spojrzeć na spisy artystów biorących udział w poprzednich edycjach wystawy, by przekonać się, że wybory kuratorów były niezwykle celne w swych prognozach na najbliższe lata dla sztuki polskiej. Doskonale znani dziś twórcy jak: Zbigniew Rogalski, Grzegorz Sztwiertnia, Marzena Nowak, Laura Paweła, czy Twożywo, to tylko niektórzy spośród artystów uczestniczących w poprzednich edycjach Konkursu, których zaprezentowano w momencie, gdy stawiali pierwsze kroki na krajowej i międzynarodowej scenie sztuki.

Jednocześnie, obserwując kolejne wystawy towarzyszące konkursowi im. Gepperta, byliśmy świadkami zmian w podejściu do malarstwa, wynikających z różnych sposobów pojmowania tej dziedziny sztuki. Wybitna twórczość artystyczna i działalność akademicka Eugeniusza Gepperta, duchowego patrona konkursu, nierozzerwalnie kojarzona jest z tradycyjnym malarstwem. Mimo to, niemalże na każdej wystawie pojawiały się prace, które odstawały od tradycyjnego, zamkniętego w dwu wymiarach obrazu i poddawały dyskusji zakres tematyczny pokazu oraz formalne ograniczenia prac zgłaszanych do Konkursu. W tym jednakże należy upatrywać siłę i nośność tego jednego z najstarszych artystycznych konkursów w Polsce, który choć odnosi się do tradycji, to jednak nie odcina się od przejawów malarstwa w jego szerszym rozumieniu, stawiając przesłanki treściowe ponad sztywno określone wymogi formalne.

Kolejną niespodzianką tegorocznej edycji jest zaproszenie do współpracy nad wyborem i skonstruowaniem trudnej do zgeneralizowania Wystawy im. Gepperta

kuratorów, którzy pokoleniowo są najbliżsi wybranym artystom i podobnie jak oni są wchodzą na scenę sztuki, ale którzy zdążyli już zaznaczyć swoją pozycję i dają się wyróżnić pod względem stosowanych pomysłów wystawienniczych. Jednocześnie, mają wciąż na tyle entuzjazmu i potrzeby rozpoznania swojego środowiska, że staje się to gwarantem świeżości ich spojrzenia na to siłą rzeczy tradycyjne medium. W ten sposób, oprócz przeglądu ciekawych twórców, proponujemy również przegląd zainteresowań kuratorów i krytyków, coraz odważniej akcentujących swoje uczestnictwo we współczesnej sztuce. Czy zdobędą się na ciekawe, oryginalne propozycje? Czy wyciągną wnioski z własnych obserwacji akademickich środowisk? I w jaki sposób tego dokonają? W chwili ożywionej w Polsce dyskusji na temat znaczenia kuratora w kształtowaniu obrazu sztuki, oddajemy obosieczną broń ostatecznej decyzji tym z nich, którzy wciąż zmagają się z charakterem swej roli w sztuce. Czy ich wybór poświadczy o naszym przypuszczeniu, że malarstwo jest dzisiaj prądem zmiennym?

8. Konkurs im. Eugeniusza Gepperta
7. Krajowa Wystawa Malarstwa Młodych
Akademia Sztuk Pięknych we Wrocławiu
BWA Wrocław Galerie Sztuki Współczesnej
12.10-25.11.2007
kuratorzy
Patrycja Sikora
Piotr Stasiowski
Wojciech Pukocz

to na II str. okł

Ryszard Ziarkiewicz

„Republika bananowa” – wystawa sztuki lat 80.

Co łączy modernizm i banana? Sztuka lat 80.

Dekada lat 80. jest rozbiórką modernizmu, który przez długie dziesięciolecia przepoczwarzył się z systemu racjonalnego w „republikę bananową”*. Odkryli to i wykorzystali artyści. Obalili nie tylko modernizm, ale cały system polityczny na nim oparty. System ten zwano komunizmem. Według Pawła Jarodzkiego – autora wystawy - sztuka tego okresu, w odróżnieniu od tego, co się działo wcześniej, była pełna ironii i humoru. Nie tylko krytykowała czy ośmieszała ówczesną, absurdalną rzeczywistość, ale też tworzyła autoironiczną wizję utopijnego raju.

Polska sztuka lat 80. zwana „Republiką Bananową”, z niemiecką „Republiką Bananowa”, z włoską „Repubblica Bananowa”, a przez polskich, raczej nieprzychylnych krytyków, „Sztuka Lat 80.”, nie cieszyła się uznaniem ani prestiżem. Zarzucano jej brak oryginalności, lokalną toporność i przaśność. Jak to często bywa, krytycy niedoceniali tego pokoleniowego zrywu, który nowym i własnym językiem dobił dogorywający PRL. Tymczasem młoda sztuka malowała świat bez kompleksów, bez patriotycznych uniesień i romantycznych wizji. Kochała malowanie wielkich narracji, ale według własnego kodeksu i języka.

Dekada lat 80. to niezwykła zbitka rzeczy i zdarzeń, które nie powinny się wydarzyć. To był diabelski karnawał polityki i sztuki, przemocy i zabawy, demonstracji ulicznych i artystycznych zadym. O krok od tragedii. Na krawędzi. A jednak udało się, to wszystko wydarzyło się naprawdę. Marzenia stały się rzeczywistością. Dzięki spektakularnemu sukcesowi - entuzjazm i namietność tej dekady po dziś dzień nas uwodzi, postawy artystyczne wydają się nadal inspirujące, a stworzony wówczas język wypowiedzi artystycznej przeżywa dziś swój renesans.

Oczywiście sztuka dekady lat 80. nie miałaby takiej siły bez polityki, ale jej niezwykłość polega na tym, że nie zatrzymała się wyłącznie na politycznej manifestacji. Odkryła na nowo samą siebie. Po długich latach bezruchu wróciła do pierwotnego sensu. To jest coś, co zwykle nazywamy „rewolucją”, przełomem, w każdym bądź razie czymś więcej niż tylko zmianą pokolenia. Był to początek końca polskiego modernizmu, brama do nowej epoki – postmodernizmu. To przejście było niejednoznaczne. Smutek intelektu, który żegnał się z racjonalną strukturą rzeczywistości mieszał się z szaloną zabawą z nowymi językami i formami. Zabawa ta ostatecznie odsunęła na boczny tor tradycję: zarówno bohaterów akademizmu i awangardy.

Nowy ekspresyjny język sztuki lat 80. był początkiem polskiego postmodernizmu, polskiej wersji sztuki globalnej i pierwszych manifestów street artu. Ekspresja i postmodernizm – to dwa oblicza tego samego kryzysu. Postmodernizm polski nie tylko pobudził wyobraźnię artystyczną, wyrzucił energię młodego pokolenia

artystów z akademii na ulicę, odsłonił rzeczywistość, która okazała się fascynująca, ale także ostatecznie zmienił oblicze sporej części Europy. A artyści byli pierwszymi, którzy ją odkryli na nowo. To było fenomenalne wydarzenie. Dlatego tak dobrze jest dziś być artystą polskim po 1980 roku.

Pamiętamy Pomarańczową Alternatywę z Wrocławia. Totart z Trójmiasta. Kapela: Prafdata, Apteka, Miki Mauzoleum, Klaus Mittfoch, Tilt, Brygada Kryzys. Artystyczne Grupy. Ulotki, gazetki i szablony pojawiające się w przestrzeni publicznej. „Pamiętaj! Masz prawo nie głosować!” – głosiło jedno z nich, które zobaczyłem w windzie akademika przed wyborami w 1982 roku. Czy nie była to zapowiedź emocji targających przestrzenią publiczną 20 lat później Czy potrafimy wyobrazić sobie demokrację bez ekspresji sztuki lat 80.? Antyglobalistów bez łódzkiej Kultury Zrzutów, anarchistów bez LUXUSU?



Mężczyzna na ulicy

Dziś wraca zainteresowanie tą sztuką, bo była pionierska i całkiem niezłe radziła sobie z problemami, na które ciągle szukamy odpowiedzi, bo artyści lat 80. odkryli język opisu rzeczywistości, który dobrał jej się do skóry. Język krytyczny, niewygodny i niewdzięczny wobec instytucji sztuki również. Ponieważ sztuka sprzed 20 lat była autentyczna i ścierała się z prawdziwą rzeczywistością a nie jej atrapą. Ale wracamy do tamtego czasu również dlatego, że dzięki dekadzie lat 80. polska przestała kojarzyć się z końcem świata i stała się miejscem, które nie naśladuje obcych kultur i tworzy własne wartości.

Lata 80. stały się podwaliną współczesności i trampoliną bezprecedensowej ekspansji polskiej sztuki na arenie międzynarodowej i dzisiejszych oszołamiących karier artystycznych.

Nic nie zastąpi tamtego czasu, który postawił sztukę wobec konieczności samookreślenia, zajęcia konkretnego stanowiska i oceny rzeczywistości. Ale spojrzenie wstecz może być ważnym doświadczeniem: powrotem do źródeł i pierwotnych emocji. A może odwrotem od tresury rynku? Odtrutką na systemowy liberalizm? Jak by nie było, zawsze warto przypomnieć sobie źródła współczesności. Wrócić do rewolucji, by były następne.

* „Republika bananowa” tytuł wystawy Pawła Jarodzkiego o latach 80. przygotowywanej przez Dolnośląski Festiwal Artystyczny w 2007. Jarodzki jest artystą, który startował w latach 80. – świadkiem epoki, aktywnym uczestnikiem opozycji wobec komunizmu i reformatorem sztuki (Grupa LUXUS).

Ryszard Ziarkiewicz
REPUBLIKA
bananowa
– wystawa sztuki lat 80.

Co łączy modernizm i banana? Sztuka lat 80.

Dekada lat 80. jest rozbiórką modernizmu, który przez długie dziesięciolecie przepoczwarzył się z systemu racjonalnego w „republikę bananową”*. Odkryli to i wykorzystali artyści. Obalili nie tylko modernizm, ale cały system polityczny na nim oparty. System ten zwano komunizmem. Według Pawła Jarodzkiego – autora wystawy – sztuka tego okresu, w odróżnieniu od tego, co się działo wcześniej, była pełna ironii i humoru. Nie tylko krytkowała czy ośmieszała ówczesną, absurdalną rzeczywistość, ale też tworzyła autoironiczną wizję utopijnego raju.

Polska sztuka lat 80. zwana *nową ekspresją*, z niemiecką *Neue Wilde*, z włoską *transawangardą*, a przez polskich, raczej nieprzychylnych krytyków, *sztuką nowych dzikich*, nie cieszyła się uznaniem ani prestiżem. Zarzucano jej brak oryginalności, lokalną toporność i prząśność. Jak to często bywa, krytycy niedoceniali tego pokoleniowego zrywu, który nowym i własnym językiem dobił dogorywający PRL. Tymczasem młoda sztuka malowała świat bez kompleksów, bez patriotycznych uniesień i romantycznych wizji. Kochała malowanie wielkich narracji, ale według własnego kodeksu i języka.

Dekada lat 80. to niezwykle zbitka rzeczy i zdarzeń, które nie powinny się wydarzyć. To był diabelski karnawał polityki i sztuki, przemocy i zabawy, demonstracji ulicznych i artystycznych zadym. O krok od tragedii. Na krawędzi. A jednak udało się, to wszystko wydarzyło się naprawdę. Marzenia stały się rzeczywistością. Dzięki spektakularnemu sukcesowi – entuzjazm i namiętność tej dekady po dziś dzień nas uwodzi, postawy artystyczne wydają się nadal inspirujące, a stworzony wówczas język wypowiedzi artystycznej przeżywa dziś swój renesans.

Oczywiście, sztuka dekady lat 80. nie miałaby takiej siły bez polityki, ale jej niezwykłość polega na tym, że nie zatrzymała się wyłącznie na politycznej manifestacji. Odkryła na nowo samą siebie. Po długich latach bezruchu wróciła do pierwotnego sensu. To jest coś, co zwykle nazywamy „rewolucją”, przełomem, w każdym bądź razie czymś więcej niż tylko zmianą pokolenia. Był to początek końca polskiego modernizmu, brama do nowej epoki – postmodernizmu. To przejście było niejednoznaczne. Smutek intelektu, który żegnał się z racjonalną strukturą rzeczywistości mieszał się z szaloną zabawą z nowymi językami i formami. Zabawa ta ostatecznie odsunęła na boczny tor tradycję: zarówno bohaterów akademizmu, jak i awangardy.

Nowy ekspresyjny język sztuki lat 80. był początkiem polskiego postmodernizmu, polskiej wersji sztuki globalnej i pierwszych manifestów street artu. Ekspresja i postmodernizm – to dwa oblicza tego samego kryzy-

su. Postmodernizm polski nie tylko pobudził wyobraźnię artystyczną, wyrzucił energię młodego pokolenia artystów z akademii na ulicę, odstąpił rzeczywistość, która okazała się fascynująca, ale także ostatecznie zmienił oblicze sporej części Europy. A artyści byli pierwszymi, którzy ją odkryli na nowo. To było fenomenalne wydarzenie. Dlatego tak dobrze jest dziś być artystą polskim po 1980 roku.

Pamiętamy Pomarańczową Alternatywę z Wrocławia. Totart z Trójmiasta. Kapele: Prafdata, Apteka, Miki Mauzoleum, Klaus Mittfoch, Tilt, Brygada Kryzys. Artystyczne Grupy. Ulotki, gazetki i szablony pojawiające się w przestrzeni publicznej. „Pamiętaj! Masz prawo nie głosować!” – głosiło jedno z nich, które zobaczyłem w windzie akademika przed wyborami w 1982 roku. Czy nie była to zapowiedź emocji targających przestrzenią publiczną 20 lat później? Czy potrafimy wyobrazić sobie demokrację bez ekspresji sztuki lat 80.? Antyglobalistów bez łódzkiej Kultury Zrzutów, anarchistów bez LUXUSU?

Dziś wraca zainteresowanie tą sztuką, bo była pionierska i całkiem nieźle radziła sobie z problemami, na które ciągle szukamy odpowiedzi, bo artyści lat 80. odkryli język opisu rzeczywistości, który dobrał jej się do skóry. Język krytyczny, niewygodny i niewdzięczny wobec instytucji sztuki również. Ponieważ sztuka sprzed 20 lat była autentyczna i ścierała się z prawdziwą rzeczywistością, a nie jej atrapą. Ale wracamy do tamtego czasu również dlatego, że dzięki dekadzie lat 80. Polska przestała kojarzyć się z końcem świata i stała się miejscem, które nie naśladuje obcych kultur i tworzy własne wartości.

Lata 80. stały się podwaliną współczesności i trampoliną bezprecedensowej ekspansji polskiej sztuki na arenie międzynarodowej i dzisiejszych oszałamiających karier artystycznych.

Nic nie zastąpi tamtego czasu, który postawił sztukę wobec konieczności samookreślenia, zajęcia konkretnego stanowiska i oceny rzeczywistości. Ale spojrzenie wstecz może być ważnym doświadczeniem: powrotem do źródeł i pierwotnych emocji. A może odwrotność od tresury rynku? Odtrutką na systemowy liberalizm? Jak by nie było, zawsze warto przypomnieć sobie źródła współczesności. Wrócić do rewolucji, by były następne.

* „Republika bananowa” tytuł wystawy Pawła Jarodzkiego o latach 80. przygotowywanej przez Dolnośląski Festiwal Artystyczny w 2007. Jarodzki jest artystą, który startował w latach 80. – świadkiem epoki, aktywnym uczestnikiem opozycji wobec komunizmu i reformatorem sztuki (Grupa LUXUS).



Zdzisław Nitka, *Mężczyzna na ulicy*, 2007, olej na płótnie, 70x100 cm



www.dfa.okis.pl



polska sztuka lat 80.

Premiera: Wrocław, 18 grudnia 2007 roku
BWA Wrocław - Galerie Sztuki Współczesnej i galeria Entropia

Wałbrzyska Galeria Sztuki BWA Zamek Książ, 9 lutego do 13 marca 2008 roku
Galeria Bielska BWA, 20 marca - 21 kwietnia 2008 roku
Galeria Miejska Arsenal w Poznaniu, 25 kwietnia do 29 maja 2008 roku
Centrum Sztuki Współczesnej "Łaźnia" w Gdańsku, czerwiec - sierpień 2008 roku
Galeria Sztuki Wozownia w Toruniu, 10 września do 11 października 2008 roku
Galeria Prezydencka w Warszawie, koniec 2008 roku

Wystawa organizowana jest przez Dolnośląski Festiwal Artystyczny, pod patronatem
Kazimierza Michała Ujazdowskiego - Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego
Andrzeja Łosia - Marszałka Województwa Dolnośląskiego
Rafała Dutkiewicza - Prezydenta Wrocławia, Piotra Kruczkowskiego - Prezydenta Wałbrzycha
i Pawła Adamowicza - Prezydenta Gdańska

Patroni medialni: Pismo Artystyczne FORMAT, miesięcznik ODRA, kwartalnik EXIT, MAGAZYN SZTUKI,
ARTEON - magazyn o sztuce, POLISH CULTURE, THE WARSAW VOICE, TVP 3, PR3.