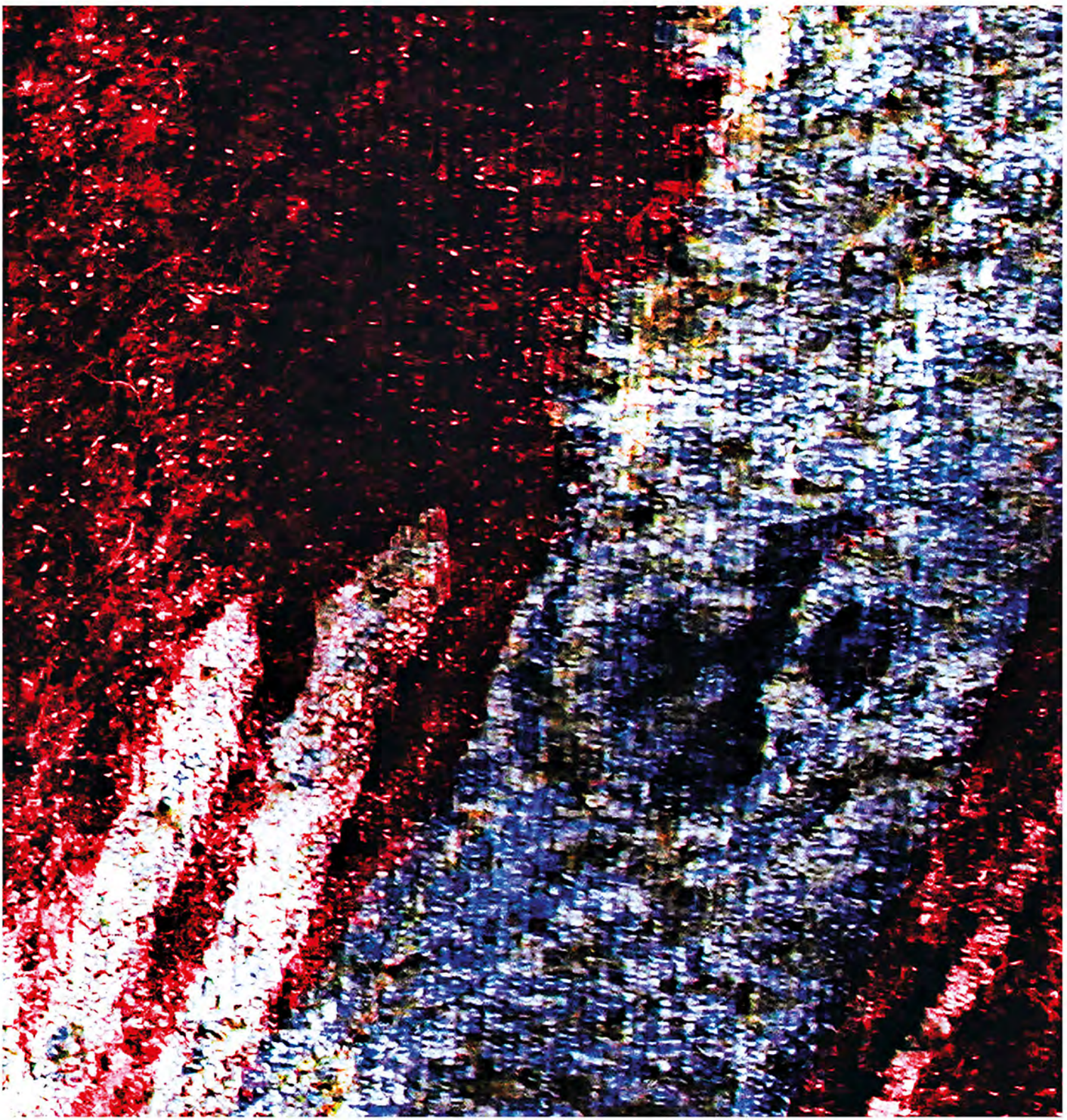
format

PISMO ARTYSTYCZNE 81

Niepodległość w sztuce,
Tożsamość artysty,
Marina Abramović,
Polska fotografia

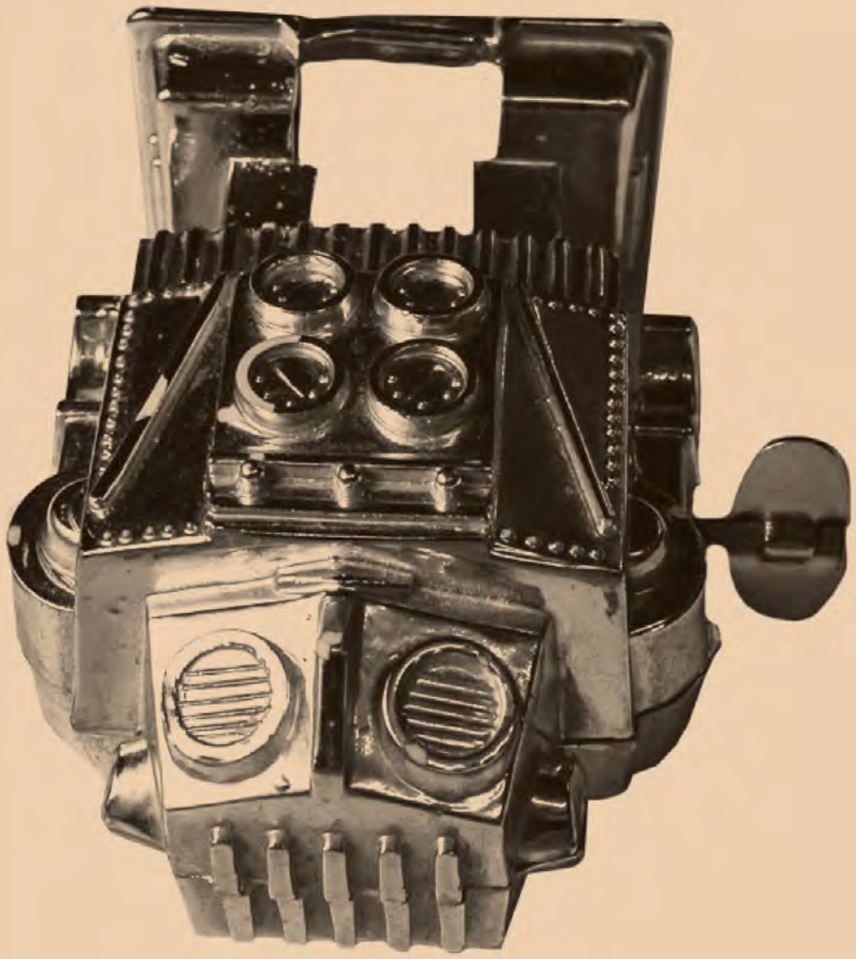
ISSN 0867-2555

Cena 20,00 zł (w tym 5% VAT)



18. Biennale Sztuki Mediów WRO 2019

CZYNNIK LUDZKI / HUMAN ASPECT



wydarzenia otwarcia
15–19 maja

program
maj – grudzień

W maju - czytaj również "Format ZIN" na WRO!
Dostępny w lokalizacjach Biennale

W następnym numerze "Formatu"
obszerna sekcja tekstów i komentarzy o WRO

organizatorzy / organizers: Media Art Biennale WRO 2019, WRO Art Center
współorganizator / co-organizer: Wrocław miasto spotkań
Dofinansowano ze środków Gminy Wrocław i wrocławpl oraz Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego
wsparcie / support: Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego, Smart Space, Projekt współfinansowany w ramach programu unii Europejskiej Kreatywna Europa, 100 lat Polski niepodległej, Japan Foundation, austriackie forum kultury, Polish Cultural Institute London, Institut Français, British Council
partnerzy / partners: Instytut Polski w Berlinie, Wrocław, BWA Wrocław, Akademia Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu, IP, Galeria Arsenał, MEN, NPM
partnerzy projektów / project partners: archicom, Space Invaders, AGH, KONTEJNER, Wrocławski Teatr Pantomimy, Instytut Teatralny, frame finland, MCC, EU Japan fest, SMC, neural, SZUM, Instytut LYNX, Uniwersytet Ekonomiczny Wrocław, Japonia Online, TVP3 Wrocław, TVP Kultura, Radio Wrocław, UZ
partnerzy medialni / media partners

XII FESTIWAL
WYSOKICH TEMPERATUR
21—23
06.2019
SZTUKA
PEŁNA
OGNIA
METAL
SZKŁO
CERAMIKA
POKAZY
WYSTAWY
WARSZTATY
WYKŁADY
AKADEMIA SZTUK PIĘKNYCH IM. E. GEPPERTA
UL. TRAUGUTTA 19/21, WROCŁAW
WSTĘP WOLNY
AKADEMIA SZTUK PIĘKNYCH
IM. EUGENIUSZA GEPPERTA
WE WROCŁAWIU
WWW.FESTIWALWYSOKICHTEMPERATUR.PL
Wrocław miasto spotkań

28.06.2019
WERNISAŻ WYSTAWY POKONKURSOWEJ I OGŁOSZENIE WYNIKÓW
29.06.2019
SPOTKANIE Z ARTYSTAMI I JURORAMI ORAZ PANEL DYSKUSYJNY
V PIOTRKOWSKIE
BIENNALE
SZTUKI
WYSTAWA CZYNNA DO 8.09.2019
ODA
OŚRODEK DZIAŁAŃ ARTYSTYCZNYCH
W PIOTRKOWIE TRYBUNALSKIM
WIĘCEJ SZCZEGÓŁÓW NA: WWW.ODAART.PL

GALERIA SZTUKI w LEGNICY
40 LAT ZE SZTUKĄ I DLA SZTUKI
WYSTAWY, PRZEGLĄDY, AKCJE ARTYSTYCZNE, EDUKACJA
NAJWAŻNIEJSZY W EUROPIE KONKURS BIŻUTERII ARTYSTYCZNEJ
GALERIA SZTUKI
GALERIA.LEGNICA.EU
SILVER.LEGNICA.EU
Legnicki Festiwal srebro

format
PISMO ARTYSTYCZNE

81 / 2019
www.format-net.pl

Drodzy Czytelnicy!

Stulecie odzyskania niepodległości państwowej przez Polskę sprowokowało naszych rodzimych animatorów do zorganizowania serii wystaw sztuki bezpośrednio lub pośrednio nawiązujących do tego wydarzenia. Z masy inicjatyw wystawienniczych wybraliśmy tylko kilka przykładów, zapewne w jakimś stopniu streszczających główne założenia i tematykę realizacji podejmowanych z tej okazji w różnych środowiskach. Jednak nie tylko recenzowanie tych wydarzeń wyznacza oś tematyczną bieżącego (81) numeru czasopisma. Tym, na czym chcieliśmy się bowiem tu skupić, była problematyka współczesnej tożsamości artystycznej naszych twórców – prezentowana m.in. w kontekście także wystaw „niepodległościowych". Temu zostały poświęcone teksty wprowadzające w to zagadnienie (por. materiały Piaskowskiego, Sztabińskiego i Kostołowskiej), a także w omówieniach wybranych wydarzeń i postaw artystycznych, oscylujących wokół tej tematyki. Osobne miejsce znalazły w numerze wywiady z kilkoma artystami, w tym obszerny zestaw materiałów odnoszących się do obecności i wystawy M. Abramowicz w Toruniu. Oprócz tych wiodących tematów, jak zwykle, pojawiają się tu materiały prezentujące naszych artystów polonijnych oraz obcokrajowców wystawiających w Polsce. Także już po raz szósty zamieszczamy wkładkę literacką rozszerzającą i wzbogacającą treści bieżącego numeru „Formatu". Zapraszamy do lektury. ■

Andrzej Saj

Dear Readers,

The 100th anniversary of regaining Poland's independence has inspired a series of exhibitions which directly or indirectly referenced this event. From among numerous related art exhibitions, we have selected a few which to some degree summarised the topic and concept predominant in all of them. However, the present issue of the Format magazine does not focus solely on reviewing those events. Another topic addressed e.g. in the introductory texts authored by Piaskowski, Sztabiński and Kostołowski as well as in some reviews regards the problem of artistic identity of contemporary artists and its manifestation in the context of the 100th independence anniversary exhibitions. This issue of the magazine additionally features interviews with artists, including a comprehensive set of materials dedicated to the exhibition of M. Abramowicz in Toruń. As usual, we also discuss the shows of Polish artists and foreign artists exhibiting in Poland. Finally, once again we are inserting a literary supplement. Enjoy your reading! ■

Andrzej Saj

REDAKTOR NACZELNY / EDITOR-IN-CHIEF:
Andrzej Saj
e-mail: asa@asp.wroc.pl
ADRES REDAKCJI / CONTACT:
Plac Polski 3/4, 50-156 Wrocław
tel. 71 34 380 31 w. 209 i 239
e-mail: format@asp.wroc.pl
REDAKTOR ARTYSTYCZNY, LAYOUT / ART EDITOR, LAYOUT:
Tomasz Pietrek, www.tomaszpietrek.com
WSPÓŁPRACOWNICY KRAJOWI / POLISH ASSOCIATES:
Andrzej P. Bator, Manfred Bator, Lila Dmochowska, Eulalia Domanowska, Grzegorz Dziamski, Piotr J. Fereński, Piotr Głowacki, Krzysztof Jurecki, Anna Kania, Dorota Koczanowicz, Piotr Komorowski, Andrzej Kostołowski, Bożena Kowalska, Paweł Lewandowski-Palle, Elżbieta Łubowicz, Dorota Miłkowska, Mateusz Palka, Mirosław Rajkowski, Adam Sobota, Zbigniew Solski, Krzysztof Stanisławski, Grzegorz Sztabiński, Marek Śnieciński, Lena Wicherkiewicz, Andrzej Więckowski
WSPÓŁPRACOWNICY ZAGRANICZNI / FOREIGN ASSOCIATES:
Renata Głowacka (Paryż), Alexandra Hołownia (Berlin), Bogdan Konopka (Paryż), Ireneusz Kulik (Düsseldorf) Andrzej Mazur (Westfalia), Jacek Piechucki (Hamburg)
KOREKTA / PROOFREADING:
Natalia Karnecka
REDAKCJA EDYTORSKO-TECHNICZNA / TECHNICAL EDITING:
Romuald Lazarowicz
FOTOGRAFIA / PHOTO: Czesław Chwiszczuk, Krzysztof Saj, Stanisław Sielicki, i inni
DRUK / PRINT: SYSTEM-GRAF
TŁUMACZENIE NA JĘZYK ANGIELSKI / ENGLISH SUMMARIES:
Marta Szymczakowska, Joanna Kusz-Doerksen, Dorota Wikar

OKŁADKA / COVER:
Andrzej Banachowicz, na podstawie fragmentów tkaniny pt. „Ecco Sigmum" („Oto znak"), instalacja tkacka
ŁAMANIE I PRZYGOTOWANIE DO DRUKU / PAGE MAKEUP AND PRINTOUT PREPARATION:
„Lena", Wrocław (info@wydawnictwo-lena.pl)
WYDAWCA / PUBLISHER:
Akademia Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu
WARUNKI PRENUMERATY / TERMS & CONDITIONS OF SUBSCRIPTION:
W prenumeracie krajowej cena 1 egz. wynosi 16,00 zł. Kwotę 48,00 zł (16 x 3) prosimy wpłacać na nasze konto: Akademia Sztuk Pięknych, ING Bank Śląski O/Wrocław 93 1050 1575 1000 0005 0269 6594
Jednocześnie na blankiecie wpłaty, zaznaczając – prenumerata „Formatu". Zamówione egzemplarze wysyłamy na nasz koszt. Oferujemy także, za zaliczeniem pocztowym, wysyłkę archiwalnych numerów pisma. W prenumeracie zagranicznej cena 1 egz. wynosi 10 dolarów USA, pozostałe warunki jw.
NUMER SFINANSOWANY ZE ŚRODKÓW / THIS ISSUE SPONSORED BY: Dofinansowano z budżetu Gminy Wrocław.
Za finansowe wsparcie serdecznie dziękujemy.
Nakład: 1600 egz (dcj)
Copyright © 2019 by Redakcja „Format"
CENA 20,00 ZŁ / PRICE 20 PLN:
(w tym 5% VAT) / (including 5% VAT)
Numer jest indeksowany w bazie BazHum (http://bazhum.pl).
Część drukowanych materiałów jest recenzowana.

90

W numerze

TEMATY

4. Roger Piaskowski. *W labiryncie Minotaura O pewnych aspektach sztuki polskiej po 1989 roku*
8. Grzegorz Sztabiński. *Tożsamość awangardowa*
14. Hanna Kostołowska. *Pomiędzy nostalgią a manifestacją pamięci – kilka uwag o tożsamości w sztuce współczesnej*

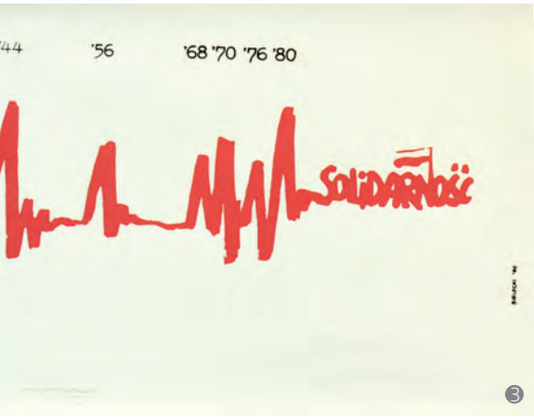
WYDARZENIA

18. Lena Wicherkiewicz. *Niepodległość. Perspektywa kobieca*
22. Krzysztof Stanisławski. *Piski i krzyki*
26. Piotr Głowacki. *Wolność artysty (w Częstochowie)*
30. Aleksandra Kińska. *„Ta nasza niepodległość... (Jesteś Polsko)" w Miejskim Centrum Kultury w Ciechocinku*
33. Zbigniew Kraska. *Odcienie bieli i czerwieni. Sztuka wobec tożsamości*
36. Eulalia Domanowska. *Rzeźba polska na stulecie w Rydze*
38. Krzysztof Jurecki. *Nie tylko o tożsamości...*
41. Andrzej Mazur. *Abstrakce. PL*

1. **Marina Abramović**, „Do Czysta / The Cleaner", wystawa retrospektywna, 8.03–11.08.2019, fot. Piotr Kielan
2. **Wojciech Kaniowski**, *Orzeł wstydliwy*, 2018
3. **Czesław Bielecki**, *Elektrokardiogram*, 1980, plakat
4. **Grażyna Jaskierska-Albrzykowska**, *Mszenie*, 2017
5. **Heidi Bucher**, *Site-specific works* „Herrenzimmer", 1977–1979

AKADEMIA SZTUK PIĘKNYCH
IM. EUGENIUSZA GEPPERTA
WE WROCŁAWIU

Wrocław miasto spotkań



30

119

139

POSTAWY

44. Robert Brzęcki. *Między słuchaniem obrazu a widzeniem muzyki*
48. Andrzej Mazur. *Anna Szewczyk – ślady imitacji*
51. Paulina Grubiak. *Pokazać to, co się widzi. Zobaczyć to, czego nie widać*
54. Monika Braun. *Jak ukryć swoje źródło?*
58. Dorota Koczanowicz. *Piękne fantazmaty polskości*
60. Anita Wincencjusz-Patyna. *Figury, rytmy i linie Joanny Babuli*
62. Mirosław Jasiński. *Fantomatyczny karnawał w słodkokwaśnym sosie*
65. Beata Frydryczak. *Wieżogród/TowerTopia: energia zapośredniczona*
68. Rafał Boettner-Łubowski. *Andrzej Banachowicz / Królestwo tkaniny i inne terytoria*
73. Andrzej Saj. *Rozjaśnianie „wnętrza" (O sakralnych tropach w fotografii Zbigniewa Treppy)*
76. Katarzyna Zahorska. *Polska Szlagi*
78. Piotr Głowacki. *Bezhistoryczność prowincji*

ROZMOWY

80. Magda Podsiadły rozmawia z Tomaszem Tomaszewskim. *Aż fotografia*
84. Joanna Bąk rozmawia z Tomkiem Sikorą. *Uśmiech jest najlepszą bronią*
88. Artur Wabik rozmawia z Khouri i Sobczyńskim. *Krak... ale nie kokaina*

MOTYWY

90. Z Mariną Abramović rozmawia Anna Markowska. *„Lubię być pionierką i działać w nowych wymiarach"*
95. Anna Markowska. *Wyżymaczka, stary citroën i niezłomność ducha*
101. *To jestem ja*

REMINISCENCJE

102. Zdzisław Nitka. *„Kirchner od Kornfelda w Brücke Museum"*
104. Krzysztof Stanisławski. *Linke redivivus. Cztery passusy na temat Bronisława Wojciech Linkego (1906-62)*
107. Piotr Głowacki. *Czar groteski*
110. Magdalena Barbaruk. *Bizarny realizm Kłoska*
112. Mateusz Palka. *Nowe światło Witolda Romera*
114. Krzysztof Jurecki. *Co pozostało po (wybitnym) artyście? Podsumowanie twórczości Zygmunta Rytki*

RELACJE

116. Zofia Gebhard. *ZAMORSCY*
119. Sylwia Świsłocka-Karwot. *ZRĄB. Wizualnie i fonetycznie – mocne słowo*
123. Andrzej Mazur. *Małgorzata Dajewska i Piotr Błażejewski w Pałacu Schoena*
126. Justyna Teodorczyk. *Czarno na czarnym*
129. Mirosław Rajkowski. *Ars Electronica 2018*
132. Marta Czyż. *Architektura zawsze jest reakcją. „Trzy początki..." w Muzeum Architektury we Wrocławiu*

KONTAKTY

134. Cezary Dobies. *Piotr Betlej i powrót do portretu*
136. Martina Nielaba, Wojtek Zmorzyński. *„Harmonia Kontrastów – Silvia Gertsch i Xerxes Ach, malarstwo"*
139. Zyta Misztal v. Blechinger. *W Muzeum Susch Grażyny Kulczyk*

MOTYWY II

142. Bożena Kowalska. *Mateusz Dąbrowski maszyny czasu*
144. Marek Szyryk. *Miejsce E. Andrzejewskiej i W. Zawadzkiego*
146. Wojciech Antoni Sobczyński. *List z Londynu*
147. Ida Sielska. *Bałka i Rottenberg w domu otwartym*
148. Cezary Wąs. *Czas w rzeźbie współczesnej*
149. Elżbieta Łubowicz. *Polska baśń. Nowa książka Bogdana Konopki*

RECENZJE, NOTY

150. Piotr Lisowski. *Zamarznięta woda. Pomniki Czasu Tomasza Domańskiego*
150. Igor Wójcik. *(promocja książki)*
151. ASP. *Żegnaj Maestro Mendini*
152. M. Promna. *Figurama 19*
152. M. Promna. *„Grand Prix"*

Andrzej Kostołowski. *Książki (z cyklu Rozważania psychoprzedmiotowe)*

Roger Piaskowski

W labiryncie Minotaura

O pewnych aspektach sztuki polskiej po 1989 roku

1

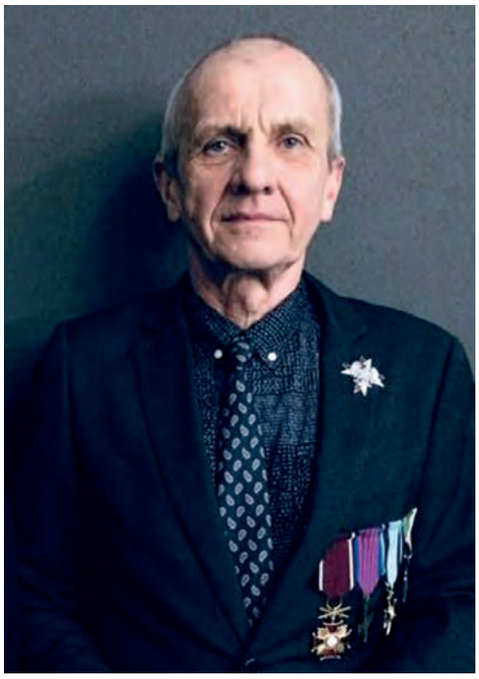
Motto: *Masz siłę niepokoju o los gwiazdy – jej światła.*
Masz samotności czasem dość.
Tylko w zamknięciu boli brak wolności, nie opisze go
żaden przypływ, żaden nadaremny kształt.

Jeżeli przyjmiemy, że sztuka potrafi wybaczać, a przy tym jest pamiętliwa i wierna jak Mnemosyne, to kształt politycznych rytuałów w przestrzeni Polonii, odbieramy patriotycznym zmysłem. Jednak granice pamięci są w polityce – podobnie jak w sztuce – sprawdzianem testu na wolność wyboru ideologicznego lub stylowego. Świat zachodni, zwykle ignorujący Polskę, doznał – w pewnym trudnym momencie konfrontacji z blokiem komunistycznym – szoku nie tylko politycznego, ale także wizualnego, za sprawą zobaczenia „Solidarności". Jerzy Janiszewski w dziele stworzenia logo, zrozumiałego dla każdego, kto patrzy i żyje w Polsce, odnalazł w słowie *solidarność*, graficzno- plastyczny symbol polskiej drogi do wolności, nadzieję wyzwolenia z totalitarnych kleszczy. Sztuka objawiła w tym słowie: w jego kompozycji, rytmie, barwie i ekspresji, nie tylko twór języka polskiego, z jego szelestami, szumami, syczeniem i zaśpiewem, ale także walory, sprzyjające synestezji szczególnego rodzaju. Pochylony nad kartką papieru Jerzy Janiszewski, widział, ale i słyszał „solidarność". Jego wyobraźnia plastyczna przemierzała bezdroża i meandry graficzno-literniczej galaktyki. Musiał widzieć antropomorficznie, a zarazem poetycko. Uczestniczył w strajkach, osobiście przeżywał protest robotników stoczni gdańskiej: manifestujących, strajkujących, modlących się, wznoszących okrzyki. W rozgrzanej emocjami zbiorowości polskiego sierpnia, wyzwalał się kod wolności. Artysta zamierzał dokonać transformacji szczególnego rodzaju: ogarnąć wizje i sprowadzić je do projektu plastycznego logo. W jednym słowie „solidarność" zawrzeć tak wiele myśli. Trudził się w atmosferze gorących dni sierpnia 1980, dokonując selekcji, eliminacji, jednej wersji w drugą, aby osiągnąć syntezę wielości impulsów wizualnych i językowych, nadać słowu, monumentalną jakość komunikatu, gotowego do obalenia komunistycznej potęgi, mając za oknami pracowni Polonię w okowach PRL. Pierwszy raz logo znalazło się na plakatach rozlepianych na terenie stoczni, a także na paru podkoszulkach. Po latach i zwycięstwie „Solidarności", logo zostaje włączone do światowego dziedzictwa, jako oryginalny znak-symbol, który zmienił oblicze świata, upamiętniając trud fantastycznych ludzi, którzy doprowadzili Polskę do wolności po sowieckim zniewoleniu w 1945 roku. Jest zatem w logo Solidarności coś z Polonii: tej Wyspiańskiego i Matejki, Malczewskiego i Grottgera: umęczonej, skrwawionej, pięknej duchem, jak biało-czerwona flaga w swej istocie wciąż żywy znak, kryjący powłoki z dziejów narodu, a także symptom nadziei, równie ważny w polskiej historii jak „kotwica" Polski Walczącej. Może być tak, że Biało-Czerwona – święty symbol ojczyzny Polaków, ujawnia swoje wnętrze, pokazuje warstwy symboliczne, traktowane malarsko przez Włodzimierza Pawlaka, który w roku zwycięstwa idei „Solidarności" w pierwszych wyborach demokratycznych, maluje obraz *Polacy formułują flagę narodową*. Prosty podział obrazu na dwie strefy biel i czerwień, pokryte szeregami pionowych kresek, antropomorfizujących ludzi-naród. Jednak

to z górnej, białej strefy, przenikają na czerwień zacieki, plamy, odpryski białej farby, przekraczając granicę z czerwonym. Flaga Pawlaka i jej wersje, pokazują siłę malarskiej intuicji, monumentalizują symbol państwowy, nadając mu status dzieła sztuki, wizualizując ekspresję twórcy poprzez „drippingowy"zapis malarskiej roboty. *Nota bene* kompozycja, koncept obrazu flagi, nawiązuje do znacznie wcześniejszej – namalowanej na przełomie lat 50. i 60. XX w. – ikony sztuki pop-artu, flagi amerykańskiej Jaspera Johnsa. Jednak nie popartowska gra z symbolami amerykańskiego stylu życia i konsumpcji, stanowią o jakości pracy Pawlaka, który maluje ikonę czasów buntu i walki z totalitaryzmem komunistycznym, stając się sugestywnym i komunikatywnym przesłaniem o sile konkretu. Przełomowy rok 1989 nastąpił i zobaczyliśmy go na różne sposoby, między innymi na fotografii Zofii Kulik *Wiwat Nowy Rok 1989*, którym jest nagi młody mężczyzna, który zerwał się ze stryczka w ostatnim momencie, aby powitać ostatnią szansę na odmianę polskiego losu i chwycić się nadziei związanej z datą „1989". Figura Polonii odeszła od stereotypu, stając się facetem, niedoszłym samobójcą.

POLSKOŚĆ CZY NIEPOLSKOŚĆ – ELEMENTY IDENTYFIKACJI

Temat postaw politycznych w sztuce polskiej po 1989 roku (mamy prawie trzydziestoletnie pole obserwacji) został poddany komentarzowi i analitycznie rozwarstwiony w wielogłosowym przedsięwzięciu Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w 2017 roku, zawdzięczając koncepcję i scenariusz kuratorom: Ewie Grządek i Stachowi Szabłowskiemu. Wprowadzono hasło-termin wiodący: „Późna Polskość" jako formację teoretyczną, wywodzącą się z pojęć stylotwórczych historii sztuki w rodzaju późny gotyk czy późny barok, schyłkowość albo dekadentyzm, traktując „polskość" jako menu artystycznych dań w obrębie sztuk wizualnych, chylącej się ku zachodowi formacji sztuki polskiej. Kreowanie działań artystycznych i ekspozycyjnych przez kuratorów, to pewna aktualna maniera, a nie schyłkowa jakość i dopełnienie życia artystycznego ostatnich dekad. Kuratorzy późnej polskości, wieloobrazowo tę rzecz ujęli, pytając o kształt polskości i jej reprezentacje w sztuce, zwracając uwagę na istotne ingrediencje: symbole, figury, alegorie, narracje, koncepty i środki ekspresji, deklarujące polskość, zapraszając plejadę artystów dyscyplin wizualnych. Sumowanie dokonań wspólnotowych sztuki polskiej lat 1989-2018 jest narażone na błąd rozproszenia, sprzyja raczej wyodrębnieniu kwestii bieżących, intelektualnie pobudzających i ważkich: tożsamości indywidualnej i narodowej, rodzimości, swojskości, odrębności czy polskości *in gremio*. Jednak kłopotliwe wydaje się wybranie z „festiwalu różnorodności" i „targowiska próżności" jakości, które przyniósł rok 1989, paradoksalnie naznaczony medialnym triumfem Joanny Szczepkowskiej, artystki, a nie polityka, oświadczającej, iż skończył się komunizm w Polsce. Ale co się zaczęło? – pytamy z perspektywy sztuki polskiej minionych trzech dekad. Co możemy w tym temacie zobaczyć, a czego nigdy nie zobaczymy, albowiem nieskończona jest przestrzeń zadumań w mózgu



2

każdego z twórców małej i wielkiej sztuki.

PATRIOTYZM JAKO PRZESTRZEŃ EKSPRESJI NARODOWEJ

Rozważania o późnej polskości powinny prowokować do metafor i komentarzy, choćby wywołanych takim dictum: *polskość galopująca w zmierzchu ku własnym granicom. Duch polski, z Heglowską Sową na ramieniu, cwałuje na Gombrowiczowskim koniu, dzierżąc szablę Kmicica. Ta emancypacyjna figura symbolizuje pęd ku nowej formie samowiedzy* [1]. Mimo że tej wizji wprost nie zobaczymy w jednym dziele, to dostępne i powszechnie znane są archetypiczne wyczyny Kmicica – Daniela Olbrychskiego, atakującego szablą zarówno w *Potopie* Jerzego Hoffmana, jak i na wystawie „Naziści" w Galerii Zachęta. A gombrowiczowski koń? Dlaczego nie może nim być piękna klacz Lotna z filmu Andrzeja Wajdy, która nie przynosi szczęścia swojemu jeźdźcowi? Heglowska Sowa skłoniła kuratorów do metafory zmierzchu, który przynosi refleksję nad minionym czasem i jego istotnymi osiągnięciami w sztuce. Jednak wybór prac i towarzyszące im napięcia i sensy, spotkały się z zarzutem „polskości oklepanej" z kilkoma wyjątkami, które z perspektywy lotu Heglowskiej Sowy, zostały wyłowione z aprobatą, jak wątek gejowski i zjawisko homofobii. Na podłodze wystawy pojawił się napis „Solidarność", który tworzą figurki ludzików. Emancypacja sztuki polskiej jest możliwa przez jej samowiedzę i świadomość zakorzenienia w „narracjach historycznych". W sposób ponadprzeciętny, nie pozbawiony geniuszu formotwórczego, dowodzi tego twórczość Franciszka Starowieyskiego, a zwłaszcza obraz *Divina Polonia rapta per Europa profana/Święta Polska porwana przez świecką Europę*, z 1998 roku, namalowany sześć lat przed wejściem Polski do Unii Europejskiej, który zawisł w przedstawicielstwie polskim w Brukseli, będący kontrowersyjną interpretacją mitu o pięknej kobiecie Europie,

1 Z tekstu Tomasza Kozaka, włączonego do wystawy „Późna Polskość. Formy Narodowej Tożsamości po 1989 roku" na: www.U-jazdowski.pl/press-room/komunikaty.

1. **Krzysztof Wałaszek**, „Polak jest najlepszy", 2001–2018, fot. czytaj strona 30
2. **Jerzy Kosałka** Kombatant sztuki, fot. K. Saj, czytaj strona 33

porwanej i uwiedzionej przez zakochanego w niej Zeusa pod postacią byka. Twórczość Franciszka Starowieyskiego, pochodzącego ze znanej arystokratycznej familii polskiej, odwołuje się do malarstwa epoki Rubensa, zanurzonej w nagości i ideach vanitatywnych, perfekcyjna warsztatowo oraz pobudzana surrealistyczną wyobraźnią, godna jest ody do tradycji polskości oświeconej, dumnej i bogatej, pokazującej sferę kreacji, zarezerwowaną dla nielicznych, którzy potrafią z polskiej gleby kulturowej wyprowadzić w świat dzieło oryginalne, dzięki kodowi sarmatyzmu, który zachwyca, intryguje i dobrze się ogląda.

ARTYSTA ZAANGAŻOWANY PILNIE POSZUKIWANY

Podporządkowanie artysty różnym celom, ideom, zleceniom jest naturalnie opresyjne i odbierane jako dziurawe koło ratunkowe, wywołuje reakcje tłumionego buntu, ale także prowadzi do wyzwolenia woli twórczej, co w czasach narodzin nowoczesności doprowadziło do dziś powszechnie przyjętej postawy buntu, kierowanego przeciw różnym instytucjom, nadużyciom władzy, określonym grupom społecznym czy ruchom politycznym [2]. Analogie i strategie, wywodzące się z postawy buntownika rewolucjonisty, znajdujemy w czasach zwycięstwa Solidarności i budowy demokratycznego państwa. Przekonaliśmy się (casus logo Solidarności), że sztuka potrafi „humanizować" spory polityczne bez „targania po szczękach". *Wprawdzie twórcy uważają się za ludzi wolnych, a w rzeczywistości ich działalność uzależniona jest od obszaru idei i zjawisk, wobec których rzucane są wyzwania* [3]. Po 1989 związki sztuki i polityki w Polsce przestają być niebezpieczną grą z cenzurą i przemocą. W tym stanie rzeczy w przestrzeni, gdzie reguły gry ustalają rekiny kapitalizmu, sztuka pozbawiona osłony mecenatu państwa z artystą pozostawionym jak Robinson na samotnej wyspie, szuka przyczyn swojego *status quo*, przyjmuje nie tylko postawy obronne, przeciwnie, atakuje nową rzeczywistość, znajdując w niej słabe strony odzyskanej niepodległości, zmierza do konfrontacji, staje się krytyczna, i ku zaskoczeniu uderza w kościół katolicki (jeszcze niedawno odważnego organizatora wystaw i dyskusji sztuki niezależnej) i bierze na warsztat symbole chrześcijaństwa, które zostają poddane zabiegom bezprecedensowej kontestacji. Czołowy przedstawiciel sztuki krytycznej Artur Żmijewski, którego rozważania przytacza Grzegorz Sztabiński, wskazuje na sztukę, która *nieustannie godzi się i nieustannie odmawia władzy swoich usług* [4]. Czy wyzwolenie spod totalitarnej opresji jest w sztuce wyraziście reprezentowane? A może postulat umocnienia niezależnej pozycji sztuki w Polsce jest >

2 Grzegorz Sztabiński, *Imperatyw tworzenia a wolność artystyczna*, Format, nr 71/2015, s. 12.

3 Ibidem, s. 12

4 Ibidem, s. 13

stricte akademickim zagadnieniem? Anna Markowska w kontekście sesji naukowej w Galerii Labirynt w Lublinie w 2014 roku zwraca uwagę na transformacje po 1989 roku. Rozważania pokazują przeszkody w określeniu nowych jakościowo zmian, wywołanych obaleniem systemu komunistycznego i drogi do gospodarczego rozwoju. Kontekst polityczny wydarzeń sprzed blisko trzydziestu lat przeważa, chociaż nie jest tylko przedmiotem rozważań socjologicznych. Artysta nie widzi już murów, bo one runęły, ma przed sobą otwartą, nową przestrzeń swobodnego przepływu ludzi i idei, w której nawarstwiają się zjawiska społeczne, ekonomiczne, demograficzne i kulturowe. Artyści diagnozują perspektywę „po cenzurze" w polskim krajobrazie politycznym. Dla niektórych horyzont oddala się i zaciera się jego linia. Markowska stwierdza: *Wolność artysty w niepodległej Polsce ma wpływ na kształt sztuki*, podobnie jak brak wolności wpływał na twórczość niezależną i podziemną. O co chodzi? Czy tylko gra mocnych słów i ich odbijanie od różnych światopoglądów? Sztuka w jej właściwy sposób przenika rzeczywistość: wyłuskuje pozory i mistyfikacje, którymi pyszni się lansowany pluralizm. Wykluczenie, dyskryminacja, konsumpcjonizm, wybiórcze odczytywanie historii wraz z interpretacją białych plam, intrygują i aktywizują część środowisk artystycznych. Komputerowo-internetowe bodźce woli twórczej, plus potrzeba wpływu na życie społeczne, ogarniają wizualną ekspresję w przestrzeni publicznej. Skandal, bluźnierstwo, dewiacje ścierają się z kwestiami tożsamości narodowej i lokalnej. Przy tym poszerza się społeczna alienacja sztuki: pustoszeją galerie zagrożone wyobcowaniem i brakiem zainteresowania. Zastanawiano się, jak wydobyć „polską formę" zamkniętą w kapsule narodowych wzlotów i upadków, czy jej otwarcie nie powinno odbywać się przy dźwiękach marsza żałobnego, a może w rytmie techno? Tymczasem pole konfrontacji wyznaczają dzieła i idee sprzężone z pamięcią i tradycją. *Polonia* Jacka Malczewskiego, przed którą klęka napotkany wśród pól wąsaty chłop, niesie w zawiniątku królewską koronę. Jest piękna, młoda i dostojna, choć uboga. Polska sztuka po 1989 roku miota się między symbolami i aluzjami w poszukiwaniu „złotego rogu". W końcu „odbija jej palma" – sztuczna palma, która wyrasta w centrum Warszawy, postawiona przez Joannę Rejkowską, jako „pozdrowienia z Alej Jerozolimskich". Zawiła i surrealistyczna interpretacja tego „szoku" wiąże się z pobytem Rejkowskiej w Izraelu, skąd wróciła z misją przywrócenia obecności innego egzotycznego świata – zamordowanej żydowskiej Warszawy. Zbigniew Frączkiewicz wykuwa w kamiennych ciosach napis „Solidarność", przygnieciony zardzewiałym krzyżem z odciskami robotniczych butów, dedykując dzieło pamięci ofiar masakry w Lubinie w 1982 roku. Sztuka w służbie narodu wyprowadza na place polskich miast pomniki herosa nadziei, papieża Polaka, ojca założyciela duchowej, solidarnej Polski. Polska odrodzona, odrzuca kajdany, stając się areną sporów, dobrych i złych manifestacji, skandali z formami deprecjonującymi Kościół, co w zestawieniu z powszechną miłością i szacunkiem do Jana Pawła II i ofiar komunistycznego reżimu w sutannach, na czele z Jerzym Popiełuszką, jednych szokuje i zasmuca, innych mobilizuje do odzyskania lewicowego prymatu w rządzeniu krajem. Forma polskości zanurza się w trywialnym krajobrazie kiczowatej przestrzeni, wypełnionej artystycznie poronionymi pomnikami, której niestrudzonym malarskim kronikarzem i topografem był Edward Dwurnik, wierny (do ostatniego z tysięcy namalowanych przez siebie obrazów) zasadzie donosów z polskiej rzeczywistości.

1. **Marian Czapla**, *Tężnia – Ciechocinek*, 1988, technika olejna na płótnie lnianym,
fot. czytaj strona 30

PATRIOTYZM ENERGIĄ POLITYCZNĄ

Polskość wraz z jej głównymi komponentami: patriotyzmem, katolicyzmem, rycerską tradycją i sarmackim obyczajem jest dla artystów przedmiotem wychodzącej z prowincjonalizmu kontestacji. Jak się ma zachować twórca miotający się u wrót kapitalistycznego sezamu? Próbuje się oczyścić z anachronizmów i stereotypów form odziedziczonych; szuka dla siebie nowych stref i inspiracji, rozwijając kontakty ze światowymi centrami i środowiskami artystycznymi. Dysponując nieposkromioną wolą twórczą, schodzi do piekła różnorodności. Krytykuje i angażuje się w kwestie publiczne, uważając, iż może wpływać na rzeczywistość, reprezentując postawę nieobojętną, zaangażowaną, chce, aby sztuka była przydatna, pomagała ludziom, zwłaszcza wyobcowanym, zmarginalizowanym, opuszczonym i niepełnosprawnym. Dotyczy to działań i wydarzeń z dobrowolnym udziałem osób spoza środowiska artystycznego, kreowanych przez Artura Żmijewskiego (*Powtórzenie*) czy w „rzeźbach społecznych" Pawła Althamera, jak cieszące się rozgłosem gaszenie i zapalanie świateł w oknach bloku mieszkalnego, tworzących napis „2000". Z drugiej strony, twórcy odnajdują w polskim losie stygmaty, znaki i głosy zanurzone w Tartarze minionego zła, uczynionego przez agresorów i ludobójców na „tej ziemi". W wielkim, metalowym kontenerze, z całkowicie zaciemnionym wnętrzem, ustawionym w londyńskiej Hali Turbin, Mirosław Bałka zastanawia się i pyta: *How it is*. Proponuje widzowi doświadczenie niewyobrażalnej grozy, którą wywołuje zamknięcie, pobyt w wykreowanej sytuacji, obciążonej wyobrażeniami o prawdziwych wagonach śmierci i komorach gazowych. Holocaust na polskiej ziemi znajduje realizacje, zmieniające jakość uczestnictwa w refleksji o Zagładzie. Dzięki zespołowi oddziaływań wizualnych oraz aranżacji przestrzeni, powstaje sztuczna strefa, uruchamiająca emocje i doznania, głęboko dotykająca istoty człowieczeństwa. W odmienny formalnie sposób i z inną ideą tworzenia, pracuje Robert Kuśmirowski, realizując replikę bydlęcego wagonu, jakim wywożono ludzi do nazistowskich obozów koncentracyjnych i sowieckich łagrów. Udostępniane są sytuacje i obiekty, które pogłębiają sens sztuki i poszerzają przeżycia estetyczne o specjalne jakości, zbliżają do cierpienia ludzi, którzy stali się ofiarami zbrodni, przekroczyli granice życia i ulegli ciemności. *Nic tak nie obnaża czerni i nie potwierdza jasności jak śmierć*[5]. W takich okolicznościach kształtuje się współczesna sylwetka artysty: wybrańca obdarzonego darem wizji, kapłana, oddającego swój talent ludzkości. Jednak potomkowie Pigmaliona, idealiści i nawiedzeni tylko pozornie odchodzą z przestrzeni publicznej, aby zaszyć się w pracowni i uporczywie szukać prawdy i piękna w sporze z materią – najczęściej z płótnem. Zaangażowanie w obraz, przynosi „ładne malarstwo", „nową rzeczowość", pop-realistyczne wypowiedzi w manierze iluzji. Widzimy to u Rafała Bujnowskiego w serii obrazów przedmiotów z cegłą i kasetą VHS w rolach głównych. Wilhelm Sasnal wprowadza do ikonosfery, sceny z życia prywatnego, w których toczą się komiksowe dialogi: *Anka, popatrz. Wyślę te obrazki na Bielską Jesień. Można wygrać 15 tys. zł. Koniec z szukaniem pracy na rok*. Artyści czują się „zmęczeni rzeczywistością" – jak Julian Jakub Ziółkowski, który odnajduje raj utracony w „Ogrodzie" z 2008 roku. Norman Leto dodaje: *wszystko poza nudną rzeczywistością*. W wypadku Sasnala pytania o kasę były prorocze, jego malarskie zwierzenia i obserwacje, sprowadziły nań złoty deszcz, a przy tym otumaniły tabuny malarzy perspektywą błyskotliwej kariery na rynku sztuki. Gest malarza przestał mieć znaczenie polityczne, jak to było za komuny, wtopił się i rozlał na reklamy, klipy i wideo.

5 Hanna Krall, *Sublokatorka*, Pismo 5/6, 1983, s. 65.

SZTUKA W POSZUKIWANIU SAMODZIELNOŚCI. ASPEKTY WIZUALNE PATRIOTYZMU

Już przed laty marksistowski historyk sztuki Juliusz Starzyński, martwił się, bo dróg, a nawet ścieżek wiodących do samodzielności sztuki polskiej szukał, patrząc na dzieje Polski z perspektywy narodzin nowoczesności [6]. Lecz to Marek Rostworowski w minionej epoce wykonał heraklesowy trud, wyjmując z magazynów i odkurzając „Polaków portret własny"(1979) – wystawę poruszającą, prezentującą charakter polskiej sztuki przez pryzmat rodzimych kodów genetycznych. Na ten sam trop wpadli niedawno autorzy wystawy „#Dziedzictwo", obrazującej kulturowe meandry narodowej tożsamości, gdzie sonety Adama Mickiewicza i denar Bolesława Chrobrego zderzają się z *Zabijaniem świni* – obrazem Jarosława Modzelewskiego. Wybuch nagości, seksualności, bezwstydu i desperacji w obnażaniu „spraw ciała" jest zjawiskiem generującym szereg działań performatywnych, body artu, wideo przełomu XX/XXI wieku, uderzających w mechanizmy znieczulicy społecznej, konsumpcji, hipokryzji i samej sztuki [7]. „Wykopanie" cenzury na aut uruchomiło pasje i strategie retoryczne sztuki krytycznej szczególnie wobec Kościoła i rytuałów religijnych. W skrajnym przypadku Dorota Nieznalska tworzy instalację *Pasja* z krzyża ze zdjęciem męskich genitaliów wraz z filmem wideo o znaczeniu słowa „pasja" w kontekście katowania ciała treningiem w siłowni. Skandal kończy się skazaniem Nieznalskiej za obrazę uczuć religijnych. Neodadaistyczny ryt działań artystycznych sięga okresu sztuki niezależnej sprzed 1989 roku, kiedy wizerunek „polskiej Mony Lizy", Matki Boskiej Częstochowskiej, uzyskuje wąsy domalowane przez artystę w zaskakującym naśladownictwie kultowej pracy Marcela Duchampa *L.H.O.O.Q*. Do dziś trwa „dewocyjny" nurt sztuki krytycznej (utożsamiany z lewicowym planem sceny politycznej), tropiący wśród szanowanych przez większość Polaków mężczyzn w sutannach osobników z dewiacjami i brzydkimi skłonnościami, aby osiągnąć apogeum kasowo-frekwencyjne w obrazie filmowym *Kler*. Nazywane skandalami działania w sektorze sztuki krytycznej, zachwiały społecznym autorytetem sztuki. Grzegorz Kowalski, mentor twórców objętych szyldem „sztuki krytycznej" ostrzegał i wieszczył: *Artysta jest powołany, by kwestionować obowiązujące normy, ale musi pamiętać, że według tych norm będzie sądzony. Musi godzić się na ryzyko, że społeczeństwo go odrzuci i potępi* [8]. Bunt wydaje się jednak postawą zanikającą. Mówi się o tym w tekstach krytycznych, w wypowiedziach autorów podejmujących „weryfikację tabu", „dystrybucję wolności", wskazując na strategie subwersywne, wykorzystujące cudze ciała, postacie, sytuacje do realizacji koncepcji, w których manifestacje wizualne znajdują spektakularny rozgłos. Sztuka zdaje się wkraczać do labiryntu Minotaura, wierząc, że uda się jej bezpiecznie „załatwić złego", nie tracąc głowy. Inteligentny twórca używa narzędzi sztuki do formułowania diagnozy, ale nie uzdrawia. *Kto nie walczy w swojej sztuce, walczy przeciw sztuce* [9]. A więc bunt, opór i walka za pomocą sztuki, przybierają kształt publicznej kontrowersji wraz z kontrakcjami grup i osób dotkniętych, obrażonych, protestujących w imię szacunku dla symboli narodowych i religijnych, nietykalności dóbr osobistych i wizerunków.

POLOWANIE NA HYBRYDY

Polityczne meandry polskiej rzeczywistości po 1989. widziane z perspektywy 2018 r., pozwalają na wykrycie idei nośnej i wyrazistej, której nie sposób nie zauważyć mimo stosowanych kamuflaży. To ogólnopolskie spajanie, zszywanie, łączenie członków w żywą całość, odbywa się za pomocą herosów i demonów, które w egzotycznych kostiumach i w babilońskiej rozterce językowej wracają do kraju, w którym nadaje się im nowe konteksty, przywracana jest tożsamość, a nowa polskość transplantuje wizerunki i przywraca prawa do bycia u siebie, bez względu na wygląd, płeć i wyznanie. Rzeczywistość przybiera formy hybrydalne, które sztuka – obdarzona intuicją i doświadczeniem PRL-u absorbuje i wyraża z przenikliwością. Oto przykład. Bazując na zdjęciach prasowych z wystawy „Między", wrocławskiego artysty osobnego, twórcy „pojęciokształtów" Stanisława Dróżdża w Galerii Appendix 2, Ryszard Woźniak maluje obraz *Figura i tło*. Do namalowania tej kompozycji wykorzystał zamieszczone w gazecie zdjęcie Joanny Mytkowskiej dyrektorki Muzeum Sztuki Nowoczesnej leżącej na podłodze, pokrytej znakami-literami pracy Dróżdża i pozującej do zdjęcia. Jednak artysta dokonał zaskakującej metamorfozy i namalował hybrydę, ukazując leżącą kobietę z głową zebry. Obraz demaskuje rytuał wernisażu i ujawnia egzotykę zachowań wobec sztuki, posługując się malarską iluzją i kodem obrazu w obrazie. Woźniak zwraca także uwagę na pozycję sztuki „za kulisami" w czasie, gdy dzieła pozostawione są same sobie, jak w poczekalni, w oczekiwaniu na zawieszenie lub transport, niby meble czy inne przedmioty, leżące na półkach lub pod ścianą. Zachowanie osób i rzeczy w odniesieniu do sztuki Stanisława Drożdża jest obrazowane w wielu pracach Woźniaka z cyklu „Plądrografia", stając się symptomami „inwazji hybryd" i ich przenikania do życia, o czym sztuka donosi i ostrzega.

GEST MALARZA CZY POLITYKA?

Po latach mieszkający na stałe w Hiszpanii Jerzy Janiszewski wraca do konceptu swojego *opus magnum* i nadaje nowy sens krojowi liter słowa „Solidarność" z 1980 roku, czując się odpowiedzialny za idee zawarte w logo. Powiedzmy od razu: to dramatyczny gest, zawierający plastyczną energię, lecz pozbawiony z oczywistych powodów symboliki i ekspresji wydarzeń sierpnia 80. To jednak dowód siły dzieła plastycznego i zamiar jego kontynuacji w realiach współczesnego życia politycznego w Polsce. Przekonanie o ikonicznych wpływach sztuki na rzeczywistość jest tutaj kwestią kluczową wartą rozwinięcia. Janiszewski rzuca na szalę autorytet i klasę artysty bojownika Solidarności. Robi to w 2017 r., w diametralne odmiennej sytuacji. Tym razem popełnia znak graficzny *3 x NIE* i pokazuje, jaką dysponuje bronią, wspierając konkretne stanowiska i osoby w domowej batalii o rząd dusz. Janiszewski tworzy hasło, które ma rytm i kolor liter zaczerpniętych z historycznego wzorca. Energia formy „Solidarność" próbuje przeniknąć do ikonosfery Polski 2017 roku. To czerwone litery na białym tle. Z litery „N" wyrasta biało-czerwony sztandar, podobnie jak w słowie sprzed trzydziestu ośmiu lat. *Mam nadzieję, że doda on teraz sił i energii w walce o demokrację, że narodzi się nowa społeczna „Solidarność"* – prorokuje Jerzy Janiszewski, lecz jego nowego znaku nie pochwycą miliony i nie poniosą na barykady… [10]. Nie ulega wątpliwości, że na stulecie odzyskania niepodległości wzrosło zapotrzebowanie i urodzaj projektów zarówno o sprawach wielkich, jak i zwyczajnych, które podnoszą miłość do Polski i jej wolności do najwyższej potęgi. Co z tego kalejdoskopu wizualnych panegiryków, patriotycznych ekspresji i historycznych kanonów narodowej sztuki wpłynie na samą sztukę? Wartością niewątpliwą jest próba znalezienia *continuum* sztuki dwudziestolecia międzywojennego, jako erupcji wolności i kreatywności rodzimej i autentycznej, zamordowanej u zarania przez barbarzyńskich najeźdźców. W wymiarze indywidualnym wiele mówi o polskości odkrywanie Stanisława Szukalskiego: jego sztuki i filozofii, do czego w błyskotliwy sposób przyczynili się Maurycy Gomulicki i Jacek Staniszewski, prezentując wystawowy esej jemu dedykowany oraz gwiazdor Hollywood Leonardo DiCaprio, produkując film o swoim „polskim dziadku". ■

In the Minotaur's labyrinth

There are different ways to express Polishness – this peculiar combination of patriotism, Catholicism, knightly tradition and Sarmatian customs. Piaskowski describes how it has been represented in art in the last 30 years and distinguishes several broad approaches adopted by Polish artists. He starts with J. Janiszewski's Solidarność logo, whose anthropomorphic and expressive visual form aptly represented Poland's difficult road to freedom. Then he recalls the 2017 exhibition "Late Polishness" in Ujazdowski Castle Centre for Contemporary Art, which was criticised for presenting a cliched Polishness, with very few new themes, such as gay and homophobia. He also mentions critical art and gives examples of its attacks on the new reality and Catholic church (Żmijewski), art steeped in tradition and Polish trauma (Bałka, Kuśmirowski), pop-realistic painting (Bujnowki, Sasnal) and various exotic artistic hybrids (Woźniak). ■

6 Juliusz Starzyński, *Polska droga do samodzielności w sztuce*, Warszawa 1973.

7 *Między innymi „Łaźnia"*– wideo Katarzyny Kozyry, performance grupy Sędzia Główny, czy Józefa Robakowskiego performance *Jestem elektryczny*.

8 *Największe skandale polskiej sztuki*, Culture.pl, 2013.

9 Sztabiński, op. cit., s. 12.

10 W artykule *Twórca logo „Solidarności" stworzył znak „3xNIE"*, opublikowanym na: https://koduj24.pl w dn. 22 lipca 2017.

1

Grzegorz Sztabiński

Tożsamość awangardowa

Cechy tożsamości awangardowej można odnaleźć zarówno w dziełach sztuki, jak pisanych programach, manifestach, udokumentowanych wspomnieniach o sposobie zachowania i decyzjach podejmowanych przez artystów w różnych sytuacjach życiowych. Zwykle jednak, w istniejących opracowaniach, ich ustalenie nie powstaje w rezultacie systematycznych badań biorących pod uwagę różnorodność rozstrzygnięć podejmowanych w zmieniających się warunkach. Czasami cechy tożsamości bywają wyprowadzane z nazw kierunków, do których należeli twórcy (np. konstruktywizmu, dadaizmu, surrealizmu), czy ze znaczenia samego terminu „awangarda". Od takiej sytuacji chciałbym rozpocząć swe rozważania. Jak wielokrotnie podkreślano, słowo „awangarda" wywodzi się z terminologii wojskowej i oznaczało pierwotnie oddział poprzedzający główne siły armii. Składał się on zwykle z żołnierzy najlepszych, najodważniejszych, zaprawionych w walce, potrafiących rozpoznawać sytuację na podstawie objawów niezauważalnych dla innych, umiejących przewidywać przyszłe zdarzenia i z odpowiednim wyprzedzeniem znajdować sposoby reagowania na nie. Poszukiwanie analogii między cechami osobowości żołnierza wysuniętego oddziału wojskowego i członka artystycznego ugrupowania artystycznego nie powinno jednak być rozumiane jako chęć utożsamienia obu przypadków. Tożsamość w drugim z nich jest bardziej złożona i przy opisie jej wskazywanych jest więcej czynników.

Próbę przedstawienia awangardy poprzez scharakteryzowanie jej psychologii podjął Renato Poggioli. W pierwszym rozdziale swej słynnej książki, która inicjowała badania nad tym fenomenem artystycznym pisał, że *bada sztukę awangardową nie jako gatunek artystyczny, a biorąc pod uwagę to, co ona ujawnia, wewnątrz i na zewnątrz sztuki samej, wspólne psychologiczne warunki, jedyny w swoim rodzaju ideologiczny fakt*[1]. Poggioli wziął pod uwagę cztery cechy. Pierwsza to „aktywizm" lub „aktywistyczny moment". Polega on na działaniu, które jednak zawsze jest skierowane „*przeciwko* czemuś lub komuś"[2]. Nie jest to aktywność czerpiąca zadowolenie z samego wykonywania jej, co ma miejsce, powiedzmy, w przypadku gimnastyki. Obecność przeciwnika stanowi rację istnienia. W przypadku sztuki może to być określony mistrz, akademia, uznane społecznie zjawisko artystyczne, zespół narzuconych odgórnie norm, czyli ktoś lub coś, co uznane jest jako przejaw oddziaływania autorytetu. Nieodłączną cechą tożsamości awangardowej jest więc *duch wrogości i opozycji*[3]. Dlatego Poggioli uznaje go za drugą właściwość, którą określa jako antagonizm lub moment antagonistyczny.

Zarówno u żołnierzy jak artystów awangardowych włoski badacz odkrywa też występowanie momentu nihilistycznego lub nihilizmu. Polega on na tym, że dynamizm cechujący tych, którzy działają, przekracza często granice kontroli, wychodzi poza zasady lub ograniczenia. W rezultacie pojawia się radość związana z popędem do przekraczania *punktu kontrolnego poza jakiekolwiek konwencje lub wątpliwości, skrupuły albo granice. Polega to na znajdowaniu radości nie tylko w odurzeniu ruchem, a nawet bardziej w akcie pokonywania barier*,

1 R. Poggioli, *The Theory of the Avant-Garde*, przeł. z włoskiego G. Fitzgeralg, The Balknap Press of Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts 1968, s. 4.

2 Ibidem, s. 25.

3 Ibidem, s. 26.

1. **Aleksander Kobzdej**, *Szczelina w błękicie*, 1967, ceramika, płótno, 80 x 138 x 10 cm, fot. czytaj strona 41
2. **Marek Sobczyk**, *Moskwa leci w kosmos*, 1999, tempera jajowa na płótnie, 81 x 136 cm, fot. czytaj strona 41

usuwania przeszkód, niszczenia wszystkiego, co staje na drodze[4]. Poggioli określa tę cechę jako *transcendentalny antagonizm* lub nihilizm. Wreszcie ostatnia cecha to agonizm lub moment agonistyczny. Związana jest ona z tym, że w obu branych pod uwagę przypadkach „ruiny i straty" dotyczą nie tylko przeciwników i tego, co odnosi się do nich. Żołnierze i artyści awangardowi ignorują nawet własne niebezpieczeństwo, swoją własną „katastrofę i utratę". Akceptują samozniszczenie jako „niejasne lub nieznane poświęcenie".

Poggioli w swej książce nie akcentował paraleli wojskowo-artystycznej. Uważam jednak, że uwzględnienie jej pozwala lepiej zrozumieć cechy tożsamości awangardowej rozumianej tu jako rodzaj typu idealnego, od którego poszczególne działania artystyczne podejmowane w kręgu tego ruchu w mniejszym lub większym stopniu odbiegają. Charakterystyka ta ma jednak tę zaletę, że sformułowany jest w niej model, w stosunku do którego można rozważać stopnie występowania cech tożsamości awangardowej, a także analizować zachodzące przemiany historyczne[5].

Jedną z nich jest pojawienie się neoawangardy. Określana była ona jako „osłabiona", „późna" awangarda, a niekiedy kwestionowano nawet jej awangardowość ze względu na skłonność do racjonalizowania zachowań, co osłabiać miało ich spontaniczność i siłę w porównaniu z wcześniejszymi wystąpieniami z pierwszych dekad XX wieku. Osłabieniu ulegały więc zarówno aktywizm, antagonizm, nihilizm, a przede wszystkim agonizm. W drugiej połowie XX wieku niewielu artystów było skłonnych do uwzględniania osobistej „katastrofy i utraty" jako ceny ponoszonej w podejmowanych działaniach. Próbę zrozumienia tej sytuacji w ramach uwzględnianej tu paraleli wojskowo-artystycznej przedstawiał Matei Calinscu. Zwracał on uwagę na fakt, że awangarda wojskowa nie jest jednolita. W jej skład wchodzą nie tylko oddziały bojowe, a również takie, które przystosowują zdobyty czy odzyskany teren do zajęcia przez dalsze jednostki, wchodzące w skład podstawowych sił armii. Nie uczestniczą one w zbrojnych starciach, a zajmują się organizowaniem życia na nowo. Ich częścią są np. saperzy rozminowujący teren. Cechy osobowościowe saperów są odmienne od żołnierzy bezpośrednio walczących. Posługują się oni też innego typu sprzętem. Calinescu stwierdza, że *zamiast hałaśliwych, brutalnych i kompletnie bezużytecznych* [w nowej sytuacji] *karabinów maszynowych* pojawiają się *bardziej pokojowe i wyrafinowane przyrządy*, a *żołnierza, z jego heroiczną chełpliwością, zastępuje specjalista*[6]

Innym sposobem opisu tożsamości awangardowej jest metafora budowniczego. Andrzej Turowski, który posługiwał się nią, odwołał się głównie do przykładu konstruktywizmu. Przedstawił „dyskurs progresywny", nawiązujący do toposu Wieży Babel. Tożsamość awangardową personifikuje Wielki Budowniczy. *Jego sen o realizacji Nowego Świata i Nowego Człowieka* – pisze Turowski – *wpisywał się bez trudności w ideologie polityczne, mity techniczne, racjonalistyczne i artystyczne epoki. Miejsce ongisiejszego Demiurga zajmował Konstruktor. Nieważne, czy był to przywódca, inżynier czy artysta, ważne, iż jako Budowniczy Świata brał na siebie zadanie wyznaczenia losów ludzkości. Istotą jego myślenia było zasadnicze uogólnienie pojęcia podmiotu twórczego, którym stawał się człowiek w ogóle, jakiś kolektywny Antropos, a demiurgiczny akt stworzenia rozpływał się w różnego rodzaju pojęciach zbiorowego kreatora utożsamianego z ludzkością, klasą, zawodem, grupą, a w skrajnych przypadkach z narodem i jednostką*[7]. Artysta stawał się tutaj bohaterem przyszłego świata, ale nie jako jednostka, a jako człowiek w ogóle.

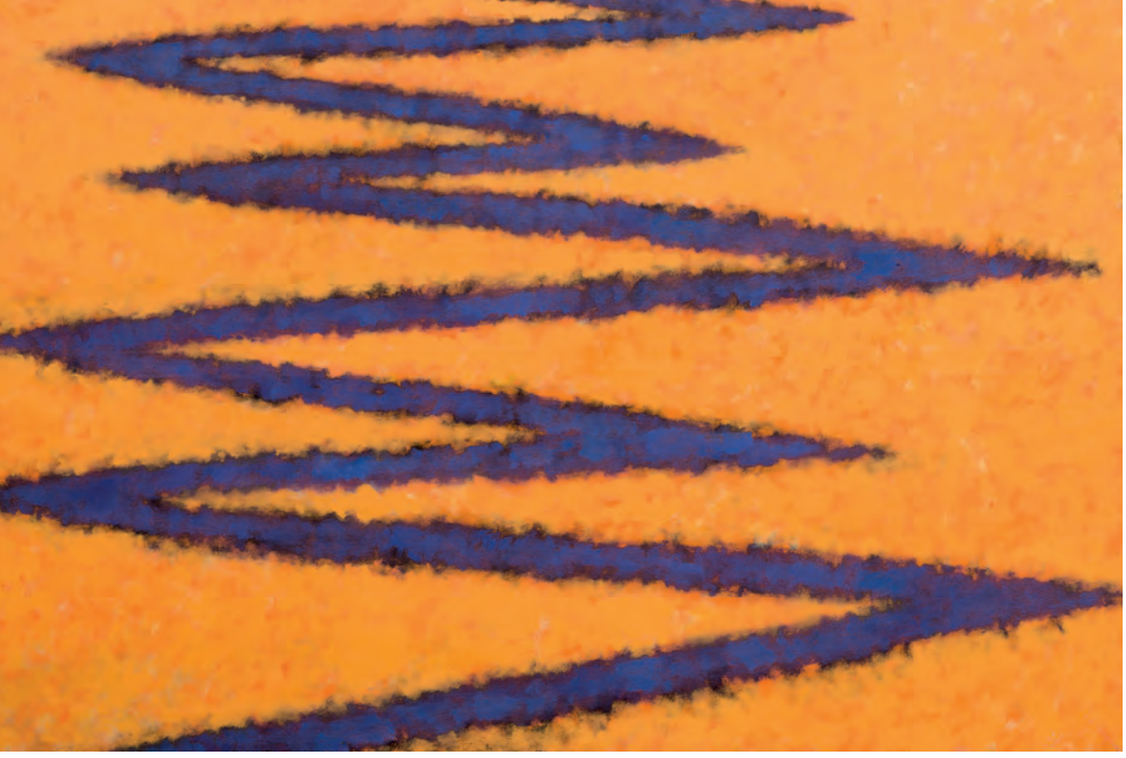
W swej książce Turowski dokonuje *dekonstrukcji pychy Budowniczego Świata*. Pisze, że podobnie jak *postępująca ruina Wieży* w nim samym, *w jego historii przerwanej przez Wojnę* pojawiało się *naznaczenie Śmiercią*, brak *Jedynego obrazu, esencji widzenia. Mroczny labirynt nie był antytezą radosnej konstrukcji: on w niej tkwił, był mroczną stroną tego* >

4 Ibidem, s. 26.

5 W sztuce polskiej pojmowanie działalności awangardowej na zasadzie analogii do wojskowej występowało u wielu artystów. Władysław Strzemiński pisał o *żołnierzach na odcinku – tak, na politycznym odcinku – wspólnego frontu* (*Blokada sztuki*, „Gazeta Artystów", 1934, nr 3, s. 2). Pięćdziesiąt lat później Józef Robakowski chętnie mówił o działalności Warsztatu Formy Filmowej jako o „walce", „desancie" itd.

6 M. Calinescu, *Five Faces of Modernity. Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, Duke University Press Books, Durham 1987, s. 123.

7 A. Turowski, *Budowniczowie świata. Z dziejów radykalnego modernizmu w sztuce polskiej*, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2000, s. 8-9.



1

1. **Leon Tarasewicz**, *Bez tytułu* (Droga), 1993, olej na płótnie, 130 x 190 cm
2. **Alfons Mazurkiewicz**, *Bez tytułu*, 1960–61, olej na płótnie, 100x77 cm
3. **Jerzy Tchórzewski**, *Pogoń*, 1958, olej na płótnie, 93,5 x 132 cm
Fot. 1–3 czytaj strona 41

2

samego ciała. Zagrażał jego strukturalnej spoistości, jego racjonalnej całości, jego uniwersalnej jedności [8]. Czy proces ten, który stopniowo następował, odnosił się do konfrontacji „kolektywnego Antroposa" z jednostkowym życiem, czy też był cyklem przemian zachodzących w „zbiorowym kreatorze", w „człowieku w ogóle" będącym bohaterem awangardowej narracji? Wydaje się, że przemiany awangardy, zdaniem autora, przebiegały przy zachowaniu modernistycznej świadomości wikłającej – jak pisze – *świat w twórczy rozum, który uwolniony w abstrakcji nie znał granic. Jednostkowy rozum, zarazem rozum i byt świata, że przypomnę* (...) *słowa Stażewskiego, był punktem, z którego rozpościerała się geometria prostych, był centrum, w którym „jak błyskawica wychodząca z ciemności jaśniał nasz umysł", był jedynym miejscem, gdzie „chwila zmieniała się w czas". Pojęcia ogólne, powszechne sensy, miały składać się na uniwersalny system, będący podstawą poznania i konstrukcji świata* [9].

Uniwersalistyczna narracja na temat awangardy, nie dotyczyła wybranych kierunków artystycznych czy twórców. Przedstawiciele tendencji przeciwstawnych wobec konstruktywizmu również zakładali koncepcję „człowieka w ogóle". Stanisław Ignacy Witkiewicz odwoływał się nie do konkretnej, zlokalizowanej koncepcji człowieka, a do antropologicznej tożsamości jego i kultury. Podobnie reprezentant ekspresjonizmu Stanisław Kubicki, który wzywał do *integracji artysty z „ludzkością"* i *poświęcenia siebie w imię najwyższych celów – prawdy, dobra i wolności* [10].

8 Ibidem, s. 9.
9 Ibidem, s. 374.
10 J. Malinowski, *Zrzeszenie artystów Bunt*, (w:) *Co robić po kubizmie? Studia o sztuce europejskiej pierwszej połowy XX wieku*, red. J. Malinowski, Wydawnictwo Literackie, Kraków-Wrocław 1984, s. 140.

Podkreślany tu uniwersalizm jest koncepcją mającą źródła w teologicznej doktrynie, według której Bóg chce zbawienia wszystkich ludzi. Podobnie, z tej perspektywy, artyści awangardowi nie zakładali konkretnych interwencji w jednostkowych sprawach. Niezależnie od miejsca, gdzie przebywali (a które mogło znajdować się na głębokiej prowincji) prowadzili rozważania przyjmujące punkt widzenia odnoszący się do człowieka w ogóle. Dotyczyło to także zagadnień politycznych. Konkretne wydarzenia historyczne rozpatrywane były z punktu widzenia realizacji ogólnych celów zmiany świata.

Polemiki z awangardową narracją zaczęły pojawiać się zwłaszcza od lat osiemdziesiątych XX wieku, jednak przemiany w pojmowaniu tożsamości awangardowej wystąpiły wcześniej. Powstawały one zarówno na płaszczyźnie teoretycznej, jak też objawiały w twórczości artystycznej. Nawiązując do wspomnianych tu metafor, Turowski uważa, że wyrazem ich stały się *wielokierunkowe procesy, gdzie w budowę wpisuje się ruina, a w formę śmierć* [11]. Walczący żołnierz nie może myśleć o śmierci, a budowniczy o przekształcaniu się budowli w ruinę. Dlatego wątki te były eliminowane z treści świadomości awangardowej. W drugiej połowie XX wieku nie tylko wystąpiły w charakterystyce tożsamości artysty, a wkroczyły do wykonywanych dzieł. Tadeusz Kantor pisał, że doświadczył *sił jakby z „tamtej strony", które wstrząsnęły „czystą" powierzchnią mego OBRAZU* [12]. W twórczości Romana Opałki konceptualne założenia twórcze zostają naznaczone przez problematykę upływu czasu i śmierci. W twórczości Krzysztofa Wodiczki upamiętniające budowle, jakimi są pomniki, ulegają przekształceniu w historie niesprawiedliwości i barbarzyństwa.

Śmierć lub ruina to kres lub klęska uniwersalistycznych dążeń. Należy jednak zwrócić uwagę, że niszczą one wprawdzie podejmowane projekty, ale nie muszą zakłócać przekonania, że naprawdę liczy się nie to, co indywidualne, czy przypadkowe, a ogólne procesy i dążenia. Wprawdzie okazuje się, że nie utrwalają się one jako wieczne, prowadzą do przegranej, ale uniwersalna perspektywa nie zostaje w ten sposób unicestwiona. Przeciwstawić jej można zmianę punktu widzenia i inną opowieść, w której pojawi się to, co indywidualne, tymczasowe lub o ograniczonym zasięgu czasowym, często doraźne. Te dwa punkty widzenia w odniesieniu do czasu bardzo dobrze uświadamiała instalacja Jarosława Kozłowskiego *Personal Files/Akta osobowe* zrealizowana najpierw w Galerii Archief w Hadze (1993), a później w Muzeum Narodowym w Poznaniu (1997). Konfrontowała ona pomiar czasu

11 A. Turowski, op. cit., s. 373.
12 Cyt. ibidem, s. 376.

dokonywany za pomocą zegarów kwarcowych wskazujących czas właściwy dla miast z kilku stref geograficznych (Tokia, Moskwy, Hagi, Nowego Jorku) oraz zegarów-budzików, „tykających" wedle własnego rytmu i na swój własny sposób wydających dźwięki związane z pomiarem upływających minut i godzin. Za każdym razem dokonywany był pomiar tego samego czasu, ale w pierwszym przypadku odliczany był w sposób zuniwersalizowany, natomiast w drugim zróżnicowany, zindywidualizowany. *Tykanie kilkuset budzików (w Hadze dokładnie 352, w Poznaniu więcej)* – pisał Piotr Piotrowski – *sygnalizowało indywidualne „życie", indywidualny, „osobisty" i konkretny czas każdego z nich* [13]. Występujące w tej instalacji różnice związane z pomiarami czasu można odnieść do sposobów ujmowania awangardy. Można ją widzieć, zgodnie z deklaracjami jej przedstawicieli, jako koncepcję uniwersalistyczną. Można jednak również spojrzeć na nią, biorąc pod uwagę konkretnych ludzi działających w określonych miejscach, w poszczególnych rodzajach uwarunkowań.

3

Przeciwstawienie tych dwóch rodzajów ujmowania awangardy pojawiło się w latach osiemdziesiątych, jednak przybrało wówczas, na fali postmodernizmu, charakter ataku na formację artystyczną, którą chciano zastąpić inną. Takie agresywne podejście do zagadnienia powodowało, że wartość tego, co jednostkowe, związane z konkretnym czasem i miejscem prezentowana była jako istotniejsza od przesłanek uniwersalistycznych. Jednym z przykładów takiego podejścia do zagadnienia awangardy może być książka Jeana Claira *Odpowiedzialność artysty*. Już jej tytuł sugeruje, że wspomniana problematyka rozważana jest na zasadzie właściwej świadomości twórczej i zmistyfikowanych założeń. Dążenia uniwersalistyczne oceniane są jako zwodzenie, stwarzanie fałszywych pozorów. „Tożsamość zbiorową", zakładaną przez awangardę, autor traktuje jako próbę narzucenia abstrakcyjnych modeli, odbierających pamięć i przeszłość, które związane są z tym, co lokalne. Clair akcentuje rolę *pagus, locus, loculus, ten humanizm lokalności, który sprzeciwia się terrorowi uniwersalności* [14]. Wymienione pojęcia kojarzone były z pamięcią związaną z miejscem. To ona stanowić miała „rdzeń tożsamości" stanowiący podstawę kształtowania się indywidualności. Clair porównywał uniwersalistyczne dążenia awangardowe do chęci stworzenia wspólnego języka – esperanto. Zamiast takiego celu proponował poliglotyzm. Należy umieć posługiwać się różnymi językami, można podróżować daleko od kraju ojczystego, ale nie wolno zapomnieć, skąd się pochodzi. Koncepcja tożsamości zakorzenionej lokalnie nie wyklucza więc otwartości, a przeciwstawia się tylko zagubieniu narodowej identyczności.

Biorąc pod uwagą poruszane tu zagadnienia warto przyjrzeć się ciekawej wystawie „Awangarda i państwo", przygotowanej przez Dorotę Monkiewicz w łódzkim Muzeum Sztuki. Prezentacja ta ma charakter historyczny, sięgający do początków polskiej awangardy, a także do zbieżnych z nimi koncepcji związanych z odzyskaniem przez Polskę niepodległości na początku XX wieku. Autorka łączy te dwa fakty. W związku z tym kształtowanie się tożsamości artysty awangardowego na naszych ziemiach zostaje powiązane z kształtowaniem się państwa polskiego. Już to założenie wskazuje na antyuniwersalistyczny sposób podejścia do tytułowego zagadnienia wystawy [15]. Zagadnienie tożsamości awangardowej zostaje odniesione do kwestii narodowej, a także indywidualnego poczucia „ja" konkretnych artystów. Monkiewicz świadomie podejmuje taką decyzję, pisząc w artykule wprowadzającym do katalogu swej prezentacji: *W wielu przypadkach to nie ze sztuki, a z osobistych losów artystów można odczytywać ich związki z państwem* [16]. W związku z tym na wystawie obok dzieł sztuki pojawiają się różnorodne materiały odnoszące się do wydarzeń politycznych, faktów z życia społeczno-artystycznego oraz dotyczące prywatnego życia twórców. Sztuka nie jest tu więc traktowana jako to, poprzez co realizowana ma być idea awangardy, a staje się jednym ze sposobów (obok innych) uczestnictwa w życiu społecznym i politycznym. Być może dlatego w ramach pokazu nie oglądamy dzieł najważniejszych, najbardziej charakterystycznych dla pozycji określonych artystów w ramach polskiej nowoczesności, a realizacje marginesowe, uboczne, mniej lub bardziej okazjonalne. Nie ma więc prac unistycznych Władysława Strzemińskiego i Katarzyny Kobro, które dawały wyraz ich tożsamości awangardowej i które miały także aspekt polityczny. Możemy za to zobaczyć fotografie „konstruktywistycznego", jak pisze autorka, pomnika Orła Białego odsłoniętego w Koluszkach (gdzie artysta wówczas mieszkał) w 1934 roku. Podobnie Franciszka i Stefan Themersonowie prezentowani są filmem wyrażającym oburzenie z powodu barbarzyńskiej napaści hitlerowców na Polskę, jednak odbiegającym od cech ich awangardowej twórczości. Również w tekstach zamieszczonych w obszernym katalogu wystawy nie ma (poza kilku wyjątkami) próby skonfrontowania tożsamości obywatelskiej artystów z ich tożsamością awangardową.

Dorota Monkiewicz pisze na początku artykułu otwierającego katalog: *Dzieła sztuki tworzone w Polsce przez artystów awangardy rzadko ujawniają stosunek ich autorów do kwestii politycznych* [17]. Sformułowanie to jasno ukazuje przyjęty na wystawie sposób pojmowania tożsamości awangardowej. Polityczny charakter pojawia się w jej ramach wówczas, gdy artysta podporządkowuje swą twórczość (czasami odstępując od jej ogólnych zasad) propagowaniu określonych poglądów. Dlatego autorka wystawy stwierdza, że wyłomy w zasadniczo apolitycznej praktyce awangardowej *pojawiają się pod naporem silnie angażujących wydarzeń zewnętrznych, takich jak obie wojny światowe czy gwałtowne nasilenie konfliktów społecznych i narodowościowych w kryzysowych latach 30. Często* >

13 P. Piotrowski, *Sztuka według polityki. Od* Melancholii *do* Pasji, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2007, s. 187. Wystawa Kozłowskiego w Hadze odbywała się w pomieszczeniu dawnego archiwum, po którym pozostały puste półki na akta, co wprowadzało do prezentowanej pracy odniesienia związane z dokumentacją ludzkich istnień i działań.

14 J. Clair, *La responsabilité de l'artiste*, Gallimard, Paris 1997, s. 95.

15 Odmienny, uniwersalistyczny sposób podejścia do relacji polityki i awangardy przyjmuje np. Peter Bürger w słynnej książce *Teoria awangardy*, przeł. J. Kita-Huber, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2006.

16 D. Monkiewicz, *Anarchiści, komuniści, patrioci. Stosunek artystów awangardy do państwa w okresie II Rzeczypospolitej i PRL-u*, (w:) *Awangarda i państwo*, katalog wystawy, Muzeum Sztuki, Łódź 2018, s. 37.

17 D. Monkiewicz, op. cit., s. 27.

1

bardziej wymowne pod tym względem są historyczne konteksty aniżeli bezpośrednia treść zawarta w dziełach [18]. Wynikałoby z tego, że kwestie polityczne pozostawały poza obrębem tożsamości awangardowej. Walka czy budowanie ograniczałoby się wówczas do poszukiwania nowych rozwiązań w ramach autonomicznie pojętej sztuki, natomiast sens polityczny pojawiał się ze względu na kontekst zewnętrzny, historyczny, prowadząc zresztą często do przekroczenia wcześniejszych założeń twórczych. W tych momentach awangarda przełamywałaby, jak by powiedział Clair, abstrakcyjny „przywilej uniwersalizmu" i zaczynała opowiadać się za tym, co konkretne. Czy jednak tożsamość awangardowa jednoczyła się wówczas z tożsamością obywatelską, czy tylko ulegała jej presji?

Jednym z ważnych przykładów uwzględnionych na wystawie jest droga artystyczno-życiowa Stanisława Kubickiego. W katalogu wystawy Lidia Głuchowska poświęciła mu ciekawy esej wprowadzający pojęcie „kosmo-patriotyzmu" [19]. Sformułowanie to zwraca uwagę na pojawiające się u tego artysty, ale występujące także u innych przedstawicieli poznańskiej grupy Bunt, połączenie uniwersalizmu i poczucia obowiązku wobec ojczyzny. Z jednej strony Kubicki podkreślał aspekt ogólnoludzki swej działalności. Współdziałając z Raoulem Hausmannem, Otto Freundlichem i Franzem Wilhelmem Seiwertem opowiadał się za programem opartym na „ponadnarodowej „międzynarodówce ducha" i tworzeniu „nowego świata". Jednocześnie zaś, jak pisze Głuchowska, *był ukształtowanym przez patriotyczną tradycję kurierem polskiego ruchu oporu* [20]. Autorka przywołuje przykład jego linorytu *Wieża Babel* (1917) i pisze: *jako przedstawiciel pokolenia „budowniczych świata" pragnął zrewolucjonizować nie tylko obrazu sztuki, lecz i społeczeństwa i – jak wszyscy oni – skazany był na bezwzględną konfrontację z systemami totalitarnymi XX wieku – komunizmem i faszyzmem* [21]. Konfrontacja ta obejmowała w złożony sposób zarówno twórczość i życie artysty. Drugi z tych aspektów polegał na tym, że posiadając przedwojenny paszport Trzeciej Rzeszy był kurierem Armii Krajowej. Poniósł śmierć w więzieniu na Pawiaku w Warszawie w 1942 roku. Głuchowska w związku z tym postuluje *rewizję dokonań artysty i jego „rehabilitację" jako twórcy niesłusznie uznawanego za „beznarodowca", marginalizowanego w narodowej historii sztuki i literatury* [22]. Tymczasem na wystawie uniwersalistyczny wymiar tożsamości Kubickiego nie został wyraźnie zaakcentowany.

Problem relacji między awangardowym uniwersalizmem a zagadnieniami narodowymi, lokalnymi, czy indywidualnymi jest kwestią bardzo złożoną. Czasami, jak w początkach XX wieku, prowadzi do pytań o państwo. Po tym względem wystawa Doroty Monkiewicz bardzo ciekawie artykułuje pojawiające się zagadnienia: „Państwo jako hipoteza", „Anarchiści i patrioci", „Romantyczna koncepcja państwa", „Awangarda transgraniczna i multietniczna tożsamość". Później, od lat trzydziestych, wiodącymi problemami stają się „Idea państwowa" i „Kryzys państwa" przejawiający się między innymi w problemach geopolitycznych i niepokojach związanych z mniejszościami narodowymi. Kłopoty zaczynają się po drugiej wojnie światowej po upadku socrealizmu. Z jednej strony, co wskazywałem wcześniej, skomplikowała się ogólna sytuacja awangardy, z drugiej zaś pojawiły się inne zagadnienia. Tożsamość awangardowa uzyskała nowe wymiary, natomiast wcześniejsze stały się problematyczne lub zanikły. Czy w związku z tym zagadnienie państwa, tytułowe dla rozważanej tu wystawy i uznane za doniosłe z punktu widzenia świadomości awangardowej, można było nadal utrzymać jako wyznacznik podziałów?

Dorota Monkiewicz starała się ten porządek podtrzymać, łącząc zmiany zachodzące w decyzjach artystów polskich zaliczanych do neoawangardy/postawangardy z jednej strony z przełomami politycznymi, z drugiej zaś ze zmianami kulturowymi. Przełomy polityczne to zmiany zachodzące w 1956, 1968, 1970, 1980 roku. Miały one większy lub mniejszy wpływ na sytuację artysty, w tym także na rolę i znaczenie tradycji awangardowej. Nie było tu jednak tego typu oddziaływania na problematykę tożsamości awangardowej, jakie występowało na początku wieku, gdy stawiane było pytanie o państwo. Większe znaczenie miały przemiany kulturowe. Powołując się na prace Anny Markowskiej Dorota Monkiewicz pisze, że „w latach 70. paleta kwestii politycznych znacznie się rozszerza poza zagadnienie stosunku do suwerenności państwa. Obok refleksji na temat fałszywej rzeczywistości mediów, konsumpcyjnego stylu życia czy politycznego indyferentyzmu polskiego społeczeństwa, w neoawangardowej twórczości pojawia się także problematyka tożsamości płciowej i seksualnej oraz emancypacji" [23]. Podjęcie tych zagadnień wymagałoby jednak częściowej zmiany formuły wystawy. Pytanie o polityczny wymiar awangardy, nawet tak podejmowane jak zakłada autorka pokazu, nie mogłoby ograniczać się do kwestii relacji wobec państwa. Należałoby podjąć kwestię rewizji uniwersalizmu awangardowego. *Modernizm* – pisał Piotrowski – *nie różnicował sztuki według płci, rasy, pochodzenia. Sztuka była jedna. Nie wymagało to więc indywidualnych negocjacji, indywidualnego uzgadniania własnej pozycji: z uwagi na płeć, rasę czy pochodzenie* [24]. Zdawać by się mogło więc, że indywidualna perspektywa, zakorzenienie w problemach życia, które w ostatnich dekadach wyznacza krąg zainteresowań artystycznych, zbieżne jest z ogólnymi założeniami dotyczącymi tożsamości awangardowej przyjętymi na wystawie. Z drugiej strony jednak artyści, poza wyjątkowymi sytuacjami, nie odnoszą się do państwa. Poza tym potrzeba wspólnoty realizowana jest nie w kręgu

18 Ibidem, s. 27.

19 L. Głuchowska, *Kosmo-patrioci? Internacjonalizm i patriotyzm w świadomości klasycznej awangardy*, (w:) *Awangarda i państwo*, op. cit., s. 141.

20 Ibidem, s. 149.

21 Ibidem, s. 149.

22 Ibidem, s. 154.

23 Ibidem, s. 43.

24 P. Piotrowski, op. cit, s. 189.

jednego kraju, a wymiarze ponadnarodowym czy ponadkulturowym. Nie miejsce tutaj na rozważenie różnic między uniwersalizmem a transkulturowością, w każdym razie druga z tych tendencji dawała o sobie znać w Polsce już od lat sześćdziesiątych, a zdecydowanie od lat siedemdziesiątych, ograniczając rolę państwa jako punktu odniesienia w myśleniu o twórczości neoawangardowej. Artyści sporadycznie samookreślali się przez relację do państwa. Dlatego ta część wystawy jest mało satysfakcjonująca. Zwłaszcza że prawie całkowicie pominięty został na niej wyjątkowy okres stanu wojennego. Wówczas to, choć zaledwie przez kilka lat, odniesienie do problematyki narodu i państwa stało się swoistym wyzwaniem artystycznym. Sytuacja ta dotyczyła różnych środowisk i przybierała różne formy. Nie rozumiem dlaczego pominięta została w ramach wystawy *Awangarda i państwo* problematyka, którą znakomicie ukazał w cyklu pokazów Janusz Bogucki. W wystawach *Znak Krzyża* (1983), *Apokalipsa – światło w ciemności* (1984), *Droga świateł* (1987) i *Labirynt – przestrzeń podziemna* (1989) brali udział artyści od lat związani z neoawangardą (np. Jerzy Bereś, Włodzimierz Borowski, Stefan Gierowski, Jerzy Kalina, Grzegorz Kowalski, Teresa Murak, Jerzy Tchórzewski). Pokazywane na nich prace ukazywały trudne próby łączenia cech awangardowego uniwersalizmu artystycznego z problematyką narodową, a ponadto w wielu przypadkach z religijną.

Czy dziś zagadnienie uniwersalizmu, jako istotnej cechy tożsamości awangardowej należy do przeszłości? Czy jedynym zadaniem wartym uwagi jest dekonstrukcja uniwersalistycznych złudzeń? Piotr Piotrowski zwraca uwagę na ich nieprzydatność biorąc pod uwagę przemiany społeczne, jakie nastąpiły w ostatnich dekadach. *W sytuacji rozwiniętego społeczeństwa* – pisze – *a w konsekwencji jego znacznej dyferencjacji, modernistyczna mitologia uniwersalizmu przestaje być przydatnym narzędziem polityki tożsamości; konieczna jest bardziej zróżnicowana, anarchistyczna lub liberalna postawa indywidualizowania płaszczyzny negocjacji własnej pozycji z otaczającym światem* [25]. Czy jednak uniwersalizm nie jest w ramach tej tezy pojmowany w sposób zbyt uproszczony, sprowadzony do kilku prostych haseł? Nie mogłem w tym artykule rozwinąć szerzej dotyczącej go problematyki. Starałem się jednak zwrócić uwagę, że może on stanowić ważny punkt odniesienia także dla zindywidualizowanych twórców i zróżnicowanych odbiorców. Zwłaszcza że problematyka tożsamości znów staje się ważnym przedmiotem zainteresowania, nie będąc jak koszula, którą zmieniamy, gdy jest przepocona. ■

25 Ibidem, s. 190.

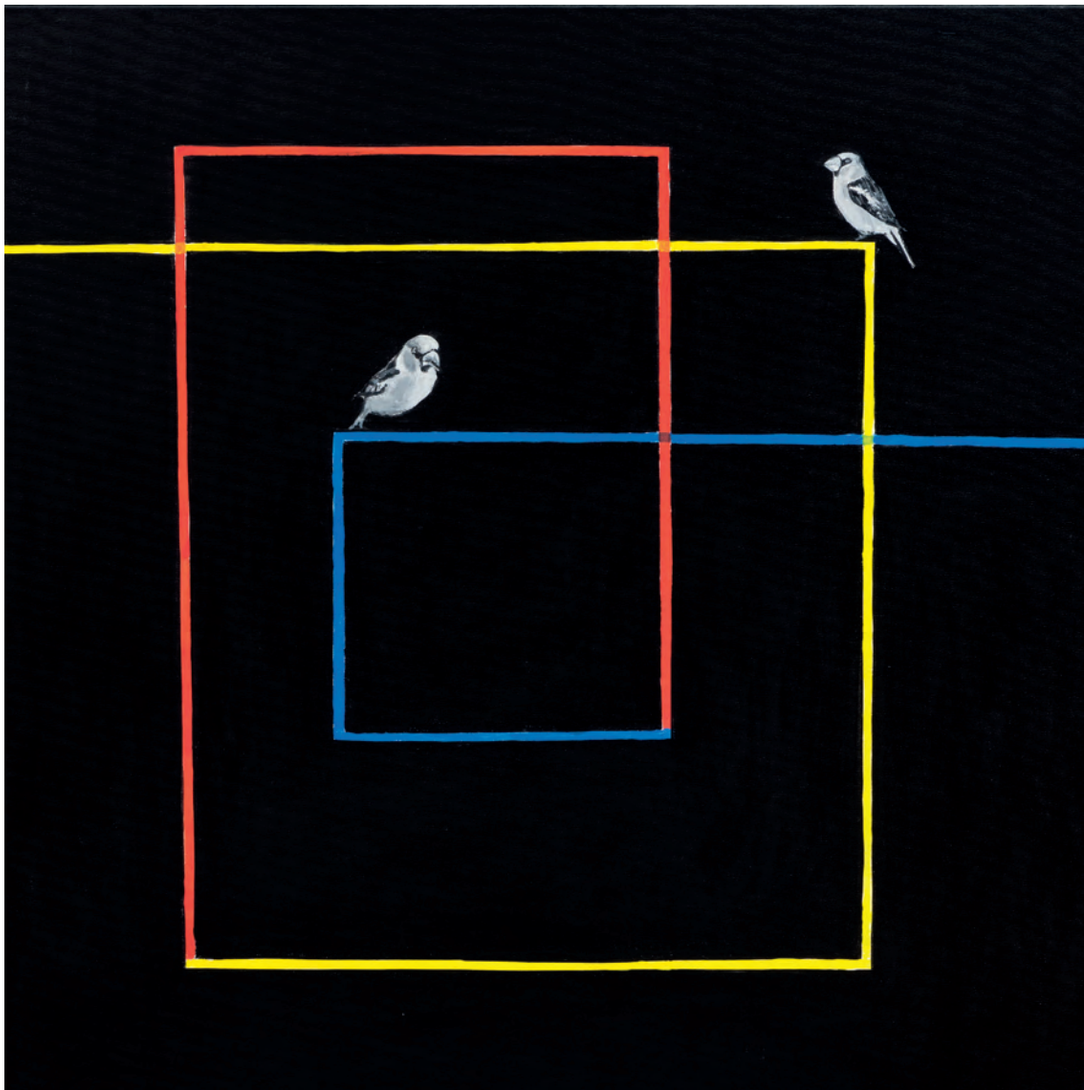
Avant-garde identity

The author undertakes an attempt to characterise the avant-garde identity, starting with the comparison of the artistic avant-garde to the military vanguard. He also mentions the four features of the avant-garde observed by R. Poggioli, namely activism (an activity against someone or something), antagonism (the spirit of opposition and enmity), nihilism (understood as destroying everything that stands in the way of movement and progress) and finally agonism (accepting one's self-destruction and self-sacrifice). Sztabiński proceeds to discuss A. Turowski's theory, according to which the avant-garde is personified as the Great Architect and the artist is seen as a hero of the future world, capable of altering the fate of mankind. This is why the opposition to the avant-garde was expressed in the 80s as multi-directional processes heading for ruin and death instead of construction. The author then recalls an exhibition The *Avant-garde and the State* in the Museum of Art in Łodź, which focused on the personal and individual as opposed to universal and general processes usually addressed by avant-garde artists. He concludes, asking whether or not the so-called artistic universalism is still an important feature of the avant-garde identity. ■

2

1. **Andrzej Gieraga**, *Obraz z linią I – różowy*, 2014, akryl na płycie, 100 x 100 cm
2. **Stanisław Fijałkowski**, *29.I.60*, 1960, olej na płótnie, 73 x 60 cm,
3. **Piotr Lutyński**, *Badania nad inteligencją ptaków*, 2017, akryl na płótnie, 100 x 100 cm
Fot. 1–3 czytaj strona 41

3



1

Hanna Kostołowska

Pomiędzy nostalgią a manifestacją pamięci – kilka uwag o tożsamości w sztuce współczesnej

Tożsamość to niezwykle ważki temat w obecnych czasach, gdyż rozpatrywany jest w wielu dziedzinach nauki: socjologii, psychologii, filozofii czy antropologii, które nieustannie aktualizują jego znaczenie. Etymologię samego wyrazu należy upatrywać w łacińskim słowie *idem* oznaczającym identyczność. Pojęcie to wystąpiło w kulturze XVIII wieku, gdyż to właśnie w tym okresie działy się niezwykle istotne procesy kształtujące duchową świadomość Europy. Co ciekawe, angielski termin *identity*, z którego zostało przetłumaczone na język polski to rozległe zjawisko, wskazuje na dwa przeciwstawne sobie znaczenia: podobieństwo i odrębność. Ciągłe próby definicji tego terminu wiążą się z przemianami i kryzysami, z którymi boryka się współczesne społeczeństwo. Niektórzy pragną tożsamość modelować wedle własnych potrzeb, inni kultywują ją jako pamięć, wyraz przynależności do danej tradycji czy kultury grupy. W powszechnym obiegu informacyjnym funkcjonują zróżnicowane tożsamości, takie jak: grupowa, jednostki, kulturowa, narodowa, etniczna czy też religijna i płciowa. Warto zauważyć, że wyszczególnienie odrębnych rodzajów jest jednak sztuczne, gdyż wspomniane rodzaje łączą się ze sobą i zazębiają na wielu płaszczyznach. Jednak czyni się taką kategoryzację ze względu na nieustanne poszukiwania pochodzenia i znaczenia określonych grup oraz wspólnot.

Sztuka już od wieków porządkowała zjawisko tożsamości jako podstawę relacji człowieka z samym sobą oraz ze społeczeństwem, jako nieustanną próbę samookreślenia. W okresie przednowoczesnym struktury społeczne były jasno wydzielone, a społeczeństwo stanowe formowało zamknięty twór, w ramach którego obowiązywała wyraźnie wytyczona przynależność do poszczególnych grup. Wraz z rewolucją francuską nastąpiły dynamiczne przemiany społeczne i kulturowe oraz rozpoczęto prace nad ustanowieniem nowego porządku. Podstawowym pojęciem była tożsamość narodowa, a oświeceniowa myśl francuska i amerykańska sekundowały tym płomiennym dywagacjom [1].

Poruszając kwestię fundamentalnego znaczenia wiedzy historycznej, decydującej o rozumieniu otoczenia i napotkanych zjawisk, można przytoczyć wymowny komentarz Johanna Wolfganga Goethego, który wyraził zdumienie na widok surowych doryckich kolumn Posejdonii. Stwierdził wtedy: *Stulecia, które przyniosły rozwój sztuki od surowości do wdzięku, dokonały również przemiany w człowieku; więcej, stworzyły go na nowo* [2]. Wiedza na temat starożytnej kultury Grecji i jej znaczenia dla europejskiej cywilizacji pozwoliła myślicielowi „oswoić" się z ciężką, nieprzystępną architekturą oraz dojrzeć w niej piękno. Tożsamość można zatem rozumieć jako rodzaj kotwicy określającej miejsce w społeczeństwie, osadzającej w dziejach świata. Kultywowanie własnej

1 Wojciech Bałus, *Figury losu*, Kraków 2002, s. 11-12.
2 Ibidem, s. 50.

2

1. Widok wystawy „Niepodległe. Kobiety a dyskurs narodowy". Fot. Found in Motion / Natalia Miedziak-Skonieczna, Katarzyna Surowiecka
2. Sheila Hicks, *Escalade Beyond Chromatic Lands*, 2015–2017, oraz Judith Scott, *Untitled*, 1988–2004, 57. Biennale w Wenecji, 2017, widok ekspozycji, fot. Hanna Kostołowska

tradycji i dziedzictwa narodowego, cytując Davida Lowenthala, *dla niektórych może być efektem patriotycznej żarliwości, dla innych będzie to przejaw nostalgii, a dla jeszcze innych wyraz specyficznej potrzeby świętowania lub żałoby*[3]. Należy zatem w tym kontekście przytoczyć ostatnią wystawę w Muzeum Sztuki Współczesnej w Warszawie pt. „Niepodległe. Kobiety a dyskurs narodowy" (trwającej do 3 lutego 2019 roku). Był to niezwykle wymowny komentarz na temat ról kobiet w walkach niepodległościowych XX wieku w opozycji do męskiej wizji świata i historii. Artystki i artyści skoncentrowali się na wątku narodowym oraz kobiecym, łącząc tym samym dwa typy tożsamości. Poczynając od *Bestiarium Podświadomości* Aleki Polis, feministycznych kolaży Anny Niesterowicz, Zuzanny Hertzberg i Zuzanny Janin aż po filmy Glorii Camiruaga – widz konfrontował się z mocno dyskusyjnym tematem sytuacji kobiet wobec opresyjnej władzy i terroru. Nie zabrakło oczywiście wątku kolonialnego, obszernie zaprezentowanego w ramach ekspozycji, w wykonaniu m.in.: Catariny Simão, Emmy Wolukau-Wanambwy, Fridy Orupabo, Thenjiwe Niki Nkosi czy Kudzani Chiurai.

Zainteresowanie kwestią tożsamości we wspomnianych obszarach wiąże się z gwałtownymi przemianami po 1989 roku, objawiającymi się m.in. wzrostem znaczenia etniczności i nacjonalizmu w odpowiedzi na multikulturowość społeczeństwa, oraz wzmożonymi ruchami feministycznymi. Pluralizm i brak ciągłości kultur we współczesnym społeczeństwie sprawiają, że jednostki oraz grupy dążą do ponownego odnalezienia identyfikacji zbiorowej jednostki. Stąd popularność swobodnego posługiwania się sloganami, symbolami, „narodowymi fetyszami" bądź atrybutami kobiecości, popularyzowanymi, nierzadko w nadmiernym stopniu, przez mass media. Tego typu nachalne czy wręcz uporczywe manipulacje językiem wykorzystuje w swoich inskrypcyjnych pracach Jadwiga Sawicka, obnażająca opresyjne systemy władzy oraz natarczywość medialnych przekazów. Ciekawym objawieniem w świecie sztuki jest kolektyw Slavs and Tatars, definiujący się jako „archeologowie codzienności", badający jednolitość kulturową społeczeństw zamieszkałych na wschód od Muru Berlińskiego aż po stepy Azji. Snucie refleksji nad językiem i tradycją ma konkretny cel: powrót do korzeni i kultury Euroazji.

Tożsamość z założenia ma określać spójność, szeregować, przyporządkowywać czemuś. Jednakże rozważania na temat tego zjawiska mają często inny skutek: dzielą, prowadzą do niesnasek i konfliktów. Pokazują to chociażby kontrowersje wokół ekspozycji o tematyce patriotycznej, feministycznej czy etnicznej. Wystarczy przypomnieć mocno dyskusyjną wystawę w Zachęcie z 2000 roku, w ramach której zaprezentowano *Dziewiątą godzinę* Maurizio Cattelana, przedstawiającą Jana Pawła II przygniecionego meteorytem. Emocje i sentymenty Polaków wzięły górę, a komentarze na temat granic sztuki pojawiały się jeszcze długo po zakończeniu tego wydarzenia. Protesty wzmocniła burza medialna oraz zagrania partyjne. No właśnie, polityka, wkraczająca z coraz większym impetem w uświęcony krąg artystyczny, narusza wyższość sztuki nad tego typu dywagacjami i sporami. Onegdaj, Pierre Restany trafnie podsumował to niechlubne zjawisko: *Malarstwo nie ma nic wspólnego z walką polityczną, gdyż jest jedynie zmysłowym i bezpośrednim wyrazem lęku istnienia. Nie można zatem mówić o jakimkolwiek wspólnym deklarowaniu poglądów artystycznych czy, tym bardziej, politycznych. Głos ma jednostka, jej natchnienia, jej zwątpienia, jej głęboka samotność*[4]. Podobny skandal obraził uczucia religijne uczestników wystawy w 1994 roku w Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie, na której ukazał się słynny *Piss Christ* Andreasa Serrano, będący fotografią przedstawiającą krucyfiks zanurzony w pojemniku z moczem. Warto napomknąć o teatralnym wystąpieniu Daniela Olbrychskiego w 2000 roku, który zaatakował instalację Piotra Uklańskiego *Naziści* w Zachęcie. >

3 Elżbieta Nieroba i inni, *Flirty tradycji z popkulturą. Dziedzictwo kulturowe w późniejnowoczesności*, Warszawa 2010, s. 7.

4 Jolanta Dąbkowska-Zydroń, *Przedmiot nostalgiczny w kontekście kultury wizualnej*, (w:) *Sztuka współczesna i jej filozoficzne komentarze*, Poznań 2004, s. 204.

Środowisko artystyczne nie pozostaje również obojętne wobec globalnych przemian i multikulturowości społeczeństw. Już sama ogromna ilość międzynarodowych biennale, takich jak np. w Wenecji, Kassel, Sao Paulo, Szanghaju, Istambule czy Kairze, uświadamia zasięg tych działań szeroko komentujących gwałtowne przemiany społeczne, tudzież często dyskutowaną *ethnic identity*. Ostatnie, 57. Biennale w Wenecji doskonale wpisało się w panujące „trendy". Opatrzone zostało entuzjastycznym okrzykiem *Viva Arte Viva*, nawołującym do swobody działania i wolności twórczej. Ten niezwykły spektakl artystyczny o długiej tradycji już od dłuższego czasu wyzbywa się europejskiego egocentryzmu, koncentrując się na globalnym wątku etnicznym i zagadnieniu tożsamości kulturowej. Festiwal w 2017 roku obfitował w prace wykorzystujące najróżniejsze tekstylia, nici, tkaniny i sznury o silnie folklorystycznym wydźwięku. Znakomitym przykładem jest wyszywana i haftowana działalność słynnej włoskiej artystki Marii Lai, która w wystawionym dziele *Lenzuolo* opowiada o tradycji i obyczajach ukochanej Sardynii.

1. **Rina Banerjee**, *Out Of Hollowness*, 2017, oraz Ernesto Neto, *Um Sagrado Lugar*, 2017, 57. Biennale w Wenecji, 2017, widok ekspozycji, fot. Hanna Kostołowska
2. **Hiwa K**, *Nazhad i projekt dzwonu*, 2007–2015/2019, dzwon spiżowy na konstrukcji drewnianej, wideo, widok wystawy: „Hiwa K: Wysoce nieprawdopodobne, choć nie niemożliwe", Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki, 2019, fot. Marta Wódz

1

Sztuka globalna to obszar pełen twórców o różnym pochodzeniu i skomplikowanych losach, którzy swoimi realizacjami próbują przełamać geopolityczne dominacje i w tym m.in. dyskurs postkolonialny. *Ważne słowo „ojczyzna" przeżywa w dzisiejszym świecie wielką i momentami bolesną modernizację.* (...) *W dawnym rozumieniu było to miejsce, w którym się dorastało, do którego się przynależało i którego za cenę życia należało bronić przed obcymi. Ten model – dający poczucie osadzenia, ale również izolacji – opierał się na wykluczeniu i radykalnie dzielił ludzi na naszych i obcych. Takie podejście sprawdzało się do momentu, kiedy ludzkość zaczęła się intensywnie przemieszczać*[5]. W obliczu kultury globalnej szczególnej mocy nabiera wątek tzw. ojczyzny przybranej, która warunkuje modyfikację postawy patriotycznej dostosowanej do wybranego miejsca, wedle indywidualnych preferencji. Ciekawie rozprawiła się z tą tendencją wystawa „Ojczyzna w sztuce" (czynna do 30.09. 2018 roku), zorganizowana przez MOCAK w Krakowie, na której ukazano zróżnicowane idee ojczyzny i złożoność jej rozumienia. Blisko setka artystów, takich jak m.in. Józef Robakowski, Władysław Hasior, Jadwiga Sawicka, Robert Longo czy też wspomniana Mona Hatoum, definiuje to nostalgiczne słowo na wszelkie sposoby, próbując odnaleźć jego aktualny sens zarówno w perspektywie makro, jak i mikro.

Temat ojczyzny w obliczu rzeczywistości postkolonialnej jest mocno popularyzowany w sztuce. Tego typu refleksje można odnaleźć w kreacjach Mony Hatoum, artystki palestyńskiej, zmuszonej do osiedlenia się w Wielkiej Brytanii w wyniku wojny domowej w Libanie. Tworzy ona sztukę silnie zintegrowaną z doświadczeniami, rozpatrująca wielowymiarowy wątek tożsamościowy w kontekście etnicznym i płciowym. Yinka Shonibare, twórca brytyjsko-nigeryjski, wykorzystując w swoich działaniach atrybuty afrykańskości (m.in. kolorowe tkaniny), wskazuje na nasze złudne wyobrażenia *identity* w imię walki z kolonialnym uciskiem. Natomiast Hiwa K (z jego wystawą można było zapoznać się w Zachęcie do 28.04. 2019 roku), z pochodzenia iracki Kurd, który dostał się do Europy jako uchodźca polityczny, w swoich pracach wykorzystuje własne doświadczenia, wspomnienia oraz miejsce pochodzenia. Jego bezprecedensową realizacją jest *Dzwon* ukazany uprzednio właśnie na „postkolonialnym" Biennale w Wenecji w 2015 roku, kuratorstwa Okwui Enwezora.

Obecnie żyjemy w płynnej kulturze fragmentacji i nieustannych zmian. Często jej twory są niekompatybilne i nietrwałe, a metanarracja ograniczona do sugestii, najważniejszych punktów odniesienia. Dzieje się tak m.in. ze względu na postęp technologiczny, omnipotencję mediów, mobilność etniczną, reidentyfikację ról płciowych i funkcji w społeczeństwie. Następuje również wyraźne zatarcie granic między kulturą „wysoką" a kulturą masową oraz odejście od idei estetycznego dzieła sztuki. Doskonale wykorzystali tę tendencję reprezentanci pop artu, przyjmując postawę prześmiewczą i bawiąc się konwencjami, oczywiście bez rezygnacji z uprzywilejowanego miejsca w środowisku artystycznym. W innych rozwiązaniach, znamienne dla tego zjawiska mogą być powiązane z specyficznie rozumianą konsumpcją post-peformaces Vanessy Beecroft, wykorzystującej modelki w swoich „żywych instalacjach". Christoph Blase natomiast trafnie skomentował „kobiecą" twórczość Sylvie Fleury, wyjaśniając fenomen przenikania się w niej konsumpcji z kulturą wyższą: *Zaprzecza generalnemu*

5 Maria Anna Potocka, *Gen ojczyzny*, MOCAK FORUM 1/2018 (14), s. 7.

poglądowi, że artysta z zasady musi mieć krytyczny stosunek do konsumpcji. W pewnym momencie trzeba jednak postawić pytanie, czy artystka jest tak naiwna czy może w jej pracach chodzi o coś więcej niż się na pozór wydaje. W tym momencie do gry wkracza subtelna prowokacja [6]. Warto w tym kontekście przypomnieć o zjawisku tożsamości sztuki jako dziedziny, która czerpie ze swojego dziedzictwa oraz niezmiennie zachowuje autonomię i wyższość nad trywialnymi przejawami naszej mass kultury. Swoboda wypowiedzi twórczej pozbawiona jest konkretnego, a tym bardziej konsumpcyjnego, celu. Wymownie zobrazuje to porównanie realizacji wspomnianej Beecroft z projektami torebek Jeffa Koonsa, który nawiązał współpracę z Louis Vuitton – widzimy, że CEL w obu przypadkach jest zupełnie inny.

Osobnym zagadnieniem jest tzw. tożsamość jednostki polegająca na autodefinicji siebie jako indywidualności czerpiącej z różnorodnych odniesień zewnętrznych i życia społecznego. Subiektywne określenie własnego miejsca i roli w otaczającej rzeczywistości to często podejmowana kwestia przez artystów wertujących swoją pamięć i bagaż doświadczeń, które stanowią o ich miejscu w otaczającym świecie. Zuzanna Janin dokonuje takich ustaleń w swoim cyklu zdjęć z lat 90. pt. „Idź za mną, zmień mnie, już czas", które jest próbą analizy ciała samej autorki oraz spokrewnionych z nią kobiet. Nakładanie na siebie fotografii można rozumieć jako połączenie różnych wymiarów czasowych oraz jako wędrówkę w poszukiwaniu cielesnych korzeni. Natomiast instalacja *Moja pamięć* staje się interpersonalnym rejestrem osób, które artystka spotkała w życiu.

Coraz bardziej zróżnicowane formy wypowiedzi twórczej i rozwój sztuki interaktywnej sprawiają, że wiele współczesnych realizacji wymyka się wszelkim definicjom. Artyści poszczególnych awangard XX wieku rozprawiali się z klasycznym pojęciem piękna w sztuce, zakłócając przyjętą postawę wynikającą z jednolitości kulturowej danego społeczeństwa. Wszelkie nostalgie czy też manifestacyjne zwroty ku pamięci czasów minionych nierzadko nacechowane były negatywnie, kojarzono je z bezrefleksyjnością. Obecnie jesteśmy świadkami renesansu tradycji i poszukiwań tożsamości w sztuce w odpowiedzi na globalizację i zatarcie granic. Autodefinicja na wielu płaszczyznach i poszukiwanie korzeni jest wręcz odruchem bezwarunkowym, pewnego rodzaju tożsamością podświadomą, która nieustannie decyduje o naszym sposobie myślenia i radzenia sobie z pozoru niezrozumiałymi zjawiskami. Podsumowując powyższe rozważania, warto przytoczyć cytat z filmu *Miś*: *Tradycja to dąb, który tysiąc lat rósł w górę.* (…) *Tradycja naszych dziejów jest warownym murem, to jest właśnie kolęda, świąteczna wieczerza… To jest ludu śpiewanie, to jest ojców mowa, to jest nasza historia, której się nie zmieni. A to, co dookoła powstaje, od nowa, to jest nasza codzienność, w której my żyjemy* [7]. ■

6 Grzegorz Dziamski, „Sztuka po końcu sztuki. Sztuka początku XXI wieku", Poznań 2009, s. 9-11.

7 Film *Miś*, reż. Stanisław Bareja, 1980 rok.

Between nostalgia and the manifestation of memory – a few comments on identity in contemporary art

Throughout history, art has been trying to organize the concept of identity as a necessary foundation for humans to build relation with themselves and society, and as a constant attempt at self-definition. One approach to understanding the notion of identity is to perceive it as a guardian of memory, and in this context it is worth mentioning the exhibition Niepodległe. Women, Independence and National Discourse, which speaks persuasively about national and gender identity. It is an apt commentary about women's roles in recent independence movements in opposition to dominant male narration. Artists are also re-examining the idea of motherland, attempting to assay the current meaning and understanding of this notion. Museum of Contemporary Art in Cracow (MOCAK), through various artistic works, reveals the complexity of this term and its many interpretations. Art is sensitive to global changes and multiculturalism, and as an answer to modern mutable reality (witness our domination by electronics and pop culture), we observe a turn towards tradition in art and the deep need of searching for identity. ■

2

1

Lena Wicherkiewicz

Niepodległość. Perspektywa kobieca

Problematyka wystawy „Niepodległe. Kobiety a dyskurs narodowy" w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie sytuuje się na obrzeżach oficjalnych wystaw związanych z obchodami 100-lecia niepodległości, proponując nieco inne szersze, bardziej krytyczne i mniej oczywiste spojrzenie na procesy wolnościowe. Jej autorka, Magda Lipska, zaproponowała, by przyjrzeć się relacjom między dążeniami niepodległościowymi a sytuacją i postawami kobiet w minionym stuleciu. Po pierwsze – przyjmuje żeńskie spojrzenie, wydobywa i akcentuje udział kobiet w tych procesach, czasem eksponuje ich krytyczne poglądy wobec kwestii narodowych, a także ukazuje wpływ niepodległościowych dążeń na sytuację kobiet. Z drugiej strony – rozszerza perspektywę historyczną: znaczna większość prezentowanych na wystawie realizacji dotyczy współczesnych, powojennych dążeń niepodległościowych państw kolonialnych oraz wyzwalających się z reżimów oraz przenosi dyskusję w sferę osobistą, dotyka relacji płci i polityki, praw jednostki do samostanowienia. Mijająca setna rocznica odzyskania niepodległości staje się punktem wyjścia do snucia bardziej wielowątkowej refleksji ogólnej natury.

„Niepodległe" to opowieść o kobiecej drodze do wolności w dyskusji z męską wizją historii, którą najczęściej wyznaczają walka, chwała, dążenie do dominacji, jednostronność. To także opowieść o cenie, jaką płacą kobiety w tak zdefiniowanym świecie. I o podjęciu wyzwania, by upomnieć się o swoje miejsce, swoje prawa, o samostanowienie, a nierzadko też – o miejsce w historii. Opowieść wielowątkowa, niełatwa i wymykająca się jednoznaczności.

Narracja wystawy rozpoczyna się symbolicznie – zdjęciem wnętrza kurtki Józefa Piłsudskiego. Także symbolicznie podjęte jest zagadnienie mitu walki wolnościowej i form ich upamiętniania w historii europejskiej (Sanja Iveković *Lady Rosa of Luksemburg*), potem przyglądamy się sytuacji kobiet w byłej Jugosławii w czasie II wojny światowej. Centralną część wystawy stanowią realizacje opisujące udział kobiet w dążeniach wolnościowych po 1945 roku w dawnych krajach kolonialnych, przede wszystkim Afryki. Ten kontekst, z uwagi na zainteresowania badawcze kuratorki, jest potraktowany bardzo szeroko, reprezentują go prace Lubainy Himid, Thenjiwe Niki Nkosi, Adejoke Tugbiyele, Catariny Simão. Podjęta jest też refleksja nad skutkami kolonializmu w Azji Wschodniej (Trinh T. Minh-ha) oraz prawicowymi reżimami w Ameryce Południowej (Gloria Camiruaga). Drugim ważnym obszarem refleksji nad znaczeniami niepodległości są aktualne tematy dotyczące społecznej i politycznej sytuacji kobiet – praw prokreacyjnych (Katarzyna Górna, Frida Orupabo), trwałości postaw mizoginistycznych i stereotypów wobec kobiet (Eulàlia Grau, Filipa César, Jadwiga Sawicka, Aleksandra Polisiewicz, Zbigniew Libera, Tony Cokes). Przez całą wystawę przewija się narracja polska, nie zawsze podjęta z oczywistej perspektywy, jak udział Polek pochodzenia żydowskiego w wojnie domowej w Hiszpanii, polskich osiedleńców w Ugandzie w czasie II wojny światowej, kobiety a Solidarność, walki o prawa osobiste po 1989 roku.

Otwierająca wystawę praca Bowika *Rewers 8*, będąca częścią większego cyklu poświęconego wnętrzom ubrań. Fotografia przedstawiająca wywróconą

na zewnątrz kurtkę Józefa Piłsudskiego, w symbolicznie ukazuje sposób, w jaki prowadzona będzie narracja. Jest to jednocześnie jedyna realizacja, która w bezpośredni sposób odnosi się do polskiej narodowej rocznicy niepodległości. Celem wystawy jest przyjrzenie się zjawisku niepodległościowych dążeń „od podszewki", wydobycie na światło dzienne tego, co w wolnościowych, narodowych dyskursach ukryte, przemilczanie, intencjonalnie skazane na zapomnienie. Wystawa jest „pokazaniem rewersu": udziału kobiet w procesach wolnościowych oraz tego udziału zamazywanie, ceny, jaką płacą jednostki w świecie opartym na dominacji, czy będzie nią dominacja polityczna, jak w krajach kolonialnych, czy społeczno – polityczna, czy kulturowa.

Podobnie jak symboliczny jest początek, także koniec wystawy jest obrazem bogatym w znaczenia. Nawiązujący w swej formie do *tableaux vivants*, urzekający wizualnie ponad półgodzinny obraz *Żyjemy w ciszy. Rozdział 1-7* pochodzącego z Zimbabwe Kudzanai Chiurai, w siedmiu obrazach opowiada możliwą historię kolonializmu w Afryce. Narracja inspirowana jest debiutem filmowym mauretańskiego reżysera Meda Hondo z 1967 roku *Soleil O*, w którym twórca, opowiadając historię afrykańskiego emigranta w Paryżu, ilustruje tezę, iż kolonizowani mogą mówić tym samym językiem, co kolonizatorzy. Chiruai w *Żyjemy w ciszy* przekształca opowieść Hondo, przekształca sceny z filmu, wprowadzając wątki zaczerpnięte z historii sztuki, ikonografii religijnej, kultury popularnej, a przede wszystkim – główną postacią filmu czyni kobietę. W ten sposób, symbolicznie oddaje hołd kobietom działającym we wczesnej fazie wyzwalania się afrykańskich państw spod kolonialnej władzy. Film określić można wyimaginowaną wizją „kolonialnej przyszłości".

Pomiędzy tymi realizacjami o charakterze symbolicznym, rozwija się narracja wystawy. Jej architektura, bardzo dobrze wpisująca się w charakter tymczasowej siedziby Muzeum Sztuki Nowoczesnej, oparta o rzędy białych kubicznych form organizujących przestrzeń i pełniących funkcję ekspozytorów, kieruje oglądaniem, skłania do przechodzenia od jednej realizacji do drugiej i sugeruje porządek narracji. Jednocześnie jednak otwartość architektury wystawy pozwala widzieć wystawę całościowo i łączyć wątki, które w przestrzeni nie następują po kolei po sobie.

Kwestię obecności kobiet w dążeniach niepodległościowych w sposób symboliczny reprezentuje instalacja Sanji Ivekovic, jednej z najważniejszych artystek feministycznych, *Lady Rosa of Luxemburg* (2001), pierwotnie nazwana przez artystkę *Ciężarną pamięcią*. Praca, składająca się z 4 fotografii i kolaży, wideo oraz dokumentacji, podejmuje refleksję nad symbolami wolności w kulturze. Jej tematem jest znajdujący się w Luksemburgu pomnik Złotej Pani, nawiązujący do antycznej bogini Nike. Pomnik, pierwotnie poświęcony pamięci ofiar pierwszej wojny światowej, w czasie drugiej wojny zdemontowany i ponownie umieszczony w 1985 roku już jako obelisk ku czci ofiar obu wojennych kataklizmów. Na cokole pomnika wyryte są hasła nawiązujące do ideałów rewolucji francuskiej: opór, sprawiedliwość, wolność, niepodległość. Chorwacka artystka zaproszona do udziału w *Manifesta 2* w Luksemburgu w 1998 roku zaproponowała interwencję, której tematem miał być luksemburski pomnik. Ivekovic postanowiła przedstawić Złotą Panią jako ciężarną, w stanie praktycznie nieobecnym w ikonografii pomnikowej. Praca nie została zrealizowana, jednak artystka wykonała się w formie cyfrowej, a następnie wydruków, które możemy oglądać na wystawie. Praca odwołuje się do wielu znaczeń, kontekstów: braku uwzględnienia kobiet w niepodległościowych dążeniach, a jednocześnie występowania postaci kobiet jako alegorii tychże dążeń, odwołuje się do archeologii miejsca – luksemburski pomnik znajduje się na placu, gdzie wcześniej istniało schronisko dla kobiet, a także tytułem – do postaci Róży Luksemburg, radykalnej lewicującej aktywistki politycznej, zamordowanej w 1919 roku. Dodatkowo, zaproponowane przez Ivekovic hasła umieszczone na cokole pomnika to powszechne, w tym też wulgarne określenia kobiet.

Kilka prezentowanych na wystawie prac dotyczy bezpośredniego udziału kobiet w walkach o wolność i w większości są to realizacje, których powstanie wiąże się z pracą nad archiwami. Tak jest na przykład w przypadku prac Zuzanny Hertzberg czy Mathieu Klebeye Abonneca.

Zuzanna Hetrzberg w cyklu obiektów *Ochotniczki Wolności* (2016-2018) przypomina i oddaje hołd pamięci polskich kobiet żydowskiego pochodzenia, uczestniczek wojny domowej w Hiszpanii w latach 1936-1939. Każdej z bohaterek, Marii Melchior, Zofii Szleyen, Elżbiecie Bekier, Werze Luftig, siostrom Annie i Adeli Korn, artystka poświęciła osobny obiekt w postaci drewnianej skrzynki, w której umieściła zachowane dokumenty, wycinki z prasy, zdjęcia oraz namalowany przez siebie symboliczny portret bohaterki.

Pokaz slajdów *Przedmowa do Broni dla Banty* Mathieu Klebeye Abonneca jest rekonstrukcją niedokończonego filmu legendarnej francuskiej reżyserki Sary Maldolor z 1970 roku *Broń dla Banty*. Film powstawał na zlecenie algierskiego rządu, jednak z powodu konfliktu między zamawiającym a autorką nie został ukończony. Opowiadając historię wiejskiej dziewczyny, członkini Afrykańskiej Partii Niepodległości Gwinei i Wysp Zielonego Przylądka, reżyserka pragnęła pokazać zaangażowanie kobiet i dzieci w walce o wyzwolenie Gwinei Bissau spod władzy Portugalczyków. Jedynym materiałem są zachowane fotografie i to z nimi pracował francuski artysta pochodzący z Gujany, przygotowując swoją realizację, by upamiętnić zarówno kobiety walczące o wolność Gwinei i Wysp Zielonego Przylądka, jak i symbolicznie ukończyć dzieło Maldolor.

Zagadnienie bezpośredniego udziału kobiet w walkach o niepodległość podejmuje też Sanja Ivekovic w cyklu *Gen XX* z lat 1997-2001, poświęconym jugosłowiańskim kobietom, uczestniczkom antyfaszystowskiego podziemia w czasie II wojny światowej. Posługując się językiem współczesne reklamy zestawiła wizerunki supermodelek z nazwiskami wojennych bohaterek. Upominając się o ich pamięć (wśród wymienionych jest też matka artystki), kultywowaną w systemie komunistycznym, a wypartą w okresie politycznej transformacji, współczesnym językiem, symbolicznie oddaje im hołd.

1. **Mathieu Klebeye Abonnec**, *Przedmowa do Broni dla Banty*, 2009–2011, slajdy analogowe przetransferowane na HD, 25'40''; Dzięki uprzejmości artysty i Marcelle Alix, Paryż
2. **Kudzanai Chiurai**, *We Live in Silence episode XVI*, 2017, jednokanałowa projekcja wideo, 34'46''; dzięki uprzejmości artysty i galerii Goodman

2

Blisko prac podejmujących problematykę upamiętniania kobiet, ich wkładu w procesy wolnościowe sytuują się też te, w których podjęta jest refleksja nad marginalizowaniem roli kobiet w narodowych, patriotycznych narracjach, lub wręcz – wymazywanie ich obecności z historii. Są to realizacje, które niejako przywracają im należne miejsce w historii. Przykładem mogą być Zuzanny Janin *Wajda. Wałęsa. Ossowska* czy Sanji Iveković *Niewidzialne kobiety Solidarności*. Janin w kolażu *Wajda Wałęsa Ossowska* z 2016 roku odwołuje się do narracji związanej z ruchem Solidarność i wymazywaniem, marginalizowaniem roli kobiet. W pracy, złożonej z dwóch obrazów – dokumentalnej fotografii i kadru z filmu Andrzeja Wajdy *Wałęsa, człowiek z nadziei* – przywołuje wydarzenia z 16 sierpnia 1980 roku, kiedy, w trzecim dniu strajku dyrekcja Stoczni Gdańskiej zdecydowała się spełnić część postulatów strajkujących, między innymi dotyczących podwyżek płac. Kobiety, między innymi Ewa Ossowska namawiały Lecha Wałęsę do kontynuacji protestu. Dzięki pozytywnej decyzji strajk trwał dalej i zakończył się 31 sierpnia podpisaniem porozumień sierpniowych. W filmie Wajdy postać Ewy Ossowskiej została zastąpiona męską. W geście interwencji o prawdę historyczną Zuzanna Janin wkleja zdjęcie Ossowskiej do kadru filmowego. Z kolei praca Iveković *Niewidzialne kobiety Solidarności* z powstała w 2009 roku, powstała w rocznicę pierwszych częściowo wolnych wyborów, upomina się o przywrócenie należnego miejsca i dokonania kobiety w ruchu „Solidarność". Zawłaszczając ikoniczny plakat Tomasza Sarneckiego zachęcający do udziału w pierwszych częściowo wolnych wyborach 4 czerwca 1989 roku, zamienia postać mężczyzny (sylwetka Garry'ego Coopera) na kobietę, dopominając się o uwzględnienie udziału kobiet w odzyskaniu politycznej niezawisłości Polski w 1989 roku, ich roli w solidarnościowym nurcie oraz równorzędny udział w życiu politycznym.

Ważny wątek wystawy, co niewątpliwie ma związane z zainteresowaniami kuratorki, dotyczący wyzwalania się afrykańskich państw spod kolonialnej dominacji i rolę w tych procesach kobiet reprezentują malarskie instalacje/obiekty Lubainy Himid. Są to jednocześnie najwcześniejsze prezentowane na wystawie prace, pochodzą z pierwszej połowy lat 80. XX wieku, z czasów, kiedy ta pochodząca z Zanzibaru i od dzieciństwa mieszkająca w Wielkiej Brytanii artystka związana była z radykalnym ruchem Black British Artists. Pierwsza z prac *Wolność i zmiana*, nawiązująca do obrazu Pabla Picassa z 1922 roku *Kobiety biegnące po plaży*, dekonstruując motyw z tego przedstawienia w duchu strategii postkolonialnych – czarny kolor skóry bohaterek, ich batikowe sukienki, grunt z ziaren kawy, opowiadając w ten sposób historię kolonialnej Afryki – niewolnictwa, pracy kobiet, podporządkowania politycznego i gospodarczego europejskim krajom kolonialnym. Tytuł pracy – jest też swego rodzaju grą słów: angielskie „race" oznacza zarówno rasę jak i wyścig. W przypadku tematu instalacji oba te znaczenia wydają się być prawdziwe. Na wystawie prezentowane są także inne malarskie obiekty Himid: alegoryczną *Będziemy* – postać kobiety-personifikacji Afryki i walk niepodległościowych oraz dążeń do społecznego wyzwolenia kobiet oraz krytykujące białą męską dominację *Puszkę Pandory* oraz *Psie lata*. Warto dodać w tym kontekście, że w 2017 roku Lubaina Himid jak pierwsza w historii czarnoskóra artystka została laureatką prestiżowej nagrody Turnera.

Problematyki udziału kobiet w procesach niepodległościowych Afryki dotyczą też prace Marlene Dumas oraz Catariny Simão. Opatrzone tym samym tytułem *Wdowa*, dwa pochodzące z 2013 roku obrazy Marlene Dumas oparte na opublikowanych w prasie dwóch fotografiach przedstawiają Pauline Lumumba, tuż po zastrzeleniu w styczniu 1961 jej męża, Patrice'a Lumumby, współzałożyciela Kongijskiego Ruchu Narodowego, pierwszego premiera niepodległej Demokratycznej Republiki Konga. Zrozpaczona kobieta ma obnażone piersi, co nasuwa skojarzenia z nagimi protestami, tradycyjną formą oporu afrykańskich kobiet wobec władz kolonialnych. Oba obrazy, choć przedstawiające ten sam motyw, są jednak odmienne, jakby sugerując dwa możliwe stanowiska wobec wydarzenia. Różnią się formatem i kolorystyką, a także perspektywą ujęcia postaci głównej bohaterki. Większy, utrzymany w niebieskiej tonacji, ujmuje Pauline na pierwszym planie, podtrzymywaną przez dwóch mężczyzn, których twarze wydają się być jasne. Na drugim kobieta przedstawiona jest na tle tłumu postaci, lecz mimo tego układ kompozycyjny także podkreśla jej kluczową rolę. Kobieta prowadzona jest przez dwóch ciemnoskórych mężczyzn. Pozostałe postaci zaznaczone są szkicowo, ich nastawienie wobec żony Lumumby wydaje się niejasne, może obojętne. Ograniczona, podobnie jak w pierwszym z obrazów, kolorystka tym razem akcentuje tony zielni. Ten swoisty dyptyk, wydaje się być pytaniem o miejsce kobiety w procesach niepodległościowych, a także o sposoby publicznego wyrażania osobistych przeżyć, refleksją na temat interpretacji wydarzeń poprzez sposoby ich relacjonowania. Pochodząca z RPA, a obecnie mieszkająca w Amsterdamie Marlene Dumas w swoich obrazach, rysunkach, kolażach przetwarza istniejący już materiał ikonograficzny – fotografie, najczęściej pochodzące z prasy, jak w tym przypadku, filmy czy obrazy dawnych mistrzów. To działanie jest sposobem refleksji na tematy dotyczące najnowszej historii, szczególnie kolonializmu, feminizmu czy przemocy.

Wideo *Mueda 1979. Mozambique Archive Series* z 2013 roku Catariny Simão z 2013, artystki od 2009 roku pracującej z archiwum filmowym Mozambiku, podejmuje refleksję na temat jednego z najważniejszych wydarzeń z czasów walki o niepodległość tego państwa. Artystka dokonuje analizy tego wydarzenia przez pryzmat filmu brazylijskiego reżysera Ruy'a Guerry *Mueda, pamięć i masakra* z 1979 roku. Główną bohaterką swojego obrazu Simão czyni jedyną kobiecą postać w filmie Guerry, Modestę, która przyszła prosić portugalskiego naczelnika o niepodległość. Powtarza kilkukrotnie gest ściągania chustki z głowy kobiecie przez portugalskich urzędników, co stanowi wyraz przemocy i lekceważenia.

Ważnym wątkiem wystawy są też prace przedstawiające cenę, jaką w wymiarze osobistym płacą kobiety w procesach wolnościowych oraz jak te procesy uwikłane są w politykę i dotykają problemu płciowej dyskryminacji i wpływu rządzących na kontrolę urodzeń.

W fotografiach *Raj* z 2012 roku wątek z polskiej wojennej i tuż powojennej historii oraz ceny, jaką w wymiarze osobistym płacą kobiety w wolnościowych politycznych dążeniach, podjęty został przez artystkę o ugandyjskich korzeniach, Emmę Wolukau – Wanambwa. Artystka, urodzona w Wielkiej Brytanii, obecnie odbywa studia doktoranckie w norweskim Bergen. Praca, fotografie przedstawiające sielskie pejzaże, nawiązują do osiedlenia się na terenie Ugandy tysięcy Polaków, wojennych uchodźców z ZSRR. W wyniku negocjacji generała Sikorskiego do Azji i Afryki trafiło kilkadziesiąt tysięcy Polaków, cywilów i wojskowych. Praca Wolukau-Wanambwy ukazuje dzisiejsze miejsce w pobliżu ugandyjskiej miejscowości Koja, gdzie do lat 50. XX wieku (1941-1952) istniała jedna z największych polskich osad. Dziś po osadzie nie pozostał ślad. W oficjalnych narracjach miejsce to było określane jako raj, jednak miało też swoją ukrywaną ciemną historię. Było nią tabu intymnych relacji między Polkami a miejscowymi mężczyznami. Dzieci pochodzące z tych związków zabijano tuż po urodzeniu. Ujawnienie tych skrywanych procederów, kładzie cień rasizmu i seksizmu na mit szczęśliwego wojennego ocalenia.

1

Praca Emmy Wolukau – Wanambwy wprowadza kolejny istotny kontekst wystawy relacje wolności i płci. Tę problemtykę podejmują między innymi Frida Orupabo i Katarzyna Górna. Frida Orupabo, urodzona w Norwegii artystka i socjolożka, prezentuje na wystawie dwa kolaże *Bez tytułu (Leżąca kobieta)* i *Bez tytułu (Lekarze i dziecko)* z 2018 roku podejmujące temat reprezentacji kobiecego czarnego ciała w kontekście prokreacji. Pierwsza z fotografii, przedstawiająca hybrydyczną postać ciężarnej kobiety o czarnej twarzy, szyi i dłoniach oraz białym ciele, w sposób symboliczny odwołuje się do kwestii rasowych. Drugi kolaż przywołuje osobę dziewiętnastowiecznego

1. **Sanja Iveković**, *Niewidzialne kobiety Solidarności*, 2009, light box, dokumentacja pracy; kolekcja Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie
2. **Sanja Ivecović**, *Lady Rosa of Luxemburg*, 2001, 4 fotografie i kolaże, 6 folderów z dokumentacją pracy, wideo, 13'36'', 5'41'', dzięki uprzejmości artystki i galerii espaivisor, Walencja
Wszystkie fotografie udostępnione dzięki uprzejmości Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, w związku z wystawą „Niepodległe. Kobiety a dyskurs narodowy".

amerykańskiego lekarza, Jamesa Mariona Simsa, uważanego za ojca nowoczesnej ginekologii, który przeprowadzał na czarnoskórych kobietach, niewolnicach zabiegi ginekologiczne bez zastosowania znieczulenia, argumentując, że są one z natury bardziej odporne na ból. Kolaże są związane z realizowanym przez artystkę projektu swoistego „archiwum kolonialnego", które powstaje w wyniku przeszukiwania Internetu w wydobycia obrazów związanych z kobiecością, kolonializmem i reprezentacją czarnego ciała.

Powstanie feministycznej pracy Katarzyny Górnej *Dziesięć panien* z 1995 roku, związanej z nurtem sztuki krytycznej, jest bezpośrednią reakcją na wprowadzenie w 1993 roku w Polsce ustawy antyaborcyjnej. Odwołując się tytułem do nowotestamentowej przypowieści o pannach mądrych i nieroztropnych realizacja składa się z dziesięciu fotografii nagich kobiet oraz towarzyszących im medycznych opisów badań ultrasonograficznych, z których dowiadujemy się, która z przedstawionych jest w ciąży, a która nie. Katarzyna Górna zwraca uwagę na procesy ograniczania kobietom praw prokreacyjnych, co wydaje się znaczące i paradoksalne w kraju o młodej demokracji.

Warto przywołać także dwie realizacje, które mierzą się z językiem, który jest zniewalający, podtrzymuje stereotypy wobec kobiet, język upolityczniony. Ten aspekt ujawnia się w pracach Jadwigi Sawickiej i Tony'ego Cokesa. Sawicka w prezentowanych na wystawie obrazach, wykorzystując charakterystyczna dla siebie grę słów i znaczeń, wybiera przymiotniki kulturowo naznaczone kobieco („macierzysta", „wyborowa") i te o męskim wydźwięku („narodowy", „ojczysty"), a także na związki frazeologiczne(„palec boga", „oko boga") i określenia („ciało kobiety"). Okazuje się, że język nie jest przeźroczysty, że stereotypy płciowo są także w nim zdefiniowane. Z kolei Tony Cokes w wideo *DT.sketch.01.7 (Evil.66.1) albo inaczej War on Women (Wojna z kobietami)* z 2016 roku zestawia wybrane mizoginistyczne wypowiedzi obecnego prezydenta Stanów Zjednoczonych.

Kobiecą postacią, która otrzymała na wystawie wyrazistą reprezentację jest Róża Luksemburg. Postać tej urodzonej w Zamościu w rodzinie żydowskiej, zamordowanej w Berlinie w 1919 roku działaczki międzynarodowego ruchu komunistycznego (niedawno minęło sto lat od jej tragicznej śmierci), feministki i przeciwniczki polskich dążeń niepodległościowych, lecz opowiadającej się za wyzwoleniem społecznym i ekonomicznym została przypominana przez prace Ewy Ciepielewskiej (*Heimat, Pożyczki*) Witka Orskiego (*Łąka (Na podstawie zielnika Róży Luksemburg*), 2018) i wspomniana na początku interwencja Sanji Iveković (*Lady Rosa of Luxemburg*).

Wystawa „Niepodległe. Kobiety a dyskurs narodowy" wskazuje na alternatywy dla dyskursów narodowych, a także zwraca uwagę na cenę, jaką w procesach uzyskiwania wolności przez narody, płaci jednostka. Uzyskanie narodowej niezawisłości, prowadzi do ukształtowania innej, lecz równie dominującej jednorodnej struktury. Wystawa prezentuje dążenia niepodelgłościowe z kobiecej perspektywy. Z jednej strony próbą przywrócenia pamięci o kobietach, które aktywnie uczestniczyły w procesach niepodległościowych, tak w wymiarze narodowym, jak i społecznym, a z drugiej – pokazuje „kobiecą drogę", bierny opór, indywidualne zaangażowanie, podążanie za ponadnarodowymi ideami, sugerując alternatywę dla obarczonych jednoznacznie dominującą, zachodnią i męską perspektywą porządku społeczno-politycznego współczesnego świata.

I na koniec jeszcze kilka spostrzeżeń „technicznych". Kobiecy punkt widzenia reprezentowany przez wystawę znajduje odzwierciedlenie w układzie interaktywnego przewodnika po wystawie dostępnego na stronie internetowej Muzeum. Uczestniczki i uczestnicy wystawy są w nim umieszczeni alfabetycznie, lecz nie według „męskiego" porządku – nazwiskami, lecz „kobieco" – imionami.

Warto zwrócić też uwagę na układ przestrzenny wystawy. Wydaje się kameralna, mimo dużej ilości prezentowanych różnorodnych realizacji. Jej architektura, oparta o rzędy białych kubicznych form o zróżnicowanej wysokości, które służą jako stelaże dla obiektów i monitorów, jednocześnie nawiązujących do charakteru miejsca, jakim jest tymczasowy pawilon wystawienniczy Muzeum Sztuki Nowoczesnej nad Wisłą, i wprowadzających w tę jednorodną przestrzeń rytm, organizację, zaś różna wysokość kubicznych bloków-stelaży, pozwalająca ogarniać wzrokiem prace umieszczone w kolejnych rzędach, spaja całą wystawę.

Wystawie towarzyszy publikacja, zbiór tekstów autorów i autorek, którzy z różnorodnych perspektyw: teorii sztuki i mediów, kulturoznawstwa, historii, psychologii, literatury podejmują dyskusję nad dominującymi męskocentrycznymi strukturami świata, narracji historycznych, życia społecznego. ■

„Niepodległe. Kobiety a dyskurs narodowy", Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Warszawa
26 października 2018-3 lutego 2019
Kuratorka: Magda Lipska
Artyści: Anna Baumgart, Bownik, Gloria Camiruaga, Filipa César, Kudzanai Chiurai, Ewa Ciepielewska, Tony Cokes, Katarzyna Górna, Marlene Dumas, Eulàlia Grau, Zuzanna Hertzberg, Lubaina Himid, Sanja Iveković, Zuzanna Janin, Mathieu Klebeye Abonnenc, Zbigniew Libera, Goshka Macuga, Anna Niesterowicz, Thenjiwe Niki Nkosi, Colette Omogbai, Witek Orski, Frida Orupabo, Aleksandra Polisiewicz, Jadwiga Sawicka, Catarina Simão, Trinh T. Minh-ha, Adejoke Tugbiyele, Kemang Wa Lehulere, Emma Wolukau-Wanambwa

Independence. Female perspective

On the occasion of the 100th anniversary of Polish independence, the exhibition *Niepodległe: Women, Independence and National Discourse* is a proposition to observe liberation movements during the 20th century from a female perspective. Curator Magdalena Lipska follows feminine attitudes and engagement in the liberation processes, not only in Poland but also around the world. The exhibition displays works commenting on the situation of women in former Yugoslavia during WWII, as well as female participation in the decolonization processes in Africa and East Asia. Other important areas of reflection include current social-political problems faced by women as a result of independence. Ultimately, *Niepodległe* is a compelling tale about women's path to freedom and a story about the price that they have had to pay to achieve independence in a world directed and dominated by male perspectives. ■

1

2

Krzysztof Stanisławski

PISKI I KRZYKI

Stulecie odzyskania niepodległości Polski jest oczywiście bardzo ważną rocznicą i okazją do świętowania, także w dziedzinie kultury i sztuki. I świętuje się ją jak Polska długa i szeroka. Zwłaszcza że na to świętowanie przeznaczono z budżetu 100-letniego państwa nadzwyczajne i naprawdę spore fundusze, co zauważyli wszyscy – i największe instytucje kultury, i mniejsi gracze. Ci najwięksi skorzystali z preferencyjnych warunków aplikowania o granty z Programu Niepodległa i zrozumiałe jest to, że przygotowali specjalne okolicznościowe wydarzenia, dodatkowo dofinansowane, bo przecież narodowe instytucje kultury i tak są finansowane przez Ministerstwo i nie mogą w normalnym trybie starać się o granty z programów Ministra. A tu pojawia się Niepodległa, cóż z tego, że program finansowany przez tego samego ministra, ale osobno i na innych zasadach. Powtórzmy więc: grzechem byłoby nie skorzystać i prawie wszyscy starali się tak uczynić. A że chęć wzmocnienia programu, przy wykorzystaniu środków dodatkowych nie zawsze szła w parze z autentycznym zaangażowaniem w problematykę i temat obchodów rocznicy niepodległości, dowodzi, iż wszelkie tego typu akcje okolicznościowe zwykle skazane są na porażkę. Przynajmniej statystycznie, bo są chwalebne wyjątki.

Najlepiej z godnym i sensownym upamiętnieniem 100-lecia poszło chyba Muzeum Sztuki w Łodzi, ale ja ograniczę swoje spostrzeżenia do Warszawy. I tylko do dwóch najbardziej prominentnych placówek: MSN i MNW.

„Niepodległe" w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w tymczasowej siedzibie w namiocie nad Wisłą nie były złą wystawą, ba, prezentowały nawet prace genialnej Marlene Dumas czy świetne fotomontaże Goshki Macugi, a więc artystek pierwszoligowych, obecnych na najważniejszych pokazach na świecie. Był też mocny fotogram Zbigniewa Libery (zaproszonego dla zachowania parytetu). Zebrane prace mogły zastanawiać, zastanawiały i nie pozostawiały obojętnymi widzów. To bardzo ważne. Tylko ten tytuł i na siłę podpinanie niezłej wystawy pod grantowy projekt, psuły nastrój. Bo przecież ta ekspozycja mogłaby nosić jakikolwiek tytuł i tak by się obroniła jakością samych prac. Jednak przez takie, a nie inne, jej nazwanie po prostu kompromitowała dzieła, które zostały niejako zmanipulowane, by pozwolić Muzeum włączyć się do lukratywnych obchodów. Czytamy w broszurze programowej: *Tytuł „niepodległe" – dotyczący podmiotu zbiorowego – nie tylko wskazuje na lukę, jaka w opowiadaniu historii zrodziła nieobecność żeńskiej części społeczeństwa,*

ale również podkreśla sprawczość podmiotu politycznego, jakim są kobiety niepodlegające wymogom stawianym przez dominującą kulturę. Prace 29 artystek i artystów, zgromadzone na wystawie, podważają męsko-centryczną wizję świata i historii, próbując kształtować bardziej różnorodny wizerunek kobiecości i sposób reprezentowania kobiet w historii"

Podtytuł „Kobiety a dyskurs narodowy" jeszcze zaciemniał sprawę, bo o żadnym dyskursie narodowym, jak należałoby rozumieć: polskim, z okazji wystawy powstałej w rocznicę odzyskania niepodległości mowy nie było. Bardziej o dyskursie genderowym lub feministycznym.

Umieszczona w centrum zainteresowania „krytyka męsko-centrycznej wizji świata" przeważyła nad obchodami niepodległości, sprowadzając je do roli czysto tytularnej i właściwie bez znaczenia.

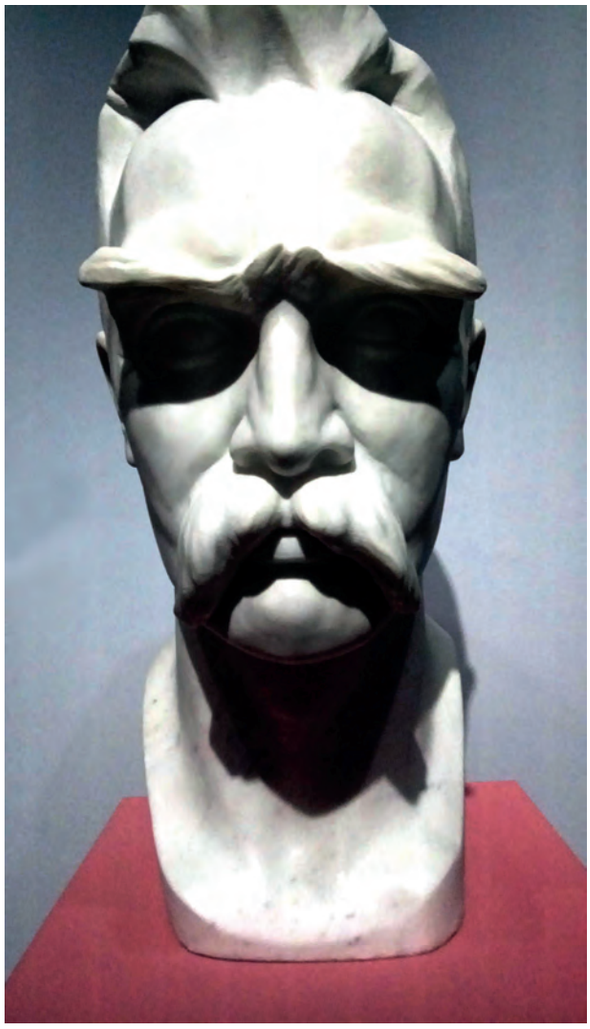
Zupełnie inny, nie przyczynkarski, lecz odnoszący się bezpośrednio do tematu, nie współczesny i fragmentaryczny, lecz w większości historyczny i wszechstronny, wieloaspektowy, bardzo reprezentatywny dla osiągnięć sztuki polskiej epoki ok. 1918, była wystawa pt. „Krzycząc: Polska!" w Muzeum Narodowym. Ekspozycja łącząca ważny moment historyczny ze sztuką tamtego okresu, jednak nie bez związków z teraźniejszością. I to związków całkiem udanych: z monumentalnym tytułem zapisanym ogromnymi literami (przypominającymi propagandowy styl PRL-owski, ale i ten z lat 30.) oraz instalacją fotograficzną Piotra Uklańskiego (*Bez tytułu (Krzycząc: Polska!)*, 2018), zdobiącymi wyjście z wystawy i muzeum, a wcześniej, bezpośrednio przy wyjściu z ekspozycji z dwiema, powiększonymi do dużych rozmiarów dziełami grafika, autora komiksów Przemysława Trusta Truścińskiego (z cyklu „Ostatnia Rzeczpospolita", 2014).

Ta klamra współczesnych dzieł znakomicie zamykała narrację wystawy historycznej, zachęcając do rozejrzenia się wokół siebie, do właściwej oceny zjawisk aktualnych, obecnych na naszych ulicach i stadionach, gdzie wciąż krzyczy się: Polska! Co nie zawsze i nie wszystkich napawa dumą i poczuciem wspólnoty z krzyczącymi…

To nie było łatwe zadanie dla kuratora, by godnie i z sensem skonstruować wystawę na tak łatwy, z jednej strony, i trudny, z drugiej, temat. Na pewno ułatwiała sprawę pozycja twórcy ekspozycji, jednocześnie p.o. dyrektora MNW, w którego przepastnych magazynach znajduje się ponad 0,8 miliona obiektów, a jedynie 1 czy 2% są pokazywane. Dyrektorowi, nawet p.o., nie odmawia się wypożyczenia dzieł z magazynów, zwłaszcza że to do niego należy ostateczna decyzja w tej >

1. **Piotr Uklański**, *Bez tytułu (Krzycząc: Polska!)*, 2018, instalacja
2. **Xawery Dunikowski**, projekt pomnika Marszałka Józefa Piłsudskiego, 1938–39, gips polichromowany
3. **Xawery Dunikowski**, projekt pomnika Marszałka Józefa Piłsudskiego, 1938–39, węgiel, akwarela
4. Widok ogólny ekspozycji

Fot. 1–4 Krzysztof Stanisławski



1

2

1. **Stanisław Kazimierz Ostrowski**, *Głowa Józefa Piłsudskiego*, 1938, marmur biały
2. **Edward Wittig**, *Walka*, 1916, brąz, wys. 86 cm, MNW
3. **Zofia Trzcińska-Kamińska**, *Popiersie Marszałka Józefa Piłsudskiego*, 1938, gips
4. **Edward Wittig**, projekt pomnika Marszałka Józefa Piłsudskiego, ok. 1936, gips

Fot. 1–4 Krzysztof Stanisławski

sprawie. Piotr Rypson mógł więc bez większego trudu (formalno-prawnego, czyli biurokratycznego, a co za nim idzie także wewnętrzno-regulaminowego i w końcu czasowego, co daje się we znaki innym, zewnętrznym kuratorom) głęboko sięgnąć do zasobów swojego muzeum. I uczynił to bez wahania i pokusy pójścia na łatwiznę, tzn. pokazania jedynie znanych, popularnych prac najgłośniejszych artystów, by stworzyć pokaz hitów na dany temat. Uczynił dokładnie odwrotnie. Owszem, mamy na wystawie także głośne, podręcznikowe wręcz dzieła najwybitniejszych artystów tamtej epoki, ale nie one dominują. Stanowią, jak można zauważyć, pewne dominanty, wprowadzenia lub przerywniki, ale jednak główna masa dzieł to prace mniej znane, opuszczające magazyn niezwykle rzadko, a niektóre pokazywane po raz pierwszy nie tylko po II wojnie, ale nawet i I wojnie, czyli od 80., kiedy otwarto MNW, a niektóre nawet od 90 lat, biorąc pod uwagę początki kolekcji jeszcze sprzed powstania siedziby muzeum. Na tym i na dobrym podzieleniu na rozdziały całej ekspozycji polega, w moim odczuciu, wartość tej wystawy. Można wręcz mówić o fenomenie: od dekad nikt tak głęboko nie sięgnął do magazynów tego najzasobniejszego z polskich muzeów, pokazując zresztą prace nie tylko polskich twórców. Dziesiątki, setki grafik, czasem druków i faksymile, co rzadko (moim zdaniem niesłusznie) spotykane jest na wystawach muzealnych, rysunków, szkiców, projektów, modeli.

Masa, naprawdę masa (300 obrazów, rzeźb, grafik i rysunków), świetnie wybranych i wyeksponowanych prac nie pozwalała na obojętne przechodzenie od obiektu do obiektu, bo nawet te skazane na mniejsze zainteresowanie dzieła, np. związane z rewolucją 1905, propagowane w PRL-u, jako ukazujące korzenie komunizmu w Polsce, jak i te związane z przedstawieniem walk Legionów Polskich, propagowane z kolei nadmiernie przed wojną, zaskakiwały błyskotliwymi, nawet nie pojedynczymi dziełami, ale seriami znakomitych prac, jak znany dość powszechnie, ale jednak fragmentarycznie cykl rysunków tuszem Witolda Wojtkiewicza o zrywie 1905 czy liczne rysunki Leona Wyczółkowskiego, powstałe w legionowych okopach.

Nie jest to wystawa dokumentów – mówił Rypson – lecz próba pokazania emocji towarzyszących tamtym czasom. Był to moment chaosu, niepokoju, zwątpienia i euforii. Był to też moment, kiedy sztuka zaczynała odzyskiwać swoją niepodległość. Wraz z nową Polską pojawiła się nowa estetyka (Tomasz Urzykowski, „Krzycząc: Polska! Niepodległa 1918". Wystawę w Muzeum Narodowym można zwiedzać od piątku, „Gazeta Wyborcza", 25 października 2018).

Aspektowi narodzin nowej sztuki w rodzącej się Polsce poświęcona została jedna z części wystawy, można by rzec, że tylko jedna i że to za mało. Ale z drugiej strony, wydaje się to zgodne z narracją całej wystawy, poświęconej przecież 100-leciu niepodległości i narodzinom państwa. W gruncie rzeczy, w obliczu nawały zdarzeń politycznych, wojskowych, społecznych, sztuka nie mogła, jak byśmy tego dzisiaj chcieli, odgrywać większej roli. Owszem, została zorganizowana w Krakowie I Wystawa Ekspresjonistów Polskich w listopadzie 1917, a więc na rok przed formalnym ogłoszeniem niepodległości, gromadząca dzieła twórców odnoszących się w swojej twórczości do nowych tendencji rodzącej się nowoczesności w sztuce XX w, a więc np. kubizmu, futuryzmu czy ekspresjonizmu. Później, na drugiej wystawie tego środowiska, w 1919 przyjęło ono nazwę „Formistów" i do 1922 przygotowało kilka innych ekspozycji, w tym pokaz w Paryżu.

Na wystawie w MNW prezentowane są dzieła uczestników wystaw „ekspresjonistów polskich" i „formistów", zwykle po dwie prace, pewnie tylko tyle ze względu na szczupłość miejsca ekspozycyjnego, ale o samych historycznych eskpozycjach się nie wspomina (np. poprzez prezentację ich zachowanych plakatów, katalogów, dokumentacji). To trochę dziwi, bo były to pokazy polskiej potencji nowoczesności w dziedzinie sztuki, choć trzeba przyznać, że mieszały się na niej prace Polaków z École de Paris z rodzimymi kubistami czy obrazami np. Witkacego, do żadnej nowej tendencji nie pasującymi. To był spontaniczny ruch, manifestacja poparcia dla rodzącego się państwa polskiego ze strony artystów, zarówno awangardowych, zorientowanych w trendach nowoczesności europejskiej, jak i tradycjonalistów, pragnących pokazać swój entuzjazm. Niestety, pokazy ekspresjonistyczno-formistyczne miały tak ogólny i niejednorodny charakter, że nie mogły odegrać znaczącej, kształtującej nowe oblicze polskiej sztuki roli i do 1922 ruch ten przestał istnieć. To wszystko, co miało się zdarzyć w latach 20. i 30. w zakresie nowej sztuki odbyło się później i w ramach istniejącego, nieźle już funkcjonującego państwa.

Więc można to chyba odpuścić Rypsonowi, zwłaszcza że w tej części wystawy znalazły się jedne z najciekawszych pod względem artystycznym prac, niektóre znane, jak *Autoportret* Henryka Berlewiego (1922) czy cliche verre Bruno Schulza z *Xięgi Bałwochwalczej*, inne mniej lub prawie nieznane, jak zachwycający maleńki drzeworyt *Akt kobiecy i dwaj mężczyźni* Szymona Syrkusa (ok. 1923), *Akt kobiecy* Gustawa Gwozdeckiego (ok. 1919), *Rzut dyskiem II* Jana Hrynkowskiego albo trzy niezwykłe rysunki kredkowe Zofii Stryjeńskiej, przedstawiające wizerunki słowiańskich bogów (już z 1934).

Najważniejszą i jak się zdaje najdonioślejszą częścią wystawy jest jej odsłona dziesiąta, poświęcona kultowi Józefa Piłsudskiego. Sala bardzo mocna, dobitna, a momentami wręcz wstrząsająca, nakazująca weryfikację romantycznego mitu wąsatego Marszałka, którego kult w latach 30. niezwykle przypominał późniejszy kult innego wąsacza o tym samym imieniu. Projekty pomników, zebrane na wystawie, gdyby nie podpisy, mogłyby zmylić widza, który nie wiedziałby, o którego Józefa chodzi. To, przynajmniej dla mnie, było szokujące. Także projekty monumentalnych pomników Marszałka, jakich nie powstydziłby się nie tylko Stalin, ale nawet Hitler. I to projekty autorstwa największych rzeźbiarzy tamtej epoki: Xawerego Dunikowskiego i Edwarda Wittiga, a także Mariana Kowarskiego projektanta monumentalnego mauzoleum (1937), który z pewnością spodobałoby się Mussoliniemu. Warto jednak zauważyć, że to tylko projekty konkursowe wielkich rzeźbiarzy, dziś, rzec by można: na szczęście niezrealizowane. Na szczęście dla artystów, ale i Marszałka oraz naszego mitu o kształcie niepodległości.

Nie sposób, wychodząc z wystawy, nie zwrócić uwagi na pewne odniesienia do współczesności. Dziś, gdy powstają pomniki „dobrej zmiany", jest to jaskrawo wyraźne, zwłaszcza w odniesieniu do jednego, ustawionego niedaleko pomnika Marszałka na Placu Piłsudskiego w Warszawie (nota bene postać na nim przedstawiona jest wyższa od statui twórcy niepodległości Polski). To tylko jeden przykład, pomników jest więcej i budowa innych jest szumnie zapowiadana. Autorami ich projektów są raczej pośledni rzeźbiarze (wyjątkiem jest, być może, Jerzy Kalina, który zresztą nie jest rzeźbiarzem, lecz absolwentem malarstwa, scenografem, autorem instalacji i filmów animowanych), ale są one – o zgrozo – realizowane i to w błyskawicznym tempie.

I jeszcze jedno, wystawa w MNW mogłaby razić niektórych brakiem parytetu (nie zmieni to powieszenie na ścianie portretu legionistki czy kilku prac Zofii Stryjeńskiej), oraz ewidentnym brakiem „krytyki męsko-centrycznej wizji świata". Ale to tylko jedne z nielicznych wad tej znakomitej ekspozycji. ■

3

4

Shrieks and Screams

Krzysztof Stanisławski reviews two exhibitions organized in celebration of the centennial of Polish independence, with reference to the problem of government funding in the cultural sphere. Stanisławski speculates that for some exhibitions this celebration was only an excuse for funding. *Niepodległe: Women, Independence and National Discourse* in the Modern Art Museum in Warsaw presents a high artistic level, but could be displayed on any other occasion. In contrast, *Shouting: Poland! Independence 1918* in the National Museum had historic and representative context for the achievement of Polish art since 1918, while also referring to contemporary time. ■

1. **Andrzej Dudek-Dürer**, *Pętla Meta Pamięci – Żywa Rzeźba*, instalacja multimedialna, projekcja wielkoformatowa na ekran usypany z mąki, performance podczas wernisażu w Konduktorowni
2. **Andrzej Dudek-Dürer**, *Spalona Apokalipsa ver III*, 2013, technika mieszana, rysunek, solwentografia, popiół, płótno-siatka, 300 x 230,7 cm
3. **Bogusław Lustyk**, *Gehenna*, technika Crusch Art, instalacja, 2 x 5 x 1,50 m

1

2

Piotr Głowacki

Wolność artysty
(w Częstochowie)

Projekt „Niepodległość sztuki. Wolność artysty”[1] zajął dwie przestrzenie; pierwsza gromadziła malarstwo i rzeźbę, a także crush art, druga – nowe media. Obie koncentrowały się wokół tych samych założeń przyświecających przy konstrukcji wydarzenia, a kierowała projektem potrzeba jego synchronizacji z niezwykłym dziejowym wydarzeniem, jakim jest stulecie odzyskania przez Polskę niepodległości[2]. Przywołano tematykę niepodległości i wolności, zawężając ją do pola sztuki, wychodząc z założenia, że warto podjąć się próby upostaciowienia tezy mówiącej o autoteliczności sztuki i niezależności artysty. Wiedząc przy tym, że sztuka nie daje jednoznacznych odpowiedzi.

Wystawa stała się wypadkowym dziełem trzech kuratorskich opcji. I wydaje się, że przy wielości zaprezentowanych postaw artystycznych i formuł wizualno-treściowych jest to wystawa spójna. W odniesieniu do przestrzeni malarsko-rzeźbiarskiej w muzealnym Pawilonie Wystawowym dało się zaobserwować rys ekspresyjny lub syntetyczno-figuratywny. Jeżeli chodzi o nowe media, to mieszcząca je Konduktorowania została szczelnie w całości zabudowana instalacjami z projekcjami wideo. Co było zamiarem organizatorów z częstochowskiej Zachęty, chodziło bowiem także o przybliżenie charakteru czasu przełomu technologicznego.

Z pewnością nie było na wystawie jakiejś dominanty, czy to tematycznej, czy stylistycznej, każdy artysta prezentował odmienny, własny, właściwy mu system obrazowy i realizacyjny z odrębnym zakresem treści. Poruszano się w szerokim spektrum relacjonowanych doznań i przedstawionych form, wkraczając w sferę złożoności technologicznej czy specyfiki morfologiczno-materiałowej. Jako że nie był to projekt z zakresu sztuki krytycznej mało było odniesień do kwestii politycznych czy społecznych.

1 *Niepodległość sztuki. Wolność artysty*, Konduktorownia 27.10. -23.11. 2018, Pawilon Wystawowy 27.10. 2018-6.1. 2019, Częstochowa.

2 Projekt nie uzyskał dotacji z MDKiN ani z Programu Niepodległa.

W części malarskiej dało się zaobserwować skalę odmiennego ideowego rozumienia tej dyscypliny, bowiem jest tutaj obecny pasaż form od abstrakcji do figuracji. Abstrakcję pokazuje Anna Hryniewicz i Carolina Khouri. Obie autorki poruszają się w obrębie podstawowych znaczeń emocjonalnych wywodzonych z minimalnych form chromatycznych, niejednokrotnie o asocjacjach muzycznych. Marcelina Groń połączyła elementy abstrakcji z figuratywnością, w tym z elementami zapisu językowego. Ujmująco przedstawiały się bogato opracowane twarze, w których wyrazicielem uczuć i atmosfery psychicznej są także autonomiczne zagęszczone skupiska medium barwnego. Tę wystawę wzbogacały wykonane w drewnie rzeźby Sylwestra Ambroziaka. Zdaje się, że bohaterami jego świata są androidalne postacie, wyrażające instynkty i całą gamę stanów wewnętrznych wspólnych wszystkim czującym istotom. To rzeźby „żyjące" w grupach rodzinno-plemiennych, dzielące razem los i zakreślające granice własnego terytorium wyznawanych praw i tabu.

Wybrane prace uzupełniały poszczególne obrazy z Kolekcji częstochowskiej „Zachęty". Chodziło o bliskość stylistycznego sytuowania się tego malarstwa lub po prostu efekt wzbogacenia wizualnego. Znalazły się zatem propozycje ikoniczne Pauliny Karpowicz, nacechowane dojmującym ładunkiem psychologicznym, aurą samotności i zagrożenia. Obraz Edwarda Dwurnika [3] *Zdradzony przywódca* przepaja nieco groteskowa dramaturgia, to relacja z sytuacji strajkowej, wypełniają ją charakterystyczne dla epoki PRL oblicza robotników, oddające uwikłania i niejasności procesów politycznych. Kolekcję częstochowskiej „Zachęty" reprezentowały także prace: Agnieszki Sandomierz, Wojciecha Ćwiertniewicza, Łukasza Korolkiewicza, Piotra Wachowskiego. W przypadku wcześniej wspomnianych Karpowicz i Dwurnika była to zbieżność z ekspresjonistycznym genre Groń, Nitki i Skarbka. Natomiast Sandomierz i Wachowski budują obraz w oparciu o staranne, ale dość graficzne opracowanie postaci, co wykazuje wspólnotę ze Stanowskim. Ćwiertniewicza przywołano ze względu na jego pograniczność abstrakcyjno-figuratywną. Korolkiewicz jest oddzielnym malarzem kolorystycznego realizmu.

3 Piszę to dzień po otwarciu wystawy, a w dniu kiedy zmarł malarz Edward Dwurnik.

Imponująca w skali była instalacja crush artowa Bogusława Lustyka. Crush art to metodologia twórcza opracowana przez tego autora, która poprzez fenomen niszczenia (zgniatanie) materiału wspomina sytuacje rasowego lub ideologicznego ludobójstwa i rozpacz nią dotkniętych.

Zdzisław Nitka pokazał bardzo wymowne *Kubistyczne rozstrzelanie*. Dotknął w nim wątków podobnych tematów w historii malarstwa, ale poruszająca wymowa jest także skutkiem jego studiów tych skrajnych nieludzkich sytuacji. Nitka to malarz spokrewniony duchowo i formalnie z ekspresjonizmem. Z kolei obrazowanie malarskie Krzysztofa Skarbka przybliża tyle egzotyczne, co psychodeliczne światy, zaludnione przez bohaterów masowej popularnej kultury i wyobraźni, w tym gier RPG. Nie brak tu dowcipu i zaskoczenia, dynamizm barw, energia, jaką dysponują wszystkie elementy przedstawień, a więc także przedmioty, zda się eksplodować i prowadzi ironiczną grę z komiksowymi matrycami. Mariusz Stanowski prezentuje szeroki zakres tematyki, jednak o spójnym estetycznym wydźwięku i o poetyckiej i swobodnej wymowie całości. Jego język malarski ma w sobie wiele sytuacyjnej spostrzegawczości i świetlnej wrażeniowości. Motywy historii sztuki dopełnia muzycznymi, razem dają one ciekawe, pełne przestrzeni narracje intrygujące grą cytatów i pomieszanych kontekstów. Podobny typ obrazowania dostrzec można u Piotra Wachowskiego, cechuje go modna ostatnio i dość elegancka stylizacja popartowska, czerpiąca z wizualnych właściwości fotografii.

Interesująca nas, jako założenie poszukiwań, wolność objawia się w sposób najbardziej naoczny szerokim wachlarzem postaw artystycznych. Co zresztą potwierdza druga część projektu, ta w Kondutorowni. Tutaj w bardziej progresywnym świecie sztuki prawie wszystkim fotografiom (prócz Natalii LL) towarzyszy projekcja wideo czy to poprzez ekran lub bezpośrednio z projektora. Już na wejściu uderza optycznie duża instalacja Theseusa (Aleksandra Cupiał & Szymon Parafiniak). Antytetycznie do niej umieszczona była skromniejsza prezentacja Monstfura (Łukasz Gawron & Jan Sętowski). Nad nimi, na piętrze panuje aranżacja in situ Małgorzaty Kazimierczak. *Przechodząc pomiędzy przekraczam* jest audio-wizualną instalacją przestrzenną, aranżującą przestrzeń >

3

1

tak, by widz stawał się kimś kontemplującym i poniekąd inicjowanym w problem znaczenia dokonywanych wyborów. Podobne idee mówiące o potrzebie uważności podjęli w instalacji zatytułowanej *Droga do przebudzenia* Aleksandra Cupiał i Szymon Parafiniak, występujący jako Theseus. Rozbudowana malarska instalacja wspomagana przez dwa monitory, stała się monumentalnym wizualnym ukonkretyzowaniem kroczenia poprzez labirynt życia ku poznaniu prawdy, jako jego podstawowej esencji. Część malarską wypełnia metafora labiryntu, przywodząca gnostyczne poszukiwanie wiedzy o naszym upadku i próbach skutecznego pozytywnego wyjścia z rozlicznych prób ducha. Łukasz Gawron & Jan Sętowski (Monstfur) pokazali *Depedance/Podległość* – to zestawienie dokumentacji fotograficznej i projekcji na ekranie, zbliżone do wypowiedzi formułowanych w ramach kultury młodzieżowego graffiti.

Dalej wewnątrz Konduktorowni, w lewym boksie, niezwykłą prezentację graficzną wraz drukiem i wideo zbudował Ryszard (Richard) Tabako, pt. *Decoding D2X5987*. To artefakty pokazujące w formie wizualno-graficznej i filmowej proces dekodowania obrazu cyfrowego i odtwarzania go podług tego samego wzoru liczbowego. Jest to jakby wejście w świat cyfrowej technologii i rozmowa ze sztuczną inteligencją, która demonstruje własne, najbardziej ścisłe z możliwych, procesy oparte o zapis cyfrowy. Druga prezentacja Tabaki *Incidental Graphics – The Prelude* jest już wyłącznie filmem zrobionym dzięki tej samej technologii. Po przeciwnej stronie wytrawny fotografik Leszek (Les) Szurkowski daje upust swojej potrzebie żonglerki intelektualnej. Zestawia na kilku paskach, zawieszonych w przestrzeni, kadry ikon kultury (Wyspiański, Delacroix, Einstein…) z rozrzuconymi pomiętymi gazetami, co buduje kontrast między niezwykłymi dobrami intelektualnymi i estetycznymi, a doraźną polityką medialną, formułowaną na potrzeby grupy trzymającej władzę. *Urban surgery/Accidental graphics* to także w oddzielnym boksie prezentacja filmowa.

W centralnej przestrzeni Konduktorowni rozmieszczono fotogramy klasyka polskiej sztuki konceptualnej Natalii LL, a po przeciwnej stronie *leśniaki-mandale* Janusza Leśnika z projekcją jego dwóch filmów.

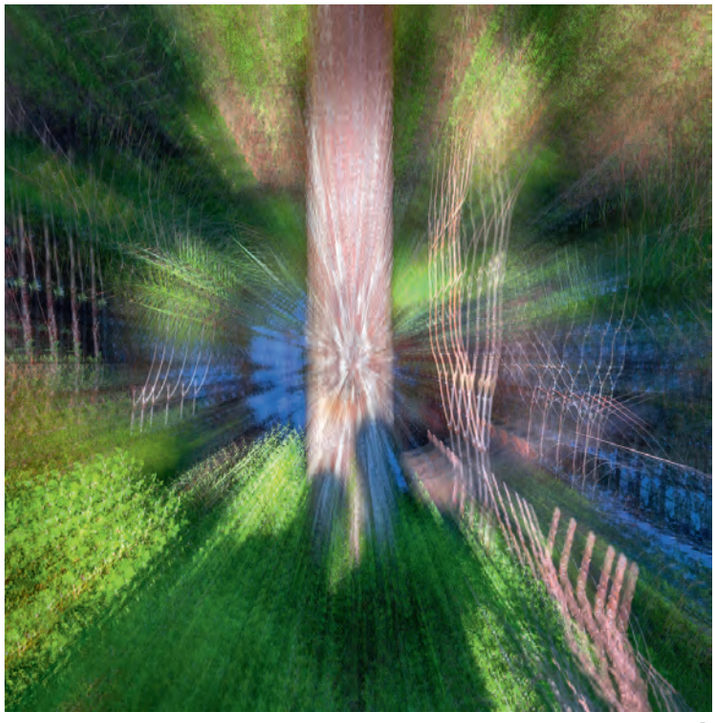
Natalia LL reprezentowana jest fotograficznymi portretami, w których dokonuje graficznych interwencji, ale też pokazuje twarz w jej prawdzie zagrożonej związanymi z wiekiem zmianami. W jednym i drugim przypadku podkreśla poprzez aestetyczne zabiegi wymowę ludzkiego, egzystencjalnego dramatu.

Wyrafinowany język filmowy Leśniaka płynnie przechodzi od dość wyraźnych niezwykłych pociągających form do narracji wysmakowanych walorów abstrakcyjnych. Jak mówi autor, mają one charakter kołowy lub cykliczny. W podobnym płynnym świecie obrazów i wymiarów znajdują się przetworzone fotograficzne mandale, przeniknięte odczuciem kosmicznej przestrzeni i sacrum mandorli. Odczuwamy w tych wizualizacjach inny wymiar bytu.

Swoją obecność mocno w tej części ekspozycji zaznaczył także Andrzej Dudek-Dürer, anektując przestrzeń montażami różnych technik fotograficznych i graficznych na płótnach o dużych rozmiarach. Swoją prezentację odnosi on między innymi do dzieła Albrechta Dürera (*Czterej jeźdźcy Apokalipsy*), pokazuje także artefakty inspirowane *Całunem Turyńskim*. Krąży tematycznie wokół zagadnień metafizycznych, związanych z duchowymi ścieżkami, które zdaje się dają szansę rozwoju i tym samym przekroczenia ziemskich ograniczeń. Dodatkowo na wernisażu Dudek-Dürer wzbogacił aranżację wykonanym performance w ramach instalacji multimedialnej *Pętla Meta Pamięci – Żywa Rzeźba* z projekcją wielkoformatową na ekranie usypanym z mąki.

Dodatkowo Sylwester Ambroziak pokazał w Konduktorowni swój zestaw filmów. Często są to animacje jego rzeźb, ale pojawiają się nowe wytwory bliskie konwencji fantasy. Cechują się one bardzo ekspresyjnym tonem i monochromatyczną *ciężką* tonacją, wydźwięk ich treści jest dojmująco poważny, wręcz katastroficzny.

Skutkiem zabiegów kuratorów wystawy Andrzeja Saja (kurator generalny), Krzysztofa Stanisławskiego i Piotra Głowackiego oraz organizatorskich Szymona Parafiniaka, udało się – w zdecydowanie przeważającej części – stworzyć w Częstochowie autentycznie interesującą wystawę sztuki aktualnej i istotne wydarzenie artystyczne. ■



2

3

4

Freedom of the artist in Częstochowa

The project Independence of art: Freedom of the artist occupied two exhibition spaces in Zachęta gallery in Częstochowa; the first one grouped together painting and sculpture, while the second space featured new media. The curators decided on a theme of freedom and independence, narrowing it to the autotelism of art and artistic freedom. A wide range of forms in painting varied from abstract to figurative, juxtaposed with sculptures by Sylwester Ambroziak. Large scale art was represented by the crash art of Bogusław Lustyk. The Konduktorownia space was dedicated to new media displaying photographs accompanied by video, audio-visual installations and films. Collectively, the artists' search for freedom revealed itself in a range of artistic attitudes. Curators Andrzej Saj, Krzysztof Stanisławski and Piotr Głowacki managed not only to present contemporary art, but to celebrate it, through a theme of artistic independence. ■

1. **Małgorzata Kazimierczak**, *Przechodząc pomiędzy przekraczam*, instalacja przestrzenna audio-wizualna /in situ/, 2018
2. **Janusz Leśniak**, *leśniaki-mandala*, Nowy Targ 2015, fotografia
3. **Natalia LL**, *Trwoga paniczna – sieczka*, odbitka fotograficzna czarno-biała na płótnie, 110 x 110 x 2,8 cm, 1988, depozyt w Muzeum Narodowym we Wrocławiu
4. Widok ogólny ekspozycji w Pawilonie Wystawowym Muzeum Częstochowskiego, na ścianie lewej obrazy **Krzysztofa Skarbka**, na ścianie prawej obrazy **Mariusza Stanowskiego**, pośrodku instalacja **Bogusława Lustyka**
5. **Sylwester Ambroziak**, rzeźba

5

1

Aleksandra Kińska

„TA NASZA NIEPODLEGŁOŚĆ... (Jesteś Polsko)"

w Miejskim Centrum Kultury w Ciechocinku

Rok 2018 należał do Niepodległej. Dla Niej, w stulecie odrodzenia, słuchaliśmy koncertów i wystąpień, oglądaliśmy filmy i wystawy, czytaliśmy publikacje, braliśmy udział w marszach, maratonach. Ogromnej liczbie najrozmaitszych inicjatyw nadano pieczęć „dla Niepodległej", co miało w oczywisty sposób wyrażać zbiorową pochwałę dla skutecznego wysiłku naszych przodków, którym po latach niepowodzeń udało się dokonać bez mała cudu odrodzenia Polski. W szczytowym momencie opadła na nas chmura biało-czerwonych balonów, a jednomyślność naszej dumy potwierdzała, że przede wszystkim potrzebujemy łączącego nas mitu o silnej Polsce, najlepiej jeśli będzie ona ubrana w kostium kawalerzysty z Legionów Piłsudskiego.

W tym wielogłosie, któremu ton nadawał przede wszystkim entuzjazm i satysfakcja, znalazło się też miejsce dla tych, którzy przy okazji obchodów stulecia, chcieli konfrontować wielkość czynu zbrojnego z realiami arcytrudnej rzeczywistości lat kolejnych, która dla jednych jest już tylko historią, podczas gdy dla innych obszarem błędnego koła, silnym polem magnetycznym, które raz po raz wyrzuca nas poza obręb upragnionej, autentycznej wolności.

Okazją do zastanowienia nad tym, co zaszło przez te sto lat, była wystawa sztuki 57 artystów „TA NASZA NIEPODLEGŁOŚĆ... (Jesteś Polsko)", zorganizowana przez profesora Pawła Lewandowskiego-Palle w Mini Salonie Sztuki Miejskiego Centrum Kultury w Ciechocinku.

W tytule wystawy zastanawia użyty wielokropek, zupełnie tak, jakby fakt odzyskania niepodległości był kwestią niezamkniętą, proszącą o zastanowienie. I choć w nawiasie pojawia się wyraźne „Jesteś Polsko", to wiele obiektów obecnych na wystawie zdaje się odnosić do obszaru zawłaszczonego przez pytania, niepewność, wątpliwości, wahania, słowem wszystko to, co symbolizuje w tytule wielokropek, pole, które każdy może i powinien zagospodarować własnymi refleksjami.

Kurator wystawy rozpatruje miniony wiek w kategoriach sinusoidalnego procesu, który wybucha fenomenem sukcesu w 1918 roku, by następnie zderzyć się ze ścianą rzeczywistości i niejednokrotnie się od tej ściany boleśnie odbijać (doskonale to wizualizuje praca Zdzisława

1. **Marian Malina** 1922–1985, *XX ZJAZD 1956*, technika akwarelowa i gwaszowa na kartonie 25x35 cm, (kolekcja Prywatnego Muzeum Ekspresjonizmu Jolanty i Zdzisława Nitków)
2. **Paweł Lewandowski-Palle**, *Przechodniu powiedz...*, 2018, 50 x 70 cm, technika mieszana na papierze
3. Widok ogólny ekspozycji

Szmidta *A gdzie Polska?*). Gdyby zobrazować ten proces wykresem, otrzymalibyśmy spektakularne krzywe, biegnące raz w górę, raz w dół. Stąd zapewne pytanie Lewandowskiego-Palle, sformułowane podczas otwarcia wystawy: ile lat z tego stulecia to lata rzeczywistej niepodległości?

Pierwsza odsłona wystawy to lata II Rzeczpospolitej aż do lat 50. ubiegłego wieku. Wokół realizacji Michała Sikorskiego *Myśli o polskiej odwadze* snuje się zwięzła opowieść o międzywojniu, wyrażona portretami Piłsudskiego, Dmowskiego, Witosa, Paderewskiego (świetny portret pianisty i polityka autorstwa Tomasza Wiktora!). Najjaśniejszym punktem, pełnym czystej nadziei, wydaje się tu być pocztówka Zofii Stryjeńskiej z serii „Jasełka", która cudownie projektuje zbieżność listopadowego cudu z grudniowym Bożym Narodzeniem. Jakże krótki ten czas wiary i entuzjazmu.

Zderza się to okrutnie ze *Śmiercią Narutowicza* Zdzisława Nitki, pracą, która symbolizuje koniec epoki niewinności, bolesną ranę na dopiero co pozszywanym ciele II Rzeczpospolitej. Po 13.01.2019 roku, zabójstwie prezydenta Gdańska, czytamy ten obraz ponownie. Tym razem w człowieku, z którego uchodzi życie, widzimy nie tylko Narutowicza. Spuszczamy wzrok przed tym dramatem, bo widzimy do jak tragicznego finału dopuściliśmy w stulecie odzyskania wolności. Ilu z nas pomyśli, że tym krwawiącym ciałem jesteśmy my sami, obywatele tego kraju. I że jedynym dopuszczalnym leczeniem jest błogosławiona cisza i odpoczynek, na pewno nie rozrywanie szwów.

Tymczasem każda kolejna praca jest przypisem do następujących po sobie tragedii: września 1939 roku, Katynia, Powstania Warszawskiego, wydarzeń poznańskich 1956 roku. Uderza wśród tego komentarz do odwilży (*XX Zjazd* Mariana Maliny), gdzie artysta zawarł lakoniczny komunikat: *Prawo do własnego głosu, do nazywania prawdy prawdą, kłamstwa – kłamstwem* – uderzająco aktualne w dobie kryzysu prawdy, zawłaszczających ją *fake-newsów*, bezradności wobec oczywistych półprawd, przeinaczeń, żonglowania komentarzami w miejsce stwierdzania faktów.

Jednocześnie jesteśmy świadkami rodzącej się polskiej sztuki plakatu, która na bieżąco reagowała syntetycznymi znakami – hasłami. Ogromnym walorem wystawy są właśnie zgromadzone tu kanoniczne w historii plakatu prace Jacka Ćwikły (*Poznański czerwiec1956-1986*), Moniki Handke (*Katyń),* Jana Bokiewicza (*Polska*), Piotra Młodożeńca (*Polska 27.30 Mt, 70,80, xxx* (zakaz wjazdu dla czołgów), Eugeniusza Skorwidera (*Pokój ludziom dobrej woli*), by wymienić tylko część.

Ta część wystawy odnosi się do lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, kiedy to Polska weszła w decydującą fazę rosnącego oporu, a której artystycznym wyrazem stały się właśnie zwięzłe symbole, błyskotliwe reakcje na bieg wydarzeń, graficzne wypowiedzi o ogromnej sile oddziaływania. Nie zabrakło tu ikony tych lat, czyli Czesława Bieleckiego i jego pracy *Kardiogram,* która w dosłowny sposób obrazuje stan polskiej wolności. Zrywy niepodległościowe mają wysokie notowania, a czasy bierności, wymuszone terrorem strachu, wyobrażone są linią niemal poziomą. Gwałtowny wykres przeradza się na początku lat osiemdziesiątych w znane nam doskonale słowo-ikonę „Solidarność". To najkrótsza bodaj, najbardziej syntetyczna wykładnia polskiej historii II połowy XX wieku.

Ciekawym obiektem jest tu też praca Tomasza Opani *Efekt Ace II*, na którą składają się polska flaga odbarwiona wybielaczem i butelka środka Ace. Do widza należy, dlaczego flaga została wybielona, czy dlatego, by zdjąć z niej czerwień, rozumianą jako symbol opresywnej kurateli ZSRR, czy sponiewieranie symbolu narodowego, czy jako odniesienie do dezubekizacji, czy wreszcie problemów lustracyjnych. Jest to jedna z tych prac, w przypadku których obszar refleksji jest wyjątkowo rozległy.

Chwilowym odpoczynkiem od trudnej tematyki politycznej jest plakat Christiana Gomolca *Montreal 1976*, odnoszący się do wielkich sukcesów polskich sportowców na igrzyskach

2

w Kanadzie. 26 medali, w tym 7 złotych, to wręcz niewiarygodny sukces. I choć wydawać się może początkowo, że sport i niepodległość nie idą w jednej parze, to właśnie dzięki zestawieniu tych zagadnień blisko siebie, widzimy jak bardzo sport może być emanacją wolności, jak przekraczanie barier własnych możliwości jest wolnością *sensu stricte.* Przypomnienie złotych medali Ireny Szewińskiej w biegu na 400 metrów, Tadeusza Ślusarskiego w skoku o tyczce czy Jacka Wszoły w skoku wzwyż urasta do rangi owego „wybijania się na niepodległość", co tak często powraca w dyskusjach o polskiej historii. Prof. Lewandowski-Palle przyznał, że nie wyobraża sobie wystawy na stulecie niepodległości bez wzmianki o polskim sporcie. Słusznie.

Ostatni etap wystawy to lata już nam bliższe, po przełomie 1989 roku. I choć Związek Radziecki nie istnieje, a wraz z nim Polska Rzeczpospolita Ludowa, to nowo powstała Rzeczpospolita Polska nie przeżywa tu swojej niezawisłości radośnie. *Światła* Wojciecha Kapelańskiego to nie coś, co rozprasza mrok, rozwesela, oświeca, ale ustawione w szeregach i rzędach zapalone znicze. Znicz jest też obecny w pracy Jerzego Kosałki *Przybornik prawdziwego Polaka*, gdzie stanowi komplet z krzyżem i polską flagą. Znicze to nie są niewinne światła, one zawsze przenoszą nas w rejon żalu, upamiętniania nieobecnego. Symbolizują stratę.

Nie ma w tej części wystawy satysfakcji z odzyskanych praw politycznych, euforii wolności, uwolnionej energii narodu. Za to dwukrotnie pojawia się Stańczyk (*Orzeł wstydliwy* Wojciecha Kaniowskiego i *Cytaty z przeszłości* Piotra R. Kuczmy), a Stańczyk, jak wiadomo, nie pojawia się tam, gdzie nie jest potrzebny, ale tam, gdzie sprawy biorą niepokojący obrót. Królewski błazen, artysta żartu, pod których maską wyraża rozczarowanie, dezaprobatę, niepokój. W asamblażu Kaniowskiego Stańczyk sąsiaduje z orłem przepasanym biało-czerwoną wstęgą, >

3

1. **Krzysztof Wałaszek**, *Polak jest najlepszy*, 2001–2018
2. **Krzysztof Skarbek**, *Jestem Polakiem, więc mam obowiązki polskie* (Dmowski), 2018, technika mieszana na płótnie bawełnianym, 70 x 50 cm

ale, o zgrozo, orzeł odwrócony jest do nas tyłem. Nie patrzy nam w oczy, pewnie też nie chce nas widzieć. Potężny symbol, jedna z niewielu wartości, z których nigdy nie drwimy i nie trywializujemy, po raz pierwszy odmawia nam swojej dumnej obecności, przewodnictwa, które nas jednoczyło pod jego skrzydłami w najgorszych czasach. Wyjaśnienie tej sytuacji widnieje w prawym, dolnym rogu asamblażu: nieduża czerwona okładka z napisem *Konstytucja Rzeczpospolitej Polskiej*. Praca Wojciecha Kaniowskiego powstała w 2017 roku.

W podobnym tonie plakat Tomasza Brody *Wolność.* Ptak, którego wypuszczono z klatki, nosi *de facto* klatkę w sobie, nie potrafi zrzucić z siebie niewoli wyobrażonej pasiastym deseniem, ponieważ wolność jest czymś więcej niż tylko otwarciem dotąd zamkniętych drzwi. Otwarcie klatki jest tylko początkiem, resztę trudnego i bolesnego procesu trzeba przejść na własny rachunek.

Wreszcie, niejako na koniec, praca samego kuratora wystawy, Pawła Lewandowskiego-Palle. Trawestacja słów Simonidesa, który uwiecznił klęskę Spartan pod Termopilami, mówiąc: *Przechodniu, powiedz Sparcie, że tu leżym, jej syny, wierni jej prawom do ostatniej godziny.* Lakoniczny testament patrioty, który zachował nieprzejednaną, godną postawę nawet w obliczu przewidywanej porażki. W pracy Lewandowskiego-Palle, wykonanej w 2018 roku, w stulecie odzyskania niepodległości, czytamy komunikat: *Przechodniu, powiedz Polsce, że tu leżymy wierni jej prawom*. Słowa – pomnik, które niosą ze sobą ogromny ładunek emocjonalny, zawierają całą nieugiętość, jaka pozostaje w ludziach patrzących w oczy własnej śmierci.

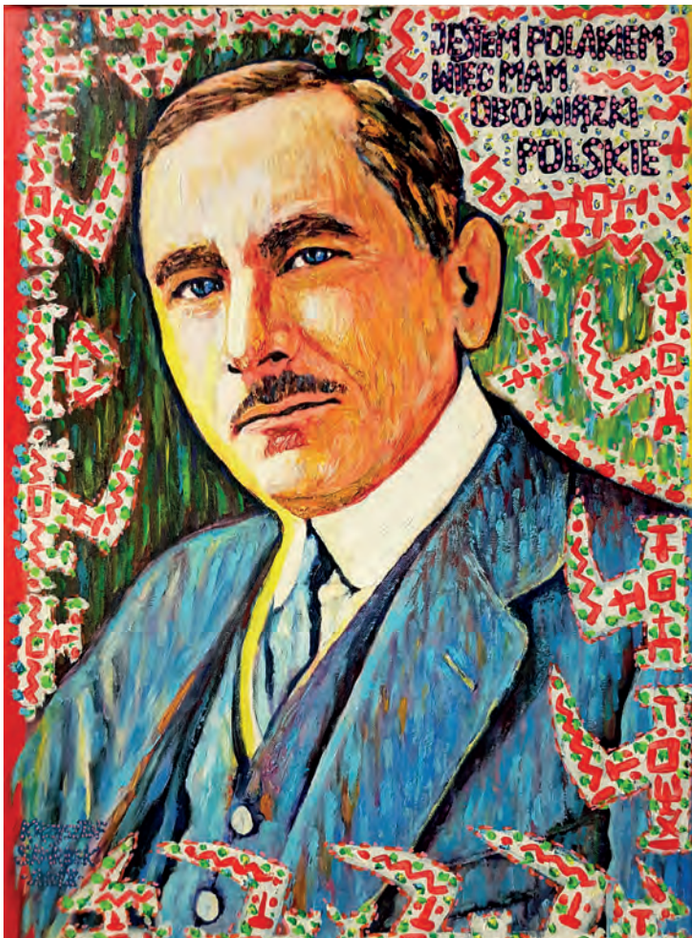
Zaskakująca pointa wystawy o polskim stuleciu po 1918 roku?

Do czego zmierza kurator, proponując nam taką wizję obchodów stulecia, snując taką opowieść o Polsce? Obejrzawszy ponad pięćdziesiąt prac różnych artystów, nie opuszczamy przestrzeni wystawy w dobrym nastroju, uspokojeni co do trwałości podwalin naszej państwowości. Raczej skonfundowani, bo widzimy, że *ta nasza niepodległość* nieustannie przechodzi fazy mniej lub bardziej krytyczne, że nasza historia jest gęsto opleciona kolcami dramatów i nadal nie widać końca tej tendencji. Co więcej, może właśnie nasze wewnętrzne nieporozumienia są teraz na fali wznoszącej, a my nie wiemy gdzie nas ta fala wyrzuci? Jest to tylko jedno z wielu pytań, które implikuje wystawa *TA NASZA NIEPODLEGŁOŚĆ… (Jesteś Polsko)* Pawła Lewandowskiego-Palle. To dobrze, kiedy wystawa zadaje pytania, nie tylko obwieszcza. Nawet (przede wszystkim wtedy), kiedy pytania nie są wygodne, ale w interesie wszystkich jest, by je usłyszeć/zobaczyć i próbować się z nimi skonfrontować. Nawet wówczas, gdy poszczególne elementy wystawy mogą wydawać się bardzo mocne, wręcz kontrowersyjne. Wystawa to nie podręcznik, wolno z nią dyskutować. ■

„TA NASZA NIEPODLEGŁOŚĆ… (Jesteś Polsko)
Mini Salon Sztuki MCK w Ciechocinku
8 XII 2018 – 4 I 2019
kurator: Paweł Lewandowski-Palle

This is our Independence… (You are– Poland) at Cultural City Centre in Ciechocinek

Among many voices celebrating Polish independence, one interesting perspective was the exhibition *This is our Independence… (You are– Poland)*. Beginning with tales of the interwar time, told through portraits of such figures as Piłsudski and Paderewski, the positive overtone is especially seen in the postcards of Zofia Stryjeńska. But these works are followed by those presenting the most difficult experiences: WWII and the Poznań protests from 1956. The 70's are represented by the posters of such artists as Jacek Ćwikła and Monika Handke. Apart from political subjects, the exhibition presents work showing the success of Polish sports. The last part of the exhibition comments on contemporary times, but here also the tone is not euphoric. Curator Paweł Lewandowski-Palle arranges this exhibition in such a way that it give us a sense that our independence still has critical moments, posing questions which are very often not comfortable. ■



Zbigniew Kraska

ODCIENIE BIELI I CZERWIENI. SZTUKA WOBEC TOŻSAMOŚCI

Od lewej: **Sebastian Krok**, *Lukstorpeda*, *Honorowi dawcy*, **Arek Wolski**, „Odcienie bieli i czerwieni", **Joanna Zemanek**, *Polski Czerwony Krzyż I, II*, **Katarzyna Szarek**, *Szachownica*, **Joanna Mrozowska**, *Domy na Wygnance*, *Improwizacja*

Wstulecie odzyskania przez Polskę niepodległości przetoczyło się przez cały nasz kraj tsunami okolicznościowych przedsięwzięć, od politycznych przez ludyczne po artystyczne. Dla wielu instytucji kultury oraz artystów i kuratorów sztuki możliwość/okazja zmierzenia się z tematyką kulturowej tożsamości, identyfikacji oraz towarzyszących tym kwestiom emocji i – najczęściej – nieporozumień (niejednoznaczności, sprzeczności, niejasności) była zawsze bardzo kusząca/atrakcyjna/wciągająca/interesująca. To okazja do zmierzenia się z narodowymi mitami i imponderabiliami, których nie roztrząsa się na co dzień, a które zdają się być mocno zakotwiczone w tej codzienności i/..mimo że są obecne/mają realny wpływ na kształt i kondycję tej codzienności/otaczającej nas rzeczywistości, na wiele sfer codziennego życia/rzeczywistości.

Także legnicka Galeria Sztuki (BWA) postanowiła włączyć się w ten „ojczyźniany" zryw artystyczny i dyskusję na temat narodowych imponderabiliów proponując wielowymiarowy projekt pn. ***Odcienie bieli i czerwieni. Sztuka wobec tożsamości***, złożony z wystaw, wykładów, projekcji filmowych, happeningów i akcji plastycznych. Osią i treścią tych wydarzeń uczyniono problematykę „miłości do ojczyzny", tożsamości narodowej, pamięci historycznej i poczucia identyfikacji. Rozumienie i praktykowanie tych pojęć i wartości ma charakter historyczny, zmienny i kontekstowy, dlatego projekt był próbą aktualnej refleksji artystyczno-krytycznej nad istotą i przejawami tych pojęć w naszej polskiej rzeczywistości. Próbą rozszyfrowania języka, kodów, symboli i form współczesnych „patriotycznych" narracji, zrozumienia ich nieokiełznanej żywotności, sprawczej mocy i zniewalającego uroku dla tak licznej części naszej wspólnoty społecznej. Zamierzano sprawdzić jak głęboko i w jaki sposób powyższe wartości obecne są w świadomości współczesnych Polaków, jakie mają dla nich znaczenie i jak wpływają na ich życie i relacje z innymi?

Wieńcząca projekt i identycznie zatytułowana wystawa (14.12.2018–6.01.2019) była jego głównym, plastycznym podsumowaniem, w którym wzięło udział 31 artystów z różnych ośrodków w Polsce, reprezentujących różne media sztuki: malarstwo, grafikę, rzeźbę i instalację, a nawet …biżuterię artystyczną. Jej obecność na problemowej wystawie dla wielu mogła być zaskoczeniem i ciekawym odkryciem. Uświadamiała bowiem, że potrafi nieść nie tylko estetyczne komunikaty (ozdoba), lecz także – jak w innych mediach sztuki – może krytycznie odnieść się do szerszych kontekstów i otaczającej rzeczywistości. Wystawie towarzyszył katalog, zawierający bardzo interesujący, zdecydowanie krytyczny i pesymistyczny w wymowie esej Andrzeja Więckowskiego, zatytułowany *Tożsamość (narodowa) w czasach apokalipsy*. Z tezami autora można zgadzać się lub nie, ale nie da się przejść obok nich obojętnie.

Artyści zaproszeni do tej wystawy w bardzo różny sposób, z różnych perspektyw i za pomocą różnych środków odnoszą się do tytułowej problematyki. To, co rzuca się w oczy w tych pracach, to brak patosu, dystans, nawet pewna wizualna „prostota" prac, oddająca i podkreślająca niejako „muzealny, skansenowski", nieadekwatny do współczesności charakter przedmiotowych pojęć, narodowych imponderabiliów i postaw. Dominuje refleksja o charakterze krytycznym, pesymistycznym raczej i mocno nawiązująca do aktualnej sytuacji w naszym kraju. Wiele prac wykorzystuje humor, dowcip, ironię jako język opisu czy wyrażenia stosunku do rzeczywistości. Wskazywanie na absurdy i sprzeczności patriotyczno-ojczyźnianych narracji i zachowań raz ma smak gorzkiej refleksji, a innym razem odreagowania żartem i namiastki *katharsis,* by w ostateczności zakwestionować sensowność i potrzebę praktykowania samych pojęć. Zdają się spuszczać powietrze z białoczerwonego balonu, ostatnio/w ostatnim czasie jakby napompowanego w naszym kraju do granic wytrzymałości. Jednak nawet jeśli używają lekkiej formy, >

1

to sygnalizują ważkie sprawy: nierówność płci, uprzywilejowanie niektórych grup społecznych, opresyjność ideologii i kościoła, brak ludzkiej empatii i solidarności, grupowe partykularyzmy. Kwestionują narodowe mity, tromtadrację, ksenofobię, bałaganiarstwo, bezrefleksyjność i brak odpowiedzialności. Przebijający z tych wypowiedzi „Polaków portret własny" nie jest zbyt optymistyczny, jest może nazbyt ekspresyjny, ale wydaje się być autentyczny i prawdziwy, dający pretekst do poważnego namysłu nad tym, jacy jesteśmy i dokąd zmierzamy.

Monika Drożyńska nawiązuje do chlubnego faktu z naszych dziejów, gdy sto lat temu, wraz z niepodległością, kobiety polskie uzyskały prawa wyborcze (*Przyjaciółki).* To była wtedy wręcz rewolucyjna jakość polityczna w odradzającej się państwowości, cywilizacyjne osiągnięcie wyprzedzające swój czas i systemy ustrojowe w wielu dojrzałych państwach, słowem – powód do dumy. Dawało nadzieję na nowoczesne państwo i dalszą emancypację, pełne upodmiotowienie kobiet, a jednak …"skończyło się jak zawsze" i dziś nadal muszą one walczyć o równouprawnienie i wolności osobiste. Czy klątwa zmarnowanych osiągnięć wciąż działa, a stereotyp, że Polacy nie potrafią być mądrzy, kreatywni, wielcy w czasach pokoju znów się potwierdza? Z kolei w *Prywatce,* wykorzystując m.in. słowa naszego hymnu, odsłania Drożyńska mechanizmy i sprzeczności pomiędzy teoretycznym opisem a faktycznym stanem rzeczywistości, między kulturą a naturą. Nazywanie rzeczy zbyt często okazuje się być arbitralnym wyborem i manipulacją, choć wydawałoby się, że powinno być obiektywne i aksjologicznie obojętne. Do opozycji natura-kultura nawiązuje też praca Sławka Fijałkowskiego (*Rozewie 7*), dodatkowo uwidaczniająca atawistyczne korzenie naszych kulturowych zachowań i pierwotne źródła sztuki czy designu. Otaczak przekształcony w topór, do niedawna artefakt muzealny i świadectwo cywilizacyjnego postępu ludzkości, stał się dziś symbolem naszych międzyludzkich relacji, a iPhone talizmanem i fetyszem współczesności.

Grzegorz Klaman bezlitośnie kwestionuje siłę, czystość i niewinność najważniejszych symboli państwowo-narodowych jak np. polskie godło w pracy *Orzeł czarny.* Wykonany z czarnej gumy ptak jest wyraźnie zdeformowany, wydłużony i odarty z patosu, a bezwładnie zwisając wywołuje mocne, skrajne skojarzenia bądź z ikonicznym ukrzyżowaniem Chrystusa, bądź prosektoryjną scenerią sklepu mięsnego z kurczakami. Z kolei obrazami (panoramiczne fotografie) ze stoczni gdańskiej czy kopalni Bobrek świadomie nawiązuje do XIX-wiecznego malarstwa, przedstawiającego powstańczą walkę z zaborcami, ale epicka kompozycja nie „pokrzepi serc", bo kontrastuje ze zniszczonym, realnym dzisiaj, postindustrialnym tłem i uzbrojoną bojówką na pierwszym planie, przypominającą pewne barbarzyńskie formacje militarne znane z telewizyjnych przekazów. Przy okazji Klaman zwraca uwagę na brutalnie bezwzględną eksploatację i destrukcję fizyczną własnej małej ojczyzny (i świata w ogóle), jawiącej się na tych fotografiach apokaliptycznie niczym kraina we władaniu złych mocy (tolkienowski Mordor).

Parafrazując dzieło Kieślowskiego Grzegorz Sztwiertnia w trzech filmach (*Alternatywne trzy kolory*) odnosi się do wybranych, powierzchownie praktykowanych, cech narodowych Polaków i społecznych relacji w naszym kraju. Kolor żółty nawiązuje do religijności i osoby (kultu) Jana Pawła II, kolor zielony oznacza dyskusyjną świadomość ekologiczną rodaków, a kolor czarny wyraża dominujący światopogląd narodowo-katolicki. W 20-minutowym wideo *Trzy kolory: czarny* wg G. Sztwiertni przedstawia zapis zachowań much domowych w laboratoryjnym środowisku (kolba destylacyjna) jako metaforę stosunków społecznych w naszym kraju.

Wiele prac na tej wystawie jest komentarzem do naszej krajowej, polityczno-społecznej i obyczajowej aktualności, głosem przeciwko wykluczeniom, uprzedzeniom, podziałom i wszelkiej opresyjności władzy cywilnej czy religijnej. Paweł Jarodzki traktuje codzienną ojczyźnianą „oczywistą oczywistość" z właściwym sobie poczuciem humoru. Na przykład swoją solidarność z kobietami w ich dążeniach do społecznego równouprawnienia manifestuje białoczerwonymi flagami z przewrotnym napisem: *Prawa kobiet/ Lewa mężczyzn.* Dwuznaczność sytuacyjną i interpretacyjną cechuje też sielska scenka z fotografii *Pamiątka I Komunii Świętej*, przedstawiająca ubraną w białą, komunijną sukienkę dziewczynkę w otoczeniu dwóch postawnych, uzbrojonych po zęby, policjantów? Niewinność aresztowana czy chroniona? Na kolejnej fotografii z idylliczną – a jakże – scenką (księża, przedstawiciele służb mundurowych i tzw. społeczeństwa w parkowym anturażu) dostrzega wartość (cenę?) wspólnoty, którą najlepiej rozpropagować na znaczku pocztowym za 12 gr (dlaczego tylko za 12 gr, tego nie wyjaśnia). Czy jest to pomocna, patriotyczna dłoń dla Poczty Polskiej (okazja na pokaźny zarobek), czy aluzja do urzędów pocztowych przypominających kioski z literaturą dewocjonalną? Sceptyczny i krytyczny z natury Jarodzki nie przepada też za politykami, skoro ostrzegawczo uprzedza, że Królestwo Niebieskie nie jest dla nich, mimo że przecież Oni bardziej niż inni kochają swoją ojczyznę. Andrzej Pacak, „ustanawiając" tęczowy *Order honorowy dla obywateli m. Słupska* przypomina, że każda ojczyzna powinna być synonimem tolerancji i równości wszystkich, natomiast Andrzej Boss proponuje białoczerwone klocki lego, których nie da się użyć, bo kaleczą wmontowaną w nie żyletką. Piotr Cieciura, skądinąd także świetny dizajner i artysta złotnik, swoim pojazdem w beresiowo-hasiorowej stylistyce kąśliwie komentuje naszą narodową skłonność do porywów ponad siły (druga Japonia, miliony elektrycznych pojazdów, etc.).

Jerzy Kosałka jest jednym z najbardziej konsekwentnych artystów tropiących polskie absurdy i paradoksy, obnażających ciągle żywotne stereotypy, przewartościowujących naszą zagmatwaną historię, wadzących się z polską przeszłością i teraźniejszością w imię zdroworozsądkowej i humanistycznej refleksji. Nieustannie, także poprzez katastrofę smoleńską, kontestuje nasze polskie mitotwórcze inklinacje. Na wystawie prezentowanych jest aż kilka jego prac z różnych okresów, także tych sprzed kilku lat, bo ich przekaz jest nadal, a może nawet bardziej jeszcze niż wtedy, aktualny i trafny. *Polska żółć* czy *Przybornik prawdziwego Polaka* weszły już na stałe w ikonografię sztuki krytycznej, natomiast *Taśma białoczerwona na wysokości 130 cm, czyli jak przerobić sztukę awangardową na sztukę narodową, Smoleńsk pomścimy, Rekonstrukcja wybuchu bomby termobarycznej* mają szansę wkrótce tam się znaleźć.

O mechanizmach manipulacji i propagandy, o pisaniu historii na nowo i patriotycznym fanatyźmie traktują prace m.in. Sebastiana Kroka (*Lukstorpeda* – przemalowana szpalta z przedwojennej gazety z autentycznymi, euforycznymi zgłoszeniami kandydatów na „żywe torpedy", korespondującymi z entuzjazmem dzisiejszych ochotników do WOT, *Honorowi dawcy* – akrylowy „printscreen" z TVP 2018, przedstawiający obecnego prezydenta podczas defilady, pozdrawiającego żołnierzy słowami „Krew dajecie dobrowolnie". W autorskim komentarzu S. Krok pyta: *Co daje nam patriotyzm, co daje ludziom, że są w stanie poświęcić życie?*); komentarza nie wymagają prace Arka Wolskiego – instalacja z „prawie" polską flagą, w której biel jest złota, a czerwień różowa; Andrzeja Jacyszyna – brosza w kształcie dwóch złamanych kredek (białej i czerwonej), związanych drutem z przymocowanym, złamanym groszem polskim; rysunek

1. Od lewej: **Krzysztof Saj**, *Polska w miejscowości Lubsko*, *Polska w górach adżarskich*, **Katarzyna Szarek**, *Orzeł biały*, instalacja, **Paweł Jarodzki**, *Politycy nie wejdą do królestwa niebieskiego*, *Prawa kobiet, lewa mężczyzn*, fragment, fot. K. Saj
2. **Grzegorz Klaman** od prawej: *Stocznia*, *Orzeł czarny II*, *Kopalnia Bobrek*
3. **Anna Szewczyk**, *Zrób to sam*, **Jerzy Kosałka**, *Rekonstrukcja wybuchu bomby termobarycznej*, *Rzeźba polska, mała, ale ruchoma*, *Polska żółć*, wyżej: **Eugeniusz Skorwider**, *Witamy w Polsce*, **Janek Janowski**, *Naprzód Polsko!*, **Paweł Jarodzki**, *Prawa kobiet, lewa mężczyzn*

Janka Janowskiego (Polska jako łódź, która chciałaby płynąć, ale jest zakotwiczona kotwicą w kształcie Polski Walczącej), grafika Eugeniusza Skorwidera „witająca" przybyszów do Polski uśmiechniętym znakiem drogowym „zakaz wjazdu", fotografie Piotra Krzyżanowskiego (prezydent RP całujący w rękę dziewczynkę w krakowskim stroju i z białoczerwonym wiankiem na głowie); biżuteria Zosi i Witka Kozubskich (*Drabinka* – minimalistyczna, czarnobiała brosza ze srebra z sylwetą niskiego człowieka na cokole, wpisaną w profil smoleńskiego pomnika).

O bezsensie militaryzmu, obsesji szpiegomanii i fałszowaniu wartości kręci filmy Paweł Hajncel (*W obronie Pana Prezydenta Adriana Dudy)*, a Andrzej Pacak prezentuje zakrwawioną broszę-pocisk *Za wolność naszą i waszą.* O pustce i destrukcji symboli mówią reportażowe i nostalgiczne fotografie Krzysztofa Saja (*Polska w miejscowości Lubsko, Polska w górach adżarskich*), o współczesnych przejawach i atrybutach patriotycznych traktują Jerzy Kosałka, Piotr Nowiński i Marek Nowaczyk (*Polska dla Polaków*), o tęsknocie za porządkiem, bezpieczeństwem i bliskością własnego domu opowiada zainspirowana kresami i Mickiewiczem Joanna Mrozowska, a Joanna Zemanek obnaża zabobonną naturę polskiej miłości do ojczyzny, opartą na wierze w cuda… Kasia Szarek ukazuje kraj jako przedmiot gry *(Szachownica),* a przy okazji dyskretnie destruuje mit polskich lotników (co to *nawet na drzwiach od stodoły potrafią wylądować*) i nawiązuje do katastrofy, która podzieliła Polskę, a do „ćwiczeń z polskości" proponuje … podwórkowy trzepak. Gdy prezentuje ogromnego białego orła z naszego godła, którego upierzenie zrobione jest z pasków papieru ściernego zdaje się mówić, że niełatwo jest kochać Polskę, że polskość, bycie Polakiem i patriotą to nie jest prosta sprawa. O wieloznaczności i relatywności samego pojęcia „ojczyzny", o konwencjonalności, umowności symboli, barw, a nawet granic państwowych traktują prace kilku artystów spośród których warto wyróżnić prostą i sugestywną instalację Anny Szewczyk zatytułowaną *Puzzle.*

Bez względu na przyjętą konwencję artystyczną zgromadzonych na wystawie prac obraz „patriotyzmu", który się z nich wyłania jest mocno pesymistyczny, zdominowany raczej przez *odcienie bieli i czerwieni*, niż przez czyste barwy. Żeby ten negatywny wydźwięk zneutralizować warto i trzeba wspomnieć o wysmakowanych wizualnie pracach Ryszarda Woźniaka (*Polska/Niemcy*), ilustrujących przesłanie o możliwym przezwyciężaniu odrębności między narodami dzięki wzajemnemu szacunkowi.

Jak już wcześniej wspomniano, medialnym novum tej wystawy sztuki jest obecność unikatowej biżuterii współczesnej, w której prezentacji legnicka Galeria specjalizuje się z wielkim powodzeniem od 40 lat. Organizowany przez nią Legnicki Festiwal SREBRO należy do największych, najpoważniejszych i bardzo prestiżowych pokazów awangardowej biżuterii w Europie. W kontekście problematyki wystawy i całego projektu rodzi się jeszcze jedna refleksja: czy w analogii do znanej z przeszłości tzw. biżuterii patriotycznej (z motywami narodowych symboli), tworzonej dla „pokrzepienia ducha", można prace biżuteryjne z tej wystawy nazwać, tak jak wtedy, biżuterią patriotyczną?

Na koniec – odrobina optymizmu: w jednym z wywiadów dla Newsweeka (48/2018) Michał Rusinek, znany poeta, pisarz i krytyk literacki przytoczył wiele mówiącą anegdotę, związaną z pojmowaniem patriotyzmu przez polskie dzieci: *Pewnego razu zapytałem sześciolatków, kto to jest patriota. Odpowiadały, że to ktoś, kto nie żyje, w domyśle: zginął za ojczyznę. Zapytałem, czy chcą być patriotami, a one chórem: Nie!!!*

Może jeszcze nie jest z nami tak źle, może nie wszystko stracone, może mamy szansę na sensowną PRZYSZŁOŚĆ? ■

Shades of White and Red. Art versus Identity

The centenary of Poland regaining its independence was marked with a blend of various artistic and recreational events. It was an occasion to commemorate as well as question issues of Polish cultural identity. Gallery of Art in Legnica took part in that celebration with its Shades of White and Red; Art versus Identity event. It comprised exhibitions, lectures, movie screenings, happenings and other artistic events which all resulted in an exhibition of 31 artists from all around Poland. Distinguished by a lack of pathos and pompousness, and marked by simplicity, irony and humour, the exhibition raised important issues of ideological oppressiveness, sex discrimination, excessive dominance of the church and some privileged social groups as well as a lack of human empathy and solidarity in our times. It questioned national myths, while exposing xenophobia and prejudice (Monika Drożyńska, Sławek Fijalkowski, Grzegorz Fijałkowski, Paweł Jarocki, Jerzy Kosałka, Andrzej Jacyszyn, Paweł Hajcnel, Joanna Mrozowska, Joanna Zemanek, Anna Szewczyk and others). ■

Eulalia Domanowska

Rzeźba polska na stulecie w Rydze

1

Na początku 2018 roku Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku przy wsparciu Instytutu Adama Mickiewicza i Ambasady Polskiej w Rydze zaprezentowało w Muzeum Sztuki Riga Bourse, oddziale Łotewskiego Muzeum Narodowego wystawę nazwaną „Kunszt. 100 lat rzeźby polskiej", która była pierwszą propozycją sztuk wizualnych w ramach programu Niepodległa i świętowania stulecia odzyskania przez Polskę niepodległości. Mottem ekspozycji stała się praca młodej artystki Darii Malickiej zatytułowana *Kunszt*, prezentowana uprzednio w ramach Triennale Młodych w Orońsku i następnie zakupiona do kolekcji instytucji. Precyzyjnie wycięte w drewnie litery napisu podkreślają zręczność i mistrzostwo wykonania w sztuce. Wystawa w Rydze nie pretendowała do pokazania całości problematyki polskiej rzeźby ostatnich stu lat, a raczej akcentowała wiele jej istotnych przejawów – artystów i ich dzieł.

Artystyczny duch kunsztu przenikał wszystkie zaprezentowane na wystawie prace, co było kuratorskim zamysłem pokazu opartego na kolekcji Centrum Rzeźby. Spośród blisko 2000 prac wybrano około czterdziestu rzeźb, obiektów, instalacji i film video, będących dziełem znanych artystów różnych generacji. Przy pomocy pojedynczych obiektów starano się zaprezentować różne nurty polskiej rzeźby XX wieku, od kubistycznych dzieł Augusta Zamoyskiego i Marii Jaremy, figuratywnych i abstrakcyjnych rzeźb Jerzego Jarnuszkiewicza, Zbigniewa Gostomskiego, przez ekspresję: asamblaż Władysława Hasiora, *Kaina* Mirosława Bałki i Ofiary Izaaka Sylwestra Ambroziaka, po *Śnieżkę* Marka Kijewskiego/Kocura (Małgorzaty Malinowskiej) mieszczącej się w kręgu poetyckiego pop-artu, neonową rzeźbę *Drzwi bez tytułu* Jarosława Perszko, posthumanistyczną instalację *Homo Anobium. Św. Franciszek 100% rzeźby* duetu Czekalska/Golec, hiperrealistyczną instalację Artura Malewskiego i prace najmłodszego pokolenia artystów – akrylową rzeźbę Miłosza Flisa, *Dianę kochającą naturę* Michaliny Bigaj i znakomity film *Sztama* Ewy Axelrad, będący rodzajem dźwiękowej wideo-rzeźby.

Szczególnie ważne było pokazanie *Aktu dziewczęcego* Katarzyny Kobro, mającej związki z Rygą. Stad pochodził jej ojciec wywodzący się z niemieckiej mniejszości. Tu artystka ukończyła gimnazjum i zdała maturę. Kobro jest rozpoznawana przez łotewską publiczność. Akt pokazany w Rydze jest jednym z trzech stworzonych przez rzeźbiarkę i przedstawia jej córkę, Nikę Strzemińską. Janina Ładnowska charakteryzuje go jako delikatny i ażurowy. Kobro już przed II wojną tworzyła rzeźbę figuratywną i wróciła do niej w ostatnim okresie swojej twórczości. *Akty, podobnie jak inne niegeometryczne prace artystki, mieszczą się na tej samej linii, które wyznaczają Konstrukcje Architektoniczne. Inaczej mówiąc, zajmują to samo miejsce w przestrzeni, odgrywają rolę jej środka, zapalnego punktu dynamiki. Akty otwierają na przestrzeń ciało, zamienione w rzeźbę, konstrukcję*[1]

Na wystawie pokazano też prace innych słynnych polskich artystów: Wojciecha Fangora i jeden z jego dwóch rzeźbiarskich portretów – kapitalną głowę zatytułowaną *Księżyc*, a inspirowaną twórczością Pabla Picassa oraz *Struktury przestrzenne* artysty z połowy lat 60.; *Mutanty* – hybrydalne zwierzęce rzeźby najbardziej znanej polskiej artystki Magdaleny Abakanowicz wykonane ze stali w roku 2000, obecnie pokazywane w orońskim Parku Rzeźby.

Niezwykle ważną rolę odgrywała na ekspozycji rzeźba *Victoria Victoria* Krzysztofa M. Bednarskiego – ikoniczna praca lat 80. wykonana z białego karraryjskiego marmuru, przedstawiająca dwa uniesione palce w geście wolności. Rzeźba powstała w okresie stanu wojennego w Polsce. Krzysztof Bednarski sięgnął po raz pierwszy po znak dłoni czyniącej gest zwycięstwa „obciętymi" palcami w 1980 roku, w projekcie niezrealizowanego ostatecznie plakatu dla Teatru Jerzego Grotowskiego. Później wykorzystał go w rzeźbie, którą uznaje się za jeden z symboli stanu wojennego. *Rzeźba w metaforyczny sposób łączy konspirację lat osiemdziesiątych z doświadczeniami podziemia z lat II wojny światowej. Litera „V" stanowiła radiowy sygnał porozumienia władz polskich w Londynie z okupowanym krajem. Jej kryptogramem był czteronutowy motyw rozpoczynający V Symfonię Ludwiga van Beethovena, gdyż fraza ta przełożona na alfabet Morse'a dawała kod: · · · – (kropka, kropka, kropka, kreska), oznaczający właśnie „V", skrót słowa „victory"*[2]. Później Bednarski rozwijając swoją teorię pomników – cieni dodał do rzeźby projekcję – cienie palców uzupełniają gest zwycięstwa.

Na wystawie pojawiają się przykłady rzeźby abstrakcyjnej i konceptualnej, ale dominującą tendencją polskiej sztuki pozostaje figuracja. Jednakże od początku stulecia przekracza ona granice tradycyjnego pojmowania rzeźby. Artyści

1 A. Skalska, *Gest etyczny Katarzyny Kobro*. „Rocznik Historii Sztuki"2013, 0080-3472. t. 38, s.97

2 Wacława Milewska, http://www.imnk.pl/gallerybox.php?dir=XX267

2

3

1–3. „Kunszt. 100 lat polskiej rzeźby", fragment wystawy, Muzeum Sztuki Riga Bourse, fot. L. Golec

eksperymentują, a ich dokonania sytuują się w sztuce modernistycznej, później post-modernistycznej. Konceptualna *Dzida wielka* Edwarda Krasińskiego, *Czarownik* Władysława Hasiora nawiązujący do tradycji dadaistycznej i ready-made, podobnie jak nieco tajemnicza instalacja *BBB* Piotra Kurki.

Poszukiwanie wzorów dla polskiej sztuki w kręgu awangardy rozpoczęło się już w 1917 roku, kiedy Ekspresjoniści Polscy, czyli Formiści zwrócili się ku kubizmowi, ekspresjonizmowi i futuryzmowi pragnąc nowych form i nowoczesności. Tendencje te można zaobserwować w pracach uczniów i nauczycieli słynnej zakopiańskiej Państwowej Szkoły Przemysłu Drzewnego, gdzie jej dyrektor Karol Stryjeński dbał nie tylko o dobry poziom rzemiosła, czyli kunszt, ale także dobrą awangardową sztukę. Dzieła niezwykłej urody udostępnione na wystawę w Rydze przez Muzeum Tatrzańskie, utrzymane są w duchu polskiego formizmu i ukazują odrodzenie polskiej sztuki na bazie awangardowych kierunków europejskich i sztuki podhalańskiej.

Publiczność mogła się zapoznać także z orońskim Parkiem Rzeźby i samą instytucją dzięki filmom Róży Fabjanowskiej i Sławomira Malcharka, a także fotogramom prezentującym nowe nabytki i dzieła sztuki. Park od kilku lat przechodzi ewolucyjną transformację. Konsekwentnie budowana jest nowa współczesna kolekcja parkowa, według teorii sztuki w poszerzonym polu. Znalazły się w niej rzeźby z serii „Składaków", kompozycja Macieja Szańkowskiego zrealizowana w 2016 roku na podstawie projektu z 1974 roku, lustrzany obiekt Pawła Grobelnego, instalacja Land Artu – *Przejście* Jarosława Kozakiewicza, instalacja dźwiękowa duetu Joanna Krzysztoń/Grzegorz Rogala, a także dzieła artystów Tony'ego Cragga i Thorstena Goldberga.

W II połowie XX wieku pojęcie sztuki rzeźbiarskiej w Polsce poszerza się. Obok form tradycyjnie rzeźbiarskich pojawiają się obiekty artystyczne, instalacje przestrzenne i świetlne, a wreszcie rzeźby wirtualne, animacje komputerowe i działania performatywne dedykowane rzeźbie. Artyści posługują się synestezją. [3] Znajduje to odbicie w orońskiej kolekcji. Gromadzimy prace twórców młodej i średniej generacji, którzy reprezentują różnorodne tendencje i interesują się aktualnymi zjawiskami współczesnej kultury, takimi jak ekologia, posthumanizm czy pacyfizm. ■

3 Synestezja to zdolność ludzkiej wyobraźni do odkrywania związków między bodźcami docierającymi za pośrednictwem różnych zmysłów

Polish Sculpture for the Centennial in Riga

The Center of Polish Sculpture in Oryńsk presented the exhibition *Artistry. 100 years of Polish Sculpture at the National Museum in Riga* as another voice in celebration of the anniversary of Polish independence. The title – Artistry – came from the work of Daria Malicka, and motivated the choices of curator Eulalia Domanowska. Around 40 artworks by renowned artists from all generations of the sculpture world showed that the aim of the exhibition was not to catalogue all Polish sculpture from the last 100 years, but to provide a selection of the most representative pieces. One of the highlights was the display of *Girls Nude* by Katarzyna Kobro, an artist closely connected with Latvia. In the second half of the 20th century, the definition of sculpture has broadened to include installation, virtual sculpture and performance activities, all of which were reflected in the exhibition in Riga. ■

Krzysztof Jurecki

Nie tylko o tożsamości...

CREDO KURATORA

Interesuje mnie fotografia o aspekcie filozoficznym, która poszukuje realnej opowieści o świecie lub tworzy inscenizacje. Nie można w obecnym czasie patrzeć na jeden gatunek/rodzaj fotografii, potrzeba oglądu szerszego i bardziej wnikliwego, zaczynając od dokumentu, poprzez aranżacje, do fotografii rodzinnej, oczywiście tworzonej z zamysłem artystycznym, który powinien być osobistym pytaniem o wszelkiego rodzaju naturę rzeczy. Taki rodzaj obrazowania znamy od początku istnienia fotografii. Można go już wskazać w fotografii dziewiętnastowiecznej (Walery Rzewuski), w piktorializmie, później w fotografii modernistycznej i awangardowej (Aleksander Krzywobłocki). Po drugiej wojnie światowej powstały fotografie obrazujące różnorodne granice medium w połączeniu z poszukiwaniem określonej wizji świata.

Zgadzam się z też z poglądem, że można budować tożsamość artystyczną na przesłaniach uniwersalistycznych dotyczących np. tradycji abstrakcji geometrycznej związanej z dziedzictwem konstruktywizmu czy neoplastycyzmu. Można ją nawet określić mianem modernistycznej w sensie koncepcji: Clementa Greenberga, a w polskiej Władysława Strzemińskiego. Ale tego typu tożsamość, poza jednostkowymi przykładami wynikającymi z teoretycznego namysłu, szybko uległa wyjałowieniu i stała się powtarzalnym znakiem ikonicznym, co można określić mianem „martwego modernizmu", który dominuje na wyższych uczelniach artystycznych w Polsce.

Kilka przekazów na temat wciąż aktualny: tożsamość autora i jego przekazu

SIMON CROFTS. *WIELKI ŁUK* W POLU[1]

Fotograf należy do znaczących postaci fotografujących dziedzictwo, jakie zostało po upadku ZSRR. Jest to bardzo trudny temat ze względu na ilość potencjalnych problemów i możliwych przedstawień. Należy przypomnieć o innych fotografach zajmujących się tą problematyką: Simona Robertsa, Rafała Milacha i Carla de Keyzera, którzy fotografowali w określonym celu, z góry założoną wizją, może poza intuicjonistą Milachem.

Crofts jest przywiązany do obrazowania poetyckiego, odwołującego się do także do tradycji filmowej. Poszukuje metafory, która w nowoczesny sposób obrazowałaby to, co stare, także archetypiczne, połączone z tym, co nowe. Cenię taki sposób obrazowania, który np. w *Wielkim łuku*, w jego strukturze zawiera przyrodę, duchowość i skrywaną sakralność pejzażu. Resztki budowli ideowo łączą się z tradycją, dokonując w spojrzeniu fotografa chwilowego zjednoczenia nowego ze starym.

Autor jest uważnym obserwatorem pokazującym zarówno pejzaż miasta, ludzi, jak też krajobraz Ukrainy. Nieobce mu jest poczucie humoru, co widzimy na lwowskim zaułku, kiedy kelner usługuje osobie wsiadającej do samochodu. Trzeba być czułym i uważnym obserwatorem, sygnalizować ukryte mity, jak na zdjęciu zabytku z napisem Arkadia. Pojawia się pytanie o tożsamość miejsca, jego gwałtownych zmian. Jaka jest Ukraina i co różni ją od Rosji? Jacy są jej mieszkańcy? To jedno z pytań, które pozostają otwarte w sentymentalnych, a niekiedy ostrzegających przed konfliktem i wojną, pracach Croftsa.

Historia, zwłaszcza ta najnowsza, często ulega zatarciu, zamazaniu. Fotografia może ją przypominać, ale powinna też przestrzegać przed potencjalnym konfliktem.

TADEUSZ PIOTR PROCIAK. *CHATA ZA WSIĄ* CZY *COCA-COLA*?

Fotograf od lat jest także podróżnikiem. W ten sposób kontynuuje dziewiętnastowieczną funkcję fotografii, gdy odkrywano to, co nieznane, zarówno w wysokich górach (bracia Bisson), jak też w Afryce (piramidy, Sfinks),

1

kontynuując wcześniejsze doświadczenia w zakresie rysunku i grafiki. W zaskakujący sposób Prociak pokazuje unifikację, powtarzalność śladów, a właściwie resztki cywilizacji. Jego całościowa interpretacja świata prowadzi do fascynacji naturą, do zadumany nad jej potęgą i absurdalnością końca niektórych cywilizacji. Jego prace mają wiele aspektów, także dotyczących niematerialności życia (cykl „Niepamięci") oraz (fotograficznego) zbliżania się do śmierci, która manifestuje się m.in. na różnych kulturowo cmentarzach. Ukazuje ich desakralizację (prace z Meksyku, Czech, Kuby, Argentyny) i zanik tożsamości, choć oczywiście może być zupełnie odwrotnie (zdjęcia z Izraela). Jednak wymiar jego kilku cykli traktuje o zaburzeniu tradycyjnej tożsamości, która jest niszczona lub zanika (*Chata za wsią)* na rzecz pseudokultury reprezentowanej przez koncern Coca-Cola. Autor zauważa, że nie jest to jedynie znak towarowy bądź produkt, ale np. materiał do ozdoby, stworzonego m.in. z kapsli nakrycia głowy w Kenii. Powstał nowego rodzaju ornament nawiązujący symbolicznie do korony cierniowej, ale czemu on służy? Chyba tylko podkreśleniu sprawczej siły koncernu wdzierającego we wszystkie aspekty naszego życia. Dzisiejszy świat, zatem możemy lapidarnie określić lapidarnie i sarkastycznie, jako współistnienie *Chaty za wsią* z *Coca-Colą.*

MICHAELA SPURNA – ŚWIAT WIDZIANY PRZEZ PRYMAT DZIECKA

Dzięki własnemu dziecku można przypomnieć sobie minione lata oraz zastanowić się nad własnym życiem. Postać dziecka, w tym przypadku dziewczynki, jest ważnym składnikiem pytania o tożsamość narodu czy nawet cywilizacji (Witold Wojtkiewicz). Michaela Spurna fotografując lokalną wiejską społeczność podąża śladami wybitnego dokumentalisty Jindřicha Štreita, a w sensie formalnym Vladimira Birgusa. W cyklu „She" (od 2015) główną bohaterką jej jest córka. Wraz z jej rozwojem poznajemy bardziej doznania matki, niż samego dziecka. Jej obawy o potencjalne zagrożenia, inicjacje (głowa włożona w żywopłot). Jest jak Alicja w powieści Lewisa Carrolla, choć nie ma w tym cyklu fantastycznych, surrealnych zdarzeń. Widzimy spotęgowany fotorealizm i poszukiwanie metaforycznych zdarzeń, jak sugerowanie przyszłego cierpienia we fragmentarycznie ukazanych ramionach dziecka w basenie (znak krzyża). Jest niematerialność i „lekkość bytu" w unoszących się na wietrze włosach. Kilka prac posiada inną strukturę, bardziej fragmentaryczną, z odbiciami w szybie

samochodowej, co świadczy o ponowoczesnej estetyce gubiącej realność w analogiczny sposób, jak czynili to już w XX wieku Eugène Atget, a potem m.in. Jindřich Štyrský.

KAMILA ROSIŃSKA. ANIMIZM ŚWIATA

W bardzo wyrafinowanych fotografiach/grafikach autorka przywołuje afrykański animizm. Świat przeniknięty jest przez pierwotną duchowość, która przybiera formy nie tylko ludzkie, ale i zwierzęce (ćma, wrona). Wszystko może być święte i ważne, zamieniające się tylko formami istnienia w związku z reinkarnacją. Interesuje ją materializacja duszy mającej wyobrażenie twarzy. Pierwiastek „dobra" zespolony jest ze „złem", nie ma jego rozwarstwienia, które nastąpiło w religiach monoteistycznych. Czy powrót do tego typu świata jest możliwy? W indywidualnym i przede wszystkim artystycznym wymiarze – tak. Interesujące są zdjęcia nocne, które w księżycowym świetle podkreślają „dziwne" formy istnienia nawet zwykłego przedmiotu, jakim jest czajnik. W podobnym kierunku zmierzają poszukiwania rozwijane od lat 70. przez Andrzeja Dudka-Dürera i od lat 80. przez Marka Rogulskiego. Tego typu postawę artystycznego szamanizmu ożywił i spopularyzował na świecie od lat 60. Joseph Beuys. Wszystkie przywołane postawy artystyczne wynikają z rozczarowania chrześcijaństwem i religiami monoteistycznymi. Artyści poszukują nowej tożsamości intepretowanej w sposób duchowy, opartej o zapomniane praktyki, szamańskie czy medytacyjne.

JI HYUN KWON. CO OKREŚLA POJĘCIE „WINNY"?

Artystka koreańska, mieszkająca w Niemczech, problem tożsamości narodowej rozwinęła w cyklu „Dormitory". Ukazała życie w nieładzie, w pośpiechu, w pokoju studenckim. Co istotne, artystka była jakby niewidoczna dla fotografowanych, co pozwoliło na ukazanie intymności różnych drobnych zdarzeń codziennego życia, przede wszystkim nauki. W cyklu „Guilty" (2009-2013) następuje zderzenie twarzy portretowanych, początkowo artystów z potencjalnymi problemami rodzinnymi i społecznymi, pochodzących z różnych części świata, z odręcznym napisem na twarzy w ojczystym języku określającym najważniejsze pragnienia i idee przestawianych osób. W późniejszym czasie cykl ten, o charakterze performatywnym, stał się bardziej uniwersalny w swym przesłaniu. Widzimy na beznamiętnych twarzach m.in. język arabski obok rosyjskiego czy angielskiego. Niełatwo jest wnikać w deklaracje portretowanych. Czy na podstawie wizerunków ludzi o różnych rasach i krajach pochodzenia możemy dowiedzieć się czegoś więcej o ich tożsamości? O tożsamości kulturowej zaświadcza religia, ubiór, język, określona kultura i wyznawane poglądy na tematy społeczno-polityczne. W cyklu „Kwon" zawarte są raczej osobiste wyznania, wynikające z określonego założenia, niewiele mające wspólnego z pojęciem tożsamości. Sposób fotografowania, poza jednym aktem dwóch Rosjanek, przypomina styl „szkoły Becherów", zwłaszcza Thomasa Ruffa, który pozbawiał fotografowanych indywidualnych rysów.

2

3

4

5

1. **Kamila Rosińska**, „Ténéré",[diptych], 2018
2. **Ji Hyun Kwon**, „The Guilty" (Yoo Jin), 2009–2014
3. **Sylwia Kowalczyk**, „Lethe", 2016, fotokolaż
4. **Simon Crofts**, „Ukraine"
5. **Michaela Spurna**, She, (od 2015)

Magdalena Samborska. Uwarunkowania i przekroczenia stereotypu kobiecości/cielesności

Postawa postfeministyczna, jaką reprezentuje artystka od połowy lat 90., jest wynikiem dążenia do wyrównania strat, jakie powstały w wyniku dotychczasowej polityki i refleksji nad kulturą, wynikającej z zakładanego patriarchalnego systemu sprawowania władzy. W swych pracach Samborska pokazuje złożoną tożsamość: a) kobiety ubezwłasnowolnionej, wręcz przywiązanej do tzw. ogniska domowego, a w rezultacie skazanej na wykonywanie zadań domowych, b) transgenicznego ciała wyzwolonego ze swych dotychczasowych uwarunkowań. Jest to nie tylko polemika z konceptualną, obarczoną męskim spojrzeniem twórczością Zbigniewa Dłubaka z cyklu Gestykulacje, ale także włączenie się w dyskurs na temat przezwyciężania dotychczasowych ograniczeń cielesności, wynikających z tradycyjnego kanonu estetycznego na rzecz eksploracji, jakie przeprowadzali w performances Orlan i Stelarc. W transgresyjnym z założenia cyklu „Płeć domniemana" za pomocą montażu komputerowego artystka sugeruje także, co bywa niezauważane, określone stany emocjonalne człowieka. Stosuje metaforę w celu poszukiwania nowej feministycznej tożsamości, która jak pokazuje historia sztuki, jest zmienna w swych dążeniach i wykorzystuje bardzo różnorodne formalnie stylistyki artystyczne, ale nieodmiennie starające się atakować nasze uwarunkowania polityczno-kulturowe w celu rewolucyjnej przebudowy społeczeństwa.

SYLWIA KOWALCZYK. CO JEST PO DRUGIEJ STRONIE?

Cykl „Lethe", spośród wielu odmian stosowanego na całym świecie, w tym oczywiście i w Polsce, fotomontażu, którego dziedzictwo jest modernistyczne, rozwinięte w latach 20. i 30. zarówno przez konstruktywistów, jak i surrealistów, wyróżnia się swą programową archaicznością [2]. Prace powstają przy pomocy darcia i klejenia własnych fotografii świadomie powracając do estetyki kolażu i początków montażu z okresu berlińskiego dadaizmu. Można dostrzec zdjęcia autorki, jej rodziny, znajomych. Są one na swój sposób zamaskowane. Postaci są „połączone" z innymi przestrzeniami, w tym pejzażem i architekturą. Taka jest zasadnicza idea montażu, ale tutaj dodatkowo artystka akcentuje przestrzenność określonych fragmentów a nawet światłocień, co jest bardzo interesującym rozwiązaniem, teoretycznie sprzecznym z płaską z złożenia fotografią. Struktura tych praca jest dadaistyczno-surrealistyczna, wynikająca z poprzedniego >

cyklu „Nightwatching". Całość można określić jako maskowanie tożsamości poszczególnych osób. Dla analizowanej kwestii tożsamości szczególnie istotna jest praca z widokiem Pałacu Kultury w Warszawie, za pomocą którego próbowano dookreślić tożsamość państwa komunistycznego. Pomimo obecnych kontrowersji stał się znakiem nie tylko czasów komunizmu (1945-1989), ale także wizytówką stolicy Polski.

Leszek Żurek, *Sulicice* z cyklu „Lutry", Dokument wyobrażony, 2015–2017

LESZEK ŻUREK. ŚLADY TOŻSAMOŚCI LOKALNEJ

Początek twórczości Żurka (około 2003 roku) wiąże się z piktorialną i zgrafizowaną sztuką Stanisława Wosia, który swoją postawą wpłynął również na kilku ważnych fotografów z PAcamera Club. Cykl „Lutry" jest rzadkim przykładem eksploracji składającej się zarówno z historii Kaszub, ich architektury, pejzażu, jak i detalu. Ale brak w nim ludzi czy tytułowych mieszkańców pochodzenia niemieckiego, którzy byli wyznania luterańskiego. Pozostały po nich często zdewastowane cmentarze i kościoły. Artysta przywraca pamięć, także częściowo tożsamość miejsca, z którego pozostały „ruiny pamięci". Jego widzenie fotograficzne ma charakter dokumentalno-sentymentalny, ale często za pomocą wielokrotnej ekspozycji następuje unifikacja czasu i miejsc. Powstaje bardzo interesująca wizja o charakterze poetyckim, transcedentalnym, mająca swe związki obrazowe i ideowe z twórczością Tomasza Sobieraja. Taki rodzaj na wskroś intymnej fotografii ma w sobie coś z ducha archiwisty, badacza, ale także czułego humanisty, który nie tylko przywraca okruchy historii, ale dokonuje czegoś bardziej istotnego tworząc wizje czasami sentymentalne, a niekiedy przygnębiające, gdyż dziedzictwo niemieckie okazało się niechciane i trudne do akceptacji kulturowej.

KRZYSZTOF LIGĘZA. POSZUKIWANIE „AXIS MUNDI"

Można również, jak czyni to od kilku lat Ligęza, określać tożsamość narodową – polską, ale także lokalną (Podkarpacie) poprzez fotografowanie modlitw przy kapliczkach przydrożnych. Fotograf ukazuje pejzaż o znamionach religijnego symbolizmu będącego dopełnieniem scen rozgrywających się przy kapliczkach. Ten rodzaj fotografii jest bardzo istotny, gdyż wpisuje się w dokonania i niezrealizowane zamierzenia Zofii Rydet z cyklu „Zapis socjologiczny". W przypadku Ligęzy są to wyłącznie fotografie barwne, integrujące wszystkie przedstawione elementy w formę symbolicznej jedni („axis mundi"). Kapliczki nie są miejscem zapomnianym i martwym. Żyją życiem modlących się ludzi, zwierząt, ptaków. Każda praca pokazuje duchową harmonię osiągniętą dzięki jedności z Bogiem w realistyczno-romantycznej interpretacji. Nie jest to wyidealizowany wizerunek współczesnej Polski w jej religijnym wymiarze, ale jedno z jej ważnych oblicz. W tym sensie jest to bardzo istotne dokonanie z zakresu dokumentalnej fotografii, twórczo kontynuujące dokonania Rydet. Formuła dokumentu rozszerzona została o wykorzystanie pejzażu o piktorialnym i przede wszystkim romantycznym rodowodzie. Postaci, zarówno dzieci, dorośli, jak i starsi zespoleni są z pejzażem, a dominującą rolę duchowo-religijną pełnią miejsca kultu – kapliczki, które w niektórych regionach Polski nie pełnią swej funkcji, co wiąże się z desakralizacją tych regionów.

DO CZEGO JEST NAM POTRZEBNA TOŻSAMOŚĆ?

Oczywiście jest to bardzo popularne, by nie powiedzieć nadużywane pojęcie, za pomocą którego najnowsza refleksja o kulturze stara się określić idee: narodu, państwa, grup społecznych czy konkretnych osób we współczesnym świetle, mając na uwadze kontekst historyczny i polityczny [3].

Kategorię tożsamości w fotografii artystycznej interpretuję w podwójny sposób. Po pierwsze: jest to fotografia oryginalna, na ile jest to możliwe w obecnych eklektycznych i pluralistycznych czasach ponowoczesnej kultury wizualnej, poszukująca nieznanych interpretacji i znaczeń w znaczeniu kształtowania lub odnajdywania nowej stylistyki. Odwołuje się ona zarówno się do tradycji modernistycznej (Kowalczyk), pamiętając o dokonaniach piktorializmu (Żurek, Ligęza), czasem do konceptualizmu z aspektem performance i body-artu (Kwon). Sięga również po dokonania dokumentu (Crofts, Prociak), pokazując prozę życia i przemiany, jakie następują w coraz bardziej zglobalizowanym świecie. Kształtowanie tożsamości może nastąpić również poprzez fotografowanie rodziny (Spurna), w ten sposób tworząc własny świat, a przynajmniej jego wyobrażenie, czy przez rejestrację przejawów kultu religijnego (Ligęza), albo przeciwnie deklarowanie postawy postfeministycznej (Samborska), która odwołuje się do radykalnych przejawów estetycznych, działając na zasadzie rewolucyjnej. Można też budować zręby tożsamości indywidulanej sięgając do tradycji animizmu (Rosińska), co na Zachodzie jest bardziej popularne,niż w Europie Środkowo-Wschodniej.

Po drugie: rozumiem pojęcie tożsamości, jako charakterystyczne dla określonego obszaru geograficznego, najczęściej państwa (np. Polska, Japonia) o długiej tradycji kulturowej i określonym języku, który łączy naród. Tożsamość z założenia powinna być jednostkowa i niepowielana. Ale może też być złożona z wielu odmiennych i przede wszystkim nowoczesnych tradycji (USA), zespolonych przez jeden organizm polityczny. Lecz trzeba pamiętać, że zawsze widzimy tylko fragment jakieś struktury i w obecnym, jakże szybko zmieniającym się świecie nie możemy poznać wszystkich jej aspektów. Możemy intepretować tylko konkretny fragment.

Co się stanie, kiedy krąg artystyczny: teoretyków, filozofów, artystów zrezygnuje z badania zagadnienia tożsamości na rzecz bezkrytycznej fascynacji najnowszą technologią? Ryszard W. Kluszczyński w wywiadzie pt. *Prof. Ryszard Kluszczyński: Człowiek to byt przereklamowany* stwierdził: *Możliwe jest zatem, że przyszły człowiek – wytwór dalszej ewolucji – będzie hybrydą biologiczno-techniczno-informacyjną. Myślenie w kategoriach dramatycznych opozycji, że oto właśnie konstruujemy sztuczną inteligencję, która zajmie nasze miejsce, może nie mieć o tyle sensu, że to, co zajmie nasze miejsce będzie pewnego rodzaju syntezą sztucznej inteligencji i ludzi, formą postludzką. A ponadto, człowiek – jeżeli spojrzeć na to, co przyniósł planecie Ziemia – nie zasługuje aż na taką troskę, żeby zabiegać o jego trwanie w niezmienionej postaci* [4]. ■

1 „Wielki łuk" to moje określenie rozpięte między realną modernistyczną architekturą *La Grande Arche de La Défense* w Paryżu a już tylko wirtualnym *Pomnikiem Braterstwa Broni,* zniszczonym na początku lat 90., w Kutnie. Pomnik można było zdemontować i przenieść np. do Muzeum w Kozłówce, które gromadzi tego typu obiekty. Pamiętajmy też, że po totalnym konflikcie w podobny sposób może wyglądać paryski *La Grande Arche de La Défense.*

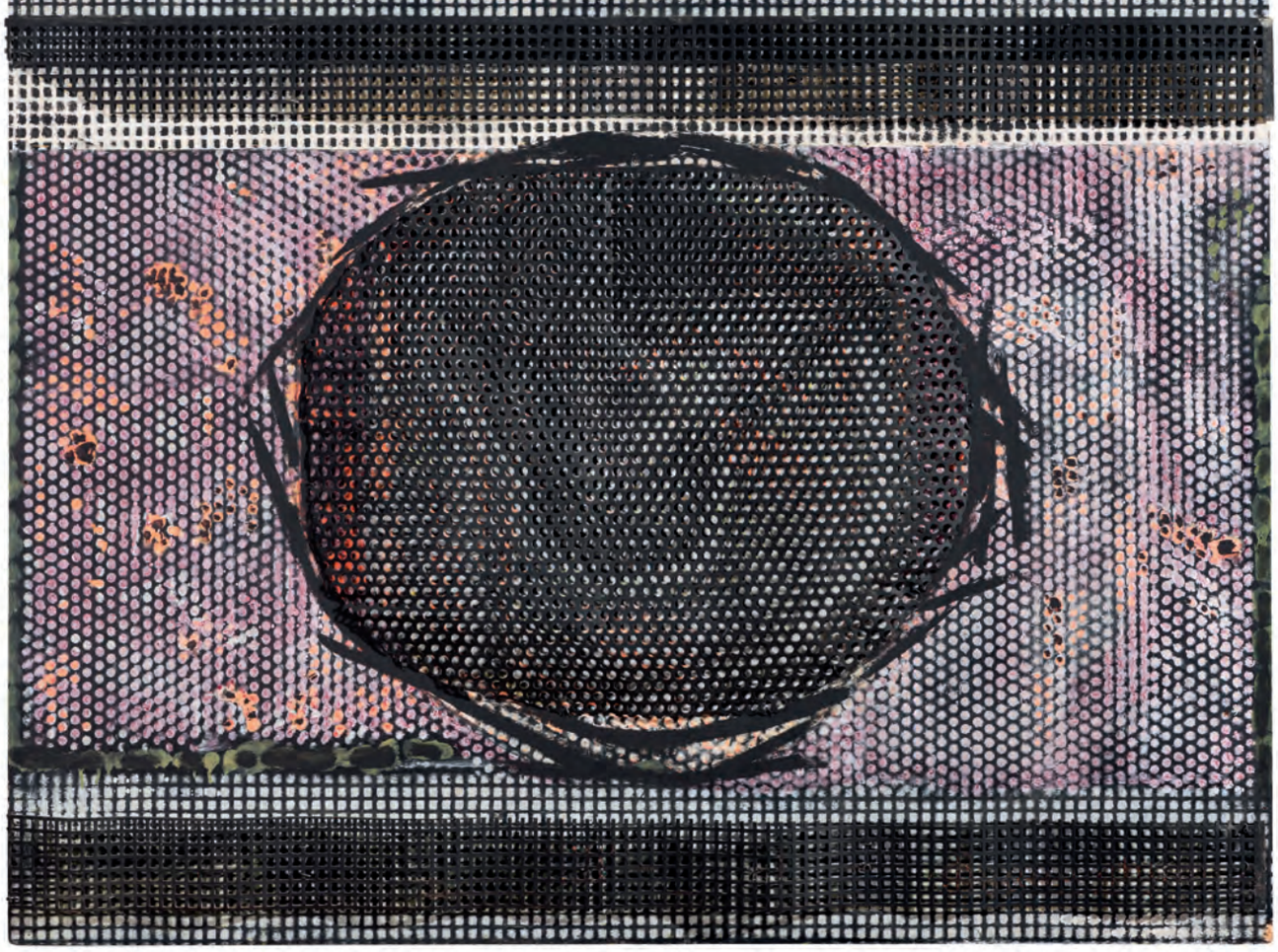
2 *Lethe* [z języka łac. zapomnienie], według mitologii greckiej jest jedną z pięciu rzek Hadesu. Wypicie z niej wody przez dusze powodowano utratę pamięci. Dla Kowalczyk *Lethe* jest synonimem zapominania.

3 Pojęcie tożsamości występuje niemalże w każdym rodzaju fotografii. Interesujące interpretacje na ten temat przedstawiło w fotografii polskiej ostatnich latach szereg innych autorów, m.in.: Andrzej Różycki, Tomasz Michałowski, Tomasz Warzyński (cykl „Munagawa"), Piotr Kosiński, Andrzej Dudek-Dürer, Keymo, Katarzyna Karczmarz, Anna Andrzejewska. Por., Co *kryje się na dnie oka? W kręgu auto/portretu z przełomu XX/XXI wieku,* Galeria Wozownia, Toruń 2012, kat.

4 *Prof. Ryszard Kluszczyński: Człowiek to byt przereklamowany.* Rozm. Marek Lewoc, 18.05.2018 „Liberté", https://liberte.pl/prof-ryszard-kluszczynski-czlowiek-to-byt-przereklamowany/ [data dostępu 06.07.2018].

Not Only Identity A Curator's Credo

In his credo, Krzysztof Jurecki explains how he understands the notion of identity in general and in artistic photography. For him, only identity connected with spirituality, heritage and memory have a chance to create meaningful artworks. In the exhibition *Negotiating Identity in XXI Century Photography* he presents work of artists who, in his opinion, address the concept of identity in multiple aspects, revealing the identity of the photographer. The works presented at the exhibition touch upon such subjects as: searching for new identity, photography in service of memory and as a warning sign, posing questions about national or cultural identity, and declarations of post-feminist attitudes. Invited artists: Kamila Rosińska (PL/UK), Michaela Spurna (CZ), Simon Crofts (UK), Ji Hyun Kwon (KR/DE), Sylwia Kowalczyk (PL/UK), Tadeusz Prociak (PL), Leszek Żurek (PL), Magdalena Samborska (PL), Krzysztof Ligęza (PL). ■



1

Andrzej Mazur

Abstrakce. PL

Wystawa „Abstrakce. PL", która odbyła się w Muzeum Sztuki Współczesnej w Ołomuńcu to wydarzenie bez precedensu.

Określa je skala, wyznaczająca wszechstronną prezentację historii powojennego rozwoju polskiego malarstwa abstrakcyjnego i można z pełną odpowiedzialnością stwierdzić, że podobnej w Polsce nie widzieliśmy od dawna (jeśli w ogóle). W ramach tego wyjątkowego pokazu zaprezentowanych zostało 170 dzieł 62 artystów, zaś autorką wystawy była Beata Gawrońska-Oramus. Od strony Czeskiej kuratorami byli Bieleszová Stepanek i Ladislav Danek. Istotnym trzonem tej wystawy były realizacje pochodzące z prywatnych kolekcji Grażyny i Jacka Łozowskich oraz Renaty i Grzegorza Królów. Choć na potrzeby wystawy wypożyczone zostały dzieła z kolekcji Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki, Muzeum Narodowego w Warszawie i Muzeum Sztuki z Łodzi, to bezsprzecznie imponujący rozmach tego wydarzenia można zawdzięczać prywatnym kolekcjom. Istnieje pogląd, wedle którego gromadzenie dzieł sztuki jest środkiem poznawczym. Tworzenie kolekcji jest metodą na poznanie siebie samego, można poprzez nią spojrzeć ku sobie niczym w lustro, w którym odbijają się preferencje, skłonności i z pewnością wiele więcej. Kolekcjoner podejmuje w pewnym sensie dyskusję na poziomie intencjonalnym [1], umożliwiając podobną relację odbiorcy, przed którym odsłania to, co sam zgromadził i ku czemu się zwraca. Wystawy opierające się na kolekcjach są szczególne w tym względzie, iż ich właściciele pragną się podzielić czymś osobistym i na co dzień niedostępnym publicznie. Pozostaje, zatem liczyć, iż więcej instytucji w Polsce otworzy się na podobną współpracę, dzięki której prezentować można tak wartościowe zbiory. Muzeum Sztuki Współczesnej w Ołomuńcu podejmując tą formułę, stało się organizatorem największej wystawy abstrakcji w Europie, zaś echa komentarzy z pewnością długo nie ucichną. Wystawie towarzyszy liczący ponad 500 stron katalog opracowany przez Bożenę Kowalską, Krystynę Czerni, Michala Solkupa, Andrzeja Nakova, Barbarę Iilkosz i Barbarę Gawrońską-Oramus. Międzynarodowy skład wybitnych teoretyków i historyków sztuki, to wyjątkowy zespół, którego zaangażowanie na gruncie koncepcji jest czymś równie szczególnym i nieocenionym. Zawierające się w tej publikacji teksty kwalifikują ją bez wątpienia jako pozycję mogącą służyć za podręcznik polskiej abstrakcji.

Powyżej: **Bronisław Kierzkowski**, *Kompozycja abstrakcyjna*, 1967, sklejka, blacha perforowana, 100x130 cm

Zgromadzone dzieła, wybrane zostały tak, by z jednej strony umożliwić ukazanie szerokiego spektrum polskiej abstrakcji, z drugiej ujawnić dość wyraźne rozróżnienie, zwłaszcza pomiędzy malarstwem materii czy informelem a abstrakcją geometryczną. Ten typ rozróżnienia jest rzecz jasna dość umowny, bez wątpienia jednak czytelny. Preludium dla tego podziału stanowi część wystawy, którą można próbować określać jako hołd dla awangardy lat 40. i 50. Maria Jarema czy Władysław Strzemiński, to bez wątpienia protagoniści, >

1 W tym kontekście należy powiedzieć, iż intencjonalność polega na związku dzieła ze świadomością – świadomością twórcy, który jest jego autorem i świadomością odbiorcy, który w nim coś odnalazł.

1

1. **Jerzy Skarżyński**, *Wnętrze kreta*, 1968, olej na płótnie, 67 x 92 cm
2. **Jacek Sempoliński**, *Otwarty mózg*, 2008, olej na płótnie, 92 x 65 cm

którzy w bardzo istotny sposób przyczynili się do rozwoju nie tylko współczesnego malarstwa, ale i polskiej kultury. Zapewne i stąd zrodził się zamiar, na usytuowanie ich dzieł jako pierwszych, tak, by zarazem otwierały tę szczególną prezentację malarską. Jednocześnie kolejne stawiane kroki pomagają utwierdzać, iż pozostała odsłona wystawy jest równoważna w kontekście istotności. Obszerna propozycja obejmuje między innymi dzieła, które spójnie korespondują poprzez walory materii i struktury, zwłaszcza tam, gdzie sąsiadują ze sobą prace Jana Lebensteina, Alfreda Lenicy, Tadeusza Kantora, Jerzego Tchórzewskiego, Jonasza Sterna, Tadeusza Brzozowskiego, czy Aleksandra Kobzdeja. Poprzez tak bogatą kompilację udało się osiągnąć przestrzeń emocji i surrealizmu. Idąc dalej przechodzimy poprzez amfiladę, która w bardzo płynny sposób prowadzi w stronę układu, powstałego jako suma imponujących realizacji geometrycznych, konceptualnych i op-artowskich. Zanim do niej jednak uda się dotrzeć, należy przejść poprzez osobliwą syntezę struktury materii i regularnego rytmu, których *expresis verbis* są w tym ujęciu między innymi dzieła Jana Tarasina, Leona Tarasewicza, Włodzimierza Pawlaka, Alfonsa Mazurkiewicza czy Józefa Hałasa. Miejsce przeznaczone dla Wojciecha Fangora znajduje się na styku dwóch rzeczywistości, za iluzyjnym zaś portalem bezkonturowego okręgu oglądać możemy już klasyków o wyraźnej orientacji formalno-geometrycznej. Tuzy takie jak Henryk Stażewski, Jan Berdyszak, Ryszard Winiarski, Jan Pamuła, Jan Ziemski, Jerzy Kałucki, Stefan Gierowski czy Koji Kamoji określają tu metafizyczną zjawiskowość przyjazną kontemplacji, czy mistyce. Nie bez znaczenia pozostaje rzecz jasna intelektualne uzasadnienie realizacji, jak choćby analiza pojęć pustego i potencjalnego, czy przezroczystości określających międzyprzestrzeń u Jana Berdyszaka, czy neutralności, która w realizacji Rosołowicza odnosi się do angażowania przestrzeni rzeczywistej, ujawniając jej przejaw w kompozycji szklanych soczewek.

Należy nadmienić, iż na gruncie aranżacji, oprócz widocznego rozróżnienia tendencji, które pozwoliły na odczucie przejścia z wymiaru ekspresji emocjonalnej do wymiaru redukcji geometrycznej, udało się kuratorom uniknąć typu prezentacji, polegającego na układzie podług nazwisk, którym przypisane byłyby określone, oddzielone i dedykowane strefy ekspozycji. Dzieła tego samego twórcy zostały rozdzielane w miejscach, gdzie wymagała tego koncepcja. Dla przykładu, w części sali, w której usytuowano realizacje o wymowie bezforemnej, których materialna struktura dotyczyła asamblażowych przekroczeń, jak u Bronisława Kierzkowskiego, czy Aleksandra Kobzdeja oraz reliefowych mięsistości faktur Jacka Sempolińskiego i Alfonsa Mazurkiewicza, znalazł się obraz Romana Opałki *Lambda – Omikron*. Obraz będący układem regularnych poziomych i równolegle do siebie usytuowanych gęstych pasów, z jednej strony korespondował z poziomymi szczelinami na obrazach Aleksandra Kobzdeja, z drugiej z kompozycjami Alfonsa Mazurkiewicza *Ból* czy Jacka Sempolińskiego *Kompozycja (Twarz)*, których gęsta, szpachlowa wręcz struktura określała wyraźne podobieństwo. Jednocześnie inne, swoją drogą zamykające wystawę, dzieło Romana Opałki *1965/I – ∞ Detal 53716 – 563934* usytuowane było tak, by zawarty na nim zapis mógł stanowić nawiązanie do poezji konkretnej Stanisława Drożdża *Zapomniane*, czy *Niepewność – wahanie – pewność*. Aranżacja była również decentralizowana w kontekście techniki, dla przykładu *Collage 66/31* Teresy Rudowicz, który jest dziełem o wyraźnej orientacji asamblażowej spójny był z asamblażem Red *Composition Jonasza Sterna*, obrazy określone regułą tej

techniki w ogólnym kontekście tkwiły jednak w różnych miejscach i analogicznie wynikało to z intuicji będącej poza kwalifikacją materialnego przekroczenia. Obok Teresy Rudowicz znalazł się jednocześnie obraz *Przedmioty* Jana Tarasina, który korespondował strukturą z innymi dziełami, pośród których się znalazł. Podobnie jak w przypadku Romana Opałki w innym miejscu dzieła sygnowane nazwiskiem Tarasina znalazły się gdzie indziej – *Zapis II* i *Przedmioty ożywione* ujawniały skłonność ku poziomej, dość regularnej i liniowej organizacji, i nie bez znaczenia było zapewne to, iż naprzeciwko nich znajdowała się Wanda Gołkowska. Najogólniej należy powiedzieć, iż wystawa została zaaranżowana z niebanalnym zamysłem, zaś sekwencje będące poszczególnymi etapami jej doświadczania nie były w żadnej mierze jednowymiarowe. Przeciwnie, pozwalały na doznawanie płynnych przejść pomiędzy imponującym obszarem niewypowiedzianego lub niedopowiedzianego, lecz jednocześnie uchwytnego i możliwego w rozróżnieniu.

Abstrakcja w większości przypadków to w istocie badanie konfiguracji, „czegoś" jeszcze nie powstałego, co dopiero się wyłania, lecz jednocześnie „tego", co, do czego nie ma pewności, czy ma się ostatecznie wyłonić. O pewności zresztą nie powinno się mówić, bowiem w założeniu artysta poprzez nurt abstrakcji nie osiąga ostatecznego rezultatu, choć często wskazuje kierunek. Z drugiej strony u podstaw abstrakcji leży ustawiczne podejmowanie określonego aspektu formalnego, jak dzieje się to u Ryszarda Kałuckiego podejmującego łuk lub Edwarda Krasińskiego linię. Oś eksperymentalnych poszukiwań na szlaku bez przedstawienia, będąca jednocześnie wspólnym mianownikiem abstrakcji, redukuje wszystko, co może okazać się rozstrzygnięciem. Co ciekawe i paradoksalne, chęć jego rozwiązania ujawnia się często jako rezultat obsesyjnego działania. W owym wspólnym mianowniku zawarta jest zatem celowość tego, że tkwi się oto w powtarzającej się sytuacji swoistego powrotu. Dotyczy to w tej samej mierze Jana Lebensteina, który eksploruje różnorodne możliwości figury osiowej, co badającego konfiguracje kwadratu Henryka Stażewskiego. Nie wiadomo, co wynikać ma z gry przypadku Ryszarda Winiarskiego, podobnie jak, w czym kulminuje *apeiron* taszystowskiej ekspresji Alfreda Lenicy. Abstrakcja unika tego, co wiadome, w tej samej mierze, co unika przedstawienia, nie unika jednak procesu, który odnosi się do założonej *implicite* powtarzalności. Analogicznie ten proces znajduje odniesienie zarówno w badaniach nad pozalogiczną (lub logicznie wynikającą) konfiguracją, co w eksperymencie na malarskim geście, nasyceniu gęstości faktury malarskiej lub badaniU struktury kolorytu, które poprzez powtarzalność (czy to regularną, czy przypadkową) określają ostateczny rezultat. Ów rezultat bardzo często wyznacza formalną spójność lub innymi słowy wrażenie jednolitości, dając możliwą satysfakcję z osiągniętego celu. Satysfakcję, którą pragnie się osiągać po raz kolejny i kolejny. Tak powstają cykle pozbawione przedstawień, w których zawierają się przeniesienia osobistych procesów, ilustrują one plastyczne obszary dążeń, ku nieuchwytnym celom. „Abstrakce. PL" to wystawa, na której odbiorca mógł eksplorować ukryty *telos* 62 wybitnych artystów, w których ponadto można było odnaleźć możliwe odpowiedniki własnych orientacji. Warto na tą wystawę spojrzeć być może w ten właśnie sposób, że oto uprzedmiotowiony duch, obsesja, stan wewnętrzny, refleksja logiczna czy emocja okazuje się być naszą własną świadomością. ■

Abstractions.PL

Abstractions.PL exhibition in Ołomuniec (June-August 2018) was an unprecedented event on a European scale. It featured 170 abstract paintings of 62 artists and was accompanied by a 500-page catalogue. The exhibited paintings covered a wide spectrum of Polish abstract art such as geometric abstraction, informal or *avant-garde art* of the 1940s and 50s (Maria Jarema, Władysław Strzemiński). The diversity of works blends emotions with surrealism (Jan Lebenstein, Alfred Lenica, Tadeusz Kantor, Jan Tarasin, Leon Tarasewicz, Henryk Stażewski, Stefan Gierowski, among others); metaphysical contemplation (Koji Kamoji), with transparent spaces (Jan Berdyszak, Roman Opałka). The exhibition, coherent in subject matter and arrangement, provided a smooth transition between the unsaid, implicit or vague and the tangible, conspicuous and easily detectable. Abstract art investigates the uncertainty of what is yet to emerge and indicates a direction rather than provides a particular solution. It shows pursuit of unattainable goals where soul, obsessions and emotions materialize to become part of our awareness. ■

2

1

Robert Brzęcki

Między słuchaniem obrazu a widzeniem muzyki

Cykl „Obrazy mesmeryczne" Magdaleny Gryski stał się kolejnym pretekstem do wzbogacenia jej artystycznego habitusu. Punktem wyjścia był osiemnastowieczny pogląd, uznający istnienie w człowieku uzdrawiających sił magnetycznych przekazywanych na odległość lub przez dotyk. Co w domyśle może sugerować, że prace te mają nadwizualne walory. Artystka stwierdza wprost, *że jest to połączenie obrazu, dźwięku i komfortu*. Widz otrzymuje osiem kinetycznych obrazów w formie koła. Siedmiu z nich towarzyszą nagrania, które odbiorca ma wysłuchać podczas oglądania prac. Ósme koło, to projekcja, obraz wideo, jego ścieżka dźwiękowa to szum szczególnej rzeki, rzeki Pliszki, która płynie obok domu autorki i stanowi wyjątkowe miejsce w jej prywatnej i artystycznej drodze. Ruch obrazów wokół własnej osi nieśpieszny, ciągły, będący symptomem zmagania się z „naturalną" nieruchomością płótna, wewnętrznym monologiem, celebracją własnego istnienia. Tempo przyporządkowane do wdechu i wydechu. Nietrudno sobie wyobrazić, że część odbiorców poprzestanie na wymiarze estetycznym czy wręcz relaksacyjnym ekspozycji. A jednak po namyśle nie można nie zauważyć, że tych osiem prac staje się postmodernistycznym amalgamatem sensów z kilku narracji. Zatem otrzymujemy także materiał do hermeneutycznych praktyk.

„Obrazy mesmeryczne" budowane są przez kilka porządków: wizualny, dźwiękowy (estetyczny), subiektywny i zbiorowy (do każdego z obrazów twórcy stworzyli muzykę) oraz oś organizującej te układy idei. Można powiedzieć, że jest to przykład pracy zespołowej zorientowanej wokół konkretnej myśli. W planie estetycznym wyraźnie widać, że są to poszukiwania wynikające z wczesnomodernistycznych rozpoznań związanych z regułą, że wszelki ornament jest niepotrzebny. Można uznać, że w formie malarskiej mamy tutaj wyraźne ukorzenienie w neoplastycyzmie, unizmie, gdzie minimalizacja treści, brak ewolucyjności, figuracji do czytania, daje efekt statyczności wizualnej. To postawienie na prostotę, powtarzalność tak, aby ucieczka w abstrakcję wyzwoliła naturalną

2

Magdalena Gryska

1. *Rubin* z cyklu „Obrazy mesmeryczne", 2017, obiekt mobilny, olej, deska, 130 x 130 cm
2. *Szmaragd* z cyklu „Obrazy mesmeryczne", 2017, obiekt mobilny, olej, deska, 130 x 130 cm

Fot. 1–2 Maciej Sypniewski

pulsację, powtarzalność (jednak nie wolną od emocjonalnej warstwy wynikającej z natury medium) skupienie, z którego wyniknie ten moment, gdzie widzowi, przez jakiś czas trudno będzie wyjść, lub wyzwolić się od aury obrazu. Uzyskanie maksymalnej koncentracji, ma ułatwiać muzyczna linia, wpisana w ramę, już nie wyłącznie geometrycznej reguły linii prostych (pozwalającej szukać nadrzędnego porządku rzeczywistości), ale także w przestrzeń poszukiwań sonorycznych, modalnych, mikrotonowych po to, by w konsekwencji pogłębić to, co możemy zobaczyć. Odbiorca zostaje postawiony w sytuacji, gdzie malowanie obrazu, staje się także umownym malowaniem dźwięku. W konsekwencji lokuje się go w obszarze, mieniącym się bardzo różnymi rejestrami, po to, by w sytuacji idealnej zewnętrzne spektrum przekładało się na poszukanie pewnej przestrzeni własnej. Zapatrzenie się w jeden kolor, zasłuchanie się w jeden dźwięk, wywołanie takiego stanu, który sprawia, że coś się w nas wewnętrznie przebudowuje.

Wpisanie „Obrazów mesmerycznych" w figurę koła symbolizuje niebo, czas, słońce, duszę, wewnętrzną jedność, prawo, pierwiastek żeński, najprostszą i zarazem najdoskonalszą z figur. W parze z kołem sytuuje się pojęcie osi, powtarzalnego ruchu dziejącego się wokół nas. Człowiek będący punktem centralnym, najważniejszym punktem wszechświata, w którym skupiają się wszystkie fenomeny i elementy natury. Okrąg i jego środek staje się symbolem pełni, jedności i doskonałości. Koło to także symbol ewolucji i przemiany, nie mający początku ani końca, a przez to wieczysty. Bryła w kosmicznej przestrzeni. Figura wciąż odradzającego się życia, na obumierających resztkach. Forma archetypiczna, zakorzeniona w zbiorowej świadomości wielu kultur. I co nieuniknione, może być ona konfrontowana w zależności od tego, czy zastosujemy zachodni czy wschodni model myślenia, z jakiej perspektywy będziemy chcieli ją oświetlić. >

1

Kompletność tej formy nazywana kołem stawania się, kołem życia i śmierci (*bhawaczakrą)*, stanowi ważny symbol w buddyzmie. Koło życia podzielone na sześć sfer ponownych narodzin [1] to sansara, cykl przemian, nieustanne wędrowanie, powtarzany w nieskończoność proces tworzenia i upadku. Artystka mówi, że jej koła nawiązują do czakramów, wirujących subtelnych skupisk energii, które mieszczą się wzdłuż kręgosłupa, od jego podstawy do korony głowy. Obracające się obrazy to metafora tych wirów, z których każdy emanuje własną barwą i przenika wszystkie aspekty naszego życia. Ich zadaniem jest utrzymywanie nas w równowadze fizycznej, emocjonalnej, mentalnej i duchowej.

Przestrzeń obrazu uzależniona jest od widzenia barwy. Czerwień „leży" na płótnie. Kolor niebieski wciąga widza do wewnątrz. Żółta barwę „wychodzi" nam naprzeciw. Tytuły nawiązują do kamieni szlachetnych, z których każdy wprowadza nas we własne, bardzo indywidualne właściwości, a także znaczenia. Centralnym punktem każdego koła jest kamień o kształcie merkaby. Merkabę tworzą dwie piramidy o trójkątnej podstawie. Według ezoteryków merkaba to energia bardzo silnej ochrony energetycznej. Oczyszcza i uzdrawia ciało duchowe, emocjonalne i fizyczne człowieka. Daje wewnętrzną harmonię. Wspiera naszą energię podnosząc wibrację. Oczywiście trudno jasno stwierdzić, czy cały ten ezoteryczny kapitał może dla niektórych stanowić zbędny balast.

2

Tym, co istotnie wpływa na odbiór wystawy, jest bez wątpienia starannie dobrany soundtrack. Nagrania, czasami specjalnie skomponowane i zagrane stanowią audialny *bricolage.* Konstelacja dźwięków wyznaczona jest przez nagrania terenowe, impresyjne miniatury neoklasycystyczna, subtelny pop, dźwięk elektrowni wietrznej czy gra na misach i gongach. Te ostatnie dosłownie stanową jedną z częściej wykorzystywanych praktyk relaksacyjnych. Wspólnym mianownikiem dźwiękowych praktyk staje się pewna ulotność. Można też powiedzieć, że to także próba sięgnięcia do romantycznej idei *correspondance des arts* z charakterystycznym otwarciem własnej

1 Myślenie w kategoriach karmy i reinkarnacji stanowią ważną część hinduizmu i buddyzmu. Jednak, co istotne, głosicielami tej nauki nie były wyłącznie osoby związane z religiami orientalnymi. W dawnych czasach w Europie wyznawcami podobnych poglądów byli np. celtyccy druidowie, greccy orficy i pitagorejczycy, następnie tacy filozofowie jak: Empodekles, Platon, młody Arystoteles, Cyceron, Apoloniusz z Tyany, Plutarch, Plotyn, Porfiriusz, Jamblich i Proklos. Na gruncie związanym z judaizmem ta perspektywa była żywa najpierw wśród esseńczyków, a później pomiędzy kabalistami i chasydami. We wczesnym chrześcijaństwie naukę o reinkarnacji znajdziemy u Justyna Męczennika, Klemensa z Aleksandrii i Orygynesa. Jerzy Prokopiuk zwraca uwagę, że w pełni uznawały ją takie wielkie religie światowe, jak gnostycyzm czy manicheizm (włącznie z kataryzmem). Przywołując tym samym nazwiska takich myślicieli jak Plethona, Ficina, Mirandolę, Reuchlina, Paracelsusa i Bruna w XVI w., Szekspira, More'a, i tzw. Platoników z Cambridge, Donne'a, Campanellę, van Helmonta i Vaughana w XVII w. Leibniza, Woltera, Hume'a, Franklina, Lessinga, Lichtenberga, Herdera i Lavatera w XVIII w., Goethego, Schillera, Schleiermachera, Blake'a, Jean Paula, Wordswortha, Coleridge'a, F. von Schegla, Heinego, Balzaka, Hugo, Emersona, Thoreau, Poego, Wagnera, Whitmana, Flauberta, Twaina, Strinberga w XIX w., C.G. Junga, Inge'a, Schweitzera, Merciera, Meaterlincka, Kiplinga, Yeatsa, Rollanda, Rilkego, Londona, Hessego i Huxleya w XX wieku. Nie sposób zapomnieć o polskich wyznawcach reinkarnacji jak Słowacki, Mickiewicz, Krasiński, Norwid, Cieszkowski czy Lutosławski. W czasach najnowszych do popularyzacji tej idei przyczyniła się teozofia Heleny Bławackiej (w wersji hinduizującej), antropozofia Rudolfa Steinera (w wersji chrześcijańsko-ezoterycznej).

3

1–2. **Magdalena Gryska**, Cykl „Obrazy mesmeryczne"

twórczości na inspirację innych sztuk, by poszukiwać w „heterogenicznych narracjach" uniwersalnego języka twórczego, głosząc oraz praktykując ideę wspólnoty wyobraźni. To słuchanie obrazu, widzenie muzyki stanowić może ciekawe pole ćwiczeń dla odbiorców. Muzyka jako przestrzeń wielowymiarowa przeniesiona na dwuwymiarową powierzchnię. Płynne przejście od sztuk pięknych do scenicznych. Rzeczywistość obrazu wynika z doświadczenia słuchania i odwrotnie. Zostajemy w ten sposób wciągnięci w dialogiczne kontinuum dyskursywne, w którym bezprzedmiotowy język obrazu staje się walorem muzycznym, a dźwiękowe uniwersum zostaje przełożone na paletę kolorów. Skutkiem tego mogłoby być widzące słyszenie lub słyszące widzenie.

A może najważniejszymi zagadnieniami, jakie stawia w swoich pracach Magdalena Gryska nie jest widzenie, patrzenie, przyglądanie się i próba artykulacji tych aktów, tylko budowanie multisensorycznego wyrażenia własnego doświadczenia. Jej prace przez samą swoją obecność omijają zwykłe punkty orientacyjne, by wyrazić pewien stan niewizualny, niewyrażalny, wynikający z subiektywnej wrażliwości i wewnętrznej konieczności wypowiedzenia istnienia. Widz i słuchacz zaproszony zostaje do kręgu własnego doświadczenia, subtelnej bezczasowości, o której myśli najczęściej w kategoriach przeszłości, przyszłości i teraźniejszości. To zaproszenie do zatrzymania się i potraktowania sztuki jako punktu wyjścia do nieformalnej praktyki uważności. A w konsekwencji pozbycia się zbędnego balastu codzienności. Jeśli to nie wystarczy, to może czas kupić mandalę do pokolorowania… ■

Between listening to the image and observing the music

Mesmerism, the 18th century belief in magnetic, healing powers within living creatures, became the inspiration for the *Mesmeric Paintings* cycle by Małgorzata Gryska. Eight kinetic paintings form a circle, in the centre of each is a gemstone in the shape of a Merkab. Seven paintings are accompanied by a carefully selected variety of sounds, from gentle pop and landscape noises to music of gongs and bowls. The artist invites the audience to an interesting exercise of listening to the painting and seeing the music. What seems to be most meaningful in Gryska's work is her ability to express experience in multi-sensual ways, inviting the viewer to an informal practice of awareness. ■

1

Andrzej Mazur

Anna Szewczyk – ślady imitacji

Mówiąc na temat twórczości Anny Szewczyk, należy mieć przede wszystkim na względzie, iż to artystka konsekwentnie od lat rozwijająca w swojej twórczości problematykę tożsamości w odniesieniu do antynomicznej relacji oryginału i kopii. Zakres tego zagadnienia dotyczy intencji tożsamych z przemyśleniami, którym najczęściej przynależy refleksja filozoficzna osadzona na kanwie kulturowych śladów. Jako kuratorka projektu – grupy artystycznej *Silesium*, Anna Szewczyk jest ideotwórczynią tematów wystaw i plenerów, spośród których wszystkie odbywają się tam, gdzie wyraźny ślad nie tylko kultury, ale i egzystencji związanych z tym miejscem, staje się atrakcyjnym materiałem dla przekształceń, interpretacji i poszukiwań artystycznych. Nie inaczej ma się rzecz, jeśli idzie o indywidualną drogę twórczą Anny Szewczyk. Monochromatyczne, oparte najczęściej na symetryzującym układzie malarstwo tej artystki, może kojarzyć się z eksperymentalnym działaniem, gdzie rozbite, podzielone, zatarte i dosłownie zamatowane odzwierciedlenie scalane zostaje w odśrodkowość nowopowstałej całości. Treść odzwierciedlenia, o którym mowa przeskalowywana zostaje w obrazach Anny Szewczyk i przeszlifowana niczym parkiet, składający się z fragmentów sklepień zdobiących gzymsy i elewacje zabytkowych budowli. Manieryczne zwielokrotnianie języka mieszczańskiej pseudo dystynkcji jest w malarstwie artystki niejako zrewidowane w formie geometrycznej kompozycji, mającej uzasadnić się na nowo. Anna Szewczyk wykorzystuje skostniałą w jej mniemaniu strukturę, kasetonowego kiczu i nad lukrowej fasadowości.

W jednym z obrazów, składającym się na dyptyk *Antynomia imitacji* diagonalne pasy umieszczone zostały w polach kwater, których układ pozwala odnieść wrażenie, iż całą kompozycję organizują cztery części. Jest to czytelne w tej samej mierze jak to, że diagonalne tory wywołują wrażenie odśrodkowości. Pierwszy obraz składający się na dyptyk można określać jako cztero elementowy, drugi podzielony został na osiem części, w taki jednak sposób, by kulminowały cztery środkowe, będące nośnikami symetryzującego napięcia. Pozostałe cztery znajdujące się bliżej poziomych, górnych i dolnych granic obrazu otwierają możliwość zinterpretowania go jako symetrycznej mozaiki o zredukowanym kolorycie. Mimo wszystko podziały obydwu obrazów składających się na dyptyk wzbudzają wrażenie czteroczęściowości lustrzanego odbicia określającego całość. Nie w tym jednak rzecz, żeby opisywać coś, co jest dość czytelne, jeśli idzie o konstrukcję formalną, rzecz w tym, by uwypuklić, iż intencja osiągnięcia tego rezultatu nie opiera się w istocie na ścisłej spójności. Jest to również dość oczywiste, zwłaszcza dla odbiorcy, który zwrócił uwagę na to, iż równolegle do siebie usytuowane linie biegnące wzdłuż pasów tworzących

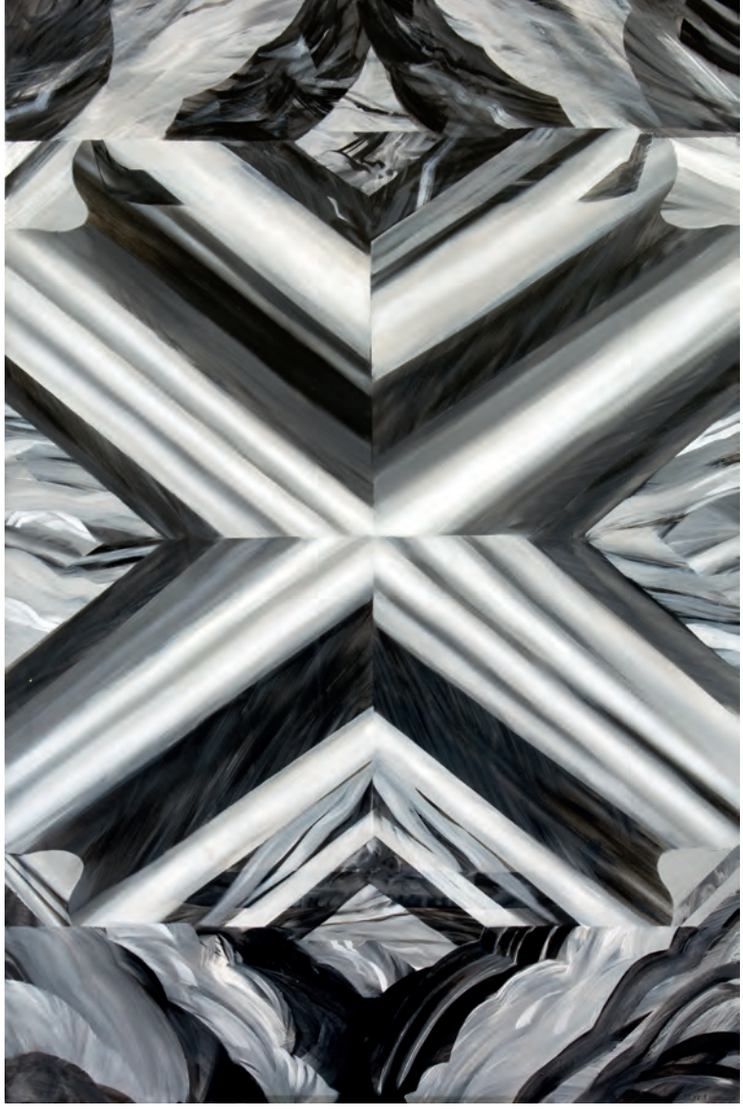
2

graficzny znak x lub alternatywnie krzyż, nie stykają się w pełni symetryczne. Nie korespondują ponadto ze sobą szerokością ani ilością.

Część jest całością niekompletną, zaś układy powstałe na bazie różnych elementów tworzą określoną strukturę. Czy fragmenty przestają jednak posiadać tożsamość swoich pierwotnych całości? Czy nowopowstała struktura czyni je czymś innym, niż były pierwotnie? Wydaje się, że w równej mierze giną i powstają na nowo, że uzasadnione są obydwie możliwości. W *Antynomii imitacji* symetria lustrzanego odbicia zbliża jedynie do refleksji, że oto najbardziej do siebie podobne nie stanie się tym samym, czym było jako inne. Powielanie i kopiowanie innych wzorców jest jednak na tyle powszechne, że powstają rozmaite mozaiki. Czyniąc dygresję, że w dzisiejszych czasach coraz częściej oryginalność tożsama jest z powielaniem wpływów, którym się ulega, łatwo zdemaskować kolejny wymiar antynomii, mianowicie, że >

Anna Szewczyk

1. *Zrób to sam* z cyklu „Puzzle", 2018, instalacja malarska, 90 x 60 cm
2. *Ornament i zbrodnia*, 2016, druk cyfrowy, 50 x 70 cm



Anna Szewczyk
1. Antynomia imitacji I, 2015, płótno, akryl, 200 x 130 cm
2. Antynomia imitacji II, 2015, płótno, akryl, 200 x 130 cm

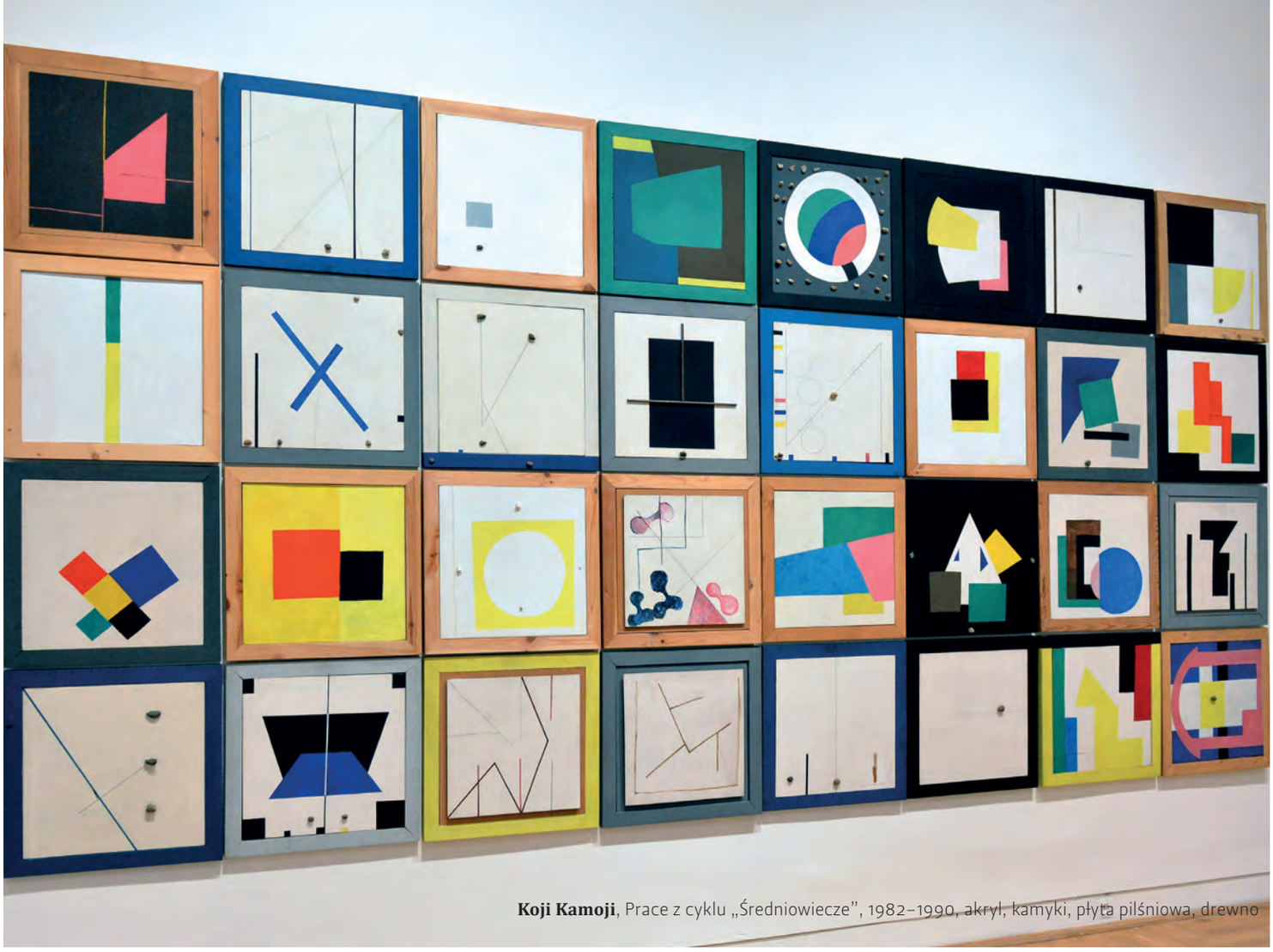
nie ma oryginału bez kopii. Nie chodzi tu jednocześnie o to, że oryginał ufundowany jest na odzwierciedleniach. Jest on bowiem często zbudowany z wielu rozbitych luster, gdzie drobna i mnoga wielość zatraciła już pierwotne perspektywy odbić. W obliczu zatartych perspektyw ludzie karkołomnie pragną odzyskać całość, pozorując jej dawny patos, kształt i znaczenie. Powrót do kreacji całości, uszlachetniającej to co rozbite w ramach mnogości wynika w równej mierze z lęku, co potrzeby wypowiedzi, kontestującej sprzeciw wobec danego porządku lub układu.

Anna Szewczyk, wydaje się nasycać swoje malarstwo elementem, wobec którego jest krytyczna. Innymi słowy wypowiedź artystki składa się z tego, co pragnie kontestować, z czym się nie zgadza, co uznaje za barbarzyństwo lub nadużycie. Wyrazistym tego przykładem jest praca *Ornament i zbrodnia,* gdzie widzimy artystkę ubraną we własne futro i zwróconą ku swojemu obrazowi. Z jednej strony ujawniona zostaje w tej pracy kiczowatość i okrucieństwo trofeów, które przenikają się zwykle z pseudo pałacowym mieszczaństwem, tyleż bogatym fasadowo, co ubogim w smaku i guście. Z drugiej zdemaskowany zostaje nachalny proces masowego uzasadnienia estetycznego ideału, i być może również ideału określonej tradycji. Autorka stoi zatem odziana w kulturowy dress code, który w kontekście tej pracy wydaje się być jej narzucony mimo woli. Pierwotne odbicie, które stało się zatartą mozaiką, tworzącą palimpsest nieczytelności, dotyczyć może podniesienia i rekapitulacji tego, co stało się zatartym i dość szczególnym jest, iż artystka w ten sposób ujawnia konteksty zarówno zbrodni, jak piękna, często wskazując na ambiwalencję, czy ściślej na tak bardzo jej bliską antynomię.

Realizacja zatytułowana *Zrób to sam* reasumuje niejako refleksję towarzyszącą Annie Szewczyk i w bardzo wyraźny sposób odnosi do naszych czasów. Części układanki ostatecznie określają dwa terytorialne kształty Polski, zatem dwie możliwe preferencje i dwa możliwe wybory. Polska po Lwów, bądź ta rzeczywista. Dalsza dygresja kwalifikuje się już pod szerokie opracowanie publicystyczne na inny temat, zaś obecność dwu mentalnego sposobu bycia, jest dziś rzeczą nazbyt oczywistą. Redukując możliwie krytyczny wydźwięk tej pracy, intryguje jednak coś odmiennego i być może istotniejszego. Na ile dążenie za ideałem, czymkolwiek by nie był, określa oryginalność, na ile zaś to proces kopiowania? Wszystko, co staje się oryginałem, jest przecież przetworzeniem jakiejś szczątkowości. Być może warto zadać sobie właśnie pytanie: jaką rolę ma grać kopiowanie w przetworzeniu, i czy to, co stać się ma oryginalnym, stworzonym, nie okaże się w rezultacie zlepkiem fascynacji, wpływów, być może interesów? To pytanie jest niezwykle potrzebne sztuce nie tylko dziś, powinno być dla niej uniwersalnym i ponadczasowym. Dotyczy ono wymiaru twórczości, lecz w równej mierze działań kuratorskich, krytyki i namysłu nad sztuką, wszelkich przekonań opatrzonych nadmierną subiektywnością lub, co gorsza, pragmatyzmem. ■

Anna Szewczyk – Traces of imitation

Anna Szewczyk is concerned mainly with the relation of the original and the copy. Her works, such as a diagonal, mirror-like *Antinomy of imitation* triptych, are often monochromatic, symmetrical and culture-based. Others, like *Ornament and crime*, suggest ambivalence of beauty or raise issues of duality as illustrated by her *Do it yourself* jigsaw puzzle-like set comprising two alternative versions of Poland's borders and representing a deeper search of a seemingly genuine entity, which in fact is merely a processed cluster of influences and fascinations. ■



Koji Kamoji, Prace z cyklu „Średniowiecze", 1982–1990, akryl, kamyki, płyta pilśniowa, drewno

PAULINA GRUBIAK

Pokazać to, co się widzi. Zobaczyć to, czego nie widać

„Cisza i wola życia" to retrospektywna wystawa sztuki Kojiego Kamojiego, japońskiego artysty od wielu lat mieszkającego i tworzącego w Polsce.

Wystawa prezentowana przez warszawską Zachętę pozwala przyjrzeć się sztuce Kamojiego tworzonej od lat 60. do dzisiaj.

Sztuka Kojiego Kamojiego w swojej minimalistycznej estetyce odnosi się do wschodniej filozofii, stanowiąc równocześnie przykład polskiej sztuki modernistycznej. Na wystawie możemy zobaczyć dzieła z różnych okresów twórczych artysty: zaczynając od prac wystawianych w latach 60. w Galerii Foksal, z którą artysta współpracował przez długi czas, aż po prace współczesne.

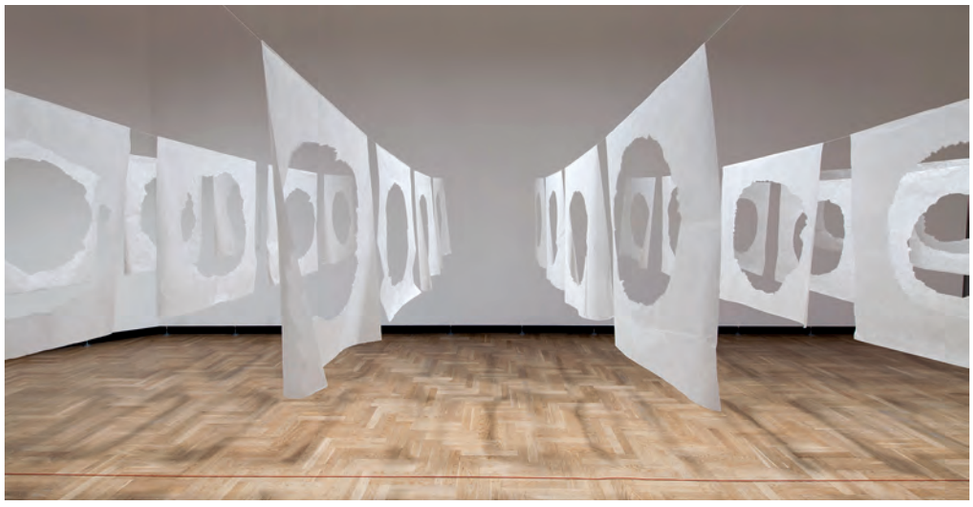
PUSTKA I NATURA.

„Obrazy pruszkowskie" oraz „Na ścianę świątyni" stanowią jedne z pierwszych serii prac wystawionych przez galerię. Odznaczają się one rozpoznawalnym u artysty użyciem prostych, często naturalnych materiałów, jak sklejka, drewno, lniane płótno czy też metal, przy zachowaniu wyrafinowanej formy i nowoczesnego charakteru. Dziury o organicznych kształtach wyżłobione w drewnianych reliefach pojawiają się w większości prac z tej serii. Stanowią one swoisty zapis pustki, którą artysta eksploruje na różne sposoby. W instalacji *Przeciąg/Starość* (1975/2018) kwadratowe paski bibuły japońskiej z dziurą pośrodku delikatnie powiewają zawieszone w rzędach na sznurkach. Bibuła jest w ciągłym ruchu pod wpływem wiatru, który można by uznać za element instalacji. Delikatność materiału oraz efekt wizualny, jaki wytwarza wiatr i padające światło przesmykujące się przez pojedyncze paski cienkiej bibuły, stwarzają wrażenie efemeryczności. Pustka jako znamienny motyw filozofii oraz sztuki wschodniej, stanowi również integralną część dzieła sztuki, przestrzeni oraz architektury. Przedmioty otaczające ją istnieją po to właśnie, aby pustka mogła być odczuwana i kontemplowana. O japońskiej wizji pustki mówił Barthes w *Imperium znaków*:

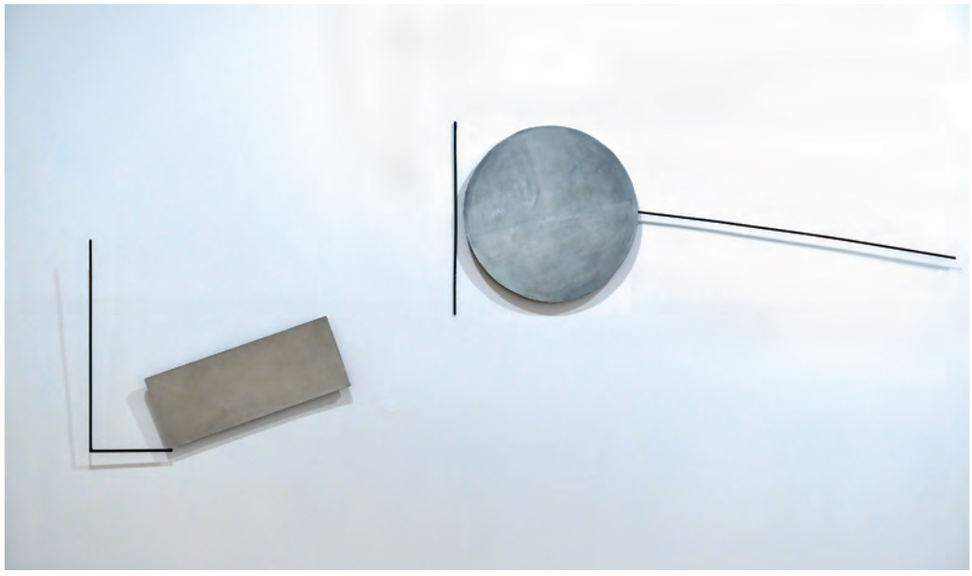
Pustka słowa tworzy także pismo; to właśnie z tej pustki wyłaniają się rysy, za pomocą których wyzwolony z wszelkiego sensu zen zapisuje ogrody, gesty, domy, pałeczki, twarze, przemoc[1].

Stan pustki w buddyzmie jest uznawany za idealny stan umysłu, najbardziej sprzyjający tworzeniu. Jest to również stan maksymalnego skupienia, >

1 Roland Barthes, *Imperium znaków*, przeł. Adam Dziadek, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2012, s. 10.



1



2

kontemplacji, bądź wręcz medytacji. Można by rzec, że to właśnie z pustki wyłaniają się najpiękniejsze rzeczy. Przypisywane Buddzie słowa: *pustka jest kształtem, kształt jest pustką*, będące myślą przewodnią buddyzmu, można odwołać również do kontemplacji pustki w przyrodzie. Związek sztuki wschodniej z naturą jest nierozerwalny. Bardzo często w literaturze Wschodu przyrównuje się ideę czystości umysłu do niewzruszonej, czystej tafli wody. Znamiennym dla buddyzmu motywem jest „odbicie w wodzie":

Cały świat jest odzwierciedleniem czystego, doskonałego „umysłu Buddy". Refleksy światła na wodzie są lekcją dla adepta zen: jego własny umysł ma stać się podobny do czystego zwierciadła, czy też do gładkiej powierzchni wody, by móc odbijać wszechświat w czystej, niezmąconej postaci [2].

SPOTKANIE – POŻEGNANIE I NIEZMIENNOŚĆ

Woda jako metafora życia ukazana została także w jednej z prac Kamojiego zatytułowanej *Cisza i wola życia*. Monumentalna instalacja zamykająca wystawę powstała w 1997 roku. Pierwotna wersja nazywała się *Łódki z trzciny* i obejmowała taflę wody stworzon*ą* przy pomocy aluminiowej blachy oraz łódki także wykonane z aluminium. W najnowszej wersji dzieła widz zostaje po raz kolejny zanurzony w aluminiowym jeziorze, jednak zamiast łódek na jego tafli ułożono betonowe ścieżki. W kontekście instalacji aluminiowa płachta imitująca wodę symbolizować ma życie, którego ścieżkami w dowolny sposób przechadzają się zwiedzający. Woda, jako jedna z elementarnych sił natury ma działanie oczyszczające, ale łączy w sobie także dwie sprzeczne siły: życia i śmierci. Po jednej stronie jeziora, czy też rzeki pojawia się zaskakujący obiekt – fotel inwalidzki. Widz ma możliwość usiąść w nim niczym w japońskim ogrodzie zen i oddać się wyciszeniu oraz kontemplacji. Biorąc pod uwagę tytuł instalacji, możemy dopatrywać się w wózku inwalidzkim zapisu owej „woli życia", która w symboliczny sposób została ukazana w formie przedmiotu pozwalającego na dalsze życie, będącego swego rodzaju przedłużeniem ułomnego ciała.

MAŁE FORMY.

Wiele prac Kamojiego odnosi się do konkretnej historii bądź miejsca, jak np. *Matka i syn*, w której tragiczna historia śmierci matki i syna została przedstawiona przy pomocy dwóch czerwonych punktów pośrodku białego tła. W rogu dzieła ołówkiem artysta opisał historię. Dobór prostych środków wyrazu oraz niewątpliwa powściągliwość stanowią egzemplarny sposób w jaki artysta przybliża widzowi historie mu bliskie oraz ważne. Na wystawie możemy zobaczyć również instalacje, w których podjęte zostały traumatyczne dla społeczeństwa polskiego oraz japońskiego tematy, tj. Holocaust i atak na Hiroszimę. W pracy *Hiroszima* (1990) Kamoji upamiętnia wydarzenia z 1945 roku,

2 Anna Sobolewska, *Przyroda i pustka w sztuce i myśli Wschodu*, Instytut Sztuki PAN, 1995, s. 6.

3

4

Koji Kamoji

1. *Przeciąg/Starość*, 1975/2018, bibuła japońska, nitka
2. Widok z wystawy „Koji Kamoji: Cisza i wola życia", 2018, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki
3. *Hiroszima*, 1990, instalacja
4. *Miasto i dwa słońca*, 1964–1965, olej, drewno, sznur, metal, drut metalowy, sklejka
5. *Kamień oświęcimski*, 1988/2018, instalacja

5

które odcisnęły wyjątkowo silne piętno na społeczeństwie japońskim oraz znalazły swoje odzwierciedlenie w sztuce wielu współczesnych artystów. Rozcięte na dwie części kimono niejako unoszące się w powietrzu, rzuca na ścianie zatrważający cień, kojarzący się z duchem osób poległych w wybuchu. Pod kimonem leżą kamienie pochodzące z miejsca zdarzenia. Kamień staje się tutaj niemym świadkiem tragicznych wydarzeń i swoją obecnością na wystawie opowiada widzowi historię. Również w instalacji *Kamień oświęcimski* (1988/2018), to właśnie kamień pochodzący z obozu koncentracyjnego nadaje pracy niezwykłej mocy i przerażającego magnetyzmu. Artysta w charakterystyczny dla siebie sposób opisuje instalację:

Chodziłem po obozie w Oświęcimiu.
Przywiozłem kamień z torów kolejowych.
Przez niego nie mogłem wytrzymać w pracowni.
Powstała ta praca.

Oszczędność w posługiwaniu się językiem emocji oraz unikanie rozwiązań mających na celu intensyfikację wrażeń wizualnych widza, powodują, że sztuka Kamojiego, nienarzucająca się, subtelna, a w swojej prostocie niezwykle elegancka wymaga od odbiorcy skupienia i dłuższej chwili refleksji. Minimalistyczne środki wyrazu poruszają swoją prostotą, a zarazem dosadnością, niczym lapidarna poezja haiku, odzwierciedlająca istotę danej chwili. Mówiąc o własnych poszukiwaniach prostych rozwiązań w procesie tworzenia, Kamoji mówi o kluczowości „małej formy" w kulturze japońskiej:

Druga cecha to skłonność do umiłowania i zwracania uwagi w codziennym życiu na drobne rzeczy z najbliższego otoczenia i wyrażanie tego w małych formach, takich jak haiku. Kiedy malowałem małe obrazy, towarzyszyła mi taka myśl: „Naczynie może być proste". Miałem na myśli szklankę z wodą. Nie jest mocną stroną Japończyków budowanie wielkiego gmachu filozofii czy bardzo realistyczne odtwarzanie otaczającego nas świata. Wolą prosto wyrażać związki z naturą i ludźmi [3].

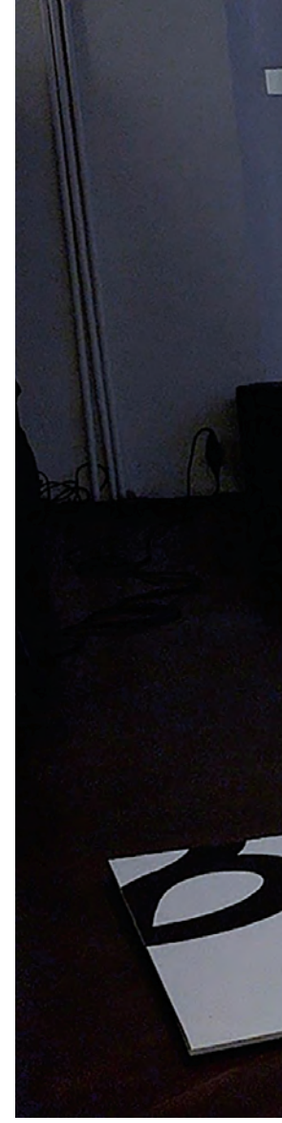
Sztuka „małej formy", została opanowana przez Japończyków do perfekcji. To sztuka skupiająca się na ukazaniu tego, co nieuchwytne, wyciągnięciu esencji z danego momentu bez popadania w przesadę, górnolotne metafory bądź wymuszony mistycyzm. Haiku w swojej lekkości, zwięzłości i wybiórczości pozwala na dowolny wybór tego, co chcemy zapisać. Podobnie w sztuce Kamojiego, oprócz tematów niezwykle poważnych, czy też wręcz tragicznych, tj. samobójcza śmierć wieloletniego przyjaciela czy też omawiane wyżej tragiczne wydarzenia w Hiroszimie lub w Oświęcimiu, odnajdujemy tematy bardzo proste, wręcz trywialne, tj. instalacja *Najpiękniejszy kąt otwarcia drzwi albo obraz* z 1984 r., składająca się m.in. z drewnianego krzesła obrotowego, czterech klamek, drewnianego progu lub *Mnich* z 2009 roku, czyli rozłożone obok siebie kolejno: japonki, kamień i poduszka do medytacji. W owych instalacjach odnajdziemy swoisty zapis chwili, bez przyczyny, powiązań czy też konkretnego celu. Sztuka Kamojiego skupia się bowiem na przeżytym wydarzeniu, stanowi jego ślad oraz zapis pojedynczej impresji, tego, co „tu i teraz". ■

3 Koji Kamoji, komentarz do wystawy „Rysunki", czerwiec 2012

To show what you see. To see what you can't see

Warsaw's Zachęta Gallery presented the retrospective exhibition *Silence and the Will to Live* by Koji Komoji, a Japanese artist living and working in Poland. The exhibition contains paintings and installations in which the artist uses his favourites materials: wood, linen and metal, among others. The most characteristic feature of Kamoji's art is manifested here in his oriental aesthetic and use of minimalistic means to achieve meaningful content. ■

1



Monika Braun

Jak ukryć swoje źródło?

…mylenie tropów, zacieranie śladów.
Powiązania między oderwanymi z pozoru szczegółami,
Przemilczenia, zatajenia, obsesyjne rytmy [1].

Mira Boczniowicz uważa, że władze myślenia i poznania są źródłem wolności. Myślenie jest też drogą do kreacji. Może dlatego szuka nieeksplorowanych wcześniej rozwiązań, eksperymentuje z różnymi tworzywami i technikami, na przykład z siecią neuronową organiczną i sztuczną, transmiterami, rysunkiem na papierze, filmem i fotografią. Interesuje ją, jak wylicza: *biooptyka i cielesność, gramatyka obrazu, inter~aktywność/pasywność*. Zajmuje się performancem, tworzy obiekty i instalacje. Zderza w nich materię nieożywioną z substancją ludzkich odruchów i emocji. Właśnie zderza, a nie łączy, bo jej pomysły naznaczone są gwałtownością i nieprzewidywalnością, są wyzywające i prowokujące, jakby artystka stale sprawdzała, co z nich wyniknie, wystawiając na próbę wyobraźnię, a niekiedy nerwy odbiorcy. Pokazuje, a zarazem ukrywa, bo nigdy nie wiadomo, czy w jej realizacjach idzie o to, co doznawalne zmysłami, czy też to coś jest tylko niejasną sugestią innych ukrytych treści. Swoje realizacje oraz pokazy artystka sygnuje jako MileCrop, MIRART.73, jako team i inni., albo CENTR*E*AL. Jej drobna sylwetka, wyrazista twarz i tycjanowskie włosy także pojawiają się w niektórych pracach. Sama siebie czyni środkiem wyrazu, jednak zdystansowanym, jak napis *alien* na płaszczu w jednej z realizacji, jak tytuł innej: *Jestem stąd, choć trochę obca*. *Autoportret z postaciami i w pejzażu są współuczestnikami mojej drogi twórczej* – mówi. Ostatnimi czasy poświęca więcej uwagi technikom filmowym i performatywnym. Twórczość Boczniowicz, zatrudnionej na macierzystej uczelni w Katedrze Działań Interdyscyplinarnych w Ceramice i Szkle rzeczywiście charakteryzuje interdyscyplinarność.

Mira Boczniowicz, urodzona w II połowie XX wieku w pewien wiosenny poranek, mówi o sobie: „Szczęśliwy rocznik, który nie podlegał lustracji". Najwyraźniej niezależność od kontrolujących i opresywnych systemów jest dla niej ważna. Sama natomiast „lustruje" rzeczywistość, odnajdując w niej i potem

2

1 G. Ritz, Ch. Binswanger, C. Scheide, *Nowa świadomość płci w modernizmie: studia spod znaku gender w kulturze polskiej i rosyjskiej u schyłku stulecia*, Kraków 2000, s. 143.

3

Mira Boczniowicz

1–2. *Haft polski_ SAMICA ORŁA*, 2019, performans z cyklu „Bycie w.", stills: Mariusz Jodko [dzięki uprzejmości Galerii Entropia]

3. *OŁÓWEK NATURY I GŁOWA DO WYCIERANIA*, 2016, działanie z cyklu: „Bycie w" „N_tropia. Ćwiczenia z rysunku", stills: Mariusz Jodko

komentując w swoich działaniach zastane schematy myślowe, rutynowe procedury, bezmyślne nawyki. O swoim podejściu do sztuki mówi: *pionierskie, kognitywne, kontestacyjne*.

Śledzenie drogi Boczniowicz to podążanie dziwnymi zaułkami miast, spotykanie niezwykłych twarzy. Jakbym była prowadzona przez pozornie znany mi świat i widziała go po raz pierwszy. Ściany kamienic ukazują nowe barwy, ludzkie fizjonomie odbijają się w witrynach sklepowych, ciała i ubrania są nosicielami zaskakujących napisów, niebo jest nie nade mną, ale w owalu lustra, rzeczywistość stratyfikuje fotografia kolorowa i czarno-biała. Artystka stosuje strategie krytyczne i subwersywne, porusza problematykę przestrzeni w jej aspekcie symbolicznym, historycznym i medialnym, przewraca na opak rzeczy i pojęcia.

Nicuje także świat sztuki. No bo czy „Artysta urzędnik" to oksymoron, czy też po prostu opis stanu faktycznego? Któż pomyślałby jednak, że twórca, ów natchniony oryginał, *przez którego przejawiają się nieodgadnione moce równe boskim, kształtujący ze swojej natchnionej wiedzy swój nieskazitelny mikrokosmos*[2], mógłby być jednocześnie wybieranym i szkolonym do posłuszeństwa pracownikiem sytemu, ewidencjonującym, zliczającym, umieszczającym w rubrykach. Jednym słowem posłańcem porządku i potulności, a nie artystą spontanicznym, którą to wizję w romantyzmie i modernizmie aż po czasy współczesne pielęgnowano starannie. Opozycja pomiędzy kimś, kto jest zawsze posłuszny, uległy innym – prawu, zwierzchnikom, surowym normom tworzenia dokumentów, a tym kimś z definicji niepokornym i buntowniczym, podążającym za swoją indywidualistyczną misją, wydaje się oczywista. Dla autorki tego performance'u jednak nic nie jest oczywiste.

Być może – sugeruje Boczniowicz – rola *artysty-myśliciela, u którego samoświadomość* (...) *jest nie tylko samokontrolą procesu twórczego, nie tylko znajomością rzeczową i dogłębną norm artystycznych (akceptowanych lub przełamywanych), ani tylko adaptacją dla własnych zadań twórczych zastanego światopoglądu, ale ponadto – przynajmniej potencjalnie – samodzielną refleksją nad światem w ogóle, nad jego substancją i jego podstawami*[3], zmienia po części samowolnego twórcę w funkcjonariusza wyższego porządku? I czy przypadkiem już samo promowane własnej sztuki, pozyskiwanie dla niej sponsorów i przestrzeni wystawienniczych, oraz – przykro powiedzieć – handlowanie stworzonym przez się dziełem, nie przeistacza, oczywiście mimo woli, istoty swobodnej w biuralistę? Elegancka panienka w szarym kostiumiku, z włosami spiętymi w kok *à la* lata 60., w zgrabnych czółenkach na obcasie, naturalnie przechadzająca się po galeryjnych wnętrzach, ewidentnie sprawdza, zapamiętuje, tworzy inwentarze, spisy i katalogi. Och, jakże blisko tutaj pracownikowi sztuki do pracownika magistratu. Więc może performance Boczniowicz to nie oksymoron, i nie ma nic wykluczającego się wzajemnie w artyście i urzędniku? Już dawno obaj stali się funkcjonariuszami systemu, a państwo opiekuńcze traktuje na równi ich obu. Przecież jeszcze w XIX wieku *pensyje emerytalne dla urzędników* rossyjskich, przyjętych do służby w królestwie, przyznawane być mają w ten sposób: *że część przypadająca od czasu, w którym urzędnik zaczął uiszczać składkę na korzyść towarzystwa emerytalnego, wypłacaną będzie* >

2 S. Morawski, *Sztuka jako forma samoświadomości* (w:) *Na zakręcie; od sztuki do po-sztuki*, Kraków 1985, s. 232.

3 Ibidem, s. 231.

Mira Boczniowicz
1. *Teppichwolldecken*, 2016–2017, performans na zamówienie Michała Bieńka i Kunsthaus, Dresden; Niemcy, fot. Małgorzata Kujda
2. *„Przyroda" naturalny kolor przyrody*, 2017, instalacja Led, 250 x 81 cm, fot. Zbigniew Kupisz
3. *2Schemat*, 2012–2014, performans, fot. Mariusz Jodko

1

2

z funduszów towarzystwa, reszta zaś ze skarbu, z funduszów na ten cel w budżecie królestwa. (...) Artykuł VI tego prawa stanowi: *Dwadzieścia lat skończonych czynnej i nienagannej służby, daje wychodzącym z niej „artystom" i innym osobom, powyżej wymienionym, prawo do pensyi emerytalnej*[4].

Mira Boczniowicz patrzy uważnie na otaczającą ją artystyczną bohemę, która – choćby może i chciała inaczej, niezależnie, oryginalniej, bardziej wolnomyślicielsko, jednak poddana presji aparatu państwowego, wymogom komercji, konieczności przetrwania – wkłada szarą garsonką przypominająca uniform, wypełnia formularze, przybija stemple, składa podpisy i staje częścią urzędniczej armii.

A potem, przyglądając się instalacji *„Przyroda' naturalny kolor przyrody*, myślę, że *zbliżając się do natury, próbując rozszyfrować jej mowę, wpisujemy w jej istnienie własne pytania, obsesje, niepokoje. Niejasny spektakl przyrody zmienia się w ten sposób w szaloną krucjatę albo* w *nitzscheńskiego ducha na cichej wydmie*[5], ale pomarańczowy neon łagodzi moje obawy, uświadamia mi, gdzie jestem. No tak: las, i drzewa, dużo zieleni. W centralnej części kompozycji pień wczepiony w niewielkie urwisko, przysypane liśćmi, złocistymi, bo z ubiegłej jesieni, a może złocistymi dlatego, że oświetla je zgrabny ledowy napis. Dobrze sobie czasem przypomnieć, że natura służy do prostych wzruszeń (wracają do mnie szkolne wypracowania: *złote liście, szum drzew, piękna zieleń* itp.), szczególnie ta dobrze zorganizowana za pomocą map, drogowskazów i odpowiednio zaprojektowanych znaków, dróg dojazdowych, punktów widokowych i – co niezbędne – restauracji i innych miejsc z wyszynkiem.

No więc tych osiem oranżowych liter jest jak nazwa ekscentrycznego lokalu. Podziwianie zieleni zawsze idzie lepiej z piwem, a przynajmniej kawą w ręku, nie zapominając o jedzeniu, bo przecież człowiek zawsze nabiera na powietrzu apetytu. Patrząc na instalację Boczniowicz czuję się jakbym już pojechała na majówkę, a rozjarzona reklama natury pozwalała mi odpowiednio ustalić priorytety. Już wiem, że się nie zgubię w dzikich ostępach, że będę miała gdzie się pożywić, i że „Przyroda" nie stanie się źródłem kłopotów, a niezapomnianych przeżyć. Powdycham świeżego powietrza, napasę oczy zielenią. Tak, lepiej mieć do czynienia z przyrodą dobrze sformatowaną, jasno określoną. Wtedy i ona sama staje się jak wygodny sklepik czy knajpka, czekające, bym mogła w nich kupić listek, bukiecik fiołków, fajny widok, a potem – z przekonaniem, że obcowałam z żywiołem – wrócić do miasta. Artystka na pewno przeczytała artykuł 80 prawa o ochronie środowiska, mówiący że *reklama lub inny rodzaj promocji towaru lub usługi nie powinny zawierać treści propagujących model konsumpcji sprzeczny z zasadami ochrony środowiska i zrównoważonego rozwoju, a w szczególności wykorzystywać obrazu dzikiej przyrody do promowania produktów i usług negatywnie wpływających na środowisko przyrodnicze*[6].

Swoim napisem z zaprogramowaną sekwencją kolorów RGBW, rozświetlającym zielony mrok lasu, jak skalpelem dokonuje wiwisekcji naszego świata cierpiącego na pomieszanie pojęć, nie rozróżniającego rozrywki od kultury, traktującego przyrodę jak jeszcze jeden sklep z przyjemnymi gadżetami.

4 *Encyklopedia powszechna* t. 8, Warszawa 1861, Wyd. Olgerbranda, s. 276.

5 M. Stala, *Blisko wiersza. 30 interpretacji*, Kraków 2013, s. 71.

6 K. Gruszecki, *Prawo ochrony środowiska – komentarz*, Warszawa 2011, s. 105.

W *Trzeciej Proweniencji* jest ich troje, co widać i na co wskazuje nazwa. A więc *uśmiechająca się rzeźbiarka, Louise Bourgeois, trzymająca w ręce surrealistyczny obiekt – prowokacyjnie cielesną rzeźbę, której falliczna forma jest wyraźnie podkreślona na czarno-białej fotografii*, a także *uśmiechający się rzeźbiarz, Grzegorz Klaman, trzymający w ręku bioartowski obiekt, cielesną rzeźbę*. A pomiędzy nimi *młoda kobieta, Mira Boczniowicz, z kolorem podkreślającym włosy. Włosy to jeden z najczęściej badanych śladów biologicznych* – głosi napis na fotografii. – *Barwa włosów jest cechą najbardziej charakterystyczną i najbardziej przydaną z punktu widzenia identyfikacji*.

Ale może wcale nie chodzi o liczbę postaci, lecz o to, czego tu obserwować nie możemy, a co je ukształtowało. O trzecią, tajemną proweniencję tych trojga?

Proweniencja, z łacińskiego *provenire*, pochodzić od czegoś czyli określić to, czego może już dawno nie ma, czego nie widać, a co stało się składnikiem obserwowanego fenomenu. Kim są wobec tego dwie kobiety i mężczyzna? I nie jest wystarczającym wyjaśnieniem, że widzimy amerykańską artystkę francuskiego pochodzenia, która zajmowała się Kantem i Pascalem, a potem chciała zostać przewodniczką w Luwrze, a jednak stała się jedną z najwiekszych rzeźbiarek swoich czasów. I nie chodzi o oczywiste i dostępne *on line* bio Grzegorza Klamana, performera, animatora i rzeźbiarza, a także legendarnego skandalisty polskiej sztuki. I nawet nie autorkę obiektu, Mirę Boczniowicz. Chodzi zapewne o ich, wykreowane jej imaginacją fotograficzne *tête-à-tête*, połączenie tych, którzy chcą inaczej, bez zgody na replikowanie znanych i oswojonych wzorów. Jak tłumaczy sama autorka:

Trzecia proweniencja polega na połączeniu trzech wykreowanych fotografii z emblematami trzech pokoleń, fetyszami i wzorami kultury i nauki. Wynika z potrzeby wskazania symboli z danego czasu opatrzonych krytycznym komentarzem. Trzy portrety ukazują ciągłość różnych skądinąd podejść: feminizmu (Filette – praca o relacjach z ojcem artystki); podejścia molekularnego (Przetrwają najpiękniejsi – o replikacji: klonowaniu, materiale genetycznym) i foucaultowskiej tradycji krytycznej (Anatrophy II). Każda z nich odnosi się do wiedzy i władzy. Ciało jest rzeźbą, moja rzeźba jest moim ciałem – mówi Louise Bourgeois. Spotykające się tu trzy pokolenia, operujące na styku biologii i kultury, mówią o tożsamości, ruchu wolnościowym jednostki i kosztownych inwestycjach.

A może jednak idzie tu przede wszystkim o autorkę, która zdradza nam tylko część prawdy? Przecież to ona ukazuje tę trójkę i pyta o ich proweniencję, szuka znaków szczególnych, ustala połączenia, gmatwając i zacierając jednak często kryteria tej performatywnej komparatystyki? Zapewne też o jej włosy i pytanie o identyfikację. Bo kwestia, kim jest ona i kim są pozostali, zdecydowanie jest tu najważniejsza. Kim, czyli skąd się wzięli, co określa istotne źródło ich istnienia? Więc czy tutaj profesja, niezgoda na ortodoksję w sztuce, czy może pigment podpowiadany przez Boczniowicz? Bo jeśli spojrzeć na włosy właśnie, to Klaman ma ich mało, Bourgeois nosi z dumą swoje siwe, a sama artystka skrywa całą resztę siebie pod piękną, rudą burzą. Tamci, z czarno-białych fotografii mają swoje ekscentryczne obiekty, ona ma włosy o intensywnej barwie. Ale trzecia proweniencja prowadzi nas raczej ku ukrytym warstwom tożsamości, zmusza do szukania nowych sposobów myślenia.

Kiedy pytam Mirę Boczniowicz, jakie były znaczące doświadczenia artystyczne, które ukształtowały jej kierunek pracy, odpowiada: „Tajemnica kreatywności tkwi w tym, aby wiedzieć, *jak dobrze ukryć swoje źródło*. Miejsce, gdzie tworzy to, jak mówi enigmatycznie, *samoorganizująca się nanostruktura molekularna w układzie przestrzennym*. Proponowane w jej dziełach objaśnienia rzeczywistości są często tylko myleniem tropów, daleko im do oczywistego porządku tych deklaracji. Nie wiadomo, wedle jakich kryteriów artystka ustala swoje hierarchie. Uśmiechu na fotografii? Pigmentu? Gestu? Czy też czegoś jeszcze, czego nie widać w jej pracach, ukrytego w ciemnościach i zakamarkach fotografii, instalacji, performance'ów. ■

Hide your source

Mira Boczniowicz believes that thinking and cognition are the sources of freedom and creativity. In her artistic process she fits the medium to the project, showing an interdisciplinary approach. She creates installations and objects under a variety of names: MileCrop, MIRART.73, team and others, or CENTRAL. Boczniowicz claims her interests are bio-optics and corporeality, the grammar of painting and interactivity/passivity. She experiments with different mediums and materials such as organic and artificial neuron networks, performative and film techniques, and drawing. In her projects, animate and inanimate matter crash against each other as the artists constantly tests the imagination, and sometimes nerve, of the viewer. Asked about what influenced her most on her creative path she answers: *The secret of creativity lies in the knowledge of how to hide your artistic source.* ■

3

Dorota Koczanowicz

Piękne fantazmaty polskości

Ignacy Czwartos, Malarz Polski, 22.2–29.4. 2019, MWW

1

2

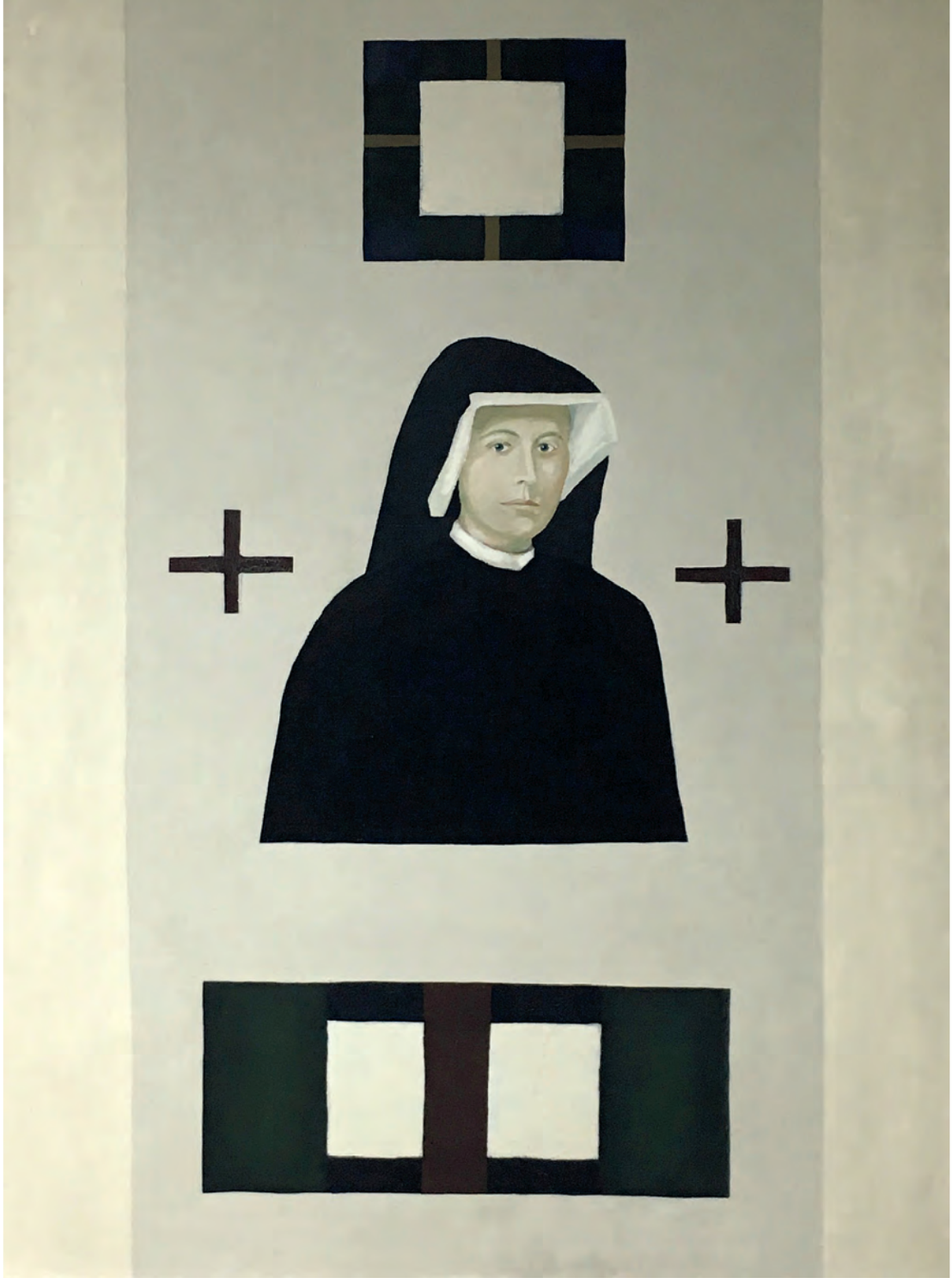
Jeden z bardziej wpływowych amerykańskich krytyków sztuki, Jerry Saltz, poleca artystom postawę wampiryczną. Artysta powinien zawsze być artystą teraźniejszym, zassanym w krwioobieg współczesności. Jest to niewątpliwie prawda, ale pamiętać też należy, że wybitna sztuka zawsze wychodzi poza horyzont swojego czasu, chce przekazać wartości poza– czy ponadczasowe. Jednocześnie sztuka zawsze czerpie inspiracje z wielu epok, odwołuje się do istniejących toposów po to, by w ich świetle oglądać współczesność. Ta skomplikowana gra różnych odniesień jest do perfekcji doprowadzona w malarstwie Ignacego Czwartosa, którego wystawę, „Malarz Polski", oglądać mogliśmy we wrocławskim Muzeum Współczesnym Wrocław.

W jego obrazach wyraźnie widać wpływy Kazimierza Malewicza, Jerzego Nowosielskiego i Andrzeja Wróblewskiego. W połączeniu z zapożyczeniami z malarstwa XVII i XVIII wiecznego tworzy Czwartos własny idiom. Jest coś szlachetnego i dostojnego w tym malarstwie. Twarde kolory, o których pisze Kandinsky, zszarzałe zielenie i błękity, brązy i wypłowiałe beże, przechodzą z obrazów abstrakcyjnych do płaskich obrazów figuratywnych. Klarowność i rygoryzm form spotyka się z klarownością wizji historii i definicją polskości poprzez wskazanie na jej bohaterów: kiboli i żołnierzy wyklętych oraz ich patronów w niepokornych i dumnych polskich szlachcicach. Żołnierze wyklęci i kibice to „wielcy rycerze". Pierwsi nie godzili się na kolonializm komunistyczny, drudzy, w duchu narodowym, ostrzegają przed kolonizacją liberalnego Zachodu.

Czwartos ma niezwykłą umiejętność harmonizowania odległych estetyk. W niezwykły i wyjątkowy sposób łączy sztukę barokową, z abstrakcją, chłód i powściągliwość z żarliwością artysty zaangażowanego. Czwartos konsekwentnie snuje wątek ciągłości kultury i jej tropów, kultury, która trwa, nie bacząc na zmiany lokalne i globalne, ekonomiczne i społeczne. Żołnierze wyklęci, patetycznie powykręcani męczennicy, płacą najwyższą cenę poświęcenia. Kibice z Korony Kielce szlachetnieją w zastygłych pozach barokowych sarmatów. Na stadionach artysta widzi ostatnie bastiony oporu i emanację ducha *liberum veto*, które z pewnej perspektywy składają się na esencję polskości.

W jednym z wywiadów Czwartos mówi, że odszedł od abstrakcji, ponieważ nasza współczesność domaga się narracji. Snując swoją narrację, wydeptuje ścieżkę przez polską historię, ścieżkę, która zaczyna się i, w niespodziewany sposób kończy, w Polsce szlacheckiej. Jego spójna ikonografia, rodem z portretów trumiennych, herbarzy i tablic nagrobnych, włącza współczesność w historię, chcąc zuniwersalizować przekaz. W ten sposób rzeczywiście nawiązuje

Ignacy Czwartos
1–2. Widok ogólny ekspozycji
3. *Siostra*, 2000, olej na płótnie, 128 x 105 cm



3

do sposobu widzenia historii i miejsca w niej Polski, jaki rozpowszechnił się w XIX w. i w jakimś sensie trwa do dnia dzisiejszego. W monumentalnej książce o polskiej myśli nowoczesnej *Jakiej cywilizacji potrzebują Polacy* Jerzy Jedlicki wyjaśnia chęć następującego ciągłego powrotu do tradycji, jaki obserwuje na przestrzeni ostatnich prawie dwustu lat historii. Pisze o tym, że uważano, że Polska zagrożona jest z dwóch stron. *Polska była kolonizowana przez zachodnią cywilizację, prawda, ale przecież i przez zaborców; i tylko w pruskim zaborze te dwa podboje schodziły się ze sobą. Groźbą wynarodowienia straszyli rusyfikatorzy i germanizatorzy kraju; podstępniej czaiła się ona w kramarskiej filozofii zysku, zarażącej polski dom, Tradycja musiała stać się opoką przeciwko obu tym importom. Renesans Polski kontuszowej i kresowej na scenie teatralnej, w poemacie i w gawędzie szlacheckiej pełnił znakomicie tę podwójną funkcję obronną. Bo i mieszczańscy dorobkiewicze czuli się jakoś ozłoceni odblaskiem legendy szlacheckiej, która zdawała się samą esencją polskości, opierającej się wszelkim najazdom*. Ciągła niepewność własnej pozycji domaga się dookreślenia. Naród, jak pisze Bendict Anderson to *wyobrażona wspólnota* oparta na wartościach, obrazach i wrażeniach, które pozwalają przetrwać tak trudne momenty jak wojna czy utrata niepodległości.

Twórczość Czwartosa to nostalgiczna podróż do przeszłości, tam, gdzie wielu widzi moment wzlotu polskiego ducha narodowego. Prawdziwa Polska, to Polska staropolska, sarmacka, której kultura przeciwstawia się relatywistycznemu liberalizmowi Zachodu. Jak pisze Ewa Thompson: *W sarmatyzmie ujawnia się arystotelowsko-tomistyczne pojmowanie rzeczywistości, zgodnie z którym powszechnie wiadomo, czym jest dobro, a czym zło, czym jest sprawiedliwość, a czym niesprawiedliwość itd.* Czwartos konsekwentnie wyznacza granice polskości, prowadzi wyrafinowaną narrację odsłaniającą korzenie polskiej tożsamości. Czy jednak do końca tak jest? Każda narracja o tożsamości jest jednocześnie narracją o wykluczeniu. Polska tradycja to przecież też renesans, oświecenie, pozytywizm, które są dla kultury równie istotne jak sarmatyzm. Niewątpliwie jednak twórczość artysty zmusza do namysłu, prowokuje, by wrócić do fundamentalnych pytań, na które odpowiedzi szukamy na początku XXI wieku. ■

Beautiful Fantasies of Polishness

Art should draw inspiration from its historical context and go further beyond its contemporary constrains. Ignacy Czwartos juxtaposes yet somehow harmonizes seemingly distant esthetics of Baroque art (coffin portraits) with abstraction; emotional restraint with artistic passion. His *Polish Painter* exhibition at Wrocław Contemporary Museum features works influenced by Kazimierz Malewicz, Jerzy Nowosielski or Andrzej Wróblewski and tackles issues embedded in Polish history such as national identity, exclusion, the rise of national spirit. Some of them are inspired by Polish Sarmatian tradition or depict and allegorize Cursed soldiers. ■

Anita Wincencjusz-Patyna

Figury, rytmy i linie Joanny Babuli

Co dla kogoś stało się źródłem inspiracji, co zainspirowało, nieważne, ważne – k u c z e m u.

Są to słowa Janusza Krupińskiego, którego myśl stała się ważnym punktem odniesienia dla świadomości artystycznej Joanny Babuli. Filozof ten związany jest m.in. z Akademią Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie, gdzie Joanna Babula ukończyła studia podyplomowe na malarstwie. Dyplom uzyskała w 2016 roku, w pracowni Rafała Borcza. Rzadka to rzecz, kiedy magister geofizyki środowiska o politechnicznym rodowodzie zajmuje się z powodzeniem twórczością artystyczną. Malarstwo, rysunek i grafika były bliskie Babuli jednak już znacznie wcześniej. Przez ponad dziesięć lat zwyciężczyni drugiej edycji konkursu „Bryły Platona", adresowanego do młodych malarzy z całej Polski, zajmowała się bowiem ilustrowaniem książek dla dzieci. Ma ich w dorobku pokaźną liczbę, chociaż to nie one są przedmiotem wystaw indywidualnych prezentujących dokonania artystki z Tarnowa (m.in. BWA Tarnów i Nowohuckie Centrum Kultury w Krakowie w 2018 roku, a w 2019 wrocławska Galeria Platon).

Dla Joanny Babuli niezwykle istotny okazał się rok 2017, w którym oprócz wygranej we wrocławskim konkursie, została także laureatką drugiej nagrody konkursu malarskiego „Nowy obraz/Nowe Spojrzenie" organizowanego przez Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu oraz finalistką jednego z ważniejszych krajowych konkursów dla młodych malarzy – 27. Ogólnopolskiego Przeglądu Malarstwa Młodych „Promocje" w Legnicy.

1

Babula jest również autorką miniatur literackich – znajdziemy w nich intrygujące zdarzenia i banalne czynności, celne obserwacje i równie trafne zapisy refleksji, epizody z życia – tak zresztą sama artystka je nazywa (słowo „epizody" stało się nawet tytułem jej wystawy indywidualnej w Galerii Platon w styczniu 2019 roku). Cyfra siedem i liczby z nią związane wydają się mieć szczególne znaczenie dla młodej twórczyni, sięgnijmy zatem do *Epizodu 17*: *Od sceny do myśli, od myśli do sceny, a dalej przez kształty, kolory, formaty, by na końcu znów dotrzeć do zastanowienia często dalece odległego od inspiracji*.

W malarstwie Joanny Babuli znajdziemy „zwyczajną figurację" (w rozumieniu tej odnoszącej się do powszedniości, zwyczajności zdarzeń), wspólną z wątkami z twórczości jej krajana, Wilhelma Sasnala, a jeszcze wyraźniej wpisującą się w stylistykę kojarzoną na gruncie polskim z twórczością Agaty Bogackiej. To kadry malarskie jak ujęcia z filmu o zwykłym życiu zwykłych ludzi (*Rodzice*, *Dziewczyna z psem*, *Dziewczyno!*, *Dezintegracja*). „Codzienność zwykła i tak wszystkich dogoni". Są w tych przedstawieniach malowanych akrylem na płótnie jej bliscy i ona sama – do pewnego stopnia uproszczeni w syntetycznym konturze, ale mimo to rozpoznawalni dzięki zastosowanemu przez artystkę realizmowi języka plastycznego przywodzącego na myśl komiksy amerykańskich klasyków z około połowy XX wieku. Pod ręką Babuli kontur dąży do pewnej geometryzacji linii (doskonale widoczne jest to w *Dziewczynie z psem*), tak jakby chciała ona zasygnalizować maksymalnie współczesny wydźwięk namalowanych przez siebie scen, ale także zapewnić o ich uniwersalnym charakterze. Pozbawiając postacie rysów twarzy (*Dziewczyno!*, *Linoskoczek*), pozwala odbiorcom swej sztuki dojrzeć ich własnych krewnych lub znajomych w tych bohaterach.

Na drugim biegunie twórczości Babuli znajdują się kompozycje abstrakcyjne o silnie zgeometryzowanych układach. Jakkolwiek zadziwiająco często, jeśli przyjrzymy się im wystarczająco dokładnie albo choćby tylko odczytamy tytuły prac, okazują

Joanna Babula

1. *Siłacz*, 2016, akryl na płótnie, 100 x 80 cm
2. *Dziewczyna z psem*, 2018, akryl na płótnie, 100 x 100 cm
3. *Kościół*, 2017, akryl na płótnie, 100 x 80 cm

2

się one maksymalnie uproszczoną, ale jednak figuracją, naznaczoną wyrazistym rytmem, multiplikacją form, powtarzalnością schematów kompozycyjnych lub pojedynczych motywów. Kapitalne są np. *Obrady*. Zielony kwadrat jest tłem dla czarno-białej ośmioramiennej gwiazdy z jeszcze jednym, pomniejszonym proporcjonalnie, tym razem czerwonym kwadratem. Skomplikowany układ linii łamanych, wypełniających pole gwiazdy, obrysowuje oto skubizowane sylwetki ośmiu postaci siedzących z założonymi rękoma wokół stołu, widzianych z ptasiej perspektywy. Czystość czterech kolorów – dopełniające się czerwień i zieleń oraz czerń i biel. Podobny, rytmicznie powtarzający się schemat Babula zastosowała w obrazie *Oddział.* Na czerwonym tle, podobnie jak w poprzednim obrazie przedstawiony z ptasiej perspektywy, złowieszczy zastęp konsylium lekarskiego, a może zbuntowani pacjenci ubrani w ostre linie, tworzą „escherowską" mozaikę. W dolnym lewym rogu widoczny jest niewielki zielony trójkąt, z wierzchołka którego cienkie kreseczki i kropki układają się w bliżej niesprecyzowany schemat. Skoro scena rozgrywa się na oddziale szpitalnym, można w tym elemencie dostrzec pielęgniarkę gotową do zaaplikowania zastrzyku lub zapowiedź innych medycznych zabiegów, a być może jeszcze coś innego.

Z układu czarnych, żółtych i czerwonych form rozmieszczonych pozornie chaotycznie na szarym tle wyłania się sylwetka szczerzącego się agresywnie atlety, co potwierdza tytuł obrazu – *Siłacz*. Tu skojarzenia wizualne przywodzą jednocześnie na myśl efekty wynikające ze stosowania zasady mechanofaktury stworzonej w latach 20. XX wieku przez Henryka Berlewiego.

3

Równie ciekawe są pejzaże i obrazy wycinków rzeczywistości sytuujące malarstwo Joanny Babuli na pograniczu abstrakcji i przedstawieniowości. Monochromatyczny (czerń i szarości) widok z okna, z pogrążonego w mroku pokoju, został zdynamizowany optycznie przez smugę drobinek wznieconych przez tytułowy *Podmuch*. Minimalistycznie potraktowana została sylweta *Kościoła*, który w obrazie młodej artystki został sprowadzony do czarnej kwadratowej ramy z wieżą syntetycznie zaznaczoną na intensywnie czerwonym tle – (...) *ognisty kolor tła uwięził myśl*. Plakatowość tej kompozycji stanowi o jej silnie agitacyjnym charakterze. Oskarżenie? Bezsilność? Niezgoda? Pozostawmy te pytanie bez odpowiedzi. *Brama II* z kolei przywodzi na myśl konstruktywistyczne kompozycje Kazimierza Malewicza czy El Lissitzky'ego, choć jest to przecież industrialny pejzaż ukazujący szyny kolejowe, wiadukt z ogrodzeniem, trakcję elektryczną i nawierzchnie nasypu.

To linie przede wszystkim konstruują obrazy Babuli. Malarka o temperamencie graficzki wyczuwa je znakomicie. Buduje nimi portrety, sceny rodzajowe, alegorie, pejzaże i kompozycje abstrakcyjne lub *quasi* abstrakcyjne. Poddaje je swoistej dyscyplinie, co świadczy o dużej dojrzałości artystki i jej świetnym opanowaniu formy. Choć nie unika czarnych teł, elementy jej prac są ukazane wyraziście. – *Skąd takie światło? Z jakiego źródła? – Z jej wnętrza?* ■

* Wszystkie cytaty pochodzą z *Epizodów* autorstwa Joanny Babuli, zamieszczonych w katalogu towarzyszącym wrocławskiej wystawie „Epizody", Galeria Platon, styczeń–luty 2019

Hide your source

Joanna Babula's figurative paintings evoke frames from movies about ordinary life (*Parents, Girl with a dog*). As graphic designer, painter, and children's book illustrator, she presents herself and her family in a style that suggests mid-20th century comic-book art. On the other side of her work there is abstraction with a strongly geometric character, seemingly repeating in rhythmic ways on her paintings. Babula's landscape comes from worlds both abstract and figurative. A common thread among her paintings is the use of lines to organize and express through them her world. ■

1

2

Mirosław Jasiński

Fantomatyczny karnawał w słodkokwaśnym sosie

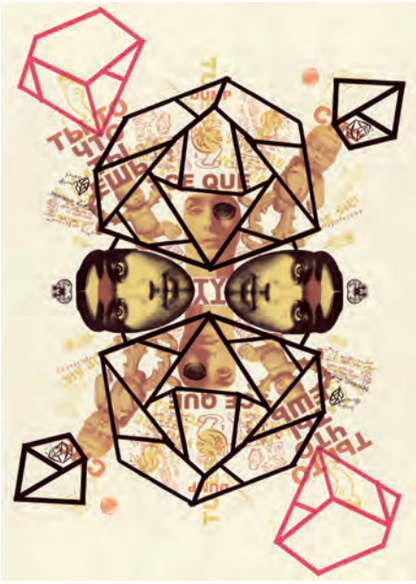
„Toksyczny lizak" Małgorzaty ETBER Warlikowskiej w Galerii Miejskiej we Wrocławiu

Przystępując do próby opisu i zmierzenia się z twórczością Małgorzaty ET BER Warlikowskiej, a zwłaszcza z proponowanym na wystawie „Toksyczny lizak" konglomeratem przedstawień, idei, wartości i pytań, próbując usystematyzować to zróżnicowane i splątane niejako na drugim planie, jako motyw porządkujący uznałem, jak palimpsest, zatarty, a znany nam wszystkim obraz. To znane powszechnie kadry z samurajskich filmów. Samotny samuraj otaczany jest przez wieniec wrogów, celujących w niego mieczami lub włóczniami. To sytuacja walki z otaczającym światem podejmowanej przez jednostkę w imię racji moralnych, obowiązku, samoobrony, zagrożenia. Krąg spraw podejmowanych w swojej sztuce przez Małgorzatę Warlikowską, sposób, w jaki je przedstawia, przywołują ten wzór na myśl. W swojej sztuce ET BER nie jest znaczeniowo i w poszukiwaniu sensów, ani letnia, ani obojętna. Zmierza się z naszą codziennością, znaczeniami niesionymi przez otaczające nas obrazy, z cywilizacją w jej obecnej fazie rozwoju w sposób polemiczny, to walka, a nie kontemplacja czy beznamiętny opis.

W 1956 roku ukazał się tom niemieckiego filozofa – ucznia Husserla, Heideggera i Jaspersa – Günthera Andersa (właśc. Sterna, nb. urodzonego we Wrocławiu, pierwszego męża Hannah Arendt) pt. *Starzenie się człowieka. O wstydzie Prometeusza. Świat jako fantom i matrix*[1]. W pewien sposób Anders wyłożył w niej filozoficzną analizę sytuacji człowieka wobec trzeciej rewolucji przemysłowej (to też jego termin), której podstawowe tezy przedstawił we wstępie do książki. Jego zdaniem rozwój mediów – radia i telewizji (książka jest z 1956 r.!) oznacza całkowitą zmianę duchowej pozycji człowieka za sprawą rozwoju technologii, która uniezależniła się od swojego twórcy. Człowiek przestał być podmiotem historii, ta stała się pochodną rozwoju technologii. Człowiek w dniu dzisiejszym jedynie współistnieje w historii, w której głównym graczem staje się technologia. Rozwój mediów (wynalazki informatyczne – komputery, telefony komórkowe, Internet, tylko pogłębiły ten problem) oznacza inne miejsce człowieka:

1. Kiedy świat przychodzi do nas, zamiast my do niego, nie jesteśmy już „w świecie", ale tylko jesteśmy jego konsumentami, jak w Krainie Pieczonych Gołąbków.
2. Gdy świat przychodzi do nas tylko jako obraz, jest na wpół obecny i na wpół nieobecny, innymi słowy, jest jak fantom.
3. Kiedy mamy do niego dostęp w dowolnej chwili (nie wywołujemy oczywiście strzałów, ale możemy się z nim połączyć lub od niego odłączyć), jesteśmy posiadaczami boskiej mocy.
4. Kiedy świat przemawia do nas, a my nie jesteśmy w stanie z nim rozmawiać, jesteśmy pozbawieni mowy i dlatego skazani na bycie niewolnikami.
5. Kiedy świat jest wyraźnie przez nas dostrzegalny, ale tylko tyle tzn. nie podlega naszemu działaniu, wówczas przekształcamy się w podsłuchujących i podglądaczy.
6. Kiedy zdarzenie, które dzieje się w określonym miejscu, jest nadawane i może zostać wyświetlone w jakimkolwiek innym miejscu jako „transmisja" i staje się ruchomym, wręcz niemal wszechobecnym obiektem, traci swoje położenie przestrzenne, jego principium individuationis.
7. Kiedy zdarzenie nie jest już przywiązane do określonej lokalizacji i może być powielane praktycznie dowolną liczbę razy, uzyskuje cechy produktu linii montażowej, a kiedy płacimy za dostarczanie go do naszych domów, staje się towarem.
8. Gdy rzeczywiste wydarzenie jest ważne społecznie tylko w jego odtworzonej formie, tzn. jako spektakl, zniesiona zostaje różnica między bytem a wyglądem, między rzeczywistością a obrazem rzeczywistości.
9. Gdy wydarzenie w jego postaci odtworzonej jest ważniejsze społecznie niż zdarzenie oryginalne, oryginał musi być ukształtowany z myślą o powieleniu, innymi słowy, wydarzenie staje się jedynie matrycą główną (matrixem) lub formą do rzucania własnych reprodukcji.
10. Kiedy dominujące doświadczenie świata rozwija się na takich produktach linii montażowej, pojęcie świat zostaje zniesione, o ile oznacza to, w czym żyjemy. Prawdziwy świat ulega zniszczeniu, transmisje innymi słowy stają się

1 Nb. jedno z dzisiejszych znaczeń słowa matrix, matryca (por. choćby znany film braci Wachowskich z 1999 r.), pochodzi właśnie z tej książki.



3

4

Małgorzata ET BER Warlikowska
1–2. *Being of Poverty*, 2017–18, szamot z porcelitem, serigrafia wypalana
3. *Koh-i-noor Takeaway*, 2016, serigrafia
4. *Moje serce bije dla Ciebie*, 2018, olej, stal, sznur, Led
5. *Rykoszet*, 2016–18, szkło, serigrafia wypalana, stal
Fot. 1, 2, 4 Grzegorz Gajos

„idealistyczne". Jeśli telewizja i radio otwierają okna na świat, jednocześnie przekształcają konsumentów świata w idealistów[2].

Inaczej mówiąc, człowiek staje się zjawą, wpół obecną w świecie, który w większości konsumuje poprzez transmisje. „Wydarzenia przychodzą do nas, a nie my do nich". Towary konsumpcyjne, za pomocą których osiąga się takie przekształcenie natury, trafiają do naszych domów, podobnie jak gaz czy elektryczność. Dostawy nie ograniczają się do produktów artystycznych, takich jak muzyka czy słuchowiska radiowe, obejmują również rzeczywiste zdarzenia, przynajmniej te wydarzenia, które są wybrane i przetworzone, aby reprezentować „rzeczywistość" lub służyć jako substytuty. Człowiek, który chce być „na czasie", aby wiedzieć, co dzieje się na zewnątrz, musi udać się do swojego domu, gdzie czekają na niego wydarzenia, jak woda gotowa do wypłynięcia z kranu. Bo gdyby pozostał na zewnątrz, w chaosie rzeczywistości, jak mógłby wybrać coś „prawdziwego", o znaczeniu większym niż lokalne?

5

Fantomatyczna tresura umysłów odbiorców telewizji sprawiła, iż to nie wiedza, a ilość informacji uległa zwiększeniu, co więcej charakter i wiarygodność części z nich jest dyskutowalna wobec zapoczątkowanej przez pojawienie się starych mediów (radio, telewizja) a pogłębionej przez nowe media (blogi, media społecznościowe, choćby Facebook, Instagram, grupy dyskusyjne) kryzysu tożsamości. Opisywane przez socjologów (choćby Z. Bauman czy M. Marody) tzw. płynne tożsamości, wbrew optymistycznym oczekiwaniom, już po niewielu latach jako teorie, tchną swoistą naiwnością. Zapoczątkowana dziesiątki lat temu przebudowa tożsamości i duszy człowieka, fantomizacja czasu i przestrzeni dotykać zaczęła też pamięci i tożsamości jednostek. Rozpowszechniona od ćwierćwiecza fala tekstów kultury,krytycznych i nieufnych wobec dziedziczonego porządku kulturowego,sprawiła, iż wraz np. z coraz szerzej podzielanym poglądem, iż społeczne uwidocznienie inności i obcości jest w stanie dostarczyć w zasadzie wszystkim uczestnikom ponowoczesnej rzeczywistości jakichś (poznawczych, emocjonalnych, estetycznych, politycznych itp.) korzyści sprawiło, iż do kategorii innych i obcych nieomal automatycznie zakwalifikowani zostali (po części z ich aktywnym wkładem) artyści. W pewien sposób w odczuciu społecznym coraz bardziej znajdują się w sferze pośredniej pomiędzy jednostkami i zbiorowościami, które jeszcze nie zostały włączone do „normalnego" porządku, jak i tymi, które są z niego wyłączone. Uwzględniając różnorodność, intencjonalną, pragmatyczną, estetyczną strategię życiową poszczególnych twórców, jako grupa społeczna z natury rzeczy skazani są na, będąc insiderami kultury, na jej kwestionowanie, a zwłaszcza kwestionowanie dominującej sfery obrazów, której reguły uznać należy za podporządkowane zasadom masowej produkcji i marketingu. Tym samym pozwala to na swoistą folkloryzację działających z natury rzeczy w sferze przełamywania istniejących kanonów bieżącej czy dominującej ikonosfery, artystów. Problem wizualności, istotny przy analizach subkultur wizualnych i aktywności w Internecie powoduje, iż w potocznym odbiorze społecznym, artyści ze swą sztuką nie reprezentują społeczeństwa, lecz wyłącznie siebie, korzystając z przywilejów związanych ze swoim statusem z powszechnym dążeniu do widzialności. Co więcej, ukryty w komercyjnych i marketingowych obrazach normatywizm estetyczny, balansowaniem między sprzeciwem a sprzedażą,stawiają artystów w roli marginesowej enklawy, w części aspirującej do udziału w systemie. Przyjęta przez twórców kultury masowej i producentów od końca lat 60. strategia „buntu na sprzedaż" sprzyja *pokusie nie tylko okazyjnego, lecz permanentnego eksterytorializowania poza obszar uznawany za przestrzeń społecznej normalności zarówno wszystkich subwersywnych, jak i wszystkich wymagających dobrej woli interpretacyjnej tekstów kultury. Sprzyja więc konserwowaniu granic „normalnego społeczeństwa". Tym samym jednak społeczeństwo pozbawia się nie tylko możliwości stałego „organicznego" poszerzania własnego uniwersum symbolicznego, lecz także możliwości odważnego redefiniowania samego siebie.*

Dla dzisiejszych czasów istotne zdaje się założenie na siebie w czasie trzech, odrębnych od siebie, choć splątanych tendencji społecznych. Pierwsza z nich to rosnąca nadal tendencja do zapewnienia poczucia potrzeby bezpieczeństwa, będąca reakcją na kryzys z 2008 roku i kryzys imigracyjny w Europie w 2015, coraz silniej powiązany z pytaniami o tożsamość i kulturowy styl życia Europejczyków. Druga to postępujący krytycyzm wobec kultury piktoralnej. *Ów klimat krytycyzmu i nieufności wobec kultury piktorialnej, owo szukanie i doszukiwanie się w obrazach coraz to nowych zagrożeń ma* >

2 https/libcorn.org/boook/eksporthtml/31647 Gunter Anders, The world as Phantom and as matrix. Philosophical consideration on radio and television sekcja5...

oczywiście swoje dobre strony. Niewątpliwie wszystko to mobilizuje do uważnego – jak nigdy dotąd – przyglądania się obrazom pod kątem ich ukrytych funkcji regulacyjnych. I niewątpliwie wszystko to zachęca do bardziej stanowczego niż w przeszłości dopytywania się o udział obrazów w fałszowaniu rzeczywistości. Zarazem jednak ten sam klimat krytycyzmu i narastającej nieufności wobec kultury piktorialnej (i w jeszcze większej mierze wzrastająca świadomość społeczeństwa, że z obrazów można wywnioskować – jeśli się chce i jeśli się potrafi – naprawdę dużo) niosą śmiertelne niebezpieczeństwo dla obrazów, gdyż zabijają zarówno radość ich oglądania, jak i radość ich tworzenia. Pozbawienie setek milionów świadków i zarazem uczestników późnej nowoczesności nie tylko już radości obcowania z obrazami, lecz również radości wytwarzania obrazów może się okazać absolutnie przełomowym momentem w dziejach kultury obrazkowej. Może ją nie tylko podkopać, lecz zniszczyć. To, że w dalszym ciągu będzie ona powszechnie obecna (bo tak właśnie mimo wszystko najprawdopodobniej będzie) jest bez znaczenia, gdyż ona cała będzie już pozbawiona znaczenia. W ten sposób późnonowoczesne (a może już ponowoczesne?) społeczeństwo skaże się (zostanie skazane) na długotrwały kryzys kulturowy, który nie będzie już jednak, jak wszystkie poprzednie, kryzysem przesilenia kulturowego bądź kryzysem zdolności regulacyjnych kultury, lecz kryzysem polegającym na stopniowym unieobecnianiu się kultury połączonym z brakiem jej zastępcy lub następców.

Wystawa „Toksyczny lizak" poprzez swoje obrazy i instalacje jest diagnozą naszej współczesności – w istocie rzeczy, wbrew pozorom i konwencji, smutną diagnozą. Zgodnie z definicją Michaiła Bachtina, karnawalizacja to przełożenie na język sztuki i literatury takich cech tradycji ludowego karnawału, jak: „wytworzenie „świata na opak", w którym odrzucone zostają prawa, zwyczaje i reguły stosunków międzyludzkich, charakterystyczne dla świata powszedniego, oficjalne hierarchie (a co za tym idzie – równości i familiarności w stosunkach międzyludzkich), a występuje akcentowanie względności porządku i hierarchii codziennego świata, ekscentryczność, elementy bluźnierstwa, profanacji, błazenady, śmiechu, parodii, groteski, epatowanie niestosownymi obrazami, skandalizujący język, mieszanie wysokiego z niskim, powagi ze śmiechem. Dzieła wystawione przez Małgorzatę Warlikowską na wystawie, mimo pozornej karnawałowo-jarmarcznej różnorodności, zagęszczenia form i konwencji, w całości lśnią ostrzem krytycznego spojrzenia na egzystencjalną i moralną kondycję współczesnego człowieka. Zarówno tytuły, jak i napisy umieszczone na pracach, odwołujące się do ulicznych graffiti, wlepek i subversitingu z ich poetyką nielegalnej aneksji przestrzeni publicznej, mimo że są częścią „kultury wysokiej", manifestują, tak jak w graffiti, subiektywne poczucie zmarginalizowania bądź świadomej samomarginalizacji w wymiarze społeczno-kulturowym. Odrzucenie identyfikacji z aksjo-normatywnym mainstreamem społeczeństwa oraz regułami „dobrej sztuki" czy estetyzacją marketingowych projektów, rozpanoszonych w naszej przestrzeni publicznej. Choć zwarte i samoistne w swoich sensach, jako całość tworzą kakofonię odzwierciedlającą chaos w naszych głowach. Stąd cykl rzeźb zatytułowanych „Toksyczny lizak" przywołuje głowy będące w trakcie niedokończonej przebudowy, niekończącego się remontu, pokiereszowane, zdeformowane. Wielka instalacja *Błogosław albo zastrzel* – dłonie z dolarowym nadrukiem uniesione w akcie błogosławieństwa dzieli prosty kąt obrotu, by stać się rewolwerem wymierzonym do strzału. Emocjonalny chaos, ukryte sprężyny – naiwności, cynizmu, nienawiści – wszystko, co codziennie obserwujemy dziś nie tylko na polskich ulicach, tę ekstremalnie rozpiętą uczuciową amplitudę między bałwochwalczą akceptacją a zaciekłą nienawiścią. Wrysowani w stalowe kontury, przesuwający się w panoptikonie nieważności, zarówno mięso armatnie, jak i pociski wystrzeliwane w innych – tych drugich, stajemy się tym, co widać dookoła – elementami zdecentralizowanej kontroli, w której miejsce totalitarnej władzy zastępują, często ochoczo, wyznawcy podsuwanych przez stare i nowe media haseł i norm nasi bliźni i sąsiedzi. W wielu wypadkach Etber używa dotychczas stosowanych przez siebie motywów i detali wizualnych, tym razem jednak w zupełnie innym złożeniu, podkreślając jakby recyclingową tandetność nowych złożeń, mieszankę biedy i „sztucznego, plastikowego" luksusu, są czymś w rodzaju swoistych brikolaży, które nadal w wielu miejscach są częścią rodzimej ikonosfery, to świat „rękodzielniczej" reklamy zewnętrznej, domowym sposobem wykonanych tablic reklamowych, które nawet nie starają się nawiązywać do języków i stylistyk „profesjonalnego marketingu" kopiującego zachodnie wzory, które próbują odnaleźć się w domorosłym stylu estetycznym, który nie tylko bazuje na łatwych chwytach, ale unika także narażania się na zarzut pretensjonalności polegającej na nieumiejętnym i nieprzekonującym nawiązaniu do obcych konwencji i stylów. To odwołanie do świata, który jest sposobem mediowania między starymi i nowymi wzorcami estetycznymi (i między symbolizowanymi przez nie dwoma skrajnie różnymi porządkami społecznymi). *Można odwoływać się w niej do wspólnoty zdrowego rozsądku, którą ukształtowały doświadczenia prosumenta, a nie konsumenta i która jest w związku z tym – dla wielu współczesnych Polaków – niemalże synonimem tyleż godnego, co opartego na „adaptacyjnym sprycie" przeciwstawiania się, procesowi utowarowienia relacji społecznych*. Konsumpcyjne aspiracje większości społeczeństwa nie kończą się jednak wymarzoną ucztą, zostaje lizak… i zamęt w głowach, jak po spożyciu toksyn.

Małgorzata ET BER Warlikowska, *Being of Poverty*, 2017–18, szamot z porcelitem, serigrafia wypalana

Co kryje się za tymi przedstawieniami? Jak się wydaje, w istocie rzeczy smutna, „krwawa" rozprawa ze stanem umysłów, estetycznym chaosem, mentalną marginalizacją, porzuceniem normalności zarówno naszych rodaków, jak i całej cywilizacji. W tym sensie wystawa odnosząc się do różnych sfer uczuciowych, polemizując, czasami paradoksalnie z wyobrażeniami dzisiejszego człowieka, nawykami i bezmyślnością jako całość działa jak mikroskop, o którym pisał Anders: *kiedy mikroskop wyolbrzymia wielkość wirusa milion razy, czy również wyolbrzymia niebezpieczeństwo? Czy to jest widoczne? W tym sensie wyolbrzymiam.* Czy dzieła Małgorzaty Et Ber Warlikowskiej są realistyczne, skoro odnoszą się do rzeczywistości, która jest „światem na opak?" Być może, choć nie dla wszystkich. ■

Phantom Carnival in Sweet-and-Sour Sauce

Toxic lollipop by Małgorzata ETBER Warlikowska at Wroclaw Town Hall Gallery

Toxic lollipop combines painting, performance art and graphite-like images to look at the nature of everyday life in contemporary times. Similarly to philosopher Gunther Anders' analysis of the human condition, where a man is considered a by-product of technological development rather than an individual, Warlikowska provides a bitter diagnosis of our times, where our ideals, values, doubts and queries are all tangled up together. Though seeming tawdry, cheap, brash and vulgar, *Toxic Lollipop* provides an apt and razor sharp statement on the moral and existential condition of a contemporary man. ■

Beata Frydryczak

Wieżogród/TowerTopia: energia zapośredniczona

Fot. **Tomasz Domański**

Gdy wjeżdża się do wsi od strony zabudowań, nic tego miejsca nie zapowiada, żaden widok nie wyłania się zza dachów domów i konarów drzew. Nawet długi wjazd na posesję, biegnący wąskim korytarzem nie od razu zdradza to, co czeka na jego końcu. Dopiero rzeźby ustawione na szczycie dwóch wysokich kolumn, broniące domostwa i zapraszające do wnętrza, stanowią pierwszą sugestią, że miejsce w którym się znajdujemy, nie należy do zwyczajnych.

Widok na ogród otwiera się powoli, gdy wzrok przesuwa się w górę: najpierw, po jednej stronie, grupa kunsztownie strzyżonych krzewów przypominających pagórki, po drugiej dywan roślin płożących, oplatających kamienne formy przypominające jakąś formę nagrobków, przytulonych do zielonej ściany budynku, potem biegnąca między nimi ścieżka, wznosząca się granitowymi stopniami w górę, prosto do bramy Torii, za którą rysują się strzeliste wieże. Wieżogród, TowerTopia. Nie przez przypadek, torii symbolizując przejście ze świata zewnętrznego, skończonego do świata nieskończonego, oddziela ogród, pozwalając fizycznie poczuć moment przekraczania progu. Również tutaj, w Wieżogrodzie, pozwala wkroczyć w świat jakże odmienny od tego, który został za plecami. Dopiero za bramą ogród da się objąć spojrzeniem, otwiera swoje obrazy, w których zieleń drzew i krzewów przeplata się z różnorodnością umieszczonych w nim obiektów.

Wieżogród, lub jak woli jego twórca, Tomasz Domański: TowerTopia, to miejsce niebywałe, wypracowane rękami artysty zgodnie z jego zamysłem, a przenoszące w odmienną *de facto* przestrzeń architektoniczno-topograficzną, w której grają trzy porządki: porządek sztuki, porządek ogrodu i porządek krajobrazu. Porządek sztuki reprezentują rzeźby i formy w sposób przemyślany umieszczone w przestrzeni ogrodu: wieże, obiekty, modele, wszystkie autorstwa Domańskiego. Porządek ogrodu to nie tylko drzewa i krzewy, ale również ich kompozycja wpisana w ograniczony granicami posesji obszar. I w końcu porządek krajobrazu, rozpościerającego się poza ogrodem, możliwy do uchwycenia jednym spojrzeniem wędrującym w stronę horyzontu. Każdy z tych porządków możliwy jest do wyodrębnienia, ale wszystkie razem współgrają z sobą, stanowiąc całość o modelu mikrokosmosu. Albo kosmicznej całości, jak chce japońska sztuka ogrodowa, energii, która ujawnia się i możliwa jest tylko tam. Wieżogród, jak sama jego nazwa wskazuje, nie jest wyłącznie ogrodem, nie jest też galerią sztuki na wolnym powietrzu, jest całością, którą zespala wyczuwalna tam energia, sprawiająca, że wszystkie jego elementy łączą się w nieodłączne Jedno.

1

W Wieżogrodzie trzy przestrzenie: ogrodu, sztuki i krajobrazu – nie istnieją inaczej, jak w swoim zapośredniczeniu: czerpią z siebie, grają z sobą, nawiązują do siebie, jakby poza nimi nic nie istniało. Można odnieść wrażenie, że są dla siebie, w takim stopniu, że nie potrzebują widza, nie potrzebują obecności człowieka, żeby zaistnieć. A jednak zapraszają do wejścia w głąb, wędrowania pomiędzy nimi – właśnie nimi: porządkami, a nie roślinami i rzeźbami, odkrywania nakładających się warstw: porządków, form, kompozycji i obiektów. Ogród nawiązuje do stylu, a raczej estetyki, ogrodów japońskich, preferowanych w nich form kontemplacji, sposobów wytyczania przestrzeni zielonych, kształtowania roślin, kontroli ich wzrostu. Wobec krajobrazu, w określonym sensie wobec niego zewnętrznego, wymaga dopełnienia: dźwiękami, zapachami, kształtującymi się pod wpływem gry światła impresjami. Dopełniają go, stając się jego stałym, acz zmiennym, elementem: dźwięki dzwonków, szum drzew, śpiew ptaków, zapach unoszący się w powietrzu. Z estetyki ogrodów japońskich Domański zapożyczył formy architektury, takie jak brama torii czy „Pagoda", jeden z obiektów-wież; formy kompozycyjne, jak wijące się, wysypane drobnym kamieniem ścieżki oraz idee, jak shakkei: zapożyczonej scenerii. Różnorodność pogrupowanych drzew iglastych i liściastych, krzewów, ujawnia feerię zieleni zmieniającej się wraz z porą dnia, porą roku i intensywnością słońca. Bo światło ma tu do odegrania swoją rolę, równie ważną jak w zamkniętej galerii, a może ważniejszą, bo staje się kolejnym elementem kształtującym otoczenie. Kamień jest tu w takim samym stopniu obecny jak zieleń drzew i krzewów: jako materiał kompozycyjny, element ozdobny i budowlany wykorzystany do umocnienia wznoszącego się terenu. Kluczem do tego ogrodu są ścieżki: wijące się, oplatające go labiryntem i zmuszające do wędrówki. Wędrówka nie jest „zwiedzaniem", kontemplacją przyrody i sztuki – jest oczyszczeniem myśli, wyciszeniem wszystkiego, co pozostało poza jego granicami, przygotowania do rozpoznania istoty jego wewnętrznego zapośredniczenia: jako zespolenia przyrody, sztuki i krajobrazu.

Ogród wież, strzeliście wznoszących się w górę, jakby chciały dotknąć nieba, by ten kawałek nieba przemycić do swojego wnętrza wąską szczeliną, okulusem w szczycie *Wieży pierścienniej* czy *Wieży z kości stalowej*. Jeżeli ogród wyznacza w sobie jedną zamkniętą przestrzeń, to drugą, tajemniczą, pustą, chociaż wypełnioną energią taką, że przyprawia o zawrót głowy, gdy wchodzi się do ich wnętrza, tworzą wieże właśnie. W nich świat wypełniony metalicznym dźwiękiem, czasem wyciem wiatru, czasem jakiś nieziemskim śpiewem, wiruje, wytrąca równowagę spod nóg, wciąga w siebie człowieka. Każda z wież jest inna, wyższa, niższa, węższa, szersza, ale każda wyzwala tajemniczą energię, którą emanuje na zewnątrz. Ogród form postindustrialnych: *Sztolni*, *Skręconego kwadratu*, zaskakujących w japońskim anturażu, ale jakże do niego przylegających, sprawiających wrażenie wręcz dekoracyjnych wobec formowanych, poprzycinanych roślin. I w końcu ogród form organicznych, które, tak jak gigantyczny *Kokon*, zawieszony między drzewami, zespala się z nimi tak, że staje się ich częścią. *Kokon*

2

Fot. 1–3 **Tomasz Domański**

to już nie jest obiekt industrialny, to forma posthumanistyczna, domagająca się swojego uznania jako to, co organiczne właśnie.

Wieżogród – jako Jedno tętni życiem: wypełniony jest światłem, dźwiękami i zapachami, ptakami, owadami, kroplami deszczu, które sprawiają, że nosząc w sobie rodzaj monumentalności, nabiera sensualnej lekkości. Ogród połączonych energii: szumu wiatru, łagodności dźwięków, metalicznej poświaty w zachodzącym słońcu, zapachu roślin i powietrza; gry światła o wschodzie i zachodzie słońca, zimą, latem, jesienią, w każdej z tych pór roku odsłaniając swoje nowe oblicze. To on stanowi krajobraz dla scenerii rozciągającej się za ogrodem, ciągnącej się hen daleko na otwartych przestworzach, które z ogrodem scala to samo niebo. O tym krajobrazie Domański mówi, że to krajobraz zapośredniczony, pokazując zdjęcia tej otwartej przestrzeni o zachodzie słońca, z niebem spowitym chmurami, zielenią pól i lasów, i szarością gór. W europejskich historycznych parkach krajobrazowych, zapośredniczony jest krajobraz wobec parku/ogrodu zewnętrzny, do którego stylistyką, roślinnością, kompozycją nawiązuje. Wieżogród zapośrednicza krajobraz, pozwalając oku poszybować w dal, dać krzewiącej się myśli przestrzeń do swojego dojrzewania. Ale z perspektywy Wieżogrodu, krajobraz staje się widzem przyglądającym się połączonej energii ogrodu i sztuki. I można powiedzieć, że to on wkracza do ogrodu, a nie ogród wykracza do niego.

Wieżogrodu, jak już raz wkroczy się w jego przestrzeń, nie opuszcza się. Pozostaje tam myśl, która jak kumulująca się energia, wybrzmiewa obrazami, impresjami, przeżyciami, które zabieramy z sobą, jak jego cząstkę, które wracają, chociaż fizycznie już tam nas nie ma. Nie opuszcza się go, bo zostawia trwały ślad w człowieku. ■

TowerTopia: Energy mediated

TowerTopia is an artistic project of Tomasz Domański, in which we find three orders permeating each other: art, garden and landscape. Objects, sculptures and towers are placed purposefully throughout a space. The garden order consists of trees and bushes; in their composition and shapes, the garden surrounds the viewer. It is clear that Domański is inspired by a Japanese aesthetic. His compositions include winding paths and Torii gates, symbolising the division between sacred and profane. Paths are the key to the garden, playing the role of a guide. TowerTopia is a space which is neither a garden nor an art gallery, but a universe where the energy of nature and art meet. ■

3

1

RAFAŁ BOETTNER-ŁUBOWSKI

ANDRZEJ BANACHOWICZ

KRÓLESTWO TKANINY I INNE TERYTORIA

W dziejach sztuki współczesnej z całą pewnością istotne miejsce zajmują dokonania reprezentantów „polskiej szkoły tkaniny artystycznej" – „szkoły", która apogeum własnego rozwoju i znaczenia przeżywała w latach 60. i 70. ubiegłego stulecia. Ze stwierdzeniem tego rodzaju nikt zazwyczaj nie polemizuje – bowiem wydaje się ono oczywiste i w pewnym stopniu niepodważalne. Jak przypomina Karol Sienkiewicz: *na* (…) *specyfikę i popularność* [wspomnianego zjawiska] *złożyło się kilka czynników. Po pierwsze, długa tradycja tkaniny dekoracyjnej. Po drugie, rozwój edukacji artystycznej w zakresie tkaniny, początkowo na Akademii w Warszawie, później także na uczelniach w Poznaniu i w Łodzi. Wreszcie fakt, że renesans tkaniny artystycznej był zjawiskiem międzynarodowym. I to Polacy mieli w nim grać pierwsze skrzypce, od biennale tkaniny w Lozannie w 1962 roku począwszy. Polscy artyści, w przeciwieństwie do szkoły francuskiej, projektowali bezpośrednio na krośnie, operowali ekspresją splotów, tworzyli kompozycje reliefowe, eksperymentowali z materiałami. Dzięki temu nowa tkanina mogła podążać za najnowszymi trendami w malarstwie – nie bez powodu nazywano ją zresztą „strukturalną"*[1]. Co oczywiste, dziedzictwo „polskiej szkoły tkaniny artystycznej" jest zróżnicowane i posiada niejedno tak naprawdę oblicze, lecz czy jest jeszcze dziś zjawiskiem żywym i aktualnym? Magdalena Abakanowicz pod koniec ubiegłego stulecia z całą stanowczością stwierdziła, że: *abakany przyniosły* (…) [jej co prawda] *sławę, ale obciążyły sobą jak grzechem, do którego nie wolno się przyznawać. Bowiem uprawianie tkactwa zamyka drzwi do świata sztuki.* [2] Z kolei po 2010 roku spotkać się można z rozmaitymi opiniami na temat aktualnego potencjału twórczego tkaniny artystycznej – a więc przykładowo, stwierdzenie cytowanego już nieco wcześniej Karola Sienkiewicza: *dziś nie może być mowy o żadnym „przywróceniu tkaninie należnego jej miejsca w obrębie sztuk wizualnych*[3], ale również opinia zdecydowanie odmienna, sformułowana przez Martę Kowalską, która zauważa, że pomimo tego iż: *prace* [tkackie] *polskich twórców i projektantów były cenione na świecie w latach 60. i 70.* [ubiegłego wieku], *to teraz obserwujemy wzrost zainteresowania wśród młodych ludzi tą* [właśnie] *dziedziną sztuki*[4]. Biorąc pod uwagę przytoczone powyżej wypowiedzi, można zapewne odnieść się do przedstawionych w nich stanowisk w nieco bardziej wyważony i rozsądny sposób, zakładając np., że nie sposób dziś dosłownie imitować osiągnięć polskiej tkaniny artystycznej lat 60. i 70. minionego stulecia, które w wielu przypadkach są już zjawiskiem historycznym, lecz nie oznacza to, że odniesienie do „medium tkaniny" w ogóle, w nowych kontekstualnie zakresach doświadczeń twórczych – nie musi stanowić obecnie ciekawych, a nawet w pewnych przypadkach wartych szczególnej uwagi, propozycji z dziedziny współczesnych sztuk wizualnych. Na tle takich właśnie ogólnych rozważań, rozpatrywać można poszukiwania artystyczne Andrzeja Banachowicza – artysty o znaczącym dorobku twórczym,

1 K. Sienkiewicz, *Wątki i osnowy*, „dwutygodnik.com; strona kultury", strona internetowa o adresie: https://www.dwutygodnik.com/artykul/4408-watki-i-osnowy.html, (dostęp: 28.12.2018).

2 *Magdalena Abakanowicz*, red. W. Krukowski i inni, wydawca: Centrum Sztuki Współczesnej „Zamek Ujazdowski", Warszawa 1995, s. 28.

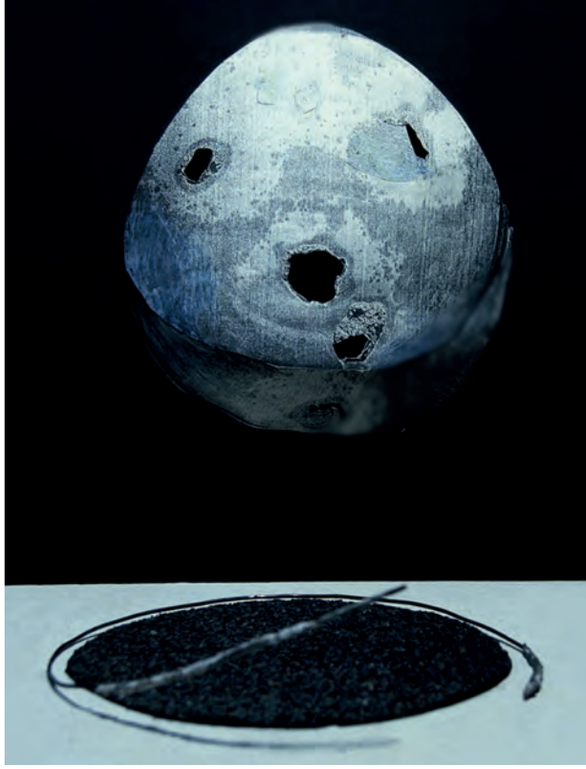
3 K. Sienkiewicz, *Wątki i osnowy*…

4 Patrz, strona internetowa o adresie: https://www.polskieradio.pl/10/501/Artykul827999,Wystawa–Splendor-tkaniny-material-tez-moze-byc-dzielem-sztuki, (dostęp: 28.12.2018).

który z jednej strony bardzo silnie i indywidualnie zapisał się w historii współczesnej polskiej tkaniny unikatowej, z drugiej zaś nie stał się „niewolnikiem" tkackiego medium, potrafiąc konstruktywne wykraczać poza jego rozmaicie pojmowane granice i stereotypy.

Andrzej Banachowicz zaczął aktywnie działać na polskiej scenie artystycznej pod koniec lat 70. ubiegłego wieku, po ukończeniu własnych studiów w poznańskiej Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych, w której studiował w latach 1973-1978, i w której uzyskał dyplom z wyróżnieniem w Pracowni Rzeźby profesora Jana Berdyszaka oraz w Pracowni Projektowania Wystaw profesora Witolda Gyurkovicha. Zasługą jego akademickich nauczycieli było zainteresowanie Go problemami przestrzeni, zarówno w kontekście kreacji „czysto" artystycznych, jak i w wymiarze działalności na obszarze doświadczeń *stricte* projektowych – co znacząco wpłynęło na jakość i charakter tworzonej przez Artystę w przyszłości sztuki oraz jej interdyscyplinarność i wielowątkowość. W 1980 roku Banachowicz został asystentem prof. Urszuli Plewki-Schmidt, w jednej z pracowni macierzystej Uczelni. Jak sam wspomina: *pani profesor potrzebowała kogoś z zewnętrz, kogoś nieskażonego tkaniem, kogoś kto tkaninę będzie traktował w szerszym kontekście. Kiedy już tam trafiłem, to się oczywiście zacząłem uczyć tkania. Zajęła się mną pani Janina Jurkowa – nauczyciel zawodu, która świetnie przygotowała mnie warsztatowo. Świat tkaniny zafascynował mnie.* (...) *Otworzyły się przede mną nieograniczone artystycznie przestrzenie.* [5] Sztuka Urszuli Plewki-Schmidt – artystki, której dorobek z II połowy ubiegłego wieku doskonale przetrwał próbę czasu i wydaje się niezwykle interesujący także i dziś – z całą pewnością znacząco wpłynęła na poszukiwania Andrzeja Banachowicza w latach 80. minionego stulecia. Rozważania o przemijaniu i nietrwałości ludzkiej egzystencji oraz otwarcie na dziedzictwo dawnej sztuki i najwyższej próby profesjonalizm warsztatowy – to tylko niektóre pierwiastki i priorytety twórczości Plewki-Schmidt, które silnie zafascynowały jej młodego współpracownika na początku jego samodzielnej działalności twórczej. W latach 80. XX wieku Andrzej Banachowicz stworzył wiele klasycznych, monumentalnych tkanin gobelinowych, o realistycznym i narracyjnym zarazem charakterze oraz, zaskakującej, jak na tak młodego autora, perfekcji „czysto" warsztatowej. Do kręgu wspomnianych prac należą między innymi takie kompozycje, jak: *Król łąki* z 1984 roku, odnoszący się do motywów XVII-wiecznego malarstwa o tematyce animalistycznej, czy tkacki obraz z 1987 roku, zatytułowany przez Artystę *Ultra Vives* i przypominający odbiorcom wybrane motywy polskiej kultury sarmackiej epoki baroku. Co ciekawe jednak, w dekadzie lat 80., oprócz wspomnianych powyżej, iluzyjno-narracyjnych tkanin gobelinowych, pojawiały się również w dorobku Banachowicza przestrzenne instalacje o nieco bardziej abstrakcyjnym charakterze – np. *Spotkanie z czasem I* z 1983 roku, czy pięć lat późniejszy *Labirynt* – dowodząc tym samym, że ich twórca nie miał zamiaru zamykać się w przestrzeniach wąsko pojmowanej tkackiej konwencji czy specjalizacji. Należy jednak podkreślić, że najważniejszą realizacją Artysty z wczesnego okresu Jego poszukiwań twórczych jest z całą pewnością praca zatytułowana *Człowiek z poduszką*, stworzona przez autora w 1983 roku. Jak przypomina Justyna Ryczek: *tytułowy bohater* [tej tkaniny] *odciśnie ślad w innych,* [późniejszych] *pracach* [Andrzeja Banachowicza]. *Nigdy nie widzimy jego twarzy* (...), *zawsze jednak rozpoznajemy niemodny kapelusz i marynarkę, a przede wszystkim trzymany pod ręką przedmiot, „przedmiot nostalgiczny" – poduszkę. W kulturze codzienności poduszka, to wyraz wytchnienia po ciężkich zmaganiach z kolejnym dniem* (...), *ale* (...) *jednocześnie miejsce intymności i tajemnicy. Miejsce zawierzanych sekretów, także tych,* >

5 Cytat przytoczony z rozmowy z Andrzejem Banachowiczem, przeprowadzonej przez autora niniejszego tekstu na potrzeby jego napisania.



2

Andrzej Banachowicz
1. *Ecco Signum*, 2015, instalacja tkacka; sizal, wełna, len, bawełna, wiskoza; wys. 205 cm, szer. 490 cm, skrzydła 2x wys. 205 cm, szer. 125 cm
2. *Byłeś blisko Prawdy*, 1997, instalacja tkacka, 270 x 200 x 200 cm
3. *Ziarno – Epitafium Życia*, 2009, rzeźba plenerowa, centralna część Parku Cytadela w Poznaniu, cokół: granit, ziarno: piaskowiec, grona: ceramika; wys. 220 cm, szer. 700 cm, głęb. 350 cm; fot. Rafał Boettner-Łubowski
Fot. 1-2 Archiwum Artysty

3

Andrzej Banachowicz
1. *Człowiek z poduszką*, 1983, tkanina unikatowa, sizal, wełna, len, bawełna, wiskoza, 209 x 545 cm
2. *Król łąki*, 1984, fragment tkaniny unikatowej, sizal, wełna, len, bawełna, wiskoza, wymiary całości: wys. 205 cm, szer. 390 cm
3. *Non Omnis Moriar*, 1992, tkanina unikatowa, sizal, wełna, len, bawełna, wiskoza, 300 x 175 cm
Fot. 1–3 Archiwum Artysty

o których chcemy zapomnieć. „Staroświeckość" przywołanej postaci ma [tu istotne] *znaczenie.* (...) *Postać ta nie pochodzi z otaczającej nas rzeczywistości, chwilowej, zabieganej, płynnej. Przywołuje przeszłość.* (...) *Pochodzi z uporządkowanego świata trwałych wartości, przejrzystych podziałów i jasno wyznaczonych dróg postępowania. Czyżby stanowiła* [zatem] *przejaw tęsknoty Artysty za minionymi czasami?* [6] Być może, lecz przede wszystkim postać ta jest wieloznaczną i wymowną treściowo figurą symboliczną, wskazującą na temporalne związki przeszłości, teraźniejszości i przyszłości oraz rozmaite rozterki egzystencjalne, które są udziałem każdego człowieka, niezależnie od epoki, w której przyszło mu żyć. Banachowicz wielokrotnie wykorzystywał motyw „Człowieka z poduszką" w kolejnych swoich realizacjach, i to zarówno z dziedziny tkaniny gobelinowej, jak i z dziedziny artystycznej instalacji, uzasadniając w taki oto sposób stosowaną przez siebie strategię twórczą: *z tą postacią powołuję nowe światy, wynajduję wrażenia niemożliwe do zwerbalizowania. Stwarzam iluzję, z której rodzi się nowa rzeczywistość. Dążę do pełnej wymowy plastycznej, świadomie stawiając kreację, poetycki język i nastrój ponad splot i warsztat, surowiec i narzędzie. Interesuje mnie tkanina od strony przekazu treści, nastroju i emocji, jakich one dostarczają. Interesuje mnie całość przekazu* (...) – *totalna wizja życia. Zapisana i przekazana w momencie poszukiwań niepozwalających stwierdzić, kiedy właściwie to szukanie uznać można za zakończone. Pokazuję* (...) *zakres dokonań, będących etapem z owej podróży w tajemnicę, której człowiek z poduszką tak wiele skrywa.* [7] Omawiany powyżej autocytat pojawił się między innymi: w seriach instalacji Andrzeja Banachowicza z początku lat 90. ubiegłego wieku pt. „Spotkanie z czasem" oraz w jego tkaninach unikatowych takich, jak: *Non omnis moriar* (1992), *Koniec wieku* (1997) czy *Spacer w niebiosach* (2002) oraz w wielu innych, późniejszych jeszcze realizacjach tego autora. Warto zauważyć, że ów migrujący motyw figuratywny, osadzany w nowych kontekstach – swoistych „interfejsach" – kreował w przypadku wymienionych powyżej dzieł dodatkowe znaczenia i zakresy emocji, określając zarazem rytmy *continuum* i przemiany, tak charakterystyczne dla wielu inicjatyw twórczych poznańskiego artysty – artysty, który, jak to po raz kolejny przypomina Justyna Ryczek: *nie ogranicza się do jednego medium, materiału czy tematu,* (...) [lecz] *poszukuje, zadaje pytania, a osiągnięte sukcesy jedynie mobilizują Go do dalszego rozwoju* [8]. Rozwoju, w którym niezwykle istotne znaczenie miało również tworzenie zaskakujących w swym treściowym i emotywnym oddziaływaniu, przestrzennych obiektów i instalacji, co stało się zdecydowanie zauważalne w dekadzie lat 90. ubiegłego wieku. Powstawanie artystycznych obiektów, związane było z pasją gromadzenia przez Artystę rozmaitych „fragmentów rzeczywistości" oraz z Jego potrzebą spontanicznej kreacji w przestrzeni. Potrzeba tego rodzaju wynikała również ze swoistego „znużenia Autora iluzją tkaniny" oraz Jego zmęczenia żmudnymi i czasochłonnymi zarazem procesami przygotowawczymi i realizacyjnymi – koniecznymi w przypadku tkania monumentalnych kompozycji gobelinowych. Kameralny obiekt przestrzenny dawał Banachowiczowi możliwość „spontanicznego kreowania własnych wyobrażeń", dotyczących człowieka, świata, kultury, czy rozmaitych regionów cywilizacyjnych, jak również sugerowania pewnych ogólnych tropów refleksji symbolicznych i metaforycznych oraz „dotykania" tego, co pierwotne i w jakimś sensie sytuujące się „poza czasem i znanymi nam wymiarami doczesności". Artysta wykorzystywał we wspomnianych dziełach rozmaite materiały, często niewywodzące się z tradycji tkaniny artystycznej, zbliżał się również do poetyk quasi-surrealistycznych oraz do konstruowania niekonwencjonalnie pojmowanych małych form „rzeźbiarskich", ożywianych niekiedy silną autorską fascynacją przedmiotem „gotowym" bądź „znalezionym". Wszystkie wymienione powyżej preferencje doskonale widoczne są w takich kameralnych realizacjach Banachowicza, jak: *Interior: Serce Ralpha* czy *Australian of Unit Travel* (obie prace z 1997 roku), jak również w dwa lata późniejszym, tajemniczym „obiekcie-woluminie", usytuowanym w rozbudowanym kontekście przestrzennym i zatytułowanym przez Autora *Czytanie z księgi*. Praca ta przywodzi na myśl jakiś nieznany rytuał, prastarą tajemnicę, fascynującą, jednak niemożliwą już dziś do jednoznacznego i racjonalnego rozszyfrowania. W latach 90. ubiegłego wielu Banachowicz stworzył również wiele zaskakujących instalacji, w których, nawet jeśli występowały elementy gobelinowe, to kontekst ich wykorzystania implikował ewidentnie indywidualny i niekonwencjonalny zarazem wymiar ich funkcjonowania. W niektórych ze wspomnianych aranżacji przestrzennych pojawiał się, znany nam autocytat „człowieka z poduszką" (np. w instalacji pt. *Non Omnis Moriar* z 1992 roku), w innych pierwiastki quasi-archeologiczne (*Białe gniazdo*, 1997) lub – elementy campowe (np. dekoracyjny motyl z pracy pt. *Otwór w przestrzeni nawarstwionych czerni* z 1996 roku). Dzięki doświadczeniom twórczym z lat 80. i 90. ubiegłego wieku – Andrzej Banachowicz po roku 2000 z powodzeniem zacznie stosować symultanizm artykulacji artystycznych, w zależności od potrzeb, wykorzystujących medium tkaniny gobelinowej, obiektu przestrzennego czy tkackiej instalacji, w taki jednak sposób, że, jak zauważył to Ryszard Solik: *wszelka oczywistość podlegała tutaj znaczącej deprecjacji* (...), [bowiem] *instalacje tkackie i tkaniny* [Andrzeja Banachowicza] *w znaczący sposób przeformułowują nasze myślenie o tkaninie artystycznej* [9], a sam Artysta nie tylko medium tkaniny czynił elementem konstruującym reprezentacje tworzonej przez siebie sztuki. Elementem takim mogło być równie dobrze niekonwencjonalnie pojmowane medium rzeźby, czego doskonałym przykładem może być realizacja plenerowa tego rodzaju, stworzona przez Autora w poznańskim Parku Cytadela w 2009 roku i opatrzona przez Niego symbolicznym i wieloznacznym tytułem: *Ziarno. Epitafium Życia*. Wspomniane dzieło otwarte jest na rozmaite

6 J. Ryczek, *Człowiek wobec pewnej niepewności – twórczość Andrzeja Banachowicza*, (w:) „Format. Pismo Artystyczne", nr 62/2012, s. 28-29.

7 Cyt. za: *Andrzej Banachowicz. Tkaniny i obiekty*, katalog, wydawca: Galeria Uniwersytecka – Cieszyn. Uniwersytet Śląski w Katowicach i Fundacja Promocji Polskiej Sztuki Współczesnej Vox Artis, Poznań 2002, s. 20.

8 J. Ryczek, *Człowiek wobec pewnej niepewności – twórczość Andrzeja Banachowicza*..., s. 28.

9 R. Solik, *Obiekty rzeczywistością tkane*, (w:) „Arteon. Magazyn o sztuce", nr 4(36)/2003, ss. 36-37.

2

3

znaczenia i interpretacje, dotyczące przemijania, związków życia i śmierci oraz cykliczności porządku otaczającego nas świata; natomiast umieszczenie omawianej kompozycji na poznańskiej Cytadeli, miejscu forsownych walk stoczonych tu pod koniec II wojny światowej, zakończonych śmiercią wielu ludzi (miejscu, które zostało później odbudowane jako przyjazny poznaniakom park) – staje się także swoistym przypomnieniem o pokładach pamięci wspomnianego miejsca, odnosząc nas po raz kolejny do związków śmierci i odrodzenia, tyle tylko, że ukierunkowanych na określone wydarzenia historyczne I połowy ubiegłego stulecia [10]. Przestrzenie pamięci ważne są również w niekonwencjonalnej instalacji tkackiej pt. *Ecco Signum*, stworzonej przez Artystę w 2015 roku. Autor tak przybliża nam specyfikę wspomnianej realizacji: *są tu i klasyczne zapisy, np. pismo łacińskie – aby zasysały mocniej współczesność. Aby zobaczyć mosty między rozumem a transcendencją. W drodze do wiedzy i postępu. W tej realizacji iluzja przestrzeni, to również przestrzeń pamięci. To splot nie tyle nici, co wątków wspomnień. Tak, jak snucie opowieści, w księgach z kartami bez liter, stron i zdań, z treścią dla wyobraźni. „Tekst jak tkanina" – pisał Roland Barthes. Czytelnik wypowiada „to" i staje się kolejnym wątkiem wplecionym w osnowę tkaniny* (…) *Te „obrazy – tkaniny – przestrzenie" składają się więc na język duchowy. Tego, co niedostępne – i w rzeczywistości niepojmowalne* [11]. Oba przypomniane powyżej przykłady, a więc: rzeźba plenerowa *Ziarno. Epitafium Życia* oraz instalacja tkacka *Ecco Signum* – wyraźnie wskazują na to, że w twórczości Andrzeja Banachowicza, to nie „zachwyt medium" decyduje o postaci poszczególnych Jego dzieł, lecz raczej pewne ogólnie pojmowane preferencje twórcze oraz chęć objawiania odbiorcom określonych oraz wieloznacznych przekazów i sugestii treściowych. Forma wizualna – każdorazowo określona perfekcyjnie i odpowiedzialnie – ma zatem pełnić w tym przypadku funkcję służebną wobec przekazu treściowego i emotywnego, plasując się zarazem w przestrzeni medium najbardziej odpowiedniego zdaniem Autora wobec istotnych w Jego ujęciu zadań treściotwórczych. W takim kontekście szczególnego znaczenia nabierają najnowsze prace Andrzeja Banachowicza, w których dokonuje On, skądinąd bardzo udanej próby: *wkraczania z własną sztuką na obszary doświadczeń związanych z możliwościami, jakie oferują dziś nowe media* [12].

Prace, o których mowa powyżej, zaczęły pojawiać się w twórczości Banachowicza od 2015 roku, a ich tworzenie polegało na ściśle określonej, niezwykle zdyscyplinowanej pod względem koncepcyjnym metodzie działań, wykorzystującej potencjał fotografii cyfrowej oraz nowoczesnych metod druku. Artysta fotografował specjalnie wybrane fragmenty swoich wcześniejszych kompozycji tkaninowych, poddawał je w środowisku cyfrowym odpowiedniej obróbce, np. w celu uzyskania adekwatnych relacji kolorystycznych czy kompozycyjnych, po czym, na podstawie odpowiednio przygotowanych plików digitalnych, uzyskiwał wydruki fotografii na aluminium, na materiale typu *dibond*. W ciągu ostatnich lat Banachowicz stworzył kilkanaście kompozycji tego rodzaju, w tym, również mini-serie prac, które znakomicie realizują istotne dla Niego priorytety twórcze. Kilka niezwykle interesujących, drukowanych na aluminium, niekonwencjonalnych fotograficznych obrazów Jego autorstwa powstało również w 2018 roku. Obrazy te z całą pewnością bardzo dobrze ujawniają siłę poszukiwań artystycznych swojego Autora. Do zbioru wspomnianych realizacji należą między innymi: seria „Moenibus", odnosząca się do instalacji pt. *Sum, ut fiam… MMO* z roku 2010 oraz dyptyk *Vice versa*, przywołujący widoki fragmentów struktur tkaninowych z pracy pt. *Vivat Generi Libertas*, „pierwowzoru" zrealizowanego również w 2010 roku. Kompozycje te z całą pewnością są niezwykle atrakcyjne pod względem „czysto" wizualnym i mogą tym „uwodzić" współczesnych odbiorców, zaspokajając ich tęsknoty i pragnienia na obcowanie z estetycznie wyrafinowanymi przejawami sztuki najnowszej. Na tym jednak sprawa się nie kończy, bowiem „atrakcyjność powierzchni" i zawsze nienagannej jej kompozycji – jest w tym przypadku tylko jednym z wielu obszarów możliwej recepcji proponowanych dzieł. Pamiętajmy o tym, że odnoszą się one także do wcześniejszych realizacji Autora, a niektóre z nich zawierają rozmaite, treściowo wymowne, często łacińskie, „napisy-inskrypcje", istniejące także w strukturach tkanin, będących „pierwowzorami" najnowszych prac poznańskiego Artysty. Z kolei związki dialogiczne występujące pomiędzy Jego nowymi kompozycjami a ich pierwotnymi odniesieniami oraz sensy zakodowane przez Autora w proponowanych przez Niego tytułach i frazach tekstowych – mogą zapraszać odbiorców do poszukiwania rozmaitych znaczeń, konstruowania różnorodnych w charakterze przemyśleń i refleksji, jednakże bez jakiegokolwiek ortodoksyjnie narzucanego nam „przymusu interpretacji". Banachowicz, fotografując fragmenty swoich wcześniejszych kompozycji tkaninowych, w celu stworzenia ich fragmentarycznych, świetlistych odwzorowań, uzyskiwanych dzięki nowoczesnym metodom druku na metalu – nie tylko cytuje detale swoich wcześniejszych dzieł. W pewnym sensie: „dokumentuje" On również swoje dawne prace, w taki jednak sposób, że wykreowana zostaje dodatkowo kontekstualnie nowa, artystyczna „sytuacja". Nacechowane silną materialnością >

10 Patrz, strona internetowa o adresie: https//pl.wikipedia.org/wiki/Ziarno_%E2%80%93_Epitafium_%C5%BBycia, (dostęp: 28.12.2018).

11 Cytat z zapisków Andrzeja Banachowicza z prywatnego archiwum Artysty, udostępnionych na potrzeby napisania niniejszego tekstu.

12 Cyt. przytoczony z rozmowy z Andrzejem Banachowiczem, przeprowadzonej przez autora niniejszego tekstu na potrzeby jego napisania.

struktury, stworzonych przez Artystę w przeszłości kompozycji i instalacji tkackich – ulegają swoistej „dematerializacji" w Jego najnowszych realizacjach. Paradoksalnie „dematerializacja" ta, może pogłębiać potencjał symboliczny i metaforyczny cytowanych „pierwowzorów". Może również silnie wskazywać na ich refleksyjność i zakodowaną w nich szeroko pojmowaną duchowość. Można nawet zaryzykować stwierdzenie, że najnowsze „świetliste odwzorowania struktur tkackich", proponowane przez Andrzeja Banachowicza kreować mogą „refleksję autotematyczną", na temat Jego własnej twórczości, w której, jak sam deklarował Artysta: *stawiał* [On] *kreację, poetycki język i nastrój ponad splot i warsztat* [tkacki] [13]. Kuszące wydaje się również odczytywanie omawianych tu prac jako twórczego dystansu Autora wobec prymatu struktury i zachwytu nad materią, zauważalnych w niektórych reprezentacjach artystycznych „polskiej szkoły tkaniny unikatowej" II połowy ubiegłego wieku. A może jest to także dystans Artysty wobec popularnej „wizualnej estetyki" wielu dzieł ze wspomnianego powyżej kręgu i czasu – „estetyki", która dzisiaj nie do końca wydaje się być aktualna i ponadczasowa? Tropów interpretacyjnych i ścieżek recepcji najnowszych prac Andrzeja Banachowicza przytaczać można by wiele. Jego prace oferują bowiem taką możliwość, lecz tropy takie może podejmować każdy z nas indywidualnie. [14] Ważniejsze wydaje się natomiast to, jak można by podsumować krótką refleksję podjętą w niniejszym tekście na temat całości *oeuvre* jego bohatera?

Pomocna będzie w tym zapewne wypowiedź prof. Wojciecha Sadleya, który kilkanaście lat temu trafnie zauważył, że: *Andrzej Banachowicz* (...) *przeszedł wiele doświadczeń twórczych – od architektury – tkaniny – obiektów – do instalacji. Syntezą Jego twórczości jest wyrażanie pojęć metaforycznych oraz umowności, które stają się zbiorem wielu języków artystycznych i różnych mediów. Jego kompozycje są otwarte, przepływa przez nie czas przeszły i przyszły* (...) *posiadają [one również] znamiona dobrze rozumianego profesjonalizmu, który jest bardzo ważnym elementem w sztuce* (...). *Wielkie bogactwo w wątkach narracji – syntezy i przenośni, przy użyciu różnych materii, uzyskuje jedność, stawiającą Jego dzieło na wysokim poziomie. Andrzej Banachowicz jest wyrazistą indywidualnością artystyczną* [i] *posiada silnie zarysowaną pozycję w świecie polskiej tkaniny artystycznej.* [15] Zacytowana powyżej opinia wyraźnie wskazuje na to, że poznański artysta zapisał się znacząco w dziejach współczesnej polskiej tkaniny artystycznej, lecz z drugiej strony Jego sztuka otwiera się również na inne media oraz rozmaite przestrzenie czasu. Chcąc uzupełnić wypowiedź prof. Sadleya, można dodać, że sztuka Banachowicza posiada pozytywnie pojmowany neotradycjonalistyczny charakter, co przejawia się między innymi w tym, że Autor ten

Z lewej: **Andrzej Banachowicz**, *Czytanie z księgi*, technika własna, filc, włóknina, metal, tworzywo sztuczne, wys. 40 cm, szer. 200 cm, głęb. 100 cm, 1999, fot. Archiwum Artysty

podejmuje śmiałe artystyczne eksperymenty, lecz daleki jest w nich od modernistycznych i awangardowych utopii oraz radykalnych negacji osiągnięć i założeń tradycji i kanonów przeszłości. Możliwe jest to dzięki istotnym dla Artysty priorytetom twórczym, którym jest On wierny od samego początku swej drogi artystycznej. A cóż konkretnie jest dla Niego tak ważne? Z całą pewnością Banachowicz wysoko ceni przekaz treściowy swej sztuki, dotyczący tajemnic życia, przemijania, ulotności egzystencji; czy też rozpatrywania różnorakich niejednoznacznych stanów „pomiędzy" rozmaitymi emocjami czy wymiarami czasu. Przekazy tego rodzaju, które w znacznym stopniu determinują autorski wybór medium przez tego twórcę, są przez Niego wkomponowywane w atrakcyjną i frapującą zarazem formę wizualną, po to, żeby „uwieść", ale jednocześnie zaprosić odbiorcę do rozmaitych aktywności, zarówno natury intelektualnej, jak i emotywnej. Sztuka nie powinna być bowiem, zdaniem Banachowicza, hermetyczna, lecz raczej „konstruktywnie otwarta" na duchowe potrzeby odbiorców, a przy jej tworzeniu ważne jest wewnętrzne połączenie, wydawałoby się przeciwstawnych jakości, takich jak: biegłość warsztatowa i pierwiastki kreacji oraz elementy materialne i ponadzmysłowe – co wbrew wszelkim pozorom jest nadal możliwe i osiągalne dla współczesnych artystów [16].

Andrzej Banachowicz uważany jest obecnie za jednego z najważniejszych przedstawicieli współczesnej tkaniny unikatowej w Polsce. Potwierdzają to Jego określone osiągnięcia – np. otrzymanie przez Artystę złotego medalu na III Międzynarodowym Festiwalu Sztuki „Struktury Powiązań. Tkanina Artystyczna. Transformacje" w Krakowie w 2010 roku za pracę zatytułowaną *Vivat Generi Libertas* oraz omówienie Jego dorobku w książce pt. *Współczesna tkanina w Polsce*, autorstwa Norberta Zawiszy – publikacji wydanej przez Galerię „Test" Mazowieckiego Instytutu Kultury w Warszawie w 2017 roku. A jednak, Banachowicz w swej, niezależnej od mód i koniunktur, wizji artystycznej dostrzega również istotne możliwości dla rozwoju własnej sztuki poza „królestwem tkaniny", można by rzec: na innych terytoriach medialnych i twórczych artykulacji. Potrafi On również zasadnie reinterpretować swe fascynacje dziedzictwem „polskiej szkoły tkaniny artystycznej" II połowy ubiegłego wieku, omijając jego jałowe dziś bezdroża – na przykład „formalistyczny strukturalizm", tak charakterystyczny dla wielu dzieł, wywodzących się ze wspomnianego powyżej nurtu. Artysta w czerwcu 2018 roku obchodził 40-lecie własnej samodzielnej pracy twórczej (przypomnijmy raz jeszcze, że dyplom obronił On w 1978 roku), co skłania nas do pogłębionych refleksji na temat tworzonej przez Niego sztuki. Sztuki, którą z całą pewnością postrzegać można, jako bardzo udaną próbę wkomponowywania w tworzone dzieła „pierwiastków własnego życia", przy jednoczesnym akcentowaniu treści ogólnych i w znacznym stopniu uniwersalnych dla współczesnego człowieka i dziedzictwa jego kultury. Banachowicz ma mnóstwo planów na przyszłość, jest człowiekiem aktywnym i zapracowanym, i stworzy zapewne kolejne interesujące i zaskakujące zarazem dzieła sztuki najnowszej. Artysta planuje między innymi zorganizowanie za kilka lat w Poznaniu – w mieście, w którym mieszka i pracuje – monumentalnej wystawy monograficznej własnej twórczości. Wystawa ta z całą pewnością stanie się wydarzeniem, mogącym zainteresować zarówno tych, którzy cenią osiągnięcia polskiej współczesnej tkaniny artystycznej, jak i tych, którzy fascynują się innymi „terytoriami" aktualnych poszukiwań twórczych. Warto zatem czekać na jej zorganizowanie, jak również wnikliwie i uważnie obserwować kolejne inicjatywy artystyczne Andrzeja Banachowicza – artysty, który z całą pewnością potrafi nas pozytywnie zaskakiwać i intrygować. ■

Andrzej Banachowicz Kingdom of Fabric and Other Territories

Acclaimed artist Andrzej Banachowicz celebrated 40 years of artistic work in 2018. His unique style has given him a strong position in the field of artistic fabric, but at the same time the artist has not become a slave of the medium. During the '80s Banachowicz created many monumental tapestries with narrative and realistic characters, his most representative work being Man with a Pillow. This nostalgic figure accompanied Banachowicz in his creative path, erecting new worlds and conveying the unutterable. In the '90s Banachowicz focused on smaller format works in answer to the tedious process of large-scale fabric creations. Recently he uses new media to create, but also to document and comment on his previous works. Banachowicz's art is not only spectacular and unique but still speak to contemporary viewers with a fresh voice. ■

13 Parafraza wypowiedzi Artysty, zacytowanej z: *Andrzej Banachowicz. Tkaniny i obiekty*, katalog, wydawca: Galeria Uniwersytecka – Cieszyn. Uniwersytet Śląski w Katowicach i Fundacja Promocji Polskiej Sztuki Współczesnej Vox Artis, Poznań 2002, s. 20.

14 R. Boettner-Łubowski, *Medialne transfiguracje tkaniny w twórczości Andrzeja Banachowicza*, (w:) „Artluk. Sztuka na spad", nr 3(40)/2018, ss. 66-67.

15 Cyt. za: *Andrzej Banachowicz. Tkaniny i obiekty*..., s. 28.

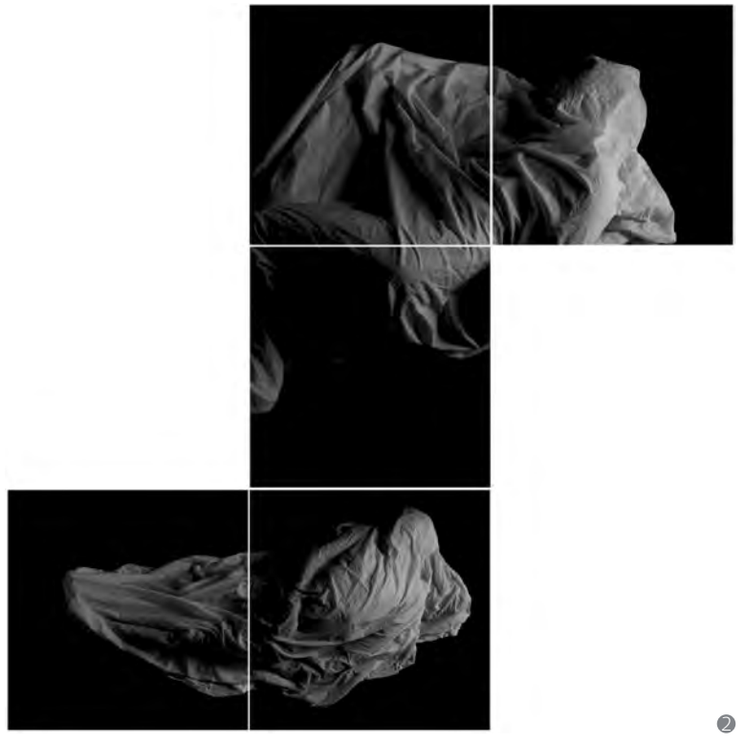
16 Informacje uzyskane podczas rozmowy z Andrzejem Banachowi czem, przeprowadzonej przez autora na potrzeby napisania niniejszego tekstu.

Andrzej Saj

Rozjaśnianie „wnętrza”

(O sakralnych tropach w fotografii Zbigniewa Treppy)

1



2

Zbigniew Treppa
1. *Tak-3*, fotogram + technika własna, 2004
2. *I believe in the life everlasting*, fragmenty poliptyku, technika cyfrowa, 2018

Zbigniew Treppa – gdański teoretyk i artysta fotograf – przynależy do tej, raczej nielicznej, grupy twórców, dla których pretekstem aktywności artystycznej bywają w znaczącej mierze własne dociekania teoretyczne, które w tym wypadku mają szczególny wpływ na jego dokonania. Mowa tu oczywiście o teoretycznych podstawach i uzasadnieniach dla praktyki artystycznej, w czym pomocne może być szerokie spectrum wiedzy, od nauk ścisłych poczynając (np. wiedza z zakresu fizyki, astronomii czy teorii komunikacji), po wielorakie dyscypliny nauk humanistycznych (m.in. socjologię, antropologię, historię, filozofię czy teologię). Treppa dał się właśnie poznać jako autor wielu publikacji o charakterze teologiczno – filozoficznym, a także jako krytyk i teoretyk fotografii, który nadto dopełnia te dociekania i fascynacje własną aktywnością twórczą na polu fotografii. Prezentuje przy tym on zdecydowaną, jednoznacznie ukształtowaną postawę tożsamościową, wyrażaną przez wyraźnie deklarowane przekonania religijne oraz emocjonalne zaangażowanie w badania nad wiarygodnością i znaczeniem dla chrześcijan dowodów męki na krzyżu Jezusa Chrystusa w postaci zachowanego materialnego „świadectwa” kaźni jakim jest słynna relikwia „Całunu Turyńskiego”. Treppa opublikował na ten temat kilka prac, w tym znaczącą pozycję książkową pt. „Całun Turyński. Fotografia Niewidzialnego”? – gdzie, opierając się na bogatej już w tym zakresie literaturze (referującej wyniki badań naukowych odnośnie wieku i autentyczności płótna oraz odbitego na nim wizerunku umęczonego człowieka) – przekonuje, że obraz (ikona) postaci z Całunu został „nie– ludzką-ręką-wykonany” (acheiropoietos) i jako taki może być uznawany za pierwszą w naszych dziejach fotografię. Dowiedziono bowiem, że płótno to przedstawia negatyw „odbicia” ciała człowieka owiniętego w nie i złożonego do grobu zgodnie z tradycją w tamtych czasach. Jak więc mogło „wyświetlić” się ciało ofiary i śladów ukrzyżowania na płótnie pogrzebowym? A że tak się stało, poświadczają, już współcześnie przeprowadzone, badania potwierdzające w pełni fotograficznie (w negatywie) ujawniony obraz sylwetki; śladów kaźni oraz twarzy Chrystusa, co w istocie zgodne jest z przekazami ewangelicznymi na temat śmierci Jezusa i jego zmartwychwstania. Treppa święcie wierzy w te dowody i przytacza odpowiednią argumentację co do ich wiarygodności, choć – jak wiadomo – istnieją pewne wątpliwości zgłaszane wobec datowania wieku tego płótna (zresztą Kościół również zachowuje w tej mierze pewną powściągliwość).

Niemniej obraz na Całunie należy traktować jako ikonę i jako taka może być uważna za pierwszy obraz noszący cechy fotografii, a w sensie symboliki odsyłający do jego sakralnego znaczenia. Jest to bowiem widomy „dowód” ludzkiej ofiary – co potwierdza w mitologii wielu kultur zwyczaj składania bogom ofiar, również z ludzi. Fotografia pojawiłaby się więc niemal dwa tysiące lat wcześniej, tyle że nie za sprawą człowieka, lecz nadprzyrodzoną. To niezwykle intrygujący wniosek, mający zresztą i współcześnie swoiste uzasadnienia (chodzi o rolę i magię światła w fotografii – np. w interpretacji zjawiska fotogenii).

Stąd nie dziwi, że Treppa również zajmuje się teoretycznie problemem *sacrum* w sztuce (w tym w fotografii), dowodząc wieloznaczności tego pojęcia i proponuje obok *sacrum* – termin *sanctus*, oznaczający wyłącznie świętość Boga (mówi, że pojęcie to implikuje „wiedzę i niewiedzę na temat Boga”). Twierdzi także, że pojęcie *sacrum* jest pojemniejsze znaczeniowo, bo odnosi się i do *sanctus* i wyraża to, co inne, a jednocześnie może być ukierunkowane >

na *profanum*. Z kolei pojęcie *profanum* to dla Treppy nie tyle – potocznie rozumiana – sfera świeckości (czy światopoglądowej neutralności), co raczej pewien stan niewtajemniczenia, a nawet obejmujący przykłady bezczeszczenia świętości; choć wyraźnie to podkreśla, że nie można *profanum* traktować jako zaprzeczenie *sacrum*. W fotografii wolno w sensie *profanum* widzieć prace wyraźnie desakralizacyjne w swej wymowie (np. profanacje symboli religijnych), ale też zdecydowana większość dokumentacji fotograficznej odnosi się do tego, co jest świeckie, co bywa zaangażowane politycznie, społecznie, jest neutralne w swej relacji, czy w reklamie. Tyle, że ową sakralność można osiągnąć również w takim dokumencie, który nabiera znaczeń symbolicznych, w którym odbicie rzeczywistości nabiera szczególnego wyrazu (staje się uniwersalnym przekazem, nabiera cech artystycznych). Tu najlepszym przykładem mogłyby być dokumentalne zdjęcia Salgado. Dlatego należy to podkreślić, że wobec zmian w odczytywaniu tematyki zdjęć i ich zróżnicowaniu można mówić o różnych postaciach *sacrum* w sztuce (a w tym w fotografii).

Otóż niewątpliwe – przynajmniej już od czasów francuskiego oświecenia – historycy i teoretycy kultury i religii traktowali sferę *sacrum* nie tylko ze względu na jej religijne przejawy. Było to zrozumiałe w związku z „wyczerpaniem" się jej średniowiecznych manifestacji, choć procesy te nie przebiegały rewolucyjnie, jednak do rewolucji umysłowej (i społecznej) doprowadziły. Stąd pojęcie *sacrum* mogło już odnosić się do wielu różnych społecznych oczekiwań i spełnień. W tym ważnych z punktu widzenia sztuki.

Obok więc tradycyjnie rozumianego *sacrum*, odnoszącego się i dzisiaj do wyobrażeń i praktyk religijnych, możemy mówić o *sacrum* kreowanym przez jednoczące idee, w tym narodowościowe, wspólnotowo akceptowane mity bądź niepodległościowe aspiracje grup społecznych. „Świętość" tych idei i towarzyszących temu utworów artystycznych bywa niepodważalna, zresztą doceniana również przez instytucje pozapaństwowe jak np. przez Kościoły.

Ale też za sakralne uważano – już od czasów starożytnych, aktywowane w okresie renesansu – wszelkie koncepcje uniwersalistycznego traktowania człowieka i jego człowieczeństwa (jako wartości), a stąd eksponowanie *sacrum* humanizmu – uwydatniające miejsce i rangę człowieka w jego świecie. Nota bene tę postać „świętości" sami ludzie ciągle profanowali podważając w systemach totalitarnych, w czynach ludobójstwa, wojnach, obozach śmierci itd.

No i wreszcie kolejna postać *sacrum* – może najbardziej odnosząca się do współczesnej sztuki, a mianowicie *sacrum* indywidualizacji, „prywatności" i uświęcenia tego, co wiąże się z prawami jednostki i jej niezależnymi aspiracjami. We współczesnej sztuce (i w fotografii) ta koncepcja *sacrum* – wyraża własne, indywidualne mitologie, autokreacyjne postawy, afirmację ciała, fizyczności, ale także manifestacje potrzeb duchowych, wewnętrznego rozwoju i samorealizacji poprzez twórczość. Stąd ranga podmiotowości w akcie twórczym i ta potrzeba jest być może najsilniej deklarowana, i dzisiaj, w ogólnie rozumianym pojęciu *sacrum*. Ochrona prywatności; idea wolności w realizacji własnych planów i rozwoju bez nakazów i zakazów (ale z poszanowaniem prawa) – to też określa współczesną sferę *sacrum.* Natomiast na przeciwnym biegunie widzieć tu można wszelkie presje konsumpcjonizmu i kultury masowej (mit hedonizmu), a są to postawy już ze sfery *profanum*, która bywa rozumiana jako przeciwstawna wobec sfery *sacrum*.

Mówiąc o sakralności w fotografii – trzeba pamiętać, że dotyczy to specyficznego jej wyrazu – bo łączącego w sobie zarówno tę humanistyczną z prywatną, dokumentu zdarzeń z przeszłości z impulsami wrażeń indywidualnych i osobistą pamięcią. Że ta technika wypracowana na osiągnięciach nauki – narzędzia panowania nad naturą – jest jednocześnie częścią kultury i służy jej potrzebom.

Zbigniew Treppa uzasadnia zgodnie ze swymi przekonaniami religijnymi obecność *sacrum* w naszym życiu, przy czym odwołuje się do jego wyjątkowego znaczenia jakie wiąże się już z pojęciem *sanctum* – tj. z bezpośrednim odniesieniem do bezwzględnej świętości Boga. *Sanctus*– określa *wiedzę i niewiedzę na temat Boga* – mówi Treppa – to Ktoś, kto będąc znany, ciągle pozostaje nieznany, Inny od wszystkiego, co znamy. Choć właśnie ta odmienność, albo „inność" – jest rozumieniem bliskim pojęciu *sacrum*. *W sacrum zatem mieści się jednocześnie ukierunkowanie na Sanctus, co na profanum*. Natomiast *profanum* – dowodzi autor – może łączyć się nie tylko z powszechnym odczytywaniem tzw. świeckości, co także z przykładami antysakralności – np. z „bezczeszczeniem" symboli religijnych, czego przykładów dostarczają niektórzy współcześni twórcy; w fotografii – to głośne np. prace Serrano (symbole chrześcijańskie zatopione w moczu).

Treppa w swych fotografiach idzie tropami *sacrum*, a wręcz – można powiedzieć – że z inspiracji i przekonania o świętości „pierwszego" fotograficznego obrazu, ikony Całunu – próbuje w swej twórczości niejako sięgnąć tej niemożliwej sfery jaką wyznacza obecność *Sanctus*. Jest to realne tylko w pewnej mierze; bowiem akt fotografii (oparty na tradycyjnym procesie) nie jest porównywalny z aktem „pisania" świętej ikony, a w tę stronę aspiruje jego fotografia. Artysta zdaje sobie sprawę z trudności przekładu przekonań swej głębokiej wiary na czysto fizyczne dowody w procedurach tworzenia śladów – obrazów odnoszonych do jego stanu ducha. Dowodem tych „rozterek" jest odwołanie się do refleksji filozofa fotografii Vilema Flussera. Autor ten bardzo konkretnie akcentuje proces powstawania obrazów mechanicznych, różnych wobec obrazów manualnych, a w tym uzasadnia rolę fotografa jako operatora tego narzędzia. Tymczasem mamy już do czynienia – z niejako innym źródłem powstania obrazu (nie – ludzką ręką – wykonanego), będącego rodzajem niedoścignionego „wzorca" – a dla wierzących stanowiącego świętość i powód adoracji. Natomiast w swej koncepcji Flusser podkreśla, że związek aparat – operator nie musi wpływać ostatecznie na „kształt" obrazu i jego znaczenia, bowiem zawsze do odczytania tegoż potrzebny jest odpowiedni kod – a ten uzależniony jest od tej części świadomościowej procedury operatora, która dzieje się niejako wewnątrz „czarnej skrzynki", tj. owego aparatu, sprzężonego z intencjami autora. Zatem proces powstawania obrazu dzieje się jakby za „zasłoną", a jej zerwanie, rozdarcie (gest sakralny) oznaczać może otwarcie drogi do Boga. *Akt kreacji w obrazie fotograficznym* – powie Treppa – *może być jedną z wielu form doświadczania obecności Boga*.

1

Traktując metaforycznie ową „czarną skrzynkę" (połączenie aparatu z odautorską intuicją i dążeniami duchowymi) można powiedzieć, że może ona wymagać jakby „rozjaśniania jej wnętrza" – co jest zadaniem dla hermeneutyki i badania semiotyki obrazu – czym Treppa para się zawodowo, prowadząc zakład Semiotyki Obrazu i Technik Audio-Wizualnych na Uniwersytecie Gdańskim. Odnosząc się do prac fotograficznych Treppy należy zauważyć, że cała jego twórczość opiera się na wykorzystaniu i eksponowaniu natury światła, na spożytkowaniu efektów jego promieniowania lub punktowego świetlnego uwypuklania szczegółów; przy tym w zamiarze budowania aury i towarzyszącego jej wizualnego przekazu. To podstawowa wartość w jego twórczości, zgodna zresztą z przeczuciem roli światła (blasku) w tworzeniu wzorca acheropitów. Tę konstytutywną dla jego fotografii wartość można zderzyć z koncepcjami fotogenii – tej presji widzialności, która poprzez promieniowanie świetlne (wysyłane przez przedmioty) zmierza do zapisu, do utrzymania swego „widmowego" śladu na kliszy. Oczywiście w jej odczytaniu rolę dopełniającą rezerwuje się dla „pamięci" – tj. dla jej konstrukcji myślowych nadających nowych znaczeń symbolicznych, budujących ich wyraz artystyczny, uzyskiwany dzięki trafnym zapisom świecenia i mroku, jasności i cienia (por. E. Morin i E. Pontremoli).

Treppa bardzo konsekwentnie w swych pracach posługuje się formalnymi rozwiązaniami, które nb. często czynią jego obrazy niemal abstrakcyjnymi w grze światła i ciemności, gdzie ów motyw zasłony, całunu... niemal obsesja zakrycia, tajemniczości... powtarza się w ujęciach enigmatycznych sylwetek ludzkich, w tym dziecięcych, w pokawałkowanych twarzach, wnikliwych spojrzeniach oczu, choć zapisanych w pewnej czujności i zatrwożeniu. No i te najważniejsze inspiracje: wersje *Istoty z Blasku*. Z pewnością inspiracja Całunem skłoniła artystę do prób jakby oddania tegoż „wewnętrznego blasku" albo promieniowania umęczonego człowieka utrwalonego na „negatywie" płótna pogrzebowego. Stąd intrygujące obrazy przestawiające postać

Zbigniew Treppa
1. *Tak-2*, fotogram, technika własna, 2004
2. *I believe on the resurrection of the body*, 2016.2017

o wewnętrznym promieniowaniu, co niejako od środka wyświetla daną istotę, czyniąc ją świetlistą (jak Człowiek z Całunu). Te *Istoty z Blasku* pojawiające się na fotografiach Treppy są jak zjawy, jak widma przybyłe z innej rzeczywistości. Są one swoistymi dowodami potwierdzającymi ów fenomen fotogenii, o którym mówią krytycy fotografii, a przekonują praktycy „piszący światłem" swe prace. Autor dla uwypuklenia swych świetlnych zapisów wykorzystuje nadto pewne zabiegi czysto formalne, np. solaryzacje, czy tzw. efekt Sabattiera. Uzyskuje w ten sposób bardziej wyraziste rozłożenie tonów czerni i bieli oraz gradację przejść między skrajnymi wartościami barw pracy. Wprawdzie w swej publicystyce Zbigniew Treppa nie nawiązuje wprost do zjawiska fotogenii – to niewątpliwie taki punkt widzenia jest uprawniony i celnie charakteryzuje ową moc światła dążącego do wyjawiania tego, co jest widoczne, ale i tego, co skryte, co dopowiada sens rzeczywistości w jej wewnętrznym ukonstytuowaniu.

Fotograficzno-teoretyczną postawę Autora zdjęć pomieszczonych na wystawie w galerii Foto-gen charakteryzuje wyraźny intuicjonizm – rozumiany w przeciwieństwie do potrzeb praktycznego użytku z fotografii, ale nie wiadomo, czy taka ich forma nie jest bardzie przydatna w profilowaniu społecznych przekonań, w budowaniu własnej, odbiorczej, tożsamości, w doświadczaniu sfery tajemniczej, niejednoznacznej, a jednak poruszającej swym sakralnym odniesieniem. ■

Illuminating "inside" On sacred traces in the photography of Zbigniew Treppa

Zbigniew Treppa is a photographer and theologian based in Gdańsk, and author of many publications in the field of photography, theology and philosophy. His artistic attitude has been shaped by his religious beliefs and engagement in research on the reliability of the Shroud of Turin. He deals theoretically with the notion of "sacrum" in art, proving its ambiguous meaning and proposing next to it a concept of "sanctum". For Treppa, this concept implies knowledge and ignorance about God. In his photography, he tries to reveal the sacrum and convey the idea that the first photograph (the Shroud of Turin) was made not by human hands. Treppa experiments with exposure of light, and the photographs presented in the FOTO-GEN gallery are abstract due to this play between shadow and light. Inspired by the concept of the Shroud, the author seeks to illuminate the inside of his enigmatic figurative imagery. ■

1

Katarzyna Zahorska

Polska Szlagi

Setna rocznica niepodległości Polski stworzyła okazję do realizacji przez instytucje kultury licznych wystaw poświęconych temu wydarzeniu.

W ciągu 2018 roku widzowie mogli zapoznać się więc z różnymi spojrzeniami kuratorów na kwestie polskości. I tak, podczas gdy pokaz „Krzycząc: Polska! Niepodległa 1918" w Muzeum Narodowym w Warszawie skupiał się na ukazaniu za pośrednictwem sztuki emocji i wrażeń towarzyszących odzyskaniu niepodległości, zaś zrealizowana w Muzeum Sztuki w Łodzi ekspozycja pt. „Awangarda i państwo" badała burzliwe związki awangardy z ideą państwową, wystawa „Niepodległe. Kobiety a dyskurs narodowy" warszawskiego Muzeum Sztuki Nowoczesnej podjęła próbę rozmontowania patriarchalnego obrazu państwa poprzez podkreślenie roli kobiet w ruchach narodowowyzwoleńczych [1]. Co prawda, żadnej z wymienionych, tak różnych od siebie, wystaw nie można zarzucić braku autorskiej, realizowanej przez kuratorów koncepcji, jednak wobec dopracowanych gruntownie, badających konkretne problemy scenariuszy pokazów, trudno jest mówić o specyficznym pierwiastku autoekspersji w kreowaniu narracji o Polsce. Na tym tle za swoiste przeciwwyjęcie wymienionych ekspozycji uchodzić może „Fotografowałem polskiego króla" – opowiadająca o Polsce monograficzna wystawa Michała Szlagi otwarta we wrocławskiej galerii BWA Awangarda. Wystawa w swoim wydźwięku momentami tabloidowa, momentami do bólu ironiczna, a przy tym – choć skupia się również na poważnych tematach politycznych przemian w kraju – nigdy nie pompatyczna i sztucznie podniosła.

Wojciech Albiński, pisząc na łamach Magazynu Szum o indywidualnej ekspozycji fotografii Szlagi, będącej podsumowaniem niemal dwóch dekad jego twórczej działalności, odnotował, że *przyglądaniu się zdjęciom z „interioru" towarzyszy wrażenie budowania osobistej ikonografii kraju* [2]. I rzeczywiście, po obejrzeniu jednej z głównych części wystawy składającej się na cykl „Polska" należy przyznać, że ze stwierdzeniem tym trudno się nie zgodzić. Ujęcia dokumentujące krew na chodniku, załatwiającego się psa, stojące przy drodze prostytutki czy też pijanych, leżących na podłodze ludzi, podczas gdy wokół wciąż trwa impreza, każe widzowi budować sobie w głowie obraz kraju wypełniony poczuciem zażenowania i wstydu. Obraz, w którym rzeczywistość pełna ekscesów i patologii definiuje to, co swojskie, nasze. Taki wizerunek Polski odrzuca, wzbudza sprzeciw. Nie chodzi już nawet bynajmniej o poczucie niesprawiedliwości wzmagane podświadomie pytaniami typu: „dlaczego wszystko, co nasze musi być najgorsze?", tylko o stałe podążanie za tendencją mówienia

1 Stach Szabłowski, *Marsz muzealny,* "Dwutygodnik.com", dostępny w Internecie: https://www.dwutygodnik.com/artykul/8105-marsz-muzealny.html, dostęp: 29-12-2018.

2 Wojciech Albiński, *Pacanów jest wszędzie. „Fotografowałem polskiego króla" Michała Szlagi w BWA Wrocław,* Magazyn SZUM, dostępny w Internecie: https://magazynszum.pl/pacanow-jest-wszedzie-fotografowalem-polskiego-krola-michala-szlagi-w-bwa-wroclaw/, dostęp: 30-12-2018.

o Polsce przaśnej, jarmarcznej, rasistowskiej, homofobicznej, pijanej, zdegenerowanej. Chociaż każdy doskonale zdaje sobie sprawę z tego, że i taka ona istnieje, gdzieś podskórnie czuje się, że już za dużo ostatnio mówienia o Polsce jako kraju żenady. Że to obraz już zużyty, wysłużony, który regularnie wraca do nas, jeśli nie w sztukach wizualnych, to w filmie czy literaturze.

Gdy podąża się jednak kolejnymi salami wystawowymi, zaczyna być coraz bardziej jasne, że fotograf swoją pełną sarkazmu, prześmiewczą ikonografię buduje celowo, poniekąd po to, aby prowokacyjnie od niej uciec. Głównym punktem ekspozycji Szlagi jest bowiem bezsprzecznie opowieść o Stoczni Gdańskiej, która dla artysty, jak pisze kuratorka wystawy, Anna Mituś, *jest symbolem nie jednej, a kilku przynajmniej transformacji: najpierw wczesnokapitalistycznego przedsiębiorstwa w dojrzały eksponat rewolucji przemysłowej, niemieckiego industrialnego mikrokosmosu w socjalistyczny zakład pracy, jednej państwowości w drugą, potem kolebki mitu, miejsca, gdzie zwyciężyła Solidarność – w miejsce klęski społecznej obietnicy zmiany, wreszcie artystycznego interwencjonizmu Kolonii Artystów*[3]. Tutaj, w tworzonych często przez lata cyklach, takich jak „Stocznia" czy „Brama" nie widzimy już Szlagi-kpiarza, prześmiewcy, ale Szlagę prawdziwie zaangażowanego, przejętego i niezwykle uważnego w swojej artystycznej, ale i dokumentalistycznej pracy. Nie znaczy to jednak, że narracja wystawy wpada nagle w patetyczne tony. Wręcz przeciwnie, poważny wydźwięk fotografii o stoczni neutralizuje niedawne poczucie zawstydzenia i obciachu towarzyszące widzowi podczas oglądania cyklu „Polska". Natomiast wzniosłość snutej przez Szlagę opowieści o Stoczni Gdańskiej i niejednokrotnie przywołanego, związanego z nią wspomnienia zmian ustrojowych w Polsce poniekąd rozbijana jest uśmiechem zażenowania i politowania, który pojawia się przy zdjęciach porzuconych rajstop, rozjechanej padliny czy też zapchanej toalety w PKP. Powaga opowiadanej historii gdańskiego zakładu miesza się tu z tabloidowością przypadkowych anegdotek z imprez. Efekt tej niecodziennej fuzji jest interesujący. W konsekwencji, choć pokaz zanurzony jest w ironii, nie ma w sobie nic z sympatycznego poczucia humoru. Chociaż w pracy artysty daje się odczuć duże zaangażowanie w sprawę stoczni, nie ma tu mowy o wzniosłości czy pompatyczności.

Szladze można zarzucić wiele. Można oburzać się na dokumentujące rzeczywistość patologii i ekscesu jego fotograficzne notatki z Polski. Można, jak robi to przywołany wcześniej Albiński, wzdragać się na widok portretów z cyklu „Bohaterowie Solidarności" – *cienkich reportażyków o upadających symbolach*[4]. Można też zarzucać Szladze pewną monotematyczność w rejestrowaniu wciąż i wciąż, przez wiele lat zachodzących w obrębie Stoczni Gdańskiej zmian. Nie ulega jednak wątpliwości, że i te żenująco intymne wycinki z Polski, i nieskomplikowane, konwencjonalne portrety Wałęsy czy Walentynowicz, i surowa sceneria gdańskich zakładów idealnie wpasowują się w ascetyczną, prostą estetykę prac Szlagi. Oglądając jego fotografie – bez względu na podejmowaną w nich tematykę – widzimy charakter twórcy, jego szczególne postrzeganie rzeczywistości, jego specyficzne oko artysty-dokumentalisty. Właśnie to mocno zsubiektywizowane spojrzenie Szlagi stanowi wartość samą w sobie. Na tle oglądanych przez cały 2018 rok niepodległościowych ujęć Polski jawi się ono bowiem jako to wzbogacone o szczególny pierwiastek autoekspresji w budowaniu narracji o rodzimym kraju. Wszak, jak pisze o twórcy kuratorka wystawy, *dokądkolwiek pojedzie i na cokolwiek zwróci obiektyw, i tak zawsze wyjdzie mu Polska*[5]. Polska z całą swoją przaśnością i patosem, ze wszystkimi swoimi śmiesznostkami, ale i problemami. Polska Szlaga. ■

Szlaga's Poland

Among many exhibitions celebrating the centennial of Polish independence, *I photographed Polish king* by Michał Szlaga offers an interesting perspective. Tabloid-esque images capture daily pathological reality, which awaken feelings of shame and embarrassment. The eye of the artist also focuses on notable moments of Polish history represented by images of the Gdańsk Shipyards. In this fusion of irony and dignity we receive a very personal story about Poland, a story without pathos or the sublime. ■

1–2. **Michał Szlaga**, „Fotografowałem polskiego króla", 16.11.2018–03.02.2019, Galeria Awangarda BWA Wrocław, fot. Alicja Kielan

3 Anna Mituś, *O wystawie Michała Szlagi "Fotografowałem polskiego króla"*, dostępny w Internecie: https://bwa.wroc.pl/?p=3802, dostęp: 30-12-2018.

4 Wojciech Albiński, *Pacanów jest wszędzie...*

5 Anna Mituś, *O wystawie Michała Szlagi...*

2

Piotr Głowacki

Bezhistoryczność prowincji

***Gdybym potrafił opowiedzieć historię słowami, nie musiałbym dźwigać aparatu fotograficznego*. Lewis Hine**

1

2

Skomplikowany i wieloznaczny status fotografii rozpiętej między dokumentem a kreacyjną poetyką wizualną, zdaje się być zauważalny w fotografiach Jacentego Dędka *portretprowincji.pl* [1]. Dają one szeroki, zadziwiający wgląd w życie polskiej prowincji drugiej dekady XXI wieku, ujętej z niezwykle empatycznej perspektywy autora i posiadają (za Barthesem) wartości szczególne, owego *punctum* fotografii. Fotograf przemieszczał się po małych miastach i miasteczkach, notując dziejącą się na gorąco historię, tworzoną codziennymi, prozaicznymi, jak i świątecznymi sytuacjami. Każde z tych określeń trzeba traktować, jako wzajemnie po części chociaż, mogące do pewnego stopnia pokrywać lub zastępować się. Wypełnia je specyfika (genius loci) miejsc, co jest wynikiem ukierunkowania spojrzenia na peryferie i oddania właśnie ich indywidualności. Będących antytezą standardów kulturowych metropolii, wielkich centrów cywilizacyjnych. To absolutne pobocze światowego blichtru o swoistym groteskowym wydźwięku. Fotografie mają jednocześnie niezwykłą lekkość narracyjną i w tym samym stopniu ich rodzaj obrazowy ma frapującą jakość kadru, szczególną zmysłową materię udzieloną im przez przedstawiany rodzaj życia.

Autor świetnie wykorzystuje fenomen aparatu fotograficznego, w sumie nie ma dużej różnicy między scenami wziętymi wprost z życia, a tymi, w których odczytać można pewną koncepcję aranżacji, wynikającą z potrzeby przybliżenia prawdy o przedstawionych osobach, ich tożsamości i środowisku. Zostało tu pomieszczonych dużo cennych obserwacji społecznych, a nawet psychologicznych. W pierwszym przypadku, w pewnej kategorii zdjęć portretowych, nie sposób, by nie przypominała się szkoła obrazowania Zofii Rydet, którą zresztą Jacenty Dędek podziwia. Jeżeli chodzi o krajobraz po-peerelowskiej prowincji, to warto wspomnieć o cyklu „Biało-czerwono-czarna" Wojciecha Prażmowskiego, którego język jednak bardziej obnaża absurdy nieokiełznanej formotwórczo ludowej fantazji. Można przypomnieć artystyczne dokumenty historyczne Anny Beaty Bohdziewicz i mniej oficjalne Bogdana Dziworskiego.

Przede wszystkim odniosłem wrażenie, że są to zdjęcia z czasu PRL, co wskazuje, że w mniejszych miejscowościach czas spowolnił, i że transformacja ustrojowa naszego kraju również wolniej przebiega, niżby mogło to wynikać z przekazu propagandowego, podbudowanego naszymi oczekiwaniami. Pozornie bezosobowy obiektyw użyty świadomie z konceptem przez fotografa, obnaża jednak różnicę między wyobrażeniami i marzeniami a realnością.

Od ujęcia do ujęcia przewija się przed nami panorama urbanistyczna z galerią typów ludzkich i zachowań, sposobu ubierania się i rozumienia estetyki wnętrza. Geografię zapóźnienia studyjnie charakteryzują i reprezentują opustoszałe uliczki ze zgrabnymi architektonicznymi bryłami kamienic, jednak z nieestetycznymi, brudnymi i nierewitalizowanymi elewacjami. Przewrotnie pikantnego smaku dodają ich nazwy jak na przykład ulicy Łąkowej, na której nie zauważymy skrawka zieleni, a jej wygląd jest zaprzeczeniem kojącej perspektywy rozległych traw. Jak w Polsce wzdłuż i wszerz na ścianach budynków nieustannie przewija się także tutaj znajomy motyw sześcioramiennej gwiazdy i skróty nazw klubów sportowych. Najbardziej proste formy przekazu tożsamościowego i tendencji do dominacji, na zakreślonym tak obszarze. Mimo wszystko zastanawia wygląd ulic z rozwichrzoną estetyką, właściwie z brakiem jakiegokolwiek ładu w każdym elemencie miejskiej ikonosfery, zadomowionej przez typowe dla Europy wschodniej przysadziste typy ludzkie o powszechnym, spauperyzowanym, swoistym standardzie okryć. To są portrety ludzi nawet nieświadomie godnych, ale zapewne też nie szukających konfrontacji intelektualnej i nie mających takich potrzeb. Podobnie jak zdjęcia grup jakby zdezorientowanej młodzieży, określonej przez ich siermiężne otoczenie.

Wśród portretów oddzielne miejsce zajmują wizerunki pojedynczych przedstawicieli prostych zawodów. Są to świetne pełnopostaciowe przedstawienia kobiety patroszącej ryby i mechanika w ich środowisku pracy. Trudno o bardziej wymowne i dobitne ujęcia, wyrażające całkowite stopienie się zawodowej i ludzkiej dumy bijącej z postaci z cechami pracy, zapewniającej utrzymanie i poczucie znaczenia. Nieco odmienna jest fotografia jeżdżącego z przyczepą pewnego siebie młodego motocyklisty, więcej w niej przestrzeni, a w życiu kierowcy spodziewać można się w przyszłości więcej możliwości zawodowych lub może wolności i przygód, przysłowiowego wyrwania się w świat. Kontrapunktem prezentowanych odmian losu, jest też wymowny metaforyczny portret dokumentujący ludzki dramat. To dość wstrząsająca chwila, kiedy portretowany skrywa twarz za dłońmi.

Fotografie Dędka zdają się bardzo naturalne, nie sposób nie ulec ich aurze, którą wspiera prawda i prostota obrazowanego świata.

1 Galeria Dobrej Sztuki, Muzeum Częstochowskie, luty-marzec 2019, kurator Katarzyna Sucharkiewicz. Na wystawie autor pokazał 40 fotografii z lat 2011-2017. Autor wraz żoną opracował wydanie książkowe tego cyklu.

3

Jacenty Dędek
1. Województwo dolnośląskie, 2014
2. Województwo lubelskie, 2014
3. Województwo opolskie, 2011
4. Województwo świętokrzyskie, 2014

Przedstawiają pary małżeńskie, także w rodzajowych ujęciach we wnętrzach z atrybutami ich hobby, zwyczajnie piękną dziewczynę i dziewczyny głodne przygody, zadziwiająco kuriozalnie ubrane cheerleaderki (?) i walkę nastolatek o trofeum miss. Dopełnieniem (pendant) ponętnych ciał o wdzięcznych pozach konkurujących dziewcząt jest interesujący portret młodych chłopców, pracujących jako grabarze. Ustawieni symetrycznie na schodach w jednakowych uniformach, mają też niezwykle niemal identycznie beznamiętne i bezosobowe twarze rzeźb lub bardziej manekinów, widać, że są oddani swej powinności bez hamletyzowania i jakichkolwiek wahań wewnętrznych. Gotowi spełnić chętnie ostatnią posługę wobec zmarłych, tak jak uczestniczki konkursu każdy kaprys organizatorów, byleby publiczność miała poczucie wagi werdyktu, a jej męska część mogła projektować swą nie do zanegowania, i tak wyimaginowaną, władczość. Cała niesamowitość ujęcia bractwa pogrzebowego zyskuje jakiegoś symbolicznego pretensjonalnie akcentu w *fantazyjnych* żabotach i w przekrzywionym nie wiadomo czemu fikuśnie – według ludowej estetyki zadufanych mocodawców – krzyżu, będącym ornamentem ogrodzenia. Chyba że ten motyw ma głębsze warstwy znaczeń, ale przecież znamy dobrze siłę bezgranicznie zarozumiałego zadufanego kołtuństwa, w którym uprawia się skrajną egzaltację własnego gustu i jedynie słusznej opcji światopoglądowej.

Realne osobliwości miejsc to także rynek z nogami manekinów służącymi do prezentacji towaru i cmentarz niefrasobliwie otoczony, jak to w Polsce, jakimiś stertami ziemi. To świat bez sznytu, peryferyjny i aestetyczny, niemożliwie niezborny i niezgrabny, wszędzie i na każdym kroku chorobliwie brzydki, dotknięty całkowitym brakiem ładu, nie do wytrzymania – swojski. Najlepszym zwieńczeniem tego dziwnego, zdegradowanego, pogrążonego w marazmie świata jest tragikomiczny clown: alegoria tak ironii, jak i fatum.

Obserwujemy powszechny typowy dla Polski wątek religijny w formie kultu publicznego. Czy ludzie klęczący podczas uroczystej procesji Bożego Ciała modlą się o opamiętanie lovelasa (z medalikiem na szyi) czy o przywrócenie pamięci dotkniętemu alzheimerem starcowi, może o powodzenie młodych dziewczyn i pracę dla pozostałych, bo raczej nie o to, by przemiany przyspieszyły.

Jak chce Marek Grechuta:

Bo wolność – to wśród mądrych ludzi żyć
Widzieć dobroć w oczach ich i szczęście

Jacenty Dędek daje nam wielki pokaz polskości bez retuszu. Unaocznia historyczność fotografii, jej moment teraz, który jednocześnie jest już od zawsze historią, medium wieloznacznej przeszłości. Co jednak z miejscami, w których czas się zatrzymał?

A *nowe formy w sztuce tworzy się, kanonizując formy peryferyjne*. Wiktor Szkłowski [2]. ■

Province without history

Portretprowincji.pl is the title of Jacenty Dędek's exhibition in the Częstochowa Museum. In over 40 photos the artist provides an inside look into the life of a Polish province during the 2nd decade of the 21st century. Dędek travelled through small towns catching daily life in its ordinary and festive aspects. Images present portraits of everyday people in their habits and crafts, as well as such events as local beauty contests and architecture, the aesthetic of interiors and the surrounding landscape. Through all this emerges a peripheral world that is ugly, chaotic, grotesque but excruciatingly familiar. Dędek offers us a display of Polish nature without the Photoshop. ■

4

2 Cytaty za https://monoskop.org/images/8/85/Sontag_Susan_O_fotografii.pdf

Tomasz Tomaszewski, *Procesja podczas obchodów Świąt Wielkiej Nocy*, Sycylia, Włochy

Aż fotografia

Magda Podsiadły rozmawia z Tomaszem Tomaszewskim
Miejsce: Atelier fotografa w piwnicy jego domu, pod Warszawą. Czas: Jesień 2018.

Magda Podsiadły: Będę sobie tutaj chodzić i rozmawiać z tobą, nagrywając.

Tomasz Tomaszewski: Nie, nie chodź, usiądź. I jedz sobie domowe ciasteczka, pij herbatunię. A ja sobie będę patrzył na te fotografie afrykańskie, które mi przywiozłaś.

To ja cię zapytam podjazdowo: jak rozumiesz tożsamość?

Myślę, że to są dwie kwestie równolegle, choć różne. Jest tożsamość społeczna, czyli że mamy świadomość przynależności do jakiejś grupy. Odnosimy się do tego, co tę społeczność łączy, do cech, wartości istotnych dla jej uczestników. Najczęściej taką grupą jest przede wszystkim naród.

Czujesz się przynależny takiej grupie?

To dla mnie ważne, że urodziłem się i mieszkam w Polsce. Nigdy nie zamierzałem emigrować, mimo wielu sytuacji sprzyjających. Mówię o Stanach Zjednoczonych, gdzie spędziłem mnóstwo czasu, także zawodowego. Nie potrafię utożsamić się z tamtejszym systemem wartości, choć Amerykę bardzo lubię. Stamtąd strasznie tęskniłem za tu, codziennie przeglądałem media w poszukiwaniu najmniejszych wzmianek o Polsce. To były lata 80.

Gdy robiliście z Małgorzatą Niezabitowską, twoją małżonką, jak ty to ładnie ujmujesz, reportaże dla National Geographic: „Współcześni Żydzi polscy" i „Discovering America?"

Właśnie. Dziś znam już trochę lepiej ten kraj. Jestem zachwycony energią, kreatywnością, odwagą mieszkańców. Nie boją się ryzyka, w działaniu kierują się *sky is the limit*. Odpowiada mi, że jest to społeczeństwo pozytywne, mimo różnorodności doświadczeń, i dobrych, i złych.
Jednak brakuje mi odniesień do tradycji, do wartości europejskich, w tym i polskich. To kraj zbudowany przez pragmatyków, dla których negocjowanie i liczenie pieniądza leży u podstawy egzystencji. Człowiek natomiast musi znać swoje korzenie, wiedzieć, skąd pochodzi, bo w przeciwnym razie jest wewnętrznie pęknięty. Ja zdecydowanie jestem Europejczykiem, należę do świata Woltera, Jaspersa, Norwida.

A ta druga odsłona tożsamości?

Ta druga – osobista, prywatna – ma związek z ludzką odwagą w obronie własnego poczucia inności, własnej wolności, odmienności, oryginalności, kodeksu wartości, wewnętrznej prawdy, nieulegania terrorowi opinii publicznej.
Populizm, zjawisko niebezpieczne, bowiem zakorzenione w odrzuceniu i bezsilności, próbuje narzucić nam ideę podobieństwa. Populiści namawiają nas, byśmy tak samo wyglądali, reagowali, myśleli, nawet jedli to samo. Takich ludzi łatwiej kontrolować niż indywidualności, które zawsze mają swój pomysł na siebie, bronią własnego, odrębnego mitu. I tylko ludzie odważni umieją się temu przeciwstawić. Umysły mierne zawsze reagują histerycznie na to, co jest nowe, inne, trudne do zrozumienia. Nie akceptują i odrzucają humanistów, inteligentów, jednostki niezależne, osobne. Jak nasi dzisiejsi krajowi politycy.

Tożsamość społeczna w zagrożeniu jest tematem wielu twoich reportaży. Żydzi Polscy, mieszkańcy dawnych PGR-ów, górnicy na Górnym Śląsku, Cyganie, górale, także społeczeństwo polskie walczące za „Solidarności".

Uważam tożsamość za wielką wartość naszego życia i wierzę, że fotografią mogę w jakimś minimalnym choćby stopniu przyczynić się do dobra, przybliżając takich ludzi innym, uświadamiając o ich niezbywalnych wartościach godnych chronienia. Dlatego zająłem się Żydami, dla których pochodzenie, korzenie, tożsamość są fundamentem istnienia. Tak samo jest w społecznościach Cyganów czy Czango, węgierskiej mniejszości, żyjącej od wieków w izolacji. Czuję więź z ludźmi, którzy walczą o zachowanie społecznej i kulturowej odrębności, wolności. Jestem dumny, że spotkałem ich na swojej drodze. W czasach komunizmu ci ludzie, nie tylko w Polsce, musieli wykazać się niezwykłą odwagę, by nie pozwolić się upodobnić do reszty społeczeństwa. Poddawani byli przez władze strasznemu ciśnieniu: nie wolno im było używać ich języka, zachować swojej duchowości, doznawali okrutnych przejawów ksenofobii.

Wierzysz, że w tym współczesnym świecie, nie znoszącym odmienności i tolerancji, możesz komuś pomóc fotografią?

Fotografia jest niedialektyczna, niczego nie tłumaczy, tylko pokazuje. Nie można jej użyć przy dochodzeniu do prawdy, bo nie posługuje się zaprzeczeniami, tezą i antytezą. Ale może być użyta w działaniach wywrotowych czy rewolucyjnych. I niekoniecznie wtedy, gdy pokazuje przemoc, nędzę czy cierpienie, ale gdy obrazem prowokuje widza do refleksji. Nie jest obiektywna, nie rozpoznaje wydarzeń, ale ma wielką moc sugestii i perswazji. Patrzysz na czarno-biały obraz i wołasz: tak było! A to przecież obraz czarno-biały, a więc już w tym nie oddaje prawdy rzeczywistości, a iluzję, interpretację świata.

Bardzo subiektywną.

Fotografia jest dla mnie absolutną tajemnicę. Jak ona działa, nie wiem. I ta moja niewiedza podoba mi się, chociaż z natury lubię wiedzieć. Ale gdy czegoś akurat rozwikłać nie mogę, nakręca mnie. Że wychodzę z aparatem bez gwarancji, że na coś natrafię, że przyniosę coś, co pozwoli mi urosnąć we własnych oczach.
To mogą być rzeczy małe. Nie fotografuję koncertów symfonicznych, a pojedynczego skrzypka. Takiego, który jednominutowego Mozarta gra w 58 sekund. Bo to jest już inny świat, którego nie znamy. Każdy człowiek ma historię do opowiedzenia. Należę do tych naiwnych, którzy wciąż wierzą, że za sprawą fotografii zbliżą się do człowieka, który jest zagadką, do życia, które jest cudem, i jakiś fragment prawdy o nas odsłonią.

Potencjał prawdy w fotografii zależy od uczciwości fotografa?

Tak, obiektywna może być tylko uczciwość i rzetelność fotografującego w stosunku do problemu, który go zajmuje. Jestem wychowany na fotografii o charakterze dokumentalnym i socjologicznym, najbliższe są mi obrazy, które czerpią ze świata realnego, jednak i one są tylko obrazem rzeczy, nie tym, co widzimy naprawdę. Fotografia opiera się na pomijaniu i na romantyzowaniu. Nawet zdjęcia słynnego wojennego reportera Jamesa Nachtweya, które są przejmującym dokumentem „the best of the best", pokazują tylko wyrwany kawałek świata trwający w czasie 1/250 sekundy. Natchwey układa reportaż z pojedynczych obrazów, pomijając tysiące rzeczy, w tym możliwe, że zasadniczych. Inny wielki reporter Sebastião Salgado fotografując sprawy ostateczne – śmierć, cierpienie – kreuje estetyczne piękno, więc ludzie zachwycają się formą, nim zorientują się, o czym jest opowieść. Prawda w fotografii – to dziecięce nadużycie, gdy się wie, czym jest obraz.

Jesteś fotografem spraw ostatecznych, ale nie frontowym reporterem?

Nie zaryzykuję życia dla zdjęcia. Mam rodzinę, wnuki i nie mam zamiaru ginąć. Znalazłem się, niestety, wielokrotnie w takich sytuacjach, ale przypadkowo, świadomie nie dopuściłbym do tego. Fotografowałem kiedyś Salvador na granicy zakończenia wojny domowej, gdy życie ludzkie nie miało tam żadnej wartości. Mężczyźni nie potrafili już nic innego, jak zabijać. Więc dalej pozbawiali życia innych, za posiadanie pieniędzy, dobrych butów, domu czy samochodu. Gdy oddawałem wypożyczony na czas zdjęć samochód do wypożyczalni, naliczyli się w nim sześciu dziur od kul.
Jednak, gdyby nie zdjęcia prasowe z frontu, to pewnie wymordowano by znacznie więcej ludzi podczas działań wojennych. Wojnę robią zwykli ludzie. Na tej najbliższej nas, bałkańskiej, zabijali, torturowali, gwałcili ludzie wykształceni na europejskich uniwersytetach, którzy na co dzień strzygli trawniki nożyczkami, słuchali Mozarta, nosili się w garniturach od Armaniego.

Czy fotografia ma swoją tożsamość? Jako dziedzina sztuki, gatunek, w sposobie fotografowania czy stosunku do światła?

Czy ma tożsamość, nie wiem, ale indywidualną sygnaturę na pewno. Ktoś fotografuje temat w szerokim lub wąskim kącie, stosuje niską lub wysoką czułość, zamienia kolor na czarno-białą tonację. Fotografię określa stylistyczne piętno, stempel indywidualizmu. Ja na przykład fotografuję obrazy o wizualnej agresji, bo takie na mnie działają, ktoś inny unika kontrastu, lubi łagodną gamę od najdrobniejszych szarości do bieli. Fotografia obrazuje świat na różne sposoby i w tym szukać należy jej piękna.

Fotografia kiedyś była traktowana jako służebna wobec malarstwa, nie mająca swojego ja. W końcu stosunek fotografii do gry światła to dziedzictwo malarstwa renesansu.

Rzeczywiście fotografia do lat 50. była kompletnie lekceważona. Poeta francuski Charles Baudelaire, powiedział, że fotografia jest prymitywnym, a wręcz wstydliwym zajęciem dla inteligenta, bo służy pospólstwu, by je zadowalać obrazem swego banalnego życia.
Ale w przeciwieństwie do malarstwa, które jest sztuczne, jest projekcją tego, co w głowie malarza, fotografia, choć także kreuje świat, to jednak w dużym procencie zaświadcza o tym, jak ów świat wygląda. Jestem za tym, by fotografia starała się dobrze świat opisać, zanim zacznie go przekształcać. Ale są i fotografowie uprawiający artystyczne dziedziny fotografii, jak mój przyjaciel Tomek Sikora, którzy czynią dokładnie odwrotnie. Tomek ustawia świat na wykreowanej przez siebie scenie. Patrzy inaczej niż ja, i to jest piękne, to jest cud, że nie jesteśmy tacy sami.

To jak ty się określasz poprzez fotografię jako ten, który fotografuje?

Fotografia to sposób myślenia. Fotograf obrazem zaświadcza o tym, kim jest, jakie wartości wyznaje czy ma empatię, jakiej motywacji używa do pozyskania zdjęcia, czy traktuje ludzi podmiotowo, czy przedmiotowo, czy zajmuje się banałem, czy stara się swój obraz świata zamienić w uniwersalny przekaz. Fotografia jest świadectwem tego, który patrzy zza obiektywu bardziej niż przedmiotu fotografowania. Opiera się na wyborze fotografującego, który widzi tylko to, co potrafi zrozumieć i w co wierzy.
Dlaczego prace zagranicznych fotografów robią na nas takie wrażenie? Bo nie dotyczą spraw marginalnych, indywidualnych, a uniwersalnych, metaforycznych, symbolicznych, tak, że człowiek z innego kręgu kulturowego rozumie i czyta te obrazy.

A na czym ten uniwersalizm polega?

Na tajemnicy fotografii. Na magii widzenia. Gdyby fotografia była sztuką dostępną dla każdego, już by mnie w niej nie było. Robienie zdjęć jest dostępne dla każdego, popularne niemal jak seks, ale wykonanie dobrej fotografii wciąż jest wyrafinowanym przywilejem zarezerwowanym dla ludzi, którzy potrafią widzieć, a nie tylko patrzeć.

Dziś nie trzeba wiedzieć i widzieć, by zrobić selfika, wrzucić na fejsbuka i dostać tysiące lajków.

To, co ludzie wkładają do sieci bez odrobiny samokrytyki bywa przerażające. Cyfrowa supertechnologia poza różnymi zaletami ma jedną straszną cechę: wypłukuje z nas wszelkie wartości i naszą tożsamość. Dawniej, by fotograf mógł być dopuszczony do przestrzeni publicznej, musiał być humanistą, mieć wiedzę, własny punkt widzenia, inteligencję, wrażliwość, odpowiedni poziom profesjonalizmu i oryginalne spojrzenie na świat. Fotografowanie było formą wypowiedzi, ekspresji artystycznej, intelektualnej, światopoglądowej, pomagało zrozumieć świat i tłumaczyło człowieka, człowiekowi.

Ale to jest cena cywilizacji technologicznej, a obraz ma nieobliczalną siłę, w ułamku sekundy może nawet złamać komuś życie.

Tomasz Tomaszewski
1. *Rybacka przystań*, Elmina, Ghana.
2. *Nad brzegiem Gangesu*, Varanasi, Indie.
3. Z cyklu „Rzut Beretem. Dzieci rodzin pracowników byłych PGR-ów", okolice Olsztyna

Bo ludzie, wrzucając zdjęcie na portal, nie widzą w sfotografowanym człowieku żywej istoty, a tylko obiekt, aktora schwytanego na scenie w idealnym dla atrakcyjnego zdjęcia momencie. Dawniej takie zachowania były nie do pomyślenia. Redaktorzy odpowiedzialni za to, czy ja coś opublikuję, czy nie, przyglądali mi się uważnie. Dziś nikt fotografowi nie zadaje pytania, kim jest ani co myśli i nikt go nie limituje w pokazywaniu obrazów publicznie.

1

Jaką miałeś u początków motywację, by wziąć aparat do ręki?

Studiowałem fizykę i miałem przyjaciela o znamionach geniuszu. Przepadł gdzieś bezpowrotnie, podejrzewam, że tworzy skomplikowane algorytmy dla Pentagonu w bunkrze w Kalifornii albo Newadzie. Prowadziliśmy fascynujące rozmowy, na przykład o czasie. Mój przyjaciel, by mi wyjaśnić ten fenomen, sięgnął po książkę z fotografiami znakomitego Adama Bujaka. Doznałem wstrząsu, bo wcześniej nie zauważałem fotografii, nie interesowała mnie ta dziedzina. A tu nagle zobaczyłem, że można za jej pomocą wyjaśnić tak skomplikowane zagadnienie, jakim jest czas. Poczułem się ułomny. Miałem dziewiętnaście lat, a fotografia kojarzyła mi się dotąd mgliście z albumem rodzinnym. Natychmiast zająłem się moim odkryciem i zyskałem też przemądrego nauczyciela – Janka Michlewskiego, wspaniałego humanistę i fotoreportera.

Wspomniałeś przed naszą rozmową, że w fotografii jest jeszcze jeden istotny aspekt, ważny zwłaszcza dziś, czyli to, co fotograf robi, a czemu odmawia.

Czasem zaprzeczenie, odmowa jakiemuś działaniu okazuje się ważniejsza. To umiejętność, która określa fotografa jako człowieka. Staczamy się dziś w dość prymitywną wulgarność. Dla wielu zachowań, których nie wypadało kiedyś manifestować, dziś jest społeczne przyzwolenie. Pochylam się właśnie nad wyborem fotografii, które zrobiłem w Nowym Orleanie podczas ulicznego święta Mardi Gras na koniec karnawału. Jeden z kadrów daje świadectwo czemuś bardzo oczywistemu i wulgarnemu i muszę ten kadr odrzucić.

2

Obraz improwizowanej kopulacji?

To, co oni tu, na tym zdjęciu robią publicznie, jest poniżej jakiegokolwiek poziomu. Do niedawna na takie zachowanie w przestrzeni publicznej nie dawano przyzwolenia, dziś nie budzi ono żadnego sprzeciwu.

Mardi Gras to jednak karnawał, a więc publiczne szaleństwo od wieków, kulturowo dopuszczające znamiona wyuzdania. Ja na tym kadrze widzę pewną umowność działań, choć niesmaczną.

Umowność zależy od kontekstu. Kontekstem jest ulica w centrum miasta Nowy Orlean, a więc przestrzeń publiczna. Jeszcze trzydzieści lat temu z okolicznych pubów sączył się genialny nowoorleański jazz, na paradzie pokazywali się ludzie w prowokacyjnych, ale wysmakowanych estetycznie strojach, zmysłowi, z klasą. Dziś przychodzą w przepoconych podkoszulkach, a z barów dobiega barbarzyński łomot.
Na Mardi Gras szukałem pojedynczych zdjęć, dynamicznych, pełnych energii, metafory, tajemnicy wizualnej, emocji i czegoś, co mógłbym użyć jako fotografii symbolicznej do długoterminowego materiału „Wszystko może być wszystkim".

Czyli czym?

To taki otwarty temat, który dotyczy podobieństw i niepodobieństw, mocy i niemocy, wieloznaczności w naszym życiu, może też trochę i tego, że jesteśmy mieszkańcami jakiejś niezwykłej pustki.
Byłbym szczęśliwy, gdybym w Nowym Orleanie zrobił jedno symboliczne zdjęcie, które spełniłoby się w moim nieustającym zaufaniu wobec świata. Chciałbym opowiedzieć o tym, jak można zadziwić się światem, poczuć radość i rozbawienie. A tu widzę niestety pewien schyłek, widzę równię pochyłą, po której się wszyscy staczamy.

No to co ma robić fotograf w takich czasach?

Wstrząsać ludźmi, pokazując taki świat. Ale może też przyjąć postawę pozytywną i poprawiać swój skrawek ziemi, zachwycając się jego osobliwościami i pięknem. Podobają mi się ludzie, którzy korzystają z danego nam pozoru wolności. Bo wolność to obietnica, postulat, możliwość, która nie istnieje. Przecież nawet nie jesteśmy właścicielami samych siebie. Wybór mamy tylko w działaniu lub zaniechaniu. Czesław Miłosz pisał: *lawina bieg od tego zmienia, po jakich toczy się kamieniach*, a więc myślę, że jeżeli w naszym życiu o coś chodzi, to może o to, aby spróbować dojść nieco dalej niż na cmentarz. Jeżeli nasze życie jest jednym wielkim pożarem, to trzeba starać się, aby wynieść z niego coś więcej aniżeli tylko pogrzebacz. ■

3

An interview with Tomasz Tomaszewski

The article is an interview with Tomasz Tomaszewski, who is an outstanding Polish photographer specializing in journalistic photography. His works, published in major newspapers and magazines worldwide, are meant to tell a story, capture surprise, wonder or enchantment with the world. He sees the notion of identity both as an instinctive human need to belong to a particular group as well as a populist threat that rejects creativity and nips in the bud anything that is different, unusual or unique. His photographs frequently feature the reality of various ethnic groups or minorities, and encourage deeper thought rather then focus on suffering or violence. Photographs, Tomaszewski states, speak for the author and reflect how sensitive and empathic he is. We live in an inhuman and vulgar digital fake perfection. Our choice, thus, should be to go beyond the superficial and see the true meaning and beauty of the world. ■

Tomasz Sikora
1–3. Z cyklu „Jesteśmy"

1

Uśmiech jest najlepszą bronią

(Z Tomkiem Sikorą o jego fotografii rozmawiała Joanna Bąk)

Joanna Bąk: Tomku, minęło już pół wieku Twojej pracy twórczej. W tym czasie zrobiłeś mnóstwo zdjęć, nagrałeś bardzo dużo filmów, stworzyłeś wiele działań artystycznych, happeningów, warsztatów. Jaki byłeś wtedy, kiedy zaczynałeś a jaki jesteś teraz? Co się zmieniło?

Tomek Sikora: Różnica jest ogromna – wtedy miałem ciemne włosy, a teraz mam siwe.
A tak na poważnie, to jest w ogóle bardzo ciekawe zjawisko, które obserwuję na sobie, ale zapewne większość ludzi też tak ma. Razem z wiekiem coraz bardziej szanujemy życie i coraz bardziej się boimy o uszczerbek na zdrowiu. Jak byłem młody, to niejednokrotnie mogło mi się coś stać, ale w ogóle nie dopuszczałem do siebie takiej świadomości i czasami doprowadzałem do sytuacji, które mogły się fatalnie skończyć.Teraz zdobyte doświadczenie mówi mi, że to jest zbyt ryzykowne.

A jak to się przekłada na Twoją działalność artystyczną?

Ogólnie nie lubię tego pojęcia „działalność artystyczna", bo ono zostało trochę wypaczone. Uważa się za artystę człowieka, który robi coś niezwykłego, coś nowatorskiego. Uważam, że połowa ludzi w Maroko, których tam widziałem są wielkimi artystami – rzemieślnikami, robią fenomenalne rzeczy, potrafią cudownie inkrustować. Manualnie tworzą takie przedmioty, które nie są do zrobienia przez wiele innych osób na świecie.
(…)

Twoje prace bardzo często są surrealistyczne, odrealnione, niejednokrotnie wyrywają nas z prozy życia i zapraszają do zupełnie innego, nadrealnego świata…

Świat takiej nierealności i abstrakcji jest mi szczególnie bliski chyba dlatego, że przez osiem godzin dziennie podróżujemy w świecie snów i fantazji. To są absolutnie odjechane historie, które nie mają nic wspólnego z normalnym życiem. Czasem myślę, że może to sny są prawdziwym życiem, które zawsze będzie istniało – nawet jak umrzemy. Co więcej, to błąkanie się po świecie w kompletnej abstrakcji może okazać się rzeczywistością. To byłoby bardzo ciekawe i może nawet znaczyłoby, że jesteśmy nieśmiertelni. Tak pięknie Myśliwski napisał o tych snach, że nie wiadomo, czyj sen jest czyj, że na przykład twój sen może się przyśnić komuś innemu.

Jednym z pierwszych projektów, które uderzają mocno tą abstrakcją, kolorystyką, metaforyką, odrealnieniem jest „Alicja w Krainie Czarów"

Ale czy można inaczej to zrobić? Sama książka jest abstrakcyjna. Zresztą my też w czasach komuny żyliśmy abstrakcyjnie. To był okres, kiedy musiałem sobie udowodnić, że potrafię zrobić coś dla siebie a nie dla systemu, że w końcu to ode mnie zależy, czy czuję się wolnym człowiekiem, czy zniewolonym. Wiedziałem, że jak sobie powiem, że nic mi nie wolno, bo system mi nie pozwala, to w końcu w to uwierzę. Powiedziałem sobie, że system mi w niczym nie przeszkadza i czułem się naprawdę wolny.

Pracowałem wówczas w tygodniku „Perspektywy" i miałem tam dużą wierszówkę, ale pomyślałem, że musimy zrobić coś absolutnie dla siebie. W dodatku znaleźli się ludzie, którzy mieli taką samą potrzebę. W pierwszą niedzielę każdego miesiąca wyjeżdżaliśmy poza Warszawę albo spotykaliśmy się gdzieś w Warszawie, by zrealizować jedną ilustrację do „Alicji w Krainie Czarów" używając do tego fotografii. Nie było wtedy mowy o żadnych fotomontażach. Można było co najwyżej wprowadzić dodatkowy element w postaci podwójnej ekspozycji.
(…)

Czy „Alicja w Krainie Czarów" była punktem zwrotnym w Twoich działaniach? W końcu ten projekt mocno akcentował Twój odrębny styl.

Jeszcze przed „Alicją", wymyśliłem, że muszę zrobić pismo mody, które nie będzie miało nic wspólnego z estetyką fotografowania mody panującą w Polsce. Wtedy modelka po pokazie stała w kilku pozach i wszyscy ją fotografowali.

Czy to są te zdjęcia z przerażoną modelką i ... kotem?

Tak! Kot był rzucony na modelkę i stąd ta jej wystraszona mina. Kot i modelka oczywiście przeżyli.
Jak powstało to pismo, to zrobiłem wystawę w Związku Artystów Fotografików i moje zdjęcia strasznie się nie podobały – były czarno-białe, a sfotografowani ludzie przypominali wampiry. Już wtedy byłem na tym etapie, że wiedziałem, że to właśnie jest moja droga. Wiedziałem, że trzeba robić projekty dla siebie, bo inaczej człowiek zwariuje. Następna była właśnie „Alicja w Krainie Czarów", a potem ta dziewczyna w muszce, którą woziłem po Polsce i fotografowałem z różnymi grupami ludzi – na przykład z zakonnicami, z „Teatrem Ósmego Dnia", z pracownikami polskiej kolei czy z kucharkami z baru Praha.

2

Stworzyłeś taki nietypowy atlas Polski...

Właściwie tak. Jak już skończyłem robić te zdjęcia, to z moim przyjacielem Marcinem, który był zaangażowany w to działanie, powiedzieliśmy sobie, że to nie jest nasz projekt. Wtedy wpadliśmy na pomysł, że ta dziewczyna musi zasnąć, a jak zaśnie, to ma sny. Zrobiliśmy drugą część albumu i były to takie bardzo abstrakcyjne zdjęcia. Na końcu jest takie ujęcie, jak ona siedzi w Pałacu Ślubów i wychodzi za mąż.

Ten albumik jest rzeczywiście kapitalny... Czy wybierając absurd nie obawiałeś się tego, że trochę odstajesz od głównego nurtu fotografii w ówczesnej Polsce?

Przez ten cały czas byłem też fotoreporterem. Moi koledzy w tamtym czasie fotografowali również tę nieoficjalną Polskę. Pomyślałem sobie, że skoro wszyscy to robią, to nie jest to temat dla mnie. Chciałem inaczej opowiedzieć o Polsce i zrobiłem to kalendarzem na wesoło z Fabryką Samochodów Osobowych. Poproszono mnie, żebym zrobił im kalendarz na rok 1982. Dano mi absolutną wolność, ale zażądano tylko jednej rzeczy – żebym nie pokazywał samochodu z zewnątrz, ponieważ jego karoseria nie zmieniła się od piętnastu lat. Dla mnie to był wtedy idealny projekt, gdyż chciałam zrobić zdjęcia surrealistycznej Polski. Kupiłem rosyjski aparat horyzont, który obejmuje kąt widzenia oczu – czyli 140 stopni – i zacząłem fotografować świat widziany przez okno samochodu. Na przykład podjechałem pod kościół jak była pierwsza komunia i poprosiłem, żeby dzieci otoczyły pojazd. Jest też tam facet, który przebiega przez most z manekinem. Tak powstała opowieść o tym, jak postrzegam kraj.

Po biennale w Paryżu, na które Cię zaproszono zdecydowałeś się wyjechać za granicę...

Tak. „Alicja w Krainie Czarów" była prezentowania na paryskim biennale i wtedy poczułem, że w zasadzie Europa jest dla nas otwarta, pomimo sytuacji jaką mamy w kraju. Wyjechałem z Paryża z takim przekonaniem, że dam sobie radę wszędzie. Byłem takim optymistą. Pomyślałem, że jak znajdę się w Australii, to będą do mnie dzwonili z zapytaniem, czy chciałbym wymyślić koncepcję reklamy – na przykład prezerwatyw. Spotkał mnie tam kubeł zimnej wody.

Jak się więc odnalazłeś w Australii ze swoim potencjałem?

Tak się odnalazłem, że po paru latach trzeba było zacząć jeździć po Azji, żeby poszerzyć swój rynek kontrahentów. W Australii było tak, że jeśli klient docenił pracę naszego studia, bo zdjęcia były czarno-białe, malowane albo z podwójną ekspozycją i chciał z nami zrobić kampanię, to kolejne agencje reklamowe nie zamawiały już u nas podobnej kampanii, gdyż była ona zbyt charakterystyczna. W związku z tym trzeba było jeździć do Azji – tam był Singapur, Hong Kong, przy którym się już otwierały Chiny. Miałem to szczęście, że współpracowałem z naprawdę kreatywnymi ludźmi z agencji. Oczywiście nie codziennie, tylko od czasu do czasu robiło się jakąś dużą rzecz, dużą kampanię...

A czy pomiędzy przygotowywaniem kampanii tworzyłeś projekty autorskie?

Od trzeciego roku pobytu w Australii już robiłem tak zwane projekty autorskie – głównie z tego powodu, żeby wejść na rynek reklamowy. Wiedziałem, że moje prace muszą być znane, żeby ludzie, którzy decydują o tym, czy chcą z takim czy innym fotografem współpracować, kojarzyli >

3

1

moje zdjęcia. Jedną z takich pierwszych większych kampanii były zdjęcia dla hoteli Sheraton, które sfotografowałem w świetle zastanym, a był tam półmrok, gdzieniegdzie świeciły małe lampki tworzące klimat miejsca. Dyrektor artystyczny był przerażony, zwłaszcza że nie poprosiłem o ciężarówkę z oświetleniem, a tylko o 100 świec i 20 dużych latarek. Pamiętam, że zaczął się śmiać i po chwili zapytał o to, czego naprawdę potrzebuję. Powiedziałem, że nie żartuję. Wtedy zrobił się blady. Nie wiedział o co chodzi.
(…)

Gdzie znajdowałeś oddech od pracy komercyjnej?

W pewnym momencie, gdy byłem zmęczony reklamą, tak jak wcześniej byłem zmęczony komunizmem w Polsce, spotkałem się ze swoim przyjacielem architektem Bartkiem Piszem, który też był zmęczony spotkaniami architektonicznymi i postanowiliśmy wyjechać na dwa tygodnie z Melbourne. Mieliśmy tylko jedną rzecz – kupiliśmy sobie świńskie ryjki na gumce. Postanowiliśmy, że zostaniemy dwiema świniami i będziemy się fotografować w absurdalnych sytuacjach w różnych miejscach.
Z tego materiału powstała książka „Świńskie opowiastki".

To naprawdę szalona książeczka. W tym momencie chyba robisz więcej autorskich projektów niż takich stricte komercyjnych…

Reklama działa trochę jak narkotyk – adrenalina mocno się podnosi po takiej intensywnej pracy nad projektem kampanii i znów potrzebny jest od tego odwyk – zrealizowanie jakiegoś pomysłu samemu w totalnym skupieniu i spokoju albo pójście na ulicę i fotografowanie relacji międzyludzkich.

Twoim nadrzędnym tematem jest człowiek, są – tak jak wspomniałeś – relacje międzyludzkie…, a co z projektem „Cztery pory roku", gdzie dominuje krajobraz?

„Cztery pory roku" to też jest człowiek, bo to jestem ja z moją subiektywną wizją tego kraju. Marzyłem o tym, żeby sfotografować Polskę ze swoich wspomnień i marzeń.

Czy są to wspomnienia z dzieciństwa?
Tak. Pamiętam jak w Australii tęskniłem za szelestem liści czy skrzypieniem śniegu pod nogami. To były subtelne rzeczy, których mi nagle tam zabrakło. Pomyślałem sobie wtedy, że Australia ma swoją niezwykłą urodę, ale nie wpływa ona na moje emocje, dlatego że jest obca mojej naturze i przyzwyczajeniom. Tęskniłem za tym rudym kolorem liści, za najróżniejszymi zapachami… i właśnie z tej wieloletniej tęsknoty narodziły się plastyczne zdjęcia „Czterech pór roku".

Który z projektów jest ci najbliższy?

Wszystkie są najbliższe. Za każdym razem to są bardzo mocne relacje z ludźmi, z którymi się pracuje. Każda przygoda fotograficzna jest fantastyczna, w każdy projekt wkładam tyle samo emocji. Niektóre cykle fotograficzne były bardziej eksponowane, inne mniej, ale to tylko dlatego, że akurat zostały pokazywane w większej ilości miejsc. Pamiętam, jak zrobiłem taki materiał na pożegnanie z Australią pt. „Ziemia Obiecana" – to były zdjęcia drogi. Powstało też video oraz cztery portrety Aborygenów, którzy patrzyli na pustkę drogi. Ten projekt miał akurat takie szczęście, że został zaprezentowany na festiwalu fotografii w Szwecji w ogromnej fabryce Nobla. Tam ogromnej przestrzeni umieszczono jedno zdjęcie za drugim i sprawiało to wrażenie, jakby się autentycznie jechało samochodem, a w oddali widziało spojrzenia tych Aborygenów.
(…)

Często Twoja fotografia współistnieje z innymi dziedzinami sztuki, na przykład z poezją. Jakie to są zależności?
To są związki przypadkowe. Zbyt mocno szanuję

Tomasz Sikora
1. Z cyklu „Tribute to colours"
2. Z cyklu „Dysharmonia"

2

słowo i fotografię, żeby jedno służyło drugiemu. Zawsze traktuję te dziedziny jako byty niezależne, które się mogą spotkać, ale nie muszą. Nawet jak robiłem książkę o Chopinie i wyszukano mi kilkadziesiąt fragmentów jego listów, które określały jego stan tęsknoty, melancholii to ja w ogóle nie chciałem ich czytać. Ponadto starałem się, żeby nie było jakiegokolwiek bezpośredniego związku tekstu ze zdjęciem.

To jaka to jest relacja?

Tylko taka, że odbiorca czyta książkę – czyli te kalki w Chopinie – a potem niezależnie ogląda zdjęcia; robi jedno albo drugie.

W projekcie „Minął rok"obok pamiętnikarskiej dokumentacji fotograficznej z każdego dnia znajdziemy opis – tutaj relacja słowa i fotografii jest bardzo bliska.

Nawet za bliska. To jednak jest szalenie trudne, żeby samymi zdjęciami 365 razy opowiedzieć o swoim stanie ducha. Wydaje mi się, że jest to wręcz niemożliwe. Zdecydowałem się na robienie krótkich notatek wspomagających fotografie z danego dnia. Czasami nie ma mnie na zdjęciu, tylko jest cień, bo się nie da wygrać samym obrazem. Nie ukrywam, że ta książka ma ogromne znaczenie samopoznawcze. Oglądasz ją po kilku latach i myślisz sobie – tyle razy popełniałem te same błędy i nadal je popełniam. To nie jest ani optymistyczna ani pesymistyczna opowieść. To jest opowieść o normalnym, przeciętnym życiu, w którym są wzloty i upadki.

Mam wrażenie, że spora część wydanych przez Ciebie albumów jest narracyjna – pojawia się jakiś motyw przewodni lub postać, która występuje też w kolejnych ujęciach. W przypadku „Minął rok" byłeś to Ty. Portrety, których zrobiłeś całe mnóstwo to zupełnie inna historia.

Jak robię portrety, to tam nie ma narracji, a liczy się pomysł. Tak na przykład „Dysharmonia" opiera się na bardzo plastycznym pomyśle pokazującym fenomen różnicy między lewą a prawą półkulą. Zrobiłem ten projekt z Jagą Hupało, która stworzyła fryzury pozwalające na powstanie niezwykłych konfiguracji – wszystko co się odbija w lustrze jest symetryczne i tworzy piękną kompozycję.

To kapitalny pomysł! Słowo „kapitalnie" bardzo często pada z twoich ust i nieprzypadkowo książka zawierająca rozmowę Doroty Wodeckiej z Tobą nosi właśnie taki tytuł.

Dorota Wodecka zadzwoniła do mnie i powiedziała: – „Wiesz, że Ty używasz paru słów nagminnie – na przykład „kapitalnie". Wtedy stwierdziłem, że to słówko powinno być tytułem naszej książki.

Rozumiem, że to nie jest jeszcze podsumowanie, że wszystko jeszcze przed Tobą…

Najważniejsze jest, żeby każda taka publikacja – jeśli ona już powstaje – mobilizowała ludzi do tego, aby akceptowali życie takim, jakie jest, żeby z tego życia starali się jak najwięcej wyciągnąć.
Jednocześnie każdy musi wiedzieć, że wszystkich nas czeka szczęście i nieszczęście. Im więcej mamy pozytywnych myśli, tym więcej będziemy mieć szczęścia niż nieszczęścia. Myśląc negatywnie można przyciągnąć nieszczęście. Jest takie kapitalne muzułmańskie pojęcie „Inszallah", czyli „Jak Bóg da". Zostawmy to, na co nie mamy wpływu siłom wyższym. Uważam, że jestem niesamowicie szczęśliwym człowiekiem, że miałem sporo szczęścia w życiu i chociażby dlatego muszę zachęcić innych do bardziej optymistycznego postrzegania życia. Nie da się ukryć, że przez nieciekawą sytuację polityczną w kraju można popaść w kompletny pesymizm. Ale przecież zawsze coś można zrobić, żeby było inaczej: – są manifestacje i naprawdę warto tam pójść nie po to, żeby się dołować, ale żeby oddać dobrą energię innym ludziom. Przecież tam jest fantastyczna atmosfera! Tylko zabawą i satyrą można dokuczyć każdemu reżimowi. Dlatego uważam, że kapitalny jest ten pomysł z koszulkami z „Konstytucją". Uśmiech jest najlepszą bronią. ■

A half-century of Tomek Sikor's photography: in conversation with Joanna Bąk

50 years of Tomek Sikora's artistic work becomes the pretext to sit down and discuss his experiences, work and plans. Asked why he very often chose a surrealistic style, he answered that 8 hours of dreaming is his primary inspiration. Especially during the communist time in Poland, he searched for his own artistic language to describe reality. Thanks to his breakthrough project "Alice in Wonderland" he emigrated to Australia where he made mainly commercial work. For Sikora, the advertising world gave him adrenalin, and also freedom to pursue personal artistic projects. Joanna Bąk inquires also about his latest book *Pricelessly* (2018), which records a conversation between him and journalist Dorota Wodecka. Most important for Sikora is to inspire people to embrace the bright side of life even in difficult times, as in Poland's recent political climate. ■

Artur Wabik

Krak... ale nie kokaina

W październiku 2018 r. w krakowskiej Modern Art Gallery (MAG) odbyła się wystawa Caroliny Khouri i Wojciecha Antoniego Sobczyńskiego zatytułowana „Krak... ale nie kokaina / Krak but not cocaine", prezentująca najnowsze prace artystów mieszkających w Londynie. Tytuł w przewrotny sposób nawiązuje do legendarnego założyciela miasta, ale ujawnia też szczególny stosunek twórców do Krakowa. Jest to trzecia wspólna wystawa duetu, którego prace powstają we wspólnej przestrzeni życiowej i artystycznej, zachowując przy tym dużą dozę odrębności.

Artur Wabik: To Wasza trzecia wystawa w ciągu ostatnich trzech lat. Jak to się stało, że zaczęliście tak intensywnie wystawiać się w Polsce?

Carolina Khouri: Zależy nam na tym, aby na nowo tutaj zaistnieć. Podjęcie tej inicjatywy wynika przede wszystkim z tego, że nie mieszkając w Polsce bardzo łatwo jest stracić związek ze środowiskiem, a po latach trudno jest go odnowić.

AW: Zaczęliście od wystawy „Kwadratura Koła" w BWA Galerii Bielskiej w 2016 r. Następna była wystawa „PromienioTwórczość" w CSW w Toruniu w 2017 r. Teraz spotykamy się w Krakowie. Można powiedzieć, że się udało – widać Was w Polsce.

CK: Myślę, że to był dobrych ruch, żeby zacząć współpracę z różnymi ośrodkami, w różnych miastach. Nieoczekiwanie zaczęliśmy od BWA w Bielsku Białej. Ta współpraca zaowocowała wymianą artystyczną. W efekcie grupa „Page 6", do której oboje należymy, a której Wojtek jest założycielem, pokazała w Bielsku swoje prace, a my zaprosiliśmy grupę 10 artystów z Bielska do wystawy w Londynie.

Wojciech Sobczyński: W toruńskim CSW mieliśmy świetny kontakt z publicznością. Dotarło do nas wiele entuzjastycznych komentarzy. Przy okazji wystawy powstała relacja dla TV Polonia.

AW: Poprzednie dwa lata upłynęły Wam pod znakiem wystaw w instytucjach publicznych. Skąd decyzja o prezentacji w galerii prywatnej, komercyjnej, jaką jest krakowska MAG?

WS: Nie robimy rozróżnienia pomiędzy galeriami publicznymi i prywatnymi. Jesteśmy skłonni wystawiać nasze prace wszędzie, skąd przyjdzie zaproszenie. Od dawna już chcieliśmy pokazać coś w Krakowie. Szukaliśmy miejsca z potencjałem aranżacyjnym, a także takiego, które da nam dużą dozę swobody.

CK: Współpraca z BWA Galerią Bielską była naszą inicjatywą. Natomiast wystawa w CSW w Toruniu to pomysł prof. dr hab. Jana Wiktora Sienkiewicza – była to pierwsza z cyklu wystaw przybliżających współczesnych artystów polskich tworzących za granicą. Tym razem świetną pracę organizacyjną wykonał Andrzej Franaszek z galerii MAG.

WS: Chcemy utrzymać równowagę pomiędzy pozornie sprzecznymi domenami świata sztuki. To jest nasza pierwsza w Polsce wystawa komercyjna. Wydawało nam się, że w ten sposób skrócimy dystans z widzem i z Krakowem. Nasze prace nie są łatwe do zaprezentowania na ekranie komputera. Trzeba mieć z nimi bezpośredni kontakt. Pomimo fantastycznych narzędzi, jakie stwarza dziś technologia, uważam, że nie da się zastąpić bezpośredniego kontaktu widza z dziełem.

AW: Jak wygląda Wasza przestrzeń twórcza?

1. **Wojciech Antoni Sobczyński**, *Projekt pomnika złamanych praw*, 2018; **Carolina Khouri**, *Abstract in White*, 2014; **Wojciech Antoni Sobczyński**, „Uśpione miasto", 2018; **Carolina Khouri**, *Abstract in Blue*, 2018
2. **Carolina Khouri**, *Abstract in Red*, 2012; **Wojciech Antoni Sobczyński**, *Projekt pomnika złamanych praw*, 2018

CK: Mieszkamy i pracujemy w jednym miejscu. Mamy wspólną pracownię w starym magazynie, który dzielimy z kilkoma artystami mieszkającymi pod jednym dachem. Wojtek ma jeszcze swoją odrębną pracownię w centralnym Londynie, przy Waterloo, gdzie tworzy od lat.

WS: Tam robię pewne rzeczy wymagające większej precyzji i skupienia. Natomiast w naszej wspólnej przestrzeni można robić rzeczy na większą skalę.

AW: Czy robicie jakieś obiekty wspólnie?

WS: Raz się tak zdarzyło. Na wystawę „PromienioTwórczość" zrobiliśmy razem obiekt będący zwornikiem naszych odrębnych metod twórczych. Podkreśliliśmy w ten sposób wzajemne oddziaływanie budując pomost dla stylistycznych różnic.

CK: Podarowaliśmy później tę pracę do kolekcji CSW.

AW: Czy Wasze są prace są tworzone z myślą o przestrzeni publicznej?

CK: Ja osobiście identyfikuję się najbardziej z malarstwem, ale interesuje mnie też video i szeroko rozumiana instalacja. W ubiegłym roku wykonałam instalację na placu przed Bernie Grant Arts Centre – to były sztucznie stworzone kałuże, które odbijały niebo. Bardzo lubię inne media, bo dają mi oddech i zdrowy dystans do mojej pracy malarskiej.

AW: To, co mnie uderzyło w Twoim malarstwie, to fakt, że niemal wszystkie płótna są pokryte glazurą. To bardzo interesujące, ponieważ z jednej strony niweluje efekty strukturalne obrazu, a jednocześnie daje zupełnie unikalny efekt wizualny.

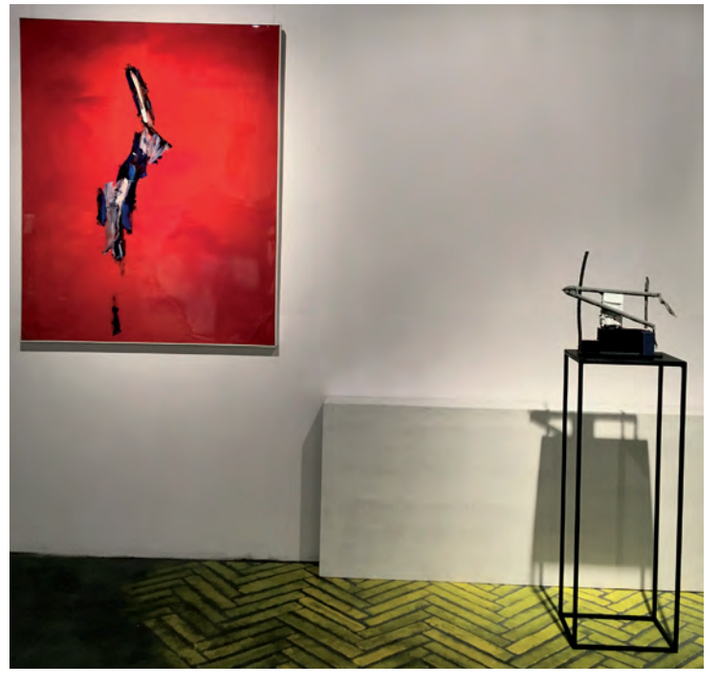
CK: W przypadku moich prac kolor odgrywa szczególną rolę. One najczęściej są zdominowane jakimś kolorem – białym, niebieskim lub czerwonym. Zależało mi na zwiększeniu intensywności i głębi tego koloru, aż znalazłam metodę. Pewnym minusem jest to, że w glazurze wszystko się odbija.

AW: Przesłonięcie płótna – transparentnym wprawdzie, ale jednak – tworzywem sztucznym przywodzi na myśl użycie filtrów w fotografii cyfrowej. Przepuszczasz swoje malarstwo przez intensyfikujący filtr?

CK: Chcę osiągnąć spotkanie tych prac z czasem, w którym żyjemy. Abstrakcja jako taka nie jest niczym nowym; koncepcja jest stosunkowo stara. Szukam narzędzi, które nadają obrazom współczesny charakter. Przy czym pamiętajmy, że to jest tylko wykończenie obrazu. Zlecam to zadanie osobom, które pracują z tym surowcem. Najważniejszy jest jednak obraz!

AW: Wojtku, wiele z Twoich obrazów nie ma ram. Sprawiają wrażenie wyciętych z ram, co sugerują poszarpane krawędzie.

WS: Nie, nie ma to nic wspólnego z wycinaniem. Po prostu nie lubię, kiedy wystawa wygląda jak klaser ze znaczkami. Chciałem odejść od tego. Anthony Caro powiedział kiedyś, że schodzi z rzeźbą z cokołu i zaczął umieszczać swoje prace bezpośrednio na nawierzchni. Podobnie jak Henry Moore w rzeźbie parkowej. Wyrastałem w tych przesłankach: wychodzenia poza konwencję. Próbuję więc odejść od ściany, ale nadal pozostać na płótnie. Ta poszarpana linia – ona mnie interesuje, ona jest dla mnie końcem płaszczyzny, ale narracja trwa w oczach odbiorcy. Czasami jest też prosta i odcięta jak od żyletki, ale to musi z czegoś wynikać.



2

AW: Niektóre z Twoich obrazów nie mają nawet orientacji charakterystycznej dla malarstwa.

WS: Owszem, niektóre moje obrazy są wolno stojące i układają się zgodnie z grawitacją. Nazywam to roboczo „przerzutką". Generalnie staram się tworzyć obiekty mające coś wspólnego z rzeźbą.

AW: Czy to znaczy, że odchodzisz od malarstwa na rzecz rzeźby?

WS: Nie, te rzeczy u mnie współistnieją. Działają w sprzężeniach zwrotnych. Czasami wychodzę od malarstwa i to się z czasem przekształca w jakąś strukturę przestrzenną, a czasami pierwsza pojawia się konstrukcja, która potrzebuje komponentu malarskiego.

AW: Opowiedz proszę więcej o konkretnych pracach.

WS: *Kujawiak* – obiekt zrobiony na wystawę w CSW, związany jest ze wspomnieniami z młodości, echem krajobrazu naszpikowanego konstrukcjami stogów siana. Kiedy siano już wyschnie i zostaje zdjęte ze stogu, to zostają na polach takie nagie, drewniane struktury. Wybrane kolory nawiązują do regionu kujawskiego. Natomiast *Projekt pomnika złamanych praw* jest próbą odejścia od utartych dróg w sztuce, od domniemanego pojęcia „piękna". Współczesny świat jest inny, daleki od ideału, szukam więc artystycznego wyjścia w antyestetycznej kontrze i buduję swój język z rozbitych fragmentów. Jako student i początkujący artysta natknąłem się na pracę brytyjskiego artysty, która wygrała konkurs na pomnik nieznanego więźnia politycznego. Jej autorem był Reg Butler. Tak się złożyło, że później, już w Anglii, byłem jego studentem w UCL Slade School of Fine Art. Mój *Projekt pomnika złamanych praw* jest echem jego nonkonformistycznej postawy. ■

Crack… but not cocaine

Carolina Khouri and Wojciech Antoni Sobczyński are visual artists based in London. In October, 2018 at the Modern Art Gallery in Cracow, we could see the newest work of this creative duet. Sobczyński presents his sculptures, paintings and 3D objects, while Khouri displays her paintings. The title of the exhibition Crack… but not cocaine in a mischievous way relates to the name of the legendary founder of the city, but also reveals the artists approach towards the city. In conversation with Artur Wabik, Khuouri and Sobczyński talk about their new projects, artistic inspiration and their desire to be more present in the environment of Polish visual art. ■

„Lubię być pionierką i działać w nowych wymiarach”

Z Mariną Abramović rozmawia Anna Markowska

1

Anna Markowska: Cudownie zobaczyć Panią ponownie!

Marina Abramović.: Przeglądałam Pani książkę, którą dostałam wczoraj, jest naprawdę ciekawa. Także Panią jest miło znowu zobaczyć.

AM: Bardzo dziękuję [chodzi o książkę *Galeria Sztuki Najnowszej* (2014), wydaną przez Muzeum Współczesne Wrocław, gdzie jest wątek amsterdamskiego epizodu życia artystki i przyjaźni z wrocławskim artystą konceptualnym Piotrem Olszańskim, o którym Abramović pisze też w wydanej właśnie autobiografii *Pokonać mur* (2018)]. Byłam tak podekscytowana dzisiejszym spotkaniem, że pomyślałam o jakimiś odpowiednim darze, a właściwie o ofierze dla Bogini.

MA: (uśmiech)

AM: Oto co wymyśliłam: to jest krzemień pasiasty z terenów skąd przyjechałam, z Dolnego Śląska, o którym mówiliśmy wczoraj.

MA [bierze kamień do ręki]: Jest piękny, niezwykle piękny, naprawdę. Krzemień to także materiał, z którego robiło się w dawnych czasach ostrza, siekierki, prawda?

A.M: Tak, generalnie broń. Ale ja pomyślałam że ten piękny i tajemniczy kamień mógłby być dobrym początkiem dla wyjaśnienia Pani koncepcji „obiektów przejściowych” (*transitory objects*).

MA: Ach, więc to jest Pani pytanie! Obiekty przejściowe, OK.

AM: Tak, bo dla Pani minerały to uproszczone komputery, z których można wiele się dowiedzieć i o danym terytorium, i o sobie.

MA: Tak, dokładnie.

A.M: Więc pomyślałam, że dla Pani to może być też taki alternatywny przewodnik po ziemi, którą właśnie Pani odwiedza, możliwość dowiedzenia się czegoś innego i ciekawego.

MA: Na pomysł obiektów przejściowych wpadłam, gdy szłam po Wielkim Murze Chińskim. Codziennie chodziłam po innym podłożu, czasami było gliniaste, czasami po kamieniach z domieszką żelaza, albo miedzi, czasem po kamieniach z kwarcu. I za każdym razem miałam w związku z tym inne odczucia. Więc połączyłam świadomość z ciałem i materiałem po którym się chodzi, a potem jeszcze z planetami i ludzkim ciałem i doszłam do przekonania, że wątroba odpowiada turmalinowi, ametyst świadomości, kwarc to oczy planety, miedź to system nerwowy, żelazo – krew, itd. Stworzyłam więc łączność dwóch ciał – ciała planety i ciała człowieka. A ponieważ jak szłam po Wielkim Murze, to byłam bardzo odosobniona, nie było tam publiczności, więc obmyśliłam również, jak mogłabym przybliżyć publiczności moje doświadczenie; szczególnie ludziom w miastach. Doszłam do wniosku, że dzięki obiektom przejściowym, robionym z różnych minerałów, będą się mogli zaangażować w trzech podstawowych pozycjach: siedzenie, stania i leżenia. Czyli, że jeśli zawieszę te obiekty na ścianie, publiczność będzie mogła odczuwać je patrząc na ścianę. Ale generalnie, obiekty przejściowe to nie są rzeźby, bo chcę żeby naprawdę były przejściowe, czyli by uruchamiały określone doświadczenie i żeby potem mogły zostać usunięte, bo to nie one są ważne. A potem zrobiłam jeszcze buty na odejście (*Shoes for departure*)…

AM: Bardzo ciężkie…

MA: Tak, ważyły koło 20 kilogramów, bo były przeznaczone do odejścia mentalnego, a nie fizycznego. Wchodzi się w te buty, jest się w pozycji jakby się chciało zrobić krok, zamyka oczy i dokonuje mentalnego odejścia. Potem zrobiłam jeszcze kamienne poduszki przyczepiane do ściany. Wiszą

1. Przemowa Mariny Abramović na wernisażu wystawy
2–3. Wernisaż wystawy
Fot. 1–3 Piotr Kielan

pionowo w trzech miejscach i można na nie nacierać głową, piersią (sercem) i okolicami części intymnych; nacisk powinien trwać tak długo, aż pojawi się uczucie uspokojenia. Jednym słowem, robię bardzo różne obiekty przejściowe. I nie przestaję. Ciągle je robię.

AM: Tak?

MA: Tak, nieustannie.

AM: Ciekawa jestem czy już Pani patrzyła na tutejsze niebo?

MA: Och, tak, mam tu cudowny widok.

A. M. Bo to jest niebo Kopernika…

MA: Mam tu tyle nieba! Ten mój pokój w Toruniu jest fantastyczny; mogę patrzeć na niebo z sypialni. Niebo bardzo się zmienia, od ciemności i szarych chmur do koloru jasnoniebieskiego. Tak, tak, bardzo interesuję się chmurami.

AM: Na toruńskiej wystawie są zresztą Pani wczesne obrazy z chmurami. A w ogóle, to szukam – tak Panią frapującego – połączenia między sztuką a nauką. Wiem, że bardzo interesowały Panią wynalazki Nikoli Tesli, jego pomysły na transmisję energii.

MA: Tak, rzeczywiście.

AM: A z drugiej strony… Kopernik był księdzem, a o Tesli niektórzy piszą nawet, że się wykastrował, by stłumić swoją energię seksualną. A Pani, szukając innych źródeł wiedzy i twórczości nigdy się nie posunęła do wstrzymywania przepływu energii seksualnej. W swoim *Manifeście* podkreśla wręcz Pani, że artysta powinien być jednostką erotyczną. Co Pani sądzi o tłumieniu energii seksualnej?

MA: (śmiech) No, wie Pani, ja jestem całkowicie przeciw tłumieniu energii seksualnej. To tak przy okazji (śmiech). Myślę, że energia erotyczna jest naszą energią pierwotną i potem ważne jest tylko, jak się ją przenosi i przekłada. Może być zmieniona w agresję i przemoc, ale także w miłość, w czułość i w miłość bezwarunkową, również oczywiście w twórczość. Jeśli się weźmie buddyzm, to tu energia seksualna jest przerabiana na energię duchową. Zależy wszystko od sposobu zarządzania; artysta musi poczuć tę energię, by móc jej użyć. Często w tym kontekście mówi się o pornografii, ale dla mnie energia erotyczna oznacza związek z tym, co boskie. Energia erotyczna jest bez wątpienia boska; nie wiemy tak naprawdę nic na temat tego, jak zaczęło się życie na tej planecie, jest tak wiele pytań, na które nie udzielono odpowiedzi, ale energia egzystencji jest energią erotyczną; bycie z nią w kontakcie oznacza więc bycie w kontakcie z energią pierwotną.

AM: Gdybym próbowała jeszcze bardziej zgłębić problem relacji między sztuką i nauką, a także historią (jestem przecież historyczką sztuki) w Pani dziełach, to sięgnęłabym do *Seven Easy Pieces* (2005) w Muzeum Guggenheima, gdzie dokonała Pani podróży w czasie, odgrywając ponownie performanse innych wybitnych artystów. Nazwałabym Panią w związku z tym generatorem czasu. Bo ja, jako historyk, mogę niestety jedynie opisać przeszłość, a Pani zabiera nas w podróż w czasie i pozwala patrzeć w przeszłość i jej doświadczać. To zupełnie wyjątkowa sytuacja. Czy mogłaby Pani to skomentować, owo burzenie podziałów między nauką, sztuką i historią?

MA: Myślę, że musimy na nowo ustanawiać granice, cały czas przesuwać słupy graniczne i niczego nie brać za pewnik ustalony raz na zawsze. Dla mnie najważniejsze jest bezpośrednie, osobiste doświadczenie. Jeśli czegoś nie doświadczę, to po prostu tego nie czuję i nie wiem. Na przykład, jak inaczej mogłabym coś wiedzieć o doświadczeniu Giny Pane, czy Josepha Beuysa, albo Vita Acconci, tych artystów których re-performowałam w *Seven Easy Pieces,* gdybym tego nie doświadczyła; nie tylko o strukturze tych dzieł, ale o przesuwaniu granic. Niektóre z tych performansów trwały pierwotnie około pięćdziesięciu minut czy godzinę, a ja je re-performowałam przez siedem godzin czyli nadałam im inny wymiar czasowy, no i oczywiście także przestrzenny; dodałam też moje własne elementy, tzn. moją własną charyzmę, moje własne ego. To było naprawdę bardzo interesujące. Szczególnie interesująca była zresztą Gina Pane i jej 28-minutowy performans, gdy leży nad świeczkami.

A. M: *Conditioning* z 1973

MA: Rozciągnęłam go do siedmiu godzin, co było szalonym pomysłem (śmiech).

A. M: O, tak!

MA: Naprawdę, kiedy myślę, co robiłam, to muszę uznać, że jestem szalona.

AM: (śmiech) OK, to w takim razie kontynuuję temat przekraczania granic i spytam o komunizm. Wczoraj bardzo dokładnie obejrzałam całą Pani wystawę i pomyślałam, że jest tam zawarty bardzo silny przekaz o tym ustroju. Pani jest naprawdę bardzo i ciągle z naszej części Europy.

MA: Tak, zdecydowanie, wszystkie te polityczne zachowania, bohaterowie…

A.M. Tak, właśnie, poczułam to bardzo intensywnie i pomyślałam też przewrotnie, że w komunizmie byliśmy zamknięci i mieliśmy mury i granice do kontestowania, a Pani jako artystka te granice przesuwała. A teraz może Pani wszystko. Czy można więc stwierdzić prowokacyjnie, że komunizm był inspirujący dla artystów, jak zresztą wszelkie ograniczenia. Czy to jednak konstatacja nazbyt szalona?

MA: Och, wie Pani – i tak, i nie. Rzeczywiście moje dzieciństwo i młodość w państwie komunistycznym uczyniły mnie tym, kim jestem obecnie; chodzi o ten wariacki opór i determinację, i...

AM: ...tak!

MA:..i poświęcenie, fakt, że sprawy są ważniejsze niż twoje prywatne życie – to są przecież komunistyczne pomysły, także to, by nigdy się nie poddać >

1

Marina Abramović
1. *Rytm 0*
2. *Dom z widokiem na ocean*
3. *Kryształowa miotła* z serii „Przedmioty przejściowe do nie-ludzkiego użytku"
4. *Usta Tomasza*
Fot. 1–4 Piotr Kielan

2

i mieć odwagę, by przeciwstawić się przeciwnościom. Ale jeśli odpowiadam „nie", to dlatego, że w moim przypadku to był jedynie początek. To było naprawdę ważne, ale pamiętam też moment kiedy wyjechałam. Miałam wówczas 29 lat i przeniosłam się do Amsterdamu. I nagle wszystko, o co walczyłam w Holandii, stało się całkowicie oczywiste, mogłam robić dosłownie wszystko na co miałam ochotę i nikogo to zupełnie nie obchodziło. Wszystkie niebotyczne przeszkody z komunizmu stały się w kapitalizmie nieaktualne. Musiałam stworzyć zupełnie nowe koncepcje i wymyślić nowe granice i ograniczenia, a także wymyślić nowe przeszkody do pokonania. Ich stwarzanie było naprawdę bardzo ciekawe. Dochodzimy tu do jednej z istotnych kwestii: dlaczego tak wielu ludzi z Europy Wschodniej gdy wyjechało na Zachód, nie osiągnęło tu sukcesu. Tak naprawdę przepadło w tej wolności.

AM: Ciekawy jest przypadek aktorów Grotowskiego. Czasami Pani metody i jego metody są porównywane...

MA: Tak

AM: ...jednak problem z ekipą Grotowskiego był chyba taki, że jej członkowie brawurowo przekraczali granice, ale nie bardzo potrafili powracać i zwyczajnie żyć. Odeszli za daleko i nie wiedzieli jak dokonać powrotu. Pani, tak jak oni, odchodzi w inny wymiar, ale zawsze wraca...

MA: (śmiech) Jak dotąd!

AM: No właśnie, wow, jak Pani to robi? To jest właśnie niesamowite i chyba najtrudniejsze. Doświadczyć czegoś więcej, czegoś ponad miarę, wręcz niewyobrażalnego, a potem jak gdyby nigdy nic żyć zwykłym życiem. Wow!

MA: (śmiech) Dziękuję! Są efekty uboczne tych wzlotów i upadków. Rzeczywiście, wie Pani, przede wszystkim prowadzę bardzo rygorystyczne życie po to, by się nie rozpaść na kawałki. W mojej pracy wszystko jest szalone, ale moje życie jest niewiarygodnie zwyczajne. Zacznę od tego, że nie piję. Często wycofuję się do klasztorów, np. w Indiach. Dramat ciała to straszny tyran. By to zobrazować, dam Pani przykład wielkiego pisarza, który potrafi zmieniać życie ludzi i ich dusze. W związku z tym każdy chce bardzo go spotkać osobiście. Ale kiedy do tego dochodzi w jakimś barze, to może się okazać, że pije jak diabli i nawet się nie odzywa albo mówi jakiś stek bzdur. Trudno wówczas uwierzyć, że to ten sam facet, który napisał te wszystkie wysublimowane książki. Chociaż taka jest prawda. To naprawdę ciekawe, w jaki sposób można stworzyć jakieś wyjątkowo wysublimowane i wybitne dzieło sztuki, a potem doświadczyć odejścia całej tej energii i zejść do najniższych poziomów swojej jaźni. Dam jeszcze przykład koncertu i gwiazdy pop, stającej naprzeciw np. 300 tysięcy ludzi. Daje całą swoją energię, ale w momencie kiedy światła gasną, cała energia publiczności jest w tym muzyku. I trzeba coś z tym zrobić, zmierzyć się z tym ogromem, jakoś się uspokoić; niektórzy biorą heroinę czy inne narkotyki, bo nie umieją nic innego. To samo z performerem. Kiedy wzniesiesz się tak wysoko i napełnisz się

3

ogromną energią, która naprawdę potrafi być bardzo niebezpieczna… Dlatego właśnie udaję się na Wschód, do Tybetu, uczę się od szamanów i innych ludzi jak zawiadywać tą energią i ją przekształcać – nie w destruktywny, ale pozytywny sposób. To jest klucz. Inaczej skończysz na dramacie ciała, co może cię całkowicie zniszczyć. Jeśli nie umiesz powracać, przepadłeś.

AM: Myśląc o edukacyjnych celach naszej pogawędki i przesłaniu Pani sztuki, chciałabym zacytować cudownie proste zdanie, jakie powiedziała Pani kiedyś do Germano Celanta: „Wszystko, co musisz zrobić, to po prostu żyć i być otwartym".

MA: (śmiech)

AM: Wspiera Pani młodych ludzi, daje wskazówki tym, co do Pani przychodzą i pomyślałam…

MA: Odpowiadając na Pani pytanie, chciałbym powiedzieć o wskazówce, którą sama dostałam. To wskazówka od Laurie Anderson, z czasów gdy była z Lou Reedem. Zawarli wówczas pakt, w którym były następujące trzy punkty, absolutnie cudowne: po pierwsze, miej dobry detektor głupoty, rozpoznawaj, jak ci ktoś wciska kit i trzymaj się od takich ludzi z daleka; po drugie, nie bój się nikogo i niczego, i po trzecie – nie zapomnij być czułym; w tym punkcie jest więc też ta otwartość, którą Pani cytowała, ale jest jeszcze coś więcej: lęk i kruchość.

AM: To może jeszcze słówko o „mixed reality", zmieszanej rzeczywistości wirtualnej i rzeczywistej, jaką zafundowała Pani ostatnio widzom galerii Serpentine w performansie *The Life*. Występowała Pani tam jako awatar, można więc powiedzieć, trawestując Pani słynne działanie w MoMA, iż „artysta był nieobecny".

MA: Tak, to zupełnie nowa rzecz i ekscytujące doświadczenie, wykreowane przez 32 kamery. Generalnie, jest się bardziej realnym niż w rzeczywistości, a jednocześnie nie jest się tam, gdzie się jest, jak duch; także ja – i jestem, i nie jestem. Chciałabym Pani pokazać esemsa, jaki dostałam po wizycie w Serpentine od mojego przyjaciela [artystka szuka w telefonie, podaje go i prosi o odczytanie wskazanej wiadomości].

AM: [odczytuje głośno esemsa z komórki artystki]: „Właśnie wyszedłem z Serpentine. Nie mogę przestać płakać. Robiłem to też zanim wyszedłem. To bardzo ważne dzieło. Poczułem, jakbym już dłużej nie był sobą, jakbym był na jakimś innym poziomie, jakbym przeszedł gdzieś na drugą stronę i naprawdę czułem, że to było jakieś pożegnanie, na pewno jakiegoś okresu życia. Nie potrafię tego lepiej wytłumaczyć, ale to było coś jasnego, ponad powszechnym smutkiem. To bardzo chrześcijańskie dzieło, zrobiło na mnie ogromne wrażenie. Nigdy tego nie zapomnę. Kocham cię".

MA: Coś takiego mi przesłał. Wielu ludzi płakało. To naprawdę było ciekawe i dziwne, technologicznie trudne, bo okrąg do dyspozycji miał tylko trzy metry średnicy; kiedy wychodziło się poza granice okręgu w środku pojawiał się cień i słychać było tylko moje kroki, ale się mnie nie widziało; było w tym coś z energetycznych eksperymentów Tesli ze znikaniem i ponownym się pojawianiem, materializacja i dematerializacja, wchodzenie i wychodzenie z tego świata…

AM: Przerażające

MA: Tak, naprawdę, to było groźne. Jestem na pewno jedynym artystą w moim wieku, który interesuje się takimi innowacjami i pierwszym artystą zeskanowanym w tej technologii. Lubię być pionierką i działać w nowych wymiarach. ■

Toruń, 6 marca 2019

Wywiad przeprowadzony w związku z retrospektywą Mariny Abramović *Do Czysta/The Cleaner* w toruńskim Centrum Sztuki Współczesnej (8.03–11.08.2019)

Naszemu koledze redakcyjnemu Pawłowi Lewandowskiemu-Palle dziękujemy za inicjatywę i organizację wywiadu z Mariną Abramović na łamach „Formatu".

Redakcja

4

1

I like pioneering in new dimensions

Starting off with the local mineral ore and giving the artist a lump of striped flint which occurs in Lower Silesia, Anna Markowska talks to Marina Abramović, first discussing the role and the place of natural resources. The concept of *transitory objects, i.e.* rocks and stones – referred by the artist as simplified computers – which help us to experience the present time and gain an irrational knowledge of the world, is fairly close to gazing at the sky, clouds and stars, which serves a similar role. Stargazing is an activity for which Mikołaj Kopernik, the most famous citizen of Toruń, the venue of the exhibition and this interview, was renowned for. The great scientist was a priest while Nicola Tesla – a great inventor who fascinates the artist – was famous for subduing his sexuality. Nevertheless, according to the artist, the energy connected with art mustn't subdue sexual energy, which is the basic human energy. It is this energy, transformed both into love and artistic activity, which is for the artist a condition for the real and authentic contact with the original forces of nature.

The conversation with the artist partly revolves around Polish and Wrocław themes: artist Piotr Olszański, a graduate of the PWSSP in Wrocław and a friend of Abramović in the 70s in Amsterdam, and the similarities between Abramović's artistic practice and the methods of Jerzy Grotowski (with whom she is sometimes compared), as well as the experience of communism and its impact on art. Abramović, who is celebrating the 50th anniversary of her artistic practice, believes that it is crucial to pass on a living art to a new generation. During her meetings with the young audience, she often offers advice, and as far as personal relations are concerned, her most basic and simple piece of advice is to be tender. Yet, her experiments with the so-called mixed reality (*The Life*, Serpentine Gallery, London, 2018) indicate that besides her direct, here-and-now presence, the artist is working on a method of being thanks to new technologies and despite being physically absent. ■

Marina Abramović
1. *Artystka obecna*
2. *Polegaj na nas*
Fot. 1–2 Piotr Kielan

2

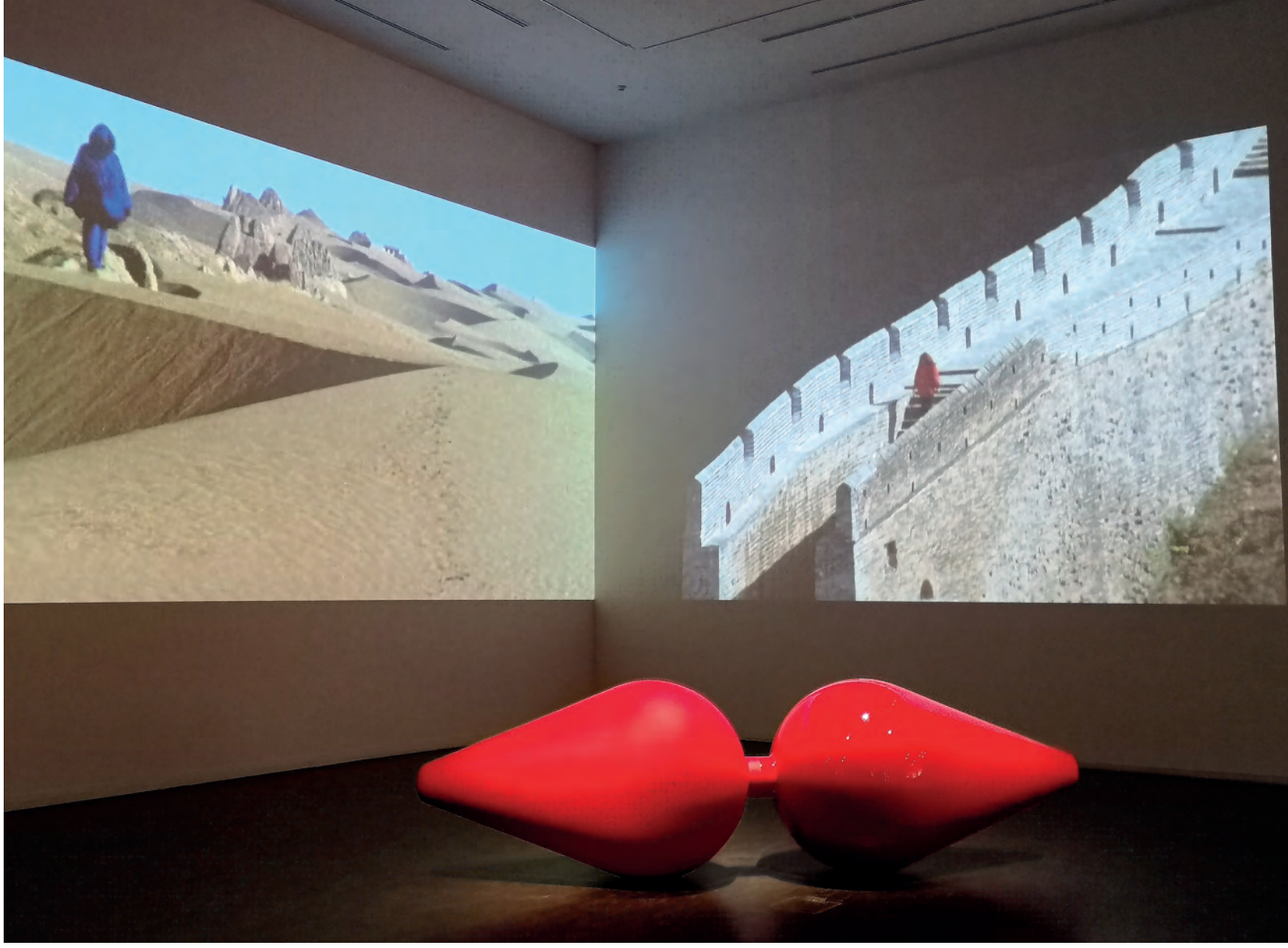
Anna Markowska

Wyżymaczka, stary citroën i niezłomność ducha

Marina Abramović
Van – relacja w ruchu
Fot. Piotr Kielan

Wielka retrospektywa Mariny Abramović, wyprodukowana przez Moderna Museet w Sztokholmie we współpracy z duńską Luisianą i Bundeskunsthalle w Bonn, jest co prawda wystawą objazdową, ale dla Torunia została przygotowana jej specjalna odsłona, z dziełami, których nie zobaczy się w innych lokalizacjach. Do wystawy podchodzi bowiem artystka niezwykle czule, w Toruniu zamieszkała przez tydzień, by nie tylko fetować wernisaż, ale także doglądać przygotowania, spotykać się z ludźmi, poczuć specyfikę miejsca. Po Toruniu wystawa pojedzie jeszcze do rodzinnego Belgradu, zdecydowanie nie dopieszczanym dotąd, gdy chodzi o jej wystawy. Ekspozycja – podsumowująca 50 lat twórczości – jest więc docelowo powrotem do miejsca, gdzie dobiegająca dziś 72 lat artystka spędziła pierwsze 29 lat swojego życia. Jest ważną rekapitulacją i autorską rekonceptualizacją, pełnym inwencji podsumowaniem dla potomnych. Trudno oprzeć się wrażeniu, iż monumentalny pokaz-pomnik jest więc jednym z intensywnych przygotowań artystki do odejścia, gdyż cielesne odchodzenie włączone zostało od pewnego czasu w zakres jej sztuki. W swym *Manifeście* napisała wszak: *Artysta musi mieć świadomość własnej śmiertelności. Dla artysty ważne jest nie tylko jak żyje, ale też jak umiera.* (…) *Artysta powinien umierać świadomie, bez strachu.* Dlatego planuje dokładnie sposoby kontynuacji dzieła, gdy jej zabraknie, opracowuje powtarzalne „metody Abramović", propagując swoją twórczość na rozlicznych warsztatach pod metaforycznym hasłem *Cleaning the house* (chodzi w nim o porządki w swojej duszy, a nie w mieszkaniu), wymyśla sposoby istnienia wirtualnego i pozacielesnego pojawiania się w swoich performensach, a nawet opracowuje detaliczny scenariusz własnego pogrzebu, gdyż – co podkreślała w swym *Manifeście* – pogrzeb jest ostatnim dziełem sztuki. Recepcja wystawy w Polsce odbywa się na różnych poziomach – od listu otwartego *Droga Marino* podpisanego przez polskich artystów, kuratorów i aktywistów, którzy odradzają jej rzekomo niefortunny tytuł, zwracając uwagę na różne mroczne konteksty zaistnienia wystawy (i właściwie odradzając jej występ, konkludując, że zapewne nie chciałaby się wpisywać się w takie konteksty pokazywania swoich prac), poprzez protest Ministerstwa Kultury i Sztuki, że CSW bezpodstawnie wykorzystało logotyp MKiS na zaproszeniach – mimo dwukrotnego odrzucenia wniosku o dofinansowanie – oraz poprzez demonstracje i zbiorowe modlitwy przed budynkiem CSW, gdyż – ponoć – artystka jest nie tylko okultystką, ale i satanistką, aż po radość że światowa artystka i takaż wystawa przyjechała do Polski. Można powiedzieć – dla każdego coś dobrego. Jednak ponad tym wszystkim jedno jest pewne: wystawa jest porywająca.

Zaskakujący tytuł wystawy *The Cleaner* (po polsku: *Do czysta*) tłumaczyła na konferencji prasowej sama artystka, odwołując się do swoich wspomnień z dzieciństwa i obsesyjnie schludnej matki, na tyle obawiającej się wszelkich zarazków, że myła banany przy użyciu detergentów i nawet świeże kwiaty wolała od razu zasuszać w książkach, niż wstawiać pachnące bukiety do wazonów, gdzie mogłyby być rozsadnikami bakterii. W swej biografii *Pokonać mur* wspomina Danicę, surową rodzicielkę, pisząc: *Budziła mnie w środku nocy, jeśli uznała, że leżę niechlujnie, kłębiąc pościel* [tamże, s. 20]. Jednak *The Cleaner* to nie jest opowieść o relacji z matką, ale próba odpowiedzi na pytanie, jak patrzeć w ogóle na przeszłość, co z niej zachować i w jaki sposób. A trudne dzieciństwo to jeden z powracających motywów jej twórczości, pociecha dla wszystkich >



1

maltretowanych, że złe traktowanie i poniżenie można przekuć na sukces. Niełatwe początki są o tyle ciekawe, że rodzice artystki należeli do tzw. komunistycznej nomenklatury, a małej Marinie niczego z materialnych dóbr nie brakowało; miała też oczywiście – jak niemal wszystkie „resortowe dzieci" – obowiązkowe lekcji francuskiego, fortepianu, podtykane lektury Prousta, Camusa i Rilkego oraz bilety do kina i teatru, a nawet wyjazdy na Biennale w Wenecji od 12 roku życia. Nie miała jednego: miłości i to o niej mówiła jako o czymś najważniejszym i w życiu (przyjechała wszak do Torunia z „boyfriendem", którego przedstawiła dziennikarzom), i w sztuce.

Wystawa rozmieszczona jest na dwóch rozległych piętrach CSW. Była przedsięwzięciem intelektualnie trudnym do zaprojektowania, gdyż performens – który jest jej sercem – z natury jest ulotny i trzeba było wymyślić sposoby przekazania tego, co z samej definicji trwa jedynie jakiś czas, by bezpowrotnie i bezapelacyjnie zakończyć się raz na zawsze. Myliłby się jednak ktoś, kto by przypuszczał, że podstawowym medium jest tu filmowa rejestracja efemerycznych zdarzeń. Artystka podkreśla, że najważniejsza jest dla niej teraźniejszość, doświadczanie tego, co tu i teraz, a tego – rzecz jasna – żadna rejestracja video oddać nie jest w stanie. Wejście na wystawę zaczyna się od starej szwajcarskiej pralki o opływowych kształtach, ze sterczącą nad walcem bębna dużą wyżymaczką. Gdy Marina miała 12 lat to błyszczące i zagadkowe cudo techniki zostało przywiezione do domu, a było – co przyznała artystka we wspomnieniach – jednym z pierwszych takich urządzeń, jakie pojawiły się w Belgradzie. Mała Marina widząc w nim raczej możliwość zabawy niż wzmożenia higieny, włożyła eksperymentalnie palce między gumowe wałki, by zobaczyć co się stanie. W pewnym momencie jednak napędzana elektrycznością wyżymaczka wciągnęła całą dłoń dziewczynki, powodując straszliwy ból. Zanim babcia zorientowała się co należy zrobić, przyszła artystka przeżywała cielesne katusze. Najwidoczniej wspomnienie to po latach urosło do rytuału przejścia, w którym skupiła się osobista chęć niezwykłych przeżyć, opresyjność rodzinnego domu i chęć wyrwania się z ograniczeń, jakie nakładane są na grzeczne dziewczynki z dobrych domów. Pralka nie jest jednak na wystawie po prostu zwykłym przedmiotem-„przypominajką", bo poprzez pozłocenie wałków wyżymaczki artystka zmieniła masowo produkowany przedmiot w dzieło sztuki. Historykom sztuki w Polsce ten sposób widzenia świata, przyprawiony sporą dozą czarnego humoru, przypomni być może równie mocną – i podobną w wymowie – pracę Władysława Hasiora, pt. *Kształtowanie charakteru.* U Hasiora zamiast wyżymaczki mamy maszynę do szycia, a pod igłą podłożona jest lalka. To poprzez przeszywające na wylot ukłucia igły lalka (metafora człowieka) będzie miała wzmocniony charakter. Martyrologiczny charakter wielu dzieł artystki uwzniośla cierpienie i choć artystka odżegnuje się od instytucjonalnych religii, wielu komentatorów dostrzega chrześcijańskie korzenie jej sztuki, wywodzące się od religijnej babci, opiekującej się nią w dzieciństwie, czy od wujka, który jako męczennik został obwołany świętym. Przenikanie osobistych przeżyć oraz sztuki to ważna część wystawy, oddzielenie przy pomocy szkiełka i oka, co jeszcze jest sztuką, a co tylko śladem, odpadkiem czy wręcz fetyszem jest trudne, bo artystka z jednej strony działa w świecie kapitalistycznej logiki utowarowienia dzieł jako przedmiotów, z drugiej – nalega na osobistą przemianę i efemeryczność dzieła. Materia jest tu tylko pomocą w dotarciu do tego, co ściśle duchowe. Oprócz wyżymaczki drugim niezwykle poruszającym obiektem jest stary, pomalowany na czarno van marki citroën, z pustym wnętrzem. Samochód przez pięć lat służył artystce i jej partnerowi Ulayowi jako ruchomy dom, którym przemierzali europejskie drogi i bezdroża, meldując się na wszelkich najważniejszych przeglądach

sztuki awangardowej. Nie wiem właściwie, jaki jest status tego przedmiotu, czy jest to dzieło sztuki czy nie, ale rola tego auta jest oczywista. Mówiąc kolokwialnie, zaświadcza, że tu nie ma kitu, wszystko jest autentyczne. Ta sztuka nie powstała bowiem w bibliotece, dzięki intelektualnym dylematom przy interpretacji książek, czy w eleganckim gabinecie ze skórzanymi meblami, przy szklaneczce bourbona, lecz z trudnego życia, wspaniałych choć czasami także trywialnych przeżyć, biednej, ale pełnej miłości egzystencji, wzbogaconej nieskrępowaną wyobraźnią oraz stawianiem sobie śmiałych celów i wyzwań. Stary citroën wszystkim zwiedzającym ma uświadomić, że przyszłość mamy w swoich rękach nawet wówczas, gdy są one kompletnie puste i od dawna nie dotknęły ich nie tylko banknoty narodowego banku, ale nawet chociażby niewielkie miedziaki.

Na konferencji prasowej pojawił się Józef Robakowski i reporterzy zrobili wiele zdjęć ściskających się nestorów neo-awangardy. Ich relacje sięgają lat 70., a podstawowym punktem zbornym była dla wszystkich młodych i poszukujących buntowników amsterdamska galeria De Appel. Na bankiecie pojawił się też inny wybitny artysta i performensowy gigant – Janusz Bałdyga. Abramović wspominała, że pojawienie się w Amsterdamie Polaków było wspaniałym momentem, bo – jak wyjaśniła z charakterystycznym dla siebie poczuciem humoru – Holendrzy są po prostu niezwykle nudni, a najlepiej o tym świadczy fakt, że nie mają w oknach firanek. „Nie mają nic do ukrycia", mówiła uśmiechając się szelmowsko artystka, pytając jednocześnie, czy na sali nie ma przypadkiem jakiegoś Holendra. Warto tu przypomnieć, że w latach 70. do Amsterdamu pielgrzymowali też wrocławianie, absolwenci wrocławskiej PWSSP (m.in. wspaniały duet Antosz&Andzia i zapomniany dziś Piotr Olszański), lub przynajmniej wysyłali tam swoje prace, by zaistnieć na wystawach (np. Witold Liszkowski). Pamiętać ponadto trzeba, iż nie było łatwo podróżować na Zachód, gdy się pochodziło z tzw. „demoludów". Dla samej artystki także nie było to łatwe; np. w Galerii Sztuki Najnowszej w Pałacyku na Kościuszki pojawiły się w latach 70. prace artystki, a prowadzący galerię Lech Mrożek miał do końca nadzieję, że może jednak także i samej Abramović uda się jednak przyjechać do Wrocławia. Niestety, nie udało się. Abramović wspomniała również Natalię LL. Przede wszystkim jednak wspominała nieustające amsterdamskie party, szalone i wesołe pomysły Polaków, choć także (nie da się ukryć) – ich alkoholizm, gdyż sama – jak zaznaczyła – nie zażywała i nie zażywa żadnych używek.

Bardzo ciekawym fragmentem ekspozycji jest sala poświęcona juveniliom. Zobaczyć tu można wczesne obrazy olejne artystki, jej szkice, studia chmur, nieco depresyjny i ekspresyjny młodzieńczy autoportret z niepokojącą żółtą apaszką (lub kołnierzem) wokół szyi, a także wiele studiów kraks samochodów – również z rozbłyskami żółci – frapujących wówczas artystkę. Projekcje filmowe nie są nigdy pokazywane na małych telewizorkach, ale w skali pozwalającej na żywą reakcję 1:1. Często powiększone są tak, by mogły swoją formą zaczepiać widza, powodować, by wrócił i został bodaj przez chwilę w domenie projekcji. Niewątpliwie jednak jednym z najbardziej dopieszczonych elementów pokazu są tzw. re-performensy, czyli powtórzenia słynnych działań artystki, które uczyniły ją sławną. Wykonują je młodzi ludzie, ochotnicy, po przejściu przez casting oraz warsztaty. W wybrane dni (m.in. w weekend majowy i Noc Muzeów) zobaczyć można zarówno te performensy, które artystka wykonywała przed spotkaniem Ulaya (*Freeing the Memory,* 1975), jak i te współtworzone razem z nim – słynne *Imponderabilia* z 1977 (gdy stali nadzy w wąskim przejściu, a publiczność musiała się między nimi przeciskać) oraz *Similar* >

2

Marina Abramović
1. *Kochankowie*, *Spacer po wielkim murze*
2. *Energia spoczynkowa*
3. *Usta Tomasza*
Fot. 1–3 Piotr Kielan

3

1

2

Marina Abramović
1. *Rytm 10*
2. *Pralka, walce pokryte złotymi płatkami*
3. Wczesne prace Mariny Abramović
Fot. 1–3 Piotr Kielan

illusion (trwanie w zastygniętej pozie wyjściowej do tanga), a ponadto także akcje wykonywane już samotnie, po rozstaniu ze swym partnerem życiowym i artystycznym, jak *The Onion* z 1995 (polegający na jedzeniu surowej cebuli) oraz *Cleaning the Mirror* (polegający na czyszczeniu szkieletu). *Similar illusion* wykonywali z Ulayem ostatni raz, gdy nie byli już ze sobą i – jak napisała we wspomnieniach – „chemia, którą kiedyś odczuwałam, gdy moje ciało dotykało ciała Ulaya, stała już się wyłącznie wspomnieniem". Przy innej okazji odnosząc się do tego związku napisała z rozbrajającą szczerością, iż to zapach – a raczej jej zmieniona reakcja na zapach partnera – dała jej do zrozumienia, że relacja nie ma już niestety przyszłości. Na wernisażu ze wszystkich re-performensów największym zainteresowaniem cieszyła się *Cebula.* Łzy i cierpienie performerki jedzącej cebulę zgromadziły tak ogromną ilość gapiów, że wręcz trudno było się dopchać, by zobaczyć jak każdy kęs sprawia jedzącej warzywo fizyczny ból, a po jej policzkach ciekną łzy. Okazało się, iż lubimy oglądać cudze cierpienie, chociaż wojerystyczny aspekt akcji nie wyczerpywał tu doświadczenia. Działanie niewątpliwie zyskało nowy sens właśnie przez reakcję publiczności – i o to właśnie chodziło przy przygotowaniu re-performensów. Wystawie towarzyszy ponadto przegląd filmów, oprócz słynnego wyciskacza łez *The Artist is present,* nagranego podczas wystawy w nowojorskim MoMA w 2010 roku (najbardziej poruszające jest tu oczywiście ponowne spotkanie artystki z Ulayem), można m.in. zobaczyć dokument filmowy o tworzeniu opery o życiu artystki, w reżyserii Boba Wilsona i z muzyką Antony'ego Hegarty'ego, dziś funkcjonującego jako Anohni. Jej nieziemski głos ma się pojawić także na pogrzebie artystki. Z kolei do ukazania na toruńskiej wystawie performensu *Artist is present* wspaniale znaleziono poruszającą formę – na końcu dużej sali stoi stół i naprzeciw dwa puste krzesła, za nim telewizor z rejestracją wydarzenia, a na dwóch przeciwległych ścianach tkwią, zawieszone po sufit, jeden przy drugim, dziesiątki monitorów: po jednej stronie z rejestracją twarzy artystki w różnych momentach performensu, po drugiej stronie – wielu twarzy tych, co chcieli popatrzeć jej w oczy. Multiplikacja patrzących na siebie oczu powoduje, że choć krzesła są puste i jesteśmy na swoistym afterparty, to wielość ekranów i emocji z nich bijących udziela się widzowi.

Zwiedzanie wystawy, znakomicie zaaranżowanej (co podkreślała też sama artystka, zwracając uwagę, że każde dzieło ma dla siebie taką przestrzeń, iż może swobodnie „oddychać"), pozwala na wszechstronne zapoznanie się z całością twórczości Abramović. Jednak jeśli zdecydujemy się spędzić w CSW kilka godzin, to – jak mi się wydaje – bynajmniej nie z miłości do historii sztuki, ale by pomedytować nad samym sobą. Uderzająca prostota tej twórczości powoduje, że zwiedzanie ekspozycji jest podróżą w głąb nas samych, naszych lęków i nadziei. Poruszające zapisy performensów z Ulayem, gdy patrząc sobie w oczy, policzkują się na przemian z agresją, ciekawością i czułością, czy gdy ich długie pocałunki podczas których oddają sobie nawzajem powietrze, to opowieść o miłosnym zatraceniu, gdy zanika też własne ego, by powrócić w momencie śmiertelnego zagrożenia (np. gdy kończy się powietrze). Być może

3

zabrzmi to patetycznie, ale trzeba to mimo wszystko powiedzieć: artystka jest mistrzynią życia, przetrwała tak wiele i zmieniła się w szczodrą i hojną postać, nakierowaną na drugiego człowieka. Granice, jakie sobie stawiała, nieustannie je przesuwając, po latach widz usensawia w postaci prymarnych kwestii dotyczących życia i śmierci. Artystę modernistycznego wykpiono jakiś czas temu jako autorytarnego „dawcę formy", tymczasem jej wielkość w jakiś dziwny sposób nie umniejsza widza i nie każe mu podporządkować się Geniuszowi, dodaje pewności siebie i buduje, bo dopuszcza widza w swoje arkana. Nawet, jeśli część z nas wolałaby, by artystka nie zmieniła się w monument, a w uśmiechniętą staruszkę z pobrużdżoną twarzą, to inna część podejrzewa, że ten monument o nieruchomym i gładkim obliczu oraz wielkiej sile spokoju – którą tak chętnie się dzieli – jest niezwykłym fenomenem, zrodzonym tyleż z kobiety i mężczyzny, co z natury. Jej niewzruszoność każe mi w niej widzieć potomkinię góry Świętej Wiktorii, wokół której krążył Cézanne w nadziei na epifanię. Dzisiaj spuściznę Cézanne'a – tak ważną dla pokoleń polskich artystów – widzimy bynajmniej nie tylko w kubizmie, ale w performensach samotnika z Aix-en Provence, wykonywanych ponad sto lat temu w palącym słońcu, w uporczywej medytacji u stóp Wielkiej Góry, gdzie tylekroć omdlewał z wyczerpania. Abramović podjęła spuściznę modernizmu w inny, zaskakujący sposób, nie przewidziany przez racjonalizm historii sztuki.

Na ścianach galerii umieszczono cytaty z wypowiedzi Abramović, mogące służyć za życiowe rady, np. *Poprzez bycie w teraźniejszości zatrzymujesz czas*, *Dzięki porażce* >

możesz wejść na wyższy poziom i zobaczenie swojej pracy z innej perspektywy", *Tyle rzeczy może się wydarzyć dzięki temu, że się nie ruszasz*, *Kiedy przestajesz myśleć, to tak jakby podniosła się kurtyna. Masz całkowitą świadomość tu i teraz, przeszłość i przyszłość nie istnieją*. Wiele z tych rad, wypracowanych zostało na potrzeby warsztatów i brzmieć może nawet żenująco prosto w separacji od medytacji i artystycznej praktyki, jednak w powiązaniu z konkretnymi pracami uświadamia, że choć w sztuce bardzo liczy się forma, to najważniejsze jest realne doświadczenie, a to nie przekłada się w pierwszym rzędzie na kwestie estetyczne… Inwestycja w młodzież i jej rozwój duchowy jest tym, co artystkę dzisiaj zdaje się najbardziej interesować. Jeśli ktoś szukałby w tym interesowności, to rzeczywiście artystka mówi o tym wprost – młodzi zostaną, gdy ona odejdzie, tylko dzięki nim może istnieć dalej jej sztuka. Ale na czym właściwie polega ta interesowność? Na tym, że spotykając się z nią zaczyna się ponownie wierzyć we własną intuicję, w to, że nie ma przeszkód do pokonania i że życie cudowne jest takie jakie jest, bo najprostsze czynności – jak oddychanie czy stanie – mogą zmienić się w istotne wydarzenia. Poprzez odkrywanie własnych porażek i rzeczy wstydliwych (a to, iż zawsze się zakochuje w niewłaściwych mężczyznach, a to, iż są właściwie trzy Mariny: po pierwsze – duchowa, po drugie – walcząca, ale po trzecie – kretynka [tak, tak!], lubiąca tanie seriale, ciuchy i opychanie się czekoladkami) staje się niezwykle bliska i wiarygodna. Jej prace, naładowane emocjami, mają w sobie katarktyczną moc, a przy tym w naszej części Europy zawsze będą odbierane w relacji do traumatycznych losów wielu naszych bliskich i niełatwych kolei życia nas samych. Przez lata twórczość Abramović unaoczniała rany i ból ludzi ze Wschodniej Europy, jednak przesłanie *Artist is present* było już zupełnie inne: to przesłanie uważności i podziękowania za to, że nie utraciliśmy – mimo wszystko – umiejętności kochania. Witaj w domu, Marino. ■

A mangle, an old citroën and spiritual stoutheartedness

Marina Abramović's retrospective exhibition *The Cleaner*, which opened in the Centre of Contemporary Art in Toruń (8.03–11.08.2019), is an overview of the artist's output, ranging from her early works, such as canvas paintings and drawings, to an interestingly arranged documentation of her latest performances, including her famous *Artist is present* (2010, MoMA, New York). Because of Abramović's crossing the boundary between life and art, among the important exhibits are those which are not works of art but are somehow connected with the key moments in the artist's life, such as an old washing machine with a mangle which evokes the artist's family home in Belgrade and her mother's obsession with tidiness and refers to the ways of looking to the future and writing history. A black citroën van is Abramović and Ulay's legendary home and the recollection of their life together. Although it is a touring exhibition, it features a few artworks prepared especially for the Polish audience as well as re-performances performed by trained volunteers, e.g. Abramović and Ulay's joint performance *Imponderabilia* (1977, Galleria d'Arte Moderna, Bologna). Re-performances are Abramović's important idea regarding a trans-generational transfer of ephemeral art. ■

1. **Rascal Black**, praca autorska *Zima*
2. **Rascal Black**, praca autorska *Plugawość*
3. Marina Abramović z Maciejem Czaplińskim
* (selfie autorstwa Macieja Czaplińskiego)
4. *Imponderabilia*
5. Spotkanie z Mariną Abramović przed rozpoczęciem prób na wystawie w CSW Toruń

To jestem ja

Format: Wystawa Mariny Abramović „The Cleaner / Do Czysta" w toruńskim Centrum Sztuki Współczesnej uważana jest za jedno z największych wydarzeń kulturalnych tego roku w Polsce. Proszę powiedzieć, w jaki sposób stał się Pan częścią tak ważnej wystawy retrospektywnej?

Maciej Czapliński: Moja twórczość opiera się na szczerości i bólu. Lynsey Peisinger (asystentka artystki) przeprowadzając ze mną rozmowę dostrzegła we mnie podobieństwo do Mariny. Zauważyła jak bardzo ją rozumiem bo sam doświadczyłem wiele złego. W ogromnym stopniu utożsamiam się z twórczością Mariny, dostrzegając w niej samego siebie.

F: W jaki sposób był Pan przygotowywany do roli performera?

MC: Przed otwarciem wystawy odbyłem warsztaty prowadzone przez Lynsey. Zajęcia opierały się na stawianiu czoła własnym ograniczeniom. Byliśmy pozbawieni jedzenia i kontaktu ze światem zewnętrznym. Oczywiście cały czas mieliśmy do dyspozycji wodę i herbaty ziołowe. Warto jednak dodać, że przez pięć dni nie mogliśmy się ze sobą komunikować.

F: Bardzo radykalne zasady. Jak wyglądały takie ćwiczenia?

MC: Bardzo męczące było sześciogodzinne rozdzielanie ryżu od czarnych ziaren i liczeniu ich. Masę emocji wywoływało ćwiczenie z drzwiami. W trakcie trzech godzin nieustannie otwierałem i zamykałem drzwi. Czynność ta tak często powtarzana uwolniła we mnie masę złości – jednak dała mi szanse jej rozładowania. Dużym zaskoczeniem było postrzeganie świata idąc do tyłu, posługując się lusterkiem, w którym widziałem tylko swoje odbicie i stronę, w którą zmierzam. W tym ćwiczeniu świat zmieniał wymiar, a widziana droga, choć niedługa wydawała się wiecznością w lustrzanym odbiciu.

F: Kiedy poznał Pan Marinę Abramović?

MC: Cztery dni przed otwarciem wystawy odbywały się próby w CSW, na których była obecna Marina. Bardzo chciała nas poznać, dlatego zorganizowała z nami spotkanie przed rozpoczęciem prób. Byłem bardzo podekscytowany, że siedzi przede mną ktoś tak dla mnie ważny. W chwili gdy miałem możliwość zadać pytanie i powiedzieć cokolwiek – milczałem. Na koniec spotkania Marina powiedziała mi, że dostrzega we mnie samą siebie sprzed lat i moją wrażliwość artystyczną. Przytuliła mnie i dodała otuchy dzięki temu byłem w stanie jej podziękować i powiedzieć jak to, co robi jest dla mnie ważne.

F: Marina udzielała Państwu wskazówek w trakcie prób?

MC: Marina podkreślała za każdym razem, żeby odtwarzany przez nas performance był prawdziwy, musimy w to włożyć siebie i swoje uczucia. Przestrzeń, w której się znajdujemy jest naszym miejscem, jesteśmy tu i teraz – tylko na tym mamy się skupić. Podczas wykonywania *Imponderabilia* z innym performerem nawiązujemy ze sobą relację w przestrzeni, która jest zakłócana przez ciała obce – zwiedzających. Kolejnym przykładem jest *Cleaning the Mirror*. Relacja między mną a szkieletem jest indywidualnym odczuciem i tylko ode mnie zależy, co czuję, kiedy wykonuję ten performance. Mogę go nienawidzić, kochać, być wściekłym ale to musi być moje.

F: Czy bierze Pan udział w każdym performansie?

MC: Jedynym performancem, który wykonują wyłącznie kobiety jest *The Onion*. Jako ciekawostkę mogę powiedzieć, że Polska jest pierwszym krajem, w którym odtwarzany jest ten performance. Nikt wcześniej poza Mariną tego nie robił. Mieliśmy okazję zobaczyć jak Marina osobiście go wykonuje ponieważ na wystawach zawsze jest on odtwarzany z nagrania.

F: Jak postrzega Pan Marinę Abramović jako osobę?

MC: Marina jest ciepłą, opiekuńczą osobą, która w pieszczotliwy sposób nazywała nas swoimi dziećmi. Wraz z Lynsey otaczały nas ogromnym wsparciem i miłością. Myślę, że niewiele osób ma możliwość poznać ją od tej strony. Jej entuzjazm i pogoda ducha powodowała ze sama jej obecność, dodawała nam energii i siły w wykonywaniu tak trudnych zadań.

F: Co wniósł w Pana życie udział w wystawie?

MC: Już podczas prób i pierwszych dni wystawy wyciągnąłem bardzo ważną lekcję. Performance jest mną, a ja jestem performancem – jest to moje, moje uczucia i przekazany ból. To jestem Ja i to jest w tym najpiękniejsze. ■

Maciej Czapliński – artysta intermedialny tworzący pod pseudonimem artystycznym Rascal Black. Od ponad 5 lat rozwijającym się w dziedzinie body art i video art łącząc je w całość. W swojej twórczości skupia się na przedstawieniu własnego ciała i uczuć, w szczery, często kontrowersyjny sposób – mający na celu wywołanie emocji u odbiorcy. Teatr i dramatyzm, który towarzyszy jego sztuce jest nieodłącznym elementem performansu. Jego działania artystyczne są źródłem samopoznania i uzewnętrzniania własnych słabości. Przedstawia swoją sztukę poprzez zdjęcia oraz wideo, których jest jednocześnie autorem.

Obecnie współpracujący z Mariną Abramović jako performer w toruńskim Centrum Sztuki Współczesnej. ■

This is me

An interview with Maciej Czapliński, an intermedia artist pursuing Body Art and Video Art, recruited for The Cleaner exhibition – a retrospective of Abramović's work held in the Centre of Contemporary Art in Toruń. He performed in Cleaning the Mirror and Imponderabilia, for which he was rehearsing under Abramović's guidance and recalls the famous artist as a very warm and caring woman. Czapliński explains the reason for his selection for the show as having to do with his similarity to Abramović and his ability to express honesty and pain. His preparations for The Cleaner included a very demanding workshop in which the participants had to overcome their limitations by walking backwards, opening and closing the doors for three hours and separating white rice grains from black ones. ■

Zdzisław Nitka

Kirchner od Kornfelda w Brücke Museum

W muzeum Brücke w Berlinie zorganizowano (XI-XII 2018 r.) wystawę prac Ernsta Ludwiga Kirchnera, a ponieważ artysta ten jest zarówno klasykiem europejskiej awangardy początku XX wieku, jak i ekspresjonistą w istocie rzeczy, wydarzenie to należy uznać jako wyjątkowe, którego nie sposób przeoczyć. Pełny tytuł wystawy brzmiał następująco: „Ernst Ludwig Kirchner Die Schweizer Jahre – Meisterwerke aus der Sammlung E. W. Kornfeld" – i w znacznym stopniu określa, co pokazano na berlińskim pokazie. Chcąc jednak precyzyjniej odnieść się do wyrażenia „szwajcarskie lata", należy dodać, że wystawa, która jest własnością 95. letniego berneńskiego kolekcjonera, galerzysty i autora tekstów o sztuce Eberharda W. Kornfelda, pokazuje dorobek Kirchnera z jego początkowego pobytu w Alpach, tj. lat 1917-1926. Na ekspozycji nie było zatem obrazów malarza z okresu drezdeńskiego i berlińskiego, kiedy był liderem ugrupowania Die Brücke, jak i prac manierycznych z ostatnich lat jego życia, które szczególnie zainspirowały niemieckiego artystę, nb. doktora honoris causa wrocławskiej akademii, Markusa Lüpertza.

Wystawę przygotowało Brücke Museum w Berlinie, które jest stosunkowo młodą instytucją kulturalną, zaledwie rok temu świętowała ona 50-lecie swojego istnienia. Głównym inicjatorem jego powstania był członek Die Brücke – Karl Schmidt-Rottluff. Pomijając muzeum i jego rangę jako miejsca gromadzącego sztukę ekspresjonistyczną, należy również dostrzec walory architektoniczne i estetyczne obiektu; jest to bowiem parterowy budynek zrealizowany w technice lanego betonu, usytuowany w sosnowym lesie dzielnicy Dahlem przy Bussardsteig 9. Muzeum gromadzi spuściznę artystów słynnego ugrupowania Die Brücke, posiada księgarnię katalogów wystawowych – natomiast nie prezentuje stałej kolekcji zbiorów. Z założenia zajmuje się także prezentacją najczęściej trzech wystaw tematycznych w roku. Aktualna wystawa była więc wyjątkową okazją zobaczenia po raz pierwszy całej kolekcji Kirchnera, którą zgromadził Eberhard W. Kornfeld; zobaczyć więc na niej można było: kilkanaście obrazów na płótnach, około stu grafik, rysunki, akwarele, notatki ze szkicowników. A ponadto rzeźby, meble jako obiekty rzeźbiarskie, katalogi i plakaty wydane w czasie życia artysty – eksponowane w szklanych gablotach. Także gobeliny, zdjęcia oraz przedmioty z warsztatu

1

2

Ernst Ludwig Kirchner
1. *Zwierzęta wracają do domu*, 1919
2. *Matka z dziećmi jako krzesło*, 1923
3. *Kąt pracowni*, 1919–1929
4. Widok ekspozycji
Fot. 1–4 Marta Nitka

3

malarskiego. Całość budzi respekt i podziw dla jego dzieła, szczególnie twórczości drzeworytniczej, dziedziny, w której osiągnął największe mistrzostwo wśród artystów zeszłego wieku. Wiodącym obiektem na wystawie był obraz zatytułowany *Zwierzęta wracają do domu* z 1919 roku, który w 2017 roku Kornfeld przekazał Muzeum Sztuki w Bazylei. Praca liczy sobie właśnie sto lat! – i jest apoteozą odrodzonego życia malarza. Cofnijmy się do 1915 roku, kiedy to w czasie trwania pierwszej wojny światowej malarz został zwerbowany do wojska i gdzie przeżył załamanie nerwowe. To właśnie wtedy stworzył swój najsłynniejszy obraz, portretując siebie w pruskim uniformie z obciętą dłonią („Autoportret jako żołnierz", 1915). Wówczas jedynym rozwiązaniem, które uratowałoby go przed powtórnym powołaniem na front, ciągłym strachem, cierpieniem psychicznym i fizycznym, była ucieczka do Szwajcarii. W nowym miejscu z dala od koszmaru wojny, artysta rzeczywiście odzyskuje zdrowie, a otoczenie sprzyja mu w tworzeniu; maluje wówczas obrazy przedstawiające pejzaże z Alp oraz życie ich mieszkańców. Płótno *Zwierzęta wracają do domu* jest odpowiednim przykładem z tego okresu – na pierwszym planie widzimy pięć kóz, które z pewnego wzniesienia obserwują znajdującą się poniżej alpejską osadę. Jest więc tam trzynaście chałup, są ludzie prowadzący krowy do koryta z wodą na środku wiejskiego placu. Ktoś wiedzie za uzdę czerwonego konia, a jakaś kobieta ciągnie upartą kozę, pokazując zwierzęciu lewą wyciągniętą ręką kierunek domostwa. Trzeci plan obrazu zamykają oświetlone zachodzącym słońcem różowe szczyty górskie. Obraz o formacie 120 na 168 centymetrów bez wątpliwości jest arcydziełem sztuki malarskiej.

Czarne chmury nad życiem Kirchnera pojawiły się ponownie w 1937 roku, kiedy to nazistowskie władze usunęły 639 jego prac z niemieckich muzeów. Informacja o tym fakcie doprowadziła artystę do rozpaczy. 15 czerwca 1938 roku odebrał sobie życie strzałem w serce. ■

Kirchner from Kornfeld in the Brücke Museum

Works by Ernst Ludwig Kirchner, exponent of the European avant-garde and expressionist painter of the first half of the 20th century, were presented in Berlin at the Brücke Museum. The exhibition featured artwork from Kirchner's "Swiss period" of 1917-1926. The exhibition is drawn from the collection of Eberhard W. Kornfeld, noted gallerist and author. For the first time it was possible to view the entire collection gathered by Kornfeld: including canvases, watercolors, paintings, around 100 graphics, sketches and sketchbook notes, tapestries, objects from the artist's workshop, sculptures, and furniture as sculptural objects. ■

4

1

Krzysztof Stanisławski

LINKE REDIVIVUS

Cztery passusy na temat Bronisława Wojciech Linkego (1906-62)

1.

Na wstępie passus o tytułach.

„Odrodzony" czy „zmartwychwstały", jak należałoby tłumaczyć łaciński zwrot użyty w tytule tekstu, to na razie cel, może na wyrost, bardziej marzenie, dalekie jeszcze od pełniejszego urzeczywistnienia. Na początek wystarczyłoby więc może: „przypomnienie" lub po prostu „powrót". No właśnie, „Powrót" – taki tytuł nosiła wystawa prac Bronisława Wojciech Linkego prezentowana jesienią 2018 w Estonii (Viinistu Art Museum) i na Łotwie (Akademia Sztuk Pięknych w Rydze)w ramach obchodów 100-lecia naszej Niepodległości.

Prace pochodziły z kolekcji Muzeum Niepodległości w Warszawie i zbiorów prywatnych. Muzeum ma drugą co do wielkości kolekcję dzieł Bronisława Wojciech Linkego, tuż po Muzeum Narodowym w Warszawie. Jest to zbiór, który artysta świadomie kształtował, sprzedając, ale i darowując swoje prace ze wszystkich okresów twórczości (po jego śmierci czyniła podobnie jego żona, Anna Maria Linke).

Powrót, który posłużył jako tytuł wystawom to oczywiście emblematyczny rysunek Linkego, powstały w 1947 r. po powrocie artysty do zniszczonej Warszawy. Praca ta, dedykowana i podarowana Marii Dąbrowskiej, która sprawiła, dzięki swoim usilnym staraniom u władz, że artysta wraz z rodziną mógł wrócić do kraju z 7-letniej zsyłki do ZSRR, została włączona do cyklu „Kamienie krzyczą", jednego z najważniejszych i najcenniejszych serii prac Linkego, ale i w ogóle najistotniejszych artystycznych alegorii i oskarżeń wojny w historii sztuki. Artysta wracał do zburzonego miasta, w którego ruinach starał się odnaleźć ślady zamordowanych ludzi, ale i ducha heroizmu ich walki. Rysunek opublikowały najpierw „Szpilki", witając tym samym powrót jednego ze swoich najlepszych autorów na łamy odrodzonego pisma, później pokazywany był na kilku wystawach w kraju i za granicą, a ostatecznie znalazł się w starannie opracowanej i wydanej tece graficznej pt. *Kamienie krzyczą* (1959).

Wystawami pt. „Powrót" w krajach bałtyckich wracał Linke swoimi pracami do kraju, w którym się urodził i wychował, czyli do Estonii, i kraju, gdzie podjął naukę w ryskim Polskim Gimnazjum. Jak mówił podczas otwarcia w Viinistu Art Museum kolekcjoner Jaan Manitski, Linke jest nie tylko wybitnym artystą polskim, europejskim, ale także estońskim, bo tu się urodził i tu od pokoleń żyli przedstawiciele jego rodziny, aż do pamiętnego momentu w 1918-19, kiedy prawie cała Polonia z terenów dzisiejszej Estonii i Łotwy została repatriowana do Polski. Dziś jest kompletnie nieznany w krajach swoich narodzin i dorastania, w Polsce zresztą też został niemal zapomniany.

Wydaje się, że najwyższa już pora na powrót i odrodzenie jego twórczości, zarówno w kraju, jak i za granicą. Zwłaszcza że po wystawach w Estonii i na Łotwie przygotowywane są następne, już w kraju: w Warszawie (kwiecień 2019), Wrocławiu (październik-listopad 2019), Toruniu (wiosna 2020) i lista nie jest zamknięta, najprawdopodobniej obejmie również Śląsk z pokazem zachowanych

Bronisław Wojciech Linke
1. „Serce", z cyklu „Ślask", 1936
2. „Two parties", 1934

2

dzieł z najważniejszego przedwojennego cyklu prac Linkego, poświęconego temu regionowi. Na wystawach krajowych będą prezentowane, obok kolekcji Muzeum Niepodległości, także dzieła z Muzeum Narodowego w Warszawie (zwłaszcza z warszawskiego cyklu „Kamienie krzyczą"), we Wrocławiu z tamtejszego Muzeum Narodowego (zwłaszcza z cyklu „Śląsk"), a w Toruniu z bydgoskiego Muzeum Okręgowego im. Leona Wyczółkowskiego. Krok po kroku w kierunku jak najszerszej prezentacji dorobku jednego z najważniejszych naszych artystów XX wieku.

2.
Teraz kolej na passus po niemiecku: „Hut ab, meine Herren – ein Genie!"

Tak pisał, powtarzając powiedzenie Schumanna o Chopinie, Stanisław Ignacy Witkiewicz o Bronisławie Wojciechu Linkem w „Tygodniku Ilustrowanym". Witkacy, tak jak i Schumann, nie pomylił się, należałoby stwierdzić, że już w 1936, kiedy tekst się ukazał, potrafił S. I. Witkiewicz odkryć i określić te wszystkie cechy malarstwa Linkego, które stanowią o jego wielkości i wyjątkowym znaczeniu w historii współczesnej sztuki polskiej (niewiele więcej wnieść mogły dość liczne przed wojną i po wojnie artykuły krytyczne, ani nawet książka ze skądinąd ciekawym, przyczynkarskim tekstem Szymona Kobylińskiego pt. „Bronisław Wojciech Linke. Studium warsztatu plastycznego", Warszawa 1969).

Definiując pojęcie „geniuszu" Linkego, pisał Witkacy: po pierwsze – o talencie, po drugie – o bogactwie psychicznym, po trzecie – o *zdolności widzenia fantastycznych, swoistych światów z wyrazistością większą nieomal niż dookolnej rzeczywistości*. Czwartym i jak się zdaje najważniejszym, bo najbardziej swoistym, aspektem twórczości Linkego–„geniusza" było: *poczucie tajemnicy i grozy istnienia*: *On widzi wzrokiem jasnowidza całą straszność naszej epoki* – pisał Witkacy – *gdzie obłąkana ludzkość walczy z własnym obłędem, dusząc sama siebie za gardło jak najgorszego wroga – bo jest ona swym własnym wrogiem, mimo że siebie tak kocha – w tym jest właśnie tragedia i pewna wielkość, bez której byłoby już zbyt zgnile, smrodliwie, kłamliwie i paskudnie*. (...) *Jest* [to] *cierpiący do obłędu człowiek i genialny malarz, który ten swój ból usiłuje zaszczepić innym, mającym może bardziej realne środki dla zmieniania warunków ludzkiego bytu. A poza tymi dwoma elementami jest w Linkem nieświadomy metafizyk (w dobrym znaczeniu), który wie, że problem samotności nie zostanie rozwiązany nigdy i korzy się przed koniecznościami wyższego rzędu, niż kontyngencje tej, a nie innej gałki w przestworzach świata, tego gatunku zwierząt (myślących, tj. operujących znakami, posiadającymi znaczenia), tego narodu, tej czy innej klasy* (Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Hut ab, meine Herren – ein Genie! (Rzecz o twórczości malarskiej Bronisława Linkego)*, „Tygodnik Illustrowany", 1936, nr 8-9, s. 155-156).

3.
Passus o notorycznej niepoprawności politycznej Linkego.

Mógł być beniaminkiem, korzystać z układów i przywilejów, jakimi obdarzał swoich protegowanych uczniów Kazimierz Pruszkowski. Początkowo nawet korzystał, gdyż brał udział w wystawach grup artystycznych „pruszkowiaków" w Instytucie Propagandy Sztuki, w radzie którego zasiadał profesor. Linke należał do Loży Wolnomalarskiej, a później po prostu Malarskiej, i wystawiał z nią dwukrotnie w IPSie w 1932 i 1935.

Wychodził spod skrzydeł najlepiej ustosunkowanego artysty epoki sanacyjnej, rektora ASP. Był w gronie artystów popieranych przez mistrza, a tym samym a priori uznanych, prominentnych, pokazujących swoje prace w najbardziej renomowanych salach wystawowych stolicy. Można rzec, że szybka i wspaniała kariera stawała przed nim otworem.

Jednak wrodzona przekora i niechęć do zajmowania jednowymiarowego stanowiska w życiu i sztuce, sprawiły, że utracił poparcie „Prusza", a tym samym szanse za świetlaną przyszłość. Po pierwsze związał się przelotnie, biorąc udział w ich wystawie w Krakowie, z jawnie komunistyczną, powstałą z inicjatywy KPP, grupą artystyczną „Czapka Frygijska". Można by to uznać za mało znaczący incydent, choć dla Pruszkowskiego, legionisty i prawicowego konserwatysty, takie alianse były nie do zaakceptowania.

Druga „przewina" była dużo cięższego kalibru. Wciąż jeszcze korzystając z uprzywilejowanej pozycji, otrzymał zaproszenie i stypendium od wojewody śląskiego, by wraz z grupą prominentnych artystów, jak Stanisław Ignacy Witkiewicz, Rafał Malczewski i Stanisław Szukalski, odbyć podróż po Górnym Śląsku i w swoich dziełach oddać piękno i rosnący polski potencjał tych ziem. O ile dla Malczewskiego i Witkacego był to typowy, niewiele znaczący wyjazd sponsorowany, o tyle dla Szukalskiego szansa na zaistnienie w szerokim, monumentalnym zakresie w Muzeum Śląskim w budowie, co jak ulał pasowało do intencji wojewody. Najbardziej zaangażował się jednak Linke, tworząc znakomity i zaangażowany społecznie cykl pt. „Śląsk", który został źle przyjęty przez katowickiego sponsora. Spowodował też poważny skandal artystyczny, jeden z najgłośniejszych w dwudziestoleciu międzywojennym. Wystawa, prezentująca „Śląsk", była przygotowana dla Instytutu Propagandy Sztuki. Do tej pory Linke, ale wraz Lożą Malarską pod kuratelą Tadeusza Pruszkowskiego miała w IPSie otwarte drzwi. Tym razem jednak nie chodziło o pokaz grupowy, ani nie o taki, który Pruszkowski mógłby popierać. IPS odmówił wystawy Linkemu >

po zapoznaniu się z obrazami, twierdząc, że byłby to pokaz jakoby „wywrotowy" i „szkodliwy społecznie", opierając się na jakiejś niesprecyzowanej opinii z Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego, co należy uznać za zawoalowane działanie cenzury. Do pokazu cyklu jednak w Warszawie doszło – w Salonie Koterby i wystawa spotkała się z żywym przyjęciem publiczności i krytyki. Niestety, dominowały oceny negatywne, zwłaszcza prasy lewicowej, zarzucającej artyście zbyt mały radykalizm…

Trzeba też zauważyć, że „Śląsk" to seria dzieł tragicznych, nie tylko ze względu na zły odbiór, ale przede wszystkim z powodu tego, że zdecydowana większość prac uległa zniszczeniu lub zaginięciu podczas wojny. Z grupy ponad 30 dzieł malarskich zachowało się i znanych jest do dziś tylko 6.

Jako autor bardzo popularnych karykatur prasowych Hitlera, musiał Linke wraz z żydowską żoną i teściami uciekać przed gestapo z Warszawy na Wschód, do Lwowa, skąd w 1940 rodzinę zesłano do Republiki Czuwaszji do kołchozu niedaleko Czeboksar, a w 1942 do Orska na Uralu, gdzie Linkowie przebywali do 1947.

Po powrocie mógł Linke korzystać z układów i przywilejów, jakie dawała znajomość, a czasem nawet przyjaźń z najmocniejszymi, znanymi jeszcze sprzed wojny ludźmi komunistycznej władzy w PRL-u z Jakubem Bermanem, Jerzym Borejszą, Wojciechem Żukrowskim, by wspomnieć tylko najbliższych. Nie wspominając o najwybitniejszych ludziach kultury: Marii Dąbrowskiej, całym środowisku „Szpilek", z Erykiem Lipińskim i Szymonem Kobylińskim na czele, Mieczysławie Bermanie, znanym jeszcze z „Czapki Frygijskiej". Wszyscy oni chętne odwiedzali kolejne pracownie Linków, najpierw bardzo skromną kawalerkę na Żoliborzu, wreszcie dwupokojowe mieszkanie na Starym Mieście. Zachwycali się, wspierali słowem wiecznie nie radzącą sobie z rzeczywistością materialną parę: Bronka i Annę Marię, przyjmowali w darze obrazki i rysunki, a później wracali do swoich światów – władzy i przywilejów. A Linkowie zostawali sami ze swoimi problemami, ale i z wolnością. Pani Ania tłumaczyła Alfreda Kubina i Tomasza Manna w Czytelniku, Pan Bronisław dostarczał z niezwykłą regularnością, czasem po kilka w tygodniu wybitne pod względem artystycznym prace rysunkowo-malarskie, niestety słabo płatne, drukowane w wysokonakładowej prasie, jak np. „Trybuna Wolności" lub tygodnikach, jak np. „Szpilki". Czasem brał udział w jakiejś wystawie środowiskowej lub z jakiejś okazji, nierzadko w Zachęcie, bo tam takie się corocznie odbywały, czasem zapraszały go „Szpilki" na wystawy zagraniczne. Dostał nawet Złoty Krzyż Zasługi, którego nigdy nie odebrał.

Był artystą osobnym. Ideowo odpowiednio lewicowy i antykapitalistyczny, momentami wręcz skrajnie, nie był w stanie dostosować się do biurokratyczno-oportunistycznego stylu funkcjonowania życia społeczno-politycznego i kulturalnego. Mierziły go umizgi, pochlebstwa, uniżoność ludzi wobec aparatu władzy, także w kulturze. Wolał podrzędne funkcje rysownika lub grafika w czasopismach, służących „jedynie słusznej linii partii i sojuszowi ze Związkiem Radzieckim", by móc w spokoju malować swoje obrazy w zaciszu pracowni. Namalował ich zaledwie kilka, ale są one jednymi z najważniejszych dzieł polskiego malarstwa współczesnego: *Autobus*, *Morze krwi*, *Cyrk*. Jeszcze kilka innych, ale głównie te trzy. Zaledwie albo aż tyle.

4.
Passus amerykański

Anna Maria Linke, powołując się na kuratorkę pośmiertnej wystawy męża w warszawskim Muzeum Narodowym, Irenę Jakimowicz, wspominała, że na przełomie lat 50. i 60. toczyły się rozmowy na temat projektu wystawy Linkego w nowojorskim MoMA z inicjatywy Amerykanów. Nigdy do niej nie doszło, a śmierć artysty w 1962 ostatecznie przekreśliła te plany. Bez względu na to, czy to tylko legenda, gdyż potwierdzeń takich rozmów nie

Z lewej: **Bronisław Wojciech Linke**
„Wybuch nuklearny", 1957

ma i trudno wyobrazić sobie dzisiaj ich rekonstrukcję, trzeba zaznaczyć, że tuż przed śmiercią osiągnął Linke taki poziom uznania, choć może jeszcze nie sławy, że mógł liczyć na międzynarodową karierę.

Pod koniec lat 50. powstało, jak dziś, z odpowiedniej perspektywy można by powiedzieć, zapotrzebowanie w USA na pokazy sztuki zza Żelaznej Kurtyny i tak się stało, iż to polscy twórcy mieli największe szanse na zaistnienie w Stanach. Może stąd wzięły się pogłoski o możliwościach pokazów Polaków w USA. Jedno jest pewne: z takiej możliwości skorzystał tylko jeden artysta w tym okresie – Wojciech Fangor, który w 1962 (w roku śmierci Linkego) miał wystawę indywidualną w Institute of Contemporary Art w Waszyngtonie, a w 1970 nie w MoMA, ale równie renomowanym Muzeum Guggenheima w Nowym Jorku.

Czy Linke miałby jakiekolwiek szanse na sukces w Ameryce? Oczywiście, biorąc pod uwagę jakość jego prac, zwłaszcza malarskich, jak najbardziej tak. Był jednym z najoryginalniejszych artystów swojej epoki w skali światowej. Ale jeśli spojrzy się na jego antykapitalistyczne i antyamerykańskie rysunki prasowe, na przykład z cyklu w „Szpilkach" pt. „Ilustracje do historii amerykańskiego faszyzmu" lub pracę przedstawiającą sztandar amerykański, gdzie gwiazdy zostały zastąpione czaszkami, a błękitne linie ciągiem łańcuchów, trudno sobie wyobrazić, by nawet najbardziej wyrozumiały kurator z USA mógł sobie pozwolić na proponowanie publiczności amerykańskiej twórczość Polaka.

Ale dziś, gdy ulotnił się już smrodek politycznej propagandy czasów Zimnej wojny, obecny w rysunkach Linkego, wiele z tych antyzachodnich prac mogłaby uchodzić raczej za ciekawostki z epoki, a nie akty prawdziwej wrogości.

Warto zwrócić uwagę, że stało się tak w przypadku np. Aliny Szapocznikow, autorki licznych rzeźb socrealistycznych czy Andrzeja Wróblewskiego, który również namalował wiele prac socrealistycznych i napisał wiele antyzachodnich tekstów w „Przeglądzie Artystycznym" i krakowskim „Echu Tygodnia". Dziś przestało to być ważne dla zagranicznych odbiorców i ich twórczość zaczyna być coraz szerzej znana i doceniana za granicą, także w Stanach. Należałoby powiedzieć: nareszcie!

A kiedy i czy kiedykolwiek nadejdzie czas na pełne opracowanie i ocenę twórczości Linkego w kraju oraz na międzynarodowe odkrycie jego twórczości, by mógł w pełni „powrócić"?

Pytanie jest dość ważkie, bo takich indywidualności jak Wróblewski, Szapocznikow czy Linke mamy w zakresie polskiej sztuki współczesnej naprawdę tylko kilka. ■

LINKE REDIVIVUS

Return was the title of an exhibition of Bronisław Wojciech Linke's works presented both in Estonia and Latvia in 2018. The exhibition title Return is in fact an emblematic drawing from the artist's *Stones Screaming* series (1946-56) – a set of horrifying images of Warsaw's destruction after the war. With rubble and dead bodies Linke pulls himself to the past, both for mourning the war barbarism and commemorating its victims' heroism and courage. Estonian born Linke was later repatriated to Poland where he lived until his death in 1962. He was described by Witkacy as a genius, visionary and rebel, who saw the insanity of people in the face of evil. As a painter, draughtsman, and graphic designer, Linke authored the politically incorrect Silesia series (1938), caricatures of Hitler, *The Bus, The Sea of Blood and Circus* paintings or supposedly controversial and anti-American press cartoons. Together with Wróblewski and Szapocznikow he is considered a truly unique artist of his epoch. ■

Piotr Głowacki

Czar groteski

Jerzy Duda-Gracz, *Jeźdźcy Apokalipsy, czyli Fucha*, olej, płótno, 75 x 150 cm, fot. dzięki uprzejmości www.jerzydudagracz.pl

Spróbuję przybliżyć szczególnie pierwszy, przypadający na PRL, okres malarskiej działalności Jerzego Dudy-Gracza, zwracam uwagę bardziej na jej treść ikoniczną, której jednak nie da się oderwać od analizy formy. Zasadniczy wpływ – co rozpoznajemy – na przywoływane malarstwo realistyczne tego etapu w *ouvre* autora miało życie społeczne i polityczne w Polsce w czasie realnego socjalizmu z jego siermiężną stroną wizualną i ciężkim klimatem politycznym. Zaznaczyły one swoje piętno w wyglądzie tej części świata i ludzi, a malarz uchwycił je w sposób bardzo indywidualny i głównie turpistyczny.

Początki dojrzewania artystycznego malarza miały miejsce w Częstochowie, potocznie określanej – jak to w Polsce – niefrasobliwie, jako święte miasto [1], a to tylko dlatego, że rozprzestrzenia się ono wokół Jasnej Góry. Dlatego też niejednokrotnie możemy odczytywać te obrazy, jako swoisty wyraz działającej, zadziwiająco, że szczególnie tutaj, siły profanum. Znamienny jest tu cykl „Częstochowianek", robotników w waciakach i budek z piwem [2]. Nie brakowało też motywów rodzajowych krotochwili. W odniesieniu do określonej przeze mnie jako profaniczna tematyki, pamiętać należy o zadziwiającej ekspiacji [3] Dudy-Gracza, gdy w późnych latach twórczości, na kilka lat przed śmiercią, urzeczywistnił w pewnym stopniu syntezę *sacrum* ze swoim wcześniejszym szyderczym stanowiskiem myślowym. A dokonała się ona w Jasnogórskiej Golgocie, która znajduje się w przedsionku Kaplicy Cudownego Obrazu (sic!). Wydaje się, że jest to symptom złożonej osobowości artysty, który szczerze rozlicza się zarówno ze sobą, jak i z otaczającą go realnością, jednak nie może i chyba nie chce wyzbyć się przywiązania do polskości, w tym do katolicyzmu. Należy domniemać, że jest to potwierdzenie credo, a może również pewnego rodzaju polisa.

Tematyce trudnej prozy codziennej tych obrazów towarzyszy przebijające się z nich zewsząd umiłowanie krajobrazu polskiego. Ponadto malarz prowadzi stały dialog z historią malarstwa polskiego (choć nie tylko polskiego). Widoczne są odniesienia w obszarze motywów i ujęć do Chełmońskiego i Stanisławskiego, ale i dziwacznie karykaturalne do Wojkiewicza... Malczewskiego, Podkowińskiego.

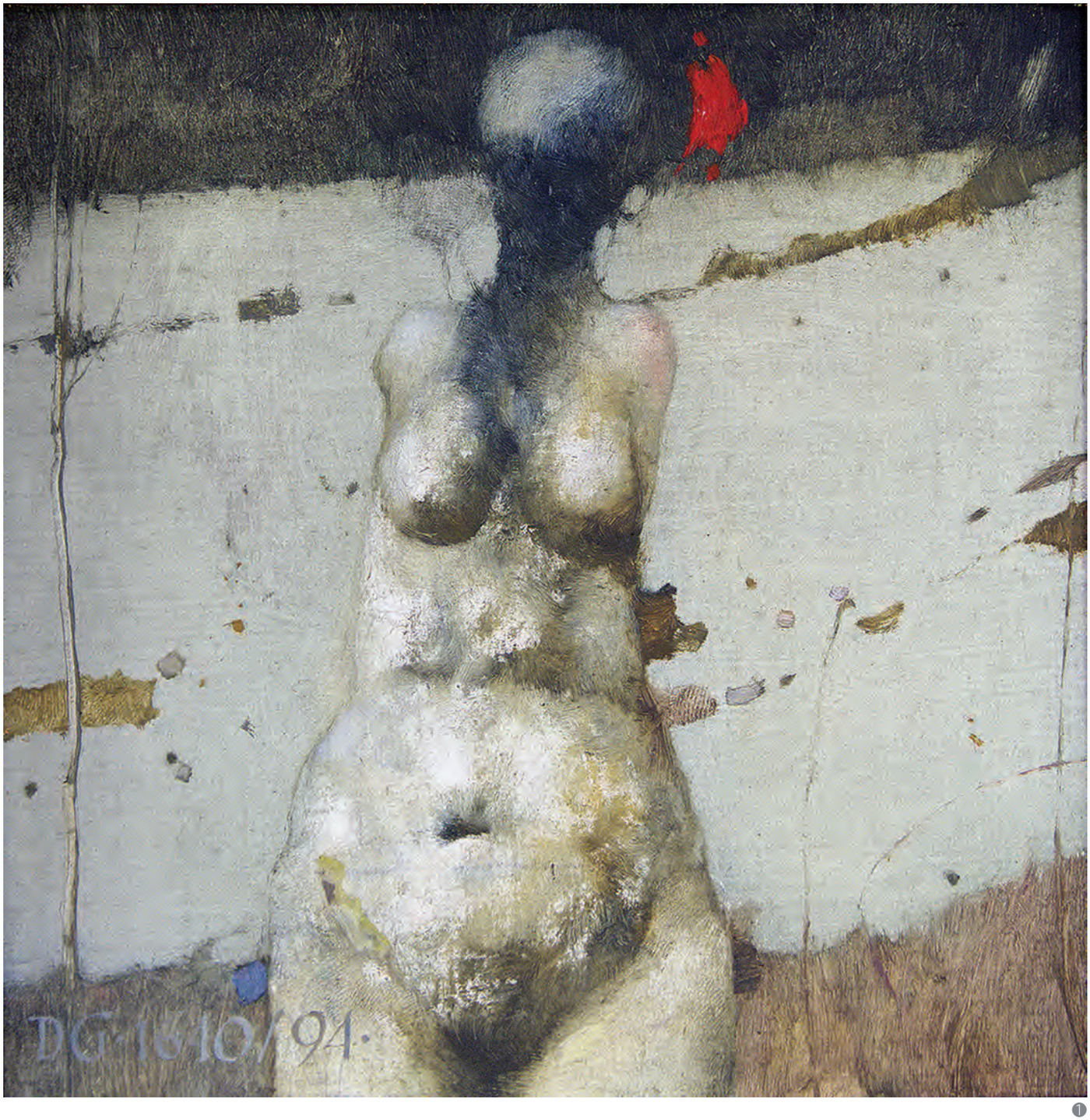
Zasadniczo w tym początkowym okresie artysta wypracował najbardziej właściwe dla niego ujęcia formalne i kanon tematów. Odtąd też posługuje się ciekawą charakterystyczną formą o bardzo dużym ładunku treści związanych z czasem komunistycznej rzeczywistości, a także jej zewnętrzną specyfiką. Zobrazowane fizjonomie są pokracznie groteskowe, a jednak budzą ciekawość ludową i w tym samym stopniu ludyczną antropologią. Do takiej wciągającej widza rejestracji w wymiarze walorów malarskich potrzebne były kwalifikacje wyjątkowe w tej mierze; świadomość, wrażliwość i empatia. Artysta musiał posiadać i umieć zachować zmysł obserwacji, możliwy jedynie w przypadku pozostawania w stanie doktrynalnego nieskażenia. Tym trudniejszego do osiągnięcia w sytuacji totalnego naporu indoktrynacji materializmem dialektycznym, stosowanego nachalnie w społecznej praktyce partii robotniczej (PZPR).

Jeżeli jednak mówimy o wyglądzie tamtego świata, a ten oddawany jest przez formę, to zadomowiły te obrazy bulwiaste (hipertroficzne) postacie, wraz z pozostałymi elementami ujmowane >

1 Już trzecią kadencję pod rząd jako w jednym z nielicznych miast rządzi tu lewica.

2 To specyficzne wytwory w życiu polskiego komunizmu.

3 Artysta pomieszkiwał nawet u Paulinów w okresie stanu wojennego.



1

Jerzy Duda-Gracz
1. *Niepokój zimowego wieczoru*, 1994, olej, 16,5 x 17 cm
2. *Motyw Polski z kiełbasą 1*, 1981, olej, płyta, 45,5 x 50,5 cm
Fot. 1–2 Dzięki uprzejmości www.jerzydudagracz.pl

w szaroziemistej tonacji. Zawsze też z obecnym i często błękitnym niebem. Dzięki ejdetycznemu geniuszowi malarskiemu czujemy niemal fakturę realnych materii i atmosferę miejsc, w których odgrywają się wyraziście ujmowane sceny.

Obezwładnia zawstydzająca rubaszność i prawda obleśnej brzydoty wykoślawionej realności, które brały się z ograniczeń życia w warunkach obozu socjalistycznych republik ludowych. Peerelowskie ulice, bary, dworce i pociągi zaludnione były ludźmi jak z obrazów Dudy-Gracza. Zastanawia, jak z tak surowego i niewdzięcznego materiału malarz potrafił budować narracje w sposób przykuwający uwagę. To przedziwne, bo zamiast reakcji abiektywnej odnosimy się do tych bohaterów i ich świata z zaciekawieniem, które daje satysfakcję pociągającej i sugestywnej (niemal iluzyjnej) malarskiej prawdy. Proste, dzieje się tak dzięki przewadze wartości malarskich nad niemalże karkołomnie minorową ikonografią. Czuć tu pokrewieństwa mentalne i szczególnie ikonograficzne z Piotrem Bruegelem Starszym. Podobnie jak stylistyczne ze starszym o dziewięć lat Fernando Botero. Dzisiaj taką ironiczno-współczującą poetykę uprawia Jacek Pałucha.

Ikonosfera Dudy-Gracza oddaje powszechne w owym czasie palenie nieperfumowanych papierosów i picie wódki, zawiera momenty weryzmu nędznej lub/i upadłej egzystencji, zabobonnej religijności i namiastek cielesnego spółkowania. Pojawia się komunistyczna prasa. Patrząc na te wyobrażenia roztacza się w jaźni panorama peerelowskiej jarmarczności i plebejskiej odświętności. Codzienność nabrała cech dadaistycznych, dając pożywkę sztuce. Duda-Gracz był wierny w wyobrażeniach malarskich temu uprzedmiotowiającemu życiu, stale też wykazywał związki z prowincjonalną parafiańszczyzną. Czynił to przyjmując antidotum, oferowane w pozie sowizdrzała.

Po przełomie prodemokratycznym w 1989 roku malarz sięgnął, uwalniając się od powinności kronikarskich, do tematów z kultury wysokiej. Najbardziej znamienny dla nowego etapu poza wspomnianą „Golgotą" jest cykl Chopinowski. Jeżeli artysta przyznawał się sam do uprawiania publicystyki mającej na celu ulepszenie świata, to nie ma przecież sprzeczności w robieniu tego poprzez wzniosłą tematykę, nawet, jak ją określał,

2

arystokratyczno-historyczną. Inna rzecz, czy takie ulepszanie jest w ogóle możliwe, zdaje się, że jeżeli już to tylko w mikro zakresie własnej osoby. Artysta zawsze jednak korzystał niczym z wypracowanej marki z jego przerysowanej, przerośniętej maniery stosowanej wobec figur i swoistego ciepłego, zmiękczającego konkretność, światłocienia. Co czyniło jego malarstwo świadomie skupionym na znaczeniu struktury tego chromatycznego medium.

Malarz stworzył prześmiewczo-idylliczny, gorzko-słodki, hybrydalny robotniczo-szlachecki świat polskiej anachroniczności, z jej odrębną słowiańską duszą i sarmackim sposobem widzenia (czerep rubaszny). Cała stosowana przez niego menażeria podporządkowana była jednak przede wszystkim refleksji, z której przebija bliskość człowiekowi, ironia, ale chyba także tęsknoty moralizatorskie.

Miał zarezerwowane w duszy i realizacjach artystycznych miejsce na judaica.

Jak sam niejednoznacznie to ujął *był chory na Polskę*. Jeżeli niedomagał, to czy z powodu niemożności odreagowania współczesnych napięć i upokorzeń, czy też z powodu nostalgii za naszą dawną bardziej swojską, prawdziwą Polską? Co w tym wyznaniu jest skutkiem resentymentu, a co wynikiem usidlenia nostalgią. Zdaje się, że w przypadku hołdu dla natchnionych fraz Chopina i rodzimego pejzażu zdecydowanie tylko kochał, ale kiedy mowa o mierzeniu się z wynaturzeniem egzystencjalnym i politycznym, mógł to być faktor budzący owe chorobowe bolączki. Nieważne, obserwując bowiem chociażby najbardziej odpychający temat, zapominamy o tym, że poprzez artystyczny zabieg może być on po prostu paradoksalnie atrakcyjny, gdyż tak niezwykła jest natura sztuki.

Być może był to ostatni malarz, co tak pędzlem wodził. ■

Time of the grotesque

While introducing the first painting period of Jerzy Duda Gracz, which occurred during the time of PRL, the author of this article drives attention to the iconic character of Gracz's painting style and the development of his main themes. The climate of Socialist Realism influenced both the form and the content of Gracz's paintings, which presented daily reality in grey and green tonalities inhabited by hypertrophic figures. Another characteristic feature is the ever-present sky, often in azure tone. Despite the ugliness of the world, the viewer look at it not with disgust but with curiosity. ■

1

Magdalena Barbaruk

Bizarny realizm Kłoska

Świat się zestarzał, zdaje się powoli zmierzać ku końcowi. Żyjemy już na nim za długo, by wierzyć w rzeczy cudowne. Nośne jeszcze do niedawna narracje związane z mitem założycielskim zastąpiło dziś przeświadczenie o nieubłaganym wyczerpywaniu się nie tylko kulturalnych, ale też naturalnych zasobów globu. Czy można na owe niepokojące zmiany rzeczywistości spojrzeć z nieco innej perspektywy? Sądzę, że tak. Dowodzi tego wystawa fotografii Piotra Kłoska „Realizm magiczny", którą prezentowano w Galerii FOTO-GEN Ośrodka Kultury i Sztuki we Wrocławiu w grudniu 2018 roku (kurator: Andrzej Rutyna). Tytuł odsyła nas oczywiście do zdarzeń opisanych w latynoamerykańskiej sadze *Sto lat samotności* autorstwa Gabriela Garcíi Marqueza. Jej rytm wyznaczają interwały zmęczenia, zamierania, entropii i następującego po nich ożywienia, organizacji. Przypomina to dynamikę życia jednostki, ale też wspólnoty. Powtarzające się imiona bohaterów, przenoszony z pokolenia na pokolenie „gen samotności" sugeruje, że Macondo jest w istocie światem w miniaturze.

Mary L. Pratt traktowała marquezowską kreację Macondo jako kontynuację toposu ufundowanego przez Kolumba, a ukształtowanego w pełni w dobie romantyzmu za sprawą eksploracji Nowego Świata przez Alexandra von Humboldta. Jego istotą jest konieczność ponawiania gestu odkrycia, „obmyślenia Ameryki na nowo". Tę ideę można jednak przenieść na bliższe nam rejony i zastanowić się nad kondycją terytoriów przyłączonych po II wojnie światowej do Polski. Je również trzeba było stworzyć na nowo, tj. wymyślić z dostępnych materiałów.

Macondo Kłoska zostało zbudowane na nadzwyczajnym fundamencie, w miejscu znanym we Wrocławiu jako „Domek romański", który mógłby stanowić symbol dolnośląskiej palimpsestu czy kulturowego metysażu. Wystawa „Realizm magiczny" była już prezentowana w Warszawie i Krakowie, ale to właśnie tu, na ziemiach inspirujących do twórczości, którą określa się mianem „realizmu magicznego" (do tego nurtu zalicza się przede wszystkim *Prawiek i inne czasy* Olgi Tokarczuk), dopełniła się i interesująco skontekstualizowała.

Składająca się z 22 cyfrowych kolaży fotograficznych i tyluż fragmentów kolumbijskiej powieści ekspozycja stanowi rezultat dojrzałej lektury *Stu lat samotności*, co samo w sobie jest interesujące, gdyż do dzieła Marqueza, zapewne z uwagi na jego rewolucyjność, obyczajową śmiałość, pokazywanie nieznośności ograniczeń egzystencji, przylgnęła opinia książki, którą czyta się w młodości. W wielu mitycznych aktach fundacyjnych warunkiem założenia miasta jest forsowna wyprawa, w przypadku założenia Macondo była to droga przez góry i dżunglę. Traktowanie życia jako wędrówki jest metaforą bardzo (może nawet nazbyt) popularną, ale wciąż nośną. Lektura kolumbijskiej powieści, do której Kłosek na zaproszenie wydawnictwa Muza miał wykonać ilustracje, stała się okazją do

obejrzenia się za siebie, konfrontacji z własnym, bogatym życiorysem, wypełnionym postaciami, historiami, emocjami.

Choć interpretacja powieści przybrała tu silnie egzystencjalny wymiar, nie można zarzucić wystawie, że jest „prywatna", to znaczy w swojej idiosynkrazji niezrozumiała. Autor skorzystał ze środków formalnych, które wypracował między innymi „komponując" okładki płyt jazzowych. Przede wszystkim jednak zbliżył się do zasady konstrukcyjnej powieści. *Marquez pisał* Sto lat samotności *dokładnie w taki sam sposób, jak Pan tworzył ilustracje!* – skomentował podczas krakowskiego wernisażu wystawy kolaże Marcin Sarna, autor książki *Boom i McOndo*. Potrzebne do kreacji rzeczywistości Macondo komponenty wziął Kłosek ze świata własnego, europejskiego, w ten sposób naśladując proces twórczy wielu pisarzy i artystów latynoamerykańskich. Marquez usuwał dopisek „magiczny", uważając, że jest po prostu realistą, tyle że *w Ameryce wszystko jest możliwe, wszystko jest realne*. Zadaniem pisarza jest „tylko" praca nad nowym językiem, który dawałby możliwość jej opisu.

Formalna bliskość dzieł Kłoska i powieści Marqueza jest wystarczającym powodem, by mówić o aktualności *Stu lat samotności* po pięciu dekadach od jej napisania. Warto jednak wspomnieć o głębszym sensie powrotu do powieści, choć nie trzeba tu rozstrzygać, czy chodzi o kończącą ją apokaliptyczną wizję, która zdaniem niektórych właśnie nadchodzi. Oglądając wystawę, przypomina się wyłożona przez Tokarczuk w *Biegunach* koncepcja mówiąca, że prawda może być dziś osiągana tylko w sposób konstelacyjny, poprzez zestawienie różnych, pozornie niepasujących do siebie elementów. Prawda jest bizarna, ale z tego, co osobliwe, estetycznie ułomne, nieszlachetne, dziwne, peryferyjne, „cygańskie", może wyłonić się coś, co zaświadcza o tym, że świat w rzadkich momentach dany bywa nam jako całość.

Niezwykle barwne, energetyczne, kolaże Kłoska ma się ochotę określić mianem egzotycznych. Co to jednak miałoby oznaczać? W słowie „egzotyka" pobrzmiewa obcość, bo etymologiczne greckie „exo" oznacza „poza" a łacińskie „extra" to „z zewnątrz", francuskiemu *étrange* blisko jest do tego, co sprzeczne z rozsądkiem, nadzwyczajne, dziwne. *Francuzi nazywają to ładnie bizarre*, pisze Andrzej Banach w *O potrzebie egzotyzmu*. Jego zdaniem dostrzeżenie egzotyczności związane jest z poczuciem wyższości cywilizacyjnej oraz kulturowej, mimo to nie potępia tej potrzeby, która – wiemy o tym choćby z książki *Hawaikum* krakowskiego duetu fotograficznego Pankiewicz i Przybyłko – jest w Polsce bardzo silna. Banach zauważa bowiem, że *Egzotyzm przychodzi z zewnątrz, ale warunkiem korzystania z niego jest wyobraźnia i fantazja: świadomość niewystarczania samemu sobie, potrzeba obcej pomocy, przekroczenia granic egoizmu, konieczność transcendencji*.

Nic nie jest takie, jakie się nam wydaje – przekonuje Piotr Kłosek. Sądzę, że napisany kilka lat temu przez Tomasza Pindla przewodnik po realizmie magicznym wzbogacić trzeba dziś o pojęcie bizarności i nową artystyczną, autorską, wizję Macondo. ■

Piotr Kłosek

1. „*Melquiades magnet*
2. *Jose Arcadio Daguerrotype*

Kłosek's Bizarre Realism

22 digital collages, accompanied by the same number of passages from Gabriel Garcia Marquez's novel *100 Years of Solitude*, constitute the exhibition *Magical Realism* by Piotr Kłosek in the FOTO_GEN Gallery in Wrocław.Through Kłosek's intervention, Marquez's novel gained a very existential character, though the artist avoids being too personal. In creating Macondo's reality, Kłosek appropriates components of his known European reality. The collages are vivid, energetic and picturesque, even evoking the temptation to label them exotic. However the expression bizarre seems to be more adequate. Nothing is as it seems to be, convinces the artist. ■

2

1

Mateusz Palka

Nowe światło Witolda Romera

Gdyby wnuczka Witolda Romera, Barbara Romer, nie zajrzała w 2011 roku do zapomnianej skrzyni z rodzinnymi przedmiotami, prawdopodobnie nie ujrzelibyśmy wielu zdjęć, które rzucają nowe światło na twórczość lwowsko-wrocławskiego fotografia. Odkrycie dało początek kilku rozpoznawczym wystawom, a jego najpełniejszym wyrazem była ekspozycja „Zapomniane światło prywatnych dni".

Witold Romer poświęcał się głównie pracy naukowej – mniej dbał o prezentację własnych fotografii. Synem wybitnego uczonego, geografa, profesora Eugeniusza Romera, kierowały przez całe życie silne ambicje. Po opracowaniu w 1931 roku tonorozdzielczej techniki pozytywowej izohelii prowadził Zakład Fotografii na Politechnice Lwowskiej, gdzie w 1935 obronił doktorat z zakresy chemii fizycznej. Podczas II wojny światowej opracowywał technikę nocnych zdjęć lotniczych dla Royal Air Force. Po powrocie z Wielkiej Brytanii do Polski zamieszkał we Wrocławiu, z którym związał się do końca życia. Z jego inicjatywy utworzono Katedrę Fototechniki na Politechniki Wrocławskiej. Założył tu także Wrocławskie Towarzystwo Fotograficzne. Kontynuował przedwojenną karierę naukową – publikował, wygłaszał wykłady, uzyskiwał patenty. Już w 1947 obronił pracę habilitacyjną, zostając rok później profesorem uczelnianym, a w 1956 profesorem zwyczajnym.

Dwie największe wystawy, zorganizowane za życia Witolda Romera, miały miejsce w Warszawie w 1936 roku, a we Wrocławiu dopiero w 1957. W zbiorach wrocławskiego Muzeum Narodowego znajduje się największa kolekcja jego fotografii. Tutaj, w 1983 roku, przygotowano dużą retrospektywną wystawę jego prac. We Wrocławiu w 1998 roku ukazało się również obszerne opracowanie zbiorowe *Profesor Witold Romer (1900-1967) – działalność naukowa i artystyczna*.

Uporządkowanie i wstępne skatalogowanie nieznanych zdjęć Witolda Romera okazało się doskonałą okazją do zorganizowania jego kolejnych dwóch wrocławskich wystaw. Pierwszą, plenerową ekspozycję zatytułowaną „Witold Romer – naukowiec i artysta" przygotowali Barbara Romer i Adam Sobota przy współudziale Ośrodka „Pamięć i Przyszłość" w lipcu i sierpniu 2015 roku. Była ona wyborem kilkudziesięciu fotografii, w tym licznych z powojennego Wrocławia. Kolejna wystawa – „Przywiezione" miała już charakter galeryjny. Zaprezentowali ją w 2017 roku kuratorzy Agnieszka Pajączkowska i Łukasz Rusznica w ramach festiwalu TIFF. Powstała w oparciu o rodzinne fotografie, które zabrali ze sobą nowi mieszkańcy powojennego Wrocławia. Osią, wokół której zbudowana została opowieść, było archiwum Witolda Romera.

Po wybuchu drugiej wojny światowej rodzina Romerów rozdzieliła się – Witold wyjechał do Anglii, gdzie pracował dla RAF-u, a jego żona została we Lwowie i jako dentystka utrzymywała rodzinę. Gdy jednak i ona musiała opuścić miasto szczęśliwie zabrała ze sobą archiwum ojca Eugeniusza oraz fotografie męża. Wszystko w drewnianych skrzyniach – jedną z nich można było zobaczyć na ekspozycji „Przywiezione" w Galerii Dizajn BWA w 2017 roku oraz na wystawie „Zapomniane światło prywatnych dni".

1. Autor nieznany, *Portret rodziny Romerów*, lata 20. XX wieku. Młody Witold Romer stoi z prawej strony, jego ojciec – Eugeniusz, siedzi z fajką w ustach
2. **Witold Romer**, *T. H.* [1216], 1932
3. **Witold Romer**, *Irena Piotrowska*, 1926
4. **Witold Romer**, *Jędruś* [1098], 1932

Historia rodziny Romerów to historia podróży ich archiwów. A o części z nich wiemy dopiero od kilku lat – nowy zbiór liczy około tysiąca szklanych negatywów i ponad trzy tysiące celuloidowych. Na wystawie *Zapomniane światło prywatnych dni* zaprezentowano fotografie pogrupowane w kilka wątków tematycznych – w tym te najmniej dotychczas znane i najciekawsze, czyli liczne portrety oraz ujęcia o modernistycznym charakterze. Zobaczyć mogliśmy także fotografie rodzinne, w tym autorstwa jego syna, Jana. Zróżnicowanie tematyczne i niejednorodność stylistyczna archiwum dała znakomity asumpt do organizacji warsztatów, których uczestnicy sami mogli zaproponować własną narrację wystawy.

Wystawa „Zapomniane światło prywatnych dni" nie była typową monograficzno-retrospektywną ekspozycją w klasycznym rozumieniu. Zwiedzać ją można było na różne sposoby: skupiając się na samych fotografiach, posiłkując się tekstami kuratorskimi wraz z zaproponowanym układem kolejnych kategorii wyodrębniających z archiwum grupy fotografii, a także odsłuchując nagrania osobistych wspomnień rodzinnych Barbary Romer. Wystawa ponadto skupiała się w równym stopniu na samych fotografiach – ich tematyce, historii powstania oraz konwencji wizualnej, w jakiej zostały wykonane – jak też na szerszych zagadnieniach związanych z problematyką rodzinnego archiwum: zbioru nie do końca uporządkowanego, doświadczonego wojną, migracją, obciążonego kruchością ludzkiej pamięci. „Zapomniane światło" to w dużej mierze wystawa autotematyczna, której przedmiotem jest koncepcyjna praca nad wizualnym archiwum. Działaniom takim towarzyszą pytania o status, jaki przyjmują poszczególne fotografie, będące częścią większej całości, a zatem kolejnego szerszego – archiwalnego – kontekstu. Opracowywanie narracji tak dużej wystawy, jaką było „Zapomniane światło", której celem nie był jedynie przegląd różnorodności prac Witolda Romera, prowokuje do refleksji nad wizualną stroną pamięci zbiorowej w kontekście biografii jego rodziny.

Poza narracją, wedle której zorganizowana została ekspozycja „Zapomnianego światła", ważne i niezwykle cenne było także zaprezentowanie nieznanych wcześniej wątków twórczości Witolda Romera. Na szczególną uwagę zasługiwały przede wszystkim liczne, intrygujące portrety, które były jednocześnie oszczędne formalnie i dalekie od piktorialnej stylistyki. Romer nie jest z fotografią portretową kojarzony, a biorąc pod uwagę ilość wykonywanych przez niego tego typu zdjęć na przestrzeni lat – aranżowanych, półprywatnych i najprawdopodobniej dość spontanicznych, zarówno dorosłych, jak i dzieci – nie powinno się tego tematu w jego działalności bagatelizować. Tym bardziej, że wraz z zaprezentowanymi na wystawie licznymi przykładami realizacji w stylu nowej fotografii poświęconej tematyce industrialnej (nie tylko fotograficznych – estetykę tę widać także w zaprezentowanym na ekspozycji krótkometrażowym filmie Witolda Romera *Woda* z 1937 roku), przełamuje się stereotypowe myślenie ujmujące jego twórczość przeważnie w kategoriach piktorialnych czy sprowadzające do stosowania przez niego techniki izohelii.

❷

Archiwum, które stanowiło podstawę do przygotowania wystawy, składa się w przeważającej mierze z negatywów. Z tego powodu jedyną możliwością było przygotowanie z zeskanowanych plików wydruków. Udało się to z powodzeniem. Trzeba jedynie mieć świadomość, że taka forma prezentacji nie daje nam pełnej wiedzy o tym, jak finalnie wyglądałyby autorskie odbitki Witolda Romera. W wielu przypadkach jednak pozostaje nam się tego jedynie domyślać.

Wystawa „Zapomniane światło nieznanych dni" miała miejsce w Galerii Dworcowej we Wrocławiu od 4 września do 21 października 2018 roku. Jej organizatorem była Strefa Kultury Wrocław, a kuratorem Maciej Bujko. ■

The new light of Witold Romer

Forgotten Light of Private Days is an exhibition of Witold Romer, Polish photographer connected with Lviv and Wrocław.The impressive collection of images was presented thanks to their discovery by his granddaughter, Barbara Romer, who found a box filled with negatives that had never been displayed.The exhibition gave a chance to see Romer's work in new light, showing large collections of portraits and modernistic stills, previously unknown themes in the artist's work. ■

❸

❹

1

Krzysztof Jurecki

Co pozostało po (wybitnym) artyście?
Podsumowanie twórczości Zygmunta Rytki

Często rozmyślam o życiu i sztuce Zygmunta Rytki (zm. 23.03.2018). Nasza długoletnia znajomość była bliska, począwszy od 1986 roku, spotęgowana w 2000 roku, kiedy odbyła się najważniejsza, jak sądzę, wystawa w jego życiu. Był to monograficzny pokaz w Muzeum Sztuki pt. „Zygmunt Rytka. Ciągłość nieskończoności". Ale każdy tekst rządzi się swymi prawami. Dlatego odkładam żal po śmierci przyjaciela, rezygnuję z tonu żałobnego, aby móc spojrzeć historii wprost w twarz. Co spowodowało, że w twórczości Zygmunta Rytki widzę jednego z najwybitniejszych artystów polskich późnej neoawangardy z przełomu stuleci?

KSZTAŁTOWANIE POSTAWY

Jego twórczość rozwijała się od początku lat 70. po pierwszą dekadę XXI wieku. Jej immanentną cechą było poszukiwanie na terenie obszarów pozornie nieartystycznych lub niepodlegających dotąd badaniom awangardowym. Sam artysta nie zastanawiał się nad swoją przynależnością do neoawangardy, choć niewątpliwie wyrósł z tego środowiska oraz tylko w nim potrafił działać. Początkowo była to galeria Współczesna w Warszawie, w której był zatrudniony, jako pracownik techniczny, ale bardzo szybko przeszedł przyśpieszony kurs kształcenia, np. pomagając Zdzisławowi Sosnowskiemu, razem z Januszem Haką, przy fotografowaniu serii „Goalkeeper"[1]. Sosnowski, będący pod wpływem charyzmatycznego Andrzeja Lachowicza, wywarł wpływ na pierwsze prace Zygmunta dotyczące PRL-owskich mass-mediów i ich ironicznej recepcji. Ale dużo poważniejsze były jego kolejne kontakty: z metodycznym teoretykiem i kontynuatorem tradycji konstruktywizmu Zbigniewem Dłubakiem, a zwłaszcza z Warsztatem Formy Filmowej, gdzie spotkał różne silne osobowości, z których najważniejszy okazał się Józef Robakowski. W latach późniejszych Łódź stała się dla Rytki drugim domem, ale potem powrócił do Warszawy, później zamieszkał w Podkowie Leśnej, by ostatnie lata życia spędzić w Sokołowsku. Dla kształtowania jego postawy najważniejsza okazała się intermedialna tradycja Warsztatu Formy Filmowej, kontakty z performerem Markiem Koniecznym oraz ludyzm Kultury Zrzuty (1981-ok. 1990), głównie Łodzi Kaliskiej, ponieważ Zygmunt kochał życie.

FOTOGRAFIA

Stworzył wiele wybitnych cykli, w których dokonywał przewartościowań dotyczących obiegowego znaczenia codziennych rzeczy ze świata natury, a także w przeciwstawnej dokumentalnej formie dotyczących środowiska artystycznego. Skonceptualizował m.in. znaczenie osób przedstawionych w „Katalogu S.M. (Some Meetings)" tak, że powstała swoista siatka interpersonalnych relacji ukazanych postaci wynikająca z wzajemnych kontaktów, o charakterze z założenia reporterskim i znaczeniu socjologicznym. Tą metodą kontynuował w zdecydowanie bardziej zabawowym i popowym przez barwienie odbitek cyklu pt. „Kolekcja prywatna".

Wystawa „Obrazy uzupełniające" (1982) stała się początkiem badania natury uosobionej tylko przez antropomorfizowane kamienie, zarówno w sposób wynikły z lekcji Romana Opałki, jak i z neokonstruktywizmu, w którym można doszukiwać się inspiracji twórczością klasyka Henryka Stażewskiego i Dłubaka, który był jednym z wprowadzających Zygmunta do ZPAF-u. Kolejnym etapem był cykl *Ciągłości nieskończoności* rozwijany w kilku mediach z wykorzystaniem filmu, wideo i rysunku. Takie skonceptualizowane postawy twórczej Zygmunta dokonywało się za sprawą m.in. wrocławskiego Triennale Rysunku oraz wielkich twórców land-artu, jak Richard Long, którego cenił Zygmunt.

Interesującym cyklem pokazującym bliskość sztuki i życia w „sposób fotomontażowy", czyli sugerujący użycie tej techniki, była inna seria: „Blisko sztuki"

(1986). Problem bliskości i jednocześnie nieosiągalności sztuki zawsze interesował Zygmunta, w czym dostrzec można jego myślenie modernistyczne.

„Obiekty chwilowe" (1987) są wynikiem udanego eksperymentu, który poprzez fotografie i działania typu performance zakończył się rysunkiem będącym w *Obiekcie chwilowym. Projekt transformacji* zapisem wizualnej historii kamienia widzianego poprzez pryzmat spalanej świeczki.

Zaskakujący wyraz wizualny, ale i ideowy, posiada cykl „Kontakt" (1993) będący przejawem pragnienia adaptacji natury do wypowiedzi artystycznej za pomocą nowoczesnej. W kolorowym cyklu „Przestrzeń neuronowo-optyczna" (1994) ekspresja chmur przeciwstawiona została statyczności wody. Wykorzystał w nim optyczne odwrócenie mające na celu, podobnie jak u Władysława Strzemińskiego, badanie naszej fizjologii widzenia będącej także dla Zygmunta czynnikiem zmiennym i dynamicznym. Widać to także w Żywiołach, które pokazane zostały, jako współistniejące z biologicznością człowieka z odległości wyciągniętej dłoni trzymającej aparat fotograficzny. Dla Zygmunta bardzo ważny okazał się cykl „Leżąc" *(1999)*, który po raz pierwszy jest bardziej malarski niż konceptualny, choć oczywiście założenie konceptualno-medialne jest tu czytelne. Zygmunt prace te tworzył będąc w pozycji horyzontalnej, która zmieniła jego percepcję rzeczywistości. W ten sposób dążył do utożsamienia się z naturą, która przenika nasze życie, będąc jego niezbywalną częścią. Jest to kulminacyjny cykl w jego nieszablonowej twórczości.

INTERMEDIALIZM

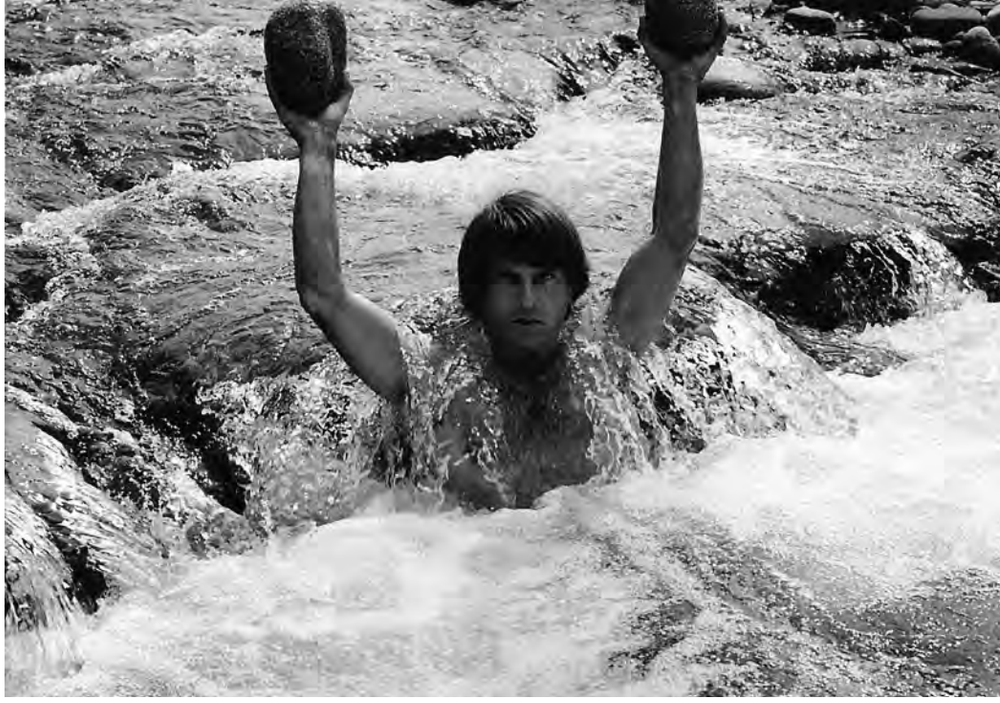
Zygmunt świetnie realizował się w twórczości z pogranicza mediów. Trudno powiedzieć, czy fotografia była najważniejszym z nich. Z pewnością na początku tak. Przygoda z filmem na taśmie negatywowej, a potem wideo (taśma VHS), była tylko kilkuletnim okresem. Pod koniec życia interesowały go głównie instalacje, czego przykładem są *Obiekty dynamiczne*. Jednak nie były one już tak udane. Ale nie to jest najważniejsze. Interesowała go wciąż istota przyrody – kamienie i woda, którą w dalszym ciągu w modernistyczny sposób starał się na nowo analizować, badając trwałość kamienia, iluzję ruchu wody oraz linii.

Aspekty kilku tendencji neoawangardowych: konceptualizmu, minimal-artu, performance i land-artu, zastosowane do własnej biologiczności życia, podobnie, jak u Strzemińskiego, określiły kierunek przemian jego twórczości, nadając sens i możliwość działania na długie lata. Osiągnięte efekty artystyczno-estetyczne można porównać do dokonań: Antoniego Mikołajczyka, Mikołaja Smoczyńskiego czy Edwarda Łazikowskiego, ponieważ wspólne jest im przekraczanie teoretycznie skodyfikowanych tendencji i podjęcie próby nowej syntezy, tak ważnej w neoawangardzie.

Mam nadzieję, że w niedalekiej przyszłości takie muzealne instytucje jak Muzeum Sztuki w Łodzi, krakowski MOCAK czy Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie zainteresują się wybitną twórczością Zygmunta Rytki, czego wyrazem będą np. wystawy monograficzne, w tym w relacji do awangardy klasycznej i neoawangardy.

PS. Zdarza mi się czasami uronić łzę, gdy wspominam Zygmunta, wspaniałego człowieka i przyjaciela. Był w tym środowisku osobą wyjątkową, nie tylko skromną, ale zupełnie niezainteresowaną tzw. „zawodowstwem" i karierą w sztuce. ■

1 Fakt ten potwierdził mi w korespondencji internetowej 16.02.2019 r. Zdzisław Sosnowski, któremu dziękuję za udzielone informacje.



2

Zygmunt Rytka
1. Z serii „Kolekcja prywatna", 1985
2. *Ciągłość nieskończoności*, 1983
3. *Ciągłość nieskończoności*, 1984

3

What is left after (an outstanding) artist? Summary of Zygmunt Rytka's work

Zygmunt Rytka's *Continuity of the infinity(2000)* was the most important exhibition of his lifetime. This extraordinary Polish late neo-avantgarde artist, influenced by the constructivism of Zbigniew Dłubak, the works of Józef Robakowski and performer Marek Konieczny, is primarily interested in a natural world. He takes a novel, occasionally ironic, approach to nature with *Complementary Images* (anthropomorphized pebbles), *Close to Art* series ('life and art' connection), *Temporary Objects* (history of a stone through the prism of a burnt candle) or *Neuro-Optical Space* where the expression of clouds is juxtaposed with static water. His works are of an interdisciplinary nature as he has experimented with video as well as installations (*Dynamic Objects*) and performance art. ■

Zofia Gebhard

ZAMORSCY

W ich pierwszym wspólnym mieszkaniu, a właściwie ogromnej pracowni na poddaszu starej kamienicy królował rozłożysty fotel.

Obejmował siedzącego skrzydłami, zmieniając perspektywę postrzegania. Waldemar, który go wyrzeźbił lubił bajki dziwne i straszne. Jego, wtedy malutki, syn Jaś, wcale się nie bał, kiedy słyszał, że z kranu może w każdej chwili wyjść smok. Smoki są piękne. Widział to w figurkach ceramicznych swojej mamy, żony Waldka, Anny.

Wspólna – po wielu od tamtego czasu latach – wystawa twórczości rodziny Zamorskich – Waldka (nieżyjącego od jedenastu już lat), Anny i ich syna Jana – w galerii Mia [1] pokazała, jak niezwykłą i odmienną od siebie osobowością artystyczną jest każde z nich, a jednocześnie, jak bardzo są sobie bliscy – duchowo, mentalnie, w doświadczaniu świata i poza świata. W owej perspektywie postrzegania. W opowiadaniu o tym. W inspiracji materiami, poczuciu humoru, cieszeniu się twórczością. Jak wspólne jest ich specyficzne zamiłowanie do realizmu i w jak przewrotny sposób się tym realizmem posługują. I jak twórczo korzystają z tego daru, który przyniosło im bycie tu i teraz, z otwartą przeszłością i przestrzenią świata, jego niezwykłym kulturowym archiwum.

Waldek miał naturę małomówną, skupioną, zdystansowaną, ironiczną. Nie istniała dla niego granica między realnością a wyobraźnią. Było się, kim chciało się być, rzeźbiło się to, co miało się ochotę rzeźbić albo czym, według niego, pragnął zostać kawałek drewnianego pnia czy odłupek marmurowej skały. Trochę im pomagał, wstawiał szklane oczy, malował pióra, kły, ogony, mocował kawałek blachy, złotej porcelanki… Rzeźba to materia. Cielesność drewna, kamienia, metalu, gliny. To forma, przedmiot. Kolt wyrastający z dłoni, tron, który wypina tors ze zbroi albo piór, samuraj, jeansowy stebnowany kolos, ptaszydło o prawie ludzkim obliczu i na męskich nogach. I jeszcze kolor. Malował swoje rzeźby, mocno, wyraziście, czasem przesadnie. Jak te psychodeliczne obrazy, które były rzeźb dopowiedzeniem. Wszystko dozwolone, bohaterowie popkultury obok wojowników, smoki, papugi, motocykliści…

Anna jest żywiołowa, ekspresyjna, impulsywna i intuicyjna. I takie też są jej ceramiczne rzeźby. Pełne temperamentu, emanujące blaskiem. Ona korzysta z własnego bestiariusza, z własnej mitologii przysposobionej z niejednej mitologii świata, wyznaje relatywizm istnienia i nieistnienia, prawdziwości i fantasmagorii. Dla niej metamorfozy są czymś codziennym, świnka w trzewiczkach może być jednocześnie jednorożcem, a kot słoniem. Portugalczyk zamieniony w konia chciałby być centaurem. Wszystkie stworzenia i figurki noszą buty – buty, maski, rogi, skrzydła. Czerwone, sznurowane po kolana, to ulubione buty Anny. Czerwień i złoto rozpraszają mrok i smutek. Pięknie

1

1 Galeria Mia, Wrocław, luty 2019

1. **Jan Zamorski**, *Przed wojną, Panie*
2. **Anna Malicka-Zamorska**, *Kirke i Odys*
3. **Anna Malicka-Zamorska**, *Chimpu*

kontrastują z czernią popiersi, które miewają greckie, literackie, symboliczne imiona, ale to przecież równie dobrze ty i ja. Bo nie tyle imiona i mity inspirują Annę (trochę też), ale jej sny i wyobraźnia, intuicja i owa specyficzna perspektywa postrzegania, która wprowadza tyle zamieszania w interpretację…

Jan, który lubi wyzwania, który krąży między konkretem a nie konkretem, wydaje się syntetyzować drogi swoich rodziców w realistycznych postaciach, których jednoznaczność mistrzowskiej w proporcjach formy o niczym nie świadczy. Jest wyłącznie propozycją wyboru interpretacji. Czyż ciało nie jest przypadkowe, jak przypadkowe bywa ubranie? Czyż ciało nie jest takim przypadkowym ubraniem dla istnienia? Czy nie jest tylko przystankiem między jednym światem a drugim? Znakiem? Symbolem? Przypomnieniem? To, co widzisz, może być tym albo czymkolwiek innym, zastanów się, wybór należy do ciebie. Rekwizyt, strój, nakrycie głowy, wyraz twarzy… To podpowiedzi, a nie odpowiedzi. Jedne z wielu, trafnych lub możliwych. Wychowany wśród smoków i wojowników, >

1

2

1. **Ryszard Waldemar Zamorski**, *Głowa*
2. **Ryszard Waldemar Zamorski**, *Waldigun*
3. **Anna Malicka-Zamorska**, *Na wichurze*

szklanych kul i gadających zwierząt Jaś nie poddaje w wątpliwość tego, co wątpliwym wydawać by się mogło Janowi, ale poddaje w wątpliwość to, co wydaje się niewątpliwe…

Wystawa w galerii Mia była – nie waham się użyć tego określenia – zjawiskowa. W tym trudnym wnętrzu – korytarz i piwnica, ceglane ściany jako tło – rzeźby Zamorskich zadbały o siebie, jak zgrana i kochająca się rodzina. Każda z osobowości zaistniała mimo trudnych warunków. Co najważniejsze, zaistnieli razem jako artyści i zaistniały razem ich dzieła. Nie tylko jako rodzina, ale też jako piękna, mądra, własna i wspólna opowieść o wolności, dowolności i radości tworzenia. O świecie, w którym to, co było, staje się tym, co jest, bo nie ma granic dla inspiracji i wyobraźni, kiedy nie ma ich dla czasu i przestrzeni.

I była ta wystawa opowieścią o miłości. Bez miłości by jej nie było. ■

Zamorskis

An exhibition of works by the Zamorski family, displaying work of Waldemar, Anna and their son Jan. In the difficult space of Mia gallery, where the brick walls provide background to Waldemar's expressive and strongly typed sculptures (dragons, pop culture heroes, warriors), we could watch also the ceramic sculptures of his wife Anna. All her characters were shoes, masks or winged creatures. Jan's art, in contrast, seems to be a search on the border of tangibility. His realistic sculptures, through their quotidian expressivity, pose questions about the reality of what we are really seeing. ■

3

Sylwia Świsłocka-Karwot

ZRĄB. Wizualnie i fonetycznie – mocne słowo

Ogólnopolska Wystawa ZRĄB w Centrum Nauki i Sztuki Stara Kopalnia w Wałbrzychu. Czerwiec – wrzesień 2018

Bezsprzecznie jednym z wiodących wydarzeń sezonu wystawienniczego 2018 na Dolnym Śląsku była Ogólnopolska Wystawa ZRĄB [1], pokazywana od czerwca do września 2018 r. w satelitrnym względem stolicy Dolnego Śląska, acz znaczącym na mapie kulturalnej Polski – Centrum Nauki i Sztuki Stara Kopalnia w Wałbrzychu. Kuratorzy – Grażyna Jaskierska-Albrzykowska, Maciej Albrzykowski, Andrzej Mazur, w poprzemysłowych przestrzeniach dawnej KWK „Julia” [2] pokazali ok. 180 obiektów 42 artystów.

Prezentacja obejmowała rzeźby od wielkogabarytowych realizacji po małe kameralne prace, od tradycyjnie pojmowanej rzeźby, po instalacje oraz wideo-rzeźbo-artefakty. Niewątpliwym walorem wystawy był osiągnięty, a zamierzony przez kuratorów cel przekrojowego ukazania osiągnięć rzeźbiarskich seniorów, artystów średniego pokolenia, po świeżych absolwentów artystycznych uczelni. Jak wskazali sami kuratorzy, byli to przedstawiciele środowisk: Wrocławia, Warszawy, Poznania, Gdańska, Nowego Sącza, Cieszyna, Sokołowska.

I choć trudno uznać taki dobór za reprezentatywny dla całościowego oglądu sytuacji rzeźby w Polsce – brak chociażby przedstawicieli środowisk krakowskiego czy łódzkiego – organizatorom udało się wykonać potężną pracę, będącą niewątpliwie ewenementem również na mapie ubiegłorocznych prezentacji sztuki rzeźbiarskiej w Polsce. Sprowadzenie i umieszczenie w przestrzeni wystawienniczej, czasem wieloelementowych lub i kilkutonowych obiektów, zawsze stanowi niełatwe logistycznie wyzwanie. Wśród autorów prac znaleźli się znani i uznani najważniejsi twórcy i pedagodzy związani z tą niełatwą, specyficznie wymagającą dziedziną sztuki, jak i ich młodsi koledzy. Niezależnie od pozycji jaką zajmują dziś w obszarze sztuki, wszystkich Ich należy w tym miejscu przywołać. Swoje prace zaprezentowali artyści: Maciej Albrzykowski, Marcin Berdyszak, Mariusz Białecki, Bożenna Biskupska, Anna Bujak, Hubert Bujak, Paweł Czekański, Tomasz Domański, Mateusz Dworski, Jerzy Fober, Matěj Frank, Karolina Freino, Ryszard Gluza, Roland Grabkowski, Magdalena Grzybowska, Alojzy Gryt, Jacek Jagielski, Janusz Jasiński, Grażyna Jaskierska-Albrzykowska, Katarzyna Józefowicz, Wojciech Małek, Małgorzata Kazimierczak, Katarzyna Koczyńska-Kielan, Mariusz Kosiba, Janusz Kucharski, Jan Kucz, Stanisław Kulon, Elżbieta Leszczyńska-Szlachcic, Wojciech Małek, Marcin Michalak, Tomasz Opania, Ludmiła Ostrogórska, Leon Podsiadły, Marek Sienkiewicz, Michał Staszczak, Andrzej Szarek, Katarzyna Szarek, Karol Szostak, Karolina Szymanowska, Tomasz Tomaszewski, Igor Wójcik, Aleksander Zyśko. >

1 Współorganizatorzy wystawy: Centrum Nauki i Sztuki Stara Kopalnia, Galeria Sztuki BWA w Wałbrzychu, Akademia Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu, Ośrodek Kultury i Sztuki we Wrocławiu – Instytucja Kultury Samorządu Województwa Dolnośląskiego.

2 Centrum Nauki i Sztuki Stara Kopalnia w Wałbrzychu mieści się w jednej z największych atrakcji turystycznych poprzemysłowej Polski – historią sięgającej końca XVIII w. Kopalni Węgla Kamiennego „Julia”, dawniej „Thorez”. Rewitalizacja obiektu została zakończona w 2014 roku. W 2015 roku obiekt zostal wpisany na listę Europejskiego Szlaku Dziedzictwa Przemysłowego – ERIH.

1

1. **Grażyna Jaskierska-Albrzykowska**, *Wyrwane z kontekstu*, **Karol Gąsienica-Szostak**, *Tancerz*, Andrzej Szarek, *Wyszedłem o świcie*
2. **Katarzyna Józefowicz**, *Obrós*, **Stanisław Kulon**, *Człowiek z drewna*

Ponad czterdziestu artystów swoimi pracami wpisało się lub bezpośrednio odniosło do zamyślonego hasła wystawy – tytułowego ZRĘBU, rozumianego jako wejście, przejście, granica, furta, brama łącząca i rozdzielająca zarazem naziemny i podziemny świat kopalni,. Świat naznaczony właściwymi mu dychotomiami: wnętrze – zewnętrze, jasność – ciemność, otwartość i powietrzność *versus* graniczące z klaustrofobią ograniczenie i duszność, przeszłość – teraźniejszość, żeby wymienić te najbardziej narzucające się konotacje. Można by bowiem mnożyć te swoiste diady, których ewokacja znalazła odzwierciedlenie w zaprezentowanych na wystawie pracach. Wiele z nich głęboko zapadło w pamięć.

Nie można było bowiem obojętnie przejść obok surowo-wymownych w formie i kolorze *Pancerzy wymuszających,* 2018 Marcina Berdyszaka. Prac odwołujących do mechanizmów rozpoznanych przez artystę jako fałszywych, bo w sposób jawny pozornych w medialnie nagłośnionych procesach globalizacji. Uformowane z prostych metalowych blach – na kształt ludzkich sylwetek, w geście pokłonu/modlitwy – pancerze, spełniając funkcję ochronną, jednocześnie izolują. Odnosząc się do wspólnotowych formuł religijności i wynikających stąd niezależnie od wyznania – wartości poszanowania drugiego człowieka, wbrew idei jednoczenia alienują, zamykają na Innego.

Egzystencjalno-piękny wydał mi się od i do-ludzki *Rysunek rzeźby,* 2018 Bożeny Biskupskiej – piętnaście rysunkowych form z prętów/drutu w przestrzeni, odwołujących do esencji człowieczeństwa w jego niematerialnym wymiarze. „Kreślone" w powietrzu „rysunki" chwytają jakby strukturę wnętrza człowieka, jego istoty, przeciwstawionej odarciu z nieistotnej w prawdzie jego poznania zewnętrzności i powierzchowności.

Konceptualnie otwarta, bo nieskończenie modyfikowalna, modułowa, land-artowa konstrukcja ze stali Tomasza Domańskiego *Sztolnie,* 1994, bezpośrednio nawiązywała do górniczo-hutniczej przestrzeni kopalni oraz tematyki przejścia, tunelu, drogi, bycia w drodze, nieskończoności i paradoksalnie przeciwstawionemu jej kresowi, niewidocznemu, acz osiąganemu granicą ludzkiego poznania, ludzkich możliwości, w końcu ludzkiego życia – celowi. Logicznie sprzeczne byty, wykluczające się żywioły, szeroko rozumiane przeciwstawienia nie tylko współistnieją w sztuce tego twórcy, ale tę sztukę w dużej mierze konstytuują. To cecha charakterystyczna niemal całego artystycznego dorobku tego pozaklasycznego oraz intrygującego rzeźbiarza [3].

Problematykę odwrócenia praw, będącą skutkiem wybiegającej poza porządek świata ingerencji człowieka w naturę, odnaleźć można w swoistym *exemplum* instalacyjnej sztuki eko-art – *Strukturze ekspresyjnej w bieli,* 2016 Macieja Albrzykowskiego. To obiekt składający się ze zbudowanego z metalu modelu statku, symbolu ochrony i ratunku, który wewnątrz został zalany wodą. Ta – podłączona do prądowego agregatu – na oczach widza zamarza, zamieniając naturalne, ale i logiczne prze– i znaczenie statku. Skonstruowany bowiem przez artystę obiekt, mający chronić przed wodą i lodem, mający dawać schronienie, anektuje i chroni przestrzeń zwyczajowo, ale i z natury przypisanego mu zewnętrza (sic!) – wody i lodu.

Uwagę zwróciło monstrualne i intrygujące *Żądło*, 1992 Andrzeja Szarka. Instalacja składała się z rzeźbiarskiej metalowej formy w kształcie żądła, rozświetlonego na jego końcówce, a jednocześnie dymiącego/wydzielającego parę. Umieszczone ono zostało na tle projekcji wideo prezentującej ruch wzburzonej wody. Skutek ukąszenia – empatyczne odczucie rozlewającego się w ciele gorąca oraz interioryzacja jego znaczenia w iluzoryczną przestrzeń chłodzącego, kojącego działania wody,

3 W grudniu 2018 roku powinna się ukazać, obecnie przygotowywana do publikacji, obszerna książka poświęcona *Pomnikom czasu* Tomasza Domańskiego. Tutaj szerzej piszę o twórczości artysty w tekście: *Kto zabrał drzewo? Kiedy nie chcę i chcę. Być*

znamionuje konieczność świadomościowej *metanoi*, przemianę samorozumienia i myślenia jednostki, jak i jej postępowania. Aby narodzić się na nowo, trzeba zostać ukąszonym, albo pozbyć się jadu, w każdym razie – posiąść świadomość siebie, chciałby powiedzieć tą pracą artysta.

Estetyczne, niemal biżuteryjne szklane *Kości* z cyklu „Artefakty", 2011 Igora Wójcika przywołały na myśl właściwe każdej epoce mieszanie przeszłości i teraźniejszości. Praca artysty jakby ewokuje kontrast pomiędzy historycznie i naturalnie przypisaną, ściśle określoną, dystynktywną i jedyną w swoim rodzaju tożsamością człowieka, wiedzą na jego temat, a odnalezionym w innym porządku czasowym anonimowym reliktem, niemal niemożliwym do zidentyfikowania w teraźniejszości.

W swej subtelności i graficzności formy piękne wydały się materialne – bo szklane, efemeryczne – bo przezroczyste rzeźby – iksy/krzyże Alojzego Gryta – *Krajobraz-XII,* 2012, będące zapisem w przestrzeni kopalni śladów smug pozostawionych na niebie przez samoloty. Efemeryczne linie ich przecięcia, rysunek „z nieba", został przez artystę przeniesiony „na ziemię", do obiektu związanego ze strefą podziemia. Krzyżowa forma i wyrażona nią triada – niebo, ziemia, podziemie – pozwalają doszukiwać się w pracy artysty również eschatologicznego podłoża, acz niepozbawionego w kontraście do rzeczy ostatecznych, być może również pełni życiowej afirmacji – wolności, swobody, lekkości bycia, żeby nie powiedzieć „niebiańskiego uczucia, lotu".

Ponadnaturalnej wielkości sito *Cedzone, podwójnie cedzone,* 2009 Marka Sienkiewicza, to niemal ludyczny w odbiorze obiekt, przedmiot codziennego użytku służący do cedzenia... pamięci? czasu? przeszłości i teraźniejszości? Wynikająca ze specyfiki obiektu, jego formy sita – wybiórczość, sugeruje jakby konieczność przecedzenia pamięci/przeszłości każdego człowieka, który z racji swojej istoty musi pozwolić pewnym rzeczom odejść, aby inne mogły doń przyjść, w końcu aby utrzymywać swoje jestestwo *in statu nascendi.*

Chwiejne, niestabilne fizycznie i celebrycko-polityczne prace *Benefis_Tribute, Show,* 2016 oraz *Herb_Coat of Arms,* 2012 Jacka Jagielskiego, wyrażone za pomocą fragmentarycznie potraktowanego łuku ścieżki wyznaczonej przez czerwony dywan oraz wychodzące poza jego obręb niestabilne krzesło [4] przypominają o chybotliwości splendoru celebryckiego życia. Druga praca to kontur godła z przedstawieniem w miejscu spodziewanego orła – otwartego okna na... wiatr historii, na nowe, nieznane… Praca być może poważna, być może dowcipna, pozwalająca przywołać refleksję na temat pustego, opuszczonego gniazda polskości, ale i otwartości oraz wolności jako symboli wyjścia i otwarcia na nowe, ale puste? Gdzie tylko cienie i to wcale nie ornitologicznego symbolu siły i potęgi?

Zamierzonego przez artystkę zaburzenia percepcji wzrokowej i dźwiękowej można było doświadczyć, wchodząc do pomieszczenia, w którym zaprezentowano *Koguty,* 2017 Karoliny Freino. Ustawione w symetrycznych rzędach bieli i czerwieni policyjne koguty wydające właściwe im sygnalne dźwięki, przywodziły na myśl stan zagrożenia, alertu, ale i jakby w kontraście do ich budzącego niepokój dźwięku oraz niemal stroboskopowego migotania, również powiązanych z nimi, z jednej strony strachu, z drugiej – nadziei na nadchodzący ratunek, obietnicę spokoju, pomocy i zaopiekowania.

Wspomnieć należy o zaprezentowanej w ramach opisywanego projektu w Strzelinie rzeźbiarskiej formie *Wyrwane z kontekstu,*

2

2014, jaką przyjęła refleksja współkuratorki wystawy Grażyny Jaskierskiej-Albrzykowskiej na temat relacyjnych aspektów życia człowieka oraz otaczającej go rzeczywistości. Potrzeba harmonii między duchem i materią, intelektem i wyobraźnią, naturą i kulturą wymusza renegocjowanie postaw ludzkich. Człowiek i jego rzeczywistość zdają się być uprzywilejowanymi, ale i skazanymi na udział w ciągłej dysusji, na nieustanną przemianę, chciałaby powiedzieć swoją pracą rzeźbiarka. Ta postrzeżona przez artystkę zależność między ludźmi, przedmiotami, pojęciami wyrażona została poprzez kompozycję naciętych, wyciętych, pociętych i fragmentarycznie wsuniętych lub wysuniętych, logicznie i estetycznie skomponowanych bloków kamiennych. To co wydaje się szczególną wartością tej pracy, to zestawienie monumentalnego i twardego w wyrazie materiału z delikatną, raczej kobiecą emocjonalnością naznaczoną, wymową dzieła.

Nie sposób w tym tekście przywołać wszystkie prace, napisać choć zdanie o każdym artyście. Wybaczyć muszą mi Ci, których z racji ograniczonego czasem i wynikającej z formy recenzenckiej objętości tekstu muszę tu pominąć. Wiele widzianych prac zasługuje na odrębną analizę. Tutaj chcę wyrazić własną opinię o tym, że wystawa okazała się niezwykle ciekawym pokazem. Pomimo niewątpliwych trudności logistycznych, wyzwań aranżacyjnych – prezentacją wyraziście spójną i tematycznie konsekwentną. Artystom i kuratorom, poza oczywistą wartością mnogości znaczeń i walorów artystycznych prezentowanych prac, udało się uzyskać efekt synergii sztuki, miejsca i „ducha" przestrzeni Starej Kopalni. >

4 Dwie nogi krzesła artysta połączył płozą, powodując zmianę desygnatu obiektu „krzesło" na obiekt będący czymś pomiędzy krzesłem a fotelem bujanym, wygodnym, acz niestabilnym, będącym czymś znaczeniowo utożsamionym, a jednocześnie czymś spoza katalogu przedmiotów, którym normatywnie przypisano ściśle określone pojęcie. To bardziej przedmiot hybryda ewokujący pomieszanie pojęć, być może również konotowanych przezeń wartości.

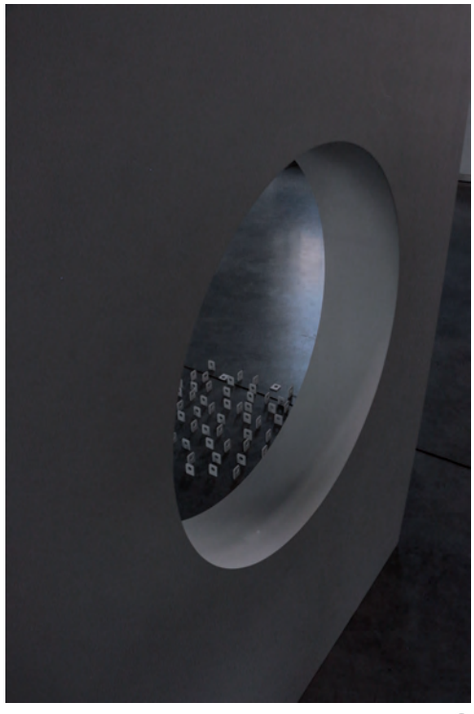
1

1. **Anna Bujak**, *Biofilia*,
w tle **Tomasz Opania**, *Ledwo dyszy*
2. **Elżbieta Leszczyńska-Szlachcic**, *Flip*

Ogląd prac pozwalał na dostrzeżenie autonomii zamyślonych przez artystów dychotomii wartości uwięzionych w dziełach. Ujawniał też trud pracy kuratorów oraz horyzont ich zamysłu wystawienniczego, w którym niewątpliwie pojawiła się perspektywa syntezy. I to niezaprzeczalna wartość tej wystawy.

Refleksja rozumowa nad sztuką ma przed sobą jakiś cel i zmierza do niego za pomocą określonej metody. Granica między rozumem i sztuką pojawia się w zależności od tego, jakie prawdy chcemy odkryć i jakie cele chcemy osiągnąć. Diada rozum – sztuka, podobnie jak prawda – fałsz, dobro – zło, ma swoją szczególnego rodzaju autonomię. Ona przynależy w oglądzie każdemu z nas. Warto było zobaczyć wystawę ZRĄB w Starej Kopalni. Warto zajrzeć do towarzyszącego wystawie katalogu zawierającego tekst kuratorski oraz przegląd sylwetek i prac artystów, a także ich biogramy. [5]

Warto pamiętać, że rozum i sztuka mogą błądzić, zwłaszcza jeśli roszczą sobie pretensje do posiadania monopolu na prawdę oraz „grzeszą" pewnością przynoszenia odpowiedzi na wszystkie nurtujące człowieka pytania. Chcieć zrozumieć wszystko, co się widzi, co się wydarza, to arogancja. To największe dziś zagrożenie dla współczesnego myślenia i tworzenia. Dlatego muszę podziękować artystom, którzy w ograniczoności czasu tworząc, jednocześnie nieustannie, bo i nieskończenie, muszą przekraczać siebie. Żebyśmy i my – odbiorcy, mogli próbować rozumieć coś więcej niż swój czas, swoje ludzkie *vivarium*. A i je, to kto z nas w stanie jest pojąć? ■



2

5 *Zrąb – Pomiędzy istotą a metaforą. Ogólnopolska Wystawa Rzeźby*, red. G. Jaskierska-Albrzykowska, Wrocław 2018.

ZRAB. A visually and phonetically – strong word. Nation-wide exhibition Zrąb at the the Former Mine Science and Art Centre in Wałbrzych

Unquestionably, one of the most significant exhibitions in 2018 in Lower Silesia was ZRĄB at Former Mine Science and Art Centre in Wałbrzych. 180 sculpture objects by 42 artists were presented in the industrial space of a former bitumen mine. Each of the presented works was inspired or related to "ZRĄB", a mining notion that might be understood as "an entrance, passage, border, connecting under and overground". A wide range of objects were displayed in the exhibition, from large-format sculptures and cozy installations, to video sculpture artefacts. The curators achieved their aim of presenting the cross-sectional achievements of sculpture artists from across generations. ■

Andrzej Mazur

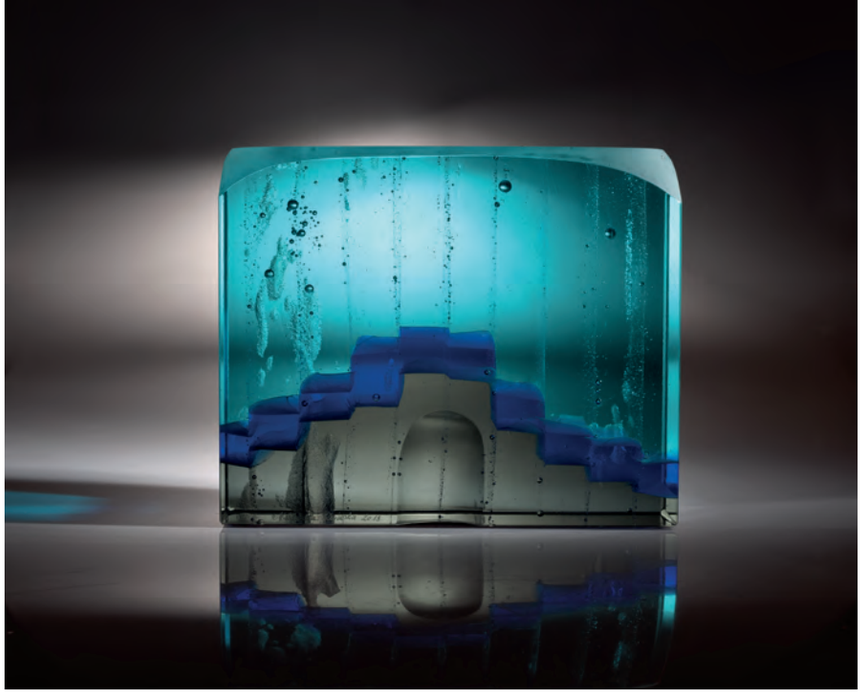
Małgorzata Dajewska i Piotr Błażejewski w Pałacu Schoena

„Dopełnianie", czyli wystawa zorganizowana w Pałacu Schoena Muzeum Sosnowiec to ekspozycja wyjątkowa, z czym pewnie zgodzą się wszyscy, którzy mieli okazję ją oglądać.

Mówiąc o niej, należy podnieść, iż oprócz retrospektywnego charakteru, zaprezentowano na niej najnowsze, niepokazywane dotąd cykle, samo zaś wydarzenie zbiegło się z 35–leciem pracy artystycznej Małgorzaty Dajewskiej i 45-leciem drogi twórczej Piotra Błażejewskiego. Wystawa autorstwa dwojga wybitnych artystów, profesorów związanych z Akademią Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu, była w pewnym sensie symboliczna, bowiem odbyła się w mieście, z którego pochodzi Małgorzata Dajewska. Nieukierunkowany jednocześnie żal i niedosyt, że wystawa nie odbyła się we Wrocławiu, bowiem powiedzieć, że warto by było ją tu obejrzeć to za mało. Przestrzeń Pałacu Schoena, w której zaprezentowano kilkaset dzieł, okazała się być jednak miejscem adekwatnym dla tego pokazu i pomijając niezwykły walor samego miejsca, widoczny był profesjonalizm i kompetencja kuratorsko-organizacyjna. Wystawie towarzyszy imponujący, bogato ilustrowany katalog, zaprojektowany przez Monikę Aleksandrowicz, zawierający teksty o artystach (Piotr Kielan, Andrzej Mazur, Ewa Chmielewska) oraz teksty artystów na temat własnej twórczości.

Na uwagę zasługuje fakt, iż aranżacja wystawy anektującej całe piętro usytuowanego na planie czteroboku neobarokowego Pałacu Schoena była przemyślana w tym kontekście, że etapowe przechodzenie poprzez dziesięć połączonych ze sobą sal ekspozycyjnych okazywało się być zaskakującą, pozbawioną ciągłości wędrówką. Nie jest to bez znaczenia, jeśli orzeka się o podobieństwie postaw Małgorzaty Dajewskiej i Piotra Błażejewskiego. Biorąc bowiem pod uwagę decentralizację usytuowania i rozmieszczenia dzieł w kontekście zarówno przynależności do cyklu, jak tego, że znajdują się tam najnowsze prace, jak i te z lat siedemdziesiątych, to o podobieństwie dopełnienia należy mówić jako o wielowymiarowo-intuicyjnym lub innymi słowy, iż jest to alians nie przypadkowy w pełnym słowa tego rozumieniu. Tytułowe dopełnianie odczuć można było w salach, gdzie usytuowane mnogo fragmenty najnowszego cyklu Małgorzaty Dajewskiej „Czekające na wiatr" organizowały stożkowo falującą kompozycję *Idzie na wiatr*. W jednej z sal dopełniały się z geometrią *Architektury koloru* i *Epitafiów* Piotra Błażejewskiego, w innej zaś z sal, jako kompozycja *Mgła nad zatoką* z najnowszym jego cyklem „Linearium". Odbiorca mógł zatem doświadczyć współdopełnienia ruchu i żyjącej mnogości z analityczną spoistością formy, choć nie jednolitością, bowiem obrazy malarskie Piotra Błażejewskiego, szczególnie te wchodzące w skład cyklu „Linearium" wydawały się mienić w prostocie liniowego, równoległego minimalizmu. Nie inaczej było w przypadku sąsiedztwa obrazów z cyklu „Interferencje", których równoległa, gęsta, pionowa i oddziałująca iluzorycznie mnogość wchodziła w relację >

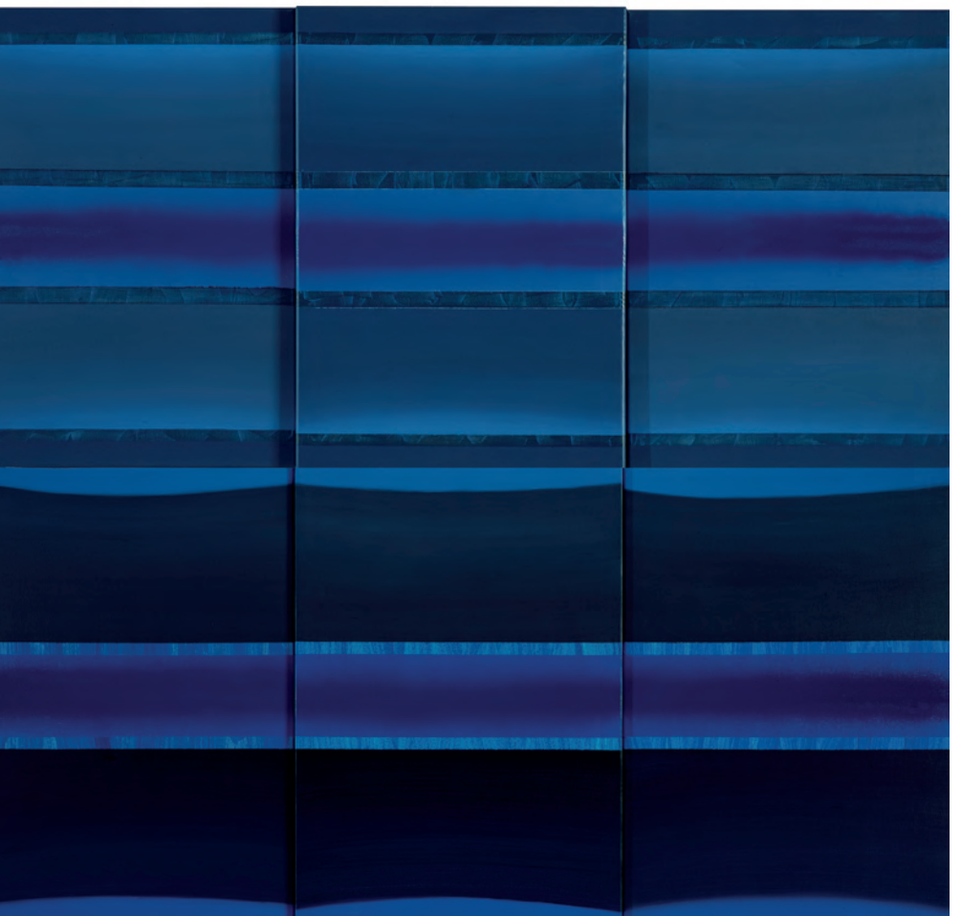
Powyżej: **Piotr Błażejewski**, Prezentacja malarstwa z cyklu „ Epitafia", od lewej: *Epitafium III* 2014; *Epitafium II* 2012, *Epitafium V* 2012, *EpitafiumVI*, 2014
Małgorzata Dajewska, od lewej: *Arkady. Kraj-obraz i absynt*, 2017, obiekt dwuelementowy ze szkła barwnego, zgrzewanego oraz szkła optycznego, klejony,szlifowany, polerowany, z elementem szkła wykonanego metodą hutniczą, obiekt ze szkła i stali pt *Dopełnianie*, 2018, *Hatifnat aktywny*, 2014, obiekt ze szkła barwnego, zgrzewanego oraz szkła optycznego, klejony, szlifowany, polerowany, umieszczony w żelaznej podstawie



1

1. **Małgorzata Dajewska**, *Białogóra. Poranek*, 2018, obiekt ze szkła barwnego, zgrzewany, szlifowany, polerowany
2. **Piotr Błażejewski**, *Duet IIm*, 2016, akryl / olej, 140 x 150 cm
3. **Piotr Błażejewski**, *Epitafium 2 kwadraty*, 2016, akryl / olej, szkło, 120 x 60 cm
4. **Małgorzata Dajewska**, *Totem Pozytywnej Energii*, 2014, szkło zgrzewane, barwne, klejone, inkrustowane, polerowane, **Piotr Błażejewski**, *Epitafium V*, 2014
5. **Małgorzata Dajewska**, *Nasze Ogrody o Zmierzchu Żarliwe*, 2009, szkło zgrzewane barwne, szkło optyczne, inkrustowane, klejone, szlifowane, polerowane, grawerowane **Piotr Błażejewski**, *Znak krzyża I*, 2012, akryl / olej, 90 x 180 cm
6. **Małgorzata Dajewska**, *Dopełnienie smaków. Dopełnienie znaczeń*, 2016, obiekt ze szkła barwnego, zgrzewany, szlifowany, polerowany

2



z jednoznaczną czytelnością diadycznego i radykalnego podziału dzieł Małgorzaty Dajewskiej (*Białogóra. Poranek, Białogóra. Wieczór, Landrynkowe dzieciństwo*). Były naturalnie odmienne przykłady zestawień, jak choćby ten, w którym obraz z cyklu „Nieprawdopodobne figury geometryczne" (przedstawiający dwa usytuowane niby w kontraście negatywu ucięte stożki lub niesymetryczne walce), sąsiadował z dwoma szklanymi obiektami (*Słodkości*), korespondując z nimi figuralną owalnością i kolorytem. W innym miejscu w podobny sposób z dwoma obrazami z cyklu „Nieprawdopodobne figury geometryczne" w identyczny sposób wchodziła w relacje realizacja Małgorzaty Dajewskiej *Wielki Mrok wchłania Małe Światełko*. W środkowej części niezwykłego, podzielonego na trzy zespolone człony *Szklanego Obiektu o śmierci* – gęsto i mnogo zatopione płaszczyzny wydawały się być kartkami powieści trwania. Dzieło to, sąsiadując z obrazem Piotra Błażejewskiego z cyklu „Epitafium", które notabene również określone było wyraźnym potrójnym podziałem, znajdowało odniesienie w podobnej mnogości zawierającej się na polu gęstej i frotażowej faktury. Aranżacja wystawy zakładała zatem ujęcie dopełnień, zarówno w kontekście wyraźnych podobieństw formalnych, kolorystycznych, jak i różnic, należy jednak dodać, iż przede wszystkim jej rezultat stymulował do podobnych odczuć interpretacyjnych.

Wystawę „Dopełnianie" organizuje koherentne zestawienie, jeśli chodzi o dopasowanie zarówno w kontekście formy, kolorytu, stosunku, proporcji czy kontrastu. Dzieła Małgorzaty Dajewskiej i Piotra Błażejewskiego zawierają w sobie jednocześnie wspólną intuicję, wynikającą z wglądu w ukryte lub nierozstrzygalne aspekty rzeczywistości. Wydaje się być dość czytelnym, iż to twórczość opierająca się na wyraźnym i świadomym odczuwaniu uniwersalnych dla człowieka przymiotów, jak życie i śmierć. Choć odbiorca nie wie, czy to celowe, to bez wątpienia doświadczanie niezwykłego języka Małgorzaty Dajewskiej i Piotra Błażejewskiego pozwala mu na uchwycenie zdecydowanego, by nie powiedzieć radykalnego sposobu konstrukcji formalnej (choć nie stanowi to absolutnej dominanty), będącego rezultatem równie silnego odczucia wewnętrznego jako intencji twórczej. O „Dopełnianiu" można niewątpliwie mówić jako o oddziałującej wystawie, między innymi z tego powodu, że dzieła, które znalazły się w Sosnowieckim Pałacu Schoena posiadają walory harmonizującej geometrii i wyraźną orientację przemyślanej koncepcji. Do tego koloryt wypełniający szklane rzeźby i obrazy malarskie, pomimo oczywistości kontrastu wywołuje raczej stonowany spokój i odczucie harmonii.

Szczególną cechą tej wystawy jest to, iż zarówno Małgorzata Dajewska, jak Piotr Błażejewski podejmują problematykę wywołującą od zarania w człowieku pytania i niepewności. Za wyjątkowy należy uznać fakt, iż ten niebagatelny i ponadmaterialny zakres zawarty w dziełach udostępniany jest odbiorcy jako wyraźnie odczuwalne piękno. Piękno dostępne, dalekie od chaosu, dysharmonii, spójne a jednocześnie niebanalne. Wystawę „Dopełnianie" można doświadczać w sposób szczególny, zaś estetyczne walory zawierające się w realizacjach Małgorzaty Dajewskiej i Piotra Błażejewskiego scalają się w artystyczne wartości dające mnóstwo satysfakcji i poruszeń. Jest to jednocześnie wystawa intrygująca, bowiem w swoim charakterze to ekspozycja będąca swoistym portalem, gdzie przeskalowane zostają odbicia wewnętrznych poszukiwań a zawarte w dziełach komentarze rzeczywistości prowokują do dyskusji nieskończenie wszechstronnych i zarazem nierozstrzygalnych. Nie można jednocześnie zredukować i ograniczyć postaw obojga artystów do chęci wyrazu metafizycznej głębi, nawet gdy czytelna jest w „Architekturze koloru", wymownej

3

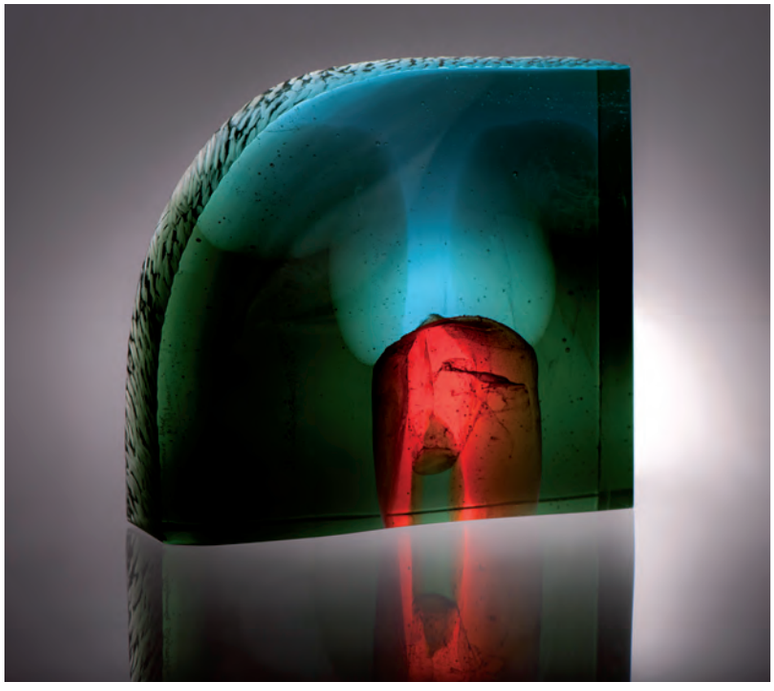
pozamaterialności „Lineariów" lub „Epitafiach" Piotra Błażejewskiego. Szklane obiekty Małgorzaty Dajewskiej poprzez swoje tytuły (i nie tylko w ten sposób) mówią o śmierci, wolności lub istnieniu. Należy pamiętać, że dzieła te bywają również komentarzami do rzeczy i cech namacalnych, naturalnych, przemijalnych i przeżywanych, takich jak wiosna, burza, słodkość czy landrynkowość. W kolorystycznej, przemyślanej, architektonicznej logice dualizmu tych artystów zawiera się intensywność przeżycia otaczającego świata, z którym oboje podróżują, który przenoszą w przestrzeń dopełnienia wewnętrznego i być może to jest przyczyna oddziaływania zarówno na zmysły jak ducha odbiorcy. ■

4

Complementing – Małgorzata Dajewska & Piotr Błażejewski at Schon Palace

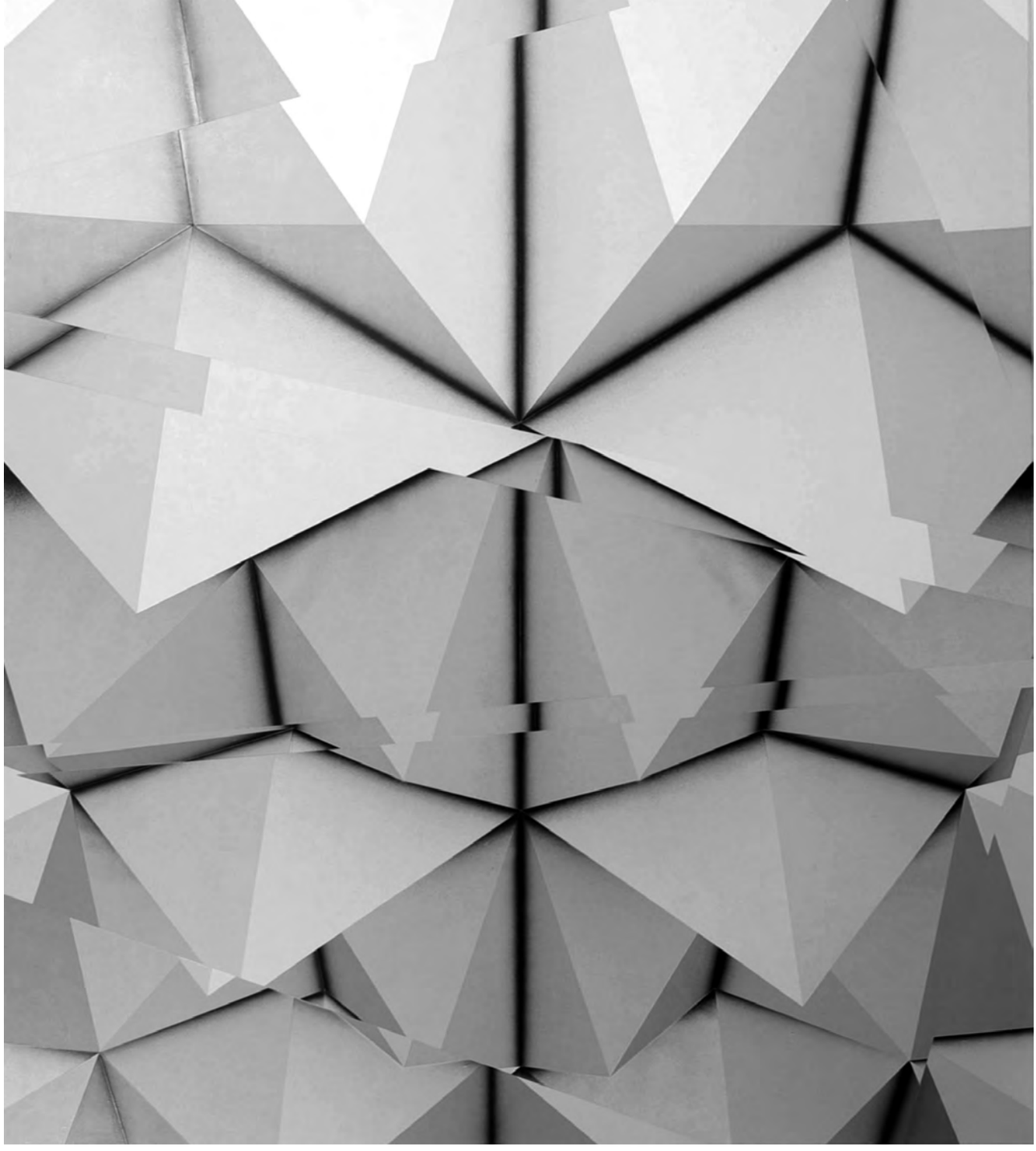
The *Complementing* exhibition held at Schon Palace in Sosnowiec last year presented a few hundred works by Małgorzata Dajewska and Piotr Błażejewski from both early and late stages of their artistic career. Dajewska's newest *Waiting for the Wind* glass objects merged with her *Going to the Wind* series as well as *Architecture of Colours* and *Epitafie* paintings by Błażejewski. Coherent in character, form, colour, relation, proportion and contrast the exhibited works touched upon a common theme of universal values; life and death, eternal queries and uncertainties. Beauty here is to be found in harmonious geometry that both moves and intrigues by its metaphysical depth. ■

5



6

MAŁGORZATA DAJEWSKA I PIOTR BŁAŻEJEWSKI W PAŁACU SCHOENA



1

Justyna Teodorczyk

Czarno na czarnym

Tradycyjnie jesienią w Legnicy odbył się kolejny Ogólnopolski Przegląd Malarstwa Młodych PROMOCJE. Po raz dwudziesty ósmy zmobilizował świeżo upieczonych artystów malarzy do zmierzenia się – można to nieco metafizycznie i nader górnolotnie określić – ze światem. Bo czegoż oczekujemy podświadomie od artystów, jeśli nie właśnie owego mierzenia się, „wystawiania", zmagania, dociekania, prowokowania, stawania w gotowości i zadawania pytań? Ano również zwyciężania (nad materią), udowadniania, dawania odpowiedzi czarno na białym (niekiedy nawet czarno na czarnym!). Ale również, co bardziej wymagający, cenimy także biegłość wywracania do góry nogami naszych (i nie tylko) utartych wyobrażeń, lekkość przecierania nowych szlaków (modnie nazywanego wyznaczaniem trendów), a nade wszystko umiejętność dawania nadziei. Nadziei na …dawanie z siebie jeszcze więcej.

Od „młodego, zdolnego" artysty oczekuje się bowiem, że nie dość, że ma perfekcyjnie opanowany warsztat, operuje przekrojową wiedzą na temat historii sztuki i krytycznymi odniesieniami do wszystkich okresów i „izmów", do tego ma „wyczucie rynku" – czyli dobrze wie, jak się teraz maluje, ale jednocześnie subtelnie wymyka się modzie i obowiązującym aktualnie standardom. Gdy dodać do tego – już

❷

1. **Katarzyna Rutkowska**, *Monument X.5*, I Nagroda Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego
2. Ogólny widok wystawy
3. Laureaci konkursu PROMOCJE

na wpół żartobliwie – że wciąż jest jeszcze rokująco młody, ale już wystarczająco dojrzały, przypadkiem jest otoczoną w uczelnianej pracowni głównie kobietami kobietą, choć nadal nazywaną malarzem i zdającą u pana profesora; oraz dawno ma za sobą – oczywiście opanowany do perfekcji – etap ilustracyjny, zaś obecnie pochłonięty jest studiami nad autoreferencyjnym charakterem swoich prac, to istotnie możliwym jest, że mamy do czynienia z potencjalnym zwycięzcą liczącego się w kraju konkursu malarstwa. No bo, że uparcie chce nim zostać, by w przyszłości stać się niezaprzeczalnie utytułowanym artystą, nie oglądając się na inne rynkowe pokusy zagospodarowania swoich kompetencji estetycznych czy kwalifikacji przesądzających o wyjątkowej kreatywności, założyliśmy na początku (patrz punkt o heroizmie choćby symbolicznego zmagania się ze światem).

❸

Porzucając już żarty na dobre, choćby powołując się na demoralizujący fakt, iż świat – szczególnie ostatnio – nie jest z natury za wesoły, a i nie da się ukryć, bycie artystą to ani łatwa, ani kojarząca się z samą przyjemnością rola, powróćmy do powyższego i przyjrzyjmy się, jakie cechy, przymioty, postawy, fakty i stany rzeczy zdają się przemawiać za wyższością jednych początkujących twórców nad innymi. Przynajmniej w listach rankingowych, a jeśli nie obecnych konkursów malarskich w ogóle, to przynajmniej rzeczonego legnickiego.

Ogólnopolski Przegląd Malarstwa Młodych PROMOCJE organizowany przez Galerię Sztuki w Legnicy od lat, a nawet dekad, konsekwentnie wspiera absolwentów wydziałów artystycznych, lecz wyłącznie pracowni malarstwa (to wymóg regulaminowy), oddając głos i arenę tej tradycyjnej sztuce. Uniwersalnemu medium, które mimo ery technologizacji na szczęście dawno (i miejmy nadzieję na zawsze) ma za sobą wieszczone intensywnie kilka czy kilkanaście lat temu kryzysy, schyłki, upadki bądź inne ewolucje mające na celu dostosowanie się do cyfrowych technik wytwórczości artystycznej czy, mówiąc oględnie – zwirtualizowanych czasów. Z pewnością dla organizatorów Przeglądów czy obserwujących je środowisk niezasadność teorii o „końcu malarstwa", odejściu do lamusa pędzli i blejtramów jest ewidentna i bezsporna. Równie oczywistym z punktu widzenia młodych, lecz pojętnych >

1

artystów wydaje się to, że liczy się nie tylko więcej niż poprawne wykonanie zadania malarskiego, ale przede wszystkim refleksyjny namysł nad zadaniem w ogóle. Istotne jest, że dowód „przepracowania" tego etapu daje się zauważyć czy to w postawach twórczych, czy w jej korelatach. Młodzi malarze testują granice materii malarskiej, a własne eksploracje podnoszą do rangi konstrukcyjnego konceptu, flagowego problemu formalnego, ontologicznego czy ideologicznego. Status malarstwa jako figuratywnego czy dekoracyjnego podważono już bardzo dawno, a dziś w młodej sztuce często poddaniu w wątpliwość podlega także status obrazu.

1. **Aneta Kublik**, *Zobacz niewidoczne*, Grand Prix Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego w postaci wystawy indywidualnej i katalogu
2. **Żaneta Dziadosz**, *Przeprowadzka 1*, Nagroda Prezydenta Miasta Legnicy

2

To wskazywałoby być może na wyczerpanie dotychczasowej formuły, ale na pewno nie potencjału i entuzjazmu do eksperymentowania, którego niezmiennie podejmują się kolejne roczniki adeptów, a co skrzętnie dokumentują legnickie PROMOCJE. Być może zatem wieszczenie kryzysu tej tradycyjnej dziedziny twórczości było prorokowane przez skłaniających się ku poglądowi, że w tym przypadku medium raczej ogranicza. „Wygrywają" natomiast ci, także w Legnicy, którzy są w stanie udowodnić, że jest przeciwnie, a ciekawość samego tworzywa, możliwości narzędzia potrafią wynieść do rangi pełnoprawnego problemu malarskiego. Typowanie świadomych i dojrzałych twórców (a przynajmniej zdradzających zapowiedź takiej postawy na etapie artystycznego usamodzielniania się) odbywa się spośród osób, które ponad wybory natury estetycznej stawiają rozterki natury artystycznej, dotyczące malowania jako eksperymentu. Tego rodzaju dyskusja z medium i manifestacja gotowości do jej kontynuacji podtrzymują nadzieję, że młode generacje twórców znajdują w pracowniach malarstwa nowe pola eksploracji. ■

Black on black

The 28th edition of The National Overview of Young Painters PROMOTIONS, which is organized every fall in Legnica, encouraged recent art school graduates to tackle the world and the painting matter and to come up with decisive answers regarding the painting medium. PROMOTIONS focuses on and supports young painters, contradicting the end of painting theory. The qualities sought in young and promising artists are not just advanced painting skills but most of all reflection, experimentation and a novel approach to the medium. ■

Mathilde Lavenne (F), Tropics, kadr filmowy

Mirosław Rajkowski

ARS ELECTRONICA 2018
ERROR– the Art of Imperfection

W potocznym myśleniu ewolucja bytu implikuje logiczną, zgodną z prawami rozumu przemianę. Tegoroczne motto festiwalu **ERROR – the Art of Imperfection** prowokcyjnie sugerowało z jednej strony, że przemiana bytów i zjawisk, a z drugiej, że procesy i kreacje twórcze nie zawsze przebiegają zgodnie z prawami rozumu lub wolą autora. Rozbieżność pomiędzy rezultatem a zamierzeniem, między realizacją a intencją nazywana błędem może stać się odkryciem i celem kreacji. Błąd może być uznany za pozytywną determinantę, a historia rozwoju człowieka za szereg błędów w sekwencjach genetycznych żyjących stworzeń, które doprowadziły do powstania gatunku Homo Sapiens.

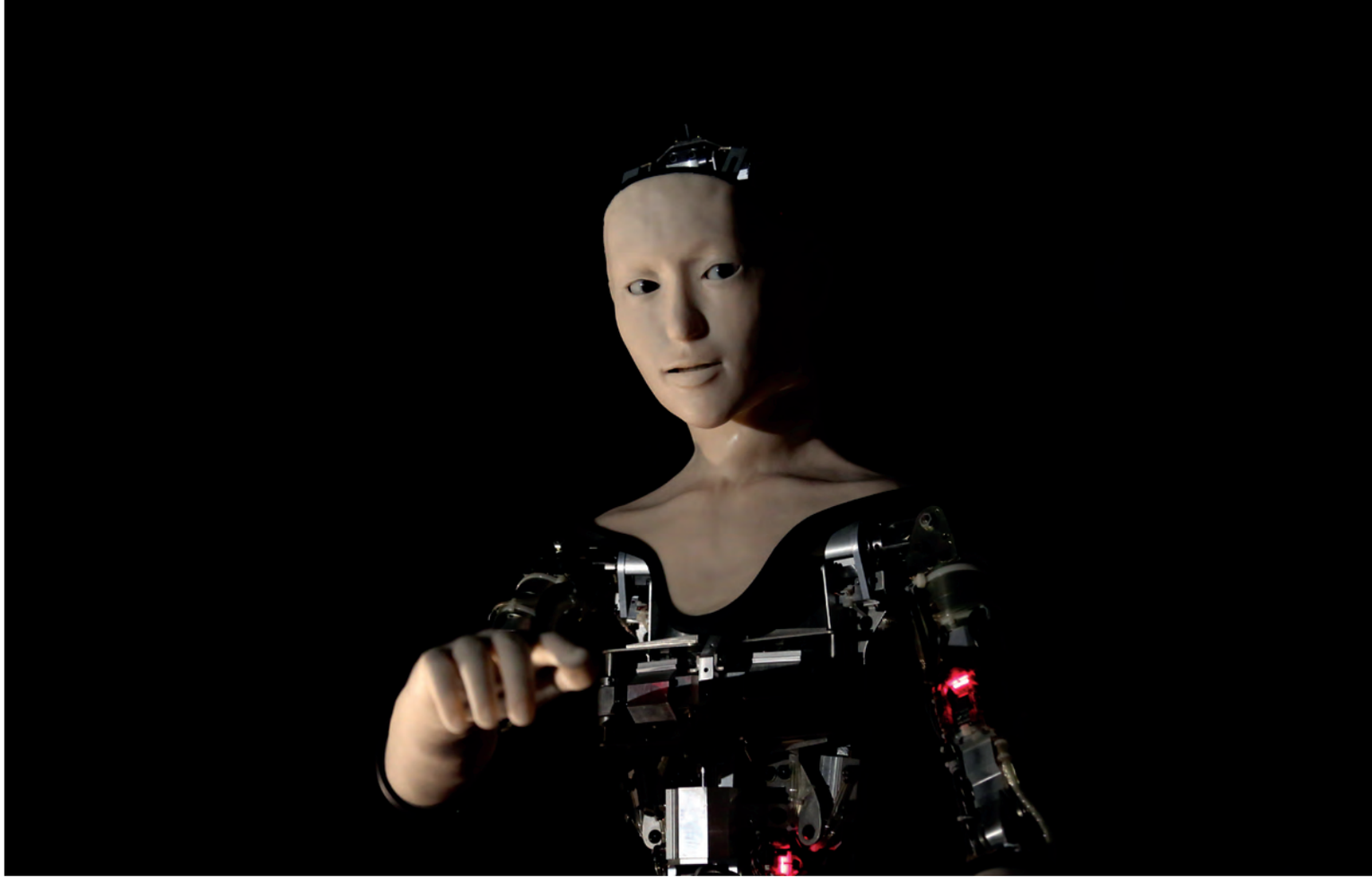
SZTUKI INTERAKTYWNE

Golden Nica'e zdobył w tej kategorii osiadły w Brukseli duet artystyczny **Larbits Sisters**, który tworzy projekty na przecięciu tematów z obszaru sztuki, cyfrowej technologii, polityki i socjologii, i rozwija swe fascynacje nowymi mediami, łącząc naukowe badanie i artystyczną praktykę w projekty, w których są badane idee takie jak identyfikacja, analiza networku, algorytmy, automatyzacja i przetwarzanie danych. Instalacja duetu **The BitSoil Popup Tax & Hack Campaign** prezentuje alternatywny system podatkowy stworzony dla sprawiedliwszego użycia digitalnej ekonomii. Jądrem instalacji jest hipoteza, że dane są nowym cennym kruszcem internetowej ekonomii i, że jak dotąd nie dość uwagi poświęcamy ich wydobyciu i dystrybucji, pozwalając na to, aby to „naturalne bogactwo" pozostawało w gestii potentatów typu Facebook lub Google. Instalacja dodaje odwagi anonimowym masom do wzniecenia oporu i uczestnictwa w bardziej egalitarnym społeczeństwie.

Japoński artysta Takashi Ikegami specjalizujący się w badaniu sztucznego życia zbudował robota o imieniu **Alter**, który chociaż jest maszyną o odkrytych podzespołach, to wyraża swoje podobieństwo do człowieka przez kompleksowe gesty i grymasy. Jego ruchy mogą się wydawać z początku chaotyczne, lecz w rzeczywistości zmieniają się nieustannie zgodnie z zaimplementowanymi algorytmami, które naśladują logikę obwodów neuronowych istot żywych. Alter nie porusza się w sposób zdeterminowany; jego ruchy są kreowane przez informacje z sensorów reagujących na otoczenie i przesyłających je do programu komputerowego. Centralny układ generatora (CPG) tworzy podstawowe rytmy, które są cykliczne i nie są schematycznym wzorem. Neuronowa sieć z 1000 komórek nerwowych jest rekreowana w komputerze i Alter uczy się, imitując żywe organizmy, aktywności bazując na sygnałach wysyłanych z sensorów. Sterowane przez sygnały komputerowe, które są rytmiczne i zmienne, skompresowane powietrze jest wpompowywane do 42 mechanicznych imitacji ludzkich stawów, aby odtwarzać łagodny ruch kończyn.

Instalacja Mary Flanagan **Help me know the truth** jest dynamicznym, za pomocą komputerowego programu, zmieniającym się dziełem. Widzowie wchodząc do galerii, najpierw robią sobie selfie, które zostaje następnie automatycznie wysyłane do sieci intranet, gdzie poddane zostaje przemianie algorytmicznej i w końcu wyświetlane na dużych ekranach ulokowanych w galerii. Używając jako narzędzia neuronowej wiedzy kognitywistycznej, zdjęcia twarzy są poddawane manipulacjom szablonami szumów, aby literalnie – w czasie wejścia widza – skonstruować jego doskonały dualny stereotyp. Autorka gra z kompozytowymi związkami pomiędzy systemami technologicznymi a ludzkimi przeżyciami emocjonalnymi.

The Digital Shaman Project Japonki Etsuko Ichihara proponuje nowy model opłakiwania umarłych przy pomocy dzisiejszej technologii. Pośmiertna maska wykonana w technologii 3D zostaje nałożona na humanoidalnego robota domowego z zainstalowanym programem, który odtwarza charakter fizyczno-umysłowy, mowę, gesty zmarłego człowieka– sprawiając wrażenie, że robot został posiadły przez ducha tej osoby. Program działa przez 49 dni po śmierci osoby – zgodnie z buddyjską wiarą, że okres 49 dni wymagany jest do przejścia duszy w nowe życie – podczas tego okresu rodzina >



1

może uczestniczyć w symulowanej komputerowo konwersacji z umarłą osobą tak, jakby ona wciąż żyła. Artystka miesza w swoich pracach nowe media z tradycją wierzeń kultury japońskiej.

ANIMACJA KOMPUTEROWA

W tej kategorii główną nagrodę Golden Nica otrzymał film Mathilde Lavenne (F) **TROPICS.** Film próbuje zatrzymać czas, ludzi i objawić duchy epok minionych w stylu tęsknoty za „rajem utraconym". Obraz filmowy zatacza orbity nad opuszczoną meksykańską farmą w celu ożywiania „pamięci miejsca" zasiedlonego w XIX w. przez emigrantów francuskich pragnących stworzyć nowy wspaniały świat na odkrytym kontynencie. Fabuła filmu ożywia głosy wyrażające swoje sekrety i relacje z cieniami minionego czasu.

Kolejnym filmem eksplorującym pamięć miejsca jest produkcja filmowa **489 Years** artystki koreańskiej Hayoun Kwon. Film pokazuje animowany krajobraz zdemilitaryzowanej strefy pomiędzy Północną a Południową Koreą, oparty o narracje żołnierza, który potajemnie wszedł do tego jednego z najbardziej niebezpiecznych i zmilitaryzowanych miejsc na świecie. Artystka używa animacji jako medium do rekonstrukcji przestrzeni, która gra w fikcji i fantazji zakazanego terytorium, dostarczając niebezpośrednie doświadczenie dla widza. Były żołnierz opowiada różne historie o swoich przeżyciach w Strefie. W wielu przygodach autor doświadczył głębokiego wstrząsu-o minach polowych i wspaniałych kwiatach – chcąc, aby widz doświadczył Strefy jako paradoksalnego miejsca, gdzie przerażenie koegzystuje z doznaniami wysublimowanego, dzikiego piękna.

2

Kiedy niebiańskie istoty schodzą na ziemię, porządek świata zostaje zaburzony. Zapoczątkowany przez te terminy upadek prowadzi do narodzin zasadniczych opozycji: Nieba i Piekła. Tworząc **La Chute**, Boris Labbe (F) zainspirował się *Boską Komedią* Dantego, aby w oparcie o historię obrazu, mity badać nowy sens narracji – zapętleń, metamorfoz, i sploty procesu degeneracji i regeneracji. Praca daje wrażenie bycia produktem objawionych historycznie wyobrażeń o Stworzeniu, które zawarto w sztuce, mitach i pisemnych dziejach ludzkości. Autor w widoczny sposób inspirował się Boschem, Bruegelem, Botticellim, Goyą, Dargerem... Tym filmem artysta kontynuuje swoje eksperymentalne badania nad nowym sposobem filmowej narracji implementującej technologię cyfrową w tradycję poklatkowej animacji.

3

1. **Tami Ikagashi** (Jp), *Alter*, obiekt
2. **LarbitsSisters** (BE), *BitSoil Popup Tax*, instalacja
3. **Boris Labbe** (F), *la Chute*, kadr filmowy
4. **Paul Friedlander** (UK), *Test One*

DIGITALNE SPOŁECZNOŚCI

Golden Nica dla projektu **Bellingcat,** który jest sieciową witryną społecznie zaangażowanych internautów badających negatywne zjawiska z obszaru polityki i kryminalistyki. Używanie otwartych źródeł informacyjnych (open source) i badania mediów społecznościowych, aby odnaleźć prawdę o różnych tematach – od działania meksykańskich gangów po konflikty zbrojne na świecie – są osią tego projektu. Autor stara się zbliżyć uczestników, którzy specjalizują się w badaniu mediów społecznościowych, tworząc przewodniki i metodologię badań tak, aby inni mogli uczyć się robienia tego samego. Aktualnym celem artysty jest rozszerzenie użycia śledztw open source do rangi organizacji, ze szczególnym naciskiem na archiwizację treści i jej wykorzystania w dochodzeniu sprawiedliwości i odpowiedzialności za naruszenie prawa. Używane technologie bezbłędnie pozwalają zidentyfikować miejsca ze zdjęć wykonanych na ziemi poprzez porównanie ich ze zdjęciami satelitarnymi. Bellingcat został założony przez Eliota Higginsa w roku 2014 i był używany m.in. jako narzędzie do badania konfliktu w Syrii i przyczynił się do ujawnienia, że była tam wykorzystywana broń chemiczna.

U19

W kategorii artystów do lat dziewiętnastu została nagrodzona gra komputerowa **Levers and Buttons.** Gra jest typem wideogry, gdzie jeden z graczy kontroluje postać działającą w dwuwymiarowej przestrzeni, podczas gdy drugi działa w przestrzeni VR. Obaj działają na stacji kosmicznej, w której wybuchł pożar – współpracując, muszą go zgasić. Gracz, który działa w VR, musi rozwiązać zagadki z pomocą partnera, aby ugasić ogień. Celem gry jest komunikacja pomiędzy graczami, ponieważ nie mogą widzieć się dokładnie, dlatego muszą ze sobą rozmawiać, aby przekazywać sobie informacje i opanować żywioł.

KONKLUZJA

W sztuce jak w żadnej innej dziedzinie aktywności człowieka sprawdza się przysłowie, że nie ma tego złego, co by na dobre nie wyszło, oraz potwierdza powiedzenie Thomasa Edisona: – To, że coś nie działa tak, jak to zaplanowałeś, nie oznacza, że to coś jest bezużyteczne. Ludzka fantazja i wewnętrzny imperatyw poszukiwania sensów pozwala w każdej strukturze obrazu i dźwięku doszukać się manifestacji Astronomicznej Tajemnicy Bytu. ■

ARS ELECTRONICA 2018 ERROR – the Art of Imperfection

Error – the Art of Imperfection was the theme of the 2018 Ars Electronica festival. The motto stresses that the discrepancy between target and result, or intention and realization, might be a discovery and in fact have creative power. The error does not have to be a mistake. During the festival, the Golden Nica prizes were given for Computer Animation, Digital Communities, Interactive Art+, u19 Create Your World – for creators under 20. One of the most interesting projects was the winner of Interactive Art+ category. The BitSoil Popup Tax & Hack Campagna, created by the LarbitsSisters, presented an alternative tax system that allows fair use of the digital economy. ■

4

Marta Czyż

Architektura zawsze jest reakcją

„Trzy początki…" w Muzeum Architektury we Wrocławiu

1

2

3

Na drewnianym rusztowaniu stoi mężczyzna w średnim wieku. Ubrany w luźno zapiętą marynarkę i szerokie spodnie, w prawej dłoni trzyma złożone arkusze papieru. Ze znacznej wysokości spogląda na obsiane zbożem pola. To architekt Tadeusz Ptaszycki, a w miejscu, na które patrzy, już za kilka lat stanie najbardziej spektakularna inwestycja w powojennej Polsce – Nowa Huta.

Czarno-biała fotografia otwiera wystawę „Trzy początki. 1918/1945/1989", przygotowaną przez wrocławskie Muzeum Architektury z okazji setnej rocznicy odzyskania przez Polskę niepodległości i prezentowaną od grudnia 2018 do końca marca br. Trzy przełomowe dla historii państwa daty – 1918, 1945 i 1989 rok – stały się dla kuratorów ekspozycji – Małgorzaty Devosges-Cuber i Michała Dudy – punktem wyjścia do wielowątkowej opowieści o ambicjach, koncepcjach i przemianach polskiej architektury ostatniego stulecia.

– *Architektura zawsze jest reakcją* – twierdzi Michał Duda. – *Nie generuje politycznych czy ustrojowych przełomów, ale je przetwarza. Z jednej strony stara się „opakować" pewne idee, a z drugiej mierzyć się z realnymi problemami żyjących w tym czasie ludzi. Dlatego na wystawie pojawia się zarówno architektura pomyślana jako wielkoskalowa scenografia, pełniąca funkcję nośnika idei politycznych bądź społecznych, jak i – w przeważającej mierze – projekty budownictwa mieszkalnego, czyli najtrudniejszego zadania, z jakim architektura mierzyła i mierzy się właściwie do dzisiaj.*

Do opowieści o zmianach, jakie w XX wieku zachodziły w pejzażu architektonicznym, wybrano te obiekty, które z jednej strony pozwalają nieco usystematyzować wiedzę o historii polskiej architektury, z drugiej są najciekawszymi świadectwami czasu – poprzez swą funkcję, skalę, bądź formę. Wystawa nie została pomyślana w sposób linearny i nie znajdziemy na niej prowadzonej chronologicznie narracji. Zaaranżowano ją jako zbiór wątków opatrzonych hasłami: *Ambicje, Kwestie tożsamościowe. Operacje na pamięci, Fetysze, Zamieszkiwanie, Ślady dominacji, Na pokaz, Cuius Regio, eius Religio i Wizje nowoczesności.*

Wystawę otwiera sekcja zatytułowana AMBICJE, w której znajdziemy specyficzne dla poprzedniego stulecia i charakterystyczne dla entuzjazmu towarzyszącego wielkim przełomom plany budowy nowych miast i osiedli. Gdynia, Nowa Huta, Tychy czy tak zwany Nowy Chełm to zakrojone na niespotykaną wcześniej skalę, realizowane z rozmachem inwestycje. Zwłaszcza powstała w latach dwudziestych XX wieku, nigdy nie dokończona koncepcja Nowego Chełma, której celem było przeniesienie części polskiej gospodarki – w tym Regionalnej Dyrekcji Kolei Państwowych – na wschodnie obszary kraju. Poza budynkami gospodarczymi i halami produkcyjnymi, plany zakładały budowę okazałego gmachu Dyrekcji oraz całego osiedla urzędniczego i robotniczego.

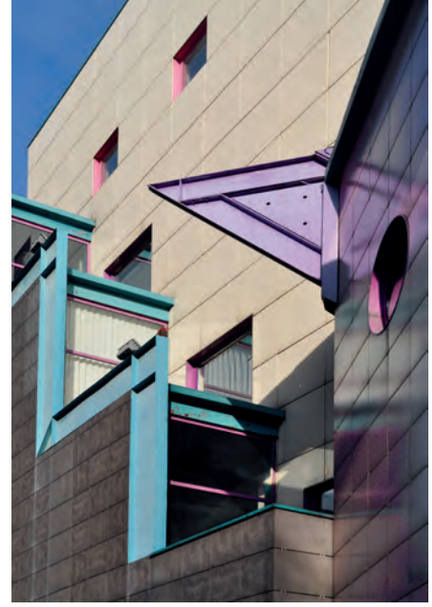
Tworzenie całych miast i osiedli było jedną z odpowiedzi na najbardziej palący problem, jaki przed budowniczymi nowego państwa stawia najpierw w 1918 roku fakt odzyskania przez Polskę niepodległości, a następnie w 1945 roku odbudowa zrujnowanego po II wojnie światowej kraju. Próbą ukazania, jak w trzech różnych systemach społeczno-ekonomicznych testowano niemal wszystkie istniejące modele mieszkalnictwa i jego organizacji, jest ZAMIESZKIWANIE – najobszerniejsza część wrocławskiej ekspozycji.

Punktem wyjścia do rozważań na ten temat stała się gazeta „Dom, Osiedle, Mieszkanie" z 1930 roku, a właściwie reprodukowane w niej zdjęcie przedstawiające dół kloaczny wynajęty na mieszkanie, uzmysławiające gigantyczną skalę problemu. Każde z prezentowanych na ekspozycji rozwiązań jest inne, zwłaszcza pod względem stylistycznym i formalnym, choć niewątpliwie znajdziemy między nimi cechy wspólne. Kuratorzy skonfrontowali w tej części na przykład warszawski Żoliborz (lata 20. XX wieku), którego początkowa koncepcja zakładała stworzenie elitarnego, urzędniczo-oficerskiego osiedla, z zapożyczoną m.in. z Frankfurtu socjalistyczną wizją mieszkań komunalnych, której radykalną wersję otrzymujemy w projekcie Osiedla im. Montwiłła-Mireckiego w Łodzi, powstałego w tym samym czasie co Żoliborz. Podobny zabieg zastosowano zestawiając plany i fotografie awangardowego osiedla Koło w Warszawie (1935) z utrzymaną całkowicie w duchu socrealizmu stołeczną Marszałkowską Dzielnicą Mieszkaniową (1950-1952).

To, co łączyło próby rozwiązania problemu mieszkaniowego, zarówno po 1918 jak i po 1945 roku, to zderzenie tych najbardziej społecznie zaangażowanych, często wręcz utopijnych idei, z rzeczywistością. Niemal wszystkie koncepcje zmierzające do zapewnienia każdemu obywatelowi, również temu najbiedniejszemu, godnego miejsca do życia, poniosły fiasko. Dobitnie pokazują to prezentowane na wystawie plany osiedla „Zdobycz Robotnicza", budowanego w latach 1926-1932 na warszawskich Bielanach z inicjatywy powołanej przez architektów i działaczy PPS-u spółdzielni o tej samej nazwie. Architektoniczny i urbanistyczny projekt zakładał budowę wolnostojących i szeregowych domów w stylu „dworkowym", w których zamieszkają wyłącznie robotnicy i których realizację sami sfinansują swoją pracą. Szczytna idea rozwiała się

1. *Biurowiec Agory*, fot. Artur Wosz, 2018, materiały Muzeum Architektury we Wrocławiu
2. *Marszałkowska Dzielnica Mieszkaniowa*, fot. Zbyszko Siemaszko, 1956, zbiory Narodowe Archiwum Cyfrowe
3. *Gmach Telewizji Polskiej SA*, fot. Artur Wosz, 2018, materiały Muzeum Architektury we Wrocławiu
4. *CDT*, fot. Zbigniew Gamski, zbiory Muzeum Architektury we Wrocławiu
5. *Solpol*, fot Artur Wosz, 2018, materiały Muzeum Architektury we Wrocławiu

4



5

już po dwóch latach od momentu rozpoczęcia budowy – spółdzielnia ogłosiła bankructwo, a do nowopowstałych domów wprowadzili się urzędnicy i osoby majętne, zaś cały kapitał wniesiony przez robotników, a nierzadko również ich skromne oszczędności, uległy rozproszeniu...

W tej samej sekcji warto było zwrócić uwagę na projekty dotyczące Piaseczna. W 1945 roku grupa architektów przedstawiła Ministerstwu Odbudowy pomysł wzorcowej odbudowy jednej z wsi mazowieckich, zniszczonej po przejściu frontu. Był to jeden z najlepiej przygotowanych w Polsce projektów odbudowy, poprzedzony wnikliwą analizą struktury i położenia geologicznego wsi.

Do pracy nad odbudową zaproszono grono świetnych architektów awangardowych, m.in. Macieja Nowickiego, Stanisława Brukalskiego, Jerzego Hryniewieckiego i Jerzego Staniszkisa, którzy nie tylko nie mieli wcześniejszych doświadczeń w projektowaniu wsi, ale pracowali w zupełnie innej stylistyce. Poproszeni o przygotowanie własnych wizji, stworzyli świetne projekty tradycyjnych wiejskich zabudowań, według których Piaseczno faktycznie zostało odbudowane.

ZAMIESZKIWANIE to najobszerniejsza i według mnie najciekawsza część „Trzech początków...", choć o ważnych i często zaskakujących epizodach z historii polskiej architektury opowiadały również pozostałe sekcje. Warto było chociażby przyjrzeć się dokładniej różnicom ideowym i formalnym, jakie towarzyszyły twórcom Powszechnej Wystawy Krajowej w Poznaniu (1929) i Wystawy Ziem Odzyskanych we Wrocławiu (1948) w części zatytułowanej NA POKAZ, czy poznać symbolikę i ideowe zaplecze świątyń wznoszonych bądź odbudowywanych przez kolejne władze (CUIUS REGIO, EIUS RELIGIO).

Tak jak wiele cech wspólnych odnajdziemy w koncepcjach i realizacjach po przełomach 1918 i 1945 roku, tak zupełnie nową perspektywę patrzenia na architekturę i nowe dla niej zadania wyznacza rok 1989. O ile w przypadku architektury po 1918 i po 1945 roku da się wskazać jeden lub kilka nurtów ideologicznych, odpowiadających na konkretne zapotrzebowanie władzy, o tyle po '89 roku jedyną ideologią była ideologia rynku. Doskonale widać to na przykładzie prezentowanego na wystawie modelu Pałacu Kultury i Nauki w Warszawie oraz jego najbliższego otoczenia.

To przeniesiony do trójwymiarowego modelu projekt z 1992-1993 roku autorstwa Wiesława Bartłomieja Biełyszewa i Andrzeja Skopińskiego – jeden z kilku zgłoszonych do pierwszego po transformacji konkursu architektonicznego na centrum stolicy. Projekt ciekawy, bo zakładający „wciągnięcie" gmachu PKiN w tkankę miejską i ścisłe otoczenie go innymi budynkami. Był to pierwszy, na taką skalę, plan całkowitej komercjalizacji nowej przestrzeni.

Ważnym zadaniem staje się projektowanie siedzib polskich władz (CZTERY WŁADZE), w tym zupełnie nowej, czwartej władzy, której uzurpatorem stają się niezależne media. Realizowane na zamówienie redakcji i koncernów medialnych obiekty – na wystawie reprezentowane przez budynek Agory i gmach Telewizji Polskiej – są odbiciem oczekiwań, jakie pokładano w nowej władzy, a zarazem, jak w przypadku siedziby TVP, całkowitego nieporozumienia między ideą medium publicznego a formą architektoniczną samego budynku.

Ciekawym wątkiem są również FETYSZE, czyli próba przyjrzenia się zjawiskom najbardziej charakterystycznym dla swojego czasu. Mamy tu więc komunikację w postaci planów budowy bądź rozbudowy dworców kolejowych; sport i tworzenie nowych obiektów sportowych jako aren dla wielkich widowisk (przykład Stadionu X-lecia) i handel, dla którego ilustracją są na przykład Centralny Dom Towarowy w Warszawie (pierwszy polski dom towarowy, 1947-1948, obecnie Dom Handlowy Smyk) i kontrowersyjny, wrocławski Solpol projektu Wojciecha Jarząbka (1992-1993).

Zamysłem kuratorów ekspozycji było wskazać nie tylko te najciekawsze dla poszczególnych okresów realizacje czy zamierzenia, ale też podkreślić ich niezależne od czasów cechy wspólne. Stąd pomysł na aranżację wystawy, na której na jednym stole znajdziemy projekty budynków powstałe w różnych latach, dla których wspólnym mianownikiem jest na przykład funkcja lub odpowiedź na konkretne zadanie architektoniczne i urbanistyczne. Dzięki temu zabiegowi łatwiej mogliśmy prześledzić, jak w trakcie dynamicznych, niezwykle szybkich zmian ekonomicznych i ustrojowych architekci radzili sobie z wyzwaniami, które po każdym z trzech przełomów stawiało przed nimi nowe państwo.

Wystawa „Trzy początki..." to ekspozycja trudna, wymagająca od odbiorcy nie tylko czasu i skupienia, ale także elementarnej wiedzy o dwudziestowiecznej historii Polski. Prezentowane na niej projekty – często niezrealizowane lub ewoluujące w procesie realizacji koncepcje, spektakularne, a czasem wręcz utopijne wizje miast i osiedli – są bowiem nie tylko ilustracją czasów, w jakich powstawały, ale przede wszystkim wymownym nośnikiem pragnień, ambicji i dążeń ich twórców, a tym samym wyrazem oczekiwań władzy i społeczeństwa.

Wystawa z pewnością (na szczęście!) nie wyczerpuje tematu, a jedynie oświetla, sygnalizuje pewne jego aspekty odsyłając widza do dalszych, już samodzielnych poszukiwań. ■

Trzy początki. 1918/1945/1989, 14.12.2018 – 31.03.2019, Muzeum Architektury we Wrocławiu
Kuratorzy: Małgorzata Devosges-Cuber i Michał Duda

Architecture is always a Reaction. Three Beginnings: 1918/1945/1989 in Architecture Museum in Wrocław

Three beginnings. 1918/1945/1989" in the Architecture Museum in Wrocław shares knowledge about Polish architecture while being also a testimony of time. For curators Małgorzata Devisges-Cuber and Michał Duda, these breakthrough dates in Polish history begin a tale about ambition, conception and change in Polish architecture. Presenting plans that were never realized, and utopian visions that changed during construction, the exhibition illustrates the aspiration of creators, the expectations of authority and the needs of the people during key moments of history. Michał Duda claims, *Architecture is always a reaction, it doesn't generate or create political watersheds but processes them.* ■

Cezary Dobies

Piotr Betlej i powrót do portretu

Wydawało się artystom tworzącym w ubiegłych stuleciach, że sztuka plastyczna wyprze się portretowania, zdjęcia zdominują sposób pokazywania postaci i zwierząt, wyjdą poza dokument i zaspokoją wszystkie potrzeby duszy i ciała. Wielki skok przemysłowy, który niesłusznie został nazwany rewolucją przemysłową, gdyż rewolucja częściej oznacza cofanie się, a nie bieg do przodu [1], rozwinął również fotografię i przez to zmienił sztuki plastyczne. Wówczas malarze intensywniej pracowali nad kolorem, z którym fotografia nie dawała sobie rady, natomiast nie zatroszczyli się o dokładność kreski, konturu i trochę zlekceważyli pracę nad portretem, podobieństwo potraktowali po macoszemu.

Wraz z postępem przemysłowym przyszedł też przełom ideologiczny i człowiek, jako wartość sama w sobie, został zdegradowany. Liczyły się tylko masy polityczne, które dobrowolnie lub pod naciskiem szły za wodzami. Dominowały także kolory, które były wyraźne, nierzadko partyjne, zaś sylwetki jednostek zostały wypchnięte na margines i nadano im etykietę niemodności, nienowoczesności. Poglądy, że od figuratywnego malarstwa sztuka odchodzi na dobre, w dużej mierze były upowszechniane przez artystów (niekiedy znakomitych), którzy postaci ludzkiej namalować nie umieli.

1

Naiwnej teorii, że dziś portretów artystycznych się nie maluje, ulegali też odbiorcy i krytycy, dla których nieopisana abstrakcja, czasami przypadkowa i chaotyczna, stawała się bliższa i cenniejsza. Ciekawe wydaje się również, że w literaturze eksperymenty, na przykład dadaistyczne, w których odchodzono od zewnętrznych i psychologicznych opisów człowieka, od klarownych zdarzeń i obrazów, nie uwiodły czytelników, próby czasu nie przetrwały i stały się najzwyczajniej nudne. Być może odpowiedź należy powiązać z faktem, że ludzie solidniej byli przygotowani do odbioru literatury, przecież nauka języka istniała w każdym pokoleniu i państwie, i przez to literatura miała się lepiej niż sztuki plastyczne. A zatem brak umiejętności portretowania sprzyjał w upowszechnianiu poglądów ideologicznych i odchodzeniu od pokazywania człowieka w różnych jego płaszczyznach. I tak pozostało do dziś.

Ten spory wstęp potrzebny jest po to, aby pokazać nie tylko technikę i talent Piotra Betleja, ale także odwagę twórcy, który przywraca portretom właściwe miejsce w sztuce. Malarz ukończył liceum plastyczne w Jarosławiu, później studiował na Uniwersytecie Ludowym, na kierunku rękodzieło artystyczne i od wczesnych lat interesował się różnymi technikami twórczymi. Przybył do Paryża będąc ukształtowanym artystą i nie uległ przemijalnym modom i nurtom, które niekiedy nawiedzają stolicę bagietek, kasztanów i nieustających demonstracji. Osobista droga twórcza była dla niego siłą, wyzwaniem i codzienną pracą.

Piotr Betlej wielokrotnie miał wystawy w prestiżowych galeriach w Polsce, Francji, USA, na Słowacji i Ukrainie. Zdobył dwukrotnie nagrodę w Grand Palais w Paryżu (w 2011 i 2012 roku), trzykrotnie otrzymał nagrodę na Salonie Artystycznym w Asnieres-sur-Seine (w 2009, 2013 i 2017 roku), czterokrotnie odebrał podobną nagrodę w Bois-Colombes (w 2010, 2012, 2014 i 2017 roku) oraz w 2016 roku – w Montmagny. Dodać też należy, że był nagrodzony przez burmistrza Jasła w 1998 roku.

W Galerii Roi Doré pokazał kilkakrotnie swoje prace, jednak teraz zaprezentował kolekcję obrazów, na których sportretował osoby często przychodzące do paryskiej galerii, dlatego grono stałych bywalców oglądało siebie i innych z obudzonym zainteresowaniem, uczuciem, a nawet z ironią. Wytworzyła się interakcja wśród widzów przypominająca aktywne spektakle teatralne. Wernisaż wyszedł poza ramy, zaczęły grać twarze z twarzami. Z pewnością był to teatr kostiumowy, gdyż postacie na portretach ubrane były w stroje z poprzednich epok. Przenoszenie w czasie zaciekawiało widzów, przywoływało tajemnice i wyzwalało ochotę odkrywania rzeczy na nowo.

Betlej nie wstydził się nawiązywać do stylu innej epoki, korzystał ze starych wynalazków i współczesnego nurtu „Steampunk". Czerpał z tego, co jest dobre i sprawdzone, podobnie jak poszukuje się w starej szufladzie przydatnych rzeczy. Życie i pracę twórczą można porównać do prowadzenia samochodu. Piotr Betlej zawsze podczas wakacji wyjeżdża samochodem do Polski i jako doświadczony kierowca wie, że lusterka w pojazdach są niezbędne i żeby przemieszczać się do przodu należy zwracać uwagę na to, co dzieje się z tyłu.

Postacie ubrane były w stroje z czasów Guliwera, kota w butach, odważnych podróżników, przemysłowców czy nawet oświeceniowych myślicieli. Delikatna ironia biła ze wszystkich obrazów, przez co widz mógł rozprawić się nie tylko z naiwnością zaczerpniętą z bajek i baśni, ale także z obłudą epoki, w której filozofowie o ile łatwo potrafili zajmować się rozumem i człowiekiem, o tyle trudno umieli potępić plagę niewolnictwa. W każdym oświeceniu jest tak, że gdy punktowo oświetla się jedną rzecz, to z widoku traci się inne.

Zadrwić należy nie tylko z epoki kultu rozumu, ale też i z wieku potężnego rozwoju przemysłu, który przyniósł wspaniałe narzędzia i maszyny, ale także dostarczył większe rozwarstwienie społeczne. Wynalazki służyły ludziom i zarazem stanęły przeciwko nim. Szybkość wykorzystywania niewinnych badań naukowych w celu masowego zabijania często budziła rozczarowanie u samych naukowców i odkrywców.

Jeżeli obrazy Piotra Betleja przenoszą widza w historię sprzed kilku stuleci, to wolno wypuszczać się w jeszcze dalszą przeszłość i przywoływać pytania sięgające do najstarszych odkryć artystycznej działalności człowieka. Od czasów, gdy ludzie zajęli się sztuką, zaczęli doskonalić się w rysowaniu konturów. Kształty widzieli wyraźniej, nakreślali nimi biegnące zwierzęta, spłoszone, porywcze i w tej rzeczywistości zaznaczali swoją obecność. Władysław Strzemiński napisał: *Dla wykrycia historii narastania świadomości wzrokowej, zwłaszcza jej stanów początkowych, musimy z jednej strony nawiązywać do sztuki ludów pierwotnych, a z drugiej do widzenia dziecka* [2]. W obu przypadkach zwycięża kontur, który jest wynikiem działania pamięci oraz sposobem zaznaczenia hierarchii wśród ukazywanych stworzeń. Dzieci w wieku przedszkolnym zwykle portretują siebie w otoczeniu mamy i taty, później rysują dom, wokół rośliny i zwierzęta. Kolejność jawi się nieco inna niż w Księdze Rodzaju.

1 Przedrostek łaciński „re" oznacza powrót do wcześniejszego stanu rzeczy, np. reanimacja, renowacja. I także rewolucjoniści używali słowa „rewolucja" w znaczeniu cofania się, chcieli powrócić do czasów jeszcze sprzed pojawienia się monarchii.

2 Władysław Strzemiński, „Teoria widzenia", Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2016, s. 61.

Piotr Betlej
1. Krzysztof Zagrodzki
2. Karolina Żabicka

Malarstwo naskalne, które przedstawiało wizerunki zwierząt, paleolityczni artyści tworzyli ze znakomitą umiejętnością. Dzieła z epoki kamienia podziwiał między innymi Pablo Picasso, Władysław Strzemiński, Zbigniew Herbert oraz wielu innych artystów i znawców. Należy przytoczyć choćby jeden cytat: *Kompozycja o nieporównywalnej ekspresji, wobec której wszystkie gwałtowności współczesnych mistrzów wydają się dziecinne, są dwa smoliste bizony, zwrócone do siebie zadami. Lewy ma jakby zdartą na grzbiecie skórę odsłaniającą mięso. Głowy podniesione, sierść zjeżona, przednie kopyta podskakujące w pędzie. Jest to malowidło eskplodujące ciemną i ślepą potęgę. Nawet tauromachie Goyi są zaledwie słabym echem tej pasji* [3].

Idąc dalej w rozważaniach, trzeba zatrzymać się nad istotnym pytaniem, dlaczego paleolityczni malarze przedstawiali człowieka zaledwie w kilku kreskach i był on patykowaty jak na pierwszych rysunkach dzieci? Skąd wzięła się taka ogromna dysproporcja między wspaniałymi portretami zwierząt a niedbałymi postaciami ludzi? A przecież łatwiej było zrobić studium człowieka, który mógł jeść, opowiadać, siedzieć przy ognisku niż malować zwierzę zapamiętane w galopie, w kilku chwilach. Wszystkie barwne przypuszczenia, opowieści o walce człowieka z naturą, o istocie polowania i rytuałach dawnych szamanów, nie przekonują do końca i każą szukać celniejszej odpowiedzi.

Ludzie z Cro-Magnon, którzy zostawili naskalną sztukę w grocie Lascaux, żyli w grupach od kilkunastu do kilkudziesięciu osób, tworzyli narzędzia, zmarłym urządzali rytualne pogrzeby i z pewnością posługiwali się mową. A zatem we wskazanej tajemnicy, która sięga do początków sztuki, można poszukać rozwiązania w piśmie. Malarze z Lascaux przedstawili zwierzęta doskonale, przez co pokazali talent artystyczny oraz silną motywację wykonania dzieła. Natomiast na obrazach chcieli podpisać siebie. Patykowaty człowieczek namalowany na ścianie groty zapewne był praojcem hieroglifów, logogramów, a także tych znaków, które dziś umieszcza się w różnych miejscach i sytuacjach: w autobusach, pociągach, na mapach, w publicznych toaletach oraz na światłach i znakach drogowych. Dlatego obrazy zwierząt należy oglądać, a symbole ludzi odczytywać. Można przypuszczać, że w Lascaux ludzie tworzyli pierwsze pismo obrazkowe.

Piotr Betlej nie namalował byków, koni, mamutów, tylko przedstawił ludzi przychodzących do galerii Józefa Rudka na liczne wystawy, wieczory literackie, gale z okazji rozstrzygnięcia konkursów artystycznych czy konferencje naukowe. Malarz wystawił trzydzieści portretów, które wykonał farbą akrylową na papierze, w formacie 65 na 50 cm. Wszystkie postacie często udzielały się w dyskusjach, współuczestniczyły w wydarzeniach artystycznych, naukowych, niekiedy wywoływały emocjonalne napięcia, dodawały charakteru w spotkaniach i przez to żywo uczestniczyły w historii Galerii Roi Doré. Artysta nie ukrywał, że było jego zamiarem postawić stałych bywalców galerii przed dziełem dokonanym.

Ludzie, którzy zwiedzają jakiekolwiek prestiżowe muzea, często swojej osobie poświęcają nie mniej uwagi niż dziełom, które się w nich znajdują. Turyści ustawiają się przed Wenus z Milo lub Nike z Samotraki, każą robić sobie zdjęcia, aby później powiedzieć: to ja tu byłem, nie jestem mniej ważny od kamiennych posągów. W ten sposób granica między oglądającym a oglądanym zaciera się i obiekt muzealny często staje się tłem. Piotr Betlej wybiegł naprzeciw widzom i z psychologicznym przewidywaniem usunął podział na tego, który ogląda i tego, który jest na portrecie. Nie zawsze adresat dzieła ma okazję przekonać się naocznie, że sztuka tak naprawdę jest o nim. W tym przypadku zamysł artysty został spełniony. ■

Piotr Betlej, „Entourage", wystawa w Galerii Roi Doré, Paryż, 6 rue Sainte Anastase, wernisaż: 1 grudnia 2018 roku.

Returning to a portrait by Piotr Betlej

The widespread popularity of photography, as well as ideological changes with the importance of masses rather than individuals, all seem to have had a negative impact on portrait artists, who started to prioritise colour in their paintings at the expense of detail and contour. Piotr Betlej is a remarkable exception here. He creates theatre-like spectacles where exhibition visitors become the portrayed subjects dressed in historical outfits of famous explorers, philosophers or even fairy-tale characters. Unbiased, unswayed by fashions or passing tastes, his art remains meaningful and consistent in nature and quality. He has received several awards (such as Grand Palais in Paris, 2011 and 2012) and held numerous exhibitions in Poland and worldwide. ■

3 Zbigniew Herbert, *Barbarzyńca w ogrodzie*, Wyd. II, poprawione, Paryż 1988, s. 14.

Martina Nielaba, Wojtek Zmorzyński

„Harmonia Kontrastów – Silvia Gertsch i Xerxes Ach, malarstwo“

1

Wystawa malarstwa Silvii Gertsch i Xerxesa Acha w Muzeum Narodowym w Gdańsku, a konkretnie w Pałacu Opatów w Oliwie, gdzie mieści się Oddział Sztuki Współczesnej, była pierwszą ekspozycją ich twórczości w Polsce i środkowo-wschodniej części Europy.

Malarstwo dwojga artystów jest głęboko osadzone w tradycji sztuki, a jednocześnie „osobne”, posługujące się własnym niepowtarzalnym językiem form, kodów i znaczeń. Obydwoje są obdarzeni tym typem wrażliwości, która nakazuje traktować sztukę jako świat przeżyć bardzo intymnych, jednak ich prace uzyskują wymiar uniwersalny, a ostateczny malarski efekt nie ulega dewaluacji.

Silvia Gertsch i Xerxes Ach dzielą wspólnie pracownię, zajmują jej dwa przeciwległe obszary, utrzymując proksymiczny dystans, pozwalający zachować artystyczną niezależność i tożsamość. Każde z artystów ma tu również swoje „laboratorium”. Silvia i Xerxes gromadzą tu swoje „skarby” – specyfiki dostosowane są do specjalnych wymagań artystów i ich twórczości. Farby przygotowują bowiem oni sami. Xerxes i Silvia świadomie i po wielu doświadczeniach twórczych wybrali techniki dawne, jednakże dające w ich przypadku zupełnie nowe spojrzenie i możliwości w – wydawałoby się – „starym jak świat” malarstwie. Procesy sporządzania własnej farby – co trzeba podkreślić – stanowią nierozłączny atrybut ich twórczości. Silvia maluje farbami olejnymi na szkle, a Xerxes – temperą jajową na bawełnianym płótnie. W procesie twórczym u Sylvii i Xerxesa jednym z najważniejszych elementów jest kreowanie własnego koloru, odpowiedniego do wizji i kompozycji. Bez tej samodzielnej, „alchemicznej” pracy obojga artystów przełożenie zamysłu, tematu w obrazie byłoby od strony warsztatowej po prostu niemożliwe.

Podłożem obrazów Silvii jest kryształowa tafla szkła bez żadnych zabarwień i skaz. Wybor tego medium na podobrazie to jej odpowiedź na nowe media w sztuce: wideo, *performance* i w pewnym stopniu także fotografię. Silvia maluje na szkle od tyłu, czyli za szkłem. Musi stworzyć kolor i konsystencję farby olejnej tak, aby z jednej strony trzymała się ona szklanego podłoża, a z drugiej strony dała pożądany efekt. Malując, Silvia stoi przed taflą szklanego

2

Silvia Gertsch & Xerxes Ach
1. *Gloaming*, 2018, olej za szkłem, 89 x 135 cm
2. *Cosmic Light*, 2018, tempera jajeczna na płótnie, 190 x 190 cm

podobrazia i sięga ręką od tyłu do tylnej strony obrazu, kontrolując ruchy pędzla w dłoni i nakładając kolorowe mokre plamy farby miejsce przy miejscu, kierując się przy tym naniesionym na przedniej stronie tafli „kartograficznym" szkicem. Silvia Gertsch szuka istoty rzeczywistości, a nie jej odbicia. Sposób pracy – malowanie z drugiej strony szklanej tafli – wymaga ogromnego wysiłku fizycznego. Ta unikatowa i katorżnicza metoda pracy jest tematem na oddzielny esej. Artystka nie kokietuje jednak sprawnością warsztatu, unika dekoracyjności, przez co jej obrazy zyskują aurę szlachetnej prostoty. Tajemnice warsztatu są dla widza niedostępne, znajdują się z drugiej strony szyby.

W malarstwie o silnej egzystencjalnej wymowie, dla którego punktem wyjścia jest fotografia i środki stylistyczne charakterystyczne dla fotografii: zatrzymanie chwili, kadrowanie, światło, ostrość, skrót perspektywiczny, artystka uzyskuje nadzwyczajny efekt. Gertsch mogłaby się zatrzymać na fotografii, jednak tylko w malarstwie można uzyskać takie zagęszczenie wewnętrznego klimatu – fotografia jako metoda zapisywania pierwszej wizji, początku procesu psychicznego, prowadzącego poprzez pogłębienie przeżycia do malarstwa olejnego. Akt twórczy zaczyna się już w momencie utrwalenia sceny. Wiele prac jest komponowanych jak fotografia „pod słońce", wówczas udaje się uzyskać efekt idealnej harmonii.

Obrazy Silvii zawierają w sobie wizje zarówno świata rzeczywistego, jak i metafizycznego. Artystka nie idealizuje świata, nie unika również narracji. Jej opowieści są pozbawione patosu. Niepowtarzalny nastrój obrazów buduje światłem, powietrzem, kolorem. Często pod warstwą anegdoty kryją się obszary znaczeń symbolicznych, nierzadko o egzystencjalnej wymowie. Gładkie, od strony widza, niczym lustrzane odbicia, obrazy Silvii Gertsch przywoływane z zaobserwowanych i utrwalonych „klisz pamięci" żyją własnym wewnętrznym życiem. Malarka odkrywa w zaobserwowanej rzeczywistości znaczenia metaforyczne, a widz podświadomie odbiera te impresje. Silvia Gertsch zajmuje w nowoczesnym malarstwie wysoką i wyjątkową pozycję jako twórczyni nowego kierunku.

>

Silvia Gertsch & Xerxes Ach

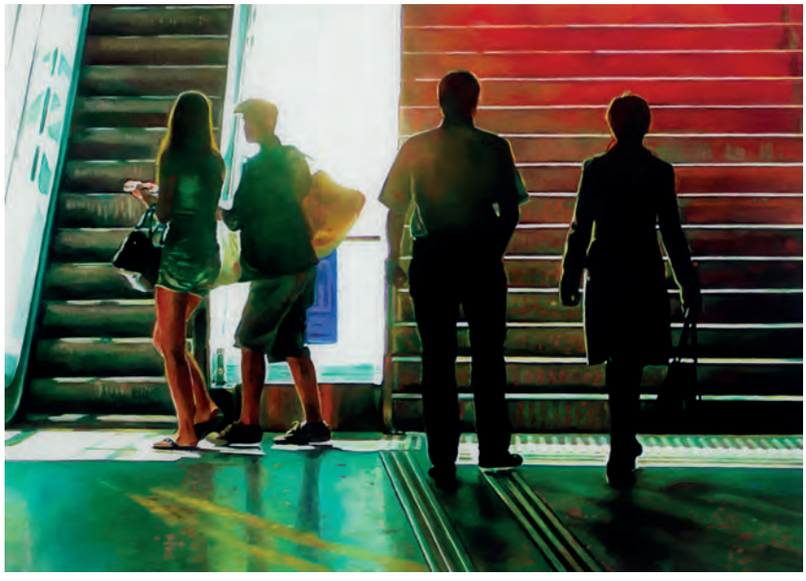
1. *Cosmic Light*, 2018, tempera jajeczna na płótnie, 150 x 150 cm
2. *Stairway*, 2018, olej za szkłem, 91 x 128 cm
3. *City I*, 2018, olej za szkłem, 89 x 150 cm

1

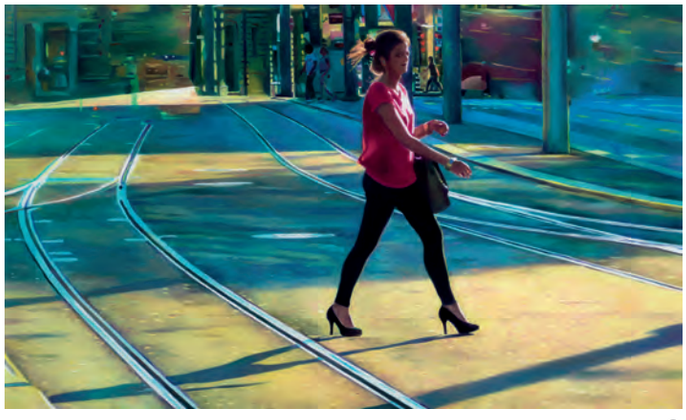
Xerxes Ach zaprezentował w Gdańsku prace, w których dąży do maksymalnej syntezy, ograniczając podziały na rzecz dominacji koloru. Malarza interesuje to, co proste, a jednocześnie w wyrazie monumentalne. Xerxes, malując abstrakcyjne, wielowarstwowe obrazy temperą jajową na zagruntowanym przez siebie bawełnianym płótnie, także wytrwale przygotowuje farby sam. Jest to konieczność, która pozwala uzyskać nie tylko pożądane efekty, ale przede wszystkim odpowiednią konsystencję i zróżnicowane nasycenie pigmentem. Cechuje go ciekawość koloru. W jego twórczości właśnie kolor zajmuje miejsce nadrzędne, buduje strukturę obrazu, niesie ogromny ładunek emocjonalny i estetyczny – kolor skondensowany, wyrafinowany, niekiedy wręcz agresywny i dominujący. Właśnie poprzez kolor artysta łamie ten matematyczny rygor, schemat precyzyjnej konstrukcji dzieła. Obrazy są zawsze „budowane" od koloru najciemniejszego do najjaśniejszego, przechodząc, warstwa po warstwie, różne sfery oddziaływania na siebie pigmentów, częściowego mieszania się i rozpływania jednego odcienia farby w drugi, aż do efektu końcowego, zadowalającego artystę. Obrazy Xerxesa, które jawią się nam jako bezgraniczne przestrzenie, wciągają nas w głębiny i hipnotyzują. Artysta porusza się z łatwością od tonacji zimnych do ciepłych. Sublimacja środków wizualnych jest połączona z perfekcjonizmem technicznym. Wydaje się, że artyście bliska jest maksyma *kolor to dla mnie zmaterializowana wrażliwość* (Yves Klein). Jego malarstwo jest sumą doświadczenia, esencją tego, co artysta wie, a nie odbiciem rzeczywistości. Te prace – mimo ekspresji koloru – są przejściem do ciszy i skupienia, szukaniem wewnętrznej równowagi i harmonii. Mają w sobie niezwykłą energię i pewien rodzaj uniwersalnego szczęścia. Ważna w malarskich poszukiwaniach artysty jest dominacja stylu – jego twórczość jest i była zawsze rozpoznawalna.

Warto podkreślić, że zarówno Xerxes Ach, jak i Silvia Gertsch wykonali na wystawę kilka nowych prac, przy czym Xerxes stworzył obrazy specjalnie do przestrzeni wystawienniczej Oddziału Sztuki Nowoczesnej Muzeum Narodowego w Gdańsku.

Malarstwo Silvii Gertsch i Xerxesa Acha pozostaje całkowicie autonomiczne, ignorujące aktualne mody. Łączy ich idea sztuki inspirowanej doświadczeniem wewnętrznym, harmonizowanie postawy emocjonalnej z intelektualną. Oboje traktują swoją twórczość poważnie, z namaszczeniem, a co najważniejsze, z wielką pokorą wobec tradycji i poprzedników. ■



2



3

The Harmony of Contrasts – Silvia Gertsch and Xerxes Ach, Painting

This exhibition of paintings by Silvia Gertsch and Xerxes Ach in the National Museum in Gdansk was first display of their art in Poland. Both embedded in tradition and intensely individual, one distinctive aspect of the creative process of both artists is the creation of their own paints. In Gertsh's case it is dictated by her chosen medium, which is not canvas but glass. In Xerxes's works it is colour that builds the structure of the paintings and carries an emotional charge. Both artists have created new works for the occasion. It is visible that their painting is inspired by inner experience and by a need to achieve harmony between emotional and intellectual tone. ■

Zyta Misztal v. Blechinger

W Muzeum Susch Grażyny Kulczyk

Alpy Szwajcarskie, dolina rzeki Inn. Średniowieczny klasztor i browar wyglądają jak kadr z pocztówki.

Powyżej: **Zofia Kulik**, Site-specific works „Ethnic Wars. Large Vanitas Still Life", 1995/2017

Biel odnowionych murów kontrastuje z błękitem nieba. Patrzę na wizjonerskie przedsięwzięcie Grażyny Kulczyk. W ciągu zaledwie trzech lat istniejące struktury 800-letniej budowli zostały starannie odrestaurowane. Ogromny wysiłek włożono w wydobycie aury tego miejsca, by stworzyć nie tyle muzeum, co rezydencję sztuki. Aby instalacje artystyczne mogły koegzystować z architekturą, specjalnie dla nich przebudowano wieżę i obniżono poziom podłóg. Fundatorka udostępnia gościom część swej prywatnej kolekcji. Intryguje mnie osobisty wymiar wydarzenia, ukazanie w przestrzeni publicznej prywatnych zbiorów jest jak zaproszenie do zwierzeń. Pokaz inauguracyjny otwiera wystawa o przewrotnym tytule „Woman Looking at Men Looking at Women", z eseju Siri Hustvedt [1]. Pisarka podczas spotkania z czytelnikami powiedziała: *Percepcja nie jest czysta. Nie jesteśmy jak tabula rasa. Wszystko, co postrzegamy jest filtrowane przez nasze doświadczenia*. To ważna wskazówka dla tego miejsca.

W Muzeum Susch umiejętność patrzenia poddana jest srogiej próbie, aby oczyścić umysł stworzono specjalną przestrzeń – skalną ścianę, po której spływa woda. Motyw akwatyczny ma znaczenie psychologiczne i budzi wrażliwość. Już na wstępie szokuje mnie odważny akt Marlene Dumas, prezentowany obok ogromnej formy fallicznej *Florian* Sary Lucas. *Śruby* Judith Bernstein oglądane z różnych perspektyw igrają z percepcją widza i demaskują absurdalność stereotypów seksualnych. Podziwiam bezkompromisowy autoportret Marii Lassing [2] rzucający wyzwanie wizerunkowi kobiet w kulturze masowej. Zatrzymuje mnie na dłużej niepokojący przekaz *The Ethics of Desire* Idy Applebroog [3]. Patrzę na wychudzone postaci, na ich dumnie podniesione głowy i słyszę jak stukają wysokie obcasy ich butów. Widzę, jak z każdym krokiem zachodzą w nich groźne zmiany, jak wyrzekają się duszy, pozwalają amputować kobiece atrybuty, stając się sentencją męskich cech w dążeniu do władzy. Chcę krzyk- >

1 Siri Hustvedt – pisarka, zgłębiająca tajemnice ludzkiego umysłu, pasjonatka sztuki i jej krytyk – autorka stwierdzenia *Dzieło sztuki nie ma płci*

2 Maria Lassing – artystka, która powołała do życia termin „świadomości ciała". Zrobiła to, by opisać siebie, nie tak, jak mogli ją widzieć inni ale tak, jak sama się czuła.

3 Ida Applebroog – pionierska artystka ruchu feministycznego i awatar jego spuścizny; poświęciła się polemice na temat przemocy i władzy, badając tematykę płci i tożsamości seksualnej.

1

nąć – „Stać! Ten marsz prowadzi donikąd!" Zamiast tego cierpię. Byłam jak kobiety z obrazu. Wiernie służąc systemowi, przedkładałam karierę ponad życie. Szukając prac o lżejszej narracji, znajduję dyptyk Dorothy Lannone, która opowiada się wprost za fizyczną emancypacją kobiet przez doświadczanie wolnej miłości, autonomię pożądania i przyjęcie cielesnej rozkoszy. Są i inne dzieła, gdzie dominuje kobiece spojrzenie na ciało jako źródło przyjemności, nie „ideologiczne pole bitwy'. Wykonana z białej żywicy postać nagiej kobiety A. Szapocznikow *Mad White Fiancée* opiera się o różowy fallus i wydaje się rozpływać w ekstazie. Wystawione obok ceramiczne formy o waginalnych konotacjach Hanny Wilke *Untitled* pogłębiają eksploracje kobiecej zmysłowości. Kontrapunktem dla tych prac jest seria szkiców erotycznych Mirosława Bałki, „Nakłuwany", wykonanych za pomocą perforacji materiału igłą, co daje efekt przypominający **pismo Braille'a.** Tryptyk przedstawia pobudzone narządy płciowe, a sposób jego wykonania zachęca, by go dotknąć, wywołując napięcie seksualne i ukazując, że sama natura pożądania stwarza potrzebę fizycznego kontaktu. Perforacje widzę też u Lucio Fontany, który „rani" swoje obrazy. Jego bolesną w odbiorze *Concetto spaziale* utożsamiam z brutalnym gwałtem, „męskim atakiem" na powierzchnię malarską. Być może dlatego obok znajduję pionową łzę M. Abakanowicz *Ubranie czarne 8*.

2

Porzucam temat cielesności jako źródła rozkoszy i bólu, w pracach Bartuszovej odnajdując syntezę zainteresowań motywem życia i płodności, wyrażonym w symbolice jaja. Myśl ta pojawia się także u Birgit Jürgenssen *Nest*. Praca komentuje nie tyle rolę kobiety-gospodyni, co bawi się wydźwiękiem terminu *Nesthocker*, odnosząc się do przypadków zachowań dorosłych ludzi, którzy nie decydują się na opuszczenie rodzinnego domu. Z całością ekspozycji doskonale korespondują *Schody* Moniki Sosnowskiej. Spotykam je wielokrotnie. Wygięta stal, jak psychodeliczny szkielet z obwisłymi poręczami, przenosi mnie w krainę niesamowitości. Bezużyteczne, ale piękne w iluzji giętkości, stanowią centralny punkt labiryntu w przestrzeni budynku i są jak powracający sen wskazujący drogę. Skorzystam z tej dogodności, gdy poruszona zapragnę opuścić *Motherhood in Blue* – opowieść o lękach macierzyństwa zawartą w trzech odsłonach. Andrzej Wróblewski *Matka z zabitym dzieckiem* jako dramatyczne ujęcie straty. Nicole Eisenman *Hanging Birth* kobieta w trakcie porodu, wisząca na powrozie i Louise Bourgeois *Mother and Child* pluszowa zabawka, zszyta z dwóch tkanin, emanująca ciepłem, lecz zamknięta w szklanej witrynie, jak alegorii więzienia. Prace mówią o presji wywieranej na kobiety przez ich tradycyjne pozycjonowanie w społeczeństwie. To rzadko poruszany temat. Konfrontacja z nim sprawia, że płaczę. Znam ból utraty nienarodzonego, mierzyłam się trudami wczesnego macierzyństwa i wiem, czym jest strach. Podziwiam kobiety realizujące swe pasje i te, które dla rodziny zaniedbują talent. Pozostawiam im wszystkim ich niezależność i możliwość podejmowania własnych decyzji. Prosząc o to samo.

Schodząc, próbuję podsumować ogrom pracy kuratorskiej, którą wykonała Kasia Redzisz wskazując, że pora czerpać z różnorodności i przypominając, że wolność jest swobodą osobistą, która jest możliwa tylko między równymi sobie. Wystawa odnosi się do zagadnień kluczowych dla feministycznej teorii, ale sprzeciwia się klasyfikacjom. Przedstawia świeżą perspektywę, nie tyle polemizując z narzuconymi kanonami, co upominając się o kwestie objęte zmową milczenia i szukając alternatywy zaklętej w czujących gestach inteligentnej ludzkości. Zazdroszczę kuratorce odwagi i gratuluję pomysłów. W podziękowaniu

3

podaruję jej kwiaty, te z obrazu Iris von Roten[4].

Wracam na parter budynku, gdzie znajduje się większość instalacji site-specific. Czy będą puentą mych refleksji? *Narcissususch* Mirosława Bałki zajmuje naturalną grotę. W jej sercu cylinder z polerowanej stali jak lustro odbija otaczające go formacje skalne. Bryła obraca się w kierunku przeciwnym do ruchu wskazówek zegara, co jest daremnym gestem przeciwstawienia się upływowi czasu. Apoteozę spokoju niszczy moja obecność, przerywając medytację natury. Obraz zmienia się, a odbicie majaczy niewyraźnie. Przypisuję mu wiele znaczeń – od płytkiej ciekawości, przez grzeszną fascynację, po groźną emanację egotyzmu. Kolejnej wskazówki szukam u Magdaleny Abakanowicz *Flock* – instalacji złożonej z 20 figur umiejscowionych poniżej poziomu podłóg, jakby celowym zamierzeniem było odizolowanie „bezmyślnej gawiedzi" od „rozumnej publiczności". Patrzę na bezgłowe torsy i czuję napięcie konfrontacji indywidualności z tłumem. Refleksja na temat ignorancji i ponurej egzystencji mas zasmuca mnie. Pocieszenia szukam „wracając przez uchylone drzwi" Heidi Bucher-[5]*Herrenzimmer* wprost do sali wyglądającej jak kościelna nawa. Znajduję w niej dyptyk Izabelli Gustowskiej *Dreams In Black I II*. Nieforemne kształty postaci kobiecych wyłaniają się z czarnego tła, wywołując oniryczną aurę, by po chwili stać się gęstą materią obecności. Czuję na twarzy ciepło i doznaję ukojenia, jakby otoczyła mnie matczyna miłość.

To tutaj eksperymentuje się z granicami sztuki, poddaje widza skrajnym emocjom, pokładając nadzieję w sile intelektu i uważności. Wszystkie z zaprezentowanych prac są sztuką wyboru w wielkim zamyśle, którego celem jest analiza percepcyjnych uprzedzeń, wpływających na to, jak oceniamy współczesny świat. Dzięki wizycie miałam okazję wejrzeć w najciemniejsze zakamarki myśli i niewyrażanych dotąd opinii. Podzieliłam się odczuciami, opisując zaledwie fragment doznań, jakie czekają na odbiorcę w Muzeum Susch. ■

4 Iris von Roten – dziennikarka, pisarka i prawniczka, którą obwiniano za niepowodzenie pierwszego referendum w sprawie praw wyborczych kobiet. Szwajcarskie kobiety uzyskały prawo do głosowania w roku 1971, a jeden z kantonów – Appenzell w 1991.

5 Heidi Bucher – rzeźbiarka. Jej instalacja wykonana z lateksu odwzorowuje drzwi w rodzinnym domu, prowadzące do pomieszczeń, do których kobiety nie miały wstępu.

1. **Izabella Gustowska**, Site-specific works „Dreams In Black"
2. Widok na Muzeum Susch
3. Fragment ekspozycji „Women act", Opening exhibition

Collection of Grażyna Kulczyk in Museum Susch

Susch Museum is a visionary project by Grażyna Kulczyk, entrepreneur and patron of the arts. It took only 3 years to renovate the 800-year-old buildings of the monastery and brewery in Susch, to dedicate them to contemporary art.Kulczyk made her personal collection available for public viewing, with the inaugural exhibition *Women Looking at Men Looking at Women* focusing on female artists. The exhibition refers to key problems in feminist theories and is a capable exploration of notions of femininity. Susch Museum is certainly a place where the perceptions and presumptions of the viewer are tested and the borders of art are crossed. ■

Bożena Kowalska

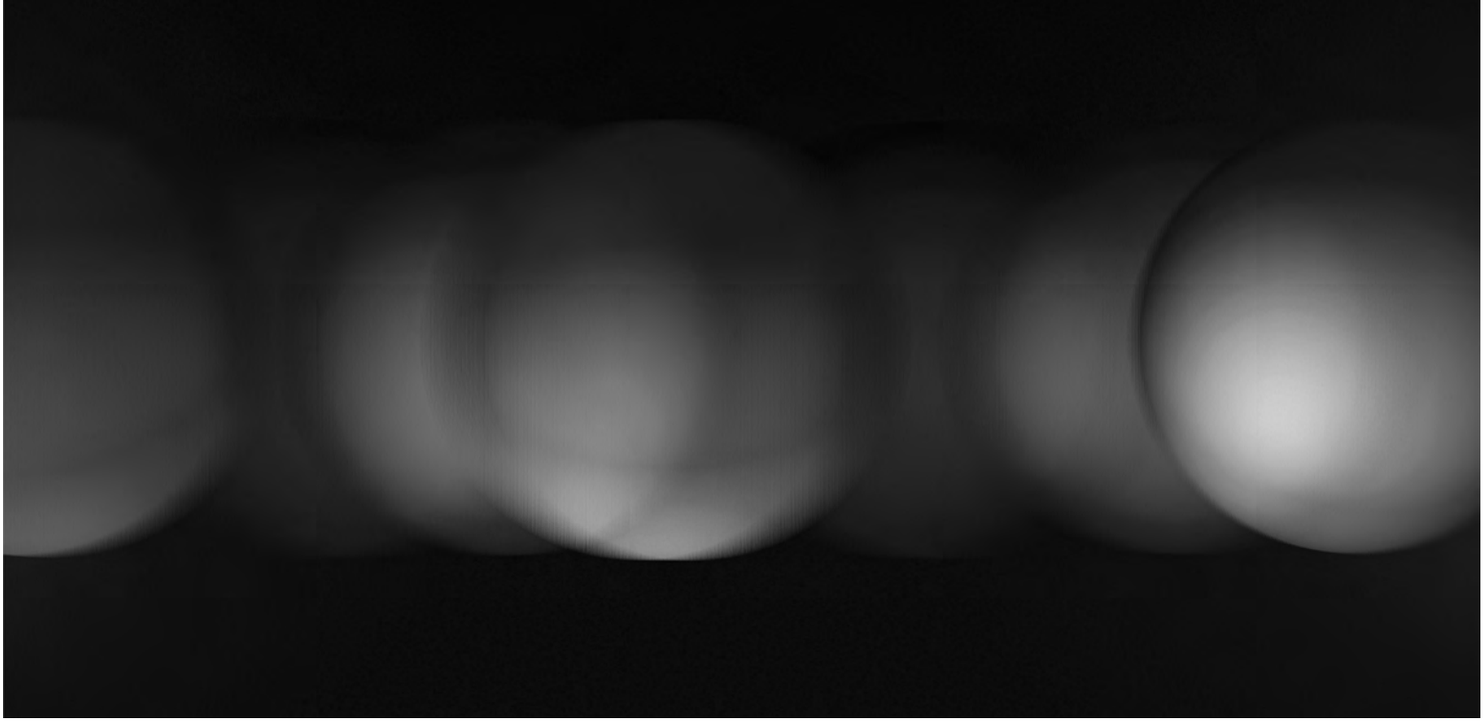
Mateusz Dąbrowski – maszyny czasu

Coraz rzadziej się spotyka, że oglądając prezentacje artystów – indywidualne czy na wystawach zbiorowych, spotyka się realizację, która jest zaskoczeniem, przejmuje, zastanawia i nie daje się zapomnieć. Tak było z formą przestrzenną zatytułowaną *Caterpillar* Mateusza Dąbrowskiego eksponowaną na jego wystawie w galerii Miejsce Projektów Zachęty w Warszawie. Potężna, kanciasta i rozczapierzona, poziomo rozciągająca się w przestrzeni, wypełniała całe wnętrze głównej sali wystawowej galerii. Skonstruowana z białego styropianu, składała się z uniesionych nad podłogą sześciu bryłowatych segmentów – każdy o promieniście rozbudowanych styropianowych wykrojników i ułamków różnej długości i kształtu. – Niektóre wystawały z bryły na tyle, że niemal zahaczały o podłogę. Każdy bowiem z segmentów obracał się wokół własnej osi, powoli, ale ze zróżnicowaną szybkością i w odmiennych kierunkach. Sprawiało to wrażenie wielkiej, samo tworzącej się maszynerii. Towarzyszyła pracy tej kreującej maszyny czasu muzyka skomponowana specjalnie dla niej przez Paula Wirkusa. Było w tej rzeźbie coś archetypicznego, mitycznego – symbol powstawania z bezkształtnej plazmy form rodzącego się kosmosu. Sam artysta komentował swój projekt: *Zająłem się tematem dotyczącym nieustannego, wszechobecnego ruchu* (…) *Myśląc o projekcie formułowałem koncepcje w oparciu o zagadnienia i pytana z obszarów astrofizycznych, ale też filozoficznych, światopoglądowych* (…) *„Caterpillar" rozwijał się pomiędzy światem rozpoznawalnym, kojarzonym z naturą, a światem nieczytelnym, odwołującym się do tajemnicy nauki i dynamiki wszystkiego, co jest poza poznaniem*[1].

Twórczość Mateusz Dąbrowskiego jest zjawiskiem wyjątkowym i godnym wyjątkowej uwagi. Podejmuje w niej zagadnienia dotyczące różnych sfer myśli ludzkiej. Zadaje pytania i skłania do rozważań. Forma jego wypowiedzi związana jest każdorazowo innym problemem, który go absorbuje na jakiś czas bez reszty, skutkując krótkim cyklem kilku, czy co najwyżej kilkunastu prac, albo jak *Caterpilar* jednym, ale niezwykle pracochłonnym dziełem, w tym przypadku wymagającym współpracy w zakresie mechaniki, elektroniki, a nadto udziału kompozytora, który by stworzył muzykę dostosowaną do dzieła rzeźbiarskiego i wspomagającą jego klimat.

Znamienne są źródła inspiracji, z których czerpie Mateusz Dąbrowski. To zawsze obszary nauki i techniki z jej prawami, ale też pytaniami i tajemnicami do przebadania, sprawdzenia i odkrycia. Sam w swych notatkach stwierdza: *Koncentruję się na pracy i nie przywiązuje się do doświadczenia, tylko do ciągle nowych poszukiwań*[2].

W latach 2008-2011, zafascynowany problemem iluzyjności form przestrzennych na płaszczyźnie, sięgnął w cyklu graficznym po technikę druku lentikularnego wyczarowując złudnie, ale niemal dotykalnie trójwymiarowe, kolorowe kule poruszające się w przestrzeni. Wkrótce potem przedmiotem analiz i eksperymentów stało się dla artysty światło: najprzód w cyklu obrazów o różnym nasyceniu szarości, w której pojawił się poblask czerwieni – najdłuższej fali światła. Obrazy te, dające złudę niekończącej się przestrzeni, kojarzą się z bezkresem kosmosu. Dalszy ciąg tych rozważań artysty nad światłem stanowiły obiekty lustrzane, w których wklęsła płaszczyzna lustra pokryta była



transparentną szarością i dotknięta pośrodku czerwienią. Dawała ona efekt częściowego, zatartego obicia i rozproszonego światła przesuwającego się wraz z ruchem przechodzącego obok widza. Twórcę interesował nadal problem różnego natężenia szarości i zależnego od niego odbijania i pochłaniania światła, aż do jego całkowitego pochłonięcia w przypadku czerni.

Fizyczność fali jako takiej: świetlnej czy akustycznej, opanowała na kilka lat uwagę artysty. Stworzył serię białych obiektów w formie fali, przeprowadzając wcześniej szereg symulacji krzywizny, by znaleźć poszukiwany kąt wygięcia płaszczyzny. Białe obiekty były na białej ścianie prawie niewidoczne, poza cieniem w szczelinie pomiędzy wypukłością fali a płaszczyzną ściany, gdzie nie dociera światło.

Wybrany problem dalej nurtował artystę. Zajął się specyfiką infradźwięków, czyli falami akustycznymi poniżej częstotliwości rejestrowanej słuchem człowieka. Czarno zabarwiona woda wypełniała talerz anteny satelitarnej, której powierzchnia odbijająca światło stała się *sui generis* lustrem. Fale dźwiękowe w zależności od ich częstotliwości wprowadzały płaszczyznę wody w ruch, wzburzały ją, przyciągając uwagę i niepokojąc.

Na krótko przed realizacją *Caterpillar*, 2017 r. ustawił Dąbrowski rzeźbę w przestrzeni miasta, przy ul. Lechonia na Żoliborzu w Warszawie. *Fale grawitacyjne, ruch ciał niebieskich, czas, eksperyment Keplera – to tematy, które mnie wówczas zajmowały* – pisał artysta. – *Chciałem, by rzeźba mogła być wprowadzona w ruch za pomocą wiatru albo dotyku*[3]. Na tej zasadzie powstała forma złożona z dwóch kul połączonych ze sobą w pionie – mniejszą (50 cm średnicy) u dołu, większą (85 cm) u góry. Rzeźba wys. 150 cm, osadzona została na betonowym słupie. Wykonana jest z żywicy i pokryta warstwami lakieru, cieleśnie miękka. Twórca wykorzystał prawo grawitacji i przy obciążeniu podstawy rzeźby 100 kg umożliwił jej ruch wahadłowy po przechyleniu czy uderzeniu wiatru. Stworzył swoistą wańkę-wstańkę.

Kiedy indziej stalową taśmą skręconą w sprężynę o 200 cm długości i średnicy 50 cm, za pomocą silnika elektromagnetycznego wprowadzał w zmienny natężeniem dygot przypominający – niezrozumiałe w dzień bezwietrzny – drżenie liści osiki.

I jeszcze jeden przykład: z inspiracji rozważań nad rozchodzeniem się fal świetlnych, nad czasem i nieuchwytną zmiennością zjawisk Dąbrowski zbudował cztery kasetony 80 x 80 cm. Złożone w kwadrat 160 x 160 cm. Każdy z kasetonów zapala się i zagasa, tworząc zestawienia świetlne z pozostałymi kasetonami na tyle płynne i zmienne, że powrót tego samego układu świecenia nie jest możliwy do zapamiętania i wychwycenia. Pozostaje czas, ruch i przestrzeń. I wciąż aktualne stwierdzenie Heraklita z Efezu, że *dwa razy nie można wejść do tej samej rzeki.*

Mateusz Dąbrowski
1. *Caterpillar*
2. *Widoki*

Niezmiennie te same problemy czasu, ruchu i niepowracających powrotów, choć w zupełnie odmiennym kształcie podjął wyraził twórca w rzeźbie *Caterpillar*. Nasuwające się asocjacje, bliskość naukowego rozpoznania, ale równocześnie dotknięcie tajemnicy tego, co dotychczas niewyjaśnione, a wreszcie symbolika form, ruchu i użytego materiału stanowią sumę środków oddziaływania sztuki artysty na potencjalnych odbiorców.

Dotychczasowa twórczość Dąbrowskiego o tyle jest osobliwa, że każda seria jego prac czy pojedyncza realizacja, jak *Caterpillar* od wszystkich innych pod względem użytych środków, kształtu i przesłania jest diametralnie różna. Gdyby zaś szukać jakichkolwiek łączących je cech – to byłoby to zbliżone źródło inspiracji: niemal zawsze rozważania wokół jakichś problemów z dziedziny nauk ścisłych i technologii współczesnej i ich powiązanie z szerszą refleksją filozoficzną. To jakby nawiązanie do poszukiwań związku sztuki z nauką, charakteryzujących działania artystów awangardy lat sześćdziesiątych ub. stulecia.

Można zatem postrzegać Mateusza Dąbrowskiego jako kontynuatora polskiej niezależnej myśli artystycznej Andrzeja Pawłowskiego czy Jerzego Rosołowicza. Obaj byli twórcami własnej koncepcji sztuki. Pierwszy z nich stworzył *Koncepcję pola energetycznego* i w jej ramach powoływał do życia w oparciu na prawach natury (patrz m.in. na równanie krzywej łańcuchowej) „powierzchnie naturalnie ukształtowane". Drugi był twórcą *Teorii funkcji formy* i na wzór przyrody realizował dzieła sztuki jako „działanie naturalne". Nie forma, ale konstrukcja myślowa sprawiła, że twórczość tych ważnych artystów stała się rozpoznawalna mimo skrajnego nieraz zróżnicowania stosowanych przez nich środków przekazu. Wolno oczekiwać, że stanie się tak również w przypadku Mateusza Dąbrowskiego. ■

1 – M. Dąbrowski, *Dziennik 22.07-24. 07. 2018* (maszynopis w posiadaniu autorki).
2 – M. Dąbrowski, *Notatnik* (maszynopis w posiadaniu autorki).
3 – ditto.

Mateusz Dąbrowski, Time Machine

Caterpillar, an installation by Mateusz Dąbrowski was displayed at the Zachęta Project Room in Warsaw. Constructed from white styrofoam, the work contains 6 solid figures revolving around their own axes at differing speeds and accompanied by composed music. Inspired by science and technology, Dąbrowski has stated that Caterpillar is an examination of omnipresent motion, basing his conception on such as fields as astrophysics and philosophy. ■

1

Marek Szyryk

Miejsce E. Andrzejewskiej i W. Zawadzkiego

W Jeleniej Górze, w pomieszczeniach Książnicy Karkonoskiej w dniach 13 -14 października 2018 r. odbyło się seminarium *Pamięć i Fotografia* upamiętniające parę wybitnych polskich fotografów Ewę Andrzejewską i Wojtka Zawadzkiego. Zaprezentowany został album fotografii *Miejsce*, wysłuchano wykładów krytyków sztuki oraz wystąpień osób prowadzących galerie fotografii, zaprezentowano materiały archiwalne ze wspólnych spotkań z udziałem Ewy i Wojtka, a także otwarta została wystawa fotografii pt. „Hommage a Ewa Andrzejewska i Wojciech Zawadzki". Zaprezentowany zestaw fotografii to klasyczny Hommage – bardzo różnorodny zbiór prac autorów, którzy albo w sposób twórczy zinterpretowali prace fotograficzne Ewy i Wojtka, lub też sentymentalnie odnieśli się pokazując ich portrety,bądź zdjęcia miejsc wspólnych spotkań.

Odejścia zawsze pojawiają się w nieodpowiednim momencie, zawsze ten czas jest niedobry. Bo coś mogło trwać dłużej, bo były słowa często nie wypowiedziane, czas wspólnie nie przeżyty.

Ewa i Wojtek stworzyli wokół siebie świat, do którego chciało się wracać, uczestniczyć w nim, cieszyć się wzajemną obecnością. Skupili ludzi, którzy polubili siebie nawzajem. Wystawa jest wyrazem tęsknoty za tym światem. Fotografowie całkiem naturalnie, co wpisane jest w genotyp medium, przywiązuję wagę do zachowania wizerunków zarówno na wspólnych, pamiątkowych fotografiach, jak i na pojedynczych portretach, jako wyraz poczucia ciągłości i magicznego zaklinania, by zarejestrowane na fotografii osoby wciąż trwały we wspólnej pamięci i niejako dalej uczestniczyły w obecnym życiu.

Bo fotografie nie pozwalają odejść do końca z naszego świata. Są jak wspomnienie, które nie znika całkowicie. Lata wspólnych spotkań, plenerów, rozmów i spacerów stworzyły poczucie jedności, które chcemy wciąż zachować. Ten czas bezpowrotnie przeminął, ale myślimy o nim, wracamy pamięcią. Chcemy go ocalić w nas samych.

Nieobecność i pustka po stracie, która nas doświadczyła, wypełnia się wspomnieniami. Wyobraźnia podpowiada ciągłość współistnienia, a jedyna rzecz, którą możemy dla nich teraz zrobić, to kontynuować naszą własną, fotograficzną twórczość.

Siła portretów, jak i zdjęć pamiątkowych szczególnie wyraziście jawi się w pracach Haliny Morcinek i Jakuba Byrczka.

2

3

1–4. „Hommage a Ewa Andrzejewska i Wojciech Zawadzki"
1. **Halina Morcinek**
2. **Maciej Hnatiuk**, Książ, 1987, „A morze ma barwę czerwoną"
3. **Tomasz Mielech**, „Karkonosze", 1998
4. **Marek Liksztet**, „Dla Ewy", 2018, pinhole – negatyw 6 x 17 cm

4

Jakub pokazał przejmujący portret Zawadzkiego wykonany na tle schroniska Samotnia, a także naszą zbiorową, pamiątkową fotografię zrobioną podczas jednej z Wszechnic Fotograficznych. Pod wielkim parasolem znanego browaru, w szczególnym dla naszej grupy miejscu – barze Miś w Jagniątkowie, nieświadomi własnych przeznaczeń, zapisaliśmy nasze wizerunki na dużym papierowym negatywie. Czas naświetlania był długi, więc na fotografii widać nieczytelne twarze i mniej lub bardziej poruszone ciała. Jak pęknięcia w nieuchronności losu, który warto wcześniej zapisać na fotografii.

Natomiast portret Ewy i Wojtka wykonany przez Halinę Morcinek jest rodzajem ikony – pokonując warstwę fotografii mamy znaleźć się po innej stronie rzeczywistości, mamy przenieść się do tamtego pokoju, do współobecności z tymi artystami. Magdalenka Prousta ze zmęczonych, naznaczonych życiem, poważnych twarzy.

W pracach pozostałych autorów: Andrzeja Jerzego Lecha, Marka Liksztetа, Janusza Nowackiego, Marka Szyryka i Niny Hobgarskiej pojawia się wielokrotnie motyw wody. Intencje wyboru poszczególnych zdjęć były różne, ale pojawienie się materii tak pierwotnej, podstawowej dla życia, podstawy wszechrzeczy skłania mnie do podkreślenia innych znaczeń, które są w tych fotografiach. Pomijając tak oczywiste przesłanie, że woda jest symbolem przemijania, co znakomicie wpisało się w ducha tej wystawy, to moim zdaniem, obrazy wody są również wizualną emanacją łaski i zapomnienia, niestałości, ale i magii. Tym wszystkim, czym jest życie i nasze wspomnienia.

Sławoj Dubiel wybierając swoje prace miał w pamięci zachwyt Zawadzkiego i Andrzejewskiej, gdy kiedyś je zobaczyli. Wierzę w istnienie podświadomej intuicji. Na jednej z fotografii, którą pokazał jest znak ronda, w miejscu, gdzie wydaje się go nie być. Za znakiem znajduje się samotne drzewo. Może jest symbolem rozpoznania dobra i zła dla autora? A na pewno według mnie drzewem poznania fotografii tej właściwej, fotograficznej, której Zawadzki był dla wielu ludzi drogowskazem. I dalej nie pozostaje nam nic innego, jak krążyć dookoła drzewa tej wiedzy, tak jak planety w ciemnej przestrzeni kosmosu krążą wokół ciepła Słońca.

Fotografia, która szczególnie pięknie wybrzmiewa swoim metafizycznym przesłaniem, to praca Tomasza Michałowskiego. Autor czuje głębokie duchowe powinowactwo z twórczością zmarłych przyjaciół. To oni prowadzili go wysoko w góry, ponad siebie, na spotkanie z ich osobistymi tajemnicami. Na fotografii pomiędzy ziemią a niebem, między człowiekiem a Słońcem widnieje jasny, pionowy komin. Plastyczny znak transmisji do spotkania się autora z jego własnym Bogiem. Tym wysoko w górze, ale i tym w każdym z nas. Komin jasnej, czystej, nieskażonej energii, która pozwala dotrzeć do siebie samego.

Materia tej wystawy to wspólne wspomnienia, fotografie wszystkich miejsca i rzeczy, od których coś się ważnego dla autorów zaczęło, punkty początkowe zmian i fotograficznych olśnień. Wszystko to stanowi osobiste, fotograficzne podziękowanie dla Ewy i Wojtka.

Stąd też znalazły się na wystawie praca Marka Liksztetа, który pięknie wyfotografował panoramicznym pinholem Ich wspólne, sekretne i bajkowe miejsce. Janusz Nowacki pokazał widok samotnej brzozy nad wodą, w miejscu istotnym dla Nich wszystkich. Swoje miejsce na tej prezentacji znalazły puste, jasne przestrzenie na fotografiach Niny Hobgarskiej i Maćka Hnatiuka. Postrzępione krawędzie naszych ukochanych Karkonoszy Tomasza Mielecha. Zmoknięta, zniszczona mapa, jakby nie było już jasnych map i prostych nawigacji, Rafała Swosińskiego. Pusta, nie zapisana niczym, choć zaświetlona czystą, o mocy wielu możliwości bielą, powierzchnia wielkoformatowego negatywu Marka Szyryka. ■

„Pamięć i fotografia. Pamięć w fotografii. Fotografie dla pamięci".
Do wystawy zaproszeni zostali: Jakub Byrczek, Sławoj Dubiel, Maciej Hnatiuk, Nina Hobgarska, Andrzej Jerzy Lech, Marek Liksztet, Tomasz Michałowski, Tomasz Mielech, Halina Morcinek, Janusz Nowacki, Rafał Swosiński i Marek Szyryk.

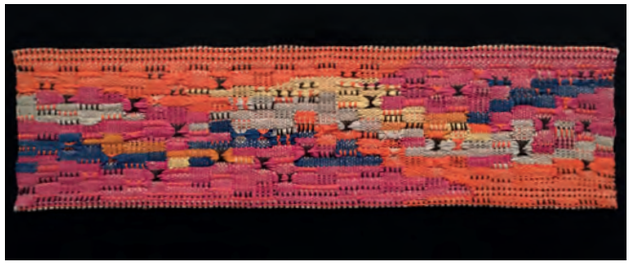
Place of E. Andrzejewska i W. Zawadzki

Last October in Jelenia Góra, the seminar *Memory and Photography* was held at Książnica Karkonoska, which was accompanied by an exhibition of work inspired by Ewa Andrzejewska and Wojtek Zawadzki, two notable photographers closely connected with the city. The exhibition *Homage to Ewa Andrzejewska and Wojtek Zawadzki* presented a wide variety of works from many artists who aspired to creatively interpret work of the photographers. ■

Wojciech Antoni Sobczyński

List z Londynu

Jedna dwunasta bieżącego roku jest już za nami. Tutejszy bogaty program artystyczny idzie pełną parą, choć przytłumiony jest bardzo wydarzeniami na arenie politycznej. Arena to dobry termin, bo toczy się na niej iście gladiatorski konflikt przeciwstawnych obozów politycznych, walczących, jak twierdzą, o przyszłość państwa, a w rzeczywistości o swoje grupowe interesy. „Być albo nie być" w EU nabrało na Tamizą charakteru Shakespearowskiego dramatu, choć bez charyzmatycznego Hamleta. Świat sztuki współczesnej bez wyjątku wyraża swój sprzeciw na proponowane zmiany w nadziei, że potencjalne bariery nie zakłócą wzajemnych kontaktów, wystawiennictwa i lukratywnego rynku, którego ważnym ogniwem jest Londyn.



Anni Albers, *Pictorial Weaving*

Wielkie wystawy otwierające się mniej więcej co kwartał przygotowywane są z wyprzedzeniem trzech lub czterech lat, a więc jeszcze przed Brexitowym referendum. Ostatnia wystawa zamykająca sezon 2018 w Tate Modern poświęcona była twórczości Anni Albers i wiązała się ze 100 letnią rocznicą powstania Bauhausu. Program 2019 roku otworzyła Tate wielką wystawą twórczości Pierre Bonnard. Obydwie wystawy nie cierpiały jeszcze z powodu barier celnych, zwiększonych kosztów transportowych i ubezpieczeniowych. Jak będzie dalej? Nikt nie wie.

Oziębłe odczucia Brytyjczyków znalazły jednak czas i moment uwagi dla Katowickiej konferencji COP24 poświęconej problemom klimatycznym, ciekawym eksperymentem łączącym zagadnienia wystawiennicze, środowiskowe i dydaktyczne. W dwóch znakomicie wybranych miejscach miasta, których sceneria sama w sobie nie wymaga dodatkowej reżyserii pojawiły się ogromne bryły lodowe. Lśniące w słońcu i zaskakujące gamą załamującego się w nich światła przypominały one wyglądem budowle megalitycznej cywilizacji. W przeciwieństwie do tych z kamienia, lodowe bryły skazane były na nieunikniony proces topnienia, symbolizującego naszą wspólną troskę o globalne zmiany klimatyczne. Autorami tego eksperymentu noszącego tytuł *Ice Watch* (*Patrząc na Lód*) byli Olafur Eliasson i Minik Rosing. To już trzecia z rzędu instalacja ich autorstwa, mobilizująca uwagę szerszej publiczności do pilnej tematyki topnienia lodowców biegunowych. 24 bryły lodu ustawione zostały pomiędzy nadbrzeżem Tamizy a budynkiem galerii. Podobną instalację ustawili autorzy w sercu miasta na tle nowo otwartej głównej kwatery organizacji Bloomberga. Autorem budynku i laureatem nagrody imienia Stirlinga za najlepszy projekt architektoniczny roku jest firma Foster & Partners. Całość akcji wyreżyserowana była w celu maksymalnego nagłośnienia medialnego dla sprawy, która pomimo jednogłośnej opinii specjalistów zebranych niedawno w Katowicach, nadal spotyka się z powątpiewaniem ze strony przeciwników, nawet takich jak obecny Prezydent Stanów Zjednoczonych.

Instalacja Eliassona była ogromnym sukcesem. Londyńczycy całymi rodzinami wylegli podziwiać lodowe bryły wyłowione z oceanu w pobliżu Grenlandii. Dotykanie kryształowej powierzchni, obserwacje uwięzionych przed wiekami bąbelków powietrza, wszędobylskie zdjęcia robione telefonicznymi aparatami tworzyły niepowtarzalną atmosferę porównywalną z tzw. *Weather Project* Eliassona, który w 2012 zorganizowała Tate w gigantycznej sali Turbinowej w Tate Modern. Już za parę miesięcy galeria zapowiedziała następną instalację Eliassona, potwierdzając swoje zaangażowanie w problemy i tematykę współczesnego społeczeństwa.

Bryły lodowe na zewnątrz Tate, a wewnątrz dobiegała końca wspomniana wcześniej wystawa Anni Albers.

Chcąc lub nie, wystawa wywołała debatę na tle „gender" wczesnych lat Bauhausu. Jako młoda studentka Anni Albers dostała odgórne instrukcje, aby zajęła się tkactwem, zajęciem uważanym za bardziej stosowne dla kobiet. Kontrowersja nie do pomyślenia w dzisiejszych czasach skupiła w dużym stopniu uwagę recenzentów, odwracając w pewnym stopniu uwagę publiczności od nadzwyczajnych walorów jej sztuki. Modernistyczne podstawy Bauhausu ukształtowały zasadniczo jej twórczość owocującą w projekty nacechowane dyscypliną koloru i formalnych aspektach materiału. W 1933 roku Naziści zamknęli Bauhaus. Anni wraz z mężem Josefem Albersem emigrują do USA, gdzie pracują do końca życia, prowadząc Black Mountain, wpływową szkołę artystyczną kontynuującą tradycje Bauhausu. Najciekawszy okres rozwoju twórczości Anni Albers przypada na połowę lat 50. ubiegłego wieku, kiedy artystka wypracowuje „tkaniny obrazowe", zachwycające walorami malarskimi i wielką inwencją warsztatową, wynosząc jej twórczość z kontekstu dekoracyjnego na platformę sztuk pięknych.

Najnowsza wystawa Tate Modern bez wątpienia przynależy do „sztuk pięknych", pokazując artystę, który wie wszystko o farbie i kolorze. Artysta, który jako współtwórca postimpresjonizmu był zaliczany do ówczesnej awangardy, a jednak Pierre Bonnard za życia, jak i teraz spotyka się z krytyką. Adrian Searl napisał recenzję w „Guardianie", w której przyznaje, że nie mógł się doczekać, kiedy wreszcie wyjdzie z wystawy. W kontraście, komentarze usłyszane od znajomych graficiarzy i muralistów były pełne dźwięków wydawanych przez głodnych ludzi oczekujących uczty, której smakowita woń przynosi tortury oczekiwania. Tak bywa czasami w życiu artystów, których profil cierpi na brak synchronizacji z epoką, w której tworzą. Podobny los spotkał Olgę Boznańską, porównywaną czasami z Bonnardem i żyjącą w Paryżu i pracującą w podobnym duchu.

Ducha czasu wyczuwa natomiast bezbłędnie Mirosław Bałka, którego wystawa zatytułowana „Random Access Memory" została otwarta w końcu stycznia w słynnej White Cube, Mason's Yard. Ciekawa wystawa. Bałka zastosował w niej typowo proste rozwiązania, ale brzemienne w znaczenia, myśli i podteksty, które narastają we wnikliwej wyobraźni widza. Galeria ma dwie duże sale, które artysta przedzielił identycznymi ścianami zbudowanymi z falistej ocynkowanej blachy. Ściany stoją barierą odcinającą wstęp do znakomitej większości przestrzeni galerii. Są bardzo wysokie i nie mamy żadnej szansy aby przedostać się na drugą stronę. My, widzowie, wiemy, że tam dalej za blachą jest przestrzeń, ale nam nie wolno tam wejść. Zakaz wstępu podkreśla dotyk. Ściana jest ciepła, nawet bardzo, bo ma 45 stopni Celsiusza. W takiej temperaturze ludzkiemu życiu grozi śmierć opóźniona jedynie chłodzącym działaniem pocenia. Nie muszę tutaj wyliczać, jakie bariery współczesność stawia na drodze „wspólnoty ludzkiej". Mirosław Bałka konsekwentnie podejmuje egzystencjalną tematykę utraty podstawowych odczuć człowieczeństwa oraz czyhających sił agresji ukrytych za fasadą niewinnej maskarady. ■

Letter from London

The eyes of Londoners were on the climate conference held in Katowice thanks to *Ice watch* by Olfur Eliasson and Minik Rosing. Consisting of blocks of ice melting across two public sites in London, the installation drew much attention and helped to prompt awareness. Meanwhile, the Tate Modern Gallery hosted an overview of the work of Bauhaus alumnus Anni Albers' art in textiles. One of the most interesting recent events was the exhibition of Mirosław Bałka's *Random Access Memory* in White Cube Mason's Yard. As usual, Balka comments on contemporary realities and speaks about existential issues. ■

Ida Sielska

Bałka i Rottenberg w domu otwartym

Październik 2018 roku był we Wrocławiu miesiącem wysoce emocjonującym. Skończyła się bowiem pięcioletnia renowacja kamienicy przy Placu Solnym 4, a miasto odwiedzić miały dwie wielkie osobistości polskiej sztuki współczesnej. Wyczekiwanymi gośćmi byli Mirosław Bałka i Anda Rottenberg, a celem ich wizyty, otwarcie wystawy *1/1/1/1/1.* Prezentacja inaugurowała działalność nowej instytucji kulturalnej na mapie miasta – OP ENHEIM powstałego we wspomnianym wcześniej barokowym budynku.

Fot. Piotr Kowalski

Wystawa indywidualna Mirosława Bałki kuratorowana przez Andę Rottenberg dotykała tematu bliskiego historii kamienicy, czyli wielokulturowości. Przez przeszło 700 lat swojego istnienia, budynek był miejscem krzyżowania się ścieżek przedstawicieli wielu narodowości i klas społecznych. Zalążek dzisiejszej budowli powstał już w XIII wieku. Z biegiem lat przebudowywany sięgnął sześciu kondygnacji. Domem rodziny Oppenheimów stał się dopiero pięćset lat później. W 1810 roku budynek kupił bankier Heymann Oppenheim. Od tamtej pory był to zarówno dom rodziny, jak i siedziba należącego do niej banku. Za sprawą działalności baronowej Julie von Cohn-Oppenheim – żony wnuka wspomnianego już Heyanna – stał się również ważnym punktem dla wrocławskiej społeczności żydowskiej. To tam działała fundacja zajmująca się wspieraniem najuboższych i potrzebujących członków gminy. Miejsce zasłynęło nie tylko w świecie finansjery i wśród osób poszkodowanych przez los, było także ważnym punktem na mapie każdej wrocławskiej modystki. Na parterze przez wiele lat znajdował się najsłynniejszy w mieście sklep obuwniczy rodziny Herz. Niestety, czasie wojny kamienica została przejęta przez nazistów, a wszystkich mieszkających w niej Żydów wysiedlono i stracono. Po wojnie pełniła funkcję mieszkalną aż do 2013 roku kiedy wykupiła ją Fundacja OP ENHEIM. Był to jednocześnie początek żmudnego procesu renowacji – który nie można zaprzeczyć – zakończył się wyjątkowym sukcesem. Dziś budynek zachwyca dawnym blaskiem i jest idealnym miejscem zarówno dla wydarzeń kulturalnych, jak i popołudniowej kawy na parterze.

Wzmiankowana wystawa cieszyła się wielkim powodzeniem, nie tylko ze względu na rangę gości. Miejsce będące kulturowym skrzyżowaniem losów było dla Bałki inspirującym punktem wyjścia do zbudowania minimalistycznej w formie, lecz wyjątkowo bogatej treściowo wystawy. Ekspozycja składała się z czterech żółtych neonów ułożonych w słowo „ojczyzna" w języku polskim, niemieckim, hebrajskim i po łacinie. Choć znaczenie teoretycznie się nie zmienia, to pojemność wyrazu w każdym z języków różni się. Nie potrzeba nam rozległej wiedzy lingwistycznej, by zauważyć subtelne różnice, nie tyle w znaczeniu, co w skojarzeniach łączących się ze słowami w każdym z tych języków. Dajmy na to, niemieckie *Heimat* jest określeniem kraju, z którym czujemy się emocjonalnie związani. Nic w tym dziwnego – *heim* znaczy dom.

W odróżnieniu od „domowego kraju" ojczyznę w sensie politycznym Niemcy nazywają zupełnie inaczej – *Vaterland* – co kieruje nas w stronę „kraju ojca". Nie bez wpływu na interpretację pozostaje fakt, że wyraz zapisano od tyłu. Dopiero odbijając się w oknie przybiera swój właściwy kształt. Można przypuszczać, że jest to swego rodzaju spojrzenie w przeszłość. Zapewne wielu obywateli ma ambiwalentne uczucia wobec kraju, będącego ich domem i jednocześnie kojarzonym z okrucieństwem i zbrodnią. W tych wspomnieniach obok Niemców występują rzecz jasna Żydzi. Hebrajskie *moledet* umieszczono w rogu – przełamano je w ten sposób na pół. Może to być metaforyczna „ojczyzna na zakręcie", wystawiona na próbę. Wobec losów Hebrajczyków wydaje się to być stosownym skojarzeniem. Początkowo rozproszeni po Europie, później zebrani w Izraelu, który został im przydzielony. Musieli na nowo wytworzyć poczucie przynależności. O ile trudniej jest o to w miejscu wciąż targanym terytorialnymi przepychankami. Co więcej, *Moledet* przez przeszło dwadzieścia lat było nazwą prawicowej partii politycznej. Niewykluczone, że do tej pory kojarzy się z konserwatywnymi poglądami.

Po łacinie słowo „patria" jest składową licznych sentencji i przysłów wychwalających umiłowanie kraju i bohaterstwo wojenne, jak np. *Dulce et decorum est pro patria mori* [*Słodko i zaszczytnie jest umrzeć za ojczyznę*] czy *Patria est, ubicumque est bene* [*Ojczyzna jest tam, gdzie jest dobrze*]. Etymologia wyrazu nasuwa się sama od słowa pater, czyli ojciec. Jest to więc ponownie dom naszego ojca. Można by pokusić się o skojarzenia z rodową starszyzną, a wręcz kolebką współczesnej cywilizacji. Jak wiadomo, łacina była językiem obowiązującym w Cesarstwie Rzymskim, po którego upadku wciąż była używana jako język urzędowy, liturgiczny i literacki.

Co ciekawe, *patria* używane było w języku polskim aż do XVI wieku. Jednak jak wiadomo, Polacy nie gęsi i swój język mają, więc zastąpili łaciński wyraz polską ojczyzną. Nie odcięliśmy się jednak zbyt radykalnie, bo tak ważny dla Polaków patriotyzm jest typowym latynizmem.

Po polsku pochodzenie wyrazu nasuwa się samoistnie. Ojciec niekiedy zdaje się być naszym dookreśleniem – o jego imię pyta się w dokumentach, zwyczajowo jego nazwisko się przyjmuje przychodząc na świat. Niewielu wie, że ojczyzna może być też określeniem męskich organów płciowych. Biorąc pod uwagę etymologię i genitalne skojarzenia, słowo to podkreśla rolę mężczyzny w budowaniu naszej tożsamości. Ojczyzna jest więc dla Polaków nie tylko krajem rodzinnym, jest źródłem tradycji i wzorców. Sugeruje to fakt, że i ten neon rozświetla pomieszczenie od tyłu. Wielu z nas lubi spoglądać w przeszłość – szukać w niej zarówno bohaterów, jak i kapusiów; żałować pokrzywdzonych; hołubić wyklętych; piętnować zagubionych. Ciężko Polakom spoglądać w przyszłość, bo wygląda ona wciąż mgliście. Nie wiadomo, czy z tej mgły wynurzy się czerwona raca, czy tęczowa flaga. Jak wiadomo, ilu ojców tego kraju, tyle różnych systemów wartości.

Einstein powiedział, że jeśli nie potrafimy opowiedzieć o czymś w prosty sposób, to znaczy, że nie rozumiemy tego dość dobrze. Jak zatem nazwać Mirosława Bałkę, któremu udało się w czterech słowach zawrzeć setki lat historii czterech nacji? ■

Bałka and Rottenberg in an open house

Inaugurating Wroclaw's new cultural institution OP ENHEIM, the 1/1/1/1/1 exhibition was created by two great figures of Polish contemporary art: artist Mirosław Bałka and curator Anda Rottenberg. Four yellow neon signs form the word 'fatherland' in four languages: Polish, German, Hebrew and Latin. In a minimalistic form, Bałka overlays rich content, connecting to the history of the building and city, which was a place where different nationality historically crossed each other. ■

Cezary Wąs

Czas w rzeźbie współczesnej

Międzynarodowe sympozjum sztuki i wystawa w Pałacu w Morawie, 5 września – 20 października 2018 r.

Możliwość reprezentowania przez dzieła sztuki złożonych treści ideowych jest poważnym problemem poznawczym. Zagadnienie takie staje się jeszcze trudniejsze, kiedy odnoszone jest do sztuk nieprzedstawiających (jak architektura czy muzyka), bądź niefiguratywnej rzeźby i malarstwa. Kolejny stopień trudności wprowadza sytuacja, w jakiej artyści podejmują próbę reprezentacji w takich dziełach treści metafizycznych, chociażby takich jak czas. Mimo nawarstwiających się przeszkód w zgłębieniu tych zagadnień należy zauważyć, że trwałym motywem kultury i nauki są właśnie próby wyrażenia tego, co niewyrażalne. Kolejna edycja spotkania artystów w dawnym pałacu rodziny von Wietersheim-Kramsta we wsi Morawa koło Strzegomia, jakie miało miejsce w sierpniu i wrześniu 2018 roku, dotyczyło właśnie możliwości znalezienia wizualnych równoważników koncepcji czasu. Wcześniejsze spotkanie dotyczące tego tematu miało miejsce we wrześniu 2017 i także zakończyło się powstaniem kilkudziesięciu prac i ich dokumentacją w postaci katalogu. Prawdopodobnie to właśnie te starannie wydane publikacje, a zwłaszcza zawarte w nich teksty krytyków, teoretyków i filozofów sztuki, przynoszą rozwiązanie kwestii ukazywania transcendentalnych treści umysłu. Dopiero dzięki kompleksowemu zjawisku, na które składają się dzieła artystów, komentarze autorskie i interpretacje krytyków, można zaobserwować sposób funkcjonowania współczesnego dzieła sztuki. Stwierdzić można, że obecnie dzieło nie posiada czysto autonomicznej egzystencji jako zjawisko poddawane jedynie oglądowi czy ocenie pod względem wartości artystycznych bądź estetycznych, lecz tworzy konglomerat ze swych objaśnieniem. Dzieła takie w dużym stopniu współtworzone są przez towarzyszące im komentarze.

Praca **Grażyny Jaskieskiej-Albrzykowskiej** przed pałacem w Morawie, październik 2018, fot. Marek Sienkiewicz

W przypadku plenerów w Morawie tematem, z którym zmagali się artyści była praca wrocławskiego przedstawiciela poezji konkretnej Stanisława Drożdża zatytułowana *Klepsydra*. Cykl prac artysty opatrzony tym tytułem, tworzony od roku 1967 do roku 1990, przedstawia na 54 planszach warianty układu słów *będzie, jest, było*, umacniając podstawowe wymiary czasu w ich słownych i zarazem obrazowych formułach. Werbalizacja i wizualizacja czasu ukazuje jego zależność od ujęć, jakie nadaje mu podmiot poznawczy, a przez to niemal całkowitą podległość ludzkiej subiektywności. Narastanie we współczesnej kulturze indywidualizacji sposobów przedstawienia trzech etapów czasu (to jest przeszłości, teraźniejszości i przyszłości), zostało opisane przede wszystkim przez analizy podjęte w tekście Marii Kostyszak, wybitnej filozofki z Uniwersytetu Wrocławskiego.

Międzynarodowe spotkanie artystów tworzących za pomocą różnych technik, od malarstwa i rzeźby do sztuki akcji i instalacji, przyczyniło się do powstania dzieł o bardzo różnorodnych intencjach rozumienia czasu. Zwykle można by poczynić starania o ich uporządkowanie i pogrupowanie, jednak podjęte przez Kostyszak analizy pojmowania czasu przez Nietzschego, Heideggera i Derridę skierowały rozważania nad motywem spotkania raczej w stronę spostrzeżenia głębokiego odejścia od dawnych koncepcji czasu na rzecz jego idiomatyzacji. Czas współcześnie nie jest zatem jedynie wartością obiektywną, lecz sprawą pojedynczych jego ujęć. To, co stanowiło dotąd marginesy wielkich koncepcji czasu, zatem wszelkie przypadkowe jego zastosowania czy cielesne odpowiedniki, obecnie znalazły pełnoprawne miejsce obok czasu artykułowanego przez rozum i urządzenia techniczne. W artykule Kostyszak intuicje artystów i skłonności „naszych czasów" do głębszego połączenia czasu z pojedynczym podmiotem zyskały poważne uzasadnienie.

Dzieła sztuki współczesnej nie są nastawione na budzenie estetycznej satysfakcji, a ich postrzeganie uzależnione jest od wiedzy o zamysłach artystów. Takie założenie nie zawsze znajduje swoje potwierdzenie w przypadku rzeźby, której sensualność nie podlega prostym zaprzeczeniom. Z tego powodu również prace artystów wytworzone podczas sympozjum w Morawie mogą sprawiać swym obserwatorom wiele prostych przyjemności. Dzieje się tak szczególnie w przypadku twórców, którzy – jak Grażyna Jasierska-Albrzykowska – stosują atrakcyjne materiały w rodzaju kolorowego kamienia o bogatej strukturze. Dzieło tej autorki umieszczono przed wejściem do pałacu, jak czyniono to niegdyś z ozdobnymi rzeźbami figuratywnymi. Już w tej lokalizacji zawarto związek z przeszłością, który pogłębiany był przez skojarzenia formy rzeźby z sarkofagiem, w którym złożono wszystkie minione czasy tej okolicy. Proste skojarzenia z pamięcią minionych chwil wzbudza też wiele innych prac, jak chociażby dzieło Magdy Grzybowskiej pokazujące w uproszczonej, minimalistycznej formie pałacowy żyrandol, jaki mógł spaść na podłogę w popadającym w ruinę zabytku. Tytuł pracy „Po balu" zawiera w sobie budzącą zaciekawienie dwuznaczność, ponieważ z jednej strony jest wspomnieniem o dawnych balach, lecz z drugiej potocznym wyrażeniem sytuacji upadku i niepowodzenia. Taka wydawałoby się przypadkowa niejednoznaczność potwierdza jednak tezy Kostyszak o zależności wizji czasu od niekiedy głęboko marginalnych przypadłości naszej egzystencji, w tym ponadto od potocznych wyrażeń językowych

Ukierunkowanie artystów na zagadnienia pamięci prowadzi do powstawania dzieł, które nie zawsze muszą łączyć się ze złożonymi treściami towarzyszącymi, lecz dopełniane są przez podstawowe skojarzenia. Taki przypadek zachodzi między innymi w pracy Pawła Czekańskiego, przedstawiającego wykonane w żeliwie kromki chleba, które można powiązać z historią pobliskiego obóz koncentracyjny Groß-Rosen. Pełen zestaw wykonanych w Morawie dzieł wyraźnie przedstawia różnorodność współczesnych wizji czasu, od tych bardziej obiektywnych czy historycznych, do subiektywnych, efemerycznych i zależnych od przygodnych okoliczności. Zawarta w tych pracach radykalna pluralizacja do niedawna tak obiektywnej kategorii jak czas, tworzy zastanawiający wniosek podsumowujący dokonania artystów zebranych w Morawie. ■

Time in contemporary art International Symposium of Art and Exhibition in the Palace in Morawa, 5 September-20 October

2018's edition of art symposium in the Morawa Palace centred on the idea of finding a visual equivalent of time. Inspiring the artistic struggle was Stanisław Drożdż's work *Klepsydra*, which is a set of 54 boards with a combination of various arrangements of words: it will be, it is, it was. The works of the artists clearly depict variations of understanding the notion of time: from objective, historical perspective to subjective and ephemeral or incidental. ■

Elżbieta Łubowicz

Polska baśń
Nowa książka Bogdana Konopki

Francuskie wydawnictwo Delpire to oficyna, która w 1958 roku wydała pierwodruk Amerykanów Roberta Franka (*Les Américains*), a w 2018, sześćdziesiąt lat później, wznowiła tę historyczną publikację. W tym samym, ubiegłym roku wyszła też książka *Un conte polonais – Baśń polska* Bogdana Konopki, z przepiękną okładką: pejzażowym nokturnem w szarościach i czerniach. Delpire to bardzo szacowne wydawnictwo, należące do grupy Libella, istniejące od 1951 roku i specjalizujące się w fotografii. W swoim dorobku ma albumy poświęcone twórczości Féliksa Nadara, Jacques'a-Henri Lartigue'a, Mana Raya, Henri Cartier-Bressona, Roberta Capy, Duane Michalsa, Sarah Moon, Josefa Koudelki… Z polskich autorów pojawił się jeszcze tylko w 2007 roku Roman Cieślewicz. Publikacja *Baśni polskiej* Bogdana Konopki jest więc dużym wydarzeniem, które powinno zostać szeroko odnotowane w świecie polskiej sztuki. W ramach promocji książki we Francji odbyła się też na przełomie 2018 i 2019 roku w Paryżu wystawa wybranych fotografii z książki, pokazana w świetnej, związanej z Delpire galerii Folia.

Tekst wstępny do książki napisał Christian Caujolle, skupiając się w nim na estetyce fotografii artysty, znanego z własnego, dobrze rozpoznawalnego stylu, który opiera się na subtelnych przejściach tonalnych w pełnej gamie szarości i poetyckich nastrojach kameralnych kadrów. Autor tekstu zauważa odmienność stylistyczną tej książki: nie są to już stykowe kopie ze średniego czy dużego formatu negatywu w kwadracie, ale zdjęcia wykonywane wieloma rodzajami aparatów – włącznie z panoramiczną kamerą otworkową. Bo też *Baśń polska* jest wyborem z czterdziestu lat fotograficznej praktyki, która przechodziła różne koleje, zanim Bogdan Konopka wypracował swoje autorskie *emploi*. Krytyk we wstępnym tekście zdradza też tajemnicę, którą niekoniecznie potrafi odkryć odbiorca książki: jej szczególnie osobisty charakter. Te zdjęcia ukazują bowiem osoby, miejsca, sytuacje i chwile, które blisko związane są z historią życia ich autora. Jest to „intymny obraz minionego", jak mówi zamieszczony na końcu książki cytat z Waltera Benjamina – swoiste *resumé* narracji budowanej przez fotografie.

Książka nie jest bowiem po prostu sekwencją chronologicznie ułożonych wspomnień, ale opowieścią, która nie zawsze trzyma się chronologii – czasem ukazuje zaskakujące związki między sytuacjami spostrzeżonymi w zupełnie rożnych miejscach i różnym czasie. Te „dalekie metafory" odsłaniają coś, co najlepiej można określić jako własny, głęboko zapisany w świadomości obraz, który dla autora jest synonimem jego ojczystego kraju. Zamknąć go można w pięknej łacińskiej formule: *contra spem spero*. Wbrew nadziei – mam nadzieję. Bo w obrazie tym Polska jawi się jako kraj twardych ludzi, którzy wbrew zgrzebności i szarości warunków, w jakie wrzuciły ich lata trwania antyludzkiego komunistycznego systemu, starają się swoim nieustępliwym działaniem tworzyć rodzinne i zawodowe życie, a nawet znajdować małe powody do radości.

Bogdan Konopka od 1989 roku mieszka we Francji, Polska jest więc dla niego przede wszystkim krajem dzieciństwa i młodości – mimo że często tu przyjeżdża. Urodził się w Dynowie na Podkarpaciu i tamtejszy pejzaż, tamci ludzie nierozerwalnie wiążą się w jego wspomnieniach z rodzinnym światem. Szkołę średnią (Technikum Kinematografii) przeszedł już we Wrocławiu – przeżycia z tamtego czasu i miejsca, włącznie z początkami własnej pracy jako fotografa, „karnawałem Solidarności" i stanem wojennym, to drugi najważniejszy krąg jego polskich życiowych doświadczeń. W książce pojawiają się członkowie jego rodziny, „kraj lat dziecinnych", pierwsze próby fotoreporterskie, manifestacje w obronie więzionych działaczy „Solidarności". Opowieść o polskiej rzeczywistości jest zarazem opowieścią o sobie samym, spojrzeniem w głąb minionego, które stało się i już na zawsze będzie trwać, nieruchome i niezmienne – jak na fotografii.

Oprócz różnych zapisanych scen z przeszłości, w których autor znajdował się w samym ich środku oraz oprócz mijanych przez niego widoków i sytuacji, książka zawiera wiele portretów bardziej i mniej bliskich autorowi osób. Są to zawsze portrety we wnętrzach, gdzie wszystko jest na swoim miejscu; portrety pełne ciszy, często ujęte w półcieniu. Poważne i skupione twarze, spoglądające na fotografa ze spokojem i pełnym zaufaniem. Polska – to bliskie więzi, rodzinne i przyjacielskie – więzi, których chyba nie da się już powtórzyć w drugiej ojczyźnie, Francji… I jeszcze – Polska Bogdana Konopki to rozległy pejzaż, który jak kontrapunkt pojawia się między miejskimi i wiejskimi scenami: ciemny, tajemniczy las, zamglone łąki z zaroślami, pokryte śniegiem pola z samotnym drzewem. W tych pejzażach odsłania się melancholijna dusza Polski – bo jak inaczej nazwać to tchnienie smutku, niepokoju, zamyślenia i zarazem – przeżycia niezwykłego piękna?

Tego wszystkiego nie ma we wstępnym tekście Christiana Caujolle. Chyba nawet nie próbuje zrozumieć, czym jest dla Bogdana Konopki Polska. Pisze o *kraju wciąż prześladowanym przez echa swojej historii*, z długim cytatem z wypowiedzi fotografa zamieszczonej w innej jego książce, dotyczącej tematu zapomnianych żydowskich cmentarzy. Oczywiście, pisze o Shoah. To jedyny, zdaje się, temat, który kojarzy mu się z Polską. Książka budzi we Francji duże zainteresowanie, było już sporo publikacji prasowych na jej temat, także telewizyjny program. Jaką Polskę widzą Francuzi z w tej książce? Biedny i smutny kraj na peryferiach europejskiej cywilizacji?

Bogdan Konopka zdaje się nie podzielać euforii „doganiania Zachodu", jakie dokonuje się u nas od lat dziewięćdziesiątych. Nie pokazuje hipermarketów, wieżowców i autostrad. Widzi urocze wiejskie chałupki odgrodzone od świata wielkim płotem jakiejś megabudowy, rojowisko obcojęzycznych szyldów i nabazgrany na brudnej ścianie napis „KREDYTY". Wygląda na to, że koszt otwarcia się na zachodnie technologie i wzory kulturowe, wychodzenia z zastoju czasów komunizmu wydaje mu się zbyt wielki. Znamienny trop, komentujący tę sytuację można odnaleźć, jak sądzę, właśnie w mrocznych, tajemniczych i wchłaniających spojrzenie widokach pejzaży. Wszystkie te krajobrazowe fotografie pochodzą już z lat dwutysięcznych. W tych leśnych i polnych krainach wciąż trwa autentyczny i niepowtarzalny polski świat. Czy oddech tego pejzażu pozwoli ocalić to, co najcenniejsze: prawdziwe więzi między ludźmi – uwagę poświęcaną drugiej osobie, długie rozmowy bez liczenia czasu, wzajemną troskę o siebie?

Bez wyłączenia wszelkich mediów, elektronicznych i drukowanych, zajmujących się czymś, co nazywają „polityką" – które tworzą i potęgują klimat agresji, to chyba niemożliwe. Wypuszczony już został drapieżny myszołów, demon waśni i niezgody, widoczny na jednej z końcowych fotografii w *Baśni polskiej* Bogdana Konopki. ■

Polish Fairy Tale: A New Book by Bogdan Konopka

Polish Fairy Tale by Bogdan Konopka was recently printed in France by esteemed publishing house Delpire. It is a selection of photographs from 40 years of artistic work, but this book also has a very personal character. Many pictures portray places and people connected with the author and history of Poland. The narration is not necessarily chronological, it often reveals surprising connections between events caught in different places and times. ■

Piotr Lisowski

Zamarznięta woda. Pomniki Czasu Tomasza Domańskiego

Pomniki Czasu Tomasza Domańskiego to monumentalna monografia ukazująca obszerny wybór prac artysty z lat 1992-2018. Zawarta w tytule idea odnosi się do serii prac, które Domański realizuje od początku lat dziewięćdziesiątych w zasadzie do dnia dzisiejszego. To na podstawie tych działań można wskazać to, co najważniejsze w jego twórczości: procesualność, efemeryczność, dematarializacja, przemijanie, trwałość, zmaganie się z naturą, duchowość. Artysta działając gdzieś na pograniczu landartu, performance i site-specific tworzy rzeźby, obiekty i instalacje, które pomimo swojej monumentalności, precyzyjnej logistyki i rzetelnych projektów koncepcyjnych nie są w stanie oprzeć się zależnościom, jakie niosą z sobą czas i rozkład.

Przegląd zawartych w publikacji realizacji ukazuje konsekwencje poszukiwań Domańskiego. Autor koncentruje się na swoich najważniejszych i najbardziej spektakularnych pracach, począwszy od najstarszych z serii „pomników" *Sublimatorów* (Centrum Rzeźby Polskiej, Orońsko 1992, Galeria Miejska, Wrocław 1993), czy *Topnienia* (Wrocław 1993), poprzez kolejne realizacje/akcje jak m.in. *Lodowe świece* (Ice Alaska, USA 1995), *Tabulatoria* (VI Festiwal Gauda Mater, Częstochowa 1996), *Ściana ognia* (rzeka Odra, Wrocław 1997), *Ruchy leśne według Makbeta* (Muzeum Historyczne Arsenał, Wrocław 1997), *Świątynia hibernacji* (Ice Alaska, USA 1995), *Corpuscopy* (Winter Biennale Luleå, Szwecja 2004), *Industrialna grota* (Muzeum Architektury, Wrocław 2008) czy *Kwadratowa kopuła* (Umeå, Szwecja 2014).

W publikacji na szczególną uwagę zasługuje zamykający ją *Życiorys ilustrowany*, który rozpoczyna się dwanaście lat przed narodzinami artysty. W 1950 roku czternastoletnia matka Domańskiego namalowała niewielki obrazek zatytułowany *Martwa natura z winogronami*. Zachowana pamiątka rodzinna pozostaje w pamięci artysty jako swego rodzaju relikwia, która być może zaważyła na jego decyzjach życiowych. Doświadczenia z dzieciństwa wydają się kluczowe dla kształtowania się twórczości Domańskiego. Dzieciństwo spędzone na Mazurach, blisko natury, wkrótce zostało zderzone z „konceptualnym Wrocławiem", gdzie przeprowadza się z rodziną w połowie lat siedemdziesiątych. To tam jako nastolatek zaczyna fotografować.

Na swojej pierwszej indywidualnej wystawie w 1981 roku prezentuje cykl poświęcony hipisom. Uczestniczy w ruchach kontrkulturowych i opozycyjnych, za co trafia do więzienia w stanie wojennym. W tamtym czasie aparat stał się jego głównym narzędziem, co zaowocowało bardzo

ciekawymi seriami zdjęć z obszaru reportażu czy psychologii. Ale także eksperymentuje, tworząc cykl autoportretów, zarówno aktów, jak i przedstawień transgenderowych. Ta dość niespotykana jak na sztukę lat osiemdziesiątych w Polsce tematyka odnosiła się do poszukiwań tożsamościowych, fizyczności własnego ciała czy uwikłania w nadaną płeć (prace Domańskiego ciekawie współgrają w zestawieniu z podobnymi w swoim charakterze działaniami Zbigniewa Libery, takimi jak *Ktoś inny*, *Hermafrodyta* czy *Libera-mebel*).

Ostatecznie, kiedy Domański rozpoczyna studia na Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych we Wrocławiu w 1988 roku, jest już ukształtowanym i świadomym artystą. Wybiera rzeźbę. Wkrótce powstaje pierwszy „pomnik czasu".

Zanim jednak do tego wszystkiego doszło, zachodzi jeszcze jedno kluczowe wydarzenie z dzieciństwa, swoisty mit założycielski Tomasza Domańskiego – artysty. Na jednym z mazurskich jezior załamuje się lód i kilkuletni chłopiec wpada do wody. Ślady tego wypadku zdają się emanować po latach w pracach z serii „Pomniki Czasu", których najważniejszym tworzywem jest lód. Domański wspomina dziś: *Wpadłem do wody i zacząłem tonąć, rozpaczliwie starałem się wydostać na powierzchnię i zaczerpnąć powietrza, ale nie mogłem krzyczeć, mróz ściskał moją klatkę piersiową, cudem udało mi się łokciami wyłamać kanał i wydostać na twardy lód. Wspominając dziś ten wypadek, zastanawiam się, czy może właśnie wtedy nie uległem magii lodu, kiedy obejmowałem go z całej siły. Jak zakładnik sztokholmskiego syndromu z ofiary stałem się miłośnikiem zamarzniętej wody*[1]. ■

1 *Tomasz Domański. Pomniki Czasu*, pod red. T. Domańskiego i S. Świsłockiej-Karwat, Wrocław 2018, s. 314.

Frozen Water. The Monuments of Time. Tomasz Domański

The Monuments of Time is a monograph presenting the works of Tomasz Domański created between 1992 and 2018. This overview of his work reveals the consequences of Domański's artistic quest, alluding to his most recognized installations that he created from the beginning: *The Monuments of Time*. The last chapter deserves special attention, as it contains *Illustrated biography*, which recounts the artist's myth of origin. ■

Igor Wójcik

Kultura stanowi fundament kształtowania umiejętności budowania relacji międzyludzkich, zaś dialog z dziełami wybitnych twórców umożliwia lepsze rozumienie świata i samego siebie. Realizacji celu, jakim jest stwarzanie młodym ludziom (w tym grupom zagrożonym wykluczeniem społecznym) możliwości swobodnego dostępu do edukacji, ukierunkowanej na przygotowanie do życia w kulturze, służy w znacznej mierze publikacja *Pomniki czasu. 1992-2018*[1], która stanowi monograficzną prezentację dorobku Tomasza Domańskiego, jednego z najważniejszych dolnośląskich artystów.

Urodzony w 1962 roku w Giżycku twórca na stałe związał się z Wrocławiem i z położonymi niedaleko Strzelina Komorowicami, gdzie wokół swego domu stworzył niezwykły ogród sztuki wypełniony nowoczesnymi kompozycjami rzeźbiarskimi. Tomasz Domański

1 Tomasz Domański, *Pomniki czasu. 1992-2018*, Ośrodek Kultury i Sztuki we Wrocławiu, Wrocław 2018.

(z wykształcenia rzeźbiarz – dyplom w 1993 r. w pracowni prof. Leona Podsiadłego) jest artystą wszechstronnym; tworzy rzeźby, instalacje, fotografie, rysunki, performansy, sięga też po nowe media (wideo i techniki cyfrowego generowania i transmitowania działań twórczych), a w swojej twórczości porusza wiele istotnych kwestii, dotyczących zanurzenia człowieka w naturze i czasie.

Sylwia Świsłocka-Karwat, która w zdaniu otwierającym tekst *„Kto zabrał drzewo? Kiedy nie chcę i chcę. Być* określa Tomasza Domańskiego *kwintesencją antyapatheizmu*, w swym wywodzie w dużej mierze eksponuje pasję artysty do odkrywania tego, co wydaje się być utajone. Rzeczywiście, trudno nie dostrzec wiary Domańskiego w możliwości poznawcze zarówno swoje, jak i każdego wrażliwego odbiorcy. Odbiorcy, który – zgodnie z zamierzeniem i wolą twórcy – wchodząc z nim w refleksyjny dialog, odkrywa nie tylko sens „rzeczy najprostszych". Działania twórcze Domańskiego zmuszają bowiem do stawiania pytań o miejsce i rolę człowieka w świecie natury, o przemijanie, trwanie w czasie, o wartości nadrzędne konstytuujące jednostkę, konkretny byt.

Wyrażona przez artystę (głównie w realizacjach plenerowych, w swoistych „spektaklach natury", przykładowo *Topnienie*, *Ściana ognia*, *Ruchy leśne*, *Pomniki czasu*) teza o nieuchronnym przemijaniu wszystkiego pozornie eksponuje jedynie destrukcyjną funkcję czasu. W akcie zniszczenia zawiera się bowiem jednocześnie siła twórcza; świat natury (a więc również człowiek i jego potencjał intelektualny) odradza się w owych aktach, staje kreatorem nowej rzeczywistość w kolejnych odsłonach natury.

Biorąc pod uwagę wielość i różnorodność realizowanych przez Tomasza Domańskiego działań (a także często ich międzynarodowy charakter – projekty i wystawy realizował m.in. we Francji, w Luksemburgu, Niemczech, Norwegii, Irlandii, Szwecji, Kanadzie, USA, na Alasce, w Hong Kongu, Korei), bogactwo użytych przez niego artystycznych środków wyrazu, niekonwencjonalne, oryginalne wykorzystanie jako tworzywa zasobów natury, a przede wszystkim głęboki, wieloaspektowy namysł nad otaczającą człowieka rzeczywistością, należy w pełni zgodzić się z konkluzją artykułu Jolanty Ciesielskiej, stawiającej Tomasza Domańskiego w szeregu artystów światowych, dla których sztuka nie ma granic, a materia nie ma ograniczeń. ■

About Tomasz Domański

The art of Tomasz Domański has a deep humanistic nature, posing questions about the place and role of human being in the natural world. His monograph, The Monuments of Time, shows Domański as an artist with international scope, but the work also has an educational ambition to provide access to culture for young people, especially from marginalized environments. ■

Żegnaj, Maestro Mendini

– Przyjacielu Wrocławia i wrocławskiego środowiska akademickiego

Świat stracił ikonę i legendę wzornictwa. Alessandro Mendini – jeden z najwybitniejszych projektantów i artystów przełomu wieków, performer i wizjoner, przeciwnik uniformizacji i prowokator dyskutujący z tradycją sztuki, swoją niepowtarzalną osobowością naznaczył wiele miejsc na kulturalnej mapie świata.

W Polsce gościł dwukrotnie. Jego obecność będzie kojarzona z tymi wydarzeniami, które na zawsze już wpisały się w historię i kulturę naszego kraju.

Rok 2004, kiedy przystępowaliśmy do Unii Europejskiej i rok 2014, kiedy byliśmy w przededniu realizacji programu sztuk wizualnych – Wrocław Europejska Stolica Kultury.

Alessandro Mendini – doktor honoris causa Akademii Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu, w wykładzie wygłoszonym podczas ceremonii nadania najwyższej akademickiej godności, wyraził myśl:

Istnieją rzeczy, których człowiek pomimo pogoni za transformacją samego siebie nie może rozwiązać: należą do nich śmierć, ból, strach, samotność, brutalność, seks, wszystkie te rzeczy, które wiążą go z człowiekiem pierwotnym, tym z czasów mitologicznych.

Zwracając się do akademickiej społeczności, zaakcentował:

Nie wszystko musi stać się polityką lub nauką albo sztuką lub designem, ale wszystko musi przerodzić się w UTOPIĘ i POEZJĘ.

Symbolem obecności i idei wielkiego artysty pozostanie na zawsze postać *Arlecchino*, rzeźba projektu Alessandro Mendiniego.

„Arlecchino" wpisany w mapę artefaktów Wrocławia, utrwala w pamięci estetyczno-wizualny pejzaż Europejskiej Stolicy Kultury, miasta tradycji i nowoczesności.

Rektor, Senat i społeczność
Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu

Farewell to Maestro Mendini
The world has lost a legend and an icon of design

Alessandro Mendini – One of the most outstanding turn-of the century artists and designers. A performer and a visionary, always interested in exploring different disciplines.A friend of Wroclaw and a Doctor Honoris Causa of its Eugeniusz Geppert Academy of Art and Design. His modern Arlecchino sculpture fits into a traditional as well as modern landscape of Wroclaw (European Capital of Culture 2016). "Not all has to be reduced to politics, science or design. Yet, it is all bound to turn into utopia and poetry", he said. ■

M. Promna

Figurama 19

1 marca w Rondzie Sztuki w Katowicach odbył się wernisaż wystawy Międzynarodowego Przeglądu Figuratywnego Rysunku Studentów Wyższych Uczelni Artystycznych Figurama 19.

Wystawę otworzył Rektor Akademii Sztuk Pięknych w Katowicach prof. Antoni Cygan. Kuratorem wystawy był prof. Janusz Karbowniczek.

Figurama to międzynarodowy projekt zrzeszający uczelnie artystyczne m.in. z Czech, Słowacji, Polski, Węgier, Słowenii. Celem projektu jest prezentacja osiągnięć studenckich w obszarze rysunku figuratywnego. Pomysłodawcą i wieloletnim kierownikiem projektu jest prof. Boris Jirků z Wydziału Designu i Sztuki Uniwersytetu w Pilźnie. ■

Figurama 19

The Rondo Sztuki Gallery of Fine Arts in Katowice hosted the opening of the *Internal Competition of Figure Drawing, Figurama 19*. The exhibition was opened by the Rector of Academy of Fine Arts in Katowice Antoni Cygan, and curated by Janusz Karbowniczek. *Figurama* is an international project gathering artistic academies from Central and Eastern Europe, with the aim of presenting student achievements in the area of figure drawing. ■

1

1–2. Widok ekspozycji

2

M. Promna

„Grand Prix"

Wystawa „Grand Prix" to prezentacja laureatów Triennale Polskiego Rysunku Współczesnego w Lubaczowie. Ekspozycja obejmowała kolekcję prac, na którą składały się rysunki uhonorowane nagrodą główną, nagrodami: pierwszą, drugą i trzecią oraz wyróżnieniami honorowymi. Konkurs odbywa się cyklicznie od 1993 w Muzeum Kresów w Lubaczowie i stał się renomowanym wydarzeniem na ogólnopolskiej scenie artystycznej. W trakcie dziewięciu edycji konkursu przeszło dwa tysiące artystów zaprezentowało około sześć tysięcy prac. Liczba ta potwierdza misję konkursu, którego celem jest obserwacja aktualnych zjawisk i postaw twórczych w obszarze rysunku.

Na wystawie zorganizowanej w roku obchodów 100–lecia odzyskania przez Polskę niepodległości zaprezentowanych zostało 118 prac wybitnych twórców. Obok artystów o wieloletnim stażu i rozpoznawalnym nazwisku, można było obejrzeć prace artystów najmłodszego pokolenia, którzy aktualnie zdobywają artystyczne salony.

Wystawa odbywała się w ramach cyklu „Rezonanse Sztuki" i była dziewiątą z tej serii prezentacją sztuki współczesnej w przestrzeni Narodowego Forum Muzyki im. Witolda Lutosławskiego. Inicjatorem cyklu wystaw jest Rektor Akademii Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu prof. Piotr Kielan. ■

Grand Prix

Grand Prix presents the work of laureates of the Polish Contemporary Drawing Triennial in Lubaczow. Organized during a year celebrating the centennial of Polish independence, the exhibition displayed 118 works of notable artists; well-known names were presented beside works of the younger generation. Part of the "Resonance of Art" cycle in the National Forum of Music in Wroclaw this event was initiated by Piotr Kielan Rector of The Eugeniusz Gepperd Academy of Fine Art and Design in Wroclaw. ■

Otwarcie wystawy, od lewej Piotr Kielan– Rektor ASP Wrocław, Marlena Promna– kurator wystawy, Stanisław Piotr Makara– dyrektor Muzeum Kresów, Andrzej Kosendiak– dyrektor NFM

Andrzej Kostołowski

KSIĄŻKI

Odnosząc się do szerokiego rozumienia k s i ą ż e k, mamy bogactwo przykładów od czasów starożytnych po współczesność. W swej podwójności (czy wręcz wielokrotności) materialnych notacji oraz niefizykalnych treści i czasem też ukierunkowaniu na artystyczność tomów jako obiektów, prezentują książki wielość rozwiązań w obrębie różnych kultur i cywilizacji. Od papirusów, glinianych tabliczek czy kipu po zwoje, inkunabuły i kodeksy, od wielkich atlasów lub opasłych i w ciężkich oprawach dzieł zebranych przez powieści w odcinkach, miniaturowe druki poezji, komiksowe broszury, propagandowe pamflety i wielkonakładowe wydania *pocket books* aż np. po audiobooki, ebooki itd. Jak zaznaczał to onegdaj Umberto Eco, książnice (czyli biblioteki gromadzące wiele tomów) łatwo zmienić się mogą od koncentracji na produktach przekształconego d r e w n a (z książkami drukowanymi na papierze) ku zbiorom obiektów wykorzystujących p i a s e k (w internetowym korzystaniu ze światłowodów). A przy nasileniu deforestacji i saharyzacji naszego globu piasku będzie dostatek.

Pojmując bardzo wąsko książki i czasopisma jako papierowe li tylko obiekty, zarysowuje się ich dewaluacja. Dla nas – ludzi starszej generacji, książki i inne druki ze swymi (najczęściej antyseptycznie białymi) kartkami czy płachtami, mają niezwykłe (niejednokrotnie wręcz magiczne) znaczenie. Przez długie wieki osłaniały i odsłaniały podane na ekranach stron konstelacje myśli poprzez różne warianty pisma oraz obrazowe wyobrażenia. Dziś wciąż kryją fundamentalne notacje, choć niekoniecznie sytuują się jako główne pojemniki wiedzy i beletrystyki. Dla millenialsów ważniejsze staje się np. preferowanie elektronicznego sterowania wielością skomasowanych funkcji dostępnych *ad hoc* przy użyciu komputerowych myszy i ekranów, pilotów, smartfonów, tabletów itd. W niektórych środowiskach zdaje się rozszerzać ponadto nadrzędność doświadczania bergsonowskiej *elan vital* nad przywiązaniem do fizycznej li tylko przedmiotowości (także i książek). Jeśli otwarło się tak ekspansywne pole szybko dostępnych zapisów cyfrowych, mniej jest już nabożnego kontemplowania czy radości zapoznawania się z pięknie wydrukowanymi, ilustrowanymi i w znaczących okładkach tomami. Artyści/artystki co najmniej dwojako przeczuli/przeczuły wspomniane powyżej tendencje zmian roli książek. Z jednej strony, dzięki możliwościom łatwego drukowania, nasiliło się od lat 50. XX w. zjawisko określane jako *artists' books* (książki artystów/artystek). A z drugiej strony, przy spojrzeniu „zewnętrznym" wobec lawinowo narastającego zjawiska drukowania przez wydawnictwa niemal bez końca coraz to nowszych publikacji, zaczęto traktować niezliczone, rozmnożone tomy jako tworzywa do formowania całych ścian czy rozbudowanych instalacji.

Tendencję, w ramach której pojedyncze edycje książek traktuje się jako deklaracje artystyczne, interpretował wybitny jej znawca Piotr Rypson. Tutaj zwracam uwagę na drugie wspomniane zagadnienie, tj. posłużenie się przez artystów/artystek m n o g i m i egzemplarzami książek. Jedną z pierwszych twórczyń, które zainicjowały kompozycje przestrzenne z wielu tomów stała się argentyńska instalatorka i performerka Marta Minujin. Budując tuż po upadku dyktatury w Buenos Aires w 1983 swój *Partenon książek* odtworzyła w metalowym szkielecie grecką świątynię, którą następnie pokryło 20.000 egzemplarzy książek wcześniej przez juntę zakazanych, a przechowanych w magazynach wydawnictw. Stał się więc ten Partenon świątynią wyzwolenia i demokracji. Po tygodniu trwania w centrum miasta, dwa dźwigi pozwalały wyjąć z niego wiele książek, które mogła sobie wziąć publiczność. Replikę *Partenonu książek* pokazała w 2017 Minujin w Kassel na placu znanym m.in. z tego, że sympatycy nazizmu onegdaj palili tam książki, które traktowali jako szkodliwe czy wrogie reżimowi. Artystka wykorzystała w wielu egzemplarzach te same dzieła,

Martin Zet, *Przejście*, BWA Wrocław 2006, foto Łukasz Guza

znienawidzone w latach 30., a dziś znów nie wszędzie na świecie tolerowane. Działający w Czechach słowacki artysta Matej Kren od 1995 roku buduje niektóre swe prace z wielu książek. Jego instalacja 8.000 tomów z 1998 w Bibliotece Centralnej w Pradze, jako *Idiom* jest wieżą z zewnątrz demonstrującą kolorową mozaikę grzbietów. We wnętrzu tej wieży dostępnym przez otwór w kształcie łzy wyczuwamy ciepło żółknącego papieru. Dzieło Krena jest jakby trenem z uronioną łzą nad skomasowaniem. Holenderski twórca instalacji i performer Job Koelewijn w 2007 przedstawił stację benzynową uformowaną z wydawnictw o sztuce, które sam artysta przeczytał lub przeglądał. Już ich tytuły otwierają się na wiele wątków. Nie wspominając o aluzji do benzyny. Na bardzo interesującej wrocławskiej wystawie w Galerii Awangarda „Przykra sprawa – czeska wystawa SHADOWS OF HUMOUR" (2006), czeski artysta Martin Zet zainstalował w korytarzu na posadce ciasno ułożone książki. Przechodząc do sal wystawowych byliśmy zmuszeni deptać po ich grzbietach. O tych sponiewieranych książkach William Hollister pisał: *Patrząc z bliska na ściśnięte grzbiety, można odkryć klasykę literatury polskiej, zwietrzałą propagandę i poradniki komputerowe. Wszystkie przeznaczone na przemiał.* Powyżej wzmiankowane, powstałe w ostatnich kilkudziesięciu latach prace ze zmasowanymi książkami to manifestacje zmian roli i możliwości drukowanych tomów: skoków ich chwały i pomijania, lekceważenia a potem znów podnoszenia roli itd. Znając spiralne przebiegi zdarzeń w dziejach, można mieć nadzieję, że niektóre nawet „zadołowane" książki „podniosą się". Będą jednak czymś innym niż dotychczas. ■

Books

(from the series Deliberations on Psycho-Objects)

The status of a book as a cultural object has changed; because of electronic development access to the printed word has become more democratic, and such virtual variations inevitably bring a less reverent attitude. While the era of mass printing has devalued the exclusivity of the book, artists have used that phenomenon (eg. the pioneering work *Parthenon of Books* by Marta Minujin) to create works using books as the plastic medium. Such work renews the status of books, transforming them from mass object to cultural artefact. ■

(z cyklu: Rozważania psychoprzedmiotowe)

Triennale Rysunku Wrocław 2019

Wroclaw Triennial of Drawing 2019

14.06 — 15.09.2019

www.trwro.pl

organizator:

AKADEMIA SZTUK PIĘKNYCH IM. EUGENIUSZA GEPPERTA WE WROCŁAWIU

współorganizatorzy:

MWW Muzeum Współczesne Wrocław

BAW Wrocław