format

PISMO ARTYSTYCZNE 82-83

Biennale Weneckie
Fotofestiwal w Łodzi
Miesiąc Fotografii w Krakowie
WRO – Wrocław
Srebro i kreacje szrafu

Cena 20,00 zł (w tym 8% VAT)
ISSN 0867-2555 02

Biennale w Wenecji w obiektywie Piotra Kielana

więcej na s. 12–21

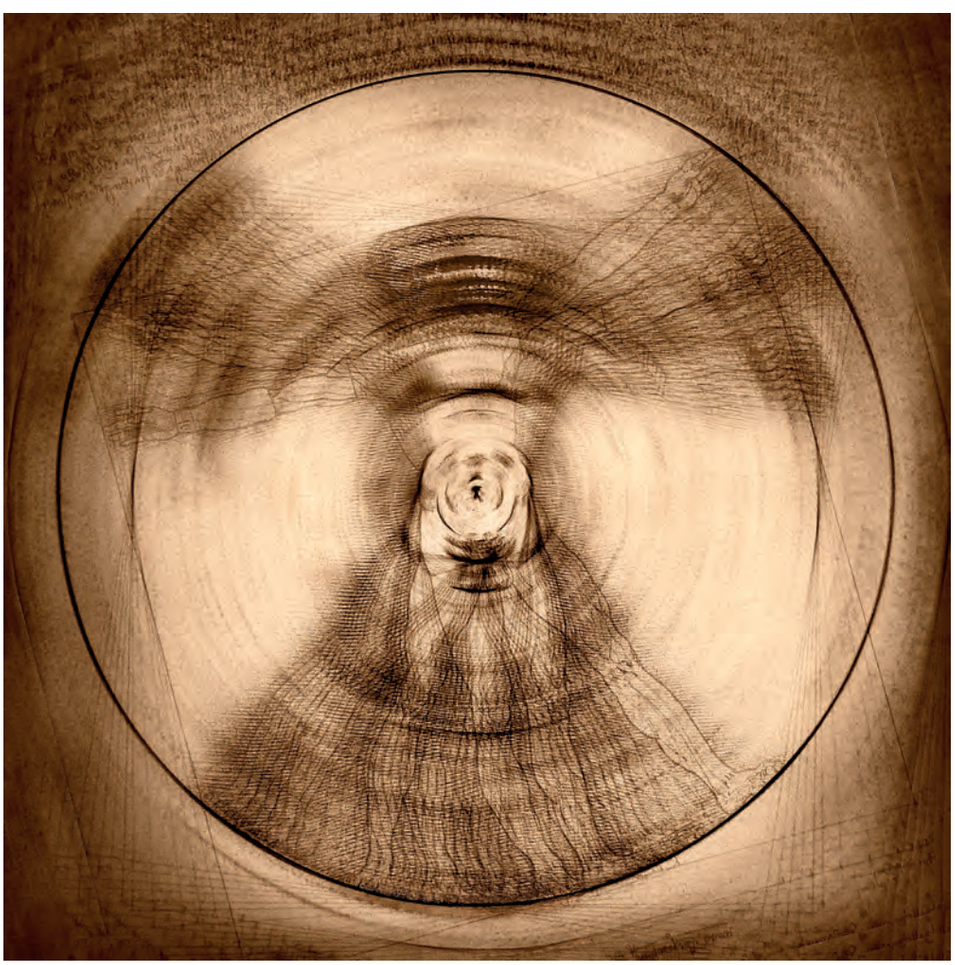
Olga Tokarczuk na spotkaniu w Akademii Sztuk Pięknych im. E. Gepperta we Wrocławiu, Luty 2019 r., w tle obraz autorstwa Pawła Jarodzkiego

Po otrzymaniu Nobla Olga Tokarczuk w „Gazecie Wyborczej" powiedziała: *Nie łudźcie się. Książki raczej nie zmienią świata. Literatura ma tylko nieustannie przypominać, że ludzie są sobie bliżsi i bardziej do siebie podobni, niż chcą to przyznać niektórzy piewcy lęku. Póki piszemy i czytamy – jesteśmy razem.*
Wiemy to: sztuka bywa bezradna wobec języka nienawiści i realnej przemocy... ale wiemy też, że wszystko przemija, a ona trwa...(ars longa).
Szanowna Pani Olgo, proszę przyjąć od naszego środowiska najszczersze gratulacje; cieszymy się wraz z Panią i życzymy dalszych wspaniałych osiągnięć artystycznych.

Z nadzieją na kontynuację przyjaznej współpracy:
Rektor, pracownicy i studenci Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu
Redakcja „Formatu". ■

After receiving the Nobel Prize, Olga Tokarczuk said in „Gazeta Wyborcza": *Don't delude yourselves. Books rather won't change the world. Literature is only to constantly remind us that people are closer and more similar to each other than some advocates of fear want to admit. As long as we write and read – we are together.*
We know this: art can be helpless against the language of hatred and real violence ... but we also know that everything passes, while art lasts ... (ars longa).
Dear Mrs. Olga, please accept our sincere congratulations from our community; we are happy with you and we wish you further great artistic achievements.

Hoping to continue our friendly cooperation:
Dean, staff and students of the Academy of Fine Arts in Wroclaw
Editorial team of "Format". ■



Janusz Leśniak, fragment pracy „Przekaz", ze zbiorów Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie

format

82-83 / 2019
www.format-net.pl

Drodzy Czytelnicy!

Rok 2019 jest zdominowany przez jubileusze, w poprzednim numerze odnotowaliśmy wystawy z okazji 100 – lecia odzyskania niepodległości przez Polskę, w tym – bieżącym – również nawiązujemy do wydarzeń ważnych dla kultury europejskiej i dla naszego kraju. Bo obok jubileuszu 500- lecia śmierci Leonardo da Vinci , czemu na świecie dano wyraz w wielu publikacjach i wystawach, minęło również już 350 lat od śmierci Albrechta Dürera (stosowne upamiętnienia zorganizowano w wielu miejscach, m.in. w Dreźnie). W tym roku odbył się także kolejny festiwal sztuki światowej w Wenecji, zawsze reagujący na to, co aktualnie ważnego dzieje się w sztuce, i właśnie odnotowujący w osobnej inicjatywie jubileusz Leonarda (por. art. K. Stanisławski i B. Borowik). Stąd „człowieka witruwiańskiego", ten symbol twórczości renesansowej – potraktowaliśmy jako znak wywoławczy aktualnych problemów i to nie tylko w sztuce. Ta miara „człowieczeństwa" (z ducha humanizmu) powinna znamionować również współczesną twórczość, szczególnie tę pozostającą pod presją nowych mediów i poddaną nowoczesnym technikom obróbki komputerowej. „Mandala" J. Leśniaka (wzięta z wystawy jego fotografii w Krakowie) stanowi tu pewien wzór interpretacyjny – odniesiony do jubileuszowych wystaw, ale również jako alternatywa dla inscenizacyjnych i wielomedialnych instalacji dominujących na większości wystaw, także tych prezentowanych w bieżącym numerze; chodzi tu zarówno o festiwal sztuki elektronicznej WRO, jak i wielotematyczne wystawy w ramach Miesiąca Fotografii w Krakowie oraz w ramach Fotofestiwalu w Łodzi. Presja nowych mediów nie wyklucza konieczności prezentacji konwencjonalnych technik twórczości artystycznej, znamiennych zarówno walorami użytkowymi, jak i czysto estetycznymi – stąd cykl relacji o sztuce szkła i ceramiki, przygotowanych w związku z jubileuszem 70-lecia działalności tej specjalności w ramach wrocławskiej uczelni artystycznej (m.in. M. Braun, wywiad A. Mazur). Tym tropem (związków sztuki z potrzebami kultury popularnej) zmierza też relacja o festiwalach ubioru w Moskwie czy „Srebra" w Legnicy. Osobne tematy – traktujące o wybitnych postawach twórczych ogniskują się wokół postaw indywidualnych; prezentujemy m.in. dokonania Marcina Berdyszaka, S. Kuszczaka, J. Robakowskiego A. Gryta czy T. Zjawionego i J. Jermajczyka. Zawartość numeru 82-83 wzbogaca też kolejny – już siódmy dodatek – „Format literacki". ■

Zapraszam do lektury
Andrzej Saj

Dear Readers,

The year 2019 is full of jubilees. In our previous issue we reviewed exhibitions that referenced the 100th anniversary of regaining Poland's independence, while in this one we refer to events important for both European and Polish culture. Apart from the 500th anniversary of Leonardo da Vinci's death which was mentioned by numerous pulications and exhibitions, it is also the 350th anniversary of Albrecht Dürer's death which was commemorated in many places, i.e. in Dresden. It was also a year of another world art festival in Venice which always refers to important current trends in art therefore it celebrated Leonardo's jubilee with a special event. That is why we recalled the „Vitruvian man" – the symbol of renaissance art – to speak about present problems, not only in art. This measure of „humanity" should also characterise current art especially that strongly influenced by new media and reworked by modern computer techniques. „Mandala" by J. Leśniak (presented at his photo exhibition in Cracow) is an interpretation pattern in reference to the jubilee exhibitions and – in contrast – to numerous stage and multimedia installations, also those presented in the current issue (like the WRO festival of electronic art or multi-topic exhibitions during the photo festivals in Cracow and Łódź). Pressure of new media does not exclude necessity of presenting conventional techniques of art, characteristic for their usefullness and esthetics which results in a cycle of reports about glass art and ceramics prepared on the 70th anniversary of this department at the Wrocław artistic academy. The topic of relation between art and needs of pop culture continues in the reports from the festivals in Moscow and Legnica. Another group of texts speaks about remarkable artistic individuals such as Marcin Berdyszak, S. Kuszczak, J. Robakowski, A. Gryt, T. Zjawiony and J. Jermajczyk. The issue is completed with another „Literary format". ■

Enjoy your reading!
Andrzej Saj

W numerze

TEMATY

4. Grzegorz Dziamski. *Estetyka instalacji*
8. Grzegorz Sztabiński. *Fotografia i pamięć*

WYDARZENIA

12. Krzysztof Stanisławski. *OBYŚ...*
58. Międzynarodowe Biennale Sztuki w Wenecji – korespondencja własna
15. Grażyna Borowik. *Budujmy mosty...*
19. Alexandra Hołownia. *Polityczny kicz – 58. Biennale w Wenecji 2019*
22. Andrzej Saj. *Magia pamięci*
26. Anna Kania Saj. *Nadprzyrodzone – na Fotofestiwalu Łódź 2019*
28. Piotr Głowacki. *Wizualne opowieści*
31. Fotografia z szafy. *Magda Podsiadły rozmawia z Wojciechem Nowickim*
33. Alicja Klimczak-Dobrzaniecka. *Triennale Rysunku Wrocław 2019*
37. Agata Kwiecińska. *Utajone – XVII edycja Przeglądu Sztuki Survival*
40. Elżbieta Kościelak. *Chcę być kobietą!*
43. Katarzyna Zahorska. *Ciało kobiety to pole walki*
46. Krzysztof Jurecki. *O V jubileuszowym Piotrkowskim Biennale Sztuki*
49. Dorota Koczanowicz. *Wartość różnorodności: o wystawie „Statek Robinsona"*

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, 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 Lena
FOTOGRAFIA / PHOTO: Czesław Chwiszczuk, Krzysztof Saj, Stanisław Sielicki, i inni
DRUK / PRINT: SYSTEM-GRAF
TŁUMACZENIE NA JĘZYK ANGIELSKI / ENGLISH SUMMARIES:
Justyna Rodzińska-Nair

PROJEKT OKŁADKI / DESIGN COVER:
Tomasz Pietrek, na fragmencie fotografii Krzysztofa Pachurki: Zbigniew Horbowy, Forma dekoracyjna „Byk", 1982, wys. 27 cm, szkło sodowe barwione w masie, wolno formowane, Huta „Barbara" w Polanicy Zdrój
ŁAMANIE I PRZYGOTOWANIE DO DRUKU / PAGE MAKEUP AND PRINTOUT PREPARATION:
Artpunkt
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 ze środków Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego.
Za finansowe wsparcie serdecznie dziękujemy.
Nakład: 1500 egz (dcj)
Copyright © 2019 by Redakcja „Format"
CENA 20,00 ZŁ / PRICE 20 PLN:
(w tym 8% VAT) / (including 8% VAT)
Numer jest indeksowany w bazie BazHum (http://bazhum.pl).
Część drukowanych materiałów jest recenzowana.

AKADEMIA SZTUK PIĘKNYCH
IM. EUGENIUSZA GEPPERTA
WE WROCŁAWIU

Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

Wrocław miasto spotkań

Romuald Lazarowicz (1953 – 2019), wybitny działacz opozycji antykomunistycznej (Solidarności Walczącej), odznaczony m.in. Krzyżem Oficerskim Orderu Odrodzenia Polski oraz – pośmiertnie - Krzyżem Komandorskim Orderu Odrodzenia Polski, był od 1998 r. naszym kolegą redakcyjnym. Pełnił od tego czasu skromną, ale niezwykle ważną funkcję redaktora technicznego; to Jego staraniom zawdzięczamy stronę edytorską naszego pisma w jej graficzno-tekstowym wyrazie. Dziękujemy Ci za to i ubolewamy z powodu Twojego niespodziewanego odejścia. Romku, zawsze mogliśmy na Ciebie liczyć i również dzięki Twojej kompetencji i wsparciu „Format" osiągnął swój ceniony w naszym kraju poziom. Będzie nam Ciebie brakowało. ■

Andrzej Saj i zespół współpracowników

Romuald Lazarowicz (1953–2019) was an anti-communist activist and collaborator of Format since 1998. ■

2 110

1. **Krystyna Cybińska**, *Kamienie*, 2018, fot. © Grzegorz Stadnik
2. **Otto Mueller**, *Sommertag*, 1921/22, Nationalgalerie, SMB, fot. Jörg P. Anders

1 158

52. Leszek Koczanowicz. *Światło wiedzy zdeprawowanej*
54. Narcyza Krajewska. *BIENNALE WRO 2019*
55. Marcin Polak. *Predictive Art Bot*
57. Grzegorz Soboń. *WROpór*
58. Joanna Panciuchin. *„What have they done to the earth? What have they done to our fair sister?"*
60. Anna Dziuba. *5. Konkurs Najlepszych Dyplomów Sztuki Mediów*
63. Maria Lompe. *Sztuka rozciągnięta na laboratorium*
64. Emilia Chorzępa. *Szlakiem japońskim po wrocławskim Pawilonie Czterech Kopuł*
66. Cezary Wicher. *Nie//śmiertelne. O Reincarnation of Media Art (RoMA)*
67. Paweł Janicki. *Komórki Kultury*
68. Magdalena Barbaruk. *Re-formacje sztuki*
70. G.J. Jermolis. *28, 1940, 67 x 67_23_09_2018, 1100 ≠ 40...*
72. Krzysztof K. Balawender. *Retrospektywa ku przyszłości*

POSTAWY

75. Monika Braun. *Ucieleśnić Inność, czyli ćwiczenia z obcości według Katarzyny Koczyńskiej-Kielan*
78. Zbigniew Władysław Solski. *Ex-Machina-Abel*
80. Jaromir Jedliński. *Przez instalacje i obiekty w wystawie „Marcin Berdyszak Pozornie niekonieczne"*
84. Alicja Cichowicz. *Józefa Robakowskiego energia sztuki*
86. Michał Haake. *Sławomira Kuszczaka obrazy o malowaniu*
90. Monika Nowakowska. *Miejskie refleksje Tomasza Zjawionego*
93. Tadeusz Złotorzycki. *Kamień, papier, sznurek i szkło*
96. Monika Braun. *Cztery kobiety, ogień i biel*
99. Jakub Jernajczyk. *Sztuka inspirowana matematyką*
103. Piotr Komorowski. *Mathart – czyli o związkach nauki i sztuki w twórczości Jakuba Jernajczyka*
106. Alicja Cichowicz. *Formy. Tekstury. Metamorfozy. Dialog ponad przestrzenią i czasem*

MOTYWY

110. Monika Braun. *Dotknij, performuj...*
118. Andrzej Mazur. *„Przeżyłem życie w szkle i niczego nie żałuję"*

RELACJE

120. Paweł Lewandowski-Palle. *Młoda sztuka z ASP a casus Strobla*
122. Michał Jakubowicz. *Sokołowsko*
126. Edyta Patro. *Tworzone Światłem...*
128. Justyna Teodorczyk. *40 lat srebra w Legnicy*
130. Iza Jóźwik. *Sztuka przekazywana w genach. „Jędrzejewscy" w Muzeum Teatru*
134. Michał Jedrzejewski. *PQ 2019*
136. Urszula Smaza-Gralak. *„Innovative Costum of the XXI Century: The Next Generation" – Moskwa 2019*
140. *Post scriptum: pierwsze dyplomy*
141. Roger Piaskowski. *Powrót Hel Enri*
142. Anna Kania Saj. *Iraki Dzneladze – tropiciel emocji*

KONTAKTY

145. Wojciech Antoni Sobczyński. *Korespondencja z nad Tamizy*
148. Alexandra Hołownia. *Jeśli się to sprzedaje, to jest to sztuka – Art Basel 2019*
150. Alexandra Hołownia. *Artiwizm w Bangladeszu – Dipa Mahbuba Yasmin:*
152. Renata Tańczuk. *Megalopolis. Głosy z Kinszasy*
154. Zyta Misztal v. Blechinger. *Synestezja Air Daryal*
156. Paulina Grubiak. *Powiedz mi, co widzisz?*

REMINISCENCJE

158. Katarzyna Zahorska. *Malarz, mentor, mag? Wokół Otto Muellera*
160. Anita Wincencjusz-Patyna. *Getas ze Wschowy, czyli Get Stankiewicz, jakiego raczej nie znacie*
161. Mateusz Palka. *Mistrz i przyjaciel Bogdan Konopka (27.7.1953–19.5.2019)*

INTERPRETACJE

164. Bożena Kowalska. *Wspominając plener*
166. Tadeusz Złotorzycki. *Podręczność – cóż to takiego?*
166. Tadeusz Złotorzycki. *Obrazy choroby w literaturze współczesnej*
167. Bogusław Jasiński. *Ani estetyka, ani sztuka*
168. Piotr Jakub Fereński. *Czas bananów*
Andrzej Kostołowski. *Powrót artysty „Synkretycznego"* ***(z cyklu: Rozważania psychoprzedmiotowe)***

Grzegorz Dziamski

Estetyka instalacji

„Rzeczy i przestrzenie" – tak Jarosław Kozłowski zatytułował swoją indywidualną wystawę w Muzeum Sztuki w Łodzi [1]. Umieścić rzeczy w przestrzeni – to chyba najogólniejsza, a zarazem najkrótsza i najlepsza definicja instalacji.

Każda wystawa, praktycznie rzecz biorąc, polega na rozmieszczeniu, zainstalowaniu rzeczy w przestrzeni, a to znaczy, że może być odczytywana jak instalacja. Dotyczy to szczególnie wystaw indywidualnych, tak popularnych w poznańskich, przyszkolnych galeriach lat 80., wspieranych przez Akademię i jej ówczesnego rektora, Jarosława Kozłowskiego, który w wystawach indywidualnych widział najbardziej odpowiednie i naturalne formy prezentacji sztuki. W przypadku wystaw indywidualnych artysta sam aranżuje swoje prace (rzeczy) w przestrzeni galerii, często przy niewielkiej pomocy prowadzącego galerię, zachowuje więc w miarę pełną kontrolę nad prezentacją swoich prac, natomiast w przypadku wystaw zbiorowych twórcą wystawy staje się kurator; on przejmuje odpowiedzialność za wystawę, zmienia się w nad-artystę, reżysera sprowadzającego biorących udział w wystawie artystów do roli aktorów odgrywających napisany dla nich scenariusz. Problem relacji kurator – artysta podniósł i postawił z całą ostrością Daniel Buren przy okazji V Documenta w Kassel w 1972 roku. *Był bardzo krytyczny wobec Documenta. Mówił, że kuratorzy stają się superartystami, którzy używają dzieł sztuki jak pociągnięć pędzla na ogromnym obrazie.* – wspominał Szeemann [2].

Wystawa, każda wystawa, jest rodzajem wypowiedzi, tekstu, zbudowanego z jednego lub wielu zdań, ale zawsze jest to jakaś wypowiedź. Instalacja wyczula artystów, szczególnie młodych, na to, jak ważnym środkiem wypowiedzi staje się dzisiaj wystawa. W latach 80. świadomość, że wystawa jest środkiem artystycznej wypowiedzi, stała się jednym z elementów edukacji w poznańskiej PWSSP.

Instalacja ma rodowód konceptualny, punktem wyjścia jest oddzielenie idei sztuki od prezentacji sztuki [3]. Artysta ma pewną ideę, pewną myśl, pewną koncepcję, którą może na różne sposoby przedstawić albo tylko zdokumentować i zostawić w formie dokumentacji. Weźmy pracę Jarosława Kozłowskiego *Metafizyka/Fizyka/Yka*. Jedno z najwybitniejszych dzieł polskiego konceptualizmu. Kozłowski pokazał swoją pracę w warszawskiej galerii Foksal w latach 1972, 1973 i 1974, a więc w jakby trzech odsłonach, stopniowo zwiększając napięcie. Na pierwszej wystawie przedstawił powiększone zdjęcie (slajd rzutowany na ścianę) zwykłego pokoju, którego poszczególne elementy zostały ponumerowane od 1 do 24. Na drugiej pokazał prześwietlone zdjęcie, a na trzeciej numery (liczby) zapisane wprost na ścianie, w tych samych miejscach, w których znajdowały się podczas pierwszego pokazu. Wszystkim trzem pokazom towarzyszył odtwarzany z taśmy magnetofonowej głos, który podczas pierwszego pokazu, wyczytywał numery, w kilku językach, po czym także w kilku językach pytał: „Co to jest?" „To jest podłoga" „Czy to jest podłoga?" „Tak, to jest podłoga" itd. W drugim pokazie wypowiadane z taśmy zdania, także w kilku językach, miały tryb warunkowy: „Jeżeli to jest podłoga, to krzesło stoi na podłodze", a w trzecim pokazie zostały już tylko same przymiotniki opisujące poszczególne przedmioty.

Kiedy artysta dla prezentacji swojej idei wybiera formę wystawy, to wybiera instalację, bo staje przed mnóstwem pytań, na które musi znaleźć odpowiedź; gdzie postawić rzutnik? gdzie magnetofon? na którą ścianę rzutować zdjęcie? Użyć głośnika czy nie? Czy tekst odtwarzać z taśmy, czy dać widzom do przeczytania? A może wydrukować i zawiesić? Gdzie zawiesić? Pozwolić widzom siedzieć czy stać? Dlaczego nie pokazać wszystkich części od razu? Dlaczego przerywać, rozwlekać wypowiedź? Wszystko to, choć często niedostrzegane przez widzów, staje się istotne, a przynajmniej znaczące.

Jan Berdyszak w *Notatniku* pod datą 1979 zanotował: *Sztuka w przeciwieństwie do filozofii, nigdy nie stwarza możliwości do uporządkowania jej na fizykę i metafizykę* [4]. Czy wypowiedź ta ma jakiś związek z pracą Kozłowskiego? Czy Kozłowski wierzył w możliwość oddzielenia w sztuce metafizyki od fizyki? A jeśli tak, to czym jest zamykająca całą triadę „yka"? Dla Kozłowskiego aktem metafizycznym jest już samo połączenie słów z rzeczami, umysłu ludzkiego ze światem. Bez metafizyki fizyka staje się dla nas niedostępna, bo metafizyka tkwi nie tyle w języku, co w naszej wierze, że język potrafi wiarygodnie opisać świat. Praca Kozłowskiego jest dowcipniejsza niż mogłoby się nam wydawać. Rację ma Sabine Folie zestawiając prace Kozłowskiego nie tyle z Kosuthem czy grupą Art Language, jak to robiła polska krytyka, lecz z pracami Marcela Broodthaersa, ironicznie wykorzystującymi logikę. Coś podobnego odnajdujemy u Kozłowskiego, w pracy *Hipoteza; sztuka jako zbiór pusty* (1975) czy *Ćwiczenia z etyki* (1977) – bardziej poziomy niż pionowy i bardziej pionowy niż poziomy [5].

W 1983 roku Jarosław Kozłowski zaskoczył wszystkich nowymi pracami *Opus I* i *Opus II*, które pokazał w galerii Akumulatory 2. Były to klasyczne, modelowe wręcz przykłady sztuki instalacji. Pierwsza z tych prac składała się z pomalowanej na złoty kolor kolumny, przypominającej niekończącą się kolumnę Brancusiego, oraz starannie rozłożonych u jej podstawy, także pomalowanych złotą farbą, osobistych przedmiotów artysty: butów, laski, rękawiczek, fajki, zegarka, pióra, pędzelków, stolarskiej miary, okularów, książki, słoików po farbach itd. Na ścianach zawisły trzy rentgenowskie zdjęcia dolnych partii twarzy, górne natomiast dorysowane zostały ręcznie w formie abstrakcyjnych figur. Artysta występuje tu w roli króla Midasa – wszystko, czego się dotknie zmienia w złoto, czyli sztukę. Do tego wątku artysta powróci dwa lata później w berlińskiej galerii daad, gdzie pokaże pracę zatytułowaną *The Show, The Exbhibition, The Cataloque, The Auction* (1985) [6]. Drugie dzieło (opus) tworzyła wielka skrzynia, kufer ustawiony na złotym kole, w którym artysta schował drobne przedmioty przysłane mu przez znajomych, których inicjały wymalował złotą farbą na zewnętrznych ścianach kufra. Na ścianie znowu zawisły rysunki twarzy połączone ze zdjęciami rentgenowskimi, ale tym razem dół twarzy był wyrysowany, a miejsce mózgu zajmowały zdjęcia rentgenowskie. W następnym roku artysta przedstawił kolejną instalację *Martwa natura z wiatrem i gitarą* oraz *Dwa na jeden*. Punktem wyjścia pierwszej instalacji był znaleziony w akademii studencki rysunek martwej natury. Artysta oprawił go w ramki, ustawił na stole, przed stołem zakomponował martwą naturę, jaką zazwyczaj każe się kopiować studentom akademii, a na jednej z bocznych ścian wyrysował rysownika szkicującego martwą naturę w manierze kubistycznej. Powstała zupełnie nowa sytuacja; to nie rysunek (sztuka) odtwarzał rzeczywistość, lecz rzeczywistość odtwarzała rysunek (sztukę).

Wszystkie przywołane tu instalacje zapoczątkowały całą serię prac realizowanych przez artystę w różnych miejscach na świecie, które później otrzymały wspólny tytuł „Mitologie sztuki". W 1992 roku powstała niepokojąca i agresywna instalacja *Ostre przedmioty* – pomalowane na czarno, a więc jakoś ujednolicone przedmioty codziennego użytku, fotel, kanapa, taboret, telewizor, maszyna do pisania, szafa, z których wyrastały ostre kosy, jak kły lub rogi

1 Jarosław Kozłowski. *Rzeczy i przestrzenie* (kat,), Muzeum Sztuki, Łódź 1994.

2 H. U. Obrist, *Krótka historia kuratorstwa* (przekł. M. Nowicka), Kraków 2016, s. 95.

3 Zob. G. Dziamski, *Przełom konceptualny i jego wpływ na praktykę i teorię sztuki*, Poznań 2010.

4 Cyt za J. Berdyszak, E. Olinkiewicz, *Teatr*, Wrocław 1996, s. 130.

5 S. Folie, *Les mots et les choses*, [w:] *Cudzysłowy. Jarosław Kozłowski* (red. B. Czubak), Warszawa 2010

6 R. Block, *The Show*, [w:] *Cudzysłowy. Jarosław Kozłowski*, op. cit,

Powyżej:
Marcin Berdyszak, *Promocja czy ochrona*, 2019
Fot. czytaj s. 70

zwierząt. Za sprawą drobnej interwencji artysty zwykłe przedmioty przestały być zwykłe, utraciły swą codzienną funkcję, wyrwały się ze swej podległości i nabrały, jak powiada Kozłowski, niezależności i godności [7]. Z przyzwyczajenia nazywamy je wciąż jeszcze krzesłem, kanapą czy fotelem, bo nadal wyglądają jak krzesła, kanapy czy fotele, choć straciły swoją funkcjonalność, na krześle nie można usiąść, a na kanapie nie można się położyć. A czy krzesło, na którym nie można usiąść, jest jeszcze krzesłem? Czy już czymś innym? A jeżeli tak, to czym? W 1994 powstała instalacja *Miękkie zabezpieczenia* zbudowana ze starych mebli przeciętych na pół i mechanicznie zlepionych taśmami i plastrami z innymi przeciętymi na pół meblami. *Miękkie zabezpieczenia* miały kilka wersji, duńską, szwajcarską, brytyjską, polską. Wersję muzealną, w której czasopisma artystyczne podpierają okaleczone meble, pokazał Kozłowski na wystawie „Europa, Europa" w Bonn w 1994 roku. Z 1993 roku pochodzi instalacja *Akta osobiste*, ulokowana w archiwum miejskim w Hadze. Artysta zestawił tu 350 prywatnych budzików z czterema zegarami kwarcowymi wskazującymi czas w czterech miejscach kuli ziemskiej, Tokio, Moskwie, Londynie i Nowym Jorku. Podobną instalację zaproponował Kozłowski organizatorom Mediation w Poznaniu w 2008 roku.

Inny stosunek do przedmiotów w przestrzeni miał Jan Berdyszak. Był to stosunek bardziej teatralny, można powiedzieć. I nic dziwnego. Berdyszak od połowy lat 50. zajmował się scenografią, współpracując z poznańskim teatrem Marcinek, a pytania o teatr, teatralność i teatralizację były mu cały czas bardzo bliskie [8]. Jeszcze w 1983 roku artysta był kuratorem polskiej ekspozycji na Quadriennale Scenografii w Pradze.

W latach 1966 - 1970 Berdyszak wspólnie ze swoimi studentami organizował pokazy przestrzeni plastycznie animowanej. Artystę interesowało kształtowanie przestrzeni za pomocą światła, koloru, ruchu, rytmu, dźwięku, a więc coś w rodzaju teatru plastycznego, wspierającego się na plastyce, a nie na słowie. Podczas pokazów, obrazy fotograficzne przedstawiające arcydzieła europejskiego malarstwa mieszały się ze zdjęciami współczesnej rzeczywistości i rzutowane były na przemieszczające się ekrany, którymi mogło być wszystko, rozwieszone w przestrzeni płótna, podrzucane balony, formy dwu- i trójwymiarowe, wykonawcy czy też animatorzy ubrani w białe kitle, a także sama publiczność, aktywnie włączana w spektakl. Pokazy Berdyszaka przypominały multimedialne prezentacje artystów amerykańskich z „Nine Evenings: Theatre and Engineering" realizowane ramach projektu „Experiments in Art and Technology (EAT), choć oczywiście nie tak technologicznie zaawansowane [9]. W sumie odbyło się siedem pokazów, trzy w poznańskiej PWSSP, dwa w BWA w Poznaniu i po jednym w Sopocie oraz warszawskiej Zachęcie w 1969 roku [10].

W 1969 roku w galerii odNowa Jan Berdyszak pokazał wieloelementowe rzeźby do „tworzenia dowolnego układu" – minimalistyczne formy pozwalające się dowolnie ustawiać wobec siebie samych, wobec pozostałych rzeźb i wobec przestrzeni. Berdyszak był bardzo wyczulony na miejsce przedmiotu w przestrzeni. Tworzone przez niego przedmioty – czy były to obrazy, rzeźby, czy zwykłe ekrany lub parawany – zawsze coś zasłaniały i coś odsłaniały, kierowały uwagę na miejsca puste, obrazy potencjalne, miejsca do wypełnienia wyobraźnią widza. Tak było w przypadku „Obszarów koncentrujących" (1973-1980) czy „Obszarów refleksji" (1974). Te ostatnie zmieniały wystawę w spektakl. Widzowie poruszali się pośród rozwieszonych w przestrzeni szyb, matowanych i przezroczystych, zacierających granicę między tym, co widzialne, a tym, co wyobrażone, wytworzone przez zmysły i przez wyobraźnię. Na początku lat 70. Berdyszak zbliżył się do sztuki konceptualnej, zaczął zacierać granicę między modelami a skończonymi dziełami, co pozwoliło mu uchylić podział na malarstwo i rzeźbę, a jednocześnie w pełni wykorzystać stworzony przez siebie model wartości podstawowych. „Obszary refleksji" były praktycznym zastosowaniem tego modelu – widzenia zapośredniczonego i permanentnie aktywnego.

W 1978 roku specjalnie dla uczestników Festiwalu Teatru Otwartego we Wrocławiu artysta przygotował pokaz – dzisiaj byśmy powiedzieli „instalację dźwiękową" – *Słownik wyrazów zbędnych*. Każdy z widzów siadał na krześle ustawionym na wprost lustra, a z głośnika płynęły słowa uznane przez artystę za zużyte w swych dotychczasowych znaczeniach, wymagające renowacji: byt, integracja, konsekwencja, logiczne, otwarte, sprawdzone, system, uporządkowanie, wiedza itd. Berdyszak powtórzył *Słownik...* jeszcze w kilku miejscach, w BWA w Poznaniu (1979), w galerii Studio w Warszawie (1979), w galerii Labirynt w Lublinie (1980) oraz na „Expanded Theatre" w Międzyzdrojach w 1983 roku.

W 1983 roku, także na „Expanded Theatre" Berdyszak pokazał instalację *Stół narodowy* – stół z dwoma rzędami krzeseł, siedziska krzeseł pierwszego rzędu zakrywała biała serweta, a krzesła drugiego rzędu odwrócone zostały tyłem do stołu. Rok później w galerii ON artysta pokazał ułożoną z szyb instalację *Droga*, a później przyszły całe cykle instalacji: „Inne do baz" (1982-84),), „Stany moralności" (1985-87), „Kamienie" (1986-88), „Ani konieczne, ani możliwe" (1987-95), „Belki" (1988-2001 Passe-par-tout" (1990-), „Powłoki" (1995-) [11]. Instalacja stała się ulubioną formą wypowiedzi Jana Berdyszaka. Powtarzały się też materiały, z jakich artysta swoje instalacje budował: szkło, belki, deski, kamienie, sznurek, liny, ziemia (darń), poduszki. Dramatyczność tych prac brała się z napięcia między słabym i silnym, kruchym i twardym.

W marcu 1985 roku w warszawskiej galerii Studio otwarto legendarną już dzisiaj wystawę młodej sztuki poznańskiej, wystawę, od której zaczęła się dyskusja na temat artystycznej specyfiki Poznania. W wystawie wzięło udział 14 artystów [12]. Sześcioro z nich wyszło z pracowni Berdyszaka, czworo z pracowni Kozłowskiego (niektórzy przeszli przez obie pracownie). Berdyszak i Kozłowski mieli więc największy wpływ na formowanie postaw artystycznych młodej generacji poznańskich artystów. Najbardziej aktywni młodzi artyści współpracowali z przyszkolnymi galeriami; Hanna Łuczak, Danuta Mączak, Mariusz Gill, Jacek Jagielski z galerią Akumulatory 2 oraz AT, z którą współpracował także Andrzej Syska; Andrzej Pepłoński, Sławek Sobczak, Agata Michowska, Anna >

7 *Jarosław Kozłowski. A Conversation with Audun Eckhoff*, „Terska Threshold", 1995, no 15 (Sept.) s. 54.

8 O teatralnym nurcie w twórczości Berdyszaka zob. V. Sajkiewicz, *Przestrzeń animowana. Plastyka teatralna Jana Berdyszaka*, Katowice 2000. Zob. również J. Berdyszak, E. Olinkiewicz, *?Teatr* ....

9 O amerykańskich multimedialnych prezentacjach zob. G. Dziamski, *Od syntezy sztuk do sztuki postmedialnej*, „Estetyka i Krytyka", 2009/2010, nr 17/18, s. 26-37.

10 V. Sajkiewicz, *Przestrzeń animowana* .., s. 18.

11 Jan Berdyszak, *Prace 1960 – 2006* (kat.), Galeria Arsenał, Poznań 2006, s. 314.

12 W wystawie wzięli udział m.in. Mariusz Gill, Jacek Jagielski, Hanna Łuczak, Danuta Mączak, Joanna Przybyła. Kazimierz Sita, Robert Sobociński. Pokaz Poznański '85, Galeria Studio, Warszawa 1985.

Tyczyńska z galerią ON; Koło Klipsa, Piotr Kurka, Piotr C. Kowalski z galerią Wielka 19 [13]. W przyszkolnych galeriach przeważały wystawy indywidualne, często dostosowane do wnętrza galerii. Miejsce lokalizacji dzieła stawało się w ten sposób coraz ważniejsze; przestawało być czymś danym, oczywistym, wynikiem konwencji, nie podlegającym wyborowi. Przeciwnie, artyści zaczęli poświęcać mu coraz więcej uwagi. W ten sposób rodziła się tak charakterystyczna dla poznańskiej sztuki lat 80. mitologizacja miejsca, której efektem by tzw. poznańska szkoła instalacji (PSI).

Miwon Kwon zwraca uwagę na to, że miejsce nie musi być rozumiane literalnie, w czysto fizyczny sposób, jako przestrzeń, w której umieszczamy dzieło sztuki, ale może być pojmowane w sposób kulturowy, jako instytucjonalna rama oddzielająca mniej lub bardziej skutecznie sztukę od całej reszty świata, czyli *ergon* od *parergonu*. Miejsce może więc być rozumiane fenomenologicznie lub instytucjonalnie [14]. Młodzi poznańscy artyści skupili się na czysto fizycznym, przestrzennym aspekcie miejsca, nie podejmując aspektu instytucjonalnego, który coraz częściej pojawiał się w realizacjach Jarosława Kozłowskiego.

Powrót zainteresowania sztuką konceptualną pod koniec lat 80. [15] sprawił, że w centrum uwagi znalazła się instalacja jako idealny wręcz środek wyrazu dla sztuki o konceptualnej proweniencji – sztuki postkonceptualnej i neokonceptualnej, sztuki starych i młodych konceptualistów (za młodych uważano debiutujących w latach 80. amerykańskich simulacjonistów oraz reprezentantów YBA). Instalacje zdobyły niezwykłą popularność, stały się niemalże artystycznym znakiem lat 90. Nic więc dziwnego, że IX Documenta w Kassel w roku 1992 zostały zdominowane przez instalacje. Jednym z uczestników Documenta był Mariusz Kruk, który po rozpadzie Koła Klipsa w 1987 roku zajmował się instalacjami.

Kruk nie tworzył nowych przedmiotów, lecz przerabiał już istniejące, zastane. Posługiwał się starymi, mieszczańskimi meblami, serwisami z porcelany, dywanami, częściami garderoby, żywymi kwiatami, które wydają się martwe, bo już za chwilę zwiędną. Nie chciał ożywiać tych przedmiotów, ale pokazywał je w taki sposób, jakby one już prowadziły własne, niezależne od nas życie, wtedy kiedy nas obok nich nie ma lub kiedy na nie nie patrzymy. Jest tu nawiązanie do dzieciństwa, kiedy każde, najlżejsze nawet skrzypienie drzwi, szafy czy łóżka stawało się dowodem na to, że przedmioty żyją i przeciwko nam konspirują. Kruk robi subtelne aluzje do wspólnego nam wszystkim doświadczenia dzieciństwa i wyniesionego z dzieciństwa lęku, że z punktu widzenia przedmiotów obecność człowieka nie jest wcale konieczna, przedmioty mogą sobie bowiem doskonale poradzić bez nas. Kruk próbuje oswoić ten lęk. W *Jesiennej nostalgii* (AT 1990), w jednym pomieszczeniu mamy czarny okrągły stolik zastawiony talerzykami, filiżankami, dzbankami i kasztanami nadzianymi na patyki, a w drugim wiszące, jak wisielec krzesło. Marek Wasilewski, krytyk i artysta, napisał, że trzeba mieć *dużo poetyckiej odwagi*, by taką pracę zrobić i pokazać [16]. I jest to prawda, bo Kruk poruszał się na cienkiej krawędzi oddzielającej naiwność od poezji, w pełni zawierzając swojej artystycznej intuicji.

W innej pracy, projekcie, widzimy koty czające się pod szafą, na której stoi małe krzesełko. W jeszcze innej, romantyczną kolację pary krzeseł, które nie potrzebują nawet blatu od stołu. W kolejnej, czarny długi płaszcz przybity nożami do szafy. Ułożoną na podłodze szafę, z której wyskakuje strach na wróble. Cztery krzesła przy stole zastawionym porcelaną, ale porcelanowe naczynia ustawione są również na podłodze, pod stołem i wokół stołu, otaczają stół i krzesła jak wroga armia gotowa w każdej chwili do szturmu. Piramidę zrolowanych dywanów, po których „wspinają się" walczące z grawitacją krzesła, jakby autor cytował angielskie powiedzenie „pull the rug from under our feet" – żyjemy w czasach płynności, bo wyciągnięto nam dywanik spod stóp.

Na Documenta Mariusz Kruk pokazał dwie prace. Jedna z nich składała się ze starej, pomalowanej na biało szafy, przechylonej do przodu z otwartymi jak ramiona drzwiami, przed którą na podłodze leżał mały czerwony sweterek. Sweterek został podobno podmieniony przez grupę Displacement i wraz z podmienionymi bądź skradzionymi fragmentami kilku innych prac wystawiony w berlińskiej galerii Umwahr i krakowskim Zderzaku [17]. Czy zamiana sweterka w jakikolwiek sposób naruszyła pracę Kruka? Nie, ponieważ w instalacji najważniejsze nie są użyte przez artystę przedmioty, te są tylko nośnikami znaczeń, lecz koncepcja. Wykorzystane przez artystę przedmioty nie są dziełami sztuki ani nawet fragmentami dzieła sztuki (chyba, że artysta używa w swoich instalacjach dzieł sztuki jak Braco Dimitrijevic); są przedmiotami, które po demontażu instalacji mogą wrócić do właściciela lub zabrane przez któregoś z widzów mogą stanowić pamiątkę, sentymentalne wspomnienie kontaktu z dziełem.

Instalacje wpisują się w główną tradycję sztuki XX wieku, w tradycję awangardy. Idea instalacji pojawia się już w dadaizmie, surrealizmie i konstruktywizmie, następnie zostaje podjęta i wzmocniona przez sztukę minimalistyczną i konceptualną [18]. Sztuka konceptualna nauczyła nas, że artysta jest wolny, a to znaczy, że nie jest przypisany do jednego medium, jednego środka. Nie jest malarzem, rzeźbiarzem czy grafikiem, lecz artystą, a artysta może posługiwać

13 Opieram się tu na prezentacjach galerii podczas II Biennale Sztuki Nowej w Zielonej Górze w roku 1987.

14 M. Kwon, *One Place after Another. Site-Specific Art and Location Identity*, Cambridge Mass. – London 2004.

15 Zob. G. Dziamski, *Przełom konceptualny* ..., s. 21.

16 M. Wasilewski, *Galeria AT – Stefa autonomiczna*, [w:] Galeria AT..., s. 10.

17 Zob. *Displacement*, „Obieg" 1993, nr 3-4 (47-48).

18 Zob. G. Dziamski, *Instalacje – miejsca transgresji*, [w:] Sztuka u progu XXI wieku, Poznań 2002. Pierwsza książka o sztuce instalacji ukazała się dopiero w 1994 roku. Zob. N. de Oliveira, N.Oxley, M. Petry, *Installation Art*, London. Rok wcześniej ci sami autorzy przygotowali monograficzny numer "Art and Design" poświęcony sztuce instalacji.

1. **Jarosław Kozłowski**, kolumna na dywanie *Biblioteka*, w tle (w szafach): **Andrzej Szewczyk**, *Woluminy*, wystawa „Rezonans" zorganizowana przez Galerię Muzalewska w CK Zamek w Poznaniu
2. **Jan Berdyszak**, *OIKOS*, Galeria Muzalewska, 2011, z wystawy „Reszty reszt"

się różnymi narzędziami i materiałami, bo ma praktyczny czy też pragmatyczny, a nie nostalgiczny stosunek do technik i materiałów. Używa takich narzędzi i materiałów, jakie są mu w danym momencie potrzebne, bo wie, że wszystkie używane przez niego elementy są zaledwie słowami lub zdaniami, z których dopiero buduje swoją wypowiedź [19].

Dzisiaj jest to wiedza oczywista dla każdego absolwenta poznańskiej Akademii, o czym świadczy twórczość Moniki Sosnowskiej i Macieja Kuraka. Oboje ukończyli poznańską Akademię pod koniec lat 90. i oboje, od lat, z powodzeniem zajmują się sztuką instalacji. Sosnowska porusza się na styku rzeźby i architektury. Zgniatając funkcjonalne elementy architektury, schody czy drzwi, zmienia je w a-funkcjonalne rzeźby. Chętnie wprowadza do swoich prac efekt złudzenia optycznego, jak w iluzjonistycznym korytarzu pokazanym na Biennale Weneckim w 2003 roku, który dzięki zastosowaniu perspektywy zbieżnej wydawał się widzom znacznie dłuższy niż był w rzeczywistości. Sosnowska wychodzi poza czysto fizyczne rozumienie miejsca. Chętnie odwołuje się do kulturowych znaczeń miejsca, jak w pracy zrealizowanej na Biennale Weneckie w 2007 roku. Sosnowska przeniosła szkielet modernistycznego pawilonu handlowego z lat 60. do polskiego pawilonu na Jardini zbudowanego w stylu neoklasycyzmu w latach 30., a ściślej rzecz ujmując „wepchnęła" ten pierwszy pawilon do drugiego. Sosnowską, jak wielu jej rówieśników, fascynuje polski soc-modernizm, jego artystyczne ambicje i utopijne złudzenia, a ogólnie lata 60., ostatni być może okres wypełniony wiarą w sprawczą moc sztuki, wiarą w to, że sztuka może wpływać na otaczającą ją rzeczywistość, przekształcać ją i formować na miarę ludzkich potrzeb i wyobrażeń. Dzisiaj nie mamy już tej wiary, nie wiążemy już ze sztuką takich nadziei, nie wierzymy, że zdolna jest reformować świat. Staliśmy się sceptyczni i sarkastyczni, dlatego być może tak chętnie wracamy do tamtego okresu [20].

Maciej Kurak również chętnie odwołuje się do architektury. Na targach sztuki w Poznaniu w 2005 roku zbudował dwie fasady; z jednej strony fasadę bloku, z drugiej domku jednorodzinnego. Dwa lata później zbudował makietę jednego z bloków na Ursynowie w skali 1 : 6, a w środku urządził kawalerkę dla samotnego mężczyzny. Większość prac Kuraka to interwencje w wybrane przestrzenie, głównie miejskie. Kurak jest artystą miejskim, który lubi miasto i dobrze się w nim czuje. Jego znakiem jest powiększona żółta walizka (nadwalizka) ustawiona przed salą odlotów na poznańskiej Ławicy, przypominająca podróżnym, by pamiętali swoim bagażu, a także graffiti w stylu Banksy'ego. Kurak interweniuje też w inne miejsca – miejsca sztuki. W przestrzeń wystawy, stawiając przed zawieszonym na ścianie obrazem manekina i nieruchomą aktorkę, co nie pozwala innym widzom zbliżyć się do obrazu, by go obejrzeć. W przestrzeń targów sztuki, gdzie wystawia manekina trzymającego przed sobą biały blejtram z napisem „Czy ważne jest kto stoi za obrazem?" W przestrzeń muzeum, kiedy na zamku Morsbroich w Leverkusen, pełniącym dzisiaj funkcję muzeum, przenosi historyczne meble w jedno miejsce, by podkreślić napięcie między dawna (zamkową) a obecną (muzealną) funkcją tego miejsca. Kurak jest też autorem pomysłu „rzeźb użytecznych", czyli rzeźb mogących w pewnych sytuacjach zastępować człowieka. Jedna z takich rzeźb, manekin ochraniarza stanęła na kampusie uniwersyteckim w Morawsku. „Rzeźby użyteczne" są przykładem dzisiejszego poszukiwania użyteczności za wszelką cenę i zastępowania ludzi ich maszynowymi ekwiwalentami.

O sztuce można myśleć kategoriami rodzajów i gatunków artystycznych. Myślenie takie może być przydatne, może jakoś porządkować naszą wiedzę o sztuce. Ma ono jednak swoje wady. Po pierwsze – w sztuce nie istnieją czyste rodzaje, najlepsi i najciekawsi artyści swobodnie przekraczają rodzajowe i gatunkowe granice i tworzą własne formy wypowiedzi, przynajmniej w epoce nowoczesnej. Po drugie – rodzaje są wytworem historycznym, nie powinny więc podlegać ahistorycznemu porządkowaniu i klasyfikowaniu, bo wtedy moglibyśmy uznać instalacje, ze względu na ich trójwymiarowość, za gatunek rzeźby [21]. Zamiast szukać specyfiki instalacji, powinniśmy się skupić na historycznych przemianach instalacji, na tym, co kolejne generacje i konkretni artyści wnieśli i jak zmienili nasze rozumienie instalacji. Nie istnieje bowiem żadne wzorcowe czy paradygmatyczne rozumienie instalacji, chociaż każda generacja do jakiegoś rozumienia instalacji się odwołuje, ale zarazem o coś nowego je wzbogaca. ■

Esthetics of installation

Placing objects in space is probably the shortest and the best defition of installation, and the way the space is arranged becomes a message itself, apart from the visual or audible meaning of each component. Two most influental Polish installation artists in the 1980s were Jarosław Kozłowski and Jan Berdyszak, both based in Poznań. While Kozłowski focused on conceptualism, works of Berdyszak's were closely related to stage design and visual theatre. Both of them had many active students for whom exhibition venues became more and more important, transforming this movement into the so called Poznań School of Installation. In the 1990s installations were still a popular and characteristic form of artistic expression, becoming part of the avantgarde tradition of the whole 20th century art. In order to express concepts and ideas, installation artists have been always free in crossing boundaries of art genres and using all tools and means of expression available in their time. ■

19 *Jarosław Kozłowski. A Conversation with Audun Eckhoff* ..., s. 50-51.

20 Zob, G. Dziamski, *Lata dziewięćdziesiąte*, Poznań 2000, s. 59.

21 Zob. G. Dziamski, *Rzeźba w latach 70-tych*, „Rocznik Rzeźby Polskiej", Orońsko 1986. O tym, że niektóre instalacje mogą być potraktowane jak rzeźby pisze Łukasz Gorczyca, *Instalacja – sztuka lat 90. czy sztuczka krytyki?*, [w:] *Nowe przestrzenie sztuki*, Galeria Biała, Lublin 1997, s. 26.

Grzegorz Sztabiński

Fotografia i pamięć

Zagadnienie stosunku fotografii do pamięci może być rozważane w kilku zakresach. Zajmę się tutaj dwoma z nich [1]. Pierwszy to upamiętnianie. Zdjęcie zatrzymuje w postaci obrazu określone zdarzenie pozwalając je utrwalić i przechować, czyniąc dostępnym w innym czasie i miejscu oraz dla innych osób. Pojawia się w związku z tym pytanie: co przechowywać? Powstaje problem polityki upamiętniania, który dotyczy zarówno archiwów publicznych, jak domowych. Drugi zakres dotyczy zapamiętywania. W tym przypadku chodzi o możliwości fotografii w zakresie wspomagania naszej pamięci. Brana jest więc pod uwagę jej swoiście pojęta funkcja protetyczna. Zagadnienia związane z nią odnoszą się do tego, co jest ważne z indywidualnego punktu widzenia, ale przede wszystkim do zasad mnemotechniki zbiorowej.

Jacques Le Goff w książce *Historia i pamięć* zarysował główne etapy przemian, jakim w dziejach ulegało upamiętnianie. Przebiegały one od „ludzi-nośników pamięci" w społeczeństwach nie znających pisma (genealogów, strażników tradycji, nadwornych historyków), później przez różnego rodzaju pomniki utrwalające ważne wydarzenia, aż po współczesne systemy dokumentacji. W kulturach dysponujących możliwościami wykonywania napisów na obiektach ikonicznych umieszczano inskrypcje konkretyzujące przechowywane znaczenia. Teksty funkcjonowały też czasem samodzielnie na stelach czy obeliskach, aby później przybrać postać dokumentów, w których materiał słowny spełniał funkcję rejestrowania tego, co powinno być zapamiętane. Zapisy prowadziły ku granicy, jak pisze Le Goff, *za którą pamięć staje się "historią"* [2]. Rysunki i obrazy, a później fotografie, najpierw towarzyszyły zapisom historycznym, lub zastępowały je, służąc upamiętnieniu wydarzeń istotnych z punktu widzenia społecznego. Za pomocą tych środków dążono do utrwalenia, bądź jak pisze Le Goff, dokonania podboju *przeszłości zbiorowej*. Później nastąpił *podbój przez człowieka jego jednostkowej przeszłości* [3]. O ile więc początkowo zarówno teksty pisane, jak obrazy odnosiły się do faktów i osób o znaczeniu publicznym, to później pojawiła się potrzeba upamiętnienia wydarzeń ważnych z punktu widzenia pamięci indywidualnej lub małych grup, np. rodziny. W obu tych zakresach fotografia pełniła, od momentu jej wynalezienia, bardzo istotną rolę. Dlatego często, uwzględniając tę funkcję, zagadnienie pamięci fotografii sprowadzano do kwestii utrwalenia na zdjęciach tylko wydarzeń ważnych, godnych zachowania w pamięci.

1

Zastosowanie techniki fotograficznej w celu upamiętnienia ma przewagę nad wymienionymi wcześniej innymi odmianami upamiętniania, gdyż zakłada ona konieczność obecności przed obiektywem osoby lub zdarzenia. Mamy więc do czynienia nie ze znakiem pobudzającym naszą pamięć, a świadomością tego, że wizerunek powstał dzięki działaniu światła i chemii, co potwierdza istnienie osoby lub zajście prezentowanego zdarzenia. Można zatem mówić o rzeczowości, bezstronności zapisu, odpowiedniości obrazu i rzeczywistości. Choć tak pojęta obiektywność była czasami kwestionowana, zdjęcia wciąż cieszą się dużym zaufaniem z punktu widzenia utrwalania pamięci. W swej obszernej historii fotografii Michel Frizot zwraca uwagę, że w życiu prywatnym pełnią one rolę *uprzedmiotowionych wspomnień* (*objectified memories*). Podkreślał też występowanie tej funkcji niezależnie od jakości odbitek, a także różnych specyficznych zabiegów uzupełniających to, co „fotograficzne", a więc stosowania *retuszu, dodatków i obramowania, a także upiększeń takich jak zmniejszenie, malowanie, kolaż, fotomontaż lub aranżacja obrazów* [4]. Pomimo tych zabiegów, zakłócających bezpośredni związek wizerunku z wyglądem rzeczywistym, mają one zdolność zachowywania tego, co było i co chcemy zatrzymać w pamięci. W związku z tym bardzo szybko po wynalezieniu fotografie zastąpiły *osobiste relikty* [5], takie jak pukle włosów, wstążki, pamiątkowe przedmioty kojarzące się z nieobecnymi lub zmarłymi osobami, czy odwiedzanymi niegdyś miejscami.

W przypadku upamiętnienia fotograficznego dokładność odtworzenia tego, co chcemy zatrzymać, nie zawsze odgrywa więc podstawową rolę. Liczy się poczucie doniosłości osoby lub zdarzenia, ujmowane z perspektywy ogólnospołecznej lub rodzinnej i konsekwencje związane z utrwalanym wspomnieniem. Dlatego funkcja upamiętniająca związana jest często nie tyle ze sposobem upamiętnienia, ile z tym, czy warto lub należy coś lub kogoś upamiętniać. Również dziś, jeśli usuwane są pomniki lub wyrywane z albumów fotografie następuje to w rezultacie zmiany oceny postaci lub zdarzenia, a nie ze względu na zastrzeżenia wobec sposobu przedstawienia. Pisząc o albumach rodzinnych Pierre Bourdieu zwracał uwagę, że ich celem nie jest *artystyczne poszukiwanie straconego czasu*, a wywieranie określonego wpływu na aktualny stan grupy społecznej dokonującej upamiętnienia. *Obrazy przeszłości* – pisał – *ułożone w porządku chronologicznym, „porządku racji" społecznej pamięci, przywołują i przekazują wspomnienie wydarzeń, które godne są przechowania, ponieważ w pomnikach swej przeszłej jedności grupa widzi czynnik jednoczący, czy też, co sprowadza się do tego samego, ponieważ czerpie ona ze swej przeszłości potwierdzenie swej teraźniejszej jedności* [6]. W przypadku upamiętnienia fotograficznego liczy się więc aktualny skutek, do jakiego ono prowadzi.

Inną perspektywę analizy związku między pamięcią i fotografią wyznacza zaakcentowanie roli przypominania. W tym przypadku akcent pada nie na trwałe utrzymywanie czegoś w pamięci (pomimo, że jak wspomniałem, występuje też bieżące oddziaływanie tego faktu), a o przywodzenie na myśl tego, co nie powinno zniknąć z pola naszej aktualnej uwagi. Przypominanie, w przeciwieństwie do upamiętniania, które zasadniczo cechuje bierność, ma charakter aktywny. Ma ono czemuś służyć, włączać się do aktualnie podejmowanych działań. Często podkreśla się, że fotografię cenimy za wierność i szczegółowość w sposobie pokazywania wyglądu ludzi i przedmiotów, a także porządku ich umiejscowienia. Dlatego z tego punktu widzenia przypominania zabiegi takie jak kolaż, fotomontaż, zmniejszanie jednych fotograficznych składników komponowanej całości i powiększanie innych, dorysowywanie lub domalowywanie czegoś na zdjęciach itp. są nie do przyjęcia, gdyż fałszują to, co miało zostać w pamięci odtworzone. [7]. Prawdziwość, pojmowana jako zgodność

1 Inny, trzeci zakres relacji między fotografią i pamięcią, związany z charakterem medium, rozważałem w artykule *Pamięć fotografii* (w:) *Zapomniana sztuka – Sztuka pamiętania*, red. T. Pękala, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2019.

2 J. Le Goff, *Historia i pamięć*, przeł. A. Gronowska, J. Stryjczyk, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2007, s. 112.

3 op.cit.

4 *A New History of Photography*, red. M. Frizot, przeł. z języka francuskiego S. Bennett, L. Clegg, J. Crook, C. Higgitt, Könеman, Köln 1998, s. 747.

5 Ibidem, s. 749.

6 P. Bourdieu, *Un art moyen. Essais sur les usages sociaux de la photographie*, cyt. wg J. Le Goff, op. cit., s.145.

7 O negatywnym stosunku do zabiegów manipulowania zapisem fotograficznym poprzez podwójną ekspozycję, „fotografie duchów", kombinowane odbitki oparte na łączeniu fragmentów pochodzących z dwóch różnych negatywów piszą historycy. Od początku istnienia tej techniki budziły one zainteresowanie, ale już w jej początkowym okresie istnienia spotykały się z potępieniem. Francuskie Towarzystwo Fotograficzne wykluczało ze swego grona osoby stosujące takie nieuprawnione zabiegi. Por. D. Ades, *Photomontage*, Thames&Hudson, London 1986, s. 7-9.

2

1. **Kuba Woynarowski**, wystawa „Pokoje", fragment, kurator: Franek Ammer
2. **Alexander Gehring**, wystawa „Pokoje", kurator: Franek Ammer
Fot. 1–2 Krzysztof Saj

z rzeczywistością, stanowi istotną wartość w przypadku tak rozumianego zapamiętywania.

Unikanie różnych sposobów preparowania fotografii nie rozwiązuje jednak zagadnienia „pamięci fotografii" rozumianego jako przypominanie. Okazuje się, że nawet w przypadku zdjęć stanowiących bezpośrednią rejestrację rzeczywistości sposób percepcji przez odbiorców może wpływać na charakter odbieranej treści zdjęć. Fenomenologiczne (jak je określa Roland Barthes) podejście do fotografii oparte jest na naoczności i bezpośredniości doświadczenia, jednak wyróżnić w nim można to, co francuski autor określał jako *studium* i *punctum*. Pierwsze z tych słów oznacza zainteresowanie fotografiami jako świadectwami politycznymi, obrazami życia prywatnego itp. Patrząc w taki sposób, widz zaznajamia się z „wyrazem twarzy, gestami, realiami, działaniami"[8]. Natomiast *punctum*, to coś, co narusza taki sposób patrzenia. „*Punctum* jakiegoś zdjęcia to przypadek, który w tym zdjęciu *celuje* we mnie (ale też uderza mnie, uciska)"[9]. Nie mogę wówczas spokojnie obserwować całości odtworzonego stanu rzeczy, gdyż jakiś fragment zdjęcia przyciąga moją uwagę, skupiając ją na sobie. Zwykle nie wiadomo, dlaczego właśnie ten szczegół staje się tak ważny, stając się uprzywilejowanym momentem zdjęcia. To on jednak powoduje, że fotografia przestaje być neutralną kopią rzeczywistości, sytuując się między obrazem częściowo prawdziwym, a całkowicie fałszywym. Barthes uważa jednak, że dzięki *punctum* pojawia się osobisty związek z fotografią. Nie musi ona przedstawiać osób czy sytuacji, które znamy, które są dla nas ważne, żeby stać się dla nas istotna. Dostrzeżenie pewnego miejsca na zdjęciu może wywołać gwałtowną, chwilową przyjemność (*jouissance*), ze względu na którą uzyska ono dla nas doniosłość. Nie będziemy wówczas rozważali tego, kto jest upamiętniony na zdjęciu (może ono przedstawiać osobę całkowicie nieznaną), a skoncentrujemy się na szczególe, takim jak zepsute zęby sfotografowanego chłopca, otwarta dłoń leżącego mężczyzny, skrzyżowane ramiona, buciki zapięte na pasek itp. Reszta fotografii traci dla nas znaczenie, a właściwie staje się uzupełnieniem tego, co nas „uderza, uciska", jak pisze Barthes. Odbiór zdjęcia przestaje więc polegać na odsłonięciu jakiejś obiektywnie istniejącej rzeczywistości, która zostaje naocznie przypomniana, a staje się objawieniem cząstkowego, ale intrygującego stanu rzeczy.

Innym punktem odniesienia, który można wziąć pod uwagę rozważając pojmowanie fotografii jako przypomnienia, jest skojarzenie ze starożytną i średniowieczną „sztuką pamięci". Posługiwano się w niej przedstawieniami wizualnymi osób, przedmiotów, przestrzeni, jednak nie w tym celu, żeby skoncentrować uwagę na ich szczególnych, jednostkowych cechach, a po to, żeby w określonym porządku uświadamiać sobie treści ogólne, pojęciowe. Podstawowym problemem było więc tutaj wyjście poza konkret i skierowanie myśli ku szerszemu zagadnieniu. Pamięć nie polegała tym razem na przywoływaniu tego, co wydarzyło się i o czym zapomnieliśmy, a na odpowiednim ukierunkowaniu naszego myślenia za pośrednictwem elementów ikonicznych.

Za wynalazcę „sztuki pamięci" uważano Symonidesa z Keos, który wyszedł z odbywającej się uczty i w tym czasie zawalił się strop budynku, w którym ona miała miejsce, grzebiąc pod gruzami jej uczestników. Ciała i twarze ludzi, którzy zginęli, były tak zmasakrowane, że nie można było ich rozpoznać. Symonides jednak zapamiętał miejsca, na jakich siedziały konkretne osoby i to umożliwiło mu identyfikację ciał. Porządek ich ułożenia pozwolił mu na stwierdzenie tożsamości uczestników uczty, niemożliwej do ustalenia na podstawie wyglądu. Cyceron, opowiadając tę historię, używał sformułowań dotyczących pamięci, które obecnie moglibyśmy zastosować do roli zdjęć. W pracy *De oratore* podkreślał, że *najbardziej kompletne obrazy tworzą się w naszych umysłach z rzeczy doprowadzonych do nich i odciśniętych przez zmysły, a najostrzejszy ze wszystkich jest zmysł wzroku*[10]. Jednak ukierunkowanie „sztuki pamięci" nie polegało na wzmocnieniu umiejętności zapamiętywania konkretnych, jednostkowych wrażeń zmysłowych, a na wykorzystaniu ich do prezentacji innych zagadnień. Podobną rolę przewidywał dla mnemotechniki Cyceron. Łącząc poszczególne części wygłaszanej mowy z zapamiętanym przestrzennym układem, mówca mógł wzmocnić swą pamięć i wygłosić przemówienie, niczego nie pomijając i nie zakłócając zaplanowanego porządku. Dlatego, jak podkreśla Frances A. Yates, pierwszym etapem w mnemonice było „odciśnięcie w pamięci układu *loci*, czyli miejsc"[11]. Najczęściej były to miejsca typu architektonicznego – np. budowle obszerne i urozmaicone, składające się z dziedzińca, salonu, sypialni oraz innych pomieszczeń (Kwintylian), albo uwzględniające przestrzeń między kolumnami, róg budowli, łuk sklepienia itp. Następnym etapem było wypełnienie przestrzeni odpowiednimi wyobrażeniami odnoszącymi się do treści, które miały być zapamiętane, a więc do pojęć, argumentów itd. Oparta na tych zasadach sztuka zapamiętywania pełniła bardzo istotną rolę w retoryce starożytnej.

Czy „sztuka pamięci" może uświadomić nam jedną z możliwości funkcjonowania pamięci występującą w przypadku fotografii? Wydaje się, że charakteryzuje ją odwrócenie występującego w niej porządku. W przypadku tradycyjnej mnemotechniki punktem wyjścia był zespół zagadnień, które należało przedstawić w odpowiednim układzie i w tym celu, dla łatwiejszego zapamiętania, wynajdowano dla nich odpowiedniki wyobrażeniowe. Natomiast w fotografii wyobrażenia są nam dane w momentalnie zreprodukowanym układzie. Dopiero potem następuje proces „odpamiętywania", czyli aktywizowania w naszej świadomości zakresów wyobrażeniowych i pojęciowych, które odpowiadają oglądanemu obrazowi. „Przypomniane" w ten sposób treści stają się podstawą wiedzy, przekonań lub emocji. Na istnienie związku między starożytną i średniowieczną „sztuką pamięci" i jedną ze współczesnych memoryzacyjnych ról fotografii zwraca jednak uwagę Le Goff omawiając postępy pamięci figuratywnej >

8 R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Wydawnictwo KR, Warszawa 1996, s. 46.
9 Ibidem, s. 47.
10 Cyt. wg F. A. Yates, *Sztuka pamięci*, przeł. W. Radwański, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1977, s. 16.
11 Ibidem, s. 14.

1

1. Autor nieznany, *Portret mężczyzny*, Polska, lata 20.XX w.
2. Autor nieznany, Fotografia instruktażowa armii pruskiej, wyd. Priebatsch's Lehrnmittel-Institiut we Wrocławiu, zdjęcie czarno-białe kolorowane ręcznie, okres pierwszej wojny światowej

od renesansu do naszych czasów. Pisze, że od momentu wynalezienia jest ona istotnym zjawiskiem, które *dokonuje przewrotu w kwestii pamięci: pomnaża ją i demokratyzuje, przydaje jej precyzji i prawdziwości wcześniej nieosiągalnej w zakresie pamięci wizualnej oraz pozwala uchronić pamięć przed czasem i związaną z nim przemianą* [12].

Rola fotografii jako współczesnego odpowiednika „sztuki pamięci" może być rozważana w związku z dokumentowaniem i katalogowaniem, kiedy celem staje się zarejestrowanie rzeczy i wprowadzenie ich do systemu kategorii. Jeśli jednak w fotografii takie cele pojawiają się, to zwykle bogactwo rejestrowanych konkretnych cech rozsadza system. Pod tym względem zdjęcia różnią się od wizerunków rysunkowych lub malarskich. Zwracał na to uwagę już William Henry Fox Talbot we wstępie do swej książki *The Pencil of Nature*. Pisał, że wykonane przez niego fotografie (które w niej zamieścił) *zostały otrzymane dzięki zwykłemu działaniu Światła* na papier wrażliwy nie [13]. Pisał o odciśnięciu zdjęcia *ręką Natury* i o tym, że do wykonania go należy dysponować *wystarczającą wiedzą na temat jej praw*. Wiązało to zdjęcia z czasem i miejscem ich powstania, a także zwracało uwagę na to, że fotograf nie w pełni panuje nad kształtującym się wizerunkiem. Jedno ze zdjęć zamieszczonych przez Talbota przedstawia kolekcję artykułów z chińskiej porcelany ustawionych na półkach. Autor porównuje je do pisanego inwentarza. Zaznacza jednak, że niezależnie od tego, jak liczne są przedmioty i jak skomplikowany jest ich układ *kamera odmalowuje je wszystkie na raz. Można powiedzieć, że wykonuje obraz tego wszystkiego, co „widzi"* [14]. Czy jednak dla nas zdjęcie to jest interesujące jako szczegółowa prezentacja jakiegoś zestawu naczyń, czy też liczy się dla nas siła autentyczności ich obrazu? Talbot umieścił w swej książce dwa zdjęcia przedstawiające naczynia. Drugie z nich ukazuje kolekcję naczyń szklanych. W komentarzu stwierdzał, że fotografie stanowią coś więcej niż „spisany inwentarz", gdyż są obrazami [15]. Trudno powiedzieć, jaką myśl chciał zamknąć w tym lakonicznym sformułowaniu. Być może tylko taką, że inwentarz fotograficzny dostarcza więcej informacji na temat cech katalogowanych przedmiotów, niż ich spis? Możliwe jednak, że brał pod uwagę trwanie tych skromnych rzeczy w pamięci przyszłych pokoleń, to, że patrząc dziś na naczynia porcelanowe lub szklane ustawione na półkach nakładamy na nie w myślach układ zapamiętany na podstawie fotografii Talbota?

David Bate pisze, że Talbot swoją książką wskazuje na *szczególną zdolność fotografii do pamiętania lub „memoryzacji" rzeczy dla nas. Wspomina o przedmiotach, które są „kopiowane", fotografii jako „inwentarzu" lub „milczącym świadectwie"* [16]. Wszystkie te określenia wskazują na szczególny związek fotografii z pamięcią. Bate bierze jednak pod uwagę jeszcze jeden aspekt problemu. Związany jest on ukrytą perswazją, jaka może łączyć się z zapamiętywaniem. Problem ten nie był podejmowany w przeszłości zapewne dlatego, że „sztukę pamięci" traktowano albo jako narzędzie w służbie retoryki, albo później jako sposób przekazywania prawdy nie podlegającej zakwestionowaniu. Natomiast w naszych czasach efekt „sztucznej pamięci" wiąże się z rozszerzeniem zakresu treści obecnych w naszej świadomości, ale także z wartościującą interpretacją ich charakteru. Bate powołuje się na wypowiedzi Michela Foucaulta zawarte w wywiadzie poświeconym głównie filmowi, ale mające odniesienie także do fotografii. Francuski filozof twierdził, ze jeszcze w XIX wieku ogólnospołeczna świadomość [*popular memory*] była żywsza i wyrażała się w różnorodnych formach (oralnie, pisemnie, w pieśniach itd.). Obecnie została ona zdominowana przez różnorodne aparaty (popularną literaturę, filmy, telewizję itp.), które ją blokują, czy przesłaniają. Ponadto, ze względu na charakter proponowanych treści, dochodzi do *reprogramowania ogólnospołecznej pamięci* [17]. Ludzi pokazuje się więc nie takich, jacy byli, ale jak muszą siebie zapamiętać. Sposób zapamiętania okazuje się więc, jak twierdzi Foucault, ważnym „czynnikiem w walce".

Fotografia jest istotnym składnikiem tej sytuacji. Przez długi czas wiązane było z nią społeczne zaufanie. Ponieważ stanowić miała „język natury" uważano, że w sposób bezpośredni i prawdziwy przekazuje wiedzę o tym, co rzeczywiście zachodziło. Wnioski możliwe do wyprowadzenia z uwag Foucaulta wskazują, że zdjęcia nie tylko wspomagają pamięć, a również ją „tłumią", gdyż mogą służyć tworzeniu fałszywych wspomnień. Pełnią zatem funkcję protetyczną nie tylko w tym sensie, że wspomagają działanie pamięci, a stanowią też sposób manipulowania nią, lub są jej sztucznym zastępnikiem. Zdjęcia wówczas nie tyle pozwalają pobudzić i uporządkować wspomnienia, ile zastępują je, ograniczając ich rolę, sprowadzając je do tego, co możliwe do zobaczenia na fotografiach. Sytuacja ta dotyczy zarówno domowych zasobów zdjęć rodzinnych, jak archiwów, którymi posługują się różne organizacje społeczne i aparat państwowy. Następuje tam, jak pisze Bate, *manipulacja faktami* poprzez operowanie ich obrazami i tworzenie *publicznej* ideologii *pamięci* [18].

12 J. Le Goff, op. cit., s. 145.

13 W. H. F. Talbot, *The Pencil of Nature*, Longman, Brown, Green and Longmans, London 1844, s. 1.

14 Ibidem, s. 20.

15 Ibidem, s. 19.

16 D. Bate, *The Memory of Photography*, Photographies, 3:2, 2010, s. 249, DOI: 10.1080/17540763.2010.499609 (dostęp 6.04.2018).

17 M. Foucault, *Foucault Live. (Interviews,1966-84)*, red. S. Lotringer, przeł. J. Johnston, Columbia University, New York 1989, s. 92.

18 D. Bate, op. cit, s. 251.

2

Przypominanie (nie upamiętnianie) wydaje się być istotną cechą twórczości Christiana Boltanskiego. Najwyraźniej ujawnia się ono w cyklu zatytułowanym „Klub Myszki Miki" (1972), gdzie na kilkunastu płaszczyznach umieszczone zostały zdjęcia nieznanych dzieci. Niektóre z nich trzymają pluszową Disneyowską zabawkę, oglądają wydawnictwo z jej wizerunkiem itp. Prace te nie stanowią przekazu wiedzy o istnieniu określonych grup ludzkich, nie są więc świadectwem czy dokumentacją w ścisłym sensie. Ewokują one natomiast niejasne wspomnienia odnoszące się do dzieciństwa spędzanego na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych w kraju, gdzie popularna była Myszka Miki. Przypomnienie nie polega tu na posłużeniu się fotografią jako dowodem, że coś wydarzyło się, na konkretnym wskazaniu osób i sytuacji. Zdjęcia ewokować mają atmosferę minionego czasu i pewnych, bliżej nieokreślonych miejsc. Wiele z nich ma charakter legitymacyjny. Inne, to amatorskie fotografie, jakie robi się na wycieczce albo podczas wakacji. Tym, co przypominane, nie są więc wydarzenia z życia określonych postaci, a to, co było wspólne dla pewnego pokolenia. Nie jest tu ważne, gdzie kto był i czym wyrażało się jego/jej zainteresowanie Myszką Miki. Boltanski nie stosuje jednak zasad abstrakcji i uogólnienia. Prace jego cechuje konkretność. Pokazuje on pojedyncze przypadki. Zwracała na to uwagę Marjorie Perloff pisząc, że w każdym ze zdjęć użytych przez francuskiego artystę odniesieniem nie jest opcjonalny denotat (jak w przypadku znaku), a *rzeczywista rzecz, która była umieszczona przed obiektywem, bez której nie byłoby fotografii* [...] *W fotografii nie mogę nigdy zaprzeczyć, że* rzecz *była tutaj* [19] Jednak to „znajdowanie się tutaj" nie oznacza, że przypomnienie fotograficzne jest prawdziwe. W czasie rozmowy przeprowadzonej z Delphine Renard Boltanski wspominał, że już w swej pierwszej małej książce zatytułowanej *Wszystko co pozostało z mojego dzieciństwa* (1969) umieścił fotografię, która pozornie wskazuje, że był na wakacjach z rodzicami na wybrzeżu morskim. Użył jednak zdjęcia przedstawiającego nieznane dziecko i grupę obcych osób dorosłych na plaży. Biorąc pod uwagę sentymentalny tytuł pracy można więc powiedzieć, iż korzystał z dowodu fotograficznego, aby powiedzieć, że fotografia kłamie. A właściwie, precyzyjniej ujmując, jak podkreślał we wspomnianej rozmowie, że *nie mówi prawdy, a raczej* [odnosi się] *do kulturowego kodu* [20]. Tym, o czym praca jego ma przypominać, nie jest bowiem konkretny fakt, dotyczący określonej osoby, a pewna sytuacja, która właściwa była dla niej, ale także dla innych ludzi żyjących w danym czasie w innych miejscach. Takie kulturowe kodowanie, twierdzi Perloff, charakteryzuje nawet najbardziej niewinne ujęcia fotograficzne. Przypominają więc one nie to, co jednostkowe i niepowtarzalne, a to, co wspólne, co łączy nasze wspomnienia ze wspomnieniami innych. Boltanski mówił, że także dziś amatorskie fotografie *nie pokazują niczego innego jak obrazy szczęścia, kochane dzieci biegające w kółko po zielonej łące: rekonstytuują obraz, jaki jest znany* [21].

W dalszym ciągu rozmowy Boltanski odnosi omawianą sytuację do swej sytuacji biograficznej. *Mam bardzo mało wspomnień z dzieciństwa* – mówi – *i sądzę, że zająłem się tą pozorną autobiografią właśnie dlatego, żeby wymazać swoje wspomnienia i ochronić siebie. Wynalazłem tak wiele fałszywych wspomnień, które były zbiorowymi wspomnieniami, że moje prawdziwe dzieciństwo zniknęło* [22]. Oczywiście ta osobista motywacja odnosząca się do twórczości Boltanskiego jest bardzo istotna. Sądzę jednak, że nie podważa ona sformułowanych spostrzeżeń odnoszących się do roli fotografii jako sposobu przypominania. Podkreśla to Perloff pisząc, że w przypadku fotografii *desygnatem jest* oni, *nie* ona, *a szok związany z rozpoznaniem pojawia się, gdy widz uznaje wymienność ludzkich istnień – wymienność paradoksalnie zrodzoną z różnicy, gdyż każdy z nas ma odmienne pragnienia, problemy, cele. Osobista tragedia – utrata uwielbianej matki – otwiera drogę do bardziej zbiorowego zjawiska umierania* [23]. Przypominanie związane z fotografią przekracza więc zawsze granice jednostkowego faktu, który miał miejsce przed obiektywem, stając się prezentacją tego, co dotyczy każdego z nas i każdego miejsca. Jak pisze amerykańska autorka *to, co zdarzyło się tylko raz może powtarzać się znowu i znowu. Albo nie zdarzyło się wcale* [24]. ■

19 M. Perloff, *What has occurred only once: Barthes's Winter Garden/Boltanski's Archives of the Dead*, [w:] *Writing the Image After Roland Barthes*, red. J.-M. Rabate, University of Pennsylvania Press, 2012, s. 42.

20 D. Renard, *Entretien avec Christian Boltanski*, [w:] *Boltanski*, Centre Georges Pompidou, Paris 1984, s. 75.

21 Ibidem, s. 76.

22 Ibidem, s. 79.

23 M. Perloff, op. cit. s. 58.

24 Ibidem, s. 58.

Photography and memory

The relation between photography and memory can be discussed on different levels, such as commemorating aimed at documentation of events and remembering where pictures support human memory. These topics have been already analysed by many thinkers such as Jacques Le Goff, Pierre Bourdieu or Roland Barthes. Over time objects, themes and functions of images and photographs have been changing, but already in ancient times there was a notion of *art of memory* where images of persons, objects and spaces served to speak about general, and not individual content. The remembering function of photography is an important aspect of Christian Boltanski's art who uses individual images to speak about issues that concern wider audience, such as experience common to a certain generation. ■

1

Krzysztof Stanisławski

OBYŚ...

58. Międzynarodowe Biennale Sztuki w Wenecji – korespondencja własna

... Żył w ciekawych czasach! – to niby chińska klątwa, której używają brytyjscy parlamentarzyści od lat 30. XX w., aby ukryć swą bezradność w ocenie sytuacji politycznej lub społecznej. 80 lat później inny polityk brytyjski, polityk sztuki, kurator główny 58. Biennale weneckiego, Ralph Rugoff, na co dzień dyrektor miejskiej Hayward Gallery w Londynie, użył tego quasi przekleństwa jako hasła najważniejszego biennale sztuki współczesnej na świecie.

I chyba też w obliczu bezradności: *Jest to reliktowy kulturowy wytrych, kolejny zachodni „orientalizm", lecz pomimo fikcyjnego statusu odegrał on i odgrywa istotną funkcję retoryczną w znaczących debatach publicznych. Ten „niepewny" artefakt – jednocześnie podejrzany i znaczeniowo bogaty – sugeruje kierunki badań warte podjęcia dzisiaj, zwłaszcza że znowu, jak się wydaje, nawiedziły nas „ciekawe czasy"* (Ralph Rugoff, oświadczenie kuratora).

Rugoff odżegnywał się od polityki: *Zaznaczmy jednak od razu, że moc sztuki nie działa w obszarze polityki. Sztuka nie powstrzyma na przykład wzrostu nastrojów nacjonalistycznych i autorytarnych tendencji w różnych częściach świata, ani nie naprawi tragicznego losu globalnych uchodźców (których liczba sięga dzisiaj jednego procenta wszystkich ludzi). Jednak pośrednio sztuka może udzielić wskazówek na temat tego, jak żyć i myśleć w „ciekawych czasach"* (Ralph Rugoff, tamże). Nie ustrzegło to jednak jego Biennale od obecności politycznych akcentów, które dla wielu widzów i recenzentów naznaczyły ten przegląd sztuki. Na przekór założeniom ideowym. Za sprawą obiektu pt. *Barca Nostra* Christopha Büchela, temat uchodźców wzbudził najsilniejsze emocje i dyskusje. Umieszczenie na brzegu basenu stoczniowego Arsenale wraku statku, który zatonął z grupą uciekinierów z Libii, pragnących znaleźć azyl w Europie, było bardzo mocnym akcentem politycznym i społecznym, przypominającym o niesprawiedliwości naszych czasów. Ale było też ogromnym nadużyciem ze strony artysty, który wykorzystał rzeczywisty „grób morski" blisko tysiąca osób do celów jakoby artystycznych, by móc się pokazać na Biennale weneckim. A że kurator potrzebował też mocniejszego akcentu swojej wystawy, skorzystał z tego nadużycia i choć nie miał, co prawda, dobrej prasy, to jednak o Biennale więcej mówiło się i pisało, niż gdyby *Barki* tam nie było. Pikanterii całej „aferze" dodaje fakt, że podczas preview przy wraku nie znalazła się żadna tabliczka informacyjna, że mamy do czynienia z dziełem sztuki, biorącym udział w Biennale. A przecież na terenie stoczniowym wraki się zdarzają. Wiele osób, a na preview przybywają sami tzw. znawcy, nie zwróciło z początku na statek uwagi, dopiero później, gdy zaczęła się medialna wrzawa...

To samo dotyczy innego, głównie medialnego wydarzenia, które miało miejsce podczas preview na nadmorskiej promenadzie pomiędzy San Marco i Arsenale. Rozstawił tam swoje stoisko Banksy, jeden z najgłośniejszych i jednocześnie najbardziej tajemniczych artystów współczesnych. Zaprezentował poliptyk *Venice in Oil* (co można rozumieć jako „Wenecja na obrazie olejnym" albo też „Wenecja w ropie"), przedstawiający ogromny statek wycieczkowy, zawijający do Wenecji i przysłaniający swoją bryłą większość jej zabytków. Obok

stoiska z obrazem (każda część była oprawiona w tradycyjne, dość kiczowate ramy) zasiadł na turystycznym foteliku człowiek w kapeluszu, ciemnych okularach i zasłonięty czytaną gazetą. Pochwalę się, że zwróciłem uwagę na ten stragan, wyróżniający się w masie innych, proponujących turystom standardowe widoczki weneckie. Ale śpiesząc do Giardini i Arsenale nie zatrzymałem się, zakładając, że prawdziwe rarytasy artystyczne znajdują się dalej. Resztę zdarzeń znamy już tylko z mediów, przede wszystkim z krótkiego video, które artysta opublikował w sieci. Do stoiska podeszło dwóch karabinierów, którzy poprosili o okazanie zezwolenia na prowadzenie stoiska w tym miejscu, a gdy go nie otrzymali, nakazali opuścić artyście promenadę. Banksy (lub ktoś przez niego wynajęty, bo przecież nawet nie wiemy, jak wygląda) posłusznie zwinął stragan z obrazem i zniknął. Później skomentował ten fakt: „Do tej pory nikt mnie oficjalnie nie zaprosił na Biennale". Może to i żarcik wielkiego twórcy street artu, ale on raczej nie żartuje bez sensu…

Na tegorocznym Biennale dotychczasowe mocarstwa artystyczne, które od dziesięcioleci dzieliły pomiędzy siebie Złote Lwy św. Marka za najlepsze wystawy narodowe, nie dały szans jurorom. Położone tuż obok siebie pawilony: niemiecki, brytyjski i francuski, w samym centrum Giardini nie gromadziły już kolejek przed wejściem, podobnie amerykański, gdzie zawsze, od 30 lat trzeba było stać przynajmniej przez godzinę, by wejść do środka. Nic nadzwyczajnego tam się nie działo. To sprawiło, że nadzieje na docenienie pawilonów krajów mniejszych, dotąd niedocenianych lub nawet niezauważanych, gwałtownie wzrosły.

Oczywiście, liczyliśmy na laury za wystawę w pawilonie Polonia, zwłaszcza, że w kraju huczało w mediach, że to pokaz przebojowy: na najwyższym artystycznym poziomie i z ważkim przesłaniem. Publikowane z upodobaniem opisy projektu wraz z atrakcyjnymi zdjęciami artysty o niebanalnej urodzie buntownika w otoczeniu wymuskanych hipsterskich kuratorów, pozwalały mieć nadzieję na sukces… Czegóż to nie obiecywano: Lot *to swoisty pomnik polskiej rzeczywistości po transformacji oraz rządzącego nią paradoksu. Ta surrealistyczna rzeźba – stworzona przez zniszczenie – ma siłę symbolu, który daje szansę, by scalić podzielone społeczeństwo, ukazując konflikt miedzy nowoczesnością a duchowością* (*Lot*, gazetka „Zachęty", głównego organizatora pawilonu polskiego, s. 50).

Pozostawiając na boku fakt, że zakładane zainteresowanie „polskimi przeklętymi problemami" ma małe szanse na uwagę na takim międzynarodowym pokazie, nic z tych enuncjacji po prostu nie zostało zrealizowanych. Wizyta w Polonii przede wszystkim rozczarowywała i to najdelikatniejsze określenie, jakim chciałbym się posłużyć. Samolocik Stańczaka okazał się wielką metaforą nie wiadomo czego. Obiekt został jakoby przenicowany, co, jeśli się weźmie pod uwagę znaczenie tego pojęcia, nie nastąpiło, no, może częściowo. Może i świetnie brzmiało to w opisie koncepcji projektu i na rysunkach, ale nie zostało zrealizowane. I dopiero jak się oglądało skutki owego nicowania, wychodziło na jaw, że to nie mogło się udać w realu, że była to tylko zaskakująca i nośna idea słowna, ale nie rzeźba czy instalacja. Obiekt był po prostu dziwaczny i nijaki (na pewno nie surrealistyczny), do tego zbyt mały, nie wypełniający pawilonu wystawienniczego nawet w połowie, czego można się było spodziewać, gdy czytało się o samolocie, a mieliśmy do czynienia z większą awionetką.

Najgorszy w tego typu realizacjach jest zawsze rozdźwięk pomiędzy górnolotnością i pompatycznością założeń, zarówno tekstów kuratorskich, wypowiedzi artysty, a także rysunków i dokumentacji *making of*, a efektem końcowym. Gdzieś ta górnolotność i patos znikają, pozostaje na scenie fakt wystawienniczy, nijak mający się do wyobrażeń. Mówienie, że to symbol polskich przemian lat 90., przechodzenia z siermiężnego socjalizmu w prężny kapitalizm i z lekkim zaznaczeniem, że motyw samolotu, a właściwie jego wraku, jest znakiem aktualnym i politycznie nieobojętnym, choć oczywiście wprost do katastrofy smoleńskiej się nie odwołującym. Ale, rzecz jasna, gdyby ktoś i te podwójne czy potrójne dno odkrył, to tylko by instalację wzbogaciło.

Więc, oczywiście, Polska nie zdobyła Złotego Lwa. Zdobyła go natomiast Litwa z niepompatyczną, nie przekombinowaną, nie tak ciężką i szalenie kosztowną jak *Lot* Stańczaka, prezentacją pt. *Sun & See (Marina)*. Rewelacyjny pokaz plaży pod dachem z opalającymi się ludźmi, z niezwykłą muzyką symfonii, specjalnie na tę okazję skomponowanej. Lekka, ale nie mniej ważka i poruszająca od ciężkiego samolociku Stańczaka metafora naszych czasów, być może ciekawych, ale cechujących się zmianami klimatu i powolnym zatapianiu się w pokładach śmieci. To takie memento: być może wkrótce już tylko pod dachem, w specjalnie wydzielonych miejscach będzie można rozłożyć sobie kocyk i poopalać się lub pograć w piłkę plażową. Poza takimi enklawami można będzie jedynie liczyć na morze plastiku i niemożliwy do zniesienia żar. Bracia, a właściwie siostry (Lina Lapelytė, Vaiva Grainytė i Rugilė Barzdžiukaitė) z dawnej Rzeczpospolitej Obojga Narodów pokazały, jak zwyciężać mamy. Przynajmniej w Wenecji.

I moglibyśmy tak dalej ślizgać się pomiędzy mniej lub bardziej (oczywiście częściej bardziej) udanymi działami zwartej grupy mniej znanych artystów z całego świata, wybranych bądź przez kuratora generalnego, który postanowił nacieszyć się „ciekawymi czasami", bądź przez narodowe gremia profilujące pawilony narodowe. Moglibyśmy spierać się, czy przedstawienia oddają zjawiska naprawdę ciekawe, czy aktualne i ważkie. I także po to organizuje się tak wielkie i szacowne imprezy jak Biennale weneckie. By się spierać, by konkurować, ale przede wszystkim się pokazywać w najgorętszym wciąż miejscu na scenie sztuki współczesnej, bo tym wciąż od 124 lat jest Biennale w Wenecji.

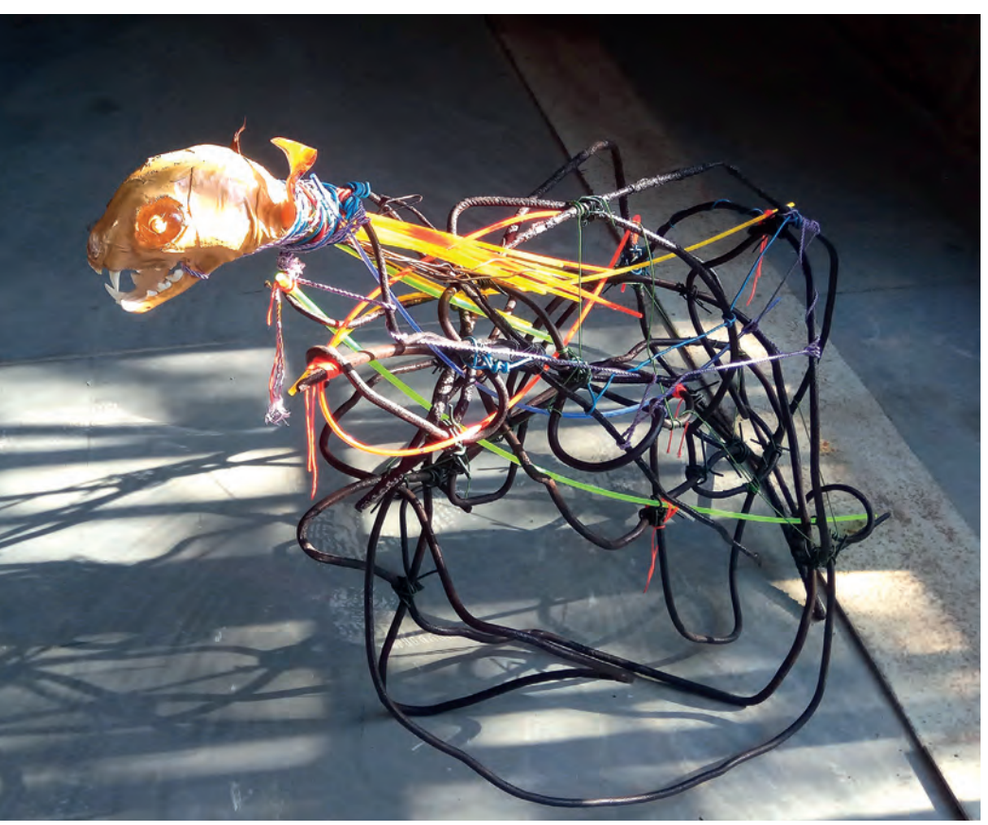
Od dawna już, przynajmniej od momentu śmierci Haralda Szeemanna, ostatniego kuratorskiego rewolucjonisty świata, na Biennale nie dochodzi do rewolucji czy zmian stylów albo wiodących tendencji. Nadal liczy się przede wszystkim obecność w Giardini czy Arsenale, która nobilituje i stanowi najpewniejszą gwarancję udanej kariery. I może to powinno wystarczyć. Dla każdego artysty udział w Biennale stanowi punkt zwrotny: czy to dla Amerykanina, Niemca czy Litwina, Polaka lub Ghańczyka (nota bene Ghana, debiutująca na 58. Biennale, przygotowała świetny pawilon w Arsenale, typowany do Złotego Lwa). Wymyślane przez kuratorów głównych hasła przewodnie, z reguły bardzo ogólne i uniwersalne, pasują właściwie do wszystkiego i rzadko kiedy są zapamiętywane.

Zapominamy hasła, ale pamiętamy ważkie fakty, jak duże wystawy towarzyszące Biennale, które do tej pory były prezentowane głównie w Museo Correr przy San Marco. I te wystawy pozostają. Pokazy retrospektywne Anselma Kiefera, Enzo Cucciego czy Juliana Schnabla, by wymienić najgłośniejsze z ostatnich dekad. >

1. **Luc Tuymans**, *Schwarzheide*, 2019, instalacja, Palazzo Grassi, fot. Krzysztof Stanisławski
2. **Christoph Büchel**, *Barca Nostra*, 2019. instalacja, Arsenał, fot. © A. Dudek-Dürer

1

1. **Luc Tuymans**, *Czas* (Reinhard Heydrich – portret), 1988, czwarta część kwadraptyku, olej, płyta, 34,6 × 35,1 cm, kolekcja prywatna
2. **Jimmie Durham**, *Eurasian Lynx*, 2017, instalacja, Arsenał
Fot. 1–2 Krzysztof Stanisławski



2

Nie można jednak nie zauważyć, że od pewnego czasu Museo Correr, jako miejsce najbardziej spektakularnych wystaw towarzyszących Biennale, utraciło swój prymat na rzecz Palazzo Grassi, należący do jednego z największych kolekcjonerów europejskich, Francuza François-Henriego Pinaulta, prywatnie męża Salmy Hayek. Dla tych, którzy przybyli do Wenecji nie tylko dla „ciekawych czasów", ale i wystaw najwybitniejszych dzieł wielkich twórców współczesności, Palazzo Grassi przygotowało jeden z największych w historii pokazów malarstwa Luca Tuymansa. Wystawa pt. „La Pelle", retrospektywa na 3 poziomach w 27 salach pałacu, grupowała dzieła z kolekcji, zarówno publicznych, jak i prywatnych, z całego świata (Pinault ma w swoich zbiorach aż 60 obrazów Belga, ale na wystawie zaprezentował tylko kilka z nich). Rzadko zdarza się wystawa jeśli nie samych arcydzieł, to przynamniej dzieł rewelacyjnych, a tak było w tym wypadku, choć pewnie sam artysta, słynący ze skromności i antygwiazdorskiego podejścia do życia, pewnie by się nie zgodził. To obrazy poważne, pełne odniesień filozoficznych, literackich i historycznych, do tego znakomicie skomponowane i w sposób wirtuozerski namalowane, pełne ładu, blasku i radości z istnienia. Tuymansa udowodnił tym pokazem, że jest prawdopodobnie największym malarzem naszych czasów.

Stosunkowo niedaleko od Palazzo Pinaulta, również przy Canale Grande zaprezentowano wystawę, która może nie przyćmiewała pokazu Tuymansa, lecz dotrzymywała mu kroku. W Galleria della Accademia, jednym z najważniejszych muzeów sztuki w Wenecji i Europie, gdzie znajdują się dzieła Leonarda da Vinci, Rafaela Santi i innych wielkich Włochów, a w tym samym czasie na wystawie czasowej pokazano także 3 poliptyki Hieronima Boscha, przedstawiono retrospektywę Georga Baselitza. Nie tak obszerną, jak Tuymansa, ale prezentującą wszystkie okresy twórczości niemieckiego mistrza oraz wszystkie dziedziny: obrazy, grafiki, rzeźby. Baselitz jest pierwszym współczesnym, żyjącym artystą, któremu Accademia zorganizowała wystawę indywidualną. Rzeczywiście, doczekaliśmy „ciekawych czasów", skoro Baselitza wystawia się obok Leonarda i Boscha. To możliwe tylko w Wenecji i podczas Biennale. Obyśmy więcej takich wystaw oglądali…■

May you…

58th International Art Exhibition in Venice

…Live in interesting times is the title of the 2019 Biennale in Venice curated by Ralph Rugoff. Although he declared that art did not exercise its forces in the domain of politics, the exhibition featured some political accents – first and foremost Christopher Büchel's installation *Barca Nostra* and Banksy's *Venice in Oil*. The Golden Lion for best national pavilion was received by Lithuania for presentation *Sun&Sea (Marina)*, while the Polish installation *Flight* was dissapointing and vague, despite its promising concept. The Biennale is not a place of revolution any more, and what really matters is just participation in this event. Two excellent retrospectives were organised collaterally: Luc Tuymans's *La Pelle* in Palazzo Grassi and Georg Baselitz's *Baselitz – Academy*. ■

Grażyna Borowik

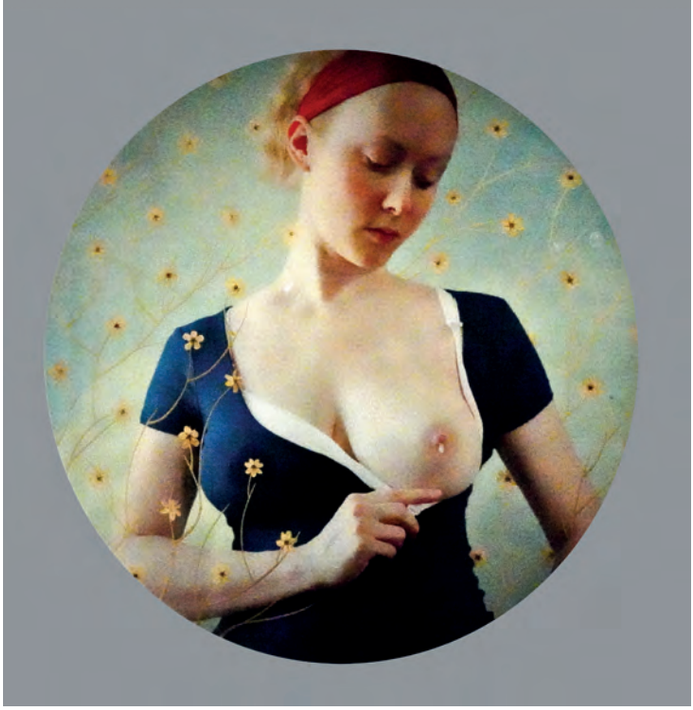
Budujmy mosty...

May You Live In Interesting Times

W intencji organizatorów 58. Międzynarodowego Biennale Sztuki w Wenecji język wizualny programowej oferty „May You Live In Interesting Times", podporządkowany społecznej funkcji sztuki, ma pełnić rolę przewodnika pokazującego jak sobie radzić w „ciekawych czasach" przyszłych, a może i obecnych. Nakierowany na myślenie krytyczne powinien prowokować do szukania alternatywnych sposobów rozumienia i przeżywania świata, dostrzegania globalnych i lokalnych problemów z różnych punktów widzenia, z rozmaitych perspektyw. Obok inscenizowanych fotografii, malarstwa, rzeźby, scenograficznych instalacji, steatralizowanych makiet, wymyślnych filmów wideo pojawił się obiekt, z którym nie wiadomo co począć zarówno w sensie mentalnym, artystycznym jak i emocjonalnym - wrak statku rybackiego, zatopionego na Morzu Śródziemnym w 2015 r. z około 800 migrantami ukrytymi pod pokładem. Christoph Büchel, szwajcarsko-islandzki artysta, wspierany przez liczne partie i organizacje, dostarczył go z Sycylii, ustawił w Arsenale, dawnej stoczni Republiki Weneckiej i nadał tytuł *Barca Nostra*. Jak wpisać ten przerażający grobowiec, widoczny tylko dla wtajemniczonych, gdy reszta spogląda bezwiednie na skorodowaną łódź, popijając kawę albo podążając ku następnym pawilonom, nieświadoma dzieła sztuki. Wrak-trumna, autentyczny obiekt, przechowujący echo dramatycznych wołań o pomoc, postawiony naprzeciw mediów artystycznych, najnowszych technologii cyfrowych, rzeczy do podziwiania niebezpiecznie poszerza pole „interesujących czasów" na gruncie sztuki. Rodzi się poważna wątpliwość, czy wrak, przez sam fakt umieszczenia go na Biennale, automatycznie staje się instalacją artystyczną i czy zgodnie z deklarowanymi intencjami pomysłodawcy faktycznie budzi sumienia, wyostrza wrażliwość, czy może uzupełnia jedynie prowokacyjny ton twórczości autora. Büchel swoje kontrowersyjne realizacje buduje z rzeczy gotowych, w miejscach zastanych. Zacierając granice między prawdziwym życiem a inscenizacją manipuluje, wykorzystuje i podważa umowy prawne i społeczne.

Powyżej:
EVA & ADELE,
...life as an expression of lifelong commitment..., *2019*. performance, Arsenał, fot. © A. Dudek-Dürer

Trzy dni przed oficjalnym otwarciem Biennale to czas zarezerwowany dla mediów, kuratorów, kolekcjonerów, artystów, różnej maści celebrytów, to okazja do wernisażowych spotkań, konferencji, ale również wyjątkowa możliwość zamanifestowania swej przynależności do światowej rodziny >



1. **Katerina Belkin** (Niemcy), *The Four Seasons a part of the Revival Series Vesna*, 2015, pigment print, diasec mount, Personal Structures, Palazzo Mora, fot. © A. Dudek-Dürer
2. **Hermann Nitsch** (Austria), *150. Action, Tasmania, 2017*, Personal Structures, Palazzo Mora, fot. © A. Dudek-Dürer
3. **Yumiko Hirokawa**, (Japan), *The Series of The Women's March, Fight Like a Girl*, 2019, akryl, liście, długopis, 101,6 x 76,2cm, Personal Structures, Palazzo Mora, fot. © A. Dudek-Dürer

twórców. Wymyślne fryzury, wyszukane przebrania, intrygujące gadżety, performatywne rytuały, wystylizowane gesty pomagają, chociaż na chwilę, przyciągnąć wzrok zgłodniałego wrażeń establishmentu. Artyści przez sam fakt swojej obecności na tej gigantycznej scenie sztuki stają się uczestnikami spektaklu. Tak jest w przypadku Evy i Adele, znanego duetu niemieckich artystów znakomicie wpisujących się w koloryt światowych imprez artystycznych. Ogolona na łyso, uroczo uśmiechnięta para z wdziękiem paradująca w różowych sukieneczkach, w srebrnych bucikach, z falbaniastymi parasolkami, ozdobiona obficie biżuterią, przełamuje granice mody, kwestionuje uprzedzenia i stereotypy. Na wystawie „Personal Structures" w Palazzo Mora możemy obejrzeć wideo ich autorstwa z 2004 roku *Bells Bridges*, rejestrujące kokieteryjne umizgi. Podobnie wyrazistą i rozpoznawalną postacią pojawiającą się na Biennale od ponad 20 lat jest wrocławski artysta Andrzej Dudek-Dürer. Warto przypomnieć, że w tym roku przypada 50-ta rocznica jego performance Żywa Rzeźba – *Sztuka Butów – Sztuka Spodni – Sztuka Dudek-Dürer*. To działanie realizowane nieustannie wszędzie tam, gdzie pojawia się autor prowokuje do refleksji nad trwaniem, czasem i przemijaniem. W Giardini mamy szansę spotkać stojącego nieruchomo przez wiele godzin Carmine Caputo, włoskiego artystę z zawieszoną na szyi tabliczką „Is looking for a wife". Swój krytyczny stosunek wobec sztuki współczesnej manifestuje od wielu lat Fabio Di Ojuara, artysta z Brazylii zaopatrzony w nieodłączny rekwizyt, deskę klozetową z napisem „Now every shit is art."

Niedaleko Arsenale, w Giardino della Marinaressa, troje artystów zamieniło publiczną przestrzeń w park rzeźb. Czołowa hiperrealistka amerykańska Carole Feuerman prezentuje siedem prac z patynowanego i złoconego brązu. Wyobrażenia pełnych wigoru, wysportowanych tancerek i pływaczek w obcisłych kostiumach i czepkach kąpielowych porażają realizmem detali, budzą szacunek dla rzeźbiarskich umiejętności warsztatowych. Idan Zareski, izraelsko-francuski rzeźbiarz samouk mieszkający na Florydzie, realizuje kompozycje korzystając z żywic i brązu. Lśniące, kolorowe figury ludzkie – rodzina Bigfoot, uchwycone w rozmaitych pozach charakteryzują się gigantycznymi stopami. Przypominają zabawnych bohaterów kreskówek kadrowanych w dużym skrócie perspektywicznym. Francuska artystka Laurence Jenkell dopełnia przestrzeń rzeźbami gigantycznych czarnych, białych i złotych cukierków sugestywnie zawiniętych w poliestrowe papierki.

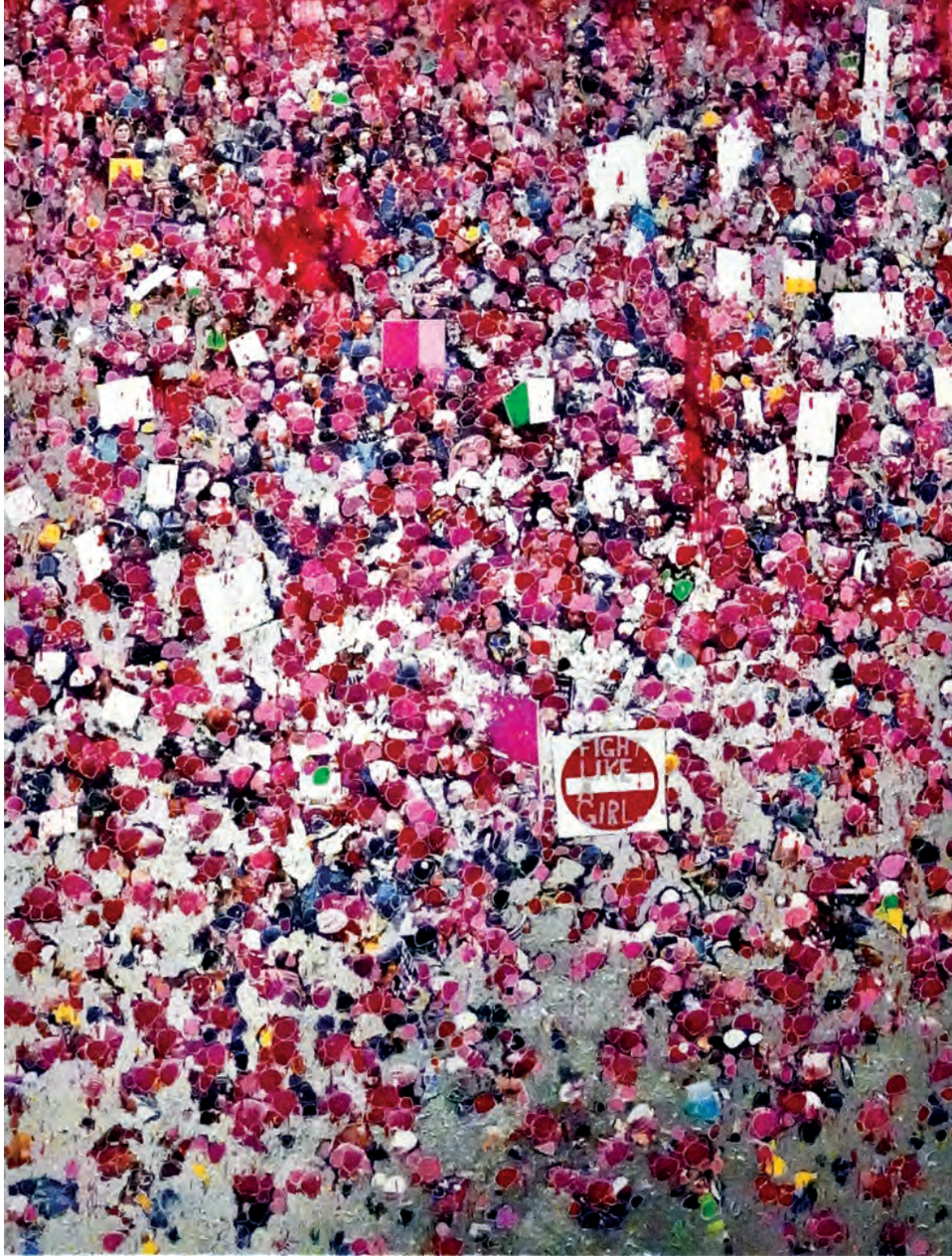
Na liście wydarzeń oficjalnie towarzyszących Biennale znajduje się w tym roku 21 pozycji, wśród których wiele zasługuje na najwyższą uwagę, ale warto zobaczyć również i te mniej spopularyzowane. Tytuł wystawy „The open shadows of memory" gromadzi prace czterech artystów z Wybrzeża Kości Słoniowej. W swoim ideowym założeniu odwołuje się do zbiorowej pamięci ludzkości i jest plastyczną opowieścią o matce ziemi. Prace Ernesta Dükü, zrealizowane na pograniczu malarstwa, rysunku, rzeźby i instalacji, nawiązują do dekoracyjnych motywów sztuki afrykańskiej. Ananias Léki Dago prezentuje serię czarno-białych fotografii rejestrujących życie współczesnych Afrykanów korzystających z cywilizacyjnego śmietnika. Valérie Oka w dynamicznych kompozycjach rysunkowo-fotograficznych umieszcza motyw maski, opowiadając o zapomnianych bohaterach swojego narodu. Tong Yanrunan ciągi portretów malowanych w konwencji realistycznej bez ujawniania statusu społecznego modeli traktuje jako zapis ludzkiej pamięci.

Przy Fondamenta Santa Anna, w niewielkiej galerii zlokalizowany jest międzynarodowy projekt „Miniscule Venice", który można porównać do eksperymentu socjologicznego. Na zaproszenie kuratorki odpowiedziało 182 artystów przesyłając, zgodnie z wymogami, prace wielkości pudełka zapałek. Oglądając te małe cudeńka wykonane różnymi technikami warto zadać sobie pytanie, czy w sztuce wielkość ma znaczenie? Nieopodal mieści się interesująca wystawa zatytułowana „Volume 0", której kurator dr Max Carocci, antropolog i badacz rdzennej sztuki i kultury Ameryki Północnej zaprosił do swego projektu dwoje znanych autochtonicznych artystów: Alana Michelsona (Mohawk, USA) i Nadię Myre (Anishinaabe, Kanada), prosząc o artystyczny komentarz i interpretację historycznego związku pomiędzy Wenecją i Ameryką w kontekście kolonizacji i dekolonizacji. Nadia Myre pokryła trzy ściany galerii tapetami z adamaszku, w które wplotła motywy kojarzące się z czasem kolonizacji. Po środku, na podstawie wyszywanej koralikami z Murano umieściła terakotową rzeźbę wyobrażającą ludzkie serce. Artystka nawiązuje do paciorków, którymi kolonizatorzy przekupywali tubylców i jednocześnie do rękodzieła, w które zaopatrują się dzisiaj turyści. W oparciu o szesnastowieczne

mapy i teksty podróżnicze, zdjęcia i filmy archiwalne i współczesne Alan Michelson zrealizował *Theatrum Orbis Terrarum (Theatre of the World)*, 2019, poetycką, oniryczną – sensualną instalację zbudowaną z czterech białych dużych globusów, na które rzutuje obrazy i filmy, którym towarzyszą utwory klasyczne, współczesne, religijne, folkowe, instrumentalne i śpiewane.

Walijski artysta Sean Edwards swoją multimedialną instalację *Undo Things Done* prezentuje w nawie głównej na tle ołtarza dawnego kościoła Santa Maria Ausiliatrice i w pomieszczeniach przylegających. W sposób symboliczny nawiązuje do katolickich doświadczeń domu, w którym się wychował, do wspomnień matki, do rodzinnych rytuałów. Gęste zarośla cienkich, długich listew MDF, w które możemy się zanurzyć, zestaw rozwieszonych walijskich kołder, rozsypane klocki domina, które przywołują wspomnienie o ojcu, duże zdjęcie dłoni autora z boleśnie obgryzionymi paznokciami tworzą osobisty, intymny przekaz znakomicie korespondujący ze specyfiką nostalgicznego miejsca.

Pominę w tej relacji interesujące swą rangą artystyczną takie prezentacje, jak „Art And Healing. The Demarco Archive 1947 – 2019", gdzie w XIII wiecznym budynku La Scuola Grande di San Marco zorganizowana została wystawa i towarzyszące jej wielodniowe sympozjum poświęcone historii kontaktów artystyczno-kulturalnych między Szkocją a Europą i wzajemnych relacji pomiędzy Biennale w Wenecji a Festiwalem w Edynburgu, czego bohaterem był Richard Demarco, szkocki artysta, organizator i promotor sztuki współczesnej, właściciel Galerii Demarco (1966 – 1992). Również w Gallerie dell'Accademia, gdzie przechowuje się ponad 800 arcydzieł włoskiego malarstwa, między 17 kwietnia a 14 lipca można było obejrzeć kolekcję kilkudziesięciu cudownych rysunków Leonarda da Vinci, między innymi rzadko pokazywanego w oryginale Człowieka Wetruwiańskiego. Tu po raz pierwszy w historii Gallerie dell' Accademia zaprezentowano dorobek żyjącego twórcy; retrospektywę twórczości Georga Baselitza (Kern). Podobnie w barokowym pałacu Ca-'Pesaro, gdzie mieści się Galeria Sztuki Współczesnej i Muzeum Sztuki Orientalnej, zorganizowano retrospektywę twórczości ormiańsko-amerykańskiego artysty Arshile Gorkiego (1904 – 1948), pokazano tu ponad osiemdziesiąt prac pozyskanych z najbardziej prestiżowych muzeów i zbiorów prywatnych. Z kolei w historycznych wnętrzach Fondazione Querini Stampalia, bogatych w kolekcję mebli, obrazów, rzeźb, porcelany, różnego rodzaju bibelotów pomieszczono wystawę „Ichich - Ichihr - Ichwir. /We All Have to Die". Jörg Immendorff (1945 – 2007), autor dzieł tej obszernej prezentacji, jeden z najważniejszych malarzy i rzeźbiarzy XX wieku, uczeń Josepha Beuysa, uczestnik ruchu Neue Wilde, prowokator polityczny, skandalista obyczajowy i profesor sztuki przedstawiony został cyklami prac intrygujących technicznie, gdzie obok figuracji pojawiają się elementy graficzne i tekstowe; obrazy te wprowadzają nas w świat złożony treściowo, malarsko gęsty, ekspresyjny, a jednocześnie konceptualny.



3

Zarówno wystawa programowa Rugoffa, jak i pawilony narodowe i wystawy towarzyszące mogą w tym roku zaspokoić oczekiwania miłośników malarstwa. Stosunkowo dużo jest przedstawień figuratywnych m.in. Nicole Eisenman, Jill Mulleady, Henry Taylor, Njideka Akunyili Crosby, ale i abstrakcyjnego – Helen Frankenthaler (1952 - 1992), Ariela Wertheimer, Julie Mehretu, Todd Williamson. Ciekawe malarstwo znaleźć można było w Pawilonie Zimbabwe. Młody artysta Kudzanai- Violet Hwami, (ur. 1993), mieszkający obecnie w Wielkiej Brytanii, daje popis znakomitego łączenia technik fotograficznych z malarstwem.

Na wyspie San Giorgio Maggiore, w Fondazione Cini ulokowana została wystawa retrospektywna Alberto Burriego (1915 1995), prezentująca około pięćdziesięciu dzieł tego wybitnego twórcy malarstwa materii. Widz może prześledzić najważniejsze etapy rozwoju artysty reprezentowane przez znane cykle jego prac, w których materia przekształca się w dzieło sztuki.

Piąta edycja „Personal Structures– open borders", zgromadziła dwustu artystów z ponad czterdziestu krajów, których prace można oglądać w Palazzo Mora, Palazzo Bembo i Giardini Marinaressa. Każda z tych przestrzeni ma nieco inny charakter, w Palazzo Bembo odbywają się głównie prezentacje indywidualne i instalacje site-specific. W tym roku znalazły tu miejsce m.in. prezentacje Lincolna Townleya, Federico Uribe, Manfreda Bockelmana i Nobuyoshi Arakiego. W Palazzo Mora, w barwnej mozaice propozycji odnajdujemy prace artystów znanych i mniej znanych: Ariela Wertheimer, Arnulf Rainer, Herman Nitsch, Valie Export, Marcus Bleasdale, Jon Jaylo, Purvis i wielu innych. W Palazzo Mora znalazły również miejsce Pawilony Seszeli, Kiribati i po raz pierwszy Mozambiku. Organizatorem wystawy jest Europejskie Centrum Kultury, które oferuje artystom możliwość realizowania projektów twórczych w różnych gatunkach sztuki, takich jak wideo, rzeźby, obrazy, rysunki, fotografie, instalacje w celu odkrywania, doświadczania, dokumentowania i prezentowania kulturowych więzi.

Giudecca, długa wyspa Laguny Weneckiej, położona najbliżej historycznego centrum miasta, niegdyś miejsce z eleganckimi willami, pałacami, >

1. **Belu-Simion Făinaru, Dan Mihălțianu, Miklós Onucsán**, *Unfinished Conversations on the Weight of Absence*, 2019. Pawilon Rumunii, 58. Biennale w Wenecji, Giardini
2. **Manfred Kielnhofer**, (Austria), *The Guardians of Time*, 2017, trzy rzeźby, 170 × 90 × 100 cm, poly-ester, edition 99, Personal Structures, Palazzo Mora
Fot. 1–2 © A. Dudek-Dürer

klasztorami i ogrodami, z czasem zniszczona i podupadła przemieniła się w obszar przemysłowy. Ale dzisiaj znów odzyskuje swój blask i obok typowej weneckiej architektury, wśród której króluje kościół Il Redentore z XVI w., dzieło Andrea Palladio, powstaje sporo budowli współczesnych. Zmienia się status wyspy, która z dzielnicy robotniczej staje się atrakcyjnym miejscem do zamieszkania i prezentowania sztuki współczesnej. Guidecca Art District (GAD) to pierwsza stała artystyczna dzielnica Wenecji uruchomiona z okazji 58. Biennale, w której oddano do dyspozycji artystów 11 galerii i przestrzeni wystawienniczych, gdzie prezentuje swe prace ponad sześćdziesięciu artystów na dwudziestu wystawach, a wśród nich są Yoko Ono, Kendell Geers, Kazuko Miyamoto, Moataz Nasr.

Od maja do grudnia w ramach projektu kuratorskiego *Zadbaj o swój ogród. Kultywowanie nowego humanizmu*. *Take Care of Your Garden* zrealizowanych zostanie na Giudecce, we współpracy z galeriami, instytucjami, fundacjami i ośrodkami kultury na całym świecie, wiele spektakli, projekcji wideo, rozmów i instalacji na zewnątrz. Na wyspie usytuowano narodowe pawilony Islandii, Estonii i Nigerii, tutaj również zobaczyć można realizacje wielu Polaków: trzykanałową wideo instalację *Body as Home* Aleksandry Karpowicz, polskiej artystki działającej w ramach międzynarodowej grupy October Collective, dwie powiązane z sobą wystawy zbiorowe w międzynarodowej obsadzie- „Pawilon 02", kuratorem której jest Tomasz Wendland i „Magmatism Pic – Nic", kuratorowanej przez Gabriela Mestre Arrioja i Jacka Sosnowskiego. Fundacja Rodziny Staraków, założona w 2008 roku, jest promotorem wystawy „The Force Field/ Pole Siłowe", zorganizowanej w dawnym magazynie soli, gdzie trzynaścioro młodych polskich artystek i artystów swoim malarstwem, rzeźbą, instalacjami manifestuje indywidualne, prywatne rozumienie życia i sztuki. W byłym XV-wiecznym kościele pod wezwaniem świętych Kosmy i Damiana, dzisiaj zakładach rozruchu technologicznego Fabbrica H3 di SerenDPT, wszechstronna, intermedialna artystka norweska mieszkająca we Francji, Pia Myrvold prezentuje instalację *Time Machine, nr 11 w #LightHackSculptureseries*. Ta intensywnie barwna i dynamicznie rozświetlona prezentacja zbudowana z ruchomych elementów przestrzennych i video, znakomicie wsparta performancem Luki Vodopiveca i muzyką Pia MYrvoLD, symbolizuje nieskończoność czasu.

Większych i mniejszych wystaw, manifestacji artystycznych, instalacji, efemerycznych eventów jest znacznie, znacznie więcej. Ale samo miasto jest również wyjątkowym dziełem sztuki, któremu przyglądajmy się z należną uwagą, ale i wielką troską. Na kanale Giudecca, pod błękitnym niebem Wenecji, cumują wycieczkowce giganty i luksusowe super jachty, na które miejscowi patrzą z coraz większym przerażeniem. Zagrażają one delikatnej infrastrukturze oplatającej miasto, co sprawia, że perspektywa zatonięcia Wenecji staje się coraz bardziej realna. Spektakularne instalacje rzeźbiarskie realizowane przez współczesnego artystę włoskiego Lorenzo Quinna, który za pomocą gestu rzeźbionych rąk potrafi przekazać złożone emocje i międzyludzkie relacje, z okazji tegorocznego Biennale przybrały formę sześciu par białych, monumentalnych rąk. Praca *Building Bridges* ulokowana w pobliżu Arsenale symbolizuje „Przyjaźń", „Wiarę", „Pomoc", „Miłość", „Nadzieję" i „Mądrość", a wszystko dla podkreślenia ludzkiej wspólnoty bez względu na kolor skóry czy religię, w nadziei na zbudowanie lepszego świata. ■

Let's build bridges...

The article is a report from the 58th Venice Biennial which was titled *May you live in interesting times*. It speaks about some of the numerous exhibitions and events that took place in different locations in Venice. The author mentions individual artists such as Christoph Büchel, Eva and Adele, Andrzej Dudek-Dürer, Carole Feuerman or Sean Edwards, as well as several group exhibitions and artistic projects. ■

Alexandra Hołownia

Polityczny kicz
– 58. Biennale w Wenecji 2019

Żyjemy w interesujących czasach – ten modny w Anglii slogan komentujący aktualny kryzys posłużył za motto 58. Biennale w Wenecji. Amerykanin Ralph Rugoff (dyrektor londyńskiej galerii Hayward) zaprosił do kuratorowanej przez siebie wystawy w Arsenale osiemdziesięciu międzynarodowych artystów. Ponadto dziewięćdziesiąt krajów przedstawiło narodowe propozycje. Po raz pierwszy uczestniczyła Algieria, Ghana, Madagaskar i Pakistan.

Dotarłam do Wenecji prosto z tygodnia artystycznego w Nowym Jorku. Zatrzymałam się w hostelu, gdzie przebywali Europejczycy, Azjaci i Amerykanie. Dookoła słyszałam język angielski. W Europie porozumiewamy się podobnie jak w USA po angielsku. W obecnie zunifikowanym świecie dominuje kultura amerykańsko brytyjska, widoczna nie tylko w międzynarodowej komunikacji, ale również w wyglądzie, strojach, zachowaniu, a także w sztuce. Tegoroczne biennale potwierdziło moje spostrzeżenia w kwesti kulturalnego kolonializmu. Pokaz zadziwiał wyjątkową przypadkowością, wtórnością, a niekiedy nawet tandetą. W Arsenale instalację *March of the Valedictorians* autorstwa Jessy Darling widziałam już na targach sztuki Frieze w Londynie w 2016 roku[1,2]. Natomiast instalacja *Global Agreement 2018-2019* francusko-algierskiego artysty Neila Beloufa przypominała do złudzenia prace amerykanki Sondry Perry, prezentowane do piętnastego czerwca w muzeum MoMa w Nowym Jorku w dziale „Art and Technology in the Twenty Firsth Century"[3,4,5]. Biennale Ralpha Rugoffa kojarzyło mi się ze składanką haseł informujących o problemach związanych z katastrofą klimatyczną albo uchodźcami. Zdecydowanie pominiął on inne ważne wątki dotyczące ochrony zwierząt, kłusownictwa, weganizmu, dyskryminacji i ubóstwa rencistów, współczesnego niewolnictwa, pracy dzieci itd.

Powyżej: **Lina Lapelyte, Vaiva Grainyte, Rugile Barzdziukaite**, kuratorka – Luci Pietrorouisti, *Sun & Sea /Marina/*, 2019. Pawilon Litwy, 58. Biennale w Wenecji, fot. © A. Dudek-Dürer

Spacerując po Arsenale podjęłam rozmowę ze stojącym obok włoskim dziennikarzem, który z wielką aprobatą wypowiadał się o Polsce. *Polacy walczą o tożsamość narodową i to podziwiam. Kraje Europy Wschodniej nie chcą stracić swego charakteru. Włosi też nie chcą...* – mówił, a jego dywagacje wpłynęły na mnie inspirująco. Postanowiłam znaleźć pawilony zachowujące własne tradycje. Spodobał mi się indywidualny i politycznie krytyczny pawilon Ukrainy. Kolektyw Otwartej Grupy zrealizował spektakularną, konceptualną akcję zatytułowaną *The Shadow of Dream cast upon Giardini della Biennale* (*Sen rzuci cień na Ogród Biennale*) Dziewiątego maja o godzinie dwunastej w południe ukraiński samolot transportowy z dyskiem zawierającym listę wszystkich żyjących ukraińskich artystów przeleciał nad Giardini della Biennale (Ogrodem Biennale). *Dlaczego ten lot? Czym jest sen w kontekście Giardini della Biennale odbieranego jako święto sztuki zachodniego rynku?...Czy Biennale było naprawdę marzeniem artystów w Związku Radzieckim ? Być może dopiero teraz, po fakcie, wydaje się, że wykluczenie* >

1

2

ze wspólnoty naszych kolegów na Zachodzie było doświadczane na różne sposoby, czasami traumatycznie, czasami wręcz przeciwnie. Właśnie ten okres izolacji stworzył osobliwe oblicze kultury, w której się wychowaliśmy... Prawie dwa miesiące temu zaprosiliśmy wszystkich chcących wziąć udział w projekcie pawilonu Ukrainy podczas 58. Biennale w Wenecji niezależnie od techniki, pomysłu, wykształcenia lub wieku. Być może była to próba ponownego „wyobrażenia sobie społeczności", gdzie „każdy" jest artystą - to demonstracja naszej obecności, marsz na Wenecję...[6], wyjaśniał Kolektyw Otwartej Grupy. Zadziwił także pawilon Austrii, gdzie przedstawiono ważną wiedeńską feministkę i performerkę Renate Bertlmann. W aranżacji *Dicordo Ergo Sum* artystka rozważała role męskie i żeńskie. Wypowiadała się na tematy miłości, erotyzmu i seksualności. W pawilonie Peru zainteresowała mnie oryginalna propozycja *Trans Tropicalia* malarza Christiana Bendayana badającego egzotyzujące postrzeganie peruwiańskich transwestystów[7]. Niepowtarzalny styl zachował Luksemburg reprezentowany przez urodzonego w Portugalii Marco Godinho. Jego projekt *Written by Water* (*Napisane przez Wodę*) dotyczył relacji emigrantów z morzem. Godinho zapraszał odwiedzających do czytania spłukanych przez wodę listów pisanych podczas swych poetyckich podróży po śródziemnomorskich granicach. Rosja eksponowała znakomitą teatralną aranżację *Le 15: 11-32* w wykonaniu reżysera filmowego Aleksandra Sokurova oraz artysty i krytyka Aleksandra Shishkin-Hokusai. Nawiązali oni do skomplikowanego mechanizmu słynnego zegara Peacock w Pałacu Zimowym, podkreślając w ten sposób rosyjskie dziedzictwo historyczne. Nieliczne kraje manifestowały swą przynależność do sztuki Zachodu. Tak więc Czechy i Słowacja szczyciły się dorobkiem Stanislava Kolibala w dziedzinie minimal artu. Finlandia, Norwegia, Szwecja pokazały, że podobnie jak USA miały artystów: Ane Graf, Ingela Ihraman uprawiających antyformę. Serbia rozśmieszała niezgrabną mieszanką socrealnego eksprsjonizmu w wykonaniu Djordje Ozbolt. Zupełnie nie przemówiło do mnie performatywne wideo w pawilonie szwajcarskim autorstwa Pauline Boudry/Renate Lorenz ani wideo instalacja Angelici Mesiti w pawilonie australijskm. W tym towarzystwie wrak polskiego samolotu *Flight (Lot)* Romana Stańczaka wypadł dobrze, a do tego miał nawet podtekst narodowy. Złoty Lew za najlepszy pawilon przypadł Litwie. Nagrodzono uroczą, surrealną operę *Sun & Sea (Marina)* (*Słońce & Morze (Przystań)*) artystek: Liny Lapelytė, Vaivy Grainytė, Rugilė Barzdžiukaitė krytykujący bezmyślny styl życia urlopowiczów oraz konsumpcję prowadzącą do zmian klimatycznych i wymierania gatunków. Wielką Honorową Nagrodę Biennale otrzymał zamieszkały w Berlinie Amerykanin Jimmie Durham. Kilkadziesiąt lat temu artysta prowadził kampanię na rzecz praw mniejszości amerykańskich, w tym ludu Cherokee. W swojej sztuce walczył o uwypuklenie formalnego języka rdzennej ludności. Niektórzy artyści, a nawet sami członkowie Cherokee, oskarżyli go o fałszerstwo związane z utratą własnej kultury oraz wykorzystywanie pochodzenia dla kariery. Kurator Rugoff stwierdził jednak, że kontrowersyjnych wypowiedzi Durhama nie należy klasyfikować w kontekście płci, koloru skóry i miejsca urodzenia. Mnie natomiast bulwersowały wystawione w Arsenale drewniane instalacje Durhama z użyciem

1. **Nabuqi**, (People's Republic of China), *Do real things happen in moments of rationality?*, 2018, instalacja, electronic controller, spray-painted FRP cow model, flat car, stainless steel track, outdoor spherical, lamp, artificial plant, foam stone, PVC column, inkjet cloth curtain, print on self-adhesive vinyl, Pawilon Centralny Giardini

2. **Korakrit Arunanondchai**, (Thailand), *with history in a room filled with people with funny names 4 (garden).* 2017, instalacja multimedialna, Pawilon Centralny Giardini

3. **Roman Stańczak**, *Flight/ Lot*, 2018, instalacja, Pawilon Polski, Giardini,

Fot. 1-3 © A. Dudek-Dürer

3

oklejonych malowanym papierem zwierzęcych czaszek. Jestem przeciwna wykorzystywaniu futra i kości zwierząt oraz piór ptaków do instalacji artystycznych. Nawet jeśli zawierają one podteksty szamańskie. Kluczową wymowę miała dla mnie rzeźba tureckiego artysty Halil Altindere. Na samym końcu Arsenale zbudował on fasadę palladiańskiego domu zatytułowaną *Neverland* (Nibylandia). Chodziło o symboliczne miejsce stworzone dla bezpaństwowców, migrantów, pozbawionych obywatelstwa twórców, jak i wszystkich tych nie pasujących do przestarzałej koncepcji kultury państwowej. W dwudziestym pierwszym wieku świat zbliżył się do siebie. Coraz więcej artystów prowadząc nomadyczny tryb życia, mieszka i pracuje poza granicami własnego kraju. Dlatego koncepcja celebrująca podział na pawilony narodowe nie ma sensu i sprowadza Biennale w Wenecji do sztucznego, nadętego pokazu, gdzie nowe prądy i tendencje w sztuce bywają zupełnie nieczytelne. ■

Przypisy:

1. https://www.google.com/search?q=Jesse+Darling+fRIEZE+aRT+fAIR+2015&client=firefox-b-d&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwjt2Lb53vviAhUOT8AKHdFiC7YQ_AUIECgB&biw=1344&bih=726#imgrc=vlpqE5RqEIhRqM:
2. https://www.google.com/search?q=jesse+darling+venice+biennale&client=firefox-b-d&biw=1344&bih=726&tbm=isch&source=iu&ictx=1&fir=bMrQKlSKsrNb2M%253A%252CieVrvuFCh2qFcM%252C_&vet=1&usg=AI4_-kS4b-2gvYHw4hn3my914W4tSfzqueA&sa=X&ved=2ahUKEwiNsZ6l3_viAhXOiVwKHc6wD7sQ9QEwBHoECAcQBA#imgrc=bMrQKlSKsrNb2M:&vet=1
3. https://www.moma.org/calendar/exhibitions/5033
4. https://www.moma.org/collection/works/221823?artist_id=48584&locale=de&page=1&sov_referrer=artist
5. http://ghebaly.com/2019/05/12/neil-beloufa-at-the-2019-venice-biennale/.
6. http://open-group.org.ua/en/
7. http://amlatina.contemporaryand.com/editorial/venice-biennale-chile-peru/

Political trash – the 58th Venice Biennial

A review of the Venice Biennial focuses on national pavilions in order to search for tradition and individual character of each country, critisizing the general style of the whole event, and accusing it of repeating old ideas and feeding audience with trash. Eventually though the author questions the idea of the country-based division as artists often live and work abroad and new artistic trends are created beyond any borders. ■

1

Anna Kania Saj

Nadprzyrodzone

– na Fotofestiwalu Łódź 2019

W tegorocznej edycji Fotofestiwalu kuratorzy wybrali jako temat przewodni szeroko pojętą problematykę duchowości w życiu człowieka. Zagadnienie to artyści rozważali zarówno w sferze wiary, jak także poza nią, na przykład w nauce, stąd problem oddano w tytule wystaw: Nadprzyrodzone czyli „Supernatural". W cyklach prezentowanych prac pojawiły się więc takie tematy, które dotyczyły ludzkiej egzystencji pozamaterialnej, odnoszącej się do religii, wierzeń, rytuałów i ceremonii społecznych, ezoteryki oraz zjawisk paranormalnych; symboliki rodem z alchemii. Tematy te od wieków przyciągają uwagę i inspirują nie tylko artystów, ale również szerokie rzesze odbiorców, jako że każdy poszukuje nowego sposobu na zrozumienie i poznawanie świata. Dlatego jednym z ważnych problemów dzisiejszych czasów, który został także poruszony to działalność pewnych organizacji, prowadzona na granicy wiary i nauki, gdzie pozyskiwanie wyznawców nie jest drogą do jej szerzenia, lecz przede wszystkim sposobem na osiągnięcie zysków finansowych.

Jak wiadomo, człowiek nie jest w stanie wytłumaczyć sobie tych wszystkich zjawisk np. poprzez naukę i bezpośrednie ich doświadczanie. Zadaje pytania, na które nie potrafi znaleźć odpowiedzi. Piszą o tym w tekście przewodnim do programu tegorocznej edycji jej kuratorzy, powołujący się w swych poszukiwaniach na publikacje takich badaczy jak Mircea Eliade, Carl Gustav Jung, Joseph Cambell, Ken Wilber czy Jordan Peterson, prace które mogą pomóc w zrozumieniu tych niejasnych zagadnień. Kolejnym powodem podjęcia przez kuratorów tej konkretnie tematyki, jest zwiększone w ostatnim czasie zainteresowanie artystów takimi zjawiskami jak szamanizm, ezoteryka oraz biochemiczne i technologiczne możliwości poszerzania stanów świadomości, a także sprawdzenie, jaką rolę współczesne media, a szczególnie fotografia, odgrywają w tych sprawach, stając się narzędziami dokumentacji paranormalnych i niewidzialnych doświadczeń.

W programie głównym zaprezentowano osiem wystaw, w tym siedem indywidualnych oraz jedną grupową. Wśród nich znalazły się trzy wątki związane z głównym tematem. Pierwszy z nich, opowiadający o rytuałach wspólnot duchowych i zakorzenieniu duchowości w kulturze, to wystawy Piotra Zbierskiego oraz Nicola Lo Calzo, obie prezentowane były jako części większych projektów. Lo Calzo w swojej „Mitologii oporu", przedstawił prace powiązane z wierzeniami afrykańskimi, które głęboko tkwią w tamtejszej kulturze i historii, ale tematyka jego dzieł mocno zaangażowana jest również w osobistą walkę z problemem handlu niewolnikami, którego przypadki zostały pokazane w tym projekcie.

Przedstawiono dwa cykle prac, pierwszy „Ayiti" (Haiti 2013-2019) opowiadający o zniesieniu niewolnictwa w 1804 r. i walce o pamięć tego miejsca, by sięgnąć, jak pisała kurator wystawy: *…od potomków rewolucjonistów, panteonu voodoo czy pierwiastka „polskiego", przez karnawał w Jacmel, „relikwie" bohaterów narodowych i kwestię haitańskiego długu (bądź okupu), aż po nowe formy odzyskiwania przeszłości oraz niezwykle popularną inicjatywę pod nazwą … Ruch na rzecz przywrócenia chwały bohaterom walki o niepodległość Haiti*. Drugi cykl prac pt. „MAS (Guadeloupe 2012-2018)" to nawiązująca do europejskiego kolonializmu i niewolnictwa historia Antyli Francuskich. Projekt artysty wspomaga tamtejszy ruch odbudowy – zatartej przez dygnitarzy – pamięci, w procesie przywracania tamtejszej historii i wspomnień. „The Cham project" Nicola Lo Calzo ma za zadanie poprzez swoje fotografie szerzyć pamięć zbiorową o czasach, kiedy odbywał się handel niewolnikami. Udaje mu się to zrealizować poprzez uchwycenie na zdjęciach pozostałości po tamtych czasach, tego, co jest niematerialne, poprzez charakterystyczną kolorystykę, pokazanie rytuałów, związanych z nimi rekwizytów, doskonałe portrety poszczególnych ludzi, a przez to również ich kultury i spraw pozornie nieuchwytnych.

Wystawa Piotra Zbierskiego pt. „Cienie echa", jest częścią projektu, który znajduje się ciągle w trakcie realizacji. Zaprezentowano prace już ukończone, jak również proces ich powstawania, ilustrujący metodę pracy fotografa. W nadal kontynuowanym cyklu Zbierskiego widzimy zapis jego doświadczeń podróżniczych, podczas których obserwuje i fotografuje przeróżne rytuały ludzi odmiennych kultur. Poszukuje on połączeń istniejących pomiędzy światem uznawanym za realny, a tym alternatywnym, istniejącym w naszych wierzeniach, ukazywanych poprzez ceremonie i codzienne ceremonie. Rytuały szamańskie na Syberii, etniczne obrzędy upamiętniające zmarłych na południu

1. **Piotr Zbierski**, z cyklu „Cienie Echa"
2. **Christoph Draeger, Heidrun Holzfeind**, projekt „Auroville"
3. **Gloria Oyarzabal**, „WOMAN GO NO'GREE", wystawa finalistów Grand Prix
Fot. 1–3 Krzysztof Saj

indonezyjskiej wyspy Celebes, codzienne zwyczaje plemion zamieszkujących dolinę rzeki Omo w Etiopii przedstawił artysta w zbiorze fotografii, który można oglądać jako rodzaj tożsamej narracji, bez rozróżniania i intelektualnej oceny. Siłą fotografii Zbierskiego okazuje się być czytelny przekaz i intensywność możliwa w odbiorze samych fotografii, gdzie charakterystyczna stylistyka zdjęć wzmacnia doznania odbiorcy.

Jedną z ciekawszych ekspozycji była zbiorowa wystawa pt. „Pokoje", która miała za zadanie ukazać to, co niewidzialne za pomocą fotografii, czyli medium, które niemal od początku swojego istnienia wykorzystywano w seansach spirytystycznych i poszukiwaniach pierwiastka duchowości w otoczeniu człowieka. Prace wybranych artystów, czyli Mileny Soporowskiej, Carlo van de Roera, Patrycji Orzechowskiej, Kuby Woynarowskiego, Alexandra Gehringa, Bartłomieja Talagi oraz Alexa Raczyńskiego miały pokazać, w jaki sposób sztuka ma możliwość rejestrowania niematerialnych elementów rzeczywistości, odwołując się przy tym również do eksperymentów z fizyki kwantowej, które mogą wspomóc nasze ograniczone możliwości poznawcze. Wymienieni artyści w odmienny sposób odwołują się do tematu za pomocą ukrytych w obrazach znaczeń, a ich prace prezentowane były w osobnych przestrzeniach/pokojach, ale zakomponowane na jednej sali, przez co mogły dodatkowo oddziaływać na siebie nawzajem. Interesująco wizualnie, pod względem ukrytych w nich treści, prezentowały się tu prace Carlo van de Roer pt. *20 września*. Są one zapisem ważnego wydarzenia w życiu artysty, a mianowicie narodzin jego pierwszego dziecka. Obrazy powielane nieprzerwanie od tego dnia, stały się zapisem czasu, który został uchwycony w momencie narodzin w formie światła zapisanego na negatywie. Artysta przechowuje te klisze wraz z odbitkami jako namacalny związek z miejscem i czasem narodzin syna.

Godnym zapamiętania, związanym z jednym z głównych wątków festiwalu, czyli nauką jest intermedialny projekt zainspirowany niecodzienną historią Davida Fathi, pt. „Ostatnia droga nieśmiertelnej kobiety". W swej realizacji w racjonalny sposób, chciał on odpowiedzieć na pytania metafizyczne, związane z duchowymi poszukiwaniami. Ten fascynujący projekt o charakterze niemal naukowym, oparty został na poruszającej historii afroamerykanki, co również jest przykładem dyskryminacji ze względu na rasę. Taki podział społeczny, miał zresztą bezpośredni wpływ na sytuację, w jakiej znalazła się tytułowa bohaterka, mieszkanka USA, w latach 50., Hanrietta Lacks. W obliczu śmiertelnej choroby, pozbawiona odpowiedniego dostępu do placówek medycznych z powodu koloru skóry, pozbawiona została również możliwości decydowania w sprawie pobrania własnego materiału genetycznego do celów naukowych. Paradoksalnie to, co zrobiono bez jej wiedzy, czyni ją nieśmiertelną, gdyż komórki, które od niej pobrano, ku zaskoczeniu naukowców, mnożyły się w nieskończoność. W ten sposób jej ostatnia podróż wiodąca na cmentarz, stała się nową dla niej, konkretnie dla jej komórek ochrzczonych mianem HeLa, drogą. W ciemnym korytarzu, podzielonym na pięć rozdziałów: *Segregacja*, *Mutacja*, *Skażenie*, *Zawłaszczenie* i *Czasoprzestrzeń*, wśród niepokojących dźwięków muzyki, można było w metafizyczny sposób przebyć tę drogę wraz z nią, odczytując jej życiorys i historię jej własnych komórek. Na fotografiach zaś, można było zobaczyć widmowe formy komórek HeLa, które zamiast konduktu żałobnego przemierzają drogę na cmentarz i stawiają niejako pytania o perspektywę naszej nieśmiertelności. Chwila refleksji nie omija nas w ostatniej sali, gdzie umieszczono wideoinstalację obrazującą podróż autora projektu w stronę cmentarza, gdzie leży jego bohaterka i natrafia na moralne dylematy, które powstrzymują go od dotarcia do celu swej podróży.

Wśród budzących zainteresowanie projektów jest także znajdujący się w programie głównym: *To na zawsze zmieni twoje życie*, Klausa Pichlera. Zapewne niosący ze sobą dozę ironii projekt, związany jest z niebezpieczną działalnością organizacji opierających się na pseudonaukowych teoriach wyjaśniających zagadnienia związane z naszą egzystencją i wiarą, ezoteryką New Age, o czym często jest głośno w mediach. Niestety system pseudoreligii oparty na nieetycznym modelu biznesowym zyskuje coraz większe grono zwolenników, którzy są gotowi płacić za obietnicę zbawienia. Artysta nie potraktował

2

problemu powierzchownie, lecz sam stał się na dwa lata częścią tej machiny, udając wiernego i uczestnicząc intensywnie w spotkaniach i wydarzeniach, stając się wtajemniczonym i tym samym mając dostęp do tajemnej wiedzy. Wystawa jest zbiorem przedmiotów, które wierni mogą zakupić, w tym np. profesjonalny duchowy miernik, aparat fotograficzny do uwidaczniania aury, którym towarzyszą opisy, cytaty i zapisy fotograficzne, dokumentujące doświadczenia artysty lub np. zdjęcia aury.

W sekcji Grand Prix zaprezentowano sześciu artystów, wśród których zwycięski okazał się projekt Glorii Oyarzabal opowiadający o pojęciu płci kulturowej jako sztucznego wytworu Zachodu w odniesieniu do jej braku u rdzennych cywilizacji Afryki. Artystka poszukuje odpowiedzi na pytania o role przypisywane obu płciom przez europejską tradycje, badając historię kobiet wśród plemion afrykańskich. Jak się okazuje, obok poszukiwań związanych z wyjaśnianiem zjawisk nadprzyrodzonych, równie wyraźnym wątkiem na festiwalu w tym roku okazał się problem podziałów społecznych ze względu na rasę lub płeć, z którymi często próbują zmierzyć się artyści. Tegoroczna tematyka festiwalu, choć okazała się bardzo ciekawa i na pewno inspirująca dla twórców, chyba jednak nie była łatwa do pokazania się przez samo medium fotografii. Jak to obecnie często bywa, wyszła daleko poza jego możliwości. Czy dzieje się tak ze względu na ambicje artystów, by ukazać problem w szerszym kontekście, czy po prostu fotografia już im nie wystarcza? ■

The Łódź Fotofestiwal 2019: Supernatural

This year's edition of the festival was dedicated to human spirituality in terms of faith and science. Series of photographs were dedicated to religion, rituals, social ceremonies, esoterics and paranormal phenomena, both traditional and modern, in different cultural and geographical environment. The festival consisted of exhibitions, events and a competition, and although the main theme was highly interesting and inspirational for artists, it was too complex to be presented only with by photography. ■

3

1. **Joanna Helander**, *Taniec*, Fagerhult, 1996
2. **Tomek Tyndyk**, z cyklu „Teatr", 2015–2018 © Tomek Tyndyk, dzięki uprzejmości Galerii JEDNOSTKA
3. **Henk Wildschut**, *Torsius Ei, Putten, Holandia, marzec 2012*, z cyklu „Jedzenie", 2012–2013 © Henk Wildschut

1

Piotr Głowacki

Wizualne opowieści

2

Wystawy Miesiąca Fotografii w Krakowie (2019.) pokazywane były w kilku galeriach sztuki i w muzeach, w tym w Muzeum Sztuki Współczesnej MOCAK. Rozbudowana impreza odbywała się po raz siedemnasty pod naczelnym motywem programowym *Co nam się podoba*? Największy ciężar gatunkowy poprzez kuratorskie rozstrzygnięcia i interesujący wachlarz form prezentacji mają dwa projekty zrealizowane w Bunkrze Sztuki.

Pierwsza wystawa to *W nocy twarzą ku niebu*. Punktem wyjścia jej kuratorów: Krzysztofa Siatki i Mikołaja Spodaryka, było zasadniczo odwołanie się do problemów lewicy politycznej głównie Ameryki Południowej, ale nie tylko. W tę wystawę wprowadza klimat literatury iberoamerykańskiej. Akcentem wizualnym było tu różnie pojmowane niebo. W przypadku wybitnej literatury Julio Cortázara realizm i magia przybliżają moment śmierci ofiary krwawych kultów, którą jest *uczestnik życia w nowoczesnej cywilizacji* (...) *ofiara wiele wieków wcześniej złożona na azteckim ołtarzu „w nocy twarzą ku niebu"*[1]. Kuratorski zamysł przypomina zabieg Jeana Baudrillarda, który przywołując mapę kartografów, zaczerpniętą z opowieści Borgesa, tworzy konstrukt symulacji. Niemniej pamiętać trzeba, iż Baudrillard wręcz odżegnywał się od dokonywania przez artystów sztuk wizualnych prób unaocznienia jego fascynującej teorii symulakrów, nie widział między tymi sferami prostych relacji. Drugim pisarzem przywoływanym przez organizatorów jest Roberto Bolaño, u którego w jednej z nowel niebo stało się podłożem dla wierszy *awangardowego, faszyzującego poety i zabójcy – siedzącego w myśliwcu*, przy czym wiersze pisane przy użyciu dymu z silnika są „niepokojące"[2]. Nie wiem, z czego ten niepokój miałby wynikać, gdyż Bolaño cytuje na niebie łacińskie strofy Księgi Genesis i wieloznaczne, ironiczne do głębi – ale też i stoicko filozoficzne życzenie: *Powodzenia wszystkim w* śmierci. Zauważmy: jest to życzenie powodzenia *w śmierci*, a nie śmierci. Trzecim tekstem literackim jest *Władca żywiołów* fragment z *Dziennika motocyklowego* Ernesto Che Guevary, w nim przeczytać możemy charakterystykę uczestników przecież nie krwawej procesji z obrazem Chrystusa, jako *tłumy próżniaków*[3].

Co ciekawe, jedynie tekstowa forma rozważań Tony Cokes'a *Evil.66.1* (*Zło, 66.1*) z 2016 roku ma tłumaczenie na język polskim w postaci udostępnionej na ekspozycji broszurki, której drobna czcionka ginie w zmasowanym natłoku towarzyszących artefaktom objaśnień informacyjnych. Ponadto na sali panuje mrok i męczący, acz pewnie zamierzony, kakofoniczny jazgot głośnych dźwięków prezentacji wideo. Natomiast nie znajdziemy tego tłumaczenia ani w broszurze, którą można z trudem określić katalogiem, ani też na stronach internetowych

[1] Katalog, s. 6.

[2] jak wyżej

[3] jak wyżej, s. 16.

3

Bunkra Sztuki. Jak rozumiem, wypowiedź Cokes'a, dotyczy społecznej roli kobiety i charakterystyki jej psychiki, jak i seksualności. Na stronach Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie [4] dowiaduję się, że chodzi o krytykę mizoginicznych – co w tym przypadku raczej ma znaczyć seksistowskich – wypowiedzi Donalda Trumpa. Co do tłumaczenia, to jego brak w katalogu świadczy o niezbyt grzecznym traktowaniu miejscowej (polskiej) publiczności, chociaż jak udało mi się dowiedzieć, niektórzy artyści nie dopuszczają tłumaczeń, broniąc w ten sposób praw autorskich. Coś może być na rzeczy, gdyż obserwuje się nawet skrajne formy i próby ich egzekwowania. Inna praca tego artysty *Black September* (*Evil.2/3*)(*Czarny wrzesień 2/3*), 2003, kojarzy się z 11 września 2001 roku, jednak przedmiotem ataku jest tutaj odbiornik telewizyjny. Artysta zdaje się zrównywać przekaz z medium, co może jedynie wskazywać na potrzebę krytycznej oceny technik informacyjnych, których perswazjom jesteśmy poddawani, jeżeli nie jesteśmy nimi wręcz osaczani. Cokes wykorzystał ujęcia Michelangelo Antonioniego i teksty o terroryzmie.

Graciela Carnevale pokazywana jest poprzez fotograficzną i prasową dokumentację jej słynnej akcji *Encierro* (*Uwięzienie*) z 1968 roku. Miała ona zmusić uwięzionych przez nią w galerii widzów do podjęcia próby uwolnienia się, co z kolei zdaniem artystki było zwróceniem uwagi na polityczne warunki w Argentynie, które wymagały także wolnościowej aktywności społecznej w sytuacji zniewolenia.

Obecne są dwa wideo z performance La Pocha Nostra *Mapa Corpo 2 Ritos interactivos para el nuevo milenio*, (*Mapa Corpo 2 Interaktywne rytuały na nowe tysiąclecie*), 2007, na jednym założyciel tej grupy Guillermo Gomez-Pena wypija jednym haustem pikantny sos na drugim symulowane są krwawe obrzędy. O ile pierwsze wideo jest interesujące poprzez dobrą grę i ekstremalne doświadczenie oryginalnego (native) artysty odtwarzanego performance (o ile sos był autentyczny), to drugie, nawiązujące do krwawych ofiar z ludzi razi jednak pozoranckim nadęciem, jest mdławe i mętne, napuszone i infantylne.

Bardzo interesujące zdjęcie z własnego *sculpture performance* pokazuje Julia Kurek [5], *Santa Libertad*, 2016, owa święta wolność to autorka upozowana na hieratyczną rzeźbę, jakby Matki Boskiej, lecz w różowej tunice i z żółto-zielono-białym woalem (nawiązującym do flagi Meksyku, miejsca performance) i karabinem maszynowym. Jest to koncepcja zapisu przemian i panowania jednoznacznej lewicowej retoryki bezpośredniego przymusu, tożsamość chrześcijańską przetransformowano w jej zaprzeczenie, a odpowiedzią na brak dyskursu jest brak dyskursu.

Podobne polityczne zaangażowanie obserwujemy w dokumentacji działań grupy Colectivo de Acciones de Arte, jej skrót CADA znaczy „Każdy". Zaprezentowano pacyfistyczny baner grupy *NO+* (1983) i zapisy wideo *Ay Sudamérica, Sobre Santiago*, 1981, które, jak można się domyślać, mają mieć jakiś związek z wspomnianym przez kuratorów pisaniem samolotem po niebie, ale tak naprawdę są zaiste nadto hermetyczne, po prostu w sposób banalny i płaski, pusty znaczeniowo - tautologicznie -oddają lot małym samolotem.

Na tej wystawie obecni są jeszcze Gonzalo Díaz: *Eclipse* (*Zaćmienie*), 2007, Simon Faithfull: *Going Nowhere 1*, (*Idąc donikąd 1*), 1995 i inni.

Kuriozalną sprawą jest, że w całości działań informacyjnych (nomen omen) Bunkra Sztuki nie wszyscy artyści – idąc tropem ich spisu – mają reprodukcje swoich prac we wzmiankowanej broszurze, a jeżeli już – to są one jedynie w wersji czarno-białej (sic!). Nie znajdziemy też nigdzie zawsze pomocnego spisu prac [6]. Pomysł dość odważny, jeżeli nie nonszalancki, bo chyba nie zbyt trudny organizacyjnie przy tej skali projektu. By dopełnić atmosfery ekspozycji, przypomnę, iż kuratorzy formułują własne stanowisko niekategorycznie, pytają: *Czy twórczość jest w takim układzie ponadterytorialnym i ponadrealnym kulturowym remedium, mogącym przynieść porozumienie i dialog? Czy może jednak sprawczość sztuki jest kolejną utopią, wyrazem traumy, katastrofą interpretacji, ostatecznie klęską jednostek?* [7]. Myślę, że tak maksymalistyczne i praktyczne rozumienie dążącej ze swej natury do symboliczno-estetyczno-uczuciowego uniwersum sztuki (niezależnie od medium i zaangażowania ideowego) nie jest słuszne, tym bardziej, kiedy wystawę konstruuje się jako udowodnienie z góry założonej tezy – obciążonej obfitym bagażem poprawności – o słuszności lewicowej ideologii politycznej, a polityka zawsze jest skrajnie konfrontacyjna. Zatem każda próba jednostronnego wprzęgnięcia sztuki w walkę polityczną, może jedynie powodować ujednoznaczniające spłaszczenie, a artystyczne i kuratorskie zamierzenia stają się sprawą agitacji i propagandy. Bowiem świat dzisiejszy rozpadł się praktycznie na niezliczoną ilość, i to nie prostych, wyborów i opcji moralnych, światopoglądowych i politycznych, w których granice między prawicą a lewicą tracą sens. Mówi o tym na szczęście na ekspozycji Carlos Amorales, wyjaśniając założenia własnej teorii *Cubismo Ideológico*, *(Kubizmu ideologicznego)*, 2017, która bierze się z potrzeby odrodzeńczego przeformułowania aktualnej postpolityki i z przekonań anarchistycznych artysty, które odzwierciedla również pokazywane wideo. Dziełu *W nocy twarzą ku niebu* zabrakło poniekąd wyczucia natury zła, bowiem systemy polityczne się zmieniają, a zło i cierpienie pozostają. Jedne problemy odchodzą , a w ich miejsce pojawiają się nowe. Na domiar złego, w jakiś perwersyjny sposób z kuratorskich wypowiedzi wybrzmiewają złowieszcze tęsknoty, piszą oni o *regułach rządzących sztuką i rewolucją*, chociaż, jak zaznaczają *już od dawna nie są* [te reguły] *niewinne* [8]. Pewne jest, że realizacja największej utopii, przybierze realną formę maksymalnej dystopii.

Zabrakło też tekstów analizujących projekt w oparciu o artefakty, a nie samą literaturę. Zdecydowanie należy dążyć do pojedynczych prezentacji wideo w małych salach kinowych, tym bardziej powinno to być brane pod uwagę w trakcie czekającego Bunkier remontu, tak by można było powtórzyć neutralność przestrzeni dźwiękowej zastosowaną w MOCAK-u. Jakimś obrazem sytuacji izolacji sztuki współczesnej w Bunkrze są pustawe sale wystawiennicze i oblężone dziesiątki stolików kawiarnianych tuż przed nim. W takim przypadku jak omówiony, niezwykle cenna jest informacyjno-poznawczo-naukowa pomoc Internetu; Wikipedii, YouTube, i Vimeo... Tę część wystawy najlepiej zakończyć cytatem z Susan Sontag: *Produkcja obrazów wspomaga także panującą ideologię. Zmiana społeczna zastąpiona zostaje zmianą obrazów. Wolność konsumpcji mnóstwa obrazów i dóbr utożsamiane są z wolnością jako taką. Zawężenie* >

4 https://niepodlegle.artmuseum.pl/pl/artysta/196 (6.06.2019)

5 Dziękuję artystce za szybką odpowiedź e-mailem.

6 Na prośbę do galerii o użyczenie wglądowego materiału, ilustrującego nieobecnych reprodukcjami artystów nie dostałem odpowiedzi. Podobnie jak na prośby o uściślenie danych o pracach.

7 Katalog wystawy, s.7.

8 Katalog wystawy, s. 7.

Igor Omulecki, fotografia z cyklu „Mikado", 2018 © Igor Omulecki

swobodnego wyboru politycznego do swobodnej konsumpcji wymaga nieograniczonej produkcji i konsumpcji obrazów[9].

„Jesteś tym, co jesz" – druga wystawa w Bunkrze Sztuki ma także bardzo rozbudowaną konstrukcję tezy ideowej, mamy tu na pewno istotne rozważania o przemysłowym wytwarzaniu jedzenia i zastanowieniu: jaki ma to na nas wpływ. Innym problemem jest światowa dystrybucja produktów spożywczych i traktowanie zwierząt. Ostatnio na przykład dowiedzieliśmy się, że Polska jest rynkiem zbytu dla gorszych towarów unijnych. To wszystko ma bezpośredni związek z tym, jak nam jedzenie smakuje i jak wpływa na nasze organizmy. Pasmo tematów rozciąga się także na współczesny kontekst kulturowy jedzenia i wartość chleba.

W broszurze czytamy o czterech tekstach analitycznych, ale ich w niej nie ma, podobnie jak na internetowych stronach galerii. Co często się spotyka, pisze się o nieludzkim lub niehumanitarnym traktowaniu zwierząt, nie wiem, czy to określenie nie lepiej zastrzec do ludzi, dlatego zręczniej jest mówić po prostu o niewłaściwym, okrutnym czy nieodpowiednim ich traktowaniu. Kuratorka Natasha Christia podejmuje ważne rozważania dotyczące biopolityki, modyfikacji genetycznej, postępującej derytualizacji spożywania, wszystko to wpływa na zmiany naszej tożsamości czy wręcz jej utratę i w konsekwencji zmienia się typ antropologiczny na rzecz przewagi mechanicznych funkcji cielesnych. Najbardziej być może dojmujące stwierdzenie zostało sformułowane w oparciu o wypowiedzi Michela Foucaulta i Giorgia Agambeny, mówi ono, że *ciało jest postrzegane jako biopolityczny byt wpisany w ogniwo kontroli*[10].

Ekspozycja składa się z wizualnych wypowiedzi sześciu artystów. Simon Brugner w *The Arsenic Eaters* (*Zjadacze arszeniku*), 2018 – raczej beznamiętnym dokumencie niż działaniu stricte artystycznym – obrazuje szokującą sytuację poddania własnego organizmu ekstremalnej próbie przyjmowania trucizny. Autor łączy fotografie natury, enigmatycznych artefaktów i malarstwa. Tytuł jego prac może urastać do paraboli pojęciowej naszej skrajnej sytuacji cywilizacyjnej.

Ksenia Yurkova jest autorką multimedialnego projektu *Spinebone Soup and Stuffed Rabbits* (*Zupa z kręgosłupa i faszerowane króliki*), 2018, łączącego estetykę popartu z językiem mitu szczęścia, kiczu i śmieci. Ale przepracowuje znaną jej z przekazów traumę wojennego głodu. Duże znaczenie mają niemal pierwszoplanowe plastikowe opakowania i strona estetyczna posiłków, wyrażające jednak ich sztuczność jakby *skorupy, symbolu, elementu znaczonego bez elementu znaczącego*[11]. W pokazywanym wideo młodzi ludzie mówiący w różnych językach, zajadając się niezbyt schludnie, ale apetycznie, odpowiadają, że dopuściliby się kanibalizmu. Czytam to jako karykaturalny komentarz do historii wojny, ale dający do zastanowienia, czy nie jesteśmy jedynie wszystkożernymi bytami.

Kolejna artystka Sinem Dişli w serii fotografii „Chleb", z cyklu „Prądy", 2015-2019, wymownie wizualnie zderza tradycję z zdehumanizowanym rolnictwem. Pokazuje oazę wiejskiej społeczności z własnym rytuałem wspólnotowego pieczenia chleba i dzielenia się nim. Mówi także o życiu zgodnym z naturą i naturalnymi społecznymi, i duchowo-kulturowymi potrzebami człowieka. Patrząc na jej fotografie chleba, czujemy jego żywotne i niemal mistyczne znaczenie, powszednie najbliższy nam wspaniały smak i zapach. Wegetacja zbóż ma poczesne znaczenie w wielu religiach i misteriach.

Kolejni artyści to Klaus Pichler, Andy Sewell i Henk Wildschut. Oglądane projekty *sytuują się między faktem i dokumentem a metaforą i symbolem, przeszłością a teraźniejszością, językiem a mową zaburzoną, budują wielowarstwowy dialog, który rozwija się na bazie dychotomii: natura kontra kultura, jednostka kontra społeczność, duchowość kontra cielesne lub seksualne instynkty*[12].

Omówione bardzo poruszające i dobre myślowo i artystycznie wystawy stają się demonstracją poważnych założeń, ale przez to niekiedy gubią sens polegający na wyważeniu przekazu i formy, stają się też czasami treściowo puste albo reportersko-instruktarzowe. A istota sztuki zawiera się zarówno w sensie przekazu, jak i trafności wypowiedzi.

Na Miesiącu Fotografii są też klarowne indywidualne prezentacje. Wśród nich wyróżnia się bezpośredniością i zawartością prawdy ludzkiej codzienności pokaz Joanny Helander *Baby patrzą. Fotografie 1976–2012*, zorganizowany w Domu Esterki.

Nie sposób omówić wszystkich prezentacji tym bardziej, że na Miesiącu Fotografii jest ogrom wystaw i artystów. A niektóre z mniejszych miejsc prezentacji były zamknięte w deklarowanych godzinach otwarcia. ■

Visual stories

The 17th edition of the Krakow Photomonth was entitled *Like we like it.* Among many exhibitions, the two most important projects were *The night face up* exhibition focused on political left wing (mainly in South America) and *You are what you eat* dedicated to food industry. The first one curated by Krzysztof Siatka and Mikołaj Sporadyk is inspired by Ibero-American writers like Cortazar, Bolano, and Che Guevara, and presents video installations, photos and recorded performances by various artists who focus on the topic of evil and society. The second exhibition curated by Natasha Christia consists of visual stories on food and humanity. Although the collected art works of six artists are touching and artistically powerfull, sometimes they lack balance between message and form. ■

[9] https://monoskop.org/images/8/85/Sontag_Susan_O_fotografii.pdf, s. 162.

[10] Katalog wystawy, s. 31.

[11] Katalog wystawy, ss. 35/36.

[12] jak wyżej, s. 31.

Fotografia z szafy

– Jesteśmy zawieszeni w chmurze obrazów, rośnie w nas niepokojąco zobojętnienie wobec nich. Moja wystawa jest próbą dekonstrukcji takiej chmury – mówi pisarz, kurator i kolekcjoner Wojciech Nowicki, autor wystawy „Chmura", która prezentowana była w ramach krakowskiego Miesiąca Fotografii w galerii Strzelnica.

Magda Podsiadły: Jak powstał pomysł na „Chmurę"?

Wojciech Nowicki: Z pisania. I z robienia wystaw, które także są moją działalnością na polu fotografii. Jestem kuratorem, wydaję też albumy. Ostatnio Wojciecha Plewińskiego fotografię teatralną, czyli „Plewiński. Na scenie". Nota bene, na tej wystawie jest zdjęcie reportażowe Plewińskiego. Autor przyszedł na wernisaż i nie zorientował się, że ono jest jego autorstwa!

Może szukał tutaj swojego teatralnego zdjęcia?
Z Plewińskim jest tak, że ludzie, którzy zajmują się teatrem, myślą o Plewińskim jako przede wszystkim o fotografie teatralnym. Większość kojarzy go też z pięknymi dziewczynami z okładek „Przekroju". I ten właśnie mit ciągnie się za nim do dziś.

Autor „kociaków".
No właśnie. Mit zasłużony. Ale jest trzeci Plewiński, fotoreporter, któremu Fundacja Sztuk Wizualnych zrobiła dwa lata temu wystawę reportażu w krakowskiej Manggha. Byłem kuratorem ekspozycji. Liczyła czterysta zdjęć, więc wybór z olbrzymiego dorobku.

Pan też ma ponoć niewiarygodnie wielki zbiór fotografii? I to z pana prywatnej kolekcji pochodzi wybór do „Chmury" na Miesiącu Fotografii w Krakowie?
Mam w domu zbiory olbrzymie, na szczęście fotografie dadzą się jakoś spakować na małej powierzchni, czyli w szafie. Najcenniejsze archiwalia chronię w kopertach, teczkach, pudełkach.

Pisze pan o fotografii, która często jest anonimowa, ale zawsze niezwyczajna.
Jestem kolekcjonerem fotografii starych i współczesnych, posiadam je nie tylko fizycznie, zakupione, zdobyte, ale też w postaci cyfrowej, jako że przygotowuję różne wystawy. Nieustannie mierzę się z masą zdjęć. Gdy przychodzi przekopać się przez kilka tysięcy zdjęć, bywa że i znacznie więcej, by wybrać reprezentatywną setkę do pokazu, lekko nie jest. Ta moja wystawa wydaje się być małą, liczy niewiele ponad sto zdjęć.

A więc chmura obrazów?
Która nas codziennie otacza. Niedawno jechałem do galerii Strzelnica, gdzie jest prezentowana wystawa, autobusem i na krótkim odcinku drogi po jednej stronie ulicy naliczyłem pięćdziesiąt reklam wykorzystujących zdjęcia. Pewnie po drugiej stronie było tyle samo podobnych reklam, a więc setka zdjęć, i wystawa gotowa. Nie zdajemy sobie sprawy, z iloma zdjęciami mamy na co dzień do czynienia. Wystarczy uświadomić sobie, ile ich napotykamy, robiąc choćby zakupy w sklepie spożywczym. Na szybie wystawowej, w środku – plakaciki, ulotki ze zdjęciami produktów, cotygodniowa gazetka reklamowa. Jesteśmy zawieszeni w chmurze obrazów, rośnie w nas niepokojąco zobojętnienie wobec nich.
Moja wystawa jest próbą dekonstrukcji takiej chmury, propozycją uporządkowania i lektury znaczeń zawartych w obrazach. I widzę, że ludzie chodzą po niej z dużym natężeniem uwagi, wędrują długo, wracają do obrazów. Sprzyja temu pozbawienie fotografii zwyczajowych podpórek, czyli podpisów pod nimi.

Poniżej: Autor nieznany, *Dzieci*, Japonia, ok. 1880

Nie dajemy zazwyczaj obrazom szansy na opowieść, na narrację. Są traktowane standardowo, przedstawiają postać czy zdarzenie w poetyce kreskówki, z tytułem wyjaśniającym wszystko. A gdzieś na obrzeża fotografii jest dziś zepchnięty szlachetny fotoreportaż opowiadający o człowieku. Zazdroszczę pismom brytyjskim czy amerykańskim, gdzie ów reportaż wciąż jeszcze ma należne mu miejsce.

Ową tytułową „Chmurę" podzielił pan na intrygujące tematy-sekcje: od Śmierci, Wojny przez Zwierzę, Portret, Ciało czy Kolor do Autotematyzmu fotografii. Te tematy płynnie zazębiają się, uzupełniają. Jak pan dobierał zdjęcia, dlaczego takie właśnie podrozdziały?
Pokazuję, co dzieje się w moim umyśle – człowieka, który zawodowo pisze o fotografii – z ową masą obrazów, a zarazem próbuję ułatwić odbiór widzowi. Tematy narzuciły się same, zdjęcia są te, które, jak mawia krytyk sztuki John Berger, mnie „wzięły". Nie wybieram tylko dobrych zdjęć, najlepszych, ale takie, które opowiedzą wybrany temat, wypełnią dramaturgicznie narrację. >

Autor nieznany, *Pies*, Polska, lata 20. XX w.

Są tu jednak nazwiska bardzo znane.
Owszem, jest Stefan Arczyński, Zofia Rydet, Jerzy Lewczyński, Werner Bishof, Georgi Zelma, Karol Beyer czy Michael Ackerman, Tadeusz Rolke, Odon Bujwid, Leni Riefenstahl, ale są i zdjęcia anonimowe, nie mniej intrygujące.

Jak to malutkie zdjęcie słonia na dachu? Jakieś szaleństwo, co on tam robi?
To jest w warszawskim zoo na Pradze. Rok 1957. Wybieg słonia był na wzniesieniu. Kupiłem tę fotografię chyba na targu, za 50 groszy. Ten słoń, powiększony i zmieniony kolorystycznie zdobi okładkę mojej książki *Salki*. A' propos formatów, nie stronię od tych małych, mniejszych i najmniejszych, ponieważ nie dzielę fotografii jakościowo wedle wielkości. Taka ocena jest olbrzymim błędem, format potrafi dużo dodać, opowiedzieć.

Jak w sekcji Portretu malutkie zdjęcie człowieka bez głowy? Fascynujące, format pogłębia tajemniczość, dziwaczność tego zdjęcia.
To się dzieje w Czarnohorze, lata 1910-1920. Zdjęcie pochodzi z kolekcji, którą w dużej części przytuliłem do swoich zbiorów, natrafiłem na nią w antykwariacie. To niezręczne skadrowanie, przez przypadek humorystyczne, wynika z nieświadomości, jak działa aparat dwuobiektywowy. Trzeba jednak umieć dostrzec właściwą wartość obrazu, w czym leży jego znaczenie. Tutaj kompozycja jest do bani, a jednak jest nim ta tajemnica, która pociąga widza.

Dlaczego takie tematy? Dlaczego na przykład zaczyna pan od Śmierci?
To naczelny temat w fotografii, który daje człowiekowi wiele do myślenia, przypomina o pamięci, kruchości życia, a dziś został skutecznie wyparty. Chętnie pozbywamy się śmierci z przedstawień, nie akceptujemy obrazu śmierci naszych bliskich, nie zachowujemy ich zdjęć post mortem w albumach, jak niegdyś. Śmierć jest obecna tylko jako atrakcyjny element w brutalnych filmach i grach. Sąsiedztwa tematyczne na wystawie nie są następstwami, a raczej pauzami, wzmacniającymi napięcie w dramaturgii wystawy.

A Przedmiot?
Dziś takie zdjęcia raczej odrzucane są przez kolekcjonerów. Ten temat, o ile przedmiot nie jest bohaterem reklamy, nie zyskuje uznania jako dobra fotografia. A jednak jest, jak ta fotografia Jerzego Lewczyńskiego z lat 50., *Zabawka*, gdzie bohaterem jest przedmiot ułomny, miś bez głowy, zawieszony do góry łapami na okiennej kracie.

Zdjęcia na wystawie są zwykle sprzed epoki cyfrowej, czy dzięki temu ciekawsze?
Utarło się mawiać, że fotografia sprzed boomu cyfrowego zmuszała do namysłu, bo przede wszystkim była droższa, więc nie robiło się tylu zdjęć, i dokonywało się świadomych wyborów w patrzeniu na rzeczywistość przez obiektyw. Teraz technologia pozwala każdemu na zrobienie tylu zdjęć, że zawsze uda się coś niezłego wybrać bez zbędnego angażowania się w fotografowanie. Trzeba więc zacząć patrzeć na fotografię inaczej, by dostrzec jej wartość: odrzucić dyktat doskonałości technologicznej, tego zamiłowania do super ostrości, do HDR-u, do sztuczności, która wkracza głęboko na tereny kiczu.
Robiąc tę wystawę miałem wielką frajdę wyciągając z pudeł materialnie namacalne zdjęcia, by znów je przeglądać i układać w zupełnie nową całość. ■

Rozmawiała Magda Podsiadły

Wojciech Nowicki: Chmura – wystawa w ramach Miesiąca Fotografii w Krakowie, czynna była od 27 kwietnia do 30 czerwca 2019 w Strzelnicy, ul. Królowej Jadwigi 220.

Photographs from a wardrobe

Magda Podsiadły's interview with Wojciech Nowicki, writer, curator and author of exhibition „Cloud" which was presented during the Krakow Photomonth Festival. Nowicki warns that due to being constantly surrounded by images (as in a cloud), people become indifferent to them. As a collector of thousands of old and contemporary pictures (also digital), he proposes a selection of images that carry their own stories which each visitor has to tell to him or herself as the pictures have no labels. ■

Alicja Klimczak-Dobrzaniecka

Triennale Rysunku Wrocław 2019

1

1. **Marek Grzyb**, *ZAPIS*, 2019, instalacja na czterech lightboxach, 60 × 120 cm
2. **Krzysztof Gil**, *Kolumna morowa*, 2019, węgiel, kreda i pastel na płycie kartonowo-gipsowej, dzięki uprzejmości Artysty, fot. J. Fedec

Triennale Rysunku to festiwal związany z historią wrocławskiej sztuki od połowy lat 60., a więc najdłużej, jeżeli chodzi o cykliczne wydarzenie z obszaru tego prymarnego dla twórczości medium w Polsce. Bujne dzieje oraz lista zacnych osób związanych z imprezą sprawiają, że ciąży na niej balast, z którym muszą mierzyć się organizatorzy jej „nowoczesnej" wersji. Głównym problemem wynikającym z pracy nad Triennale jest takie opracowanie jego formuły, ażeby ciężar historii stał się PR-owym atutem i czymś, od czego można się odbić, nie zaś definiującym imprezę konserwatywnym hamulcem. Stąd też zapewne rozbudowana formuła Triennale, na które w tej edycji składały się: konkurs (jego efekt to wystawa „Weltschmerz" w galerii BWA Wrocław Główny), kuratorska wystawa „Borderline" w Muzeum Współczesnym Wrocław, wystawa „W nieporządku" w galerii Entropia, pokaz Filipa Berte w galerii Arttrakt, pokazy animacji i warsztaty (*Program Animacja)* i wreszcie *Kongres Rysowników/Święto wybaczania*, który odbył się w galerii Awangarda BWA Wrocław.

Najogólniej mówiąc, Triennale jest formą przeglądu rysunkowego – jego ideą jest prezentacja najbardziej współczesnego, szerokiego spektrum działań, które mieszczą się mniej lub bardziej dosłownie w obszarze medium. To zadanie ambitne, jako że rysunek będący podstawowym dla sztuki działaniem, na którym opiera się „cała reszta", jest szalenie pojemnym pojęciem. Przybiera ono najróżniejsze kształty i niezwykle trudną rzeczą jest sprowadzenie ich do wspólnego mianownika. Kuratorzy postawili zatem na różne formy prezentacji: mamy więc konkurs realizowany na zasadzie open call (za wybór zgłoszonych przez uczestników prac odpowiedzialne jest jury), wystawy kuratorskie, wystawy bez kuratora (samoorganizacja artystów), warsztaty czy najbardziej demokratyczną formułę z cyklu „każdy może rysować".

2

Nie ma chyba sensu określać któregokolwiek z pokazów mianem „wystawy głównej", bowiem każdy z nich porusza różne zagadnienia, nieustannie jednak prowokowane przez fakt rysowania. Ekspozycje i działania uzupełniają się wzajemnie tworząc bardzo szerokie ramy dla pojęcia rysunku. Jednak z oczywistych względów najwięcej emocji budzi wystawa konkursowa. Z jednej strony bowiem pokazuje, w jaki sposób sami artyści definiują rysunek (co istotne, nie wszyscy uważają się za klasycznych rysowników), z drugiej zaś, wszystkie propozycje przechodzą przez jurorskie sito, część z nich została nawet nagrodzona, a więc jest to punkt potencjalnie rodzący wiele kontrowersji.

Chociaż nadawanie tytułów pokazom typu open call może wydawać się bezzasadne, to hasło *Weltschmerz* jest ciekawą klamrą spinającą różnorodne prace nadesłane przez twórców. To nie tylko pytanie o kondycję współczesnego człowieka-artysty, funkcjonującego w otoczeniu pełnym bodźców, różnorakich aktywności i pluralizmów, lecz także pewna diagnoza realności, w której żyjemy. Niedoskonałość świata współczesnego polega na nieskończonych możliwościach wyboru: życia, rozrywek czy tożsamości. To iluzorycznie pozytywna sytuacja, owocująca jednak wszechogarniającym poczuciem beznadziei, niechciejstwa oraz niemożności. Znudzenie i przebodźcowanie współczesnego człowieka czyni go biernym, często ślepym na to, co stanowi istotę życia – na prawdziwe emocje, mające swoje źródło nie tylko w pozytywach, ale przede wszystkim w trudnych momentach. Jeżeli pokusić się o wskazanie wyraźnych nurtów pośród niemal sześćdziesięciu realizacji, to charakterystycznym – i docenionym, bo nagrodzonym, bądź też wyróżnionym – jest grupa realizacji o wyraźnej wymowie społecznej (Monika Drożyńska, Kasper Lecnim, Michalina Wawrzyczek-Klasik, Jerzy Hejnowicz). Wiele namysłu artyści poświęcają także >

1. **Jerzy Hejnowicz**, *New Order*
2. **Hanna Rozpara**, *Korium*
3. **Michalina W. Klasik**, *Petycje*
4. **Olga Śliwa**, *Wyłapywacze snów*
5. **Michał Jakubowicz**, *Skończyło się we Wrocławiu*

Fot. 1–5 Justyna Fedec

cielesności człowieka (Irmina Rusicka, Martyna Zaradkiewicz). Jednocześnie nie brak tradycyjnych, mogłoby się zdawać, dla Triennale realizacji zgłębiających samo zagadnienie rysunku i badających jego możliwości w obliczu nietradycyjnych narzędzi. Jednak to, co zasługuje na wyjątkową uwagę, to realizacje najmłodszych artystów, tuż po studiach lub jeszcze w trakcie. Prac Jarosława Słomskiego czy Piotra Bzdęgi nie sposób nie traktować jako pokoleniowego wręcz manifestu. W ich rozumieniu *Weltschmerz* staje się grzechem odczuwania ciągłej przyjemności i w efekcie niemożliwością osiągnięcia celu (Piotr Bzdęga), zaś nagrodą za bezwysiłkowe starania jest silikonowe trofeum (Słomski), miękkie i niestabilne jak sama współczesna filozofia bezbolesnej walki z codziennością, która owocuje prześlizgiwaniem się przez życie, a nie zaś doświadczaniem wszystkich jego smaków.

Mimo że „Weltschmerz" jest wystawą konkursową, to w kontekście pozostałych prezentacji wchodzących w skład Triennale ciężko jest rozpatrywać ją jako osobny twór. Być może spowodowane jest to zmęczeniem konkursami sztuki i dyskusjami wokół nich, podczas gdy ich istota często umyka obserwatorom – są one z założenia także przeglądami. W tym wypadku po prostu chcemy dowiedzieć się, czym dziś dla artystów jest rysunek. „Weltschmerz" zatem warto traktować po prostu jak wystawę, dla której konkurs był tylko pretekstem, nie zaś odwrotnie.

O ile prezentacja w galerii BWA Wrocław Główny daje naprawdę wiele możliwych odpowiedzi na powyższy problem, naturalnie mniej lub bardziej ciekawych (uznajmy to za cenę, którą płaci się za organizację konkursów), to wystawa kuratorska w Muzeum Współczesnym Wrocław jest wytrawnym pokazem wybranych aspektów sztuki rysunkowej. „Borderline", zrealizowana przez Stacha Szabłowskiego przywołuje imaginacyjne, kreacjonistyczne czy niekiedy wręcz szaleńcze konotacje procesu rysowniczego z osobą, a w szczególności psychiką twórcy. To w gruncie rzeczy bardzo bezkompromisowa wystawa, zrealizowana bez cienia wstydu czy próby zdystansowania się od tradycyjnego medium. „Wszak to wystawa rysunku", można by rzec. To prawda, jednak żywotna jest teoria, głosząca brak jakiegokolwiek sensu stosowania w sztuce kategorii konkretnego medium; jakże jednak inaczej pokazać często radykalne kierunki, które obiera klasyczna dziedzina sztuki? W odsłonie „Borderline" jawi się ona niekiedy jako świadectwo szaleństwa. Oczywiste dla medium związki z chorobami mentalnymi mają dwojaką postać: rysunek bywa zwiastunem obłędu lub jego dowodem, a niekiedy zaś pełni funkcję terapeutyczną; wszak w psychiatrii twórczość osób chorych psychicznie stanowi istotne źródło wiedzy o ich stanie. Szabłowski w niedosłowny sposób opowiedział o naszych wewnętrznych demonach, niecnych przyjemnościach, szaleństwie czy osobliwych próbach porządkowania chaotycznej rzeczywistości. *Borderline* to niejako krok dalej po *Weltschmerz*, wystawy te uzupełniają się znakomicie, przy czym prezentację w klaustrofobicznej, przyprawiającej nomen omen o szaleństwo, przestrzeni można czytać jako metaforę akceptacji faktu pełnego niestabilności istnienia człowieka we współczesnej cywilizacji, nie zaś walki z nim.

Wyjątkowym punktem w dziejach Triennale stał się *Kongres Rysowników/Święto wybaczania* pod artystycznym przewodnictwem Pawła Althamera. Z założenia było to wydarzenie, które miało dawać świadectwo wspaniałego pośrednictwa

2

4

5

3

sztuki – w tym wypadku w postaci demokratycznego wspólnego rysowania – w procesie komunikacji międzyludzkiej. Finałem zaś było jednoczące Święto Wybaczania, inspirowane hinduską ceremonią. Przy okazji trzydniowa artystyczna feta znakomicie wpisała się w kontekst perypetii zagadkowych przyszłych dziejów budynku galerii Awangarda. Dość wyjątkową okolicznością stało się wpuszczenie uczestników festiwalu – artystów oraz wszystkich chętnych „z ulicy" – do przestrzeni galerii, która od początku roku jest już niedostępna dla publiczności (od lutego wystawy można oglądać jedynie z zewnątrz, przy okazji ich prezentacji na witrynach). Czas Kongresu okazał się momentem, kiedy raz jeszcze można było wejść do Awangardy i potraktować ją – dosłownie – jako miejsce swoistego manifestu. Niejako po raz ostatni to kultowe dla wrocławskiej sztuki miejsce zostało oddane twórcom, wszystko jedno czy profesjonalnym, czy tym „na moment". Stało się to okazją do zademonstrowania, jak ważne dla społeczności decyzje zapadają na szczeblach urzędniczych i jak istotne będą konsekwencje stanu permanentnej niepewności dotyczącej dalszych losów BWA Wrocław oraz zajmowanego od kilkudziesięciu lat przez instytucję budynku. Zrealizowane bez cenzury rysunki i malarstwo dosłownie przejęły wnętrze galerii. Decyzja dyrekcji, by nie zamalowywać efektu Kongresu Rysowników stała się aktem niemalże symbolicznym. Galeria Awangarda ukonstytuowała w ten sposób swój status żywego pomnika, którego kształt jest, mówiąc językiem współczesności, wciąż aktualizowany.

W galerii Arttrakt odbył się pokaz poświęcony laureatowi poprzedniej edycji Triennale, Filipowi Berte. Jego rozbudowana realizacja koncentrowała się m.in. na współpracy z uchodźcami i była rozwinięciem interesujących artystę i od lat >

1

1. **Anna Orbaczewska-Niedzielska**, *Zestaw obiadowy*, **Iga Świeściak**, *Bujak*, **Monika Drożyńska**, *Stworzenie świata* (w głębi)
2. **Justyna Smoleń**, *Forma cięta*
Fot. 1–2 Justyna Fedec

opracowywanych prze niego aktualnych zagadnień społecznych. Galeria Entropia gościła sześć artystek (Mira Boczniowicz, Julita Gielzak, Bożena Grzyb-Jarodzka, Alicja Jodko, Magda Migacz, Beata Rojek), które zrealizowały projekt „W nieporządku". To artystyczna materializacja idei kłącza, wspólna realizacja rysunku przekształcającego się w instalację, która powoli pochłaniała całą przestrzeń galerii. Dwa mniejsze pokazy rozwijały wyraźnie obecne na Triennale wątki sztuki krytycznej oraz artystycznej działalności, która dzieje się oddolnie i wspólnotowo, mimo że pod logiem instytucji.

Chociaż Triennale orbituje wokół rysunku, to nie dało się zamknąć w jego getcie. Rysunek, jak każde inne medium, jest po prostu sensownym pretekstem do tego by mówić o rzeczach istotnych. A ograniczenie się do jego pola rażenia należy traktować jako wyzwanie, nie zaś jako przeszkodę. ■

2

Wrocław Triennial of Drawing 2019

Triennial of Drawing is a showcase that presents the possibly largest range of contemporary activities connected with drawing which often go far beyond its basic form and meaning. This year the festival consisted of an open call based competition *Weltschmerz*, exhibitions prepared by curators or by artists themselves, such as *Borderline* curated by Stach Szabłowski or *The Draftsman's Congress/Forgiveness Holiday* curated by Paweł Althamer, workshops, presentations, as well as other other open artistic and critic events. ■

1

Agata Kwiecińska

Utajone – XVII edycja Przeglądu Sztuki Survival

1–2. Przegląd Sztuki Survival „Utajone", stary Szpital Żydowski we Wrocławiu, fot. Krzysztof Saj

2

To, co utajone, może być bezpiecznie skryte, intymne i niewypowiedziane. Może być nieuświadomione, ale i sprawcze. Może też długo pozostawiać w ukryciu, żeby nieoczekiwanie się urzeczywistnić. Utajone są emocje, przeżycia, choroby. To jakość przynależna zarówno ludzkim, jak i nieludzkim podmiotom. Sytuuje się na granicy, poza możliwością jasnej waloryzacji, balansując pomiędzy publicznym a prywatnym, bezpiecznym i niepokojącym, niezdatna do wyraźnej klasyfikacji. Hasło XVII edycji Przeglądu Sztuki Survival „Utajone", mającego miejsce w starym szpitalu żydowskim w dniach 28.06-2.07.2019 roku we Wrocławiu, to nieuchwytna kategoria o szerokim spektrum możliwości interpretacyjnych.

Przegląd od siedemnastu lat odbywa się w opuszczonych budynkach, w których prezentowana wystawa ma charakter *site specific*. To liczne historie narastające przez lata wokół obiektu stanowią punkt wyjścia dla realizowanych prac. Wybierane przestrzenie wystawiennicze, na co dzień wyłączone z użytku i niezauważalne, pozbawione są instytucjonalnego charakteru, zachęcając tym samym do uczestnictwa szerszą publiczność.

Podczas tegorocznego Survivalu zostało pokazanych 35 prac artystów z różnych krajów. Polski zespół kuratorski w składzie: Michał Bieniek, Anna Kołodziejczyk, Małgorzata Miśniakiewicz, Ewa Pluta >

1

i Daniel Brożek zaprosił do współpracy Arde van Tiggelen odpowiedzialną za sekcję holenderską, realizowaną w ramach kooperacji z inicjatywą artystyczną VHDG. Powołano również sekcję studencką prezentującą prace młodych artystów z Akademii Sztuk Pięknych im. E. Gepperta we Wrocławiu, Akademii Sztuki w Szczecinie i Muthesius Kunsthochschule w Kilonii. Jak co roku na przeglądzie można było zobaczyć różnorodne techniki artystyczne – od malarstwa, wideo czy instalacji po prace nowomedialne i liczne działania performatywne (w tym performans *Wydźwięki* Bouke Groen realizowany we współpracy z Chórem Kameralnym Politechniki Wrocławskiej, który otrzymał Nagrodę Publiczności). Na tegorocznej edycji Przeglądu zorganizowano również Scenę Dźwiękową, w ramach której prezentowana była część prac.

2

Opuszczonemu w 2015 roku wrocławskiemu Okręgowemu Szpitalowi Kolejowemu przy al. Wiśniowej 36 przywrócono pamięć o jego wcześniejszych losach. Zbudowany w latach 1901-1903 według projektu Reinharda Herolda jako szpital żydowski do II wojny światowej słynął z nowoczesnej infrastruktury medycznej. Tegoroczna edycja poświęcona została zagadnieniom z zakresu architektury (jej procesualnego charakteru, rozpadu i performatywności), intymnym historiom i ich relacjom w geopolitycznej perspektywie.

Ogromna przestrzeń wystawiennicza zajęła cztery poziomy dawnego szpitala. Rozlokowane w zniszczonych salach prace stanowiły labirynt, w który wkraczał zwiedzający. Na każdym z pięter kuratorzy zdecydowali się na pozostawienie otwartych drzwi do wszystkich mijanych pomieszczeń, oddając w ten sposób głos przestrzeni, która stała się głównym aktorem wydającym się dominować odbiór.

3

1–3. Przegląd Sztuki Survival „Utajone", stary Szpital Żydowski we Wrocławiu, fot. Krzysztof Saj

Powoli rozpadający się szpital skłonił artystów do pytania o procesualność architektury i jej relacyjność. Opuszczony przez człowieka budynek zaczął przez lata funkcjonować jako autonomiczny ekosystem. W *Roszpunce* Karolina Balcer akcentuje potrzebę antropomorficznej perspektywy architektury doszukując się jej ludzkich cech, balansując pomiędzy iluzją a utajonym pragnieniem technokratycznego zwycięstwa. Pracownia Sezonowa w *AROMIE* przywraca pamięć sanatoryjnego charakteru szpitala żydowskiego, multisensorycznie działając na odbiorcę.

Przewijający się motyw to osobiste historie opowiadane przez artystów. To, co utajone, to intymne doświadczenia i traumy. W *Znieczulicy* Karina Marusińska poprzez nagie, szpitalne łóżko obnaża się z opowieścią o doznawanej ze strony ojca przemocy i braku reakcji świadomych tego najbliższych. W kolejnej sali na szkłach mikroskopowych prezentuje „kolekcję siniaków", pozwalając odbiorcy na ich przymierzenie i symboliczne utożsamienie się z ofiarą. Intymne wideo pochodzącej z Syberii Natalii Papaevy *Próżnia* to zapis powtarzanych przez siedzącą w szpitalnej wannie artystkę buddyjskich mantr, których była uczona w dzieciństwie. Poszukując w ten sposób uniwersalnej dla każdego człowieka przestrzeni wyłączenia i spokoju w efekcie przekracza jej niepewne granice wkraczając w intymne doznania odbiorców. *Ojciec opowiada o supersamie* Macieja Cholewy stawia pytanie o przyzwolenie dla dziecięcej i pozornie niewinnej ksenofobicznej postawy wobec wykluczonej z polityki historycznej PRL-u pamięci o Żydach, przenosząc ją na współczesną refleksję wobec nacjonalistycznej „zabawy w wojenkę".

Ironiczny komentarz wobec osądu nad codziennością i tego, co nie jest w niej utajone wprowadza Grupa Zapora. Poprzez produkcję *Porazolu – leku na całe zło* walczy z epidemią porkemi (ciągłego zadawania niepotrzebnych i niewygodnych pytań; od hiszp. *porque*). W sali operacyjnej Jerzy Kosałka we fluxusowej formie celebruje *Siódmą rocznicę wydobycia utajonych kamieni*, a Horacy Muszyński prezentuje inspirowany horrorem klasy B film *Kishonia* o apokalipsie spowodowanej polskimi ogórkami kiszonymi.

Dawny szpital żydowski jawi się jako amalgamat różnych historii, narracji i środków artystycznej ekspresji, w którym opowieści o intymności, bólu, zapomnieniu i stracie stykają się z żartem i pochwałą codzienności, czasem wchodząc ze sobą w dyskusję i powodując napięcia. Opuszczone, zniszczone, obskurne pomieszczenia szpitala stworzyły wokół wystawy metanarrację, którą można było usłyszeć przez pięć letnich dni. ■

Concealed – the 17th edition of Survival Art Review

Each year this site specific Wrocław review takes place in old, abandoned buildings. This time it was an old Jewish hospital that hosted 35 works of artists from different countries, adding to them another level of meanings. The works included paintings, video and installations, as well as new media and performances. For the first time, some artworks were presented on the Sound Stage. ■

1

Elżbieta Kościelak

Chcę być kobietą!

Galeria XX1, Warszawa
Kurator: Sławomir Marzec

Wiek XX pożegnaliśmy prawie dwadzieścia lat temu, ale jego duch nadal krąży w systemach i paradygmatach, tak jakbyśmy nie mogli pożegnać minionego wieku mentalnie. Być może oderwiemy się od niego jakimś nagłym spektakularnym wstrząsem, bo wydaje się, że nowe konstrukty kulturowe są przygotowane do działania, a jedynie toczy się walka o pierwszeństwo symbolicznej inauguracji nowego systemu .

Sztuka, jak inne fenomeny kultury na poziomie realizacyjnym – nie intencjonalnym i nie systemowym – nieuchronnie musi konfrontować się ze sferą społeczną, gdzie natrafia na formy realizacyjne innych systemów, jakimi są autonomicznie rozumiany system społeczny, ale także ekonomiczny, polityczny, kulturowy i wiele ich podsystemów, np. religii, języka. Sprowadzenie więc sztuki do wymiaru ideologii, rytuału czy innych form aktów aksjologicznych nie był zbyt skomplikowanym procesem, bowiem wszystkie te systemy przenikają się wzajemnie, a ich wspólną częścią jest głównie, chociaż nie jedynie, domena wartości, czyli sfera aksjologiczna.

I właśnie w owej aksjologicznej jedni spotkał się dyskurs artystyczny z dyskursem feministycznym. Samo pojęcie „feminizmu" nie ma oczywiście desygnatu w obszarze sztuki. Jest też pojęciem o dość krótkim rodowodzie, sięga bowiem XIX wieku i opisuje dążenie kobiet do równouprawnienia. Jest więc pojęciem z zakresu socjologii opisującej prawidłowości systemu społecznego. Feminizm, jako forma walki o prawa mniejszości, stał się częścią składową ideologii rewolucyjnych o tendencjach lewicowych. Swój wielki renesans feminizm przeżył w latach 60. i 70. XX wieku na fali kontrkulturowych ruchów w Stanach Zjednoczonych, a także w państwach Europy Zachodniej.

Feminizm odnoszący się do pozycji, roli i funkcji kobiety w społeczeństwie z konieczności odnieść się musi w swojej formie ideologicznej do *status quo* kulturowych systemów płci. Antropologia kulturowa, nauka wyodrębniona w zasadzie dopiero pod koniec XIX wieku, czyli w podobnym okresie do formowania się ideologii feminizmu, zajmuje się holistycznym opisem przemian kulturowych związanych także z systemami zakładania rodzin, zasadami dziedziczenia, władzy, podziałem zadań i ról społecznych ze względu na płeć oraz innych zależności, w których płeć jest czynnikiem aktywnym systemowo.

Systemy kulturowe nie są w swoich preferencjach nastawione zawsze i wyłącznie na uprzywilejowanie pozycji mężczyzny w systemie władzy. To prawda, że patriarchat jest obecnie najpowszechniej występującą

1. Od lewej: **Jerzy Kosałka, Dariusz Mlącki, Jan Wojciechowski, Paweł Susid, Andrzej Szarek**
2. **Dariusz Mlącki**, *Monitory*, 2015, olej akryl, 100 × 150 cm

formą struktur władzy i dziedziczenia ze względu na płeć, ale zdarzają się również matriarchaty (np. w tradycyjnych społecznościach Nepalu), występują także systemy mieszane np. awunkulat, gdzie jest uprzywilejowana pozycja kobiety, ale pieczę nad wychowaniem młodego pokolenia oraz dziedziczenie nadal sprawuje mężczyzna. Oczywiście najbardziej interesuje nas współczesność i nasz krąg cywilizacji zachodniej, a szczególnie Polska. Jaka jest sytuacja kobiet w strukturach kulturowego zarządzania płcią w Polsce? Czy Polki są dyskryminowane? Jaka jest tradycja relacji pomiędzy kobietami a mężczyznami w kulturze i społeczeństwie polskim ? Czy jest ona tożsama z modelem obecnym w kulturze anglosaskiej, w łonie której w XIX wieku narodziła się ideologia feminizmu?

W taki tygiel ideologiczno-kulturowy wszedł, a raczej wkroczył, Sławomir Marzec, artysta, profesor Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, teoretyk sztuki i kurator wystaw plastycznych, zadając pytania proste, wręcz potoczne, prawdopodobnie wielokrotnie omawiane w gronie męskim roczników urodzonych prawie dokładnie w połowie XX wieku.

Do wystawy kuratorskiej pt. „Chcę być kobietą" Sławomir Marzec zaprosił czternastu artystów, wyłącznie mężczyzn, sam również, poza deklaracja kuratorską, przedstawił na wystawie obraz własnego autorstwa. Wystawie towarzyszył krótki tekst S. Marca, który pozwolę sobie zacytować w całości:

Do udziału w wystawie zostali zaproszeni: Jerzy Kosałka, Przemysław Kwiek, Ryszard Ługowski, Sławomir Marzec, Dariusz Mlącki, Paweł Nowak, Waldemar Petryk, Rafał Rychter, Jan Rylke, Tomasz Sikorski, Paweł Susid, Andrzej Szarek, Tomasz Zawadzki, Jan Wojciechowski. Wystawa, nim została otwarta już stała się skandalem i przedmiotem krytyki głównie warszawskich kręgów feministycznych związanych z lewicowymi ruchami politycznymi. Realizując kuratorski projekt wystawy Sławek Marzec naruszył bowiem kilka dominujących filarów współczesnej narracji politycznej, kulturowej i artystycznej. Istotą ich jest logika *tożsamości*, jako przynależności do konkretnej grupy społecznej, *feminizmu* pojętego jako czynny aktywizm kobiet w sztuce, polityce, praktyce społecznej i kulturowej, *dyskryminacja i wykluczenie* jako opis przynależności do grup uprzywilejowanych oraz jako forma społecznego szantażu grup porównujących się wzajemnie w kontekście korzyści z przynależności do danej grupy. Osie walki społecznej zostały dość radykalnie zmienione wobec paradygmatu XIX i XX-wiecznego. Pozostały stereotypy i mentalność szczególnie dwudziestowieczna oraz takie elementy stereotypów dziewiętnastowiecznych, jakie zaakceptował wiek XX.

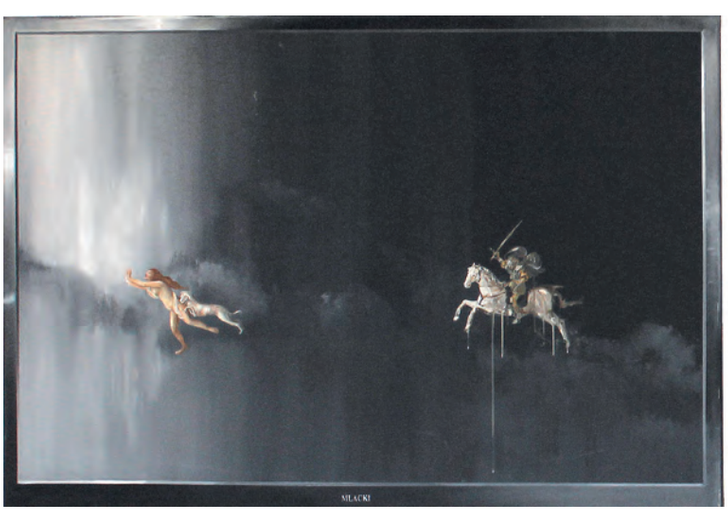
Wystawa stała się kontrowersyjna nim została otwarta, drażniąc narrację feministyczną kurator zaprosił do wystawy samych mężczyzn-artystów. To była pierwsza prowokacja posługująca się mechanizmem wykluczenia – wykluczyła bowiem kobiety, odbierając im prawo głosu w otwartej dyskusji społecznej, do której zostali zaproszeni wyłącznie mężczyźni, jak w rycie patriarchalnym. Ale czy było to na pewno „wykluczenie" oparte na kanonie patriarchalnym? Czy raczej konstrukcja odwrócenia ról, w której osaczeni są mężczyźni, atakowani przez rozszalałe feministki? W kuratorskim konstrukcie S. Marca grupą objętą *wykluczeniem* są przecież mężczyźni! I tak, jak kobiety aktywnie bronią się przed wykluczeniem organizując wystawy i manifestacje, w których uczestniczą wyłącznie kobiety, kurator wystawy „Chcę być kobietą!" do uczestnictwa w swoim projekcie zaprosił wyłącznie mężczyzn. Mężczyzn „wykluczonych", zagrożonych niesprawiedliwością społeczną i systemową, mężczyzn umierających statystycznie wcześniej niż kobiety, mężczyzn pracujących dłużej niż kobiety, zagrożonych bezdomnością i popełniających statystycznie więcej samobójstw niż kobiety.

Odwrócenie narracji współczesnego dialogu społecznego występuje w koncepcji kuratorskiej Marca wielokrotnie. Autor wystawy pisze : *Drugim aspektem akcji* Chcę być kobietą*, który też już można ujawnić, bo się właściwie również zrealizował, stanowi demaskacja płynności naszej realności. A ściślej jej ponurych konsekwencji – łatwości, z jaką postawy czy ruchy deklarujące się jako wolnościowe czy emancypacyjne sięgają po środki uważane za podłe i nikczemne – insynuacje, oszczerstwa, szantaże, żądania wykluczeń, kpin itd. Jak lekko emancypacja zamienia się w obronę monopolu „jedynej słuszności". Jak łatwo i płynnie przechodzi szczytna walka o sprawiedliwość i równouprawnienie w formy zorganizowanego terroru. Jak swobodnie walka z hierarchiami okazuje się stanowieniem nowych hierarchii i nowych idoli. Patrzcie i obserwujcie uważnie, jak walą się mity, ale i symulacje, którymi się mamimy. Pora spojrzeć w rzeczywistość. I to wspólną rzeczywistość, bo innej nie mamy.*

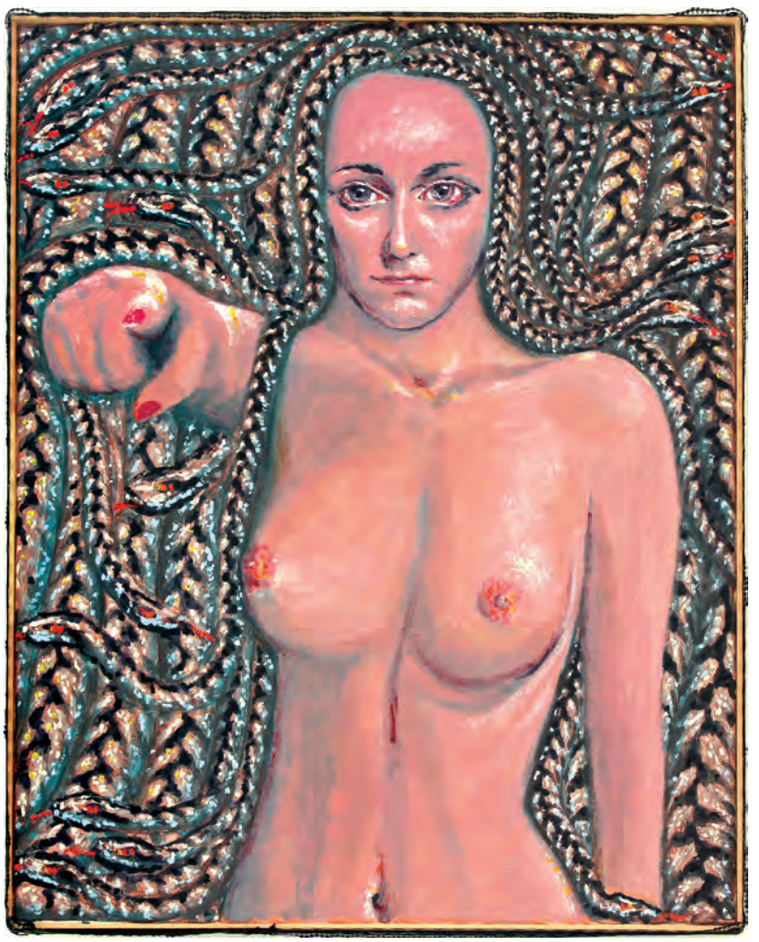
W dniu wernisażu kilkadziesiąt osób – kobiet i mężczyzn – z hasłami feministycznymi na transparentach i okrzykami krytykującymi wystawę, demonstrowało przed galerią, oskarżając kuratora o mizoginizm, nieprzejednany patriarchalizm i ignorowanie głosu kobiet. We wnętrzu galerii odbywał się wówczas wernisaż z licznie przybyłymi gośćmi. Byli to w dużym procencie mężczyźni. I ponownie odbywa się tragiczna komedia pomyłek, czy odwrócony kanon komedii Arystofanesa: mężczyźni tworzący wystawę są oblężeni czy atakują?

Poza dyskursem społecznym wystawa porusza także wątek kulturowy związany z erotyzmem (nie z seksem) i miłością. Przecież to, co prymarnie określa, czy wręcz definiuje relację kobiety i mężczyzny, to jest ich wzajemny związek erotyczny, emocjonalny, duchowy. Ten aspekt też jednak nie uratował koncepcji wystawy przed atakami oskarżającymi ją o fallocentryzm, mizoginizm i konserwatyzm. W ocenie społecznej i kulturowej samego pomysłu wystawy wypowiadanej przez środowiska związane z ruchami feministycznymi umknął jej artystyczny wymiar, a przecież wśród zaproszonych do udziału artystów-mężczyzn gościły same gwiazdy pokolenia artystów urodzonych około połowy XX wieku.

Dlaczego tak się stało? Dlaczego problem postawiony przez kuratora Sławomira Marca stał się bardziej „gorącym newsem" od dzieł na niej przedstawionych? Wydaje się, iż dlatego, że kurator formatując problem naruszył tabu i to podwójnie, albowiem reaktywował dyktat patriarchalny w epoce feminizmu, chociażby przez zaproszenie do wystawy wyłącznie artystów płci męskiej, a po drugie postawił mężczyzn w pozycji feministycznej narracji, jako obywateli mobbingowanych, >



2



Z lewej: **Jan Rylke**, *Obraz Gorgona*, 2019, akryl, olej, płótno, 100 × 80 cm

ograniczonych w swych prawach ze względu na tożsamość płci i osaczonych przez restrykcyjne państwo egzekwujące prawo drugiej płci do dominacji. Prace prezentowane na wystawie nie naruszały zaś niczego. Ani kanonów społecznych, ani paradygmatu sztuki, ani nawet ogólnie przyjętych gustów odbiorców sztuki współczesnej. Nie naruszyły, bo nie mogły naruszyć – w całości przynależą do paradygmatu awangardy XX wieku i wpisują się w jej bunt wobec wieku XIX i paradygmatu akademizmu, który stał się dla awangardy końca XX wieku wygodną przystanią – większość bowiem twórców awangardowych i nie komercyjnych, zarówno w polskim, jak światowym artworldzie, znalazła schronienie w murach akademii sztuk pięknych.

Czy to znaczy, że artyści zaproszeni do wystawy nie znaleźli się w zaproponowanym przez kuratora wymiarze wystawy anty-antyfeministycznej ? Tak właśnie było, bo takie też było założenie kuratorskie, o którym S. Marzec mówi, że rolę kuratora postrzega jedynie jako inicjatora tematu, zagadnienia. Zaprasza twórców i zostawia im całkowitą swobodę doboru prac, które także dla kuratora są tajemnicą do czasu montażu technicznego przestrzeni wystawienniczej, w której ma odbyć się wystawa.

Efektem tak rozumianego „curatoringu" w kontekście zbioru artefaktów powstała wystawa będąca zapisem ultra-patriarchalnego świata XX wieku, widzącego kobiet, jako romantyczne podmioty westchnień i uniesień męskich. Wystawa ta potwierdziła także kilka stereotypów funkcjonujących w paradygmacie społeczeństwa patriarchalnego, jak na przykład, iż kobiety oczekują od mężczyzn utrzymania ekonomicznego, czy też nagradzają swoją uwagą, a nawet miłością mężczyzn zabezpieczających je finansowo. Były także odniesienia do poziomu meta-narracji, czyli przedstawienia relacji kobieta-mężczyzna w sztuce naszego kręgu kulturowego od czasów renesansu, kiedy to ostatecznie ukształtował się cywilizacyjny kanon aksjologiczny patriarchalnej kultury Europy łacińskiej, obowiązujący w prawie nie zmienionym kształcie do końca XX wieku.

Oczywiście wśród przedstawionych prac były też próby diagnozowania sytuacji, m.in. przez oskarżenie o całe zło patriarchatu zawartości aksjologicznej 10 przykazań wykutych na dwóch kamiennych tablicach, jak głosi tradycja judaistyczna oraz chrześcijańska, przekazanych Mojżeszowi na górze Synaj.

Pod względem formalnym prezentowane prace należały w całości do post-modernistycznego rytu końca XX i początku XXI wieku. I były to bez wątpienia dobre realizacje, tylko nie wnoszące nic nowego do dyskursu zaproponowanego przez kuratora. Wydaje się, ze najbardziej bliski tematowi wystawy był obraz samego kuratora – co nie powinno dziwić, bo prawdopodobnie przemyślał temat wystawy najbardziej wnikliwie. Horyzontalnie eksponowane płótno w kolorach błękitów i wszystkich odcieni koloru niebieskiego było uduchowioną abstrakcją de facto neo-impresjonistyczną, która staje się otwarciem na zupełnie inne relacje, nie tylko między kobietą a mężczyzną, ale wszystkimi parametrami konstytuującymi nowy, nieznany nam jeszcze ład aksjologiczny i podporządkowany mu system społeczny. Pewne jest jedynie, że będzie to horyzont z dwoma krańcami.

Wydaje się, że wystawa „Chcę być kobietą!" ma znacznie większe znaczenie jako prowokacja intelektualna niż jako wystawa dzieł sztuki wizualnej. Wystawa zgromadziła bowiem grono znamienitych artystów polskiej post-awangardy wokół problemu, który de facto będzie rozwiązany czy zoperacjonalizowany przez przyszłe pokolenia ich synów, a może nawet ich wnuków. Dlatego próżno szukać w zgromadzonych na wystawie dziełach odpowiedzi na pytania postawione w prowokacji kuratorskiej.

Relacje pomiędzy kobietą a mężczyzną mają charakter archetypiczny. I myliłby się ten, kto uważa, że pewna „oczywistość" tych relacji oparta jest o różnice biologiczne i „wynikające"z nich podziały ról społecznych czy wzorców kulturowych. Te relacje są w całości konstruktem kulturowym i opierają się na systemach aksjologicznych odpowiedzialnych za wzory i wzorce kultury, na których posadowione są wtórne wobec nich normy życia społecznego. To na poziomie życia społecznego i na użytek doraźnej polityki powstał lewicowy ze swej istoty ruch feministyczny. Mechanizmy regulacji relacji „kobieta-mężczyzna" ma swoje źródło nie w ideologicznych hasłach, a kulturowych mechanizmach istnienia społeczności gatunku *homo sapiens*.

Sławomir Marzec i artyści przez niego zaproszeni przebijają się przez naskórkową narrację bełkotu politycznego i dotykają struktur archetypicznych i kulturowych tego problemu. Nie potrafią ich jednak ani sformułować, ani zdiagnozować, bo sami w całości przynależą do historii patriarchalnego świata determinującej od dwóch tysięcy lat, a nawet dłużej, funkcjonowanie kultury patriarchalnej naszej cywilizacji i jej kolejnych historycznych odsłon.

Feminizm kulturowy jako nowy etap przemiany świata człowieka powoli staje się faktem i bez względu na światopogląd uczestników kultury obu płci i każdej innej tożsamości seksualnej, zmiana ról społecznych kobiet i mężczyzn staje się faktem. Czy to oznacza coś „tragicznego" dla mężczyzn? Moja kobieca intuicja mówi mi, że NIE. Jak każda wielka paradygmatyczna zmiana intryguje, zadziwia, a może nawet przestrasza. Ale to przecież tylko kolejny etap w dziejach ludzkości. Wystawa „Chcę być kobietą!" spełniła swoją rolę prowokacji intelektualnej, chociaż nie artystycznej. Przez dwukrotne zanegowanie pojęcia „feminizmu" w intencji kuratorskiej stała się bardzo konstruktywnym polem do podjęcia dyskusji, jakie formy może przybrać najbardziej energetyczna relacja archetypiczna, jaka konstytuuje kulturę – relacja między kobietą a mężczyzną. ■

I want to be a woman!

Gallery XX1, Warsaw

Exhibition *I want to be a woman!* curated by Sławomir Marzec featured art works of 14 renowned Polish contemporary artists (only men) and became a scandal already before the opening. It was accused of strengthening a partiarchal system, as well as of exclusion and discrimination of women. Although the very presented works did not disturb any social canons or artistic paradigms, the project was a successful intellectual provocation that questioned again the notion of feminism and opened another discussion on cultural relation between men and women. ■

Katarzyna Zahorska

Ciało kobiety to pole walki

Na początku 2017 roku w Polsce w związku z aktualną ówcześnie polityczną walką o prawa kobiet rozgorzała dyskusja na temat selfie-feminizmu, która, z mniejszą lub większą intensywnością, toczy się w mediach, zarówno tych o charakterze społecznym, jak i artystycznym, po dziś dzień. Idea tej niedawno zrodzonej, feministycznej strategii jest prosta – robiąc selfie i umieszczając je potem na Instagramie, kobiety przejmują kontrolę nad wizerunkiem własnego ciała, konfrontując je w ten sposób z patriarchalnym spojrzeniem obserwatora. Do tej pory nowa propozycja równościowych zmagań, której podstawą stał się fotograficzny autoportret, spotkała się z dużym zainteresowaniem reprezentantek polskiego świata sztuki, z krytyczką i kuratorką Zofią Krawiec oraz rzeźbiarką-waginistką Iwoną Demko na czele. Rozważania o tak popularnym dziś selfie postrzeganym w kontekście działań emancypacyjnych, kierują naszą uwagę ku genezie tego zjawiska – ku momentowi, w którym kobiety postanowiły zwrócić obiektyw aparatu ku sobie samym, performując własną osobę i pozwalając, by jedynym nośnikiem narracji o prawie do samostanowienia i indywidualnych wolnościach stało się ich własne ciało. Wydaje się więc, że poświęcona twórczości Natalii LL i sytuująca jej aktywność w kontekście sztuki artystek z Europy Środkowo-Wschodniej wystawa pt. „Stany skupienia" zorganizowana w Muzeum Współczesnym Wrocław nie tylko stanowi swoistą próbę przeanalizowania artystycznych motywacji zainteresowanych wizerunkiem własnym twórczyń posługujących się fotografią i wideo, ale również pozwala na uważne prześledzenie historycznych przemian tematu kobiecego autoportretu w sztuce.

Nazwa wrocławskiego pokazu zaczerpnięta została z pochodzącego z 1980 roku dzieła Natalii LL. Nawiązujący do procesów ciągłych przemian tytuł: *Stany skupienia* okazuje się bardzo trafny i niezwykle logiczny w momencie, gdy uświadomimy sobie, jak zmienne były koncepcje posługiwania się własnym wizerunkiem przez główną bohaterkę wystawy na przestrzeni blisko pięćdziesięciu lat jej twórczej aktywności. Jednakże charakterystyczna dla tytułowych stanów skupienia zmienność nie dotyczy bynajmniej wyłącznie działalności Natalii LL, ale odnosi się ogólnie do skoncentrowanej na medium fotografii i wideo sztuki artystek Europy Środkowo-Wschodniej oraz do podejmowanych przez nie rozmaitych strategii reprezentacji.

Narrację wystawy poprowadzono w sposób chronologiczny, dzięki czemu każde z dzieł Natalii LL skonfrontowane zostało z powstałymi w podobnym czasie pracami artystek z Polski i państw byłego bloku wschodniego. Taki układ ma swoje zalety – pozwala bowiem na ulokowanie sztuki jednej z najważniejszych reprezentantek rodzimej neoawangardy w ciekawych kontekstach. W ten sposób utożsamiająca ciało kobiece z naturą i jej cyklicznymi procesami twórczość Teresy Murak na zasadzie kontrastu zestawiona została z pracami Natalii LL z cyklu „Sztuczna fotografia", w których autorka akcentuje istnienie fotografii jako medium peryferyjnego wobec rzeczywistości, jako języka całkowicie sztucznego. Nawiązujący do politycznych niepokojów przełomu lat 70. i 80. seans *Drgawki,* podczas którego główna bohaterka wrocławskiej wystawy wcieliła się w rolę szamanki konwulsjami wyrażającej niedostępne widzom napięcia, ciekawie korespondował z realizacją Ewy Partum pt. *Hommage à Solidarność,* której działanie polegało na odciskaniu odpowiadającego kolejnej literze słowa „Solidarność" śladu ust. Z kolei symbolicznie odnosząca się do przemocy wobec kobiet praca Natalii LL pt. *Erotyzm trwogi* weszła w interesujący dialog z wideo *Ekstatyczki, histeryczki i inne święte* Anny Baumgart, w którym autorka wraz z innymi kobietami odgrywa sceny autoagresji. Przykłady zajmujących korespondencji pomiędzy prezentowanymi na pokazie dziełami można mnożyć – właśnie za daną odbiorcy szansę odczytania znanych dzieł w zupełnie nowych kontekstach warto chociażby docenić zastosowany na wystawie chronologiczny układ prac. Ma on jednak również swoje wady. Przemieszanie realizacji >

Powyżej: (Od lewej) **Natalia LL**, *Aksamitny terror II*, 1970, Kolekcja Muzeum Współczesnego Wrocław; **Natalia LL**, *Rejestracja intymna*, 1969, dzięki uprzejmości artystki i galerii Lokal_30. Fot. Małgorzata Kujda © MWW, 2019

1

2

3

Natalii LL z obiektami czterdziestu innych artystek sprawiło, że proces ewolucji sztuki jednej z najsłynniejszych reprezentantek rodzimej neoawangardy ulegał zatarciu, stracił swoją ostrość i widoczność.

Tymczasem na przestrzeni niemal pięćdziesięciu lat w działalności twórczej Natalii LL zaszły znaczące zmiany. O ile pod koniec lat 60. i na początku 70. artystka starała się eksplorować cielesność w jej najczystszym, najbardziej obiektywnym wymiarze, pod koniec tej dekady zwróciła się ona w stronę metafizyki, mistycyzmu i badania obszarów podświadomości, podejmując próbę przekroczenia materii ciała. I tak, podczas gdy w *Rejestracji intymnej* twórczyni utrwaliła akt seksualny, podkreślając jego trywialność i zwykłość, w tytułowych *Stanach skupienia* zaprezentowała ona introspektywną postawę opartą na kontemplacji własnej osoby, zrywając przy tym z permanentną, dokumentalistyczną wręcz rejestracją, jak to miało miejsce w przypadku pierwszej ze wspomnianych prac, na rzecz wystudiowanej inscenizacji. W latach 90. Natalia LL skupiła się przede wszystkim na tworzeniu rozbudowanych autoportretów, w których wizerunek jej twarzy poddawany był różnorodnym zabiegom destrukcji. W dziełach tych istotne znaczenie posiadała perspektywa egzystencjalna, łączona przez artystkę z religią, wiarą oraz magią. Dekada ta to również okres, w którym główna bohaterka wystawy zapoczątkowała serię prac nawiązujących do nordyckiej mitologii, wcielając się przy tym to w najodważniejszą i najpotężniejszą z walkirii, Brunhildę, to znowu, później, w samego Odyna. Wraz z początkiem lat dwutysięcznych Natalia LL za pośrednictwem swojej sztuki kontynuowała namysł nad relacją pomiędzy duchem a ciałem. Wynikiem tych rozważań stała się między innymi fotografia pt. *Narodziny według ciała,* na której głowa artystki przysłonięta została maską – odlewem jej twarzy. Echa refleksji nad związkami pomiędzy sferą ducha a sferą materii wybrzmiewają również w jednej z ostatnich prezentowanych na wrocławskiej wystawie prac neoawangardzistki – w *Transfiguracjach Odyna II* z 2008 roku. Natomiast podejmowane przez Natalię LL od końca lat 70. próby przekroczenia cielesnej materii ostatecznie zrealizowały się w dziele *Chichot Odyna,* w którym twórczyni przekroczyła przyporządkowaną jej płci fizyczność, wcielając się w postać tytułowego, męskiego bóstwa.

Powracając do minusów wynikających z zastosowania przy aranżacji ekspozycji chronologicznego systemu prezentacji dzieł, warto też dodać, że przyjęte przez organizatorów rozwiązanie sprzyja powstawaniu narracyjnego chaosu, którego udałoby się uniknąć, na przykład grupując prace zgodnie z podejmowanymi przez nie zagadnieniami. Zważywszy na fakt, iż każde z prezentowanych na wrocławskiej wystawie dzieł można rozpatrywać jako odrębną, całkowicie autonomiczną historię, nazwanie pokazu wielowątkowym wydaje się niewystarczające. Chcąc wyodrębnić główne narracyjne kierunki, należałoby jednak zaakcentować przede wszystkim te odnoszące się to do samego fotograficznego i filmowego medium, jak i te związane z kobiecą cielesnością. Zagadnienia mieszczące się w zakresie tematu kobiecej cielesności – w tym uprzedmiotowienie ciała kobiecego, kwestionowanie ról społecznych, prawo do samostanowienia czy też opresyjny aspekt seksualności – okazują się jednak bardzo rozproszone w obrębie wystawy. Nie ulega wątpliwości, że na przykład polegająca na poddaniu twarzy postarzającej charakteryzacji praca Ewy Partum pt. *Zmiana - Mój problem jest problemem kobiety* mocniej wybrzmiałaby

4

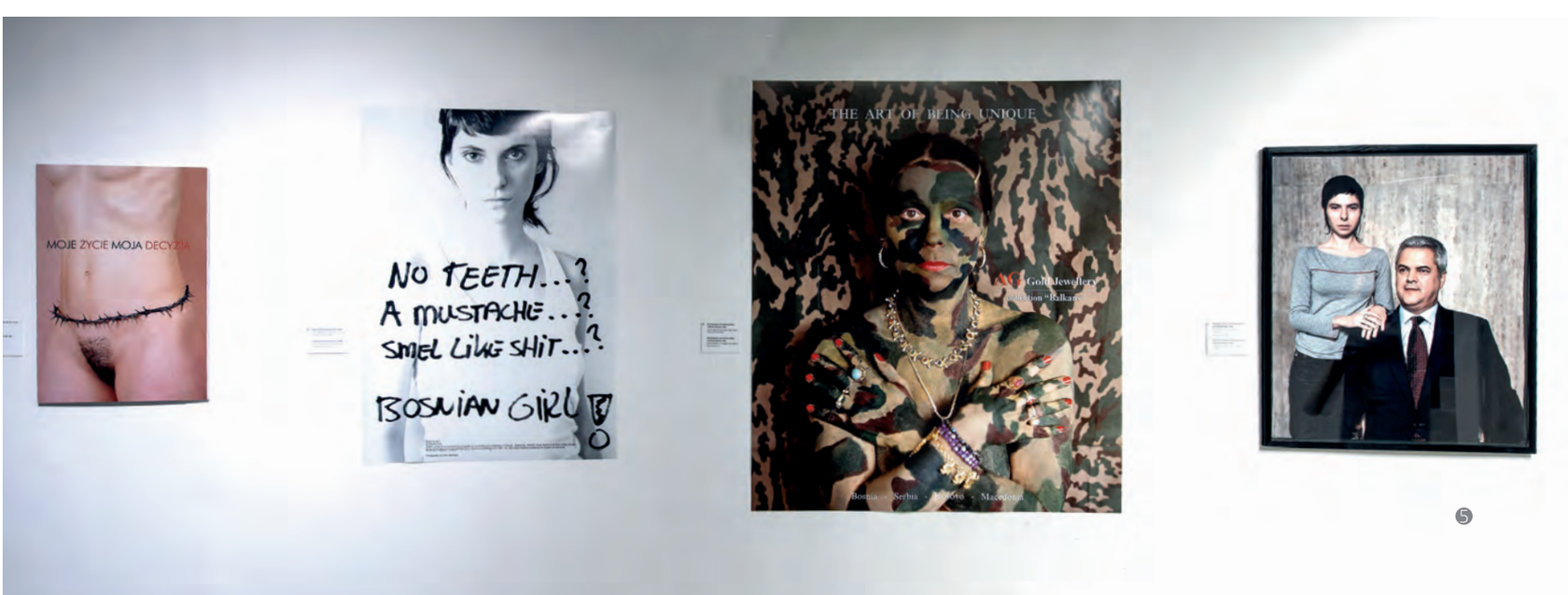
zestawiona wprost z realizacją Ewy Kuryluk pt. *Sto razy ja,* w której twórczyni odwołuje się do tradycji czarno-białego, artystycznego portretu, przyjmując dalekie od uznawanych za seksowne pozy. Oba dzieła mówią bowiem o ignorowaniu wywieranej na kobietach presji bycia młodą i atrakcyjną. Z kolei nawiązująca do zdecydowanie dowartościowującego mężczyzn kanonu historii sztuki fotografia pt. *Portret wielokrotny* Barbary Konopki z pewnością zintensyfikowałaby swój wydźwięk, będąc prezentowana obok analizującego role przypisywane kobietom we współczesnej ikonosferze obiektu pt. *Oddech* Teresy Tyszkiewicz.

Pokaz „Stany skupienia" kończy się na 2018 roku, wraz z dokumentacją akcji Cecylii Malik *Matki Polki na wyrębie* czy fotograficznym cyklem Liliany Piskorskiej „You're going to love the lavender menace". Zważywszy na uwagi zawarte we wstępie powyższego tekstu, samoistnie nasuwa się wniosek, że warto byłoby poszerzyć narrację wystawy o najbardziej aktualne zjawiska związane z cielesnością kobiety i posługiwaniem się przez nią wizerunkiem własnym, do których zalicza się na przykład wspomniany już selfie-feminizm. Tymczasem koncepcja ta zaledwie zaakcentowana została na ekspozycji za pomocą odwołującej się do niej twórczości Agaty Zbylut. Mając na uwadze popularność selfie-feminizmu na przestrzeni ostatnich kilku lat, reprezentacja ta wydaje się niewystarczająca. Zwłaszcza, że nowa propozycja feministyczna doskonale wpisuje się w konwencję wrocławskiej wystawy – wystawy, która przecież w swojej wymowie stanowi wizualną parafrazę hasła ze słynnego plakatu Barbary Kruger, wskazującego na ciało kobiety jako na pole walki. ■

Woman's body is a battlefield

States of Focus is an exhibition at the Wroclaw Contemporary Museum dedicated to work of Natalia LL in the context of other female artists from Central and Eastern Europe. It analyses creative motivations of photo and video selfie artists, as well as creates a historical journey through changes in artistic female self-portait. The works of all artists are presented chronologically which succefully creates a dialogue between them, but at the same time it blurs the process of Natalia LL's artistic evolution. ■

1. **Jolanta Marcolla**, *Feministką nie jestem, ale być nią powinnam*, 1980, dzięki uprzejmości artystki
Fot. Małgorzata Kujda © MWW, 2019
2. Od lewej: **Teresa Murak**, *Procesja*, 1974, Kolekcja Madelskich; **Natalia LL**, *Sztuczna fotografia*, 1975; w tle: **Natalia LL**, *Punkty podparcia – Gwiazdozbiór Bootes (wolarz), Park Narodowy w Pieninach, 11.08.1978*, 1978, dzięki uprzejmości artystki; na podłodze: **Natalia LL**, *Sztuczna rzeczywistość*, 1976, dzięki uprzejmości artystki i galerii Lokal_30; po prawej: **Ewa Partum**, *Zmiana. Mój problem jest problemem kobiety*, 1974/1978, Kolekcja Madelskich.
Fot. Małgorzata Kujda © MWW, 2019
3. Od lewej: **Natalia LL**, *Topologia ciała*, 1967, dzięki uprzejmości artystki i galerii Lokal_30; w tle: **Natalia LL**, *Trwoga paniczna*, 1989, dzięki uprzejmości artystki; z prawej: **Zofia Kulik**, *Autoportret z warstwami: ja lustro ekran, światło*, 1970, dzięki uprzejmości artystki i galerii Żak-Branicka; **Dóra Maurer**, *Co można zrobić z kostką brukową?*, 1971, Kolekcja MOCAK-u; **Anna Kutera**, *Spójrz mi prosto w oczy*, 1973, Kolekcja Muzeum Współczesnego Wrocław, fot. Małgorzata Kujda © MWW, 2019
4. Od lewej: **Dóra Maurer**, *Objectified Outlines*, 1981, Kolekcja Muzeum Współczesnego Wrocław; **Natalia LL**, *Stany skupienia*, 1980–1981, dzięki uprzejmości artystki i galerii Lokal_30
Fot. Małgorzata Kujda © MWW, 2019
5. Od lewej: **Dorota Nieznalska**, *Moje życie, moja decyzja*, 2005, Kolekcja Madelskich; **Šejla Kamerić**, *Bosnian Girl*, 2003, © Kontakt Collection, Wiedeń; **Alla Georgeva**, *AG Gold Jewellery, Collection Balkan*, 2002, dzięki uprzejmości artystki; **Alexandra Croitoru**, *Self-Portrait with the Prime Minister*, 2004, dzięki uprzejmości artystki, fot. Małgorzata Kujda © MWW, 2019



5

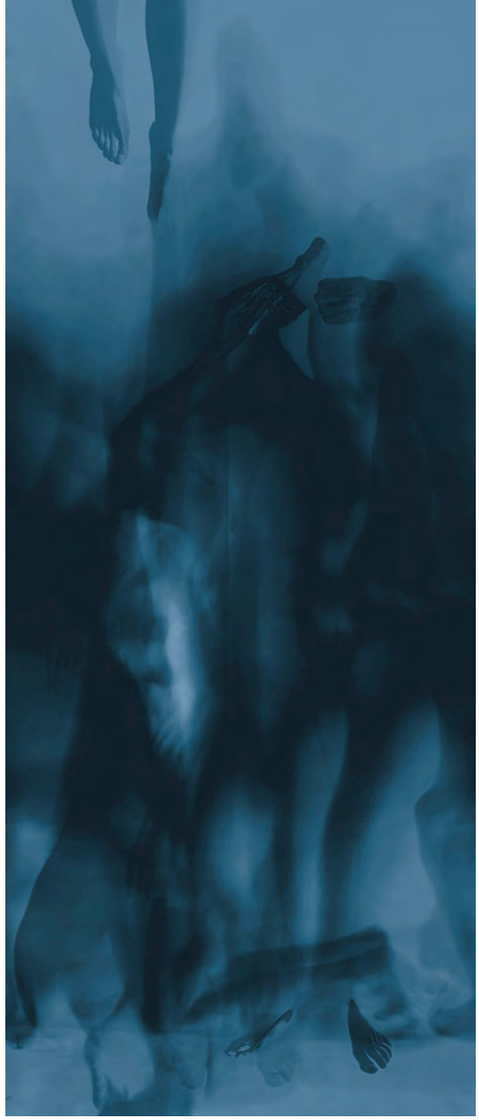
1

Krzysztof Jurecki

O V jubileuszowym Piotrkowskim Biennale Sztuki

2

V Piotrkowskie Biennale Sztuki zmusza do refleksji. Od 2011 roku posiada określoną tematykę, która ogniskuje się wokół problematyki końca, postapokalipsy, upadku czy przeciwstawnie - tworzenia mitu „nowego człowieka". W tym roku inspiracją dla konkursu pt. ***Co, w jaki sposób i dlaczego ofiarować światu? W hołdzie Andriejowi Tarkowskiemu*** było przesłanie zawarte w twórczości filmowej rosyjskiego reżysera Andrieja Tarkowskiego (zm. 1986), a szczególnie w jego ostatnim filmie pod tytułem *Ofiarowanie* 1986 roku. Rosyjski artysta wskazał drogę, jak tworzyć w nowoczesnym świecie, gdzie w sztuce i samym życiu poszukiwać oparcia, aby świat nie „wypadł z ramy". Oczywiście jest to postawa religijna stojąca w sprzeczności z twórczością wywodzącą się z anarchizmu, socjalizmu czy komunizmu, określaną mianem modernistycznej czy awangardowej.



3

CO NIE PRZESZŁO DO DRUGIEGO ETAPU KONKURSU?

Zawsze mnie boli, gdy do dalszego etapu nie przechodzą prace, które później chciałbym zgłosić do nagrody. Dlaczego odpadają? Takie są reguły demokracji wynikające z uprawień jury. Wymienię trzy artystki, których to dotyczy: Małgorzata Wróbel-Kruczenkow (zdobywczyni Grand Prix sprzed kilku lat) z uproszczonymi obrazami z cyklu „Obrazy intymne", Aleksandra Prusinowska i jej wyrafinowane grafiki w technice linorytu, a przede wszystkim Dorota Sitnik z bardzo ważnym cyklem w formie dyptyku „Alegorie tożsamości", porównującym, czy może nawet potencjalnie zrównującym wyobrażenie kobiety (psychologiczne autoportrety) z przyrodą. Jest to jedna z ciekawszych realizacji powstałych w ostatnich latach w fotografii polskiej. Ten romantyczny rys uzmysławia jednocześnie ciekawą twórczość portretową, co jest rzadkim rodzajem twórczości.

NIEKTÓRE PRACE NAGRODZONE

Dwie pierwsze nagrody zawierały w sobie postulaty, o które upominał się Tarkowski. Dlatego nie było wątpliwości, co do ich szczególnego uhonorowania.

Grand Prix przypadło **Aleksandrze Pulińskej** za zaskakująco dojrzałe wideo *Droga,* będące bardzo osobistą, a nie dosłowną ilustracją kilkunastu stacji Drogi Krzyżowej rozegranych w zdegradowanej przestrzeni pustego miasta. W tej pracy o charakterze religijnym artystka w bardzo wyrafinowany sposób skorzystała z wielu zasobów sztuki najnowszej. Taki temat jest bardzo trudny, wymaga nie tylko skupienia, ale także własnej interpretacji, co w tej pracy udało się znakomicie. Wideo pokazało stan po…. degradacji obecnego życia, ale z aktualnym wciąż przesłaniem Drogi Krzyżowej, w nadziei na zmartwychwstanie. >

1. **Magdalena Kulesza-Fedkowicz**, *Dobranoc przyjaciółko znad rzeki* (fragment), 2017, ok. 200 × 100 cm
2. **Łukasz Głowacki**, *Forma upadku*, performance, 9,20 min.
3. **Judyta Bernaś**, *JEDNIA_10_blue*, 2018, druk uv, dibond, 200 × 80 cm
4. **Dorota Sitnik**, *Alegorie tożsamości*, 2013, fotografia cyfrowa, 100 × 140 cm

4

1. **Aleksander Pieniek**, *Być (nie być) jak Profesor Jonasz Stern*, tondo łatwopalne, awers, malefrei & ersatzgrafica, średnica 240 cm.
2. **Małgorzata Wróbel-Kruczenkow**, *Narodziny*, Z cyklu „Obrazy Intymne", 2013, olej na płótnie, 120 × 160 cm

I miejsce zdobył **Łukasz Głowacki** za dwa zapisy performances *Forma upadku* i *Czapka frygijska,* które oprócz tradycji ryzyka, będącej bardzo często immanentną częścią tej techniki, posiadały aspekty sakralne, czasami aż za nadto rozbudowane, tworzące małe narracje wewnątrz głównej, dominującej. *Czapka Frygijska* jest mozolnym i niebezpiecznym dążeniem do wolności, z towarzyszącą temu postawą religijną. Artysta od lat reprezentuje konsekwentne stanowisko. W 2008 roku na jego osobowość zwróciła mi uwagę feministka Ewa Świdzińska i miała rację. Zresztą artysta brał już wcześniej udział w biennale, przedstawiając interesującą pracę o potrzebie modlitwy.

NIEKTÓRE WYRÓŻNIONE

Chciałbym zwrócić uwagę na monumentalny obraz **Aleksandra Pieńka** *Być (nie być) jak Profesor Jonasz Stern,* będący bardzo ciekawą formułą malarstwa wyrażającego jego witalność w stylu nie końca action-painting oraz doskonałą pełnię, wibrującą wewnętrzną energią. Jest to minitraktat o nieskończoności tworzenia, jak pismo. Obraz jest nietypowy, gdyż dwustronny, abstrakcyjny, ale z bliska widoczna jest jego kolażowa struktura. Z pewnością jest to hołd dla postawy twórczej Sterna, ważnego polskiego artysty z Grupy Krakowskiej.

Inne wyróżnienie otrzymała **Magdalena Kulesza–Fedkowicz** za pracę *site specific: Dobranoc przyjaciółko znad rzeki.* Ta instalacja jest bardzo nietypowa, gdyż autorka połączyła w niej organiczne fragmenty płazów i roślin z odręcznie napisanymi ołówkiem na ścianie – intymnymi wyznaniami poetyckimi, stanowiącymi całość intermedialnego pokazu, działającego swym rozczłonkowaniem i niestabilną formą, ale z wyznaczonym centrum z tajemniczym wyobrażeniem twarzy.

Moje wyróżnienie otrzymała także **Judyta Bernaś** za pracę *JEDNIA 10 blue.* Jest to bardzo interesująca realizacja, nie tylko z powodu pragnienia Wniebowstąpienia ukazanego przy pomocy wielokrotnej ekspozycji, ale także pogranicza fotograficzno-graficznego, ze świadomą rezygnacją z widzenia perspektywicznego na rzecz płaskiej plamy w ciemnoniebieskim kolorze nieba. Artystka umiejętnie łączy postawę religijną z afirmacją kobiecości, co nie stoi wcale w sprzeczności z doktryną chrześcijańską.

JAKI JEST OBRAZ BIENNALE W POLSCE?

Zdecydowana większość artystów przesłała swoje dotychczasowe rozwiązania twórcze. Ale może jest szansa, że charyzmatyczna sztuka Tarkowskiego zrealizowana w niewielu filmach kogoś silniej zainspiruje i w konsekwencji częściowo zmieni obecne pluralistyczne zapatrywanie na rozwój sztuki. Impreza na stałe wpisała się już do polskiego kalendarza artystycznego i jest konfrontacją postaw amatorów, studentów i wykładowców polskich uczelni artystycznych, także z zagranicy.

CO PROMUJE BIENNALE W PIOTRKOWIE?

Każda impreza konkursowa powinna wyłonić najciekawsze postawy, a jednocześnie jurorzy powinni popełnić jak najmniej pomyłek, których niestety, szczególnie przy tak dużej ilości nadesłanych prac, nie da się uniknąć. Dopiero na wernisażu przekonałem się do realizacji Martyny Rzepeckiej w formie nietypowej ogromnej matrycy graficznej zawieszonej jak całun, która mogła być indywidulanym ofiarowaniem dla sztuki.

Impreza stara się wskazać interesujących artystów, także kreować określone wartości w sztukach wizualnych, nie wywyższać żadnej z technik ani tendencji czy szkoły artystycznej. Na razie w pięciu edycjach nagrodziliśmy takich twórców, jak m.in.: Julia Kurek, Andrzej Dudek-Dürer, Piotr Kotlicki, Małgorzata Wielek–Mandrela, Adam Łach, Magdalena Samborska, Sławomir Marzec, Małgorzata Wróbel-Kurczenkow, Anna Kola, Jakub Wawrzak. Zobaczymy, na ile artyści ci będą istotni za lat kilkanaście?

Oczywiście moje refleksje nie są obiektywne, patrzę na imprezę od samego środka, jako juror, ale sądzę, że od 2011 roku mamy do czynienia z interesującym tyglem twórczym, który w przyszłości wzmocni jeszcze swój potencjał, min. przez pokazy towarzyszące, np. dotychczasowych zdobywców Grand Prix. ■

The 5th Piotrków Biennale of Art

The event in Piotrków Trybunalski is an artistic confrontation between amateurs, students and teachers from Polish and foreign artistic academies. Since 2011, topics of the Biennale have focused on the end, postapocalypsis, as well as the myth of a „new man". This year the competition entitled *What, how and why to offer to the world? A Tribute to Andrei Tarkovsky* was influenced by films of this director. Awarded art works inluded a film, video performances, paintings, installations, and photographs. ■

Dorota Koczanowicz

Wartość różnorodności: o wystawie „Statek Robinsona”

Nasz świat to rodzaj cudu. Każdy z jego najdrobniejszych elementów należy traktować jako wielki dar, któremu z troską powinniśmy się przyglądać i o niego dbać. Taka idea stoi za esejem chrześcijańskiego pisarza Gilberta K. Chestertona. Napisany w 1908 roku tekst zatytułowany *Etyka krainy elfów* konfrontował się z wpływowymi wówczas teoriami pozytywistycznym i scjentystycznym. Nie podobała się Chestertonowi ta „naukowa” wizja świata, który można opisać wzorami matematycznymi, polemizuje on z modnym w jego czasach darwinistycznym i mechanistycznym pojmowaniem świata jako nieubłaganego porządku. Dlatego ucieka się do świata baśni, gdzie wszystko jest potencjalnie możliwe i proponuje coś, co można by nazwać ontologią cudowności. Każda rzecz jest święta, bo została ocalona przed unicestwieniem. Chesterton swój wywód kończy historią Robinsona Crusoe z powieści Daniela Defoe, która pokazuje, że każda historia i każda rzecz jest rodzajem cudu, bo wszystko co jest, mogłoby nie istnieć.

Powyżej: Widok ekspozycji „Statek Robinsona”, fot. Agata Piątkowska na zlecenie Galerii Miejskiej

Twórcy wystawy „Statek Robinsona”, za swojego patrona przyjęli właśnie Robinsona, w interpretacji Chestertona. Zniekształcili oni jednak osiową ideę tekstu, „doprecyzowali” zachwyt nad nieoczywistością życia, uznając, że należy go ograniczyć do aksjologicznych ram kultury Zachodniej, której podstawą ma być ideał łączenia trzech wartości: prawdy, dobra i piękna. Metaforyka przywoływanego przez nich eseju nie dotyczy jednak żadnej partykularnej kultury, lecz sposobów istnienia świata. Kłopot jest z ambicjami twórców wystawy, bo może nieświadomie, często stawiają się w pozycji „ostatnich sprawiedliwych”. W krótkim opisie wystawy, zamieszczonym na stronie Muzeum Architektury w sposób niepokojący mieszają się i utożsamiają się pojęcia kultury zachodniej, której system wartości ma być miarą człowieczeństwa w ogóle.

Etykę krainy elfów należy czytać jako intelektualny sprzeciw wobec zachodniej, oświeceniowej wizji świata, która jest podstawą współczesnej cywilizacji. W eseju najpiękniejsze jest to, że świat jest nieprzewidywalny i nieuporządkowany. >

1

1–4. Widok ekspozycji „Statek Robinsona", fot. Agata Piątkowska na zlecenie Galerii Miejskiej

Każda zwykłość jest niezwykła. W bajkach nic nie jest przewidywalne.

Podzielam przekonanie kuratora, Mirosława Jasińskiego, o szczególnej pozycji artystów, którzy mają tę wyjątkową pozycję w kulturze jako najbardziej błyskotliwi i wrażliwi interpretatorzy rzeczywistości. Jak pisał John Dewey, sztuka to przejście od zwykłego do niezwykłego. Żadna rzecz nie jest banalna, a cały świat jest potencjalnym dziełem sztuki. Myśląc tak, Dewey zbliża się do Chestertona.

To tyle o ideologii wystawy, która materializuje się w nachalnej retoryce i dosłowności. W klasztorze zbudowano dekoracje: postawiono tam maszty, rozpięto żagle. Nie brak też spienionych fal. Posadzka pokryta jest mapą, która ma być pewnie wskazówką, jak powrócić ze złej ścieżki pluralizmu wartości do jedynie słusznych ich hierarchii. Klasztorne wnętrze wypełnia muzyka, która kojarzy się z popularnymi ścieżkami terapeutyczno-hipnotyzującymi.

„Statek Robinsona" prezentując pokaźną ilość dzieł sztuki artystów z Europy środkowej ma ogromną wartość poznawczą. Obcowanie z niemal 190 pracami 55 artystek i artystów daje wgląd w to. co powstaje w tej części Europy. Mirosław Jasiński w tekście katalogowym pisze: *...intuicyjnie wyczuwalny jest w naszych czterech krajach: Polsce, Czechach, Słowacji i na Węgrzech – mentalny obszar wspólny, odróżniający się doświadczeniem, aspiracjami, stosunkiem do rzeczywistości od krajów zarówno na zachodzie, jak na wschodzie Europy. Tożsamość tej postawy, ale być może też poszczególne odrębności, wydały mi się na tyle niejasne, zagadkowe, że uznałem, iż warto pokazać je wspólnie*. - –Niejasność kryteriów doboru artystów, którzy mieliby współcześnie ucieleśniać starożytną ideę połączenia prawdy, dobra i piękna jest rzeczywiście widoczna na wystawie. Artyści, którzy odpowiedzieli na zaproszenie do udziału w tym wielkim przedsięwzięciu, zadanie realizacji platońskiej triady zinterpretowali w bardzo zróżnicowany, a czasem przewrotny sposób. Znalazło się na wystawie miejsce na przykład dla Pétera Ujházi, którego prace tak są opisywane w katalogu wystawy: *Jego świat jest groteskowy, absurdalny i nędzny. Bohaterowie upadli i odrażający*, a także Adama Dallosa, zapowiadanego następująco: *Malarz ciała. Ciała człowieka, jak różowe ciało pełnego żądzy młodzieńca, albo zwierzęcia, w wyuzdanej liryce rzeźni.... Radująca oczy bogactwem szczegółów, hałaśliwa, burzliwa kawalkada barw jest apoteozą przemijania i skłonności do grzechu*. W wielu przykładach postulowane piękno zostaje zdetronizowane przez kicz. W innych miejscach przejmują jego miejsce wartości awersyjne: „wyestetyzowana śmierć ciała", deformacja, groteska, dekonstrukcja. Sporo tu liryczności, dowcipu, brutalizmu, mocnej ekspresji i eklektyzmu. Prace rozpinają się pomiędzy fotograficzną dokładnością w przedstawianiu rzeczywistości, a ucieczką od reprezentacji. Pokazano malarstwo, rzeźbę i obiekty szklane. Ta różnorodność jest niewątpliwą zaletą wystawy.

2

Kurator z troską pochyla się nad kondycją kultury współczesnej, lecz jednocześnie pozostaje w sferze jej oddziaływania, fundując widzom, charakterystyczne dla naszych czasów, przeładowanie wizualne. W natłoku obrazów (one stanowią główne medium wystawy) przebija się wyraźnie jedno: że artystki i artyści tworzący w Europie Środkowej nie dają się sklasyfikować w ramach jednej formuły stylistycznej. Innymi słowy, zwłaszcza w przestrzeni działań artystycznych, nie można mówić o jednej prawdzie. Pojawia się ona, w różnych odsłonach, jako narracje o świecie w szczególnie subtelny sposób prowadzone

3

przez artystów, którzy zawsze jako punkt orientacyjny mają swoje niepowtarzalne doświadczenie. To, co uniwersalne, to skrywane lęki związane z trudną przeszłością i teraźniejszością, których nie sposób ująć w racjonalne ramy. Z nimi możemy sobie jednak próbować radzić, mając za przewodników artystów.

Sztuka ocala wartości, bo sztuka pokazuje niezwykłość świata i jego nieoczywistość.

Chesterton w *Etyce krainy elfów* zaleca pokorę i ograniczenie, a nade wszystko – ironię. Nazywano go przecież chrześcijańskim Oscarem Wilde'm. Tego nieco zabrakło organizatorom wystawy. ■

„Statek Robinsona", Muzeum Architektury we Wrocławiu, 11.05 – 28.07. 2019
Kurator: Mirosław Jasiński. Współkuratorzy: Krisztina Jerger (HU), Ivana Moncolova (SK) oraz Martin Mainer (CZ)

Esthetics of installation

Placing objects in space is probably the shortest and the best defition of installation, and the way the space is arranged becomes a message itself, apart from the visual or audible meaning of each component. Two most influental Polish installation artists in the 1980s were Jarosław Kozłowski and Jan Berdyszak, both based in Poznań. While Kozłowski focused on conceptualism, works of Berdyszak's were closely related to stage design and visual theatre. Both of them had many active students for whom exhibition venues became more and more important, transforming this movement into the so called Poznań School of Installation. In the 1990s installations were still a popular and characteristic form of artistic expression, becoming part of the avantgarde tradition of the whole 20th century art. In order to express concepts and ideas, installation artists have been always free in crossing boundaries of art genres and using all tools and means of expression available in their time. ■

4

1

Leszek Koczanowicz

Światło wiedzy zdeprawowanej

W przejmującym wierszu o Zagładzie *Jeszcze* Wisława Szymborska pisze:
Syn niech imię słowiańskie ma,
bo tu liczą włosy na głowie,
bo tu dzielą dobro od zła
wedle imion i kroju powiek.

Jeżeli dobro i zło zależą od cech fizycznych, od tego czy ma się prawidłowe, czy perwersyjne imię, to *ktoś* musi te cechy określić, przeprowadzić dogłębne studia nad imionami. Nic w tak poważnych sprawach nie może być pozostawione przypadkowi! Wtedy wkracza nauka z jej koncepcją obiektywności, która pozwala „bezstronnie" określić dobre i złe właściwości ciała. Nauki społeczne i humanistyczne III Rzeszy są właśnie przerażającym przykładem takiego zastosowania nauki. W znakomitej książce, z której zapożyczyłem tytuł tej recenzji, Stanisław Tyrowicz pisze o koncepcji narodu w socjologii nazistowskich Niemiec, że *naród niemiecki nie stanowi zwykłej sumy jednostek – obywateli państwa – lecz całość wyrosłą organicznie na określonym obszarze z podłoża określonej rasy. Jednostka jest cząstką tej nadrzędnej całości i przez fakt narodzin jest z nią związana węzłami krwi.*[1] Taka definicja narodu, choć służebna wobec ideologii nazistowskiej, wyrastała jednak z pewnej rzeczywistej tradycji naukowej. Nauka w XIX i na początku XX wieku obsesyjnie zajmowała się klasyfikacją i podziałami, w nich szukając klucza do odkrycia natury rzeczywistości. Metodologia ta pod koniec XIX wieku zderzyła się z biologicznymi koncepcjami rasy, społecznym darwinizmem, koncepcjami psychologicznymi takimi jak frenologia czy eugenika, a dodatkowo została wzmocniona przez zastosowanie metod statystycznych. Wszystkie te czynniki stworzyły mieszankę wybuchową. Żmudne techniki zbierania danych, opracowywanie wyników metodami matematycznymi służyło coraz częściej temu, by dowieść w sposób „neutralny" i „obiektywny" wyższości jednej grupy nad innymi, ugruntowanej biologicznie przepaści między „nami" a „innymi". Historia nauki pokazuje, że wszystkie nauki humanistyczne i społeczne, większość nauk biologicznych i medycznych można włączyć w ten schemat.

Wystawa „po/wy/miary" w Pawilonie Czterech Kopuł Muzeum Narodowego we Wrocławiu jest artystyczną odpowiedzią na wyzwanie, jakie stwarza ten hańbiący epizod z dziejów wiedzy. Pojawia się kwestia jest kluczowa dla rozumienia samej istoty nauki. Co zawiodło? Metodologia? Etyka nauki? Jej ontologiczne podstawy? Odpowiedź na to pytanie nie jest motywowana zaspokojeniem czczej ciekawości. Nauka towarzyszy nam wciąż na każdym kroku, ingeruje w nasze codzienne działanie, bez niej nie wyobrażamy sobie życia! Jaką mamy pewność, że „światło wiedzy zdeprawowanej" nadal nam nie oświetla drogi, którą kroczymy? Podstawą wystawy jest instalacja Doroty Nieznalskiej oparta o działalność Instytutu Niemieckich Prac na Wschodzie (Institut für Deutsche Ostarbeit, IDO) instytucji założonej przez Generalnego Gubernatora Hansa Franka. Celem jej była szeroko zakrojona naukowa analiza właściwie wszystkich przejawów życia społecznego i ekonomicznego na okupowanym Wschodzie (filie Instytutu działały w Warszawie i Lwowie). Praca Nieznalskiej odwołuje się do materiałów zgromadzonych przez sekcję rasową i ludoznawczą Instytutu kierowaną

1 Stanisław Tyrowicz, *Światło wiedzy zdeprawowanej*, Universitas 2009, s. 63.

1. **Dorota Nieznalska**, Ikonostas
2. **Katarina Pirak Sikku**, *Powymiary*
3. **Jörg Herold**, *Das Kaukasische Vitrinenstürz*, 2009, fot. Uwe Walter

2

przez austriackich antropologów. Gromadzili oni ogromny materiał dotyczący zarówno kultury, jak też biologicznej antropologii ludności mieszkającej na okupowanym południu i wschodzie Polski. Używali przy tym klasycznych metod swoich nauk: dokumentacji fotograficznej, opisu, wywiadu, pomiarów antropologicznych. Nieznalska skrupulatnie przytacza próbki tej dokumentacji: serie fotografii twarzy, opisy pomiarów antropologicznych. Artystka na kilka sposobów: opisy zdjęć, artefakty artystyczne, jej własna fotografia, na której dokonano pomiarów antropologicznych; wskazuje na przerażający, wręcz zbrodniczy charakter tych pozornie neutralnych klasyfikacji. Służyła ona określeniu rasowego składu podbitych ziem. Ci, którzy nie spełniali wymogów rasowych skazani byli na stopniową eliminację, wygnanie i śmierć. Drugą stroną medalu, też zaznaczoną w instalacji Nieznalskiej, było równie obłąkane poszukiwanie ludów „bliskich rasowo", jak na przykład górale, których uczeni niemieccy uznali za dobrych aryjczyków, których nazwali mianem *Goralenvolk* i których chcieli zniemczyć. Uzupełnieniem instalacji Nieznalskiej jest praca niemieckiego artysty Jőrga Herolda *Ostarbeit*, we wchodzącej w jej skład narracji o wizycie Pana H. (Himmlera) na wschodzie przywołana jest wyprawa pracowników IDO do getta w Tarnowie, gdzie austriacka antropolożka Elfride Fliethmann narzekała, że jej materiał badawczy „znika", zanim dokona pomiarów i pobierze próbki włosów. W części przygotowanej przez Herolda pojawia się też praca nawiązujące do klasyka biologicznego wyjaśniania charakteru człowieka włoskiego psychiatry C. Lombroso. Niemiecki artysta zajmował się nim od lat, podobnie jak niemieckim biologiem z przełomu XVIII i XIX wieku J.F. Blumenbachem. Obu prezentacjom towarzyszy praca Katariny Pirak Sikku ze Szwecji poświęcona grupie etnicznej Saamów żyjącej w trzech krajach skandynawskich Szwecji, Norwegii i Finlandii. Saamowie są pierwotnymi mieszkańcami tych ziem, którzy w toku historii byli coraz bardziej kolonizowani i marginalizowani. W tragiczną historię tego ludu wplątana jest działalność potężnej instytucji naukowej jaką był Państwowy Instytut Biologii Rasowej w Uppsali, który powstał z rozwinięcia działalności Szwedzkiego Towarzystwa Eugenicznego. Instytut ten prowadził obszerne badania nad typami rasowymi, które stawały się często podstawą eliminacyjnej inżynierii społecznej.

3

Wystawa bez wątpienia robi wielkie wrażenie, trudno przejść obojętnie wobec ujawnianego w niej nagromadzenia niegodziwości i zła. Jak każde wybitne dzieło sztuki prowokuje do zadawania wielorakich i niejednoznacznych pytań, tym bardziej, że mamy ostatnio do czynienia z powrotem do idei narodu jako determinowanej biologicznie całości nadrzędnej wobec jednostki. Dla mnie jednak, choćby ze względu na mą własną akademicką profesję, kluczowe, powtarzam to raz jeszcze, jest pytanie o istotę i rolę nauki. Jak to się stało, że ta skomplikowana i subtelna forma wiedzy nakierowana na poznanie prawdy o świecie i poprawę losu człowieka stała się narzędziem ucisku i zagłady. Nasuwającą się odpowiedzią jest, że narzędzie znalazło się w nieodpowiednich rękach. Jest w niej na pewno część prawdy, kierownictwo IDO składało się z przekonanych nazistów gotowych na wszystko, byle osiągnąć cele tego ruchu. Jednak problem jest głębszy i w dużej mierze nierozwiązywalny. Nauka, jak zresztą wiedza, nie może się obyć bez klasyfikacji i porządkowania, a każda taka operacja niesie za sobą niebezpieczeństwo tworzenia hierarchii. Opisać Innego w naszych własnych kategoriach jest, jak pisał filozof Richard Rorty, już aktem dominacji i może być wstępem do okrucieństwa. Myślę, że wystawa „po/wy/miary" może być intepretowana jako ostrzeżenie, jako wezwanie do ciągłej autorefleksji tych, którzy naukę uprawiają. ■

Po/wy/miary
Wystawa w Muzeum Narodowym we Wrocławiu, Pawilon Czterech Kopuł
Dorota Nieznalska, Jörg Herold, Katarina Pirak Sikku
Kuratorzy: Martin Schibli, Iwona Dorota Bigos

The light of depraved knowledge

An exhibition „Po/wy/miary" („Measure-/assess-/ments-") presented at the Four Domes Pavilion in Wrocław is dedicated to the history and ethics of natural and ethnological science at the turn of 19th and 20th centuries, and their strong influence on nationalism, colonialism and Nazism. It is a collection of art works of Dorota Nieznalska, Jörg Herold and Katarina Piark Sikku and provokes essential questions on the nature of evil and the role of science. ■

Media Art Biennale WRO 2019

Narcyza Krajewska

Na 18. Biennale Sztuki Mediów WRO 2019 CZYNNIK LUDZKI / HUMAN ASPECT, największym przeglądzie sztuki mediów w tej części Europy, o złożoności współczesnych relacji człowieka i technologii opowiadało 88 dzieł artystek, artystów i grup twórczych z 26 krajów Europy, obu Ameryk, Australii i Azji. Instalacje, prace wideo i preformansy, które zostały wybrane spośród ponad 1700 zgłoszeń oraz projekty zaproszonych specjalnie artystów i kuratorów znalazły się w dwunastu lokalizacjach na terenie całego Wrocławia. Podczas samych wydarzeń otwarcia (15-19 maja) obejrzało je kilkanaście tysięcy osób. Na tej jubileuszowej edycji Biennale, z okazji 30-lecia WRO, udało się zaprezentować aż 15 prac 24 japońskich artystów. Wraz z YCAM – Centrum Sztuki i Mediów w Yamaguchi oraz grupą ARTSAT x SIAFLab z Sapporo, zrealizowaliśmy oryginalne, wrocławskie wersje kompleksowych japońskich projektów dotyczących przeszłości i przyszłości sztuki mediów.

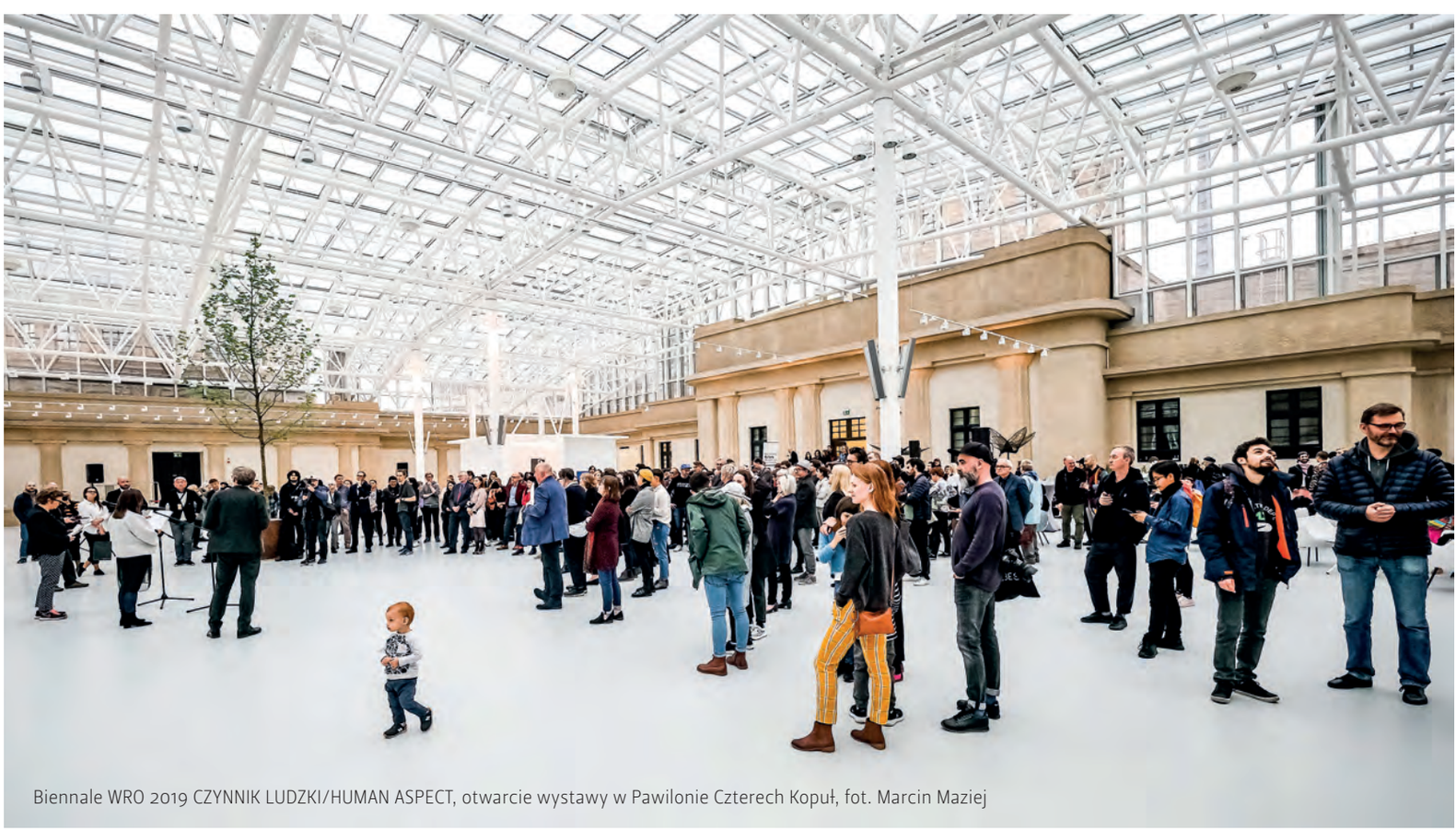
Rozmaite konteksty tytułowego CZYNNIKA LUDZKIEGO były punktem wyjścia dla siedmiu dyskusji panelowych, w których udział wzięli zaproszeni artyści, specjaliści i teoretycy oraz dwudniowej konferencji na wrocławskiej ASP, towarzyszącej wystawie 5. Konkursu Najlepszych Dyplomów Sztuki Mediów AKCES. W nowo otwartym Centrum Sztuk Performatywnych Piekarnia, wyposażonym w największy niekinowy ekran we Wrocławiu, odbyło się osiem preformansów i pokazy 26 prac wideo podzielonych na programy, przedstawiające CZYNNIK LUDZKI w trzech różnych perspektywach.

Biennale trwa do końca roku. Zachęcamy do odwiedzenia trwających wystaw: „Reinkarnacja sztuki mediów" w Centrum Sztuki WRO – mauzoleum dla martwych dzieł sztuki mediów i Mikromuzeum w Atelier WRO, przedstawiającego w żartobliwy sposób historię festiwalu, a także programów prac wideo i dokumentacji największej przestrzeni wystawienniczej tegorocznego Biennale – Pawilonu Czterech Kopuł, w którym, w towarzystwie legendarnego „Senstera", prezentowane były między innymi prace laureatów nagrody Krytyków i Wydawców Prasy Artystycznej oraz nagrody głównej Biennale WRO 2019.

Sztuka mediów, na świecie i w Polsce, jest już dziedziną obchodzącą różne jubileusze. Przy okazji 30-lecia WRO w internetowym wydaniu "Formatu" – format-net.pl – obszerną relacją Izabeli Kowalczyk *Anti-static: pomiędzy sztuką a sztuką i sztuką a rzeczywistością*, przypominamy kuratorowaną przez Piotra Krajewskiego wystawę, stanowiącą manifestację poznańskich Intermediów w 100-lecie Uniwersytetu Artystycznego, prezentowaną w Muzeum Narodowym w Poznaniu w drugiej połowie 2018 roku. ■

WRO 2019 Media Art Biennale

The WRO 2019 Media Art Biennale CZYNNIK LUDZKI / HUMAN ASPECT featured 88 works of artists from 26 countries which were dedicated to the relation between a human and technology. The artworks included installations, videos and performances presented in 12 Wrocław venues, and were accompanied by numerous discussions and a conference. Some exhibitions are open until the end of the year. ■



Biennale WRO 2019 CZYNNIK LUDZKI/HUMAN ASPECT, otwarcie wystawy w Pawilonie Czterech Kopuł, fot. Marcin Maziej

Disnovation.org – **Maria Roszkowska i Nicolas Maigret**, *Predictive Art Bot* – praca nagrodzona przez Jury Nagrody Krytyków i Wydawców Prasy Artystycznej, fot. Natalia Kabanow

Marcin Polak

*Hybrydowy performans wykorzystujący jeden wstrząs tektoniczny**

**** tytuł wygenerowany przez Predictive Art Bot***

Kim jesteście? Badaczami, hakerami, kuratorami, grupą artystyczną? Trudno znaleźć w Internecie informacje o waszej aktywności. Od razu powiedzcie coś więcej o hakowaniu języka. Czy moje pytanie powinno brzmieć: Kim jesteście? Badaczkami, hakerkami, kuratorkami, grupą artystyczną?

We Francji, gdzie obecnie mieszkamy, zaproponowano ostatnio system zwany *écriture inclusive* (czyli „pisownia włączająca"), który w polskiej wersji wyglądałby mniej więcej tak: badacz·k·ami, haker·k·ami, kurator·k·ami. Wygląda trochę jak szyfr, średnio nadaje się do pisania powieści, ale w administracji sprawdza się całkiem dobrze.
Co do DISNOVATION.ORG to grupa artystyczna o zmiennym składzie, nad ostatnimi projektami pracowaliśmy m.in. z programerami (projekt *Predictive Art Bot* zaprogramował Jerome Saint-Clair), naukowcami, antropologiem, filozofem, designerem, a nawet z grupą astrofizyków.Od kilku lat nasz główny obiekt badań to propaganda związana z ideologią innowacji technologicznych. Staramy się także rozpoznać, co i w jaki sposób powstaje na jej peryferiach i w szczelinach. W 2015 roku wydaliśmy książkę *The Pirate Book*, o unikalnych, lokalnych praktykach w dziedzinie piractwa medialnego w krajach takich jak Kuba, Indie, Chiny, Meksyk, Mali i Brazylia.
Inny, podobny projekt to *Shanzhai Archeology*, kolekcja 100 chińskich telefonów komórkowych, reprezentujących ciekawy i raczej mało znany w Europie epizod w historii tworzenia technologii: kulturę *shanzhai*. *Shanzhai* to tanie, kreatywne podróbki, produkty-parodie i imitacje znanych marek, a przy okazji hakowanie mechanizmów społeczeństwa konsumpcyjnego przy użyciu humoru, ironii, transgresji i hybrydyzacji. Instalacja *Shanzhai Archeology* ma formę kiosku ulicznego, inspirowanego oryginalnymi punktami sprzedaży takich telefonów w Shenzhen, w Chinach. W witrynie wystawione są telefony-hybrydy łączące nieprawdopodobne funkcje, takie jak telefon-golarka elektryczna, telefon-mysz komputerowa, telefon-paralizator, telefon-zapalniczka… Symbole niepokornej kreatywności spoza normalizującej strefy wpływu technologicznej innowacji krajów zachodnich. Nad tym projektem pracowaliśmy z chińskim designerem Hongyuan Qu i badaczem, specjalistą od Chin Clementem Renaud.

Porozmawiajmy o Predictive Art Bot, pracy docenionej przez jury Nagrody Krytyków i Wydawców Prasy Artystycznej na tegorocznym Biennale Sztuki Mediów WRO. Chodzi między innymi o przewidywalność mediów. Możecie o tym opowiedzieć?

Predictive Art Bot to algorytm, który zmienia nagłówki wiadomości dnia w koncepty artystyczne. Powstał trochę jako żart z tego, jak bardzo podobne pomysły powstają dokładnie w tym samym czasie w różnych częściach świata: w dobie smartfonów, efekty uboczne, bez wpływu środków masowego przekazu stają się coraz bardziej widoczne. Do tego grupy o podobnych zachowaniach są podzielone przez tzw. bańki filtrujące (ang. *filter bubbles*), zaś kilka dość przypadkowych, masowo reprodukowanych tematów ma tendencję do monopolizowania całej uwagi odbiorców.

Predictive Art Bot ironizuje przewidywalność projektów artystycznych tworzonych pod wpływem mediów, poprzez całkowitą automatyzację procesu twórczego. Ale poza zwykłą automatyzacją, ma na celu także stymulowanie nieoczywistych, zaskakujących i sprzecznych z logiką skojarzeń idei. Jest to w pewien sposób współczesna wariacja na temat protokołów opartych na przypadkowości i interpretacji, które stały się popularne w awangardach historycznych ubiegłego wieku: wierszy Dada, *cadavre exquis*, realizmu magicznego, instrukcji Fluxus, metody cut-up, Oblique Strategies czy Sztuki przez telefon.
System na bieżąco monitoruje pojawiające się trendy w powiązaniu z głównymi źródłami wiadomości w różnych dziedzinach, jak polityka, nauka, innowacje, kultura, aktywizm czy zdrowie. Na tej podstawie identyfikuje i łączy słowa kluczowe, aby generować koncepcje dzieł sztuki w sposób w pełni zautomatyzowany: od surrealistycznych, poprzez prorocze, po absurdalne.

Żyjemy w medialnych bańkach, które filtrują informacje – jeszcze do niedawna działo się to głównie na Facebooku, teraz w Polsce analogiczne zjawisko ma miejsce w przypadku mediów publicznych.

Dziel i rządź to stara i praktyczna zasada, niestety też jednak wyraz braku wyobraźni. W obecnej sytuacji politycznej w Polsce widać to bardzo wyraźnie, ale na przykład, jeśli weźmiesz coś mniej oczywistego, jak mit o nieskończonym gospodarczym wzroście (na skończonej planecie), okazuje się, że dominująca narracja jest silnie narzucona i przyswojona, że każdy alternatywny pogląd jest prawie nie do wyobrażenia. Stąd systematycznie pojawia się w tym kontekście nieśmiertelny kontrargument z jaskinią i świecą.
Są to zjawiska, które można zaobserwować na poziomie społeczeństwa, ale *filter bubbles* online, skutkujące podobną izolacją intelektualną, wydają się raczej efektem ubocznym specyficznej architektury Internetu, w dużym stopniu opartej na generowaniu profitów z reklamy i systematycznym profilowaniu użytkowników w celu stałego dostosowania do nich oferty reklamowej.

To jest nie tylko kwestia polityki, za każdym razem kiedy przeglądam „lifestylowe" gazety, zresztą nawet czasami czytam, bo w „Bazaarze" czy „Vogue" jest teraz dużo sztuki, zadziwia mnie ta sytuacja, że być może do końca świata będziemy się otaczać luksusami, planeta będzie umierać, a my dalej będziemy się zastanawiać, czy w tym roku modne są sandały, czy buty na koturnie. W większości mediów pieprzy się o rzeczach nieistotnych.

W swojej książce *Facing Gaia*, francuski filozof Bruno Latour nieco ironicznie opisuje wpływ, jaki świadomość zbliżającej się katastrofy ekologicznej może mieć na psychikę człowieka: to dla niego całkowita zmiana relacji ze światem, rodzaj szaleństwa. Nie bardzo jesteśmy przystosowani do myślenia na tak wielką skalę przestrzenną i czasową, najczęściej myślimy w skali lokalnej społeczności i kolejnego dnia, może roku. Jest więc typ racjonalizujący, sceptyczny, zrezygnowany, apatyczny, panikujący, poszukujący technologicznego rozwiązania (w geoinżynierii albo ucieczce na Marsa), wreszcie typ działający, aktywista. I tak dalej. Więc nawet jeśli już mamy świadomość skali problemu, nasze reakcje i zachowania bywają bardzo różne.
Fakt, może trudno jest zrozumieć pilność antropocenu, kiedy niezmiennie obiecuje się nam niekończący się wzrost i beztroską, luksusową przyszłość konsumenta. A tu potrzebne by było raczej nieatrakcyjne ograniczenie wzrostu ekonomicznego, myślenie długoterminowe, polityka paliw kopalnych, naprawa i konserwacja… Wartości, które radykalnie sprzeciwiają się neoliberalnym interesom i ideałom, ucieleśnionym w ekosystemie medialnym.

Jesteśmy atakowani nadmiarem informacji. Czy nie macie wrażenia, że podobnie jest ze sztuką? Obejrzenie dokładnie wszystkich prac na dowolnym biennale sztuki graniczy z cudem, część z nich jest o niczym. Z drugiej strony,artysta Paweł Bosacki na wręczeniu Nagrody im. Katarzyny Kobro powiedział, że sztuka nie zawsze musi być zaangażowana i ma nadzieję, że sztuka abstrakcyjna zwycięży. Powiedział to rok temu, może wtedy nie było jeszcze tylu wieści o końcu świata, a może po prostu ma rację?

Możliwe, że postrzeganie priorytetów w społeczeństwie (i wśród artystów) zmienia się wraz z kontekstem politycznym i problemami społecznymi. Pisarze, artyści i aktywiści bywali czasem częścią przemian społeczno-politycznych. Jeżeli wyjdziemy z założenia, że sztuka ma łapać ducha epoki, chyba trudno będzie obyć się bez sztuki zaangażowanej, ale na szczęście raczej nie musimy wybierać – rynek sztuki obecnie jest wystarczająco otwarty i pojemny.

Efektem *Predictive Art Bot* mogą być też nieokiełznane, sprzeczne z intuicją, niepokojące skojarzenia. Chodzi o idee i koncepcje artystyczne powstałe w wyniku monitorowania trendów najbardziej wpływowych źródeł wiadomości w dziedzinach takich jak polityka, środowisko, innowacje, kultura, aktywizm czy zdrowie. Bot manipuluje słowami i trendami w celu stworzenia nowych wyobrażeń dla potencjalnych praktyk twórczych.

Ludzka wyobraźnia jest dość ograniczona. *Predictive Art Bot* rozwija niezwykłe, bo nie-ludzkie, wyobrażenia i generuje koncepcje dziwnych, niespotykanych lub niemożliwych dzieł sztuki. Ma na celu tworzenie pomysłów i powiązań między dziedzinami i strategiami, które nie są oczywiste, a ostatecznie poszerzanie ludzkiej wyobraźni. Jest jak system powolnej, arbitralnej i nieprzerwanej mechanicznej eksploracji przestrzeni możliwości, nieograniczonej przez nawyki artystyczne. Albo ograniczonej w sposób radykalnie odmienny, co generuje inne pole artystycznych wizji.

***Predictive Art Bot* gra w przyszłość, w której nie będzie różnicy między ludźmi i maszynami – to mroczna wizja Raya Kurzweila. To już chyba nie taka odległa przyszłość, są już roboty piszące artykuły, a algorytm decyduje o naszym życiu – co kupujemy, gdzie spędzamy wakacje, nawet jakie mamy poglądy.**

Medialne zamieszanie wokół algorytmów potęguje dezorientację i niezrozumienie tego, co algorytm może, a czego nie może zrobić.. Większość tak zwanego przełomu AI to w zasadzie ogromne maszyny statystyczne. Mogą być naprawdę wydajne, aby wykonać dobrze określone zadanie, ale zupełnie nieprzydatne w każdej innej dziedzinie. Sprawność takich algorytmów zwykle zależy od intensywnego treningu, odpowiedniej bazy danych i dostrojenia. Kiedy informacje o AI są publikowane w mediach, kontekst nie zawsze jest dobrze opisany i wydają się one działać jak magia, gdy w rzeczywistości przypominają bardziej magiczną sztuczkę z tutoriala na YouTubie. Z drugiej strony, algorytmy są w stanie generować spore konsekwencje offline, a do tego nie muszą być nawet inteligentne, jak na przykład algorytmy handlowe.
Swoją drogą spekulowanie na temat możliwych przyszłości może być bardzo konstruktywne. Stawia nasze zbiorowe działanie w centrum, podczas gdy zwyczajowe przewidywanie jednej, najbardziej prawdopodobnej zachęca do bierności.

Co chcecie osiągnąć waszymi działaniami. Chcecie zmieniać świat? Nie macie ochoty, by jeszcze mocniej shakować rzeczywistość?

Niekoniecznie zmienić, ale może chociaż włączyć się do dyskusji o tym, jak mógłby wyglądać? Nasz najnowszy projekt, *Toolkit for Post-growth Futures*, powstał we współpracy z grupą naukowców z dziedziny Computer Science z uniwersytetu UCI w Kalifornii. Będzie kolekcją «narzędzi do myślenia» – radykalnych konceptów, strategii i anegdot do inspirowania nowych perspektyw, praktyk, systemów wartości i społeczno-politycznych alternatyw dla wzrostu gospodarczego. Więcej o tym projekcie wkrótce! ■

Marcin Polak (1973) – artysta i kurator poruszający się na styku działań artystycznych i społecznych. Inicjator działań z cyklu „Zawód Artysty", mających wpłynąć na zmianę polityki kulturalnej. Założyciel i redaktor portalu „Miej Miejsce" o tematyce społeczno-kulturalnej. Współprowadzi latającą „Galerię Czynną".

Predictive Art Bot

Marcin Polak interviews members of the artistic group DISNOVATION.ORG who won the Critics and Editors of Art Magazines Award for their project Predicitve Art Bot. The project is an algorithm that changes day news into artistic concepts, showing mechanisms of automatication and selection of information which we are provided with by media. It aims at creation of multidisciplinary ideas and unobvious, yet inspiring connections between them. ■

Grzegorz Soboń

WROpór

Jubileuszowa edycja Bienale Sztuki Mediów WRO 2019, pod hasłem CZYNNIK LUDZKI, stanowi okazję do zadania pytania o sprawczość (lub też o brak sprawczości) sztuki współczesnej. Chodzi o interpretację roli twórczości artystycznej w kształtowaniu postaw społecznych oraz o relacje sztuki z władzą. Czy odważne – pochodzące z różnych części świata – prace, niekiedy stojące w wyraźnej opozycji do boomu technologicznego bądź nawyków człowieka po/technologicznego, można uznać formę politycznego oporu? Znakomita atmosfera Biennnale nie powinna skutkować brakiem refleksji nad tym, jaki ładunek ideowy niosą ze sobą prezentowane dzieła. Czy sztuka, nawet ta najbardziej krytyczna, w systemie społeczno-ekonomicznym opartym na stosunkach kapitalistycznych może zyskać zaufanie widza jako alternatywa dla kulturowej hegemonii kapitału? Jakie jest znaczenie owego „czynnika ludzkiego"?

Winnie Soon, *Unerasable Images*, praca wyróżniona nagrodą Biennale WRO 2019, fot. Zbigniew Kupisz

Jedną z prac najsilniej nacechowanych sprzeciwem wobec „neutralnego" odbioru rzeczywistości jest *Unerasable Images* autorstwa Winnie Soon. Zastosowano tu metodę rejestracji i zestawienia ze sobą zrzutów ekranów, na których prezentowane były wyniki wyszukiwań (w okresie od stycznia do grudnia 2017 roku) w Google Image Serach dla hasła „六四", „64". W centrum zainteresowania artystki znalazła się słynna fotografia z wydarzeń, jakie miały miejsce na placu Tiananmen w czerwcu 1989 roku. Ten obraz buntu jednostki przeciw totalitarnej władzy – przypomnijmy – przedstawiający mężczyznę zatrzymującego kolumnę czołgów, stał się ikonicznym symbolem oporu. Z tego powodu KPCh dokłada wszelkich starań, by nie dopuścić do upowszechniania zdjęcia w Chinach. Soon wykorzystując cyfrowe medium, e-reprodukcję, a zarazem rzeczoną (nie)dostępność danych, tworzy rodzaj „kolażu" ukazującego pozycjonowanie niewygodnej dla władz Chińskiej Republiki Ludowej fotografii. Praca jest wizualizacją procesu cenzurowania niebezpiecznych informacji. Wirtualny obieg zdjęć (czy nagrań) jest wstrzymywany. Przewrotne działanie artystki polega na uwidocznieniu przy pomocy pustych kart wyszukiwarki tego, co podwójnie skryte/skrywane – obiektu i machiny cenzorskiej. Można powiedzieć, że Soon to naśladowczyni Franza Kafki w dobie kultury wizualnej.Winnie wychodzi poza rolę artystki pojmowanej jako twórczyni sztuki. Staje się świadomym użytkownikiem sieci segregującym zastane dane społeczno-polityczne. Dzieło jest bliskie rzeczywistości jak nigdy wcześniej. Przerażająca dla niektórych odbiorców *Unresable Images* kontrola nad ruchem w Internecie odsłania jedynie część władzy. Jeszcze gorsze jest jednak to, że opór łatwo można przekształcić w kapitał opresora. Sztuka stale potrzebuje więc nowych, jeszcze odważniejszych technik wyrazu artystycznego.

Francuski filozof Michael Foucault powtarzał, że władza nie jest absolutna w tym sensie, że zawsze tam, gdzie się konstytuuje, pojawia się też szansa oporu względem niej. Do podobnych wniosków można dojść po obejrzeniu pracy Liliany Piskorskiej „*Public Displays of Affection*". Dzieło to, zdaje się, opowiada o cielesnym wymiarze spotkań z władzą jako zwartą, zdyscyplinowaną siłą – w tym przypadku składającą się z osobników wkraczających w prywatną przestrzeń życia codziennego obywateli. Z pozoru komiczne wydaje się przedstawienie musztry funkcjonariuszy policji, w pełnym rynsztunku bojowym, w przestrzeni prywatnego mieszkania. Nie ma w tym jednak nic zabawnego. Po początkowych skojarzeniach ze skeczami grupy Monty Pythona widz uprzytamnia sobie, że właściwie każde zderzenie z ograniczeniami nakładanymi przez władzę ma charakter „przemocowy". Przeniesienie zbrojnego kordonu, służącego zabezpieczaniu marszów i protestów (cielesnych granic pochodu manifestacyjnego) do prywatnego mieszkania uświadamia nam, że władza nie jest niczym niewidzialnym. Składa się z członków określonych formacji, których wpływy sięgają naszej intymności (ujęcie prezentujące policjantów na tle łóżka). Mieszkaniec tej zaburzonej przestrzeni prywatnej pozostaje bezbronny. Pancerze są nie do przebicia. Sztuka oporu może tylko zapraszać drugą stronę do ujawniających jej prawdziwą naturę interwencji. Jak mówił zabity przez izraelskie służby palestyński aktywista Bassel al-Araj: *Resistance is never in vain. The continous sacrifices of those who resist will always pay off"*(*Opór nigdy nie jet daremny. Niustanne poświęcenia tych, którzy stawiają opór, zawsze są cenne*).

Biennale Sztuki WRO nie jest sponsorowane przez wielkie korporacje. Niemniej każda legalna działalność promująca sztukę pozostaje uwikłana w mechanizmy panującego systemu polityczno-ekonomicznego. Opór częściej spotykamy w oddolnych, anonimowych, tworzonych sprejem czy markerem obrazach na miejskich murach, niż w muzeach i galeriach. Współczesna kultura to zarazem wielość, różnorodność i migotliwość znaczeń. Ilość kontekstów, w jakie uwikłane są prace artystyczne, sprawia, że największym wyzwaniem staje się zdecydowany, klarowny sprzeciw wobec monolitycznych i reakcyjnych definicji człowieka. Wsiewołod Meyerhold już w latach 20. XX wieku zauważył, że sztuka (w tym wypadku teatralna) dusi się w pudełku sceny i musi wyjść do widza, odnaleźć go w jego środowisku. Sztuka określana jako „wysoka" czy „niezrozumiała" – co wcale nie musi osłabiać jej społecznych konsekwencji – z istoty jest wpisana w logikę reżimu. Dobitnie uzmysławia to przykład szablonu Toma Sachsa *Kill All Artists*, anonimowo reprodukowanego na murach domów w Wenecji. Prace pokazywane przez ostanie trzy dekady podczas kolejnych odsłon Biennale WRO otwierają oczy na problemy współczesnego świata. Czy jednak są wystarczająco „zaangażowane", aby...? ■

WROresistance

The WRO 2019 Biennale asks a question about influence of art on shaping social attitude, as well as a relation between art and authorities. Can an artwork be perceived also as a tool of political resistance? One of such works is Winnie Soon's „Unerasable Images" on a photograph documenting the Tiananmen's event from 1989, which reveals political control over internet. Another example is Liliana Piskorska's „Public Displays of Affection". ■

JOANNA PANCIUCHIN

„What have they done to the earth? What have they done to our fair sister?”*[1]

Nie ma chyba nic bardziej ludzkiego i zarazem nie-ludzkiego niż technologia. Powołana do życia przez człowieka, uwikłana w relacje ze swym twórcą, wykazuje się nie tylko coraz większą autonomią, ale też coraz trudniejszym do zrozumienia związkami z innymi podmiotami nie-ludzkimi (zwierzętami, roślinami, wodą, powietrzem, glebą). Bez wątpienia produkty rozwoju technologicznego stały się najważniejszymi aktorami epoki późnej nowoczesności. Doskonale rozumieją to kuratorzy WRO Biennale, którzy hasłem przewodnim tegorocznej edycji uczynili CZYNNIK LUDZKI. Nie rozpatrywali go w kontekście wrażliwości bądź emocjonalności, lecz właśnie w perspektywie złożoności związków między technologią a człowiekiem jako jej wynalazcą, wytwórcą, użytkownikiem, odbiorcą czy ofiarą. Warto zwrócić uwagę, że przywołane wyżej hasło można również interpretować – co uczynili autorzy i autorki niektórych prac prezentowanych podczas festiwalu – w kontekście zmian klimatycznych i nadchodzącej katastrofy ekologicznej.

Gdy w 2016 roku w mainstreamowych mediach pojawiły się nagłówki o nowej epoce geologicznej zwanej „antropocenem”, świat potraktował to jako ciekawostkę. Zdjęcia skał, których struktura „wzbogaciła” się o plastik, wprawiały w zadziwienie, jednak dla wielu osób globalne ocieplenie i katastrofalne zanieczyszczenia środowiska wciąż pozostawały zjawiskami abstrakcyjnymi, mieszczącymi się raczej w kategoriach mitów i teorii spiskowych. Nadejście „epoki człowieka” (wielu naukowców skłania się ku rokowi 1950 jako dacie granicznej między holocenem a antropocenem) oznacza rychłą apokalipsę. Niepohamowana eksploatacja surowców naturalnych, stale rozrastający się przemysł hodowli zwierząt na mięso i nabiał, rozbuchane kominy zakładów chemicznych oraz hiperprodukcja plastiku doprowadziły do wymierania gatunków, topnienia lodowców, susz, powodzi, huraganów, trucia mieszkańców miast przez smog, zmniejszania się zasobów wody pitnej. Kapitalistyczny, a dokładniej neoliberalny model funkcjonowania światowej gospodarki dociera do swych granic. Otóż, jak przekonują chociażby Immanuel Wallerstein czy Jason W. Moore, kończy się łatwa dostępność pracy, żywności, energii i surowców. Biedni nie zyskują wraz z bogatymi, nierówności – co dobitnie udowadnia Thomas Piketty – jedynie ulegają pogłębieniu. Szacuje się przy tym, iż do roku 2050 liczba uchodźców klimatycznych wzrośnie do około 200-250 milionów. Świeże powietrze i czysta woda staną się towarami luksusowymi.

O antropocenie, globalnym ociepleniu, zmianach klimatycznych dyskutują nie tylko przyrodoznawcy, członkowie organizacji proekologicznych i przedstawiciele władz. Zjawiska te przekroczyły progi „laboratoriów” i „gabinetów”, budząc kontrowersje i lęki poza kręgami „specjalistów”. Szeroko obecne są w refleksji humanistycznej, a także w sztuce. Robertina Šebjanič i Gjino Šutić w pracy *aqua_forensic* prezentowanej podczas WRO Biennale w Pawilonie Czterech Kopuł pytają o to, jak oceany odczuwają ów „czynnik ludzki”. Konstatują, że działalność człowieka wpływa na wszystkie rodzaje zbiorników wodnych – od linii brzegowej niewielkich rzek aż po najgłębsze otchłanie oceanów. W wodach więc odbija się cała technologia, gospodarka i polityka. Stworzona przez nich instalacja składa się z systemu miedzianych rur i filmów holograficznych, dzięki którym możemy przyjrzeć się zanieczyszczeniom trafiającym do akwenów. Całość uzupełnia książka dokumentująca badania prowadzone nad składem chemicznym wód Dunaju i Morza Adriatyckiego. Artyści zwracają w ten sposób uwagę na wszechobecne, choć niezauważalne, związki stanowiące pochodną (częściowo) zużytych farmaceutyków. Dostarczane do ludzkiego organizmu leki jesteśmy w stanie absorbować jedynie w 20 procentach. To, co nie poddaje się metabolizacji, trafia ostatecznie do wód. Stosowane przez człowieka środki przeciwbólowe, przeciwgrzybicze, hormonalne czy antybiotyki wpływają nie tylko na niego samego, ale również na całe środowisko wodne. Nie idzie tutaj jedynie o swobodne dryfowanie cząsteczek – pozostałości farmaceutyków dołączają do rzecznych, morskich i oceanicznych

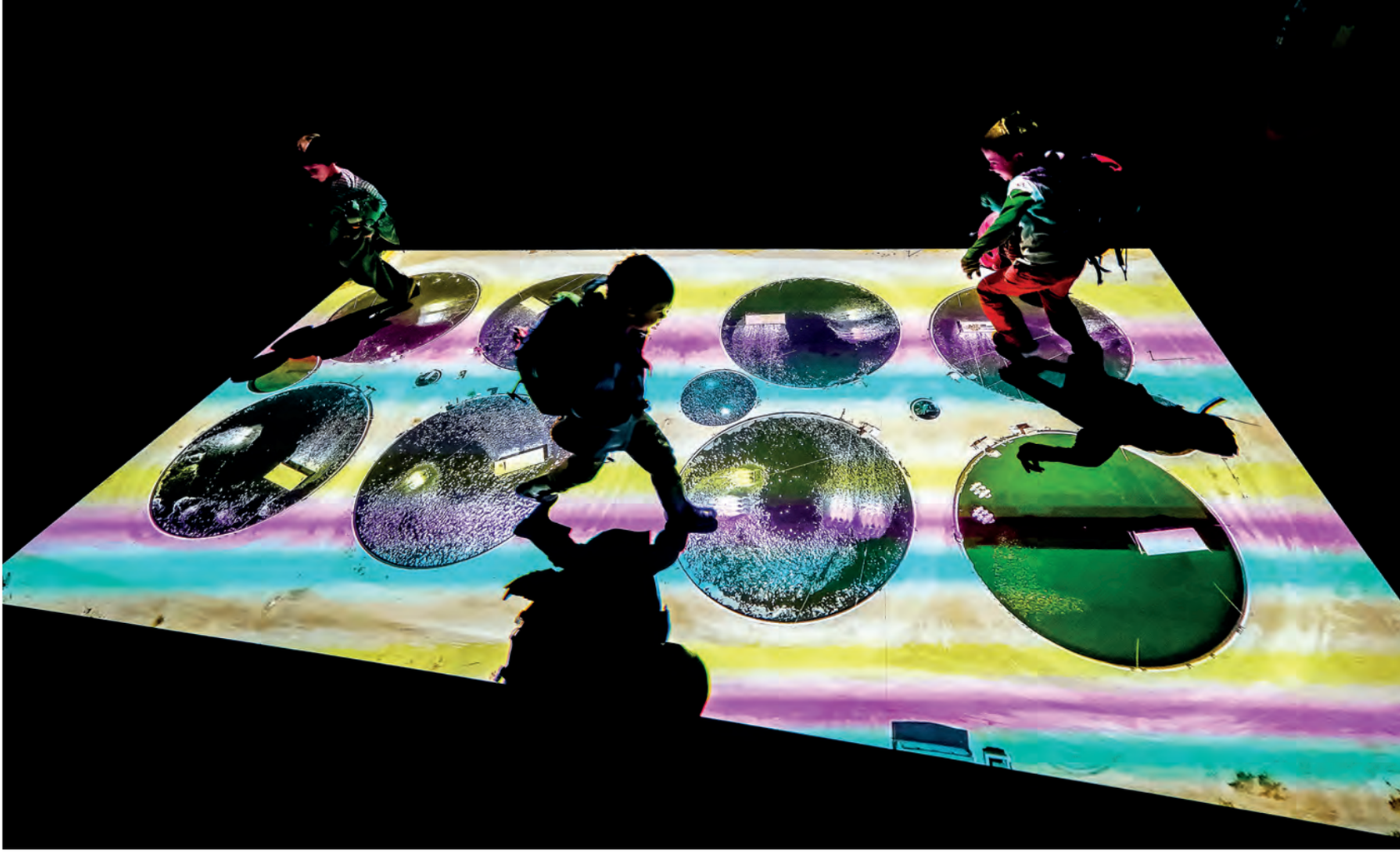
1 * Tytuł artykułu został zaczerpnięty z jednej z piosenek zespołu The Doors – *When the Music's Over*. Dalsze słowa to: *Ravaged and plundered and ripped her and bit her / Stuck her with knives in the side of the dawn and / Tied her with fences and dragged her down* (*Co oni zrobili z Ziemią? / Co zrobili z naszą dziewiczą siostrą? / Splądrowali ją, podeptali i splugawili, pogryźli ją / Porżnęli sztyletami od strony świtu / Powiązali płotami i zawlekli na dno*)

1

„What have they done to the earth? What have they done to our fair sister?”

The complicated relation between a human and technology was the theme of this year's WRO Biennale. One aspect of this relation concerns the climate change and exploitation of natural resources. The article mentions artists whose works presented at the WRO 2019 speak about catastrophic results of human activities harming the earth: Robertina Šebjanič, Gjino Šutić, Lukas Marxt, Anna Dimitriu and Alex May. ■

2



3

1. **Anna Dumitriu i Alex May**, *Archaeabot. A Post Singularity and Post Climate Change Life-Form*, fot. Natalia Kabanow
2. **Robertina Šebjanič i Gjino Šutić**, *Aqua Forensic*, fot. Marcin Maziej
3. **Lucas Marxt**, *Imperial Valley*, fot. Marcin Maziej

ekosystemów. Wnikają w struktury wszystkich żywych organizmów, poczynając od bakterii a kończąc na rybach czy ssakach wodnych. Stają się nieodłączną częścią łańcucha pokarmowego. Antropogeniczna działalność zmienia wodny krąg życia, wywiera ogromny (negatywny) wpływ na tą, wciąż pozostającą słabo rozpoznaną, część świata.

Robertina Šebjanič i Gjino Šutić nie chcą poprzestać na prezentacji zjawiska, z którego istnienia większość ludzi nie zdaje sobie w ogóle sprawy. *aqua_forensic* ma być impulsem do podjęcia szerszej dyskusji o *naszej solidarności i empatii w zrozumieniu oceanów, mórz i rzek*. Artyści pytają o możliwość stworzenia lepszego modelu „komunikacji" z oceanami czy też zaprojektowania innego sposobu produkcji leków, eliminującego szkodliwy wpływ substancji chemicznych na zasoby wodne. W tym przypadku sztuką idąca w parze z nauką (technologią?) poszerzać ma świadomość społeczną w zakresie ekologii. Pytanie jednak, co na to przedstawiciele przemysłu farmaceutycznego. Czy potencjał sztuki jest na tyle rewolucyjny, by przezwyciężyć niepohamowany pęd za zyskiem – jego maksymalizacji kosztem całkowitego zniszczenia środowiska naturalnego?

Wideo Lukasa Marxta *Imperial Valley* przenosiło z kolei uczestników Biennale WRO do „postapokaliptycznego" krajobrazu, w którym woda, gleba, rośliny zlewają się w abstrakcyjną formę złożoną z figur geometrycznych. Na nagranym za pomocą drona filmie widzimy tytułową dolinę Imperial, czyli kalifornijski obszar przemysłowej uprawy warzyw i owoców. Stworzono go na pustyni Sonora z wykorzystaniem ogromnego systemu irygacyjnego zasilanego przez rzekę Kolorado oraz kanał All-American. Do sztucznego jeziora Salton Sea za pomocą pomp i rur odprowadzana jest woda. Poziom zasolenia zbudowanego na początku XIX wieku akwenu jest tak wysoki, że jedynym gatunkiem ryb tam występującym jest tilapia. To, co ścieka do jeziora z pól nie jest w żaden sposób poddawane filtracji. Wraz ze stałym osuszaniem się obszaru poziom wody w zbiorniku spadł z 24 do 4 metrów. Oznacza to jednocześnie coraz bardziej znacząca aktywność toksycznych cząstek pyłu wchodzących w skład powietrza. Co ciekawe, „Imperialna dolina" w latach 50. została otwarta dla przemysłu turystycznego – obszar reklamowano jako Kalifornijską Riwierę. Wideo złożone z ujęć z drona lecącego nad kanałem irygacyjnym, a następnie nad pustynią i polami uprawnymi, wyświetlane jest na podłodze jednej z sal w Pawilonie Czterech Kopuł. „Rytm kadrów" wraz ze świetnie dopasowaną muzyką elektroniczną wprawia odbiorcę w rodzaj transu. Stworzony przez człowieka krajobraz staje się coraz bardziej abstrakcyjny. Formy przestają nawiązywać do czegokolwiek, co jest przez nas rozpoznawalne. Zaczynamy zadawać sobie pytanie – czy to jeszcze jest świat, który rzeczywiście istnieje, czy też już tylko symulacja?

Prace Robertiny Šebjanič i Gjino Šutića oraz Lukasa Marxta na odmienne (w zasadzie przeciwstawne) sposoby prezentują katastrofalny wpływ oddziaływania CZYNNIKA LUDZKIEGO na naturę. Anna Dimitriu i Alex May, autorzy „podwodnej" instalacji robotycznej *ArchaeaBot* pytają natomiast o to, jak mogłoby wyglądać „życie" na Ziemi po radykalnej zmianie klimatu. Rodzaj „nadziei" widzą w archeonach, czyli grupach jednokomórkowych mikroorganizmów uważanych za najstarszą formę życia na planecie. Są one przystosowane do funkcjonowania i rozrostu w gorącym i kwaśnym środowisku, znoszą też inne ekstremalne warunki. Instalacja stojąca w zaciemnionej przestrzeni Pawilonu Czterech Kopuł przywodzi na myśl kadry z filmów science-fiction rodem z lat 90. Dimitriu i May, bazując na innowacyjnych odkryciach z zakresu sztucznej inteligencji i samo-uczenia się maszyn, sugerują, że przynajmniej teoretycznie, do zamkniętego pod szklaną kopułą, zanurzonego w wodzie tytułowego archaeabota można „przesłać" ludzką świadomość. Mogłyby być to jakaś forma przetrwania ludzkiego gatunku. ■

1

Anna Dziuba

5. Konkurs Najlepszych Dyplomów Sztuki Mediów

Wystawa najlepszych dyplomów sztuki mediów już od 5 lat jest przygotowywana przez Centrum Sztuki WRO we współpracy z wrocławską Akademią Sztuk Pięknych, przy tym w latach nieparzystych towarzyszy kolejnym edycjom Biennale Sztuki Mediów WRO. Wydarzenie to zasługuje na uwagę, ponieważ z jednej strony łączy ono polskie środowisko akademickie, zbierając w jednym miejscu prace najlepsze spośród tych powstałych na ośmiu publicznych uczelniach artystycznych. Z drugiej zaś stawia sobie za cel promowanie sztuki nowych mediów wśród młodych artystek i artystów, a także promocję osób, które posługują się tym medium.

Wybrani artyści oraz ich prace biorą udział w dwóch konkursach: o nagrodę ministra kultury i dziedzictwa narodowego przyznawaną na podstawie werdyktu międzynarodowego jury, a także nagrodę Rektorów ASP. Na szczególną uwagę zasługuje druga nagroda, która przyznawana jest na podstawie głosów publiczności odwiedzającej wystawę. Daje ona odbiorcy możliwość wyrażenia swojego zainteresowania, docenienia artysty, a także zamanifestowania swojej obecności jako ważnego – a często pomijanego – elementu tworzącego świat sztuki.

Tegoroczna edycja wystawy nosiła tytuł „Akces". W tym roku wśród ósemki najlepszych dyplomów znalazły się prace: Kamili Cyfry (Kraków), Grzegorza Demczuka (Łódź), Magdaleny Kieszniewskiej (Katowice), Marty Krysińskiej (Szczecin), Zofii Martin (Gdańsk), Piotra Marca (Warszawa), Klaudii Paliwody (Wrocław) oraz Anastasii Pataridze (Poznań).

Kamila Cyfra w swojej pracy *Kszyrzacy* dokonała własnego przekładu powieści Sienkiewicza na język bazujący na ortografii bliskiej fonetycznej. Praca jednak, mimo tak tradycyjnego odwołania, porusza aktualne problemy, nawiązujące do specyficznego języka, którym posługujemy się w Internecie. Często niechlujnego, prymitywnego, nieprzestrzegającego zasad pisowni. Dodatkowo artystka poprzez używanie jedynie dużych liter nadaje swojej pracy formę krzyku, który staje się swego rodzaju manifestem. W ten sposób, nawiązując do prowokacyjnego zachowania internetowych „trolli", chce ona wzbudzić poruszyć odbiorcę – wzbudzając dyskusje czy nawet kłótnie.

Jeszcze bardziej angażujący publiczność w swoje pracę jest **Grzegorz Demczuk**. Jego praca *Podstawa* właściwie jest niekompletna bez udziału publiczności. Stworzył on pomieszczenie z ruszającą się podłogą, która zmienia swoje położenie w zależności od ruchu znajdujących się na niej ludzi. W ten sposób głównym tematem pracy staje się równowaga – zarówno jej zachowanie, jak i zaburzenie – oraz konieczność współpracy między ludźmi. Pracy towarzyszą dwa videoperformensy, w których artysta również wykorzystuje możliwości, czy może raczej właściwości ciała, a także grę słów. Artysta otrzymał nagrodę publiczności.

Klaudia Paliwoda w swoich refleksyjnych pracach artystka wyruszyła na poszukiwanie autentyczności. Posługując się medium wideo podejmuje poszukiwania własnego ja zarówno względem siebie, jak i innych młodych ludzi, często aby dopasować się do społeczeństwa zmuszonych naśladować kogoś innego, jeszcze zanim poznają samych siebie.

2

1–2. AKCES – wystawa 5. Konkursu Najlepszych Dyplomów Sztuki Mediów, widok ekspozycji, fot. Natalia Kabanow
3. **Anastasia Pataridze**, *Happiness Said Don't Look for Me*, fot. Natalia Kabanow

Magdalena Kiszniewska w pracy pt. *Oswoić bezdomnego* tworzy specyficzny kolaż z miejsc, w których była. „Kolekcjonuje je" za pomocą aparatu fotograficznego lub kamery. Sklejając wspomnienia w nieuporządkowaną całość nadaje im nowe znaczenie, tworzy historię zbudowaną z metafor. Namacalnym świadectwem powstałych opowieści są instalacje, stworzone przez artystkę ze znalezionych przedmiotów, które w całości zdają się być ruinami wspomnień.

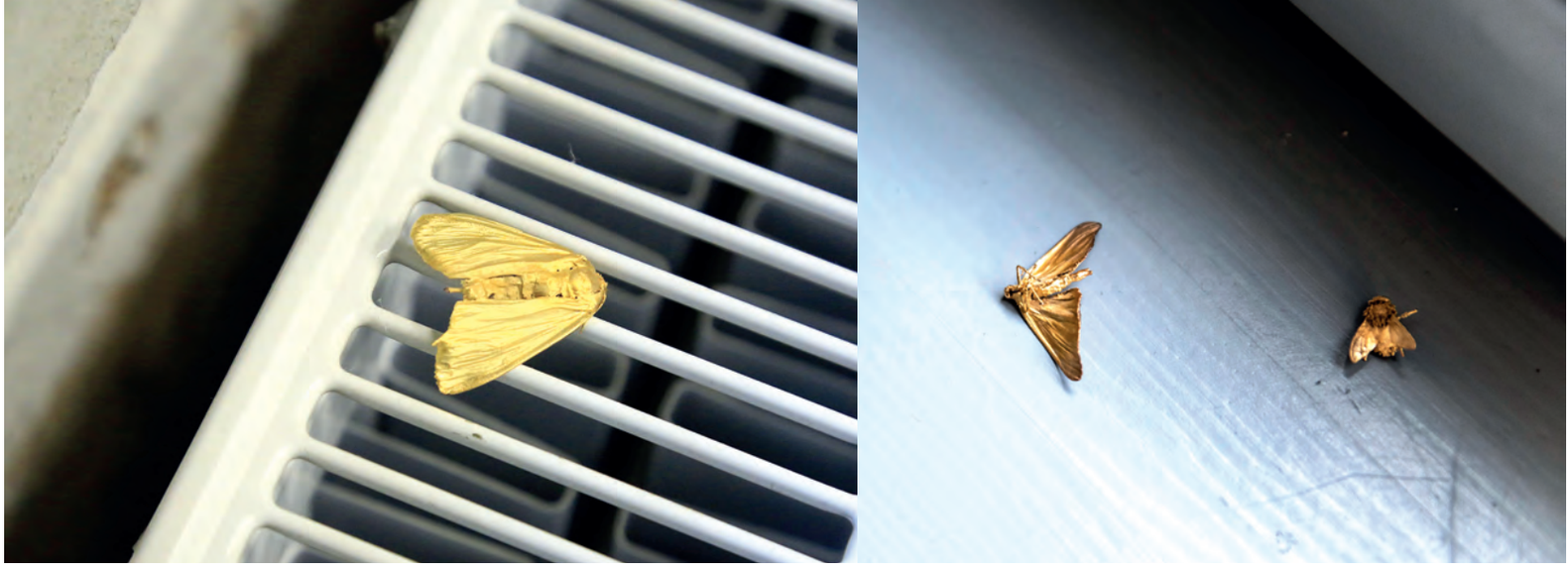
Artystka **Zofia Martin** w swojej pracy *Trylion ma Osiemnaście Zer* pochyliła się nad podstawowym elementem naszej codzienności – owadami. Zwraca ona uwagę, że owady: *są stworzeniami jeszcze nie na tyle małymi, żebyśmy ich nie zauważali, ale już na tyle małymi, żebyśmy na nie nie zważali".* Artystka do swojej pracy zbierała ciała martwych owadów, następnie okrywając je miedzią i niklem, a ostatecznie złotem zamieniała coś codziennego w prawdziwe skarby. Eksponując skończone prace w miejscach, w których mogą występować owady w naszych domach w wymyślny sposób każde nam wytężyć uwagę i poświęcić ją całkowicie w celu odnalezienia ich w dużym pokoju. W ten sposób artystka przypomina nam, w sposób bliższy naszemu pojmowaniu, jak cenne są owady, których na co dzień albo nie zauważamy lub częściej traktujemy jako wrogów. Artystka otrzymała nagrodę Ministra Kultury.

Marta Krysińska w swojej pracy *Bejsen* wzięła na celownik konsumpcyjne podejście do życia. Przez prawie cały rok tworzyła magazyn, w którym wraz z zaproszonymi artystami zastanawia się nad alternatywnymi metodami kreowania mody, które mogłyby stać się jednocześnie komentarzem dla współczesnego świata i jego problemów.

Anastasia Pataridze w *Happiness Said: Don't Look For Me* odniosła się do wyniszczenia naszej planety. W swoim projekcie artystka wchodzi w ludzką podświadomość i pokazuje, że zaniepokojeni stanem środowiska, a także świadomi, iż ponosimy za to odpowiedzialność, nie potrafimy uciec przed odpowiedzialnością i znaleźć ukojenia, prawdziwego wewnętrznego spokoju.

Przedstawiciel akademii warszawskiej **Piotr Marzec** zaprezentował pracę *Andrzej Golgota Jana Zealota*, na którą składają się obraz, tekst i działania performatywne. Tematem przewodnim jest podróż bohatera, którą odbywa on zarówno fizycznie, jak i duchowo. Powstające obrazy i teksty – ich zbiór >

3



1

1. **Zofia Martin**, *Trylion ma osiemnaście zer*, praca nagrodzona przez Jury Konkursu nagrodą główną, fot. Mirosław Emil Koch / Natalia Kabanow, (zdjęcia sklejone dwójki autorów)
2. **Marta Krysińska**, *Bejsen*, fot. Natalia Kabanow

stale się powiększa – symbolizują szlak, są zapisem przebytej przez niego drogi, a także zmian, którym podlega bohater.

Przedstawione prace odnoszą się w mniej lub bardziej bezpośredni sposób do różnych problemów, które są udręką współczesnego świata – klęski ekologiczne, zagubienie własnego ja, zagrożenia cyfrowe czy konsumpcjonizm (choć to akurat problem poruszany od dawna w świecie sztuki). Artyści, których prace zostały wyłonione do tegorocznej wystawy prezentują świeży pogląd na tradycję intermedialną. Stają się względem niej nieufni czy wręcz krytyczni. Co warto zauważyć, brak tu właściwie projektów stricte multimedialnych. Artyści posiłkują się innymi środkami wyrazu, być może traktując je jako notatkę, ślad w pamięci niezależny od nowych technologii. Uwzględnienie namacalnych elementów jest również ważne dla zwykłego odbiorcy. Pokazuje to wybór dokonany w ramach nagrody publiczności, gdzie doceniona została praca oddziałująca bezpośrednio na ciało widza, uruchamiająca inne kanały odbioru niż wzrok i słuch. Ponadto, wystawianie samodzielnych prac video na wystawach jest zawsze problematyczne dla widza. Bardzo często odbiorca nie może zobaczyć pracy zgodnie z jej chronologią. Przez co nie zawsze można wyłapać zamysł artysty czy obiektywnie ocenić jego dzieło. Nie jest to jednak zarzut do organizatorów, a jedynie bolączka, dla której ciężko będzie znaleźć zadowalające wszystkich rozwiązanie.

Kolejną kwestią nasuwającą się w kontekście wystawy są odczucia związane z performancem wykonanym na otwarcie wystawy przez Piotra Marca. Nie sposób nie być pod wrażeniem umiejętności improwizacji, jednakże nie da się odrzucić powracającego wrażenia, że w całym performansie było zbyt wiele zagubienia, a za mało intencjonalności.

Mimo tych drobnych uwag, wystawa zrobiła na mnie pozytywne wrażenie. Stała się miejscem zbierającym polskie środowiska akademickie, pokazującym, że pomimo odległości młodzi artyści są zaangażowani, a poruszane przez nich problemy – aktualne. ■

5th Competition for the Best Media Art Graduation Projects

The exbition of the best graduation projects is prepared by the WRO Art Center in collaboration with the Wrocław Academy of Fine Arts. It unites the environment of 8 Polish public art academies, and also it promotes new media among young artists. This year's exhibition was titled „Access" and featured works of artists who questioned different means of expression to speak about problems of the contemporary world. ■

2

Sztuka rozciągnięta na laboratorium

Głos po Interdyscyplinarnej Konferencji CZYNNINK LUDZKI/CZYNNIK NIELUDZKI towarzyszącej 5. Wystawie Najlepszych Dyplomów AKCES

Skoro Jean Francois Lyotard nazywany był papieżem postmodernizmu, papieżem nowej humanistyki musimy okrzyknąć Bruno Latoura, do którego odwołujemy się niemal zawsze, podejmując problem dychotomicznego myślenia o świecie. I tym razem, podczas konferencji opatrzonej, jak by nie było, dualistycznym tytułem, nazwisko Latoura padało wiele razy, trudno jednak stwierdzić, czy w odpowiednich momentach. Płaska ontologia w praktyce jest niezwykle trudną do zastosowania „metodą" mówienia o świecie, o czym przekonało się już wielu zwolenników Latoura, a pytanie, unoszące się nad prelegentami, wybrzmiało już kilkukrotnie w odniesieniu do filozofii „nowego papieża". Jak zerwać z dychotomiami, wciąż o nich mówiąc?

Tym razem jednak recepcja francuskiego socjologa sprowadzała się do głównej myśli socjologii powiązań – podążaj za aktorem – a więc śledźmy połączenia pomiędzy „wielkimi podziałami". Najważniejsze bowiem pytanie, które towarzyszyło konferencji, oscylowało wokół funkcji, jaką sztuka może spełniać w czasach kryzysu klimatycznego i wyraźnego zwrotu posthumanistycznego. Nie bez powodu niemal wszyscy prelegenci swoją uwagę poświęcali relacjom technologii i ludzi, a także nauki i sztuki, czego szczególnym wyrazem była kooperacja gdańskich naukowców z wydziału biologii – Grzegorza Cecha i Doroty Myślińskiej z humanistami i artystami. Interdyscyplinarna forma konferencji i towarzystwo zebrane w jednej sali były niemal uosobieniem postulatów *Art&Science* – nurtu artystycznego za swoją postawę określającego tak zwany *artistic research*, który jest splotem nauki i sztuki, odważnie zgłaszającym swoje ambicje kognitywistyczne. Relacja nauki i sztuki w obszarze *Art&Science* zakłada, że sztuka jest również obszarem produkującym wiedzę, konfrontującym współczesne sposoby konstruowania dyskursów naukowych, niejako sprawdzania stanu badań. *Art&Science* zrywa z podziałem na obiektywną naukę i subiektywną sztukę, zgłaszając swoje roszczenia do produkcji nauki w społecznie kontrolowany sposób, wychodzącą poza laboratoria i wkraczającą we wspólną przestrzeń muzeum. Związki nauki ze sztuką są tutaj widoczne na pierwszy rzut oka, bowiem nurt ten jest swego rodzaju Science and Technology Studies (STS) na gruncie artystycznym. Pierwsze wystąpienie zresztą należało do znanego teoretyka *Art&Science* – Ryszarda Kluszczyńskiego, który śledził relację pomiędzy wspólnotowością ludzką i technologiczną na różnorodnych przykładach sztuki nowych mediów, pokazując, że relacje te nie zawsze przedstawiane są jako skrajnie deterministyczne lub technooptymistyczne, ale znacznie częściej jako przenikające się, szczególnie w kontekście sprawczości ludzkiej i technologicznej.

Skoro sztuka zgłasza swoje roszczenia do produkcji wiedzy, powinna także w dyfrakcyjny sposób wpływać na rzeczywistość. Postulat ten podkreślała Joanna Jeśmian, prezentując działania Kolektywu LOCI Food Lab – Center for Genomic Gastronomy pokazywała, że sztuka wykorzystująca źródła naukowe może być jednocześnie partycypacyjna, a przez to prowadzić do kolektywnego wytwarzania wiedzy. Sztuka rozciągnięta na naukę, postulująca zmianę społeczną, wynika rzecz jasna z nowego sposobu myślenia o nauce i relacjach, które ją tworzą. Próbę wyjścia z humanistycznego impasu, wieszczącego koniec człowieka, przezwyciężono bowiem posthumanizmem krytycznym, którego losy prześledziła Monika Bakke – jedna z najbardziej rozpoznawalnych humanistek w Polsce, zajmująca się estetyką posthumanistyczną – na przykładzie zwrotu geologicznego, przedstawiając proces przesunięcia filozoficznego między tym, co ożywione, a nieożywione. Bakke podkreślała stopniowe przejścia od wyraźnego podziału na to, co żywe i martwe, przez poszukiwanie splotów między ożywionym i nieożywionym, aż po zacieranie tych granic na rzecz bycia raz jednym, raz drugim.

CZYNNIK LUDZKI/CZYNNIK NIE-LUDZKI. Edukacja i eksperyment – konferencja towarzysząca 5. Konkursowi Najlepszych Dyplomów Sztuki Mediów, fot. Wojtek Chrubasik

Wielu posthumanistycznie zorientowanych badaczy niejako otworzyło laboratoria na społeczne wpływy (rekonstruując relacje pomiędzy tym, co społeczne, polityczne, naukowe, technologiczne, nieludzkie itd.), oferując również innym dziedzinom dołączenie do demokratycznego procesu zastanawiania się nad innowacjami technologicznymi i krytycznego podejścia do nauki. Sztuka korzystając z tego samego zaplecza myślowego, odważnie wkroczyła w świat dyskursów naukowych, przekształcając je na swój własny sposób. Wspólny cel nauki i sztuki rysuje się zatem dosyć wyraźnie, szczególnie w kontekście koniecznych zmian pojmowania sposobów istnienia bytów nieludzkich, Natury czy traktowania tego, co nieożywione.

Współdziałanie nauk ścisłych, sztuki, a także humanistyki zaangażowanej społecznie wydaje się być jednym z największych wyzwań współczesnej nauki. Nie bez powodu wątki te były podejmowane przez tak wielu prelegentów. Teoretycy sztuki i humanistyki inspirowali się bowiem naukami ścisłymi, natomiast badacze z obszarów biologii zastanawiali się nad społecznymi skutkami wiedzy, a także sposobami mówienia o nauce. Przedefiniowanie roli pojmowania nauki, sztuki i humanistyki najwyraźniej widać przecież właśnie w muzeach, kiedy oglądając dzieła sztuki, musimy sięgnąć do zaplecza filozoficznego danego dzieła, a także „twardej" wiedzy z obszaru biologii, fizyki, chemii czy geologii. Translacje pomiędzy tym, co tradycyjnie dzielimy na różne obszary wiedzy, odbijają się echem szczególnie w obszarze współczesnej sztuki. Relacje w obrębie różnych dziedzin i interdyscyplinarną współpracę, postulował od dawna „nowy papież", który co prawda nie ma mocy zbawczej wobec świata, jednak inspiracje jego filozofią mają olbrzymi potencjał do głębokich zmian w obliczu kryzysów, z którymi przychodzi nam się mierzyć. ■

Art stretched on the laboratory

The exhibition AKCES. The 5th Competition for Media Arts Graduation Projects was accompanied by the 5th Interdisciplinary Conference *HUMAN ASPECT / NON HUMAN ASPECT*. Presentations held by artists and scientists focused mainly on relations between art and science, as well as their interdisciplinary cooperation essential in facing the biggest challenges of modern world such as the climate catastrophe. ■

Emilia Chorzępa

Szlakiem japońskim po wrocławskim Pawilonie Czterech Kopuł

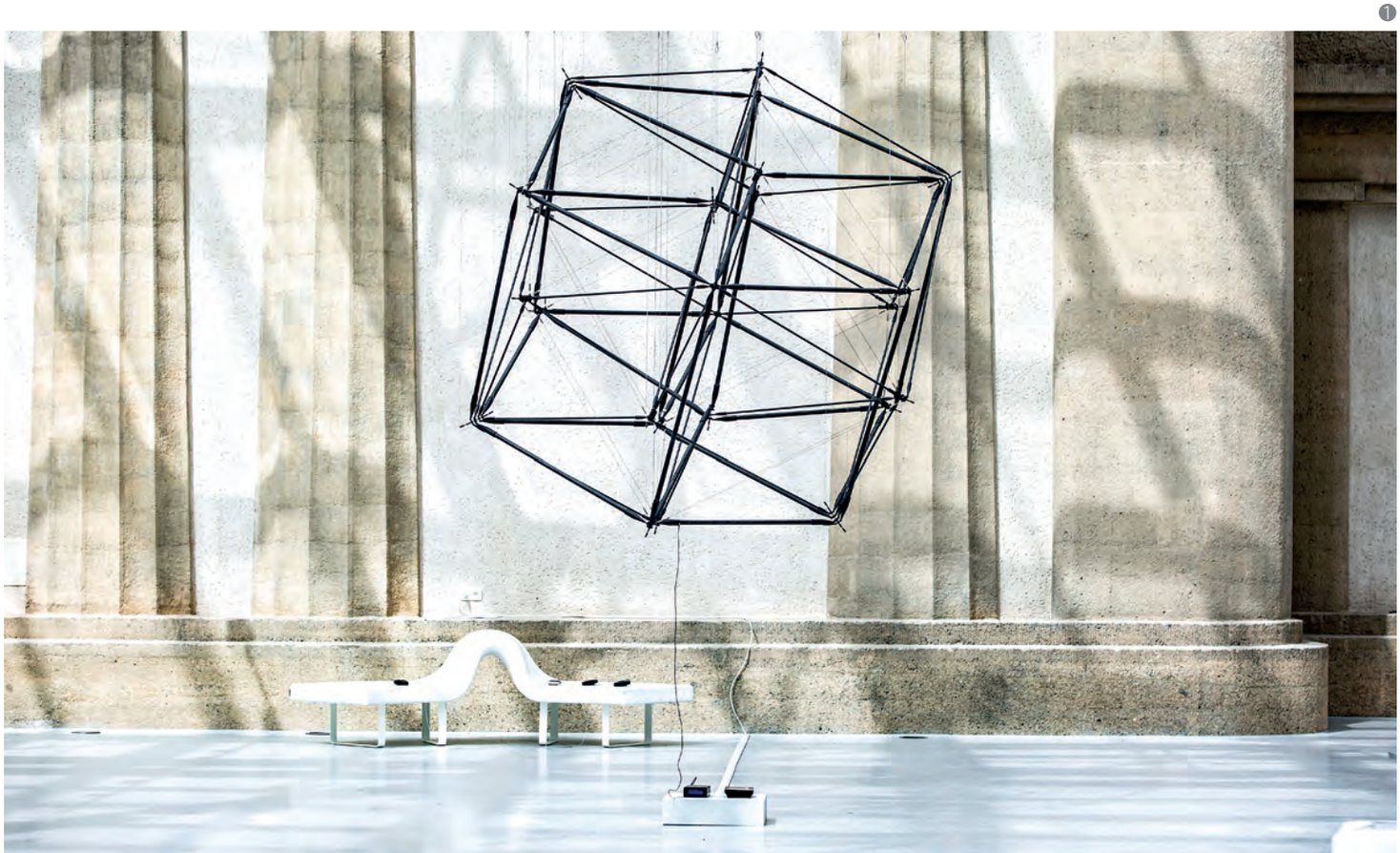
Obecność japońskich artystów na festiwalu organizowanym przez Fundację WRO Centrum Sztuki Mediów nie jest niczym zaskakującym. Instalacje i prace wideo często pojawiają się także na pomniejszych wydarzeniach, a w przypadku Biennale „azjatycka sekcja" jest już stałym punktem programu. Większość prac Japończyków kuratorzy postanowili zaprezentować w okazałym architektonicznie Pawilonie Czterech Kopuł.

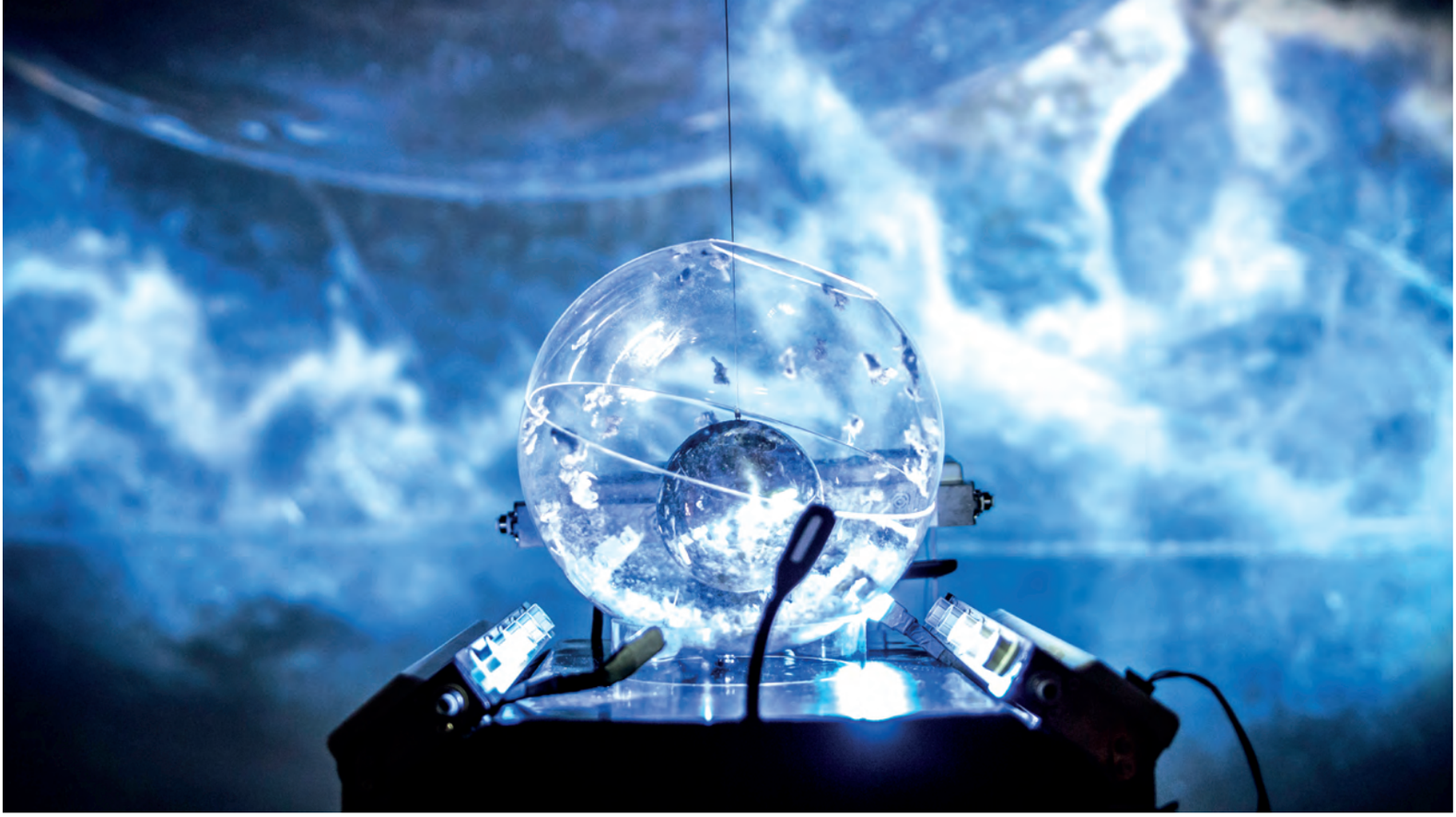
Wachlarz, często stereotypowych, skojarzeń związanych z Japonią jest obszerny i dość „pluralistyczny". Można powiedzieć, że dzieli Japonię niejako na pół. Oto mamy kraj, na czele którego stoi cesarz; krainę kwitnącej wiśni i lasów bambusowych, oddychającą złożoną myślą filozoficzną, dla której fundamentalny jest buddyzm, z przebogatą historią i obyczajami. Czas i bezczas, uważność, ceremonia, poezja tworzona bodaj dla rozrywki, natura. Kwintesencją byłby tutaj nieżyjący już Masanobu Fukuoka, japoński uczony, a jednocześnie rolnik skupiony na naturalnym sposobie uprawiania ziemi, pragnący oddać jej roślinność, zgładzoną bez namysłu przez człowieka. W opozycji do tego obrazu mamy Japonię technologiczną, słynącą z robotów Hondy czy geminoidów Hiroshiego Ishiguro. Kojarzoną z aspiracjami względem eksploracji kosmosu, z neonowym (i ekranowym) Tokio, z dzielnicą handlową Shibuya, spieszną, tłumną, głośną i kolorową. To w końcu kompleksy nowoczesnych wieżowców – siedzib dobrze znanych światu korporacji, jak Fujitsu, Sony, Toshiba, Yamaha etc., etc. W kuluarach słyszymy teraz Francisa Fukuyamę wieszczącego „koniec człowieka", rozprawiającego o biotechnologiach czy inżynierii genetycznej. Kolejny Amerykanin japońskiego pochodzenia, Michio Kaku w tym samym momencie opowiada energicznie o najnowszych odkryciach z dziedziny fizyki, albo też rozpościera futurologiczne wizje o przyszłości ludzkości.

Rozpostarty tu przeze mnie japoński krajobraz, będący konglomeratem faktów, domysłów i upraszczających wyobrażeń, nie pozwala zdumiewać się, że Japończycy wiodą prym w sztuce technologicznej. Głównym spoiwem wystawianych na Biennale prac był jednak przede wszystkim *Czynnik ludzki* jako bycie człowieka we wszechświecie i jego wpływ na otoczenie. Warto przyjrzeć się niektórym realizacjom nieco wnikliwiej.

Unearth / Paleo-Pacific (2017) Shuna Owada to proste, acz efektowne przełożenie biennalowego tematu. Artysta wykorzystał skały wapienne, w których znajdują się skamieniałe ciała fuzulin, niewielkich organizmów morskich, wymarłych 250 milionów lat temu. W skamieniałościach ciągle jeszcze zawarty jest dwutlenek węgla, który uwalnia się do powietrza pod wpływem rozpuszczania wapieni rozcieńczonym kwasem. Sam dźwięk towarzyszący rozpuszczaniu się skamieniałości, daje się słyszeć za pośrednictwem osadzonych przy skałach mikrofonów oraz głośników. Instalacja jest uosobieniem humanizmu, ludzkiego przeświadczenia o bezwzględnej władzy i równie bezwzględnym prawie do wiedzy. To akt odkrywania zamierzchłego świata, przyrody i przeszłości w ogóle, jednak akt destrukcyjny. Uczestnik stawiany jest w niezręcznej sytuacji – narażony zostaje na widok powstającej z rozpuszczanych skamieniałości cieczy, w ten sposób skały stają się cielesne, mięsne i bardziej martwe. Uczestnik wystawiony jest również na wchłanianie oparów tego, czemu pozwala niszczeć, miesza się z wymarłymi bytami, a także na dźwięki związane z eksperymentem. Jest w ten sposób całkowicie pozbawiony neutralności i niewinności.

Tachihokoru / HOKORI Computing (2018) autorstwa Katsuki Nogami, Hanna Saito, Ritsuko Miyake, Tatsuya Ishikawa, Kazuya Horibe to z kolei wizualnie absorbujący pejzaż posthumanistyczny, wykazujący nasze połączenie z najmniejszą, nawet najbardziej błahą materią, podkreślający nasz udział w jej wytwarzaniu, relacyjność i współistnienie. Jak czytamy w materiale informacyjnym: *W ujęciu artystów,* hokori *(dosł. kurz, brud) to sztuczne organizmy, które pozostają nieznane mimo zażyłości z ludźmi – rodzaj znajomych obcych żyjących wśród nas.* Hokori *powstaje w środowisku życia danej osoby i składa się z rozmaitych substancji, w tym z artefaktów i obiektów naturalnych, takich jak włókna, łupież, naskórek, kawałki gleby i kłęby patogenicznych bakterii. Hokori* artyści





2

1. *Space–Moere Project* by ARTSAT and SIAF Lab, fragment instalacji
2. HOKORI Computing, *Tachihokoru*
Fot. 1–2 Natalia Kabanow

umieścili w naczyniu-kuli z pleksiglasu, w której znalazła się również metalowa kula. Kurz elektryzuje się do kuli przez tarcie, co niejako ożywia go. Efekt nieznacznego tylko poruszenia kurzu, niecałkowitego dokonania się przyciągania drażni, budzi uczucie niespełnienia, niepokoju. Na ekranie obok widzimy jeszcze powiększony obraz abstrakcyjnego mikroświata, którego jesteśmy częścią, ale nie lubimy go zauważać lub definiujemy jako odpad.

W holu wejściowym, m.in. obok słynnego i jakże spektakularnie odrestaurowanego *Senstera* Edwarda Ihnatowicza (lata 70. XX w.), wystawiono też inną pracę realizującą wizję spekulatywną – *Sculpture for All of the Intelligence no.2 – Signals to be Discovered / Space-Moere Project* autorstwa ARTSAT x SIAF Lab (Akihiro Kubota, Katsuya Ishida, Daisuke Funato, Norimichi Hirakawa, Kei Komachiya). Instalacja audio-wizualna jest przede wszystkim materializacją samej idei istnienia pozaziemskiego życia i możliwości kontaktu z obcym, a także naszych kosmicznych poszukiwań. Podstawą jest minimalistyczna, podwieszona do sufitu rzeźba, bryła platońska, foremna 24-komórka. Sam Platon znał tylko 4 bryły, które utożsamiał z czterema żywiołami (mamy tu więc opis świata), później odkryto kolejne. W kontekście interesującej nas instalacji istotny jest fakt, że wielościany foremne posłużyły na przełomie XVI i XVII wieku matematykowi i astronomowi Johannesowi Keplerowi w badaniach nad geometrią wszechświata. Sama 24-komórka występuje w przestrzeni czterowymiarowej. Istnienie czwartego wymiaru – czasu – pozwala na dywagacje o tunelach czasoprzestrzennych, co jest koherentne z wymiarem symbolicznym bryły jako kwintesencji myśli o poznaniu wszechświata. Bryła ta podlega też zasadzie złotego podziału – jest wyrazem tzw. idealnych, boskich proporcji. W artystycznej interpretacji bryła służy jako antena nadająca noise'owe dźwięki (określmy to „szumem wszechświata" lub ściślej: pozaziemskiej inteligencji), które uczestnik może odbierać za pomocą odbiorników. Choć praca nie jest przełomowa znaczeniowo, a też być może niezbyt szeroko wytłumaczona, co w przypadku sztuki technologicznej jest zazwyczaj niezbędne, należy docenić namysł nad samą jej wizualnością – bryłą, tak silnie obrośniętą w konteksty związane z dociekaniami astronomicznymi.

Pracą o wielości światów był też realizowany na dwa ekrany film artysty Shoty Yamauchi pt. *DETOUR.* Z języka angielskiego *detour* oznacza objazd, ale biorąc pod uwagę niejednoznaczność filmu doszukiwałabym się tu też gry słownej – przedrostek „de" może oznaczać przeciwieństwo dojazdu lub w ogóle zaprzeczenie podróży. Filmy są mistyfikacją na temat podróży samochodem. Ważna jest technika filmowa pozwalająca na uzupełnienie realnej przestrzeni (samochód i pasażerowie) o krajobraz (infrastrukturę miejską) dodany, projektowany w studio lub w archaicznej technice reprojekcji. Pierwszy film wyznacza główną oś narracyjną: mężczyzna wybiera się w podróż samochodem, nagle przyłącza się do niego znajomy proszący o podwózkę. Celem drugiego mężczyzny jest znalezienie kuli spełniającej życzenia. Bieg wydarzeń rozdziela obu mężczyzn – kierowca przenosi się w niewytłumaczalny sposób w alternatywną rzeczywistość, którą prezentuje drugi, graficznie rozstrzygnięty film imitujący grę komputerową. Szybko i z łatwością odnajduje się w nowych warunkach. Osadzony w innym wymiarze nie może powrócić, lub też po prostu nie pamięta o istnieniu poprzedniej rzeczywistości. Ostatni kadr ukazuje kierowcę nagrywającego pusty samochód od zewnątrz, jakby opowiedziana historia nigdy się nie wydarzyła. Filmy wykonane są mocno po amatorsku, co jednak jeszcze lepiej zaprzecza naszej pewności wobec tego, na co patrzymy. Cienka granica między snem a rzeczywistością równoległą, zafascynowanie i wiara w XXI wieku w kule spełniające życzenia oraz sprawna adaptacja człowieka do nowych, nieznanych warunków to absurd, abstrakcja – bardzo sensotwórcza i lekka, żartobliwa.

Prac artystów japońskich było więcej tak w Pawilonie, jak i w innych lokalizacjach festiwalowych. Fundamentem dla nich była pełna skrajności kraina, w której wyraźnie zmagają się natura z kulturą i wizje dystopijne z futurologicznymi czy wręcz alternatywnymi. Nie są to jednak złączenia, których nie musielibyśmy dyskutować my wszyscy, dlatego też tak ważnym jest zorientowanie w choćby najodleglejszych nam perspektywach. ■

Japanese traces in the Wrocław Four Domes Pavilion

Contrasting combination of nature and tradition with latest technology is Japan's typical feature. During this edition of the WRO Biennale, a Japanese exhibition included works of individual artists such as Shuna Owada (installation *Unearth / Paleo-Pacific*) or Shota Yamauchi (film *DETOUR*), as well as collective creations. They focused mainly on the relationship between a human and environment, following the Biennale's main theme. ■

CEZARY WICHER

Nie//śmiertelne. O Reincarnation of Media Art (RoMA)

Powyżej: exonemo – **Yae Akaiwa, Kensuke Sembo** + YCAM + WRO, *Reinkarnacja sztuki mediów* – widok ekspozycji, fot. Zbigniew Kupisz

Kolektyw exonemo wraz z zespołem WRO przygotował szereg medialnych, w pewnych momentach duchologicznych wręcz rupieci, które niosą ze sobą historie opowiadane robotycznym głosem audioprzewodnika. W istocie, jakiś podskórny lans na starocie ciągle w "Reincarnation of Media Art" wybrzmiewa, bo wystawę zwiedzać najlepiej z boomboxem pod pachą, a gdy pożółkłe fotografie się znudzą, można przyjrzeć się dyskietkom czy ajfonom potrzebującym natychmiastowej wizyty u najbliższego ajdoktora.

Warto odnotować, że to drugi raz, gdy RoMA jest wystawiana. Pierwsza wystawa miała miejsce w YCAM w Yamaguchi. Wersja wrocławska to kuratorska inkarnacja projektu, jeśli tak można nazwać ekshumację – pomieszano tu reprezentatywne japońskie medialne szczątki ze szczątkami polskimi, tworząc unikatowy amalgamatyczny nekrobiom. Mamy tu kineskop, twardy dysk, telefon komórkowy z charakterystyczną klapką czy nawet książkę z fotografiami. Nie krążymy tylko wokół mediów zasilanych prądem, i całe szczęście.

Przestrzeń wystawy diametralnie różni się od japońskiego pierwowzoru – japońskie centrum sztuki mediów to ogromny, przeszklony budynek, w którym życie tętni dzięki słonecznym promieniom – pośrodku zaś artyści stworzyli kurhan, przypominający ikoniczne obrazy góry Fuzi. Galeria WRO dysponuje inną przestrzenią, dlatego zdecydowano się na odmienną koncepcję aranżacji – wchodzimy tu niczym na stanowisko archeologiczne gdzieś na stepie. Ściany tego mauzoleum pokryte są gliną, witają nas też flagi oklejone cytatami z wypowiedzi artystów o śmierci ich prac – dominuje atmosfera żałobna, podkreślana ubogim światłem. Ustawione pośrodku obiekty znajdują się w szczelnie zamkniętych gablotach, niczym w muzeum archeologicznym, choć najstarsze z nich skończyły dopiero 50 lat. Rozmieszczone na planie okręgu, niczym w seansie spirytystycznym, przedmioty przywołują swoją obecnością realizacje artystyczne, których niegdyś były częścią.

Tak jest z pierwszym omawianym przez „przewodnika" dziełem, czyli kineskopem Nam June Paika z 1963 roku z pracy *Zen for TV*. Paik wystawiał ją wielokrotnie, także w latach 70. Jak się okazuje, z czasem musiał zacząć wymieniać kineskopy w skrzynkach, co wynikało nie tylko z awaryjności sprzętu, ale wiązało się też z przemianami technologicznych. Gdy przestano produkować dany typ kineskopów, trzeba było zastąpić go nową, ulepszoną wersją. Tutaj niejako odkrywa się po raz pierwszy kuratorska wizja tego, czym jest i jak funkcjonuje dzieło sztuki. Wchodzimy w tym miejscu na niebezpieczny, benjaminowski grunt tego, czy możemy mówić o aurze dzieła sztuki wielokrotnie zreprodukowanego – w tym wypadku w nieco inny sposób, bo reprodukowanego autorsko przy stałym istnieniu jednego obiektu, któremu wymieniamy części. Skoro odnowione *Zen for TV* otrzymywało tę samą nazwę, to zaciera się granica między oryginałem a kopią.

Ciekawymi przypadkami są tu dokumentacje performansów Piotra Wyrzykowskiego *Ucieleśnianie* i Anny Płotnickiej *Performance na życzenie*. Nie mamy do czynienia z odtworzonymi dokumentacjami, ale z obiektami, które nas do obu zdarzeń odsyłają. Tutaj widać różnice względem pracy Paika, a także pozostałych wystawianych obiektów. Otóż – są one „szybą". Odnoszą się do „wirtualnego" (w rozumieniu Deleuze'a), czyli do transcendentalnych możliwości oznaczenia w polu sztuki i, jako materialne eksponaty, które posiadają na sobie pewien dyskursywny zapis, są w zasadzie od zapisu istotniejsze, bo to one go uruchamiają: bez nich jakakolwiek próba dokumentacji byłaby niemożliwa.

Zrealizowana w Centrum Sztuki WRO reinkarnacja sztuki mediów za swój cel ma przedstawienie możliwości myślenia o śmierci dzieła sztuki w dobie cyfrowej reprodukcji – rozwoju technologii. Dość jasno da się wyczytać intencje autorów. Materialny nośnik jest jedynie odsyłaczem, referencyjnym dowodem w postaci zapisu na kasecie VHS czy karcie pamięci, które dopiero uruchomione w polu społecznym zaczynają działać, „zaczynają znaczyć", przekazując nam informacje o samym dziele jako jeden z jego wybrakowanych komponentów.

Widzę tu jednak dość paradoksalne założenie. Chodzi mi o materialne komponenty wystawy, czyli przemawiające same z siebie popsute odpady postępującej technicyzacji, z którą sztuka mediów stara się jawnie (za pomocą omawianej wystawy) i niejawnie (za pomocą stałego uzupełniania niedziałających elementów) wejść w dialog. W przypadku wystawy RoMA pokutuje symptomatyczne kuratorskie – Mcluhanowskie z ducha – przeświadczenie, że medium to też przekaz, bo materialnie podpiera to, co zostaje zakomunikowane. Z ekspozycji wychodzi się jednak z myślą, iż medium czy materia jest znacząca sama z siebie i nie potrzebuje języka ustanawiającego (inne) znaczenie. Jest to o tyle istotna informacja, że radykalnie odwraca implicytnie wybijające się przez kuratorów założenie, że dzieła sztuki istnieją dzięki społecznemu rezonansowi w formie perceptów i afektów złączanych przez zmysły w bloki. Wystawa przemawia swoim głosem i mówi, że jest zupełnie odwrotnie – to materia podporządkowuje sobie nasze myślenie, to technika wyznacza horyzont naszych działań, to nie my gramy w grę, tylko gra w nas gra. To sztuka kreuje nas, a nie my ją stwarzamy.

I mimo niezgody na kuratorską wizję, rozciągniętą w modernistycznym z pochodzenia prymacie treści nad formą, ducha nad ciałem (o tym też świadczy autoironicznie zaproponowana przez kuratorów możliwość korzystania z audioprzewodnika – jako ustanowionego źródła narracji) trzeba podkreślić wyjątkowy walor wystawy – archeologicznego grzebania w trupach, nieustannego zderzania ze sobą różnych form materialności, a także próby redefiniowania i zlokalizowania tego, gdzie leży tak naprawdę źródło dzieła sztuki. Ta wiedza jednak ciągle nam się wymyka, podobnie jak śmierć. ■

Im//mortal. On Reincarnation of Media Art

An exhibition is an outcome of collaboration between a Japanese collective exonemo and the curators of the WRO gallery where it was presented. In the space arranged as an archaeological site, old electronic media devices from Japan and Poland were installed, provoking a reflecting on death of an artwork in the times of digital technology, as well as on the conflict between the form and the meaning. ■

Komórki Kultury

spotkanie w ramach WRO 2019 Biennale CZYNNIK LUDZKI / HUMAN ASPECT

Komórki kultury, fot. Marcin Maziej

„Komórki Kultury" – część programu paneli dyskusyjnych i spotkań w ramach Biennale WRO 2019 CZYNNIK LUDZKI / HUMAN ASPECT – to luźna kontynuacja spotkania „Sieci Kultury", które odbyło się w trakcie Biennale WRO 2017 DRAFT SYSTEMS. „Sieci Kultury" stanowiły forum swobodnego, nieobciążonego oczekiwaniem jakiegoś szczególnego rezultatu, dialogu i ekspresji doświadczeń dla łącznie kilkudziesięciu osób związanych na różne sposoby ze sztuką mediów, edukacją, badaniami i aktywizmem nadbudowanymi na współczesnych technologiach i ich społeczną recepcją. Kompozycja „Komórek Kultury" posiadała bardziej zwarty charakter: podczas dwóch spotkań zaproszeni paneliści prezentowali krótkie wypowiedzi traktujące o ich własnych praktykach twórczych, aktywistycznych, badawczych (lub mieszanych), które stanowiły punkt zaczepienia dla późniejszej dyskusji pomiędzy uczestnikami i publicznością.

Na „Komórki Kultury" złożyły się prezentacje i dyskusje dotyczące autonomicznych i wartościowych praktyk w obrębie technologicznej otoczki kultury. Wobec wydłużania się listy lokalnych i globalnych problemów zagrażających podstawowym wyznacznikom budującym znaczenia kulturowych aktywności postanowiliśmy wrócić do podstaw: praktyk, które uważamy za wartościowe i doświadczeń, którymi możemy się dzielić.

„Komórki" zawarte w nazwie spotkania nawiązują, w równej mierze, do kulturowej recepcji różnych okołobiologicznych koncepcji dotyczących postrzegania organizmów jako „społeczności" komórek, jak i do tradycyjnej praktyki różnego rodzaju organizacji i ruchów o charakterze opozycyjnym i antysystemowym, które często działały jako mniej lub bardziej ustrukturyzowane federacje niezależnych, ale wydajnie komunikujących się jednostek (co miało zapewnić autonomię, sprawność i odporność na zewnętrzne destrukcyjne bodźce).

Ważną cechą łączącą „Sieci" i „Komórki" jest tönniesamowski woluntaryzm – założenie, że osoby biorące udział w spotkaniu rzeczywiście odczuwają potrzebę dyskusji, są nawzajem ciekawe swoich poglądów oraz aktywności i chcą o nich rozmawiać. Oznaczało to oddanie dużej dozy swobody uczestnikom w kształtowaniu ich wypowiedzi i nieprzykrawaniu ich do jakiegokolwiek narzuconego z góry zakresu tematycznego. Przyjęto również założenie, że poszczególne wypowiedzi będą wyposażone w „drzwi" otwierające się na innych dyskutantów (niekoniecznie profesjonalistów w dokładnie tej samej dziedzinie) – a więc, że prezentacje nie będą po prostu autoprezentacjami.

Pierwszego dnia „Komórek" dyskutowaliśmy o trzech prezentacjach: Joanny Leśmian i Mirka Filiciaka – oboje związani m.in. z SWPS – opowiadających o własnych doświadczeniach jako badaczy i wykładowców próbujących na nowo określić program nowej humanistyki nie tylko w perspektywie współczesnych przemian technologicznych i społecznych, ale też z pozycji akademików związanych z uczelnią niepubliczną (a więc w szczególny sposób wrażliwą na zewnętrzne konteksty); Krzysztofa Bielaszki – wrocławskiego aktywisty i animatora kultury prowadzącego indywidualną i zinstytucjonalizowaną (m.in. poprzez Strefę Kultury Wrocław) działalność związaną z przybliżaniem szerokiej publiczności współczesnej refleksji nad kulturowym znaczeniem napędzanych technologią przemian społecznych, który mówił o tym, w jaki sposób taka działalność funkcjonuje w realnym miejskim, lokalnym i ponadlokalnym kontekście; Alexisa Langevin–Tétraulta, pochodzącego z Kanady twórcy (prezentującego podczas Biennale WRO performance *Interférences [String Network]*) oraz badacza eksperymentującego z możliwościami materialnych interfejsów (w szczególności wymagających użycia relatywnie dużej fizycznej siły) konstruowanych na potrzeby scenicznych i audiowizualnych działań artystycznych.

Drugi dzień należał do: Agnieszki Jelewskiej i Michała Krawczaka, którzy również opowiedzieli o swoich aktywnościach akademickich z (bardzo swoistej) perspektywy HAT Research Center – założonej na UAM unikatowej „jednostki specjalnej" łączącej badania z praktyką twórczą i kształceniem, w której studenci, kadra i współpracownicy HAT asemblują we wspólną całość współczesną humanistykę (także w najbardziej radykalnych, mrocznych, wydaniach), praktyki sztuki medialnej (także te niejako „rdzeniowe", np. związane z programowaniem i badaniem kulturotwórczej roli software'u) i nakierowane na współczesny *aparatus* praktyki innych dziedzin sztuki (choćby wyrosłych na gruncie teatru i sztuki performance); Doroty Błaszczak (która jako artystka pojawiała się już wcześniej na WRO, a tym razem prezentowała swoją nową instalację dźwiękową *Daily Data Orchestra*), aktualnie związanej z Polskim Radiem, wybitnej specjalistki w zakresie kreacji dźwięku przestrzennego na potrzeby systemów rzeczywistości wirtualnej (Dorota ma za sobą między innymi współpracę z kanadyjskim The Banff Centre for the Arts, z Softimage i Immersence oraz zespołem Char Davies przy szeregu klasycznych dziś wczesnych prac VR), pedagożki oraz ekspertki na polu radiowych archiwaliów; Hui Ye – pochodzącej z kontynentalnych Chin kompozytorki i artystki medialnej mieszkającej obecnie w Austrii, realizującej projekty od stricte muzycznych, przez dźwiękowe prace bazujące na fizjologicznych fenomenach związanych ze słyszeniem (jak. np. *tinnitus*, czyli „szumy" doświadczane przez osoby z dysfunkcjami aparatu słuchowego lub powiązanego z nim segmentu systemu nerwowego), po subwersywne projekty medialne i instalacje, m.in. w ramach projektu „Mai >

Ling" (stowarzyszenia działającego na rzecz promocji i oczyszczenia ze stereotypów współczesnej sztuki azjatyckiej, w szczególności kobiecej – nazwa stowarzyszenia nawiązuje oczywiście do słynnej figury „uniwersalnej azjatyckiej żony" wykreowanej przez filmowca i satyryka Gerharda Polta) – również Hui Ye jest artystką zaprzyjaźnioną z WRO, prezentującą już wcześniej swoje prace w ramach Biennale, a tym razem wystawiającą nową realizację *Quick Code Service*.

Rozpiętość zagadnień i zainteresowań uczestników może się w pierwszej chwili wydawać zaskakująco szeroka. Niemniej, nie uciekając się nawet do wyświechtanych określeń w rodzaju „interdyscyplinarności", warto zauważyć, że wszyscy paneliści i panelistki, niezależnie od głównych wektorów ich zainteresowań, współdzielą wspólną przestrzeń metodologiczną i komunikacyjną opartą o łagodny racjonalizm umożliwiający dialog poprzez redukcję branżowych żargonów do minimum umożliwiającego wymianę jednoznacznych, ale nie nadmiernie uproszczonych komunikatów, wspomnianą wyżej wolę nawiązywania porozumienia ponad dyscyplinarnymi podziałami oraz – co również nie powinno umknąć naszej uwagi – w zasadzie wszyscy uczestnicy spotkania posiadają więcej niż jedną zawodową tożsamość, w ramach których funkcjonują, odczuwając niejako organicznie potrzebę ich połączenia.

Pod koniec lat 90. upowszechnił się na moment, głównie dzięki książce pod redakcją Johna Brockmana pod takim właśnie tytułem, termin "trzecia kultura", używany na określenie badaczy, głównie zajmujących się naukami ścisłymi, którzy częściowo zrezygnowali z mechanizmów tradycyjnie rozumianej popularyzacji nauki na rzecz samodzielnego komunikowania się zarówno ze sobą nawzajem (ponad podziałami wynikającymi ze specjalizacji i dyscyplin), jak i z otwartą na współczesny model wiedzy o świecie częścią społeczeństwa. Ta formacja niestety wyczerpała swój potencjał wpływania na rzeczywistość w ciągu około dekady. „Komórki Kultury" rysują jednak podobny obraz świadomego wspólnych cech, ale znaczenie szerszego środowiska złożonego z twórców, badaczy, aktywistów i wszystkich osób chcących partycypować w globalnej (choć pozbawionej większości pompatycznych konotacji tego słowa) wspólnocie, która prawdopodobnie jako jedyna jest w stanie stawić czoła – choć trudno stwierdzić, na ile skutecznie – stojącym na horyzoncie, również globalnym zagrożeniom. ■

Cells of Culture – meetings during the WRO Biennale 2019 CZYNNIK LUDZKI / HUMAN ASPECT

Two meetings that consisted of presentations and discussions on technology and culture were a loose continuation of the „Culture Network" meeting at the WRO 2017. Invited artists presented shortly their creative, activist and research practices which was a starting point for open discussion between them and audience. ■

MAGDALENA BARBARUK

Re-formacje sztuki

Kulturowe rezonowanie rewolucji w sposobach międzyludzkiego komunikowania się bywa zaskakujące. W nowoczesności do owych sposobów należą przede wszystkim pismo i obraz. Zazwyczaj trzeba długo czekać, by dostrzec ogólniejsze procesy i ich efekty w tym zakresie. Historia powołanego w 1989 roku WRO, czyli początkowo Wizualnych Realizacji Okołomuzycznych, przemianowanych później na Międzynarodowe Biennale Sztuki Mediów, mogłaby stanowić dobre źródło do badań nad relacjami cywilizacji i kultury, bądź też mediów i swoistości świata człowieka. Interesujące byłoby zwłaszcza to, czy promowane przez WRO tzw. „nowe media" miały wpływ na „czynnik ludzki", tj. na wytworzenie się nowego, poszerzonego, „immersyjnego" człowieczeństwa (nawiązuję tu do słynnych tez Jacka Dukaja głoszącego kres człowieczeństwa związanego z kulturą pisma i wyłonienie się nowego człowieczeństwa „kultury przeżyć").

Wrocławscy pionierzy (Viola i Piotr Krajewscy oraz Zbigniew Kupisz) mieli intuicję i rację doszukując się w nowych formach generowania obrazu i dźwięku poszerzającego się pola artystycznej, autotelicznej, a nawet duchowej ekspresji. Symbolem powiązania między egzystencjalnym i technologicznym komponentem przemiany rzeczywistości ludzkiej, mogłaby być między innymi twórczość Billa Violi, którego obszerna retrospektywa pokazana została na wrocławskim Biennale już w 1993 roku. Warto o niej przypomnieć w kontekście późniejszej pracy Amerykanina, która może stać się znakiem innego ważnego jubileuszu – pięćsetlecia Reformacji, które świętowano w 2017 roku w różnych instytucjach kulturalnych. W większości z nich stawiano pytanie o dziedzictwo protestantyzmu we współczesnym świecie. Przypomnijmy, że upowszechnienie reformy Lutra nie byłaby możliwe, gdyby nie wykorzystanie nowego wówczas medium, czyli druku.

W Muzeum Śląskim w Katowicach zorganizowano wówczas okolicznościową wystawę „Wszystko osiąga się przez nadzieję. Kulturowe dziedzictwo Reformacji na Śląsku". Zaproponowane kategorie, które miały porządkować lokalną tradycję protestancką, czyli „Duchowość", „Edukacja", „Tradycja", „Społeczeństwo i polityka", „Kultura" obiecywały dużą różnorodność eksponatów, ale i wymiarów tożsamości śląskich ewangelików. Jak pisali kuratorzy: *Punktem wyjścia do narracji wystawy jest religia jako duchowe odrodzenie, na którym opierają się inne wątki życia, jak kształtowanie postawy obywatelskiej, kultywowanie tradycji, rozwój języków narodowych, dbałość o edukację, kulturę duchową i materialną* (podkreślenie – MB). Niestety, zaaranżowane w oparciu o strukturę róży Lutra przedmioty nie zbudowały przestrzeni dla doświadczenia estetycznego, pozostały na progu poznania rozumowego, przede wszystkim historycznego. Estetycznie monotonna i duchowo obca (na wielu płaszczyznach) wystawa, choć koncepcyjnie poprawna, nie realizowała swoich zamierzeń. Konstelacja przedmiotów nie wytworzyła własnej estetycznej jakości i zawiodła jako opowieść o nowej formie życia, która wyłoniła się wraz z Reformacją. Nie chodzi o to, że mówienie o religii jako fundamencie egzystencji człowieka wydaje się dziś niewiarygodne, lecz, że potrzeba do nich innych środków.

Katowicką wystawę o protestantyzmie warto skontrastować z pracą *Visitation* (2008) Billa Violi, którą można oglądać stale w Katedrze w Uppsali. Została ona zakupiona w 2017 roku z okazji jubileuszu Reformacji (środki pochodziły z Królewskiej Szwedzkiej Akademii Literatury, Historii i Starożytności). Wcześniej, wraz z pięcioma innymi pracami artysty z lat 2002-2014 (*Observance, Ablutions, The Encounter, Tempest (Study for the Raft), Air Martyr)* stanowiła część wystawy "Visitation Reformation" współorganizowanej przez Katedrę i Muzeum Sztuki w Uppsali.

Wizytującego nobliwą, ciemną, świątynię widza *Odwiedziny* szokują: kontrast jest tak duży, że ociera się o prowokację. Mieszcząca się przy zakrystii kaplica, w której zawieszono niewielki ekran, wygląda bardziej na skromny mieszczański pokój niż na przestrzeń sakralną. Ściany kaplicy ozdobione są jedynie miodową tapetą w kwiatowy wzór, całość dopełniają kamienne szare płyty podłogi, okno, rama kolumn. Na ciemnym tle, na wysokości wzroku, naprzeciw drewnianej ławki umieszczono zrealizowane w technice *high definition* wideo Violi. Z zaśnieżonego

Z prawej: **Bill Viola**, *Visitation*, 2008, Katedra w Uppsali, fot. M. Barbaruk

obrazu wolno wyłaniają się dwie postaci. Ich niewyraźne sylwetki ucieleśniają się, konkretyzują, nabierają kolorów, dopiero gdy zetkną się ze strumieniem wody. Widzimy wtedy dwie kobiety w średnim wieku, jedną w krótkich, po męsku ściętych, siwych włosach, w koszulce w fioletowo-szare paski, drugą w czerwonym gorsecie i narzuconej koszuli. Stylizacje są banalne i niedbałe. Narodziny osoby, do których dochodzi zgodnie z wiarą chrześcijańską w czasie chrztu nie mają charakteru zrytualizowanego, podniosłego ani jednoznacznie radosnego (jedna z kobiet płacze). Viola pokazując ciała starzejących się kobiet podkreśla, że duchowa przemiana nie powinna być też łączona z dzieciństwem czy wyabstrahowana z cielesności. Praca ociera się o dosłowność, chrzest wyrażony jest przez obfite strumienie wody, a mokre ubrania wydobywają fizyczne atrybuty kobiecości. *Odwiedziny* kończą się odejściem postaci, dezintegracją ich kształtów, utratą przez nie kolorów. Niepokojący finał zdaje się sugerować, że przemiana nie dokonuje się definitywnie.

Bill Viola w swoich intertekstualnych pracach nawiązuje do późnośredniowiecznych i renesansowych przedstawień malarskich. Odwołując się do „starych" mediów poszerza semantyczny i estetyczny potencjał współczesnych. Gdy w 2013 roku mógł we florenckim studiu Daniele Rossiego zobaczyć poddawany właśnie restauracji *Visitazione* Jacopo Pontormo, nie ukrywał wzruszenia, bezradności, zachwytu. Jego reakcję lepiej niż słowa: *To jest absolutnie współczesna sztuka* oddawała chęć dotykania dzieła sztuki, fizycznego z nim kontaktu. Obraz ten był podstawą pracy video *Greetings* (*Przywitanie*), którą pokazał na 46. Biennale w Wenecji w 1995 roku. Od samego początku twórcom WRO zależało na wydobyciu duchowego wymiaru technologii, na podkreśleniu w syntagmie „sztuka elektroniczna" słowa „sztuka". Niezwykle ważna była też możliwość obcowania z twórczością artystów nowych mediów w miejscach publicznych, obszerne prezentowanie programu w telewizji (Program 2 TVP). Kto wie: może w czasie przyszłych edycji Biennale będzie to przestrzeń sakralna? ■

Re-formations of art

Development of technology – new forms of creating images and sound – enlarge fields of artistic and spiritual expression which has always been a concern for the creators of the Wrocław Biennale. An example of this relation can be art of Bill Viola whose works were presented at WRO already in 1993. Viola successfully combines artistic medieval and renaissance inspirations with modern technology, like in one of his most famous works: a video installation *Visitation* (2008) dedicated to a religious experience. ■

1

G.J. Jermolis

28, 1940, 67 x 67_23_09_2018, 1100 ≠ 40, 177 /136 /93 /28 /2,5, 774131481, 13352,54, 462, 84, 31, 1, 15172 / 17039, 7, 440, 65, 5190, 0000000000001, [1:(5x1) + 1:(5x1)] : 24, 13352,54

to tytuły prac prezentowanych na wystawie Katedry Sztuki Mediów „Własna miara/własny wymiar" zorganizowanej w kwietniu 2019 w Galerii Neon wrocławskiej ASP.

Co znaczą i kto się za nimi kryje, wyjaśniał katalog/przewodnik po wystawie, bez którego widz mógł być równie bezradny jak osoba czytająca te liczby.

Autorem idei wystawy był prof. Wiesław Gołuch, a jej realizatorami/uczestnikami koledzy i koleżanki z macierzystej katedry. Gołuch nawiązał do tytułu swojej pierwszej indywidualnej wystawy zrealizowanej dokładnie 40 lat wcześniej w funkcjonującej wtedy we wrocławskim ratuszu Galerii Monada. Nowy był drugi człon tytułu – własny wymiar. W intencji kuratora punktem wyjściowym każdej pracy powinien być minimum jeden, *wybrany, własny parametr fizyczny, dający wyrazić się liczbowo. Wyartykułowana liczba stawała się automatycznie tytułem pracy.* Nie wszyscy uczestnicy utrzymali ten reżim – część potraktowała zadanie metaforycznie.

Autorzy odnosili się do swojego wieku, wzrostu, wagi, obwodu pasa, objętości, ale też do ważnego numeru telefonu, ważnej wartości czasowej lub liczb egzystencjalnie dla nich istotnych.

Rozmieszczone w przestrzeni galerii prace identyfikowane były poprzez naklejone na podłodze tytułowe liczby. Wędrujący po galerii widzowie z pomocą katalogu/przewodnika mieli możliwość poznać nazwisko autora i jego syntetyczne wyjaśnienie tytułu.

Wystawa prezentująca obiekty przestrzenne, instalacje, realizacje fotograficzne i graficzne poszerzona też została o działania performatywne. Odbywający się przez cały okres trwania wystawy performans Agnieszki Jarząb i Mai Wolińskiej zatytułowany *15172/17039* odnosił się do liczby dni przeżytych przez każdą z autorek do dnia otwarcia wystawy. Artystki budowały przy pomocy pęset swoje piramidy z ziaren maku, dążąc do uzyskania w nich ilości ziaren równej przeżytym dniom. Podczas wernisażu odbyły się dwa performansy. Jakub Jernajczyk w ramach akcji *Wielkie wyparcie* zaprezentował istotę swojej instalacji – *5190*. Aby przybliżyć objętość i ciężar swojej głowy autor zanurzył ją w specjalnie przygotowanym pojemniku. Wyparta z pojemnika woda, przelana do szklanej kuli stała się eksponatem wystawy. Z kolei miniperformans Wiesława Gołucha zatytułowany *Zdejmowanie kapturka z kantówki* można potraktować jak żart,

1–2. Widok ogólny wystawy
3. Otwarcie wystawy przez kuratorów Wiesława Gołucha, Ireneusza Olszewskiego i Marka Grzyba
4. Widzowie (studenci) z „przewodnikiem" po wystawie
Fot. 1–4 Michał Pietrzak

2

pastisz, zabawę z podtekstem. Ujawniane kolejne słowa – stoję, siedzę, kucam, leżę, znikam – tworzą prosty ciąg egzystencjalny.

Instalacja wideo Ryszarda Jędrosia niosła zdziwienie autora z faktu przekroczenia wiekiem liczby 65. Reakcja wskazówki prezentowanego w pracy zegara była bardzo wymowna, dramatycznie broniła się przed odmierzaniem upływającego czasu. Czesław Chwiszczuk zarejestrował w swojej pracy niepowtarzalny moment – zrównania wieku z wagą. Niepowtarzalny o tyle, że tylko jeden z tych elementów można cofnąć. Porównania dokonała również Agnieszka Talik w pracy *28*, gdzie swój wiek odniosła do wymiaru swojej twarzy.

Do pojęcia czasu odnosi się większa grupa uczestników. Są wśród nich: Ireneusz Olszewski, który w pracy *462* ujawnia ilość przepracowanych w akademii miesięcy, Norbert Kowalczyk pokazujący miesięczny ślad swoich przemieszczeń na podstawie lokalizacji GPS i Tomasz Dobiszewski, dla którego liczba **7**, oznacza siedem dni w tygodniu i rozwija się ponad siedemset razy w formie zarchiwizowanego kilkunastoletniego elektronicznego kalendarza z notatkami.

3

4

Agata Szuba w swojej instalacji dokonała porównania pojemności własnego żołądka i żołądka kury domowej dowodząc w równaniu, że kurą domową nie jest.

Marek Grzyb swoją pracę o co najmniej dwuznacznym tytule *1940* poświęcił osobom odpowiedzialnym za tę liczbę, będącą, jak się dowiadujemy, informacją o wzroście autora wyrażoną w milimetrach. Praca uruchamia pamięć o tych osobach, poprzez zachowane wizerunki i przedmioty z nimi związane. W przypadku Ewy Martyniszyn bohaterem pracy stała się bliska osoba, po której pozostał jedynie numer telefonu.

Andrzej P. Bator w pracy mówiącej o względności posłużył się paskiem do spodni i informacją o aktualnym obwodzie swojej talii, a Stanisław Sasak, też w sposób autorefleksyjny, zaprezentował niemożność wyzwolenia się z ograniczeń czasu i własnych, fizycznych uwarunkowań.

Piotr Komorowski, Rafał Warzecha i Michał Pietrzak zinterpretowali użyte liczby w sposób metaforyczny, a Piotr Masny pracę *440* potraktował jako model graficzny dźwięku o częstotliwości 440 Hz.

Wystawę wewnątrz galerii i w przestrzeni internetowej anonsowała animowana wersja plakatu wystawy, przygotowana przez Barnabę Mikułowskiego.

Stworzony przez wszystkich autorów wielowątkowy rebus pokazał potencjał ukryty w zakodowanych cyfrowo prostych parametrach fizycznych, a ich swoistym dekoderem stał się katalog. ■

Autorzy zdjęć: Czesław Chwiszczuk, Michał Pietrzak
Autorzy biorący udział w wystawie: Andrzej P. Bator, Czesław Chwiszczuk, Tomasz Dobiszewski, Wiesław Gołuch, Marek Grzyb, Agnieszka Jarząb, Jakub Jernajczyk, Ryszard Jędroś, Piotr Komorowski, Norbert Kowalczyk, Ewa Martyniszyn, Piotr Masny, Ireneusz Olszewski, Michał Pietrzak, Stanisław Sasak, Agata Szuba, Agnieszka Talik, Rafał Warzecha, Maja Wolińska.

28, 1940, 67 x 67_23_09_2018, 1100.... 40, 177/136/93/28/2,5, 774131481, 13352,54, 462, 84, 31, 1, 15172 / 17039, 7, 440, 65, 5190, 0000000000001, [1:(5x1)+1:)5x1)]:24, 13352,54

These are titles of works presented at the exhibition *Own measure / own dimension* at the Media Art Department of Wroclaw Academy of Fine Arts in the Neon Gallery. For Prof. Wiesław Gołuch and his academic friends, the starting point was a selection of at least one physical parameter expressible in numbers, such as height, time, or phone number which later was transformed into an object, installation, photography or performance. ■

Krzysztof K. Balawender

Retrospektywa ku przyszłości

Mimo że termin sztuka ekologiczna nie jest precyzyjny i ma charakter umowny, to artystów i dzieła sztuki ekologicznej łączy przekaz będący wezwaniem do działań w obronie Ziemi oraz refleksja dążąca ku zmianie stylu życia odbiorcy.

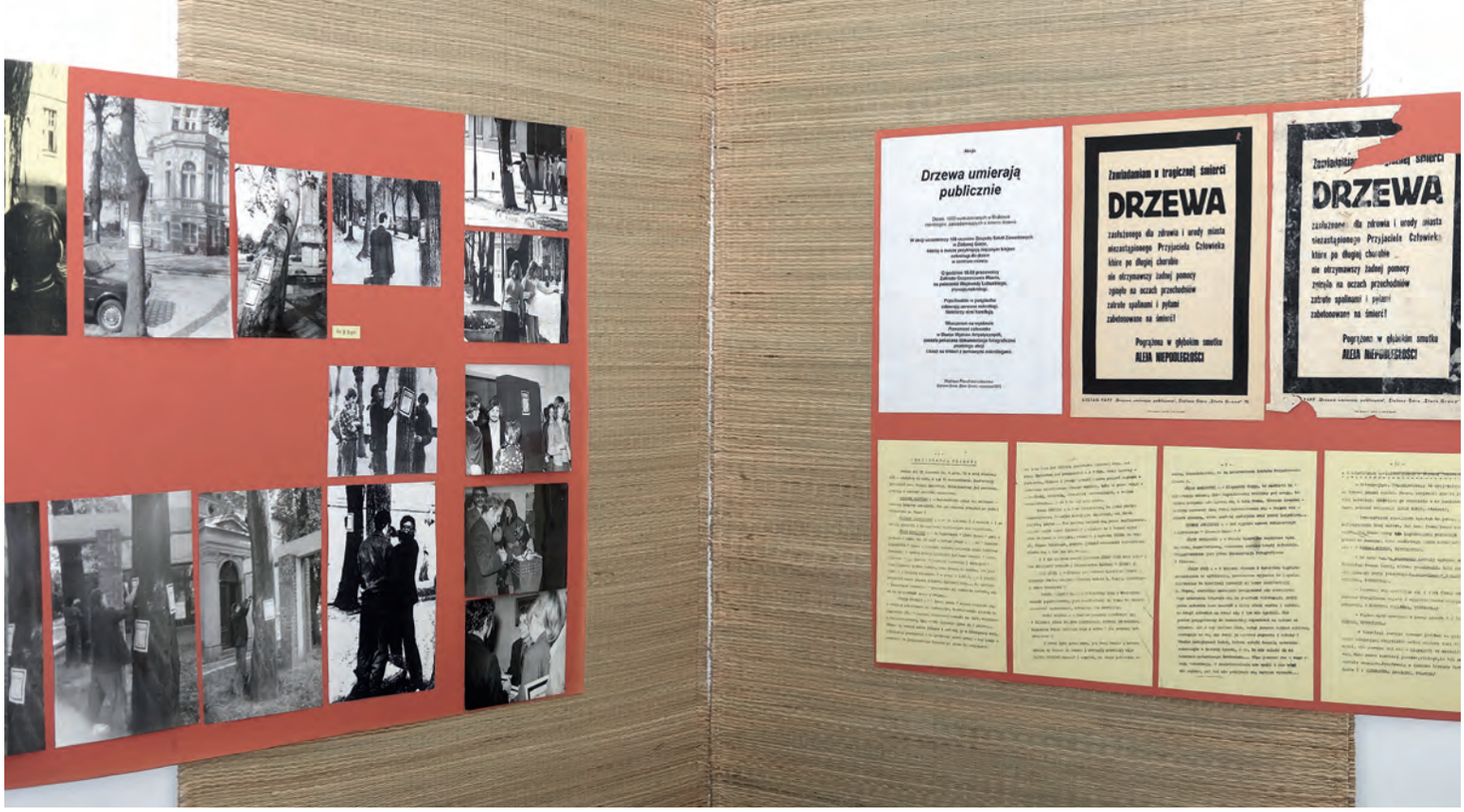
Sztuka ziemi i inspirowany przez nią zwrot ku naturze włączył się w generalną przemianę świadomości zapoczątkowaną dopiero u schyłku lat 60. Raport U. Thanta *Człowiek i jego środowisko* z 1969 roku oraz opracowanie Klubu Rzymskiego *Granice wzrostu* z 1972 roku, zwróciły uwagę światowej opinii na biologiczne koszty postępu technologicznego oraz wskazały na potrzebę zmiany sposobu myślenia o kulturze; na konieczność przejścia od modelu linearnego (który odwołuje się do idei postępu, podboju, do idei emancypacji człowieka, który w procesie produkcji stopniowo przekształca i podporządkowuje sobie dziką i wrogą naturę) do cyrkularnego modelu kultury (gdzie natura staje się wartością, z uwagi na swoje ograniczone zasoby, a człowiek pełni rolę regulatora cyklu przebiegającego od natury do kultury i z powrotem – świadomego gospodarowania naturalnymi zasobami. Sztuka zaangażowana ekologicznie w Polsce pojawiła się wcześniej w stosunku do innych krajów europejskich – wystawa „Klęska urodzaju" w Galerii Sztuki Współczesnej w Opolu prezentowana od 17 maja do 23 czerwca ukazała działania twórców od końca lat 50. do końca lat 70. ubiegłego wieku. Jest ona zasygnalizowaniem obszernego dorobku polskich artystów, pokazując, że twórczość ta była bardzo rozwinięta mimo (ale i dzięki) często występującej skromności środków artystycznych. Należy zauważyć, że jest to pierwsza europejska prezentacja najważniejszych aspektów tej sztuki.

Brak wyrażanej wprost krytyki politycznej w polskiej sztuce lat 60. i 70., krytyki systemu władzy w sztuce polskiej neoawangardy w ogóle, a w sztuce konceptualnej w szczególności, to zjawisko bardzo charakterystyczne. Dzieła Jerzego Rosołowicza czy Jarosława Kozłowskiego – kluczowych postaci w historii polskiej sztuki konceptualnej w Polsce lat 70., jak niemal cała twórczość konceptualna w Polsce tamtego czasu, pozbawione są odniesień do rzeczywistości politycznej i społecznej. Ta cecha w wyraźny sposób odróżnia polską kulturę od innych kultur Europy Środkowej, zwłaszcza upolitycznionej węgierskiej neoawangardy. Jednak sztuka zaangażowana ekologicznie w Polsce, mimo iż powstawała w określonych warunkach politycznych technokratycznego systemu, nie unikała działań i informacji subwersywnych, a nieliczni artyści podejmowali wprost niewygodny politycznie temat ekologii. Taki charakter miały m.in. prezentowane na wystawie akcje Stefana Pappa *Drzewa umierają publicznie* czy Jerzego Beresia *Pomnik Arena* i *Zwid wielki*.

Lata tzw. zimnej wojny to czas rozwoju przemysłu ciężkiego bez oglądania się na skutki uboczne: degradację ziemi, odprowadzanie ścieków przemysłowych do rzek i jezior, naruszanie równowagi ekosystemów wodnych i leśnych, zanieczyszczanie atmosfery bez analizy skutków zdrowotnych… Władzy ludowej zależało, aby społeczeństwo pozytywnie postrzegało rozwój gospodarczy i jej osiągnięcia. Temu służyła organizacja sympozjów i plenerów artystycznych w sąsiedztwie inwestycji i w ośrodkach przemysłowych. Rządzący liczyli na wdzięczność artystów, pozytywny odzew i prace afirmujące efekty przemian gospodarczych. Za to artyści mieli „swobodę działania oraz wikt i opierunek od państwa za darmo" (cytat z jednej z ówczesnych Polskich Kronik Filmowych).

Opolska „Klęska urodzaju" autorstwa Magdaleny Worłowskiej i Natali Krawczyk to zgrabnie, i świadomie zgrzebnie, przygotowana wystawa o początkach polskiej sztuki ekologicznie zaangażowanej, dobrze oddająca klimat społeczny i tło mentalne tamtych czasów. Trzeba pamiętać, że wtedy niezależność twórców, swoboda wyrażania się czy krytyka rzeczywistości były „towarem" deficytowym. Władza w PRL wiedziała, że woda z rzek nie nadaje się nawet do celów przemysłowych, Śląsk się dusi, a brak oczyszczalni ścieków zmienia jeziora w szambo. Tyle, że za wiedzą nie szły zmiany. Wprawdzie wśród krajów bloku wschodniego Polska chyba najszybciej zorientowała się w rozmiarach klęski ekologicznej. Ale „szybciej" oznaczało „o wiele za późno". Dziś, choć toksyczne hałdy zarosły, a kominy przestały dymić, konsekwencje takiej gospodarki ponosimy nadal.

Wystawa ukazuje polską sztukę ekologiczną nowatorską i progresywną, już wtedy podejmującą problemy, zrównoważonego rozwoju. Andrzej Matuszewski pobierał próbki skał, aby w *Dokumencie miejsca i czasu* wykazać, jak kopalnie naruszają historię zapisaną w skałach, jak naruszają strukturę Ziemi. Na wystawie znalazł się również zapis prac Zbigniewa Makarewicza i Ernesta Niemczyka *Muzeum archeologiczne Festung Breslau* – prowokację o archeologii na śmietniku.



2

1. **Oskar Hansen**, *Ekoarchitektura*
2. **Stefan Papp**, *Drzewa umierają publicznie*, 1975
Fot. 1–2 K. Balawender

Równie ważnym elementem proekologicznej postawy stała się wiara w realne oddziaływanie sztuki i jej udział w przemianach społecznych poprzez estetyczne kształtowanie otoczenia człowieka, towarzysząca twórcom co najmniej od czasów modernistycznego przełomu. Zmiana organizacji przestrzeni miała wpływać, w założeniu artysty, na relacje międzyludzkie, a w konsekwencji na zmianę stosunków społecznych. Podobny sposób myślenia stał się motorem rozmaitych działań podejmowanych przez Mariana Bogusza od lat sześćdziesiątych. Kolejne inicjowane przez niego sympozja (m.in. w Łosiowie w 1972, Krapkowicach w 1974 czy Opolu w 1974/75) łączyła idea reorganizacji przestrzeni miast, małych miasteczek, a nawet wsi w ramach interdyscyplinarnych projektów na pograniczu malarstwa, rzeźby, architektury i urbanistyki. Na wystawie kierunek ów reprezentowały także prace Oskara Hansena, Wincentego Maszkowskiego, Tadeusza Wencla.

Organizowane w czasach PRL na terenach tzw. Ziem Odzyskanych imprezy artystyczne (w różnym stopniu angażujące lokalne środowiska) wpisywały się w ówczesną politykę wewnętrzną nastawioną na integrację tych obszarów z resztą kraju i wykorzystującą kulturę jako własne narzędzie propagandowe. Takich wydarzeń było niemało :

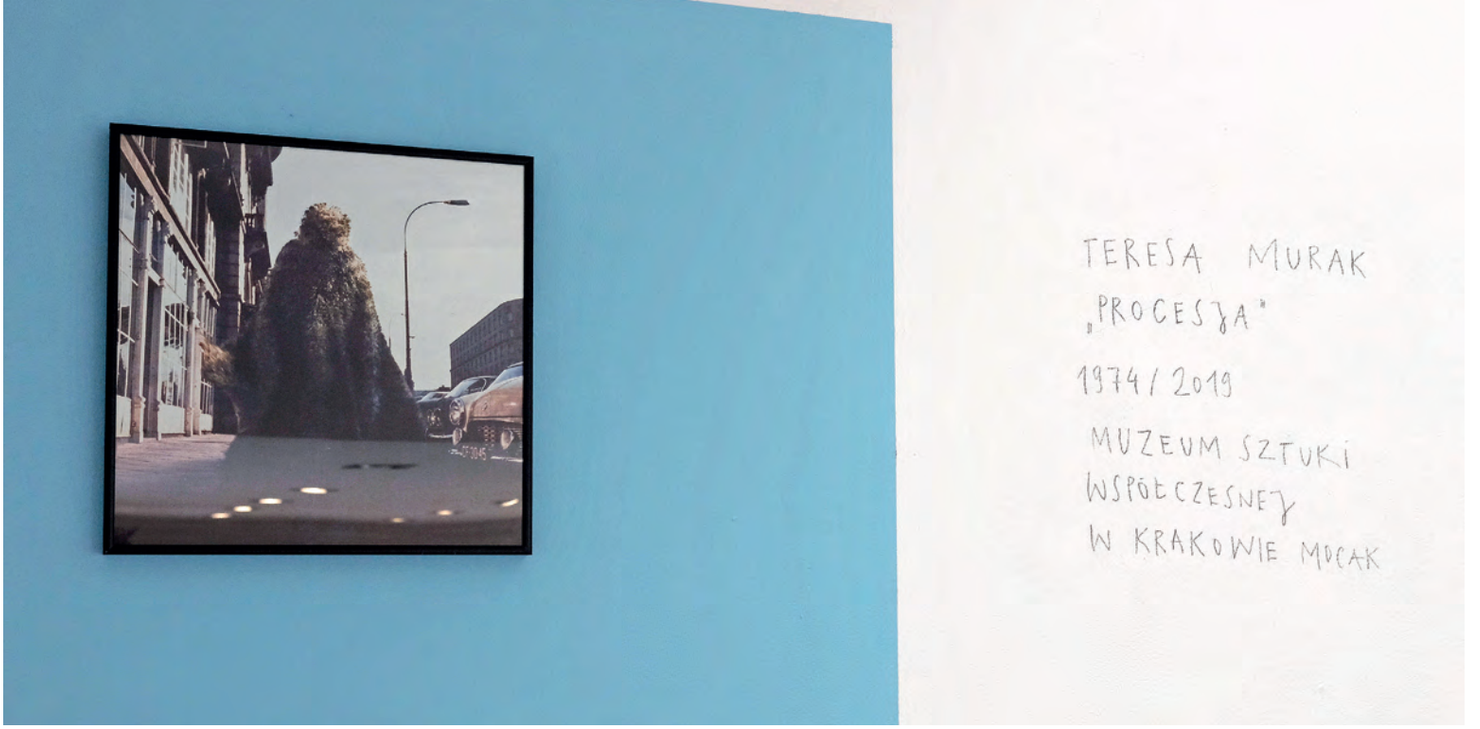
- Międzynarodowe Spotkania Artystów, Naukowców i Teoretyków Sztuki – plenery organizowane corocznie w latach 1963–1981 w Osiekach nad jeziorem Jamno, niedaleko plaży w Łazach. Podczas wykładów i „dni otwartych pracowni" publiczność mogła spotkać artystów w trakcie pracy.
- Plener „Ziemia Zgorzelecka - 1971": nauka i sztuka w procesie ochrony naturalnego środowiska człowieka, Opolno-Zdrój lipiec 1971;
- Plenery Łagowskie Złote Grono 1963-1981;
- plener Ustka 1972;
- Sympozjum Plastyczne Łosiów 1972;
- Sympozjum Otmuchów 1972;- Plener Rzeźbiarski Szydłowiec 1965;
- Sympozjum Artystów Plastyków i Naukowców „Sztuka w zmieniającym się świecie" 1966 w Zakładach Azotowych w Puławach;
- Plener Sztuka i Środowisko, Wigry 1977;
- Biennale Form Przestrzennych w Elblągu 1963-1972;
- Sympozjum Plastyczne Wrocław 1970;
- Sympozjum Architektoniczno-Plastyczne Opole 1974/75;

Z jednej strony artyści posługiwali się w swoich dziełach językiem przyrody, z drugiej – językiem techniki; z kolei zderzenie obu tych postaw powodowało niepokój i napięcie. Nie przypadkiem wystawę otwierają sąsiadujące ze sobą prace Włodzimierza Borowskiego *Ofiarowanie pieca* i *Wiatrowanie* Jerzego Trelińskiego i Andrzeja Pierzgalskiego.

Tytuł wystawy – Klęska urodzaju – nawiązuje do wypowiedzi Jerzego Ludwińskiego, który pisał, że w sztuce dostrzec można reakcję na powielanie dzieł sztuki - przedmiotów, nieadekwatnych wobec procesu twórczego. Sugerował on nawet, że „klęska urodzaju" wynikająca z nadmiaru produkcji i informacji artystycznej przyczyniła się w pewien sposób do powstania sztuki konceptualnej, ale i do nieekologicznego zwiększania odpadów, śmieci. Klęska urodzaju odnosi się również do propagandowych haseł systemu komunistycznego, takich jak np. 200 % normy, a także lęku przed tworzeniem „wzorcowych" tuczarni-gigantów czy gigantów-chlewni. Zachęta do nadprodukcyjnego wysiłku nie szła równolegle z dbałością o środowisko naturalne. Jednocześnie tytułowa „klęska" polegała także na (paradoksalnym wobec propagandy sukcesu) powszechnym braku i niedoborze towarów.

Prezentowani na wystawie artyści porzucali tradycyjne media jak malarstwo czy rzeźba i otwierali się na współpracę z przyrodą lub wybierali język techniki, stosując wszelkiego rodzaju formalne eksperymenty: akcje z partycypacją odbiorców, dzieła efemeryczne, performance, działania konceptualne. Wątki ekologiczne były tematem wielu awangardowych prac stworzonych podczas imprez artystycznych doby PRL-u. Na wystawie dały temu wyraz dokumenty akcji *Aneksja krajobrazu* Marii Pinińskiej-Bereś czy *Ćwiczenia 1, 2* Krzysztofa Zarębskiego. Artyści przedstawiali także nowe, niekiedy utopijne, rozwiązania dla najbliższej okolicy, kraju czy planety (np. praca Stefana Müllera *terra-X* przypominająca wizje S. Lema)

Artyści mieli istotny udział w rozpropagowaniu tego nowego, postlinearnego modelu kultury. *Ochronę środowiska przyrodniczego można skutecznie realizować tylko w uwrażliwionym na przyrodę i przyrodniczo wyedukowanym społeczeństwie. Edukacja prośrodowiskowa musi łączyć w sobie wszystkie elementy związane z egzystencją człowieka na Ziemi. Sztuka jako forma edukacji ekologicznej spełnia wiele ról. Oddziaływanie przez sztukę stwarza możliwości dostarczania informacji na temat problemów środowiskowych i kształtowania* >



1

postawy szacunku do przyrody (Magdalena Worłowska). Z historii ekologii w PRL płynie wielka nauka: lekceważenie ochrony środowiska nie ma sensu, ponieważ szybko wystawia ona słony rachunek.

Od narodzin sztuki ziemi minęło ponad pięćdziesiąt lat, powstaje zatem pytanie, jak zmienił się do dziś stosunek artystów do natury? Jak wygląda dzisiaj„ kiedy problematyka ekologiczna staje się przedmiotem politycznej gry, trafia do reklamy, zmienia się w nową dziedzinę biznesu? Czy racje ma Jerzy Bereś, że podejmowanie problemów ekologicznych przez artystów ma dzisiaj wyłącznie publicystyczny i deklaratywny charakter?

W tej wystawie dostrzegam nie tylko jej retrospektywny, historyczny charakter, ale także głos ku naszej teraźniejszości i przyszłości. Wrażliwi twórcy sztuki ekologicznej wyprzedzili świadomość polityków i ekonomistów, i jestem pewien, że dziś artyści postrzegają otaczającą rzeczywistość podobnie wnikliwie i krytycznie. Nie jest to ich wyłączna domena; głos lekarzy podobnie ostrzegawczo brzmi na temat niezdrowej żywności w handlu, głos psychologów o wpływie cywilizacyjnego stresu na agresję i problemy społeczne, głos teologów o braku trwałości zasad i wartości etyczno-moralnych… Profetyczny charakter przesłań artystów zaprezentowanych na wystawie nie budzi wątpliwości. Dlatego in spe postuluję: słuchajmy ich uważnie, bo są naszym, może niekiedy neurastenicznym, sumieniem…

Artyści tamtych lat proponowali w ekologii konkretne rozwiązania, inwencje i przekazywali wyraźne komunikaty, postulując ochronę otoczenia tu i teraz – tworzyli tzw. ekowencje. Myślę, że dziś należy pójść o krok dalej i podejmować ekowokacje (czytaj: głośne prowokacje). Takie na przykład, jak zaprezentowana na wystawie ekologiczna *Procesja* Teresy Murak. ■

1. **Teresa Murak**, *Procesja*
2. **Włodzimierz Borowski**, *Ofiarowanie pieca*
Fot. 1–2 K. Balawender

2

Retrospective towards future

An exhibition „The curse of abundance" presented in the Gallery of Modern Art in Opole and curated by Magdalena Worłowska and Natalia Krawczyk recalls the beginning of Polish ecological art which was in the years 1950s-1970s. It shows well the social, political and mental background of of the art that resulted from a clash between danger of excessive exploition of natural resources and the myth of a successfully developing country. The exhibition features art works or registrations of artistic actions of many remarkable Polish artists. ■

Monika Braun

Ucieleśnić Inność, czyli ćwiczenia z obcości według Katarzyny Koczyńskiej-Kielan

Katarzyna Koczyńska-Kielan, fragment ekspozycji *Celadon? Ćwiczenia z obcości* w BWA Jelenia Góra, fot. © Grzegorz Stadnik

Ceramika zawiera w sobie dwa krańcowo odległe dyskursy:
najbardziej zawiłą filozofię rzeczy, materii i formy
oraz cudownie irracjonalne doświadczenia chwytu, dotyku i widzenia.
James Elkins

Twórczość Katarzyny Koczyńskiej-Kielan, prezentowana w jeleniogórskim BWA na wystawie „Celadon? Ćwiczenia z obcości", będącej podsumowaniem kilkuletnich doświadczeń artystycznych z pobytów twórczych w Chinach, jest specyficznym rodzajem translacji. Już sam tytuł, wybrany przez autorkę, wprowadza nas w ów stan zagubienia i niedopasowania, który odczuwamy trafiając w nieznane miejsce, słysząc odmienny od własnego język, uczestnicząc w zdarzeniach i sytuacjach bez „otwierającego" je klucza. Musimy rozszyfrowywać rzeczywistość, szukać nowych sposobów porozumiewania się. Tytułowe „ćwiczenia" stają się trudnym, mozolnym procederem. Nawet „Celadon?", zakończony znakiem zapytania, ukazuje znaną technikę jako coś nieoczywistego, z czym zmierzyć się trzeba będzie na nowo. Jak pisze sama Koczyńska-Kielan: *Rezydencje artystyczne w Chinach w latach 2010 i 2016 były dla mnie ogromnym wysiłkiem emocjonalnym i fizycznym. Praca odbywała się w tropikalnym klimacie oraz w niesprzyjających okolicznościach społecznych (trudności w komunikacji werbalnej z właścicielami manufaktur i z obsługą techniczną). Jednak największym wyzwaniem okazały się: odmienna technologia, inny rodzaj masy porcelanowej, sposób szkliwienia i wypału.* […] *Estetyka dostępnych materiałów była mi obca, zupełnie inna od stosowanych wcześniej. Ta podróż w nieznane była kluczowa dla powstania tych realizacji. Dotychczasowe doświadczenie stało się nieprzydatne, sytuacje wymagały uczenia się od podstaw. Przy czym najistotniejsze okazało się odnalezienie formy dla krystalizującej się idei.*

Ta forma, która się wyłoniła, daje się być może najlepiej rozszyfrować poprzez ważną dla artystki metaforę podróży, nie tylko z jej oczywistymi etapami, wyznaczanymi upływem czasu i zmianą krajobrazów, ale także transformacją pejzaży wewnętrznych, osmotycznym przepływem pomiędzy światem percepowanym i wyobrażanym. Wędrowanie to przecież nie tylko przeżycie wizualne, to także konieczność rewidowania ustalonych poglądów i wyuczonych algorytmów zachowań. I nie mam tu wyłącznie na myśli wspominanych przez artystkę kłopotów komunikacyjnych, ale bardziej jeszcze potrzebę wypracowania nowych sposobów porozumiewania się z ceramiczną materią. Tych bezpośrednich, poprzez dotyk, nacisk, obcowanie skóry, stawów i mięśni – z *Innością* objawiającą poprzez substancję. Może nieprzypadkowo zatem wszystkie formy stworzone przez rzeźbiarkę w Chinach wydają się nosić dosłownie ślady jej palców; na każdej z nich widoczne są podłużne żłobienia, bruzdy i rowki, przypominające niekiedy ścieżki lub ścieżynki, innym razem koleiny gruntowej drogi. Wszystkie biegną, wiją się, meandrują, niekiedy zawracają dokądś, jakby każdy z obiektów obrazował fragment topografii duchowej i fizycznej tej ekspedycji.

Owe drobne kreski, niekiedy, jak w cyklu „Znaki", powstałe w wyniku rozciągania i drapania porcelany w celu rozrelifowania niewielkich kształtów, owe regularne żłobienia w „Liczydłach marzeń" i „Chińskich bramach", wydłubane pasma, przypominające strukturę próchniejącego pnia albo plątaninę korzeni w „Pejzażach wyobraźni", nacieki, zdające się leniwie deformować płaszczyznę w cyklu „Fizjonomia przestrzeni III i IV. Chińskie inspiracje", krakelury >

1

2

i bliki świetlne szkliw, spękania powierzchni nieszkliwionych, podobne erodującej glebie, wreszcie karbowania na obrotowych toczonych formach, przypominających wrzeciona lub buddyjskie młynki w „Liczydłach marzeń" – wszystkie owe arterie, naczynia krwionośne tych rzeźb, mają coś z rozmotywanej z kokonu jedwabnika przędzy, niekiedy splątanej, innym razem ulegle wyznaczającej linie proste. Są osnową tej idei, którą próbuje uchwycić artystka. Obecne też niekiedy i w tle, w postaci karminowych smug, jako daleka reminiscencja czerwieni chińskich taśm i wstęg (choć zazwyczaj autorka stroni od tego rodzaju jaskrawości), są jednocześnie jakąś daleką analogią do pisma, kaligrafii nieznanego systemu, kreślonej już to pędzlem, krótkimi dotknięciami znaczącymi powierzchnię, jak czyni się to w chińskich znakach, już to pisanej jednym, długim pociągnięciem, właściwym europejskiej sztuce łączenia liter w ciągi jednym gestem.

Ten graficzny i przestrzenny aspekt translatorskich praktyk Katarzyny Koczyńskiej-Kielan widoczny jest także, gdy spojrzymy na zgromadzone na wystawie obiekty jako zbiór. Wszystkie rzeźby i płaskorzeźby znajdują swoje ceramiczne ciało w prostocie właściwie dwóch tylko podstawowych figur geometrycznych – okręgu i czworoboku. Jak w kartografii, gdzie jasność nauki Euklidesa służy ukazaniu złożoności świata. Ale też wszystkie komplikują się poprzez pokrewieństwo z pętlą, supłem, węzłem, także chińskim znakiem. Jak gdyby pasma ceramicznej materii artystka związywała, sięgając po ascetyczność i doskonałość tego niepozornego, skręconego kształtu. Potem można jeszcze owo skręcenie w glinie zawikłać, uwydatniając zarówno bliską pismu grafikę splotów, jak i ich magiczny sens.

Katarzyna Koczyńska-Kielan ceramiczne węzły ceni. W jej rękach stają się „Chińskimi bramami" i „Liczydłami marzeń" – jeśli prześwit jest duży, oknami ku *Innemu* czy zaledwie sugestią centralnego otworu w przypominających chińskie układanki kompozycjach „Fizjonomii przestrzeni", pęknięciami w „Widnokręgach" lub zaledwie rysami w „Znakach".

3

Gdyby wszystkie dzieła artystki spotkały się razem, byłyby labiryntem, skomplikowanym i pełnych „wąskich gardeł", zarośniętych niekiedy przez dziwaczne formacje, podobne do kępek grzybów *shimeji*, korytarzy tonących na przemian w mroku matowych sien i brązów, przypominających spękaniach pustynniejącego gruntu, i w oślepiającej jasności seladonowych szkliw, podobnych akwamarynowym tafelkom pierwszego lodu na stawie, gdzie natrafić możemy na wrzeciona czy też buddyjskie młynki. Podążając tędy, jesteśmy podekscytowani, ale i pełni niepokoju, co dalej, jaki to widok ukaże się naszym oczom za kolejnym zakrętem, a nawet obawy, czy nie zabłądzimy w gęstwinie podpowiadanych nam tropów. Ów labirynt, którego ostatnim etapem jest tworzona przez artystkę ścieżka językowych analogii, stanowi zarazem mapę skomplikowanej drogi, wiodącej przez *Inność*, upostaciowioną odpowiedzią na pytanie, kim i czym jest *obcość* kultury, z którą konfrontowała się autorka. I czy sztuka może przybliżyć nam ją choć trochę.

„Celadon? Ćwiczenia z obcości" to sztuka ucieleśniania wiedzy kulturowej. *Nie możemy doświadczyć świata z perspektywy innych* – pisze antroplożka Kirsten Hastrup – *możemy jednak podzielać ich doświadczenie społeczne* [1]. Chodzi o to, by uczestniczyć, a nie tylko obserwować chłodnym okiem, znaleźć się *w szczelinie między językami i kulturami, między rodzajami i klasyfikacjami, w których możliwa jest pewnego rodzaju uważność i międzykulturowy dialog* [2].

Zwraca na to uwagę także Koczyńska-Kielan, relacjonując próbę porozumienia z pracownikiem w manufakturze, u którego chciała uzyskać potwierdzenie technicznego rozwiązanie wedle własnych pojęć o ceramice, a który powiedział, że *nie wie, czy można to zrobić, bo on tego nie doświadczył*. Umiejętności nie przekazuje się przez mówienie, w każdym razie nie tylko przez nie. *Rozumienie przychodzi stopniowo i jest w rzeczywistości wytworem umiejętności, a nie niezależnym ich źródłem* [3]. ■

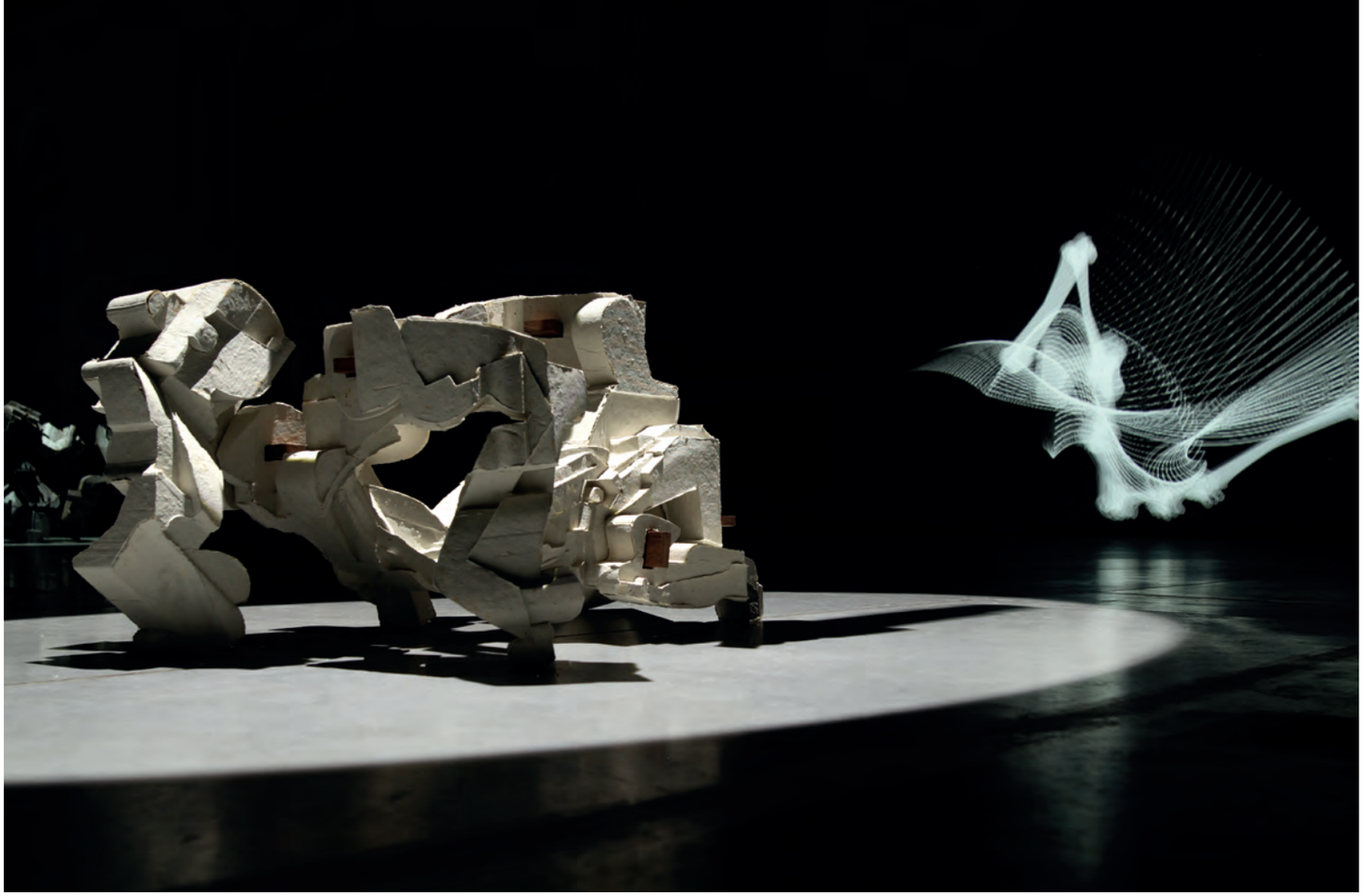
Katarzyna Koczyńska-Kielan, *Celadon? Ćwiczenia z obcości*, 4.10 – 5.11.2019, BWA Jelenia Góra

To embody "Otherness" or Katarzyna Koczyńska-Kielan's exercises in strangeness

An exhibition of art works by Katarzyna Koczyńska-Kielan „Celadon? Exercises in strangeness" refers to her artistic residencies in China in 2010 and 2016. Challenges she faced during these two journeys were not only of artistic character (Chinese ceramic technology was very different from the European one) but they also concerned communication with people and environment that she encountered there. Active participation in a common cultural experience resulted in new knowledge and skills which were visible in the presented exhibits. ■

Katarzyna Koczyńska-Kielan
1. Widok wystawy, na pierwszym planie *Przestrzeń emocji II* z cyklu „Pejzaże wyobraźni", 2017, masa szamotowana, angoba
2. *Fizjonomia przestrzeni IX*, 2016, Chińskie inspiracje– zrealizowane w technologii szkliw seladonowych w Longquan, Chiny, porcelana, szkliwo seladonowe craquelé, 31 × 25 × 12 cm
3. *Liczydło marzeń III* (detal), 2016, zrealizowane w technologii szkliw seladonowych w Longquan, Chiny, porcelana, szkliwo seladonowe craquelé, 26 × 27 × 12 cm
Fot. 1–3 © Grzegorz Stadnik

1 K. Hastrup, *Droga do antropologii*, przeł. E. Klekot, Kraków 2008, s. 65.
2 C. Dempsey, [cyt. za:] ibidem, s. 57.
3 D. C. Dennett, *Ewolucja ewolucji kulturowej* [w:] op. cit., s. 397.



1

Zbigniew Władysław Solski

Ex-Machina-Abel

Aby dotrzeć do miejsca, w którym Adam Abel przedstawił swoją instalację *Deus Ex Machina*, trzeba przejść przez teren dawnej wałbrzyskiej kopalni węgla kamiennego „Julia". Po drodze mija się wydobyte z głębi chodników zardzewiałe koła zamachowe olbrzymich rozmiarów, mimośrody, korbowody… Wszystkie te metalowe części kopalnianych maszyn – o trudnym dla wyobraźni laika przeznaczeniu – niegdyś były w nieustannym ruchu. Teraz wyniesione na powierzchnię leżą nieruchome.

Wchodzimy do zupełnie ciemnego wnętrza: na posadzce – w intensywnym świetle padającym z góry – obracają się ceramiczne formy o skomplikowanej budowie i kanciastych krawędziach. Każdy obiekt jest inny, ale wszystkie razem sprawiają wrażenie, że powstały według tego samego algorytmu. Postindustrialne kształty ceramicznych prac i ich rdzawe powłoki (z różną intensywnością pojawiające się na poszczególnych obiektach) kojarzą się z przemysłową infrastrukturą, którą minęliśmy na zewnątrz zaciemnionej galerii. Znaleźliśmy się w Proustowskiej *camera obscura,* w której „czas się odnalazł", bo cofnęliśmy się do chwili sprzed zamknięcia kopalni: wirujące elementy przywołują utraconą świetność dawnej techniki.

Ruch poruszających się form ceramicznych okazuje się jednak ruchem pozornym, tak jak iluzją jest też praca strumienia pamięci: industrialne elementy tkwią w bezruchu, zmienia się tylko ich dynamiczny cień. Na zewnątrz, w otwartej przestrzeni kopalni, rozrzucone części maszyn niepostrzeżenie zmieniają się w rytmie słonecznego światła, bo tylko uważny przechodzień od razu dostrzeże wydłużanie się cieni. Tymczasem u Abla cienie ceramicznych obiektów – jak w przyspieszonych kadrach filmu – w minutę potrafią pokonać dystans kilku słonecznych dni.

Cienie ceramicznych form są tak wyraźne i ostre jak w słońcu stojącym w zenicie. Taki rodzaj oświetlenia bez półcieni zwykło się kojarzyć z antyczną tragedią, dyskretnie przemilczając okoliczność, że w tym samym Teatrze Dionizosa grano również komedie. W wypadku rzeźb plenerowych często się zdarza, że cienie – wydłużając się o późniejszej porze dnia i tracąc ostrość konturu wraz z głębią czerni – wprowadzają nieprzewidziane „korekty": nabrzmiałe cieniem detale potrafią każdego herosa przemienić w postać z farsy. Tymczasem w instalacji Abla cienie, choć są długie jak przy zachodzącym słońcu, zachowują intensywność cieni z samego południa. Sprawa wkrótce się wyjaśnia: tuż obok kręgów światła z ceramicznymi obiektami Abel rozmieścił też świetlne kręgi z samymi tylko cieniami. Cienie w jednych i w drugich kręgach wirują w takim samym rytmie. Okazuje się zatem, że cienie ceramicznych obiektów nie są prawdziwe. Artysta generuje komputerowo cienie i przy pomocy projektorów ich zmienny obraz rzutuje na posadzkę z rozłożonymi na niej ceramicznymi pracami.

Cienie, zwłaszcza w rzeźbie plenerowej, są przyczyną nieprzewidywalności w oczekiwanym artystycznym efekcie, dlatego rzeźbiarze w galeriach zazwyczaj prezentują swoje dzieła w świetle rozproszonym i unikają kontrastowego światła kierunkowego. Ulubione przez rzeźbiarzy miękkie światło sprawdza się w wiarygodnym przedstawianiu rzeczywistości, co potwierdza sztuka portretowa. W naturze źródłem światła rozproszonego jest nieboskłon. W biblijnym opisie stworzenia świata takie światło obecne jest już od pierwszego dnia, gdy Stwórca oddzielił światło od ciemności. Kontrastowe światło pojawia się dopiero czwartego dnia wraz ze stworzeniem Słońca, Księżyca i gwiazd, a więc bardzo późno, bo ziemia była już przecież wówczas

2

1–2. **Adam Abel**, *DEUS EX MACHINA*, instalacja multimedialna, Centrum Nauki i Sztuki Stara Kopalnia, Galeria CCU, Wałbrzych, 01.02.2019 –30.04.2019, fot. A. Abel

zazieleniona różną roślinnością. Wprowadzenie czwartego dnia kontrastowego światła służyło przygotowaniu sceny świata na wejście zwierząt i ludzi. Nowi aktorzy – zdolni do samodzielnego ruchu – potrzebowali kosmicznego zegara, aby okiełznać niesforną czasowość. O ile rzeźbiarzowi zapanowanie nad ruchomymi cieniami stwarza kłopoty, to malarz potrafi rozwiązać ten problem, domalowując cienie o przewidzianym przez siebie kształcie. Abel umiejętnie uzupełnia własne formy ceramiczne o sztuczne cienie, przekraczając granice między rzeźbą a malarstwem. To „malarskie" oświetlenie nie służy jednak urodzie prac Abla, bo kontrastowe światło zaciera atrakcyjne detale.

Służy za to pełnemu podporządkowaniu mikrokosmosu woli artysty-demiurga i obowiązującej obecnie konwencji. W *Deus Ex Machina* – jak w zdecydowanej większości multimedialnych instalacji – to widzowi wyznaczono rolę „boga", bo to on swoim wejściem i opuszczeniem galerii decyduje o początku i końcu prezentacji. Taką topiką zakończenia posługiwano się również w średniowieczu, choć wówczas nie miano pojęcia o koncepcji „dzieła otwartego". Współczesna sztuka chętnie odwołując się do „otwartości", manifestuje nieskrytość. Ten sam gest w średniowieczu służył jednak wyrażeniu nie jawności, a tajemnicy istnienia. Echo słów Wielanda przewrotnie powraca:

Pędzel wypada mi sam z ręki,
kto ma ochotę, może ten obraz i to dzieło dokończyć.

Włączenie widza w czasową strukturę prezentacji jest tylko jednym z zastosowanych przez Abla środków właściwych dla ponowoczesnej sztuki niepewności, procesu i relacji. Instalacja Abla, najwyraźniej przypominająca zegar, ma charakter mechanistyczny, czyżby zrodziła się z wizji „człowieka-maszyny" Juliena Offray'a de La Mettriego?

W refleksji Krystyny Wilkoszewskiej (która stara się rozszerzyć zakres filozofii Johna Deweay'a na współczesne zjawiska artystyczne), pojawia się zaskakująca konkluzja: *sztuka niepewności, procesu i relacji (...) oferuje nam (...) jedną z możliwych prób zrozumienia dokonujących się w naszej cywilizacji zmian, związanych z tym, że człowiek w świecie substancjalnych i trwałych rzeczy utracił poczucie szczęścia.* Wilkoszewska wymowę różnorodnych formalnie i treściowo działań artystycznych sprowadza do pesymistycznego przesłania. Czyżbyśmy znaleźli klucz do zrozumienia instalacji Abla?

Trop okazuje się ślepy, bo Abel odnajduje szczęście w dzieleniu się z widzem swoją pasją i wbrew ponowoczesnej modzie na apokaliptyczne nastroje praktykuje „radosną *mimesis*"! Tym samym Abel odnajduje się poza zamkniętym kręgiem ponowoczesności, bo choć mistrzowsko posługuje się najnowszymi technologiami, to równocześnie z przenikliwą intuicją zdaje się realizować archaiczny projekt wskrzeszenia wedyjskiego Praczłowieka: *a gdy Go rozpościerają, wtedy dają mu życie. Rozpościerany On się rodzi, On się rodzi, On się rodzi w ruchu* (Śatapathabrahmana, 3. 94. 23). Ruch przed narodzinami nowożytnej filozofii i fizyki fascynował ludzi, bo widziano w nim przejaw tajemnicy życia i ukrytej harmonii kosmosu. Artysta ten ukryty porządek rozwija w postaci nowego obrazu optycznego: iluzji ruchu ceramicznych form. Pięć ceramicznych obiektów powstawało przez całą dekadę i niektóre z nich były już indywidualnie wystawiane wraz z komputerową animacją. Gdy Abel zestawił je wszystkie w jednej czasowo-przestrzennej aranżacji, okazało się, że utworzyły spójną całość. To artystyczny dowód na istnienie ukrytego porządku. Abel prezentuje na komputerowych ekranach zagadkowe wizualizacje równań ruchu. Te „magiczne" formuły matematyczne stały się dla niego źródłem „anatomii" ceramicznych obiektów. Czyżby Abel, porzuciwszy mechanistyczną wizję późnej nowoczesności, wkroczył w świat praindoeuropejskich mitów, aby scalić rozproszoną energię? ■

Ex-Machina-Abel

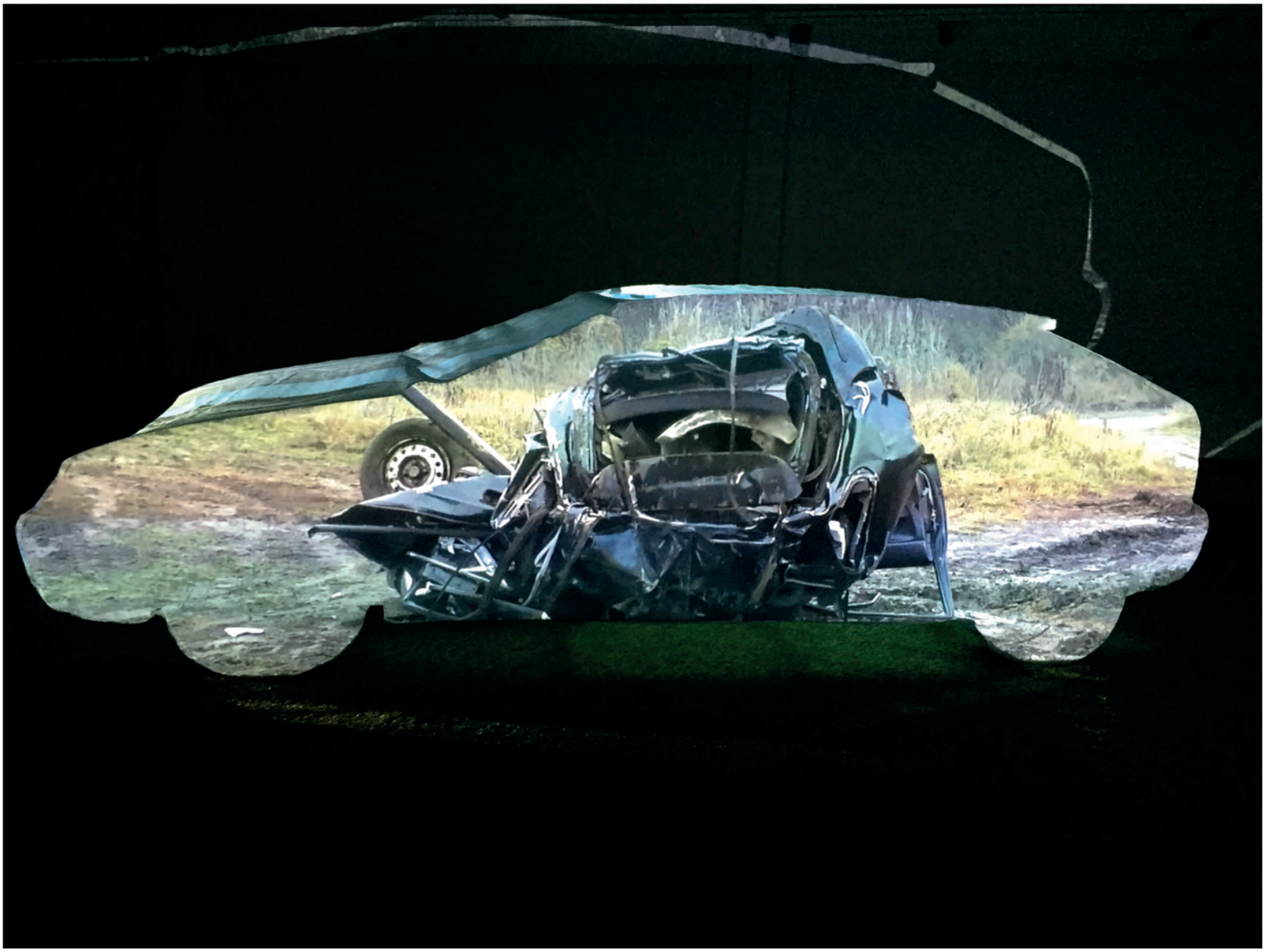
Adam Abel's installation „Deus Ex Machina" was presented in a former bituminous coal mine in Wałbrzych. Postindustrial shapes of ceramic objects seemed to move but in fact it was only their shadows as well as additional computer-generated shadows that were changing dynamically thanks to sharp light. The movement, stillness, time, order, composition and illusion were elements the audience put together while visiting the installation, and co-creating the art work. ■

1

Jaromir Jedliński

Przez instalacje i obiekty w wystawie „Marcin Berdyszak Pozornie niekonieczne”

Jeśli późną wiosną czy latem 2019 roku zbliżamy się do Elektrowni w Radomiu, uderzają nasz wzrok duże figury ludzkie przyklejone do elewacji budynku, po zmroku formy te podświetlone są alarmowym czerwonym blaskiem. To *Zawłaszczanie nieoczekiwanego*, wielopostaciowa grupa rzeźbiarska autorstwa Marcina Berdyszaka. Duża wystawa dzieł artysty ma w tym czasie miejsce w ciekawej, odrębnej na scenie życia artystycznego w Polsce, radomskiej instytucji sztuki współczesnej. Witające gościa (a także przechodnia) dzieło jest szczególne i znaczące w bardzo bogatym dorobku Marcina Berdyszaka. Ożywa ono w kolejnych miejscach jego uobecnienia, ożywia ono owe miejsca za każdym razem podobnie, ale też odmiennie w każdorazowym zaistnieniu (wcześniej znałem je w wersji prezentowanej w Galerii Miejskiej w Poznaniu w 2008 roku, jako *Kultura zawłaszczania nieoczekiwanego 2* oraz w Galerii Miejskiej BWA w Bydgoszczy w 2014 roku, jako *Kultura zawłaszczania nieoczekiwanego – wersja bydgoska*). To wieloelementowe dzieło najpełniej wybrzmiewające wizualnie w ciemności skupia w sobie rozmaite cechy wielowątkowej sztuki Berdyszaka: rzeźbiarskość, interwencyjność, przewrotność, unaoczniana dociekliwość intelektualną, ironię, kontekstualność. To sztuka inteligentna choć cecha ta objawia się w sposób niedyskursywny. To sztuka działająca skrótem, skojarzeniem (odległym nierzadko), czasem szokiem. To sztuka-owoc czasu nadmiaru informacji i niedostatku wrażliwości, a tak jednemu, jak drugiemu Marcin Berdyszak przeciwstawia swe manifestacje artystyczne. Owo „zawłaszczanie nieoczekiwanego” – mocny znak radomskiej wystawy zatytułowanej „Pozornie niekonieczne” – objawia, że to, co wydaje się niekonieczne, to, co dla wielu nieoczekiwane, dla Berdyszaka stanowi przedmiot dociekań, temat



2

Marcin Berdyszak
1. *Zawłaszczanie nieoczekiwanego*, „Elektrownia", Radom, 2019
2. *Auto-niebyt*, 2018
3. *Pancerze wymuszające*, 2018
Fot. 1–2 M. Berdyszak

obrazowania malarskiego, rzeźbiarskiego, tworzonego z użyciem jeszcze innych środków wyrazu. Sztuka tego artysty wyrasta z niezgody na to, co zastane, z ciągłego zakreślania obszaru własnej wolności, przy czym dokonuje się to w sposób lekki, często sarkastyczny. Sztuka Berdyszaka to obrazowe, przedmiotowe i przestrzenne dialogi. Na tych przedmiotowych, przestrzennych dziełach skupię tu głównie uwagę. Stanowią one jakby kamienie milowe w przebiegu całej pracy artysty, są to też stacje obecnej, prezentującej również wiele obrazów i obrazów-obiektów Berdyszaka, radomskiej ekspozycji. Czasem, choć zdarza się to rzadko, odnoszące się do aktualnych dyskusji, jak praca *Promocja czy ochrona*, która posługując się stałym od wielu lat w sztuce artysty motywem Banana, w tym przypadku wyrazić miała w dyskretny sposób stanowisko Berdyszaka w odniesieniu do głośnej, krzykliwej wręcz, acz bezowocnej dyskusji wokół polityki kulturalnej państwa *Anno Domini* 2019.

Wystawa „Pozornie niekonieczne" prezentuje nowszą twórczość artysty w wielu salach na dwóch kondygnacjach Elektrowni, zajmując pomieszczenia, a właściwie przenikające się przestrzenie, w których eksponowane są zespoły dzieł, ich suity, cykle obrazów-obiektówa raz za razem jedną z nich zajmuje pojedyncza duża, zwykle wieloelementowa, instalacja, jak np. *Auto-niebyt* z 2018 roku – najbardziej wielowymiarowa, >

3

Marcin Berdyszak
1. Widok ogólny ekspozycji, „Elektrownia", Radom, 2019
2. *Zła widoczność*, 2018
3. *Obiecana perspektywa*, 2008
Fot. 1–3 M. Berdyszak

ekspresyjna i poruszająca realizacja multimedialna odnosząca się do destrukcji mentalnej, przestrzennej czy komunikacyjnej, a w ostatecznym wymiarze medialnej. W erze wszechwładzy mediów tylko to, co medialne jest realne – choć, jak wiemy – niekoniecznie prawdziwe. Autor ukazuje, że to, co w świecie dotykalnym ulega bezpowrotnemu unicestwieniu, w świecie mediów, nawet pozornie dokumentalnych (w istocie zawsze sterujących percepcją) może zostać poddane rewitalizacji jak niezniszczalne twory uczestniczące w wirtualnych grach, *memach*, *giffach* etc., kiedy bohater czy jakiś aparat jest nieustannie niszczony i zarazem w cudowny sposób ożywa, jakby nawet śmierć i destrukcja były umowne w zabawowym, infantylnym, agresywnym świecie ułudy, który anektuje coraz większe obszary naszego życia. Marcin Berdyszak podejmuje próbę (wkłada też ogromny wysiłek realizacyjny w świecie realnym), by – w pracy takiej jak *Auto-niebyt* – przenieść to, co prawdziwe w świat ułudy medialnej i zaraz potem unaoczniać nam ową złudność wszelkiegoprzekazu, a zwłaszcza przekazu medialnego. Artysta, tworzy wizualne fantomy, których widmowość, o dziwo, przywraca nas rzeczywistości albo – odwrotnie – odbudowuje w nas poczucie realności.

W innej długiej, węższej a głębokiej sali umieszczona została szczególna realizacja, dzieło żmudnej pracy ręcznej (artysta korzysta z pomocy fachowców-rzemieślników, ale przede wszystkim wytężonej pracy umysłowej, namysłu i sumienności), zatytułowane *Obiecana perspektywa*, za której materialną formą na ścianie umieszczony został napis złożony z czerwonych wielkich liter, głoszący „W CZASIE POKOJU SZYJEMY MUNDURY ABY NASZE DZIECI NOSIŁY JE W PODCZAS WOJNY"Kamuflaż, obiecanki, prawda i fikcja, propaganda i nieuchronna żałoba, zabawa w wojnę i niezabawna wojna realna, choć wyeksportowana do odległych, pustynnych krain, jak sugerują ochronne barwy materiału na owe mundury, albo wojna hybrydowa. To gra wojenna przebierańców, w której giną ludzie i anektowane zostają suwerenne państwa. Wszystko to zawarte zostało w tych militariach prosto spod igły (maszyna do szycia ustawiona na czele też jest osłonięta barwami ochronnymi) i umieszczone na stołach wyznaczających odwrotną perspektywę (odwrotną, jak w powiedzeniu, że w czasie pokoju dzieci chowają w grobach rodziców, a w czasie wojny rodzice chowają w mogiłach swe dzieci).

W kolejnym pomieszczeniu wchodzimy pomiędzy groźne, ni to militarne znowuż, ni to jak prosto z sali tortur przyrządy o ludzkich kształtach, które to antropomorficzne, skubizowane „pancerze" wymuszają określone pozycje ciała, na przykład: rozkrzyżowanie, klęczenie, siedzenie bez ruchu itp. Ten zespół niepokojących i zarazem rozbawiających przyrządów (przypominają one nieco wcześniejsze obiekty Berdyszaka nazwane „Verhandlungskabinen") to typowe dla niego połączenie czarnego humoru z pierwiastkami przestrogi, przewidywania, wszystko to zaś uzmysławiane jest w syntetycznej formie, często z gatunku tragifarsy.

W jeszcze innej dużej przestrzeni zaprezentowana została kinetyczna instalacja zatytułowana *Zła widoczność – dedykowane twórczości Tadeusza Kantora*, praca stworzona do wystawy Berdyszaka w Galerii Muzalewska w Poznaniu w 2018 roku, która to wystawa (wiele innych z niej dzieł prezentowanych jest obecnie w Elektrowni) nosiła taki sam tytuł jak rzeczone dzieło-*hommage* Marcina Berdyszaka przywołujące pewien powracający motyw w sztuce Tadeusza Kantora – parasol, element *rzeczywistości najniższej rangi*, niosący wszakże, i u Kantora, i u Berdyszaka, doniosłe znaczenia. Rozpatrywanie różnych pięter, rozmaitych wymiarów rzeczywistości, czyni aspiracje twórcze Kantora i Berdyszaka pokrewnymi, przy odmienności języka artystycznego obu twórców.

Gdy przemieszczamy się pomiędzy salami, na dwóch kondygnacjach wystawy, napotykamy też niezwykle intrygujący obiekt, jakby porzucony, zapomniany w miejscu przechodnim, które to wrażenie potęguje fakt, iż obiekt ten ustawiony jest na podnośniku widłowym. Jest to precyzyjnie wykonana szafa

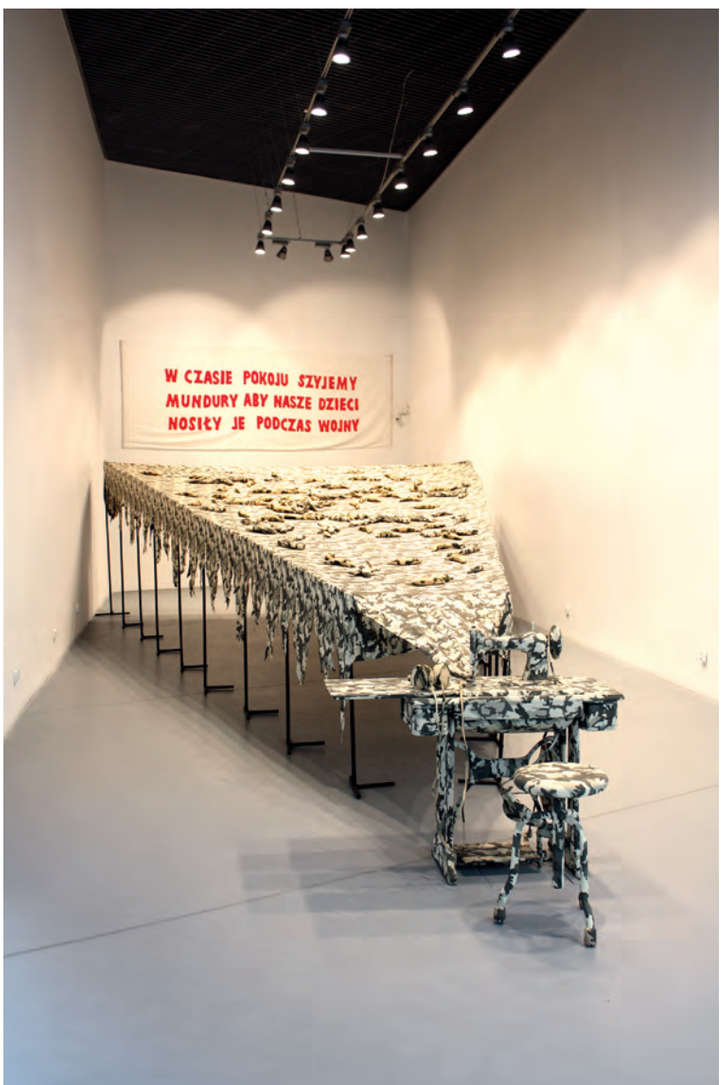
pancerna,sejf z kodowanym zamkiem, tyle, że wszystkie jego ściany zbudowane są z przejrzystego grubego szkła. Ustawiony na wózku widłowym sejf jest zamknięty, transparentny, a dzięki temu wiemy, co zawiera. Jedyną jego cenną zawartość stanowi zwykły młotek. Tytuł tej wykonanej z głębokim namysłem i lekkim humorem, a materialnie ciężkiej realizacji, to *Transparentność ludzkich intencji*.

Prace Marcina Berdyszaka dokonują owocnej translacji wielu założeń stanowiących modernistyczne podstawy wyrazu artystycznego, w aktualny czas ponowoczesny, o rozchybotanym kośćcu i płynnych konturach. Ten nasz czas Berdyszak usiłuje opisać i jakoś intelektualnie opanować, pamiętając o znaczeniu dobrego sumienia sztuki. Artyści dzisiaj – wchodząc w zmagania z aktualną rzeczywistością – skazani są na sarkazm, parodię, ironię właśnie, a ich działanie operuje równocześnie w wielu rejonach znaczeniowych, polifonicznie, odmiennie niż w przypadku twórców wcześniejszych generacji obrazujących realność monofonicznie. W sferze znaczeń i tematów, Berdyszaka zajmuje sztuczna inteligencja i sztuczny instynkt. Zwłaszcza ten instynkt. Rozpatruje on stereotypy, iluzje, pozorność, sztuczność sztuki i realność w sztuce, ale też niezmienność oraz stałość. Te ostatnie dwa walory stanowią kościec myślowy i budulec sumienia omawianego twórcy. Częste posługiwanie się przezeń owocami, zazwyczaj sztucznymi i najczęściej bananami, uświadamia, że ważnym motywem ikonograficznym w formowaniu własnej wypowiedzi twórczej Marcina Berdyszaka pozostaje martwa natura. Widać to w obrazach artysty, ale sam sposób traktowania tematyki ikonograficznej w złożonych układach przedmiotowych, w instalacjach, powoduje, iż martwa natura komplikuje się tylko i przeradza w sceny rodzajowe, wręcz w pejzaże nieraz, co dowodzi, że poważna sztuka, nawet gdy jest nowatorska w sensie środków, jakimi się posługuje, utwierdza raczej ciągłość a nie zerwanie.

W wystawę „Marcin Berdyszak *Pozornie niekonieczne*" wcielona została ekspozycja „Tomasz Drewicz *Komfort termiczny*".* Stało się tak na zaproszenie

2

Berdyszaka, którego wpierw uczniem, teraz zaś współpracownikiem jest Drewicz. Zajmuje się różnorakimi postaciami ciepła, tworzy – jak powiada – „zdarzenia cieplne" nierzadko o społecznej wymowie, a w Elektrowni, choćby ze względu na dawną funkcję oraz charakter miejsca i centralnie umieszczony w nim piec, prezentacja owych „zdarzeń cieplnych" znalazła optymalne przytulisko. Sytuacja między-artystyczna natomiast oraz międzyludzka wiążąca starszego i młodszego artystę ma głębsze też niż tylko okolicznościowe znaczenie. Posiada charakter kooperacji z ducha Josepha Beuysa (artysty ideowo bardzo ważnego dla Berdyszaka) i zdaje się stanowić dzisiejsze ucieleśnienie opartej na cieple idei „rozszerzonego pojęcia sztuki" tego niemieckiego artysty-wizjonera. ■



3

*Wystawa „Marcin Berdyszak *Pozornie niekonieczne*" wraz z towarzyszącym jej pokazem „Tomasz Drewicz *Komfort termiczny*" prezentowana była w Mazowieckim Centrum Sztuki Współczesnej Elektrownia od 17 maja do 23 sierpnia 2019 roku. Wystawie towarzyszy obszerna publikacja: *Marcin Berdyszak / Jaromir Jedliński wmiędzyczasie*, której wydawcą jest Elektrownia; w dniu wernisażu odbyło się spotkanie promocyjne tego wydawnictwa z udziałem Marcina Berdyszaka, Jaromira Jedlińskiego, a także Tomasza Burniewicza, autora znakomitego opracowania typograficznego książki i z uczestnictwem Moniki Ujmy, autorki przekładu tekstu do wydanej w oddzielnym tomie angielskojęzycznej wersji publikacji (jako: *inthemeantime*).

Through installations and objects in Marcin Berdyszak's exhibition Seemingly Unnecessary

Approaching the Power Station, a centre for contemporary art in Radom, already from far we see huge human figures stuck to the wall of the building, announcing the exhibition. They express different features of Berdyszak's multifaceted art which include sculpture, intervention, perversity, intellectual interest, irony and context. In his art, the artist creates visual, objective and spatial dialogues. The exhibition is presented in numerous rooms on two stories of the gallery and it consists of installations, objects and paintings that translate many modernistic concepts of artistic expression into the postmodern times. Berdyszak reconsiders stereotypes, illusions, artificiality and reality in art, but also its immutibility and stability. Part of the exhibition are works of Berdyszak's collaborator, Tomasz Drewicz, titled *Thermic Comfort*. ■

Alicja Cichowicz

Józefa Robakowskiego energia sztuki

1

W lutym 2019 r. Józef Robakowski – wiodący polski neoawangardowy artysta multimedialny – świętował swoje 80. urodziny. Z tej okazji warszawskie Muzeum Sztuki Nowoczesnej zorganizowało dwudniowe wydarzenie (m.in. prezentację *Kina własnego* twórcy oraz cykl performansów na cześć jubilata).

Artysta urodził się 20 lutego 1939 r. w Poznaniu. Jest absolwentem zabytkoznawstwa i muzealnictwa na Wydziale Sztuk Pięknych UMK w Toruniu oraz Wydziału Operatorskiego PWSFTviT w Łodzi. W latach 60. był współzałożycielem eksperymentalnych grup artystycznych w Toruniu: Oko, STKF „Pętla", Zero-61, KRĄG, a potem łódzkich – Warsztatu Formy Filmowej i Telewizyjnej Grupy Twórczej STACJA „Ł". Założył prywatną Galerię Wymiany (gromadzącą międzynarodową kolekcję obrazów, fotografii, filmów, zapisów wideo, obiektów, książek o sztuce, katalogów wystaw, dokumentacji) – miejsce wymiany myśli alternatywnej oraz inicjatyw twórczych.

Robakowski to eksperymentator w dziedzinie fotografii i filmu, współtwórca polskiej sztuki wideo. Autor instalacji, obiektów konceptualnych, performansów, tekstów teoretycznych, manifestów, filmów o sztuce, animator wielu akcji artystycznych, kurator wystaw, twórca programów edukacyjnych poświęconych sztuce najnowszej, pedagog. Doctor honoris causa łódzkiej ASP.

Autonomiczna, bezkompromisowa twórczość Robakowskiego wyrasta z tradycji polskiej awangardy międzywojennej (dadaizmu Stefana i Franciszki Themersonów oraz dokonań Władysława Strzemińskiego i Katarzyny Kobro). Artysta rozpoczął ją od eksperymentów z fotografią. Już pod koniec lat 50. tworzył fotogramy (luksografie, chemigrafie), naświetlając materiał światłoczuły, na który nakładał rozmaite substancje. Zainteresowanie pozaoptycznymi środkami kreacji doprowadzi go później do stworzenia termogramów, powstających na papierze faksowym przez przyłożenie doń rozgrzanych metalowych przedmiotów. Od początku działalności artystycznej przekraczał tradycyjne granice sztuki, burzył konwencje, schematy tworzenia i postrzegania rejestrowanych obrazów, przekształcał i deformował wizerunki fotograficzne. Realizował, innowacyjne wówczas, tzw. fotoakcje, wprowadzając do fotografii elementy performatywne (np. cykl „Stopy", 1959). Stosował fotokolaż, destruował obraz fotograficzny, m.in. zanurzając odbitki na dłuższy czas w wodzie, tworzył fotoobiekty uprzestrzenniające płaskie zdjęcia (np. *Durszlak*, 1960). W 1969 r., podczas ostatniej wystawy grupy Zero-61, w opuszczonej kuźni, zanegował artystyczną i estetyczną pozycję fotografii w ogóle, zdegradował ją do roli zwykłego przedmiotu, uświęcając do rangi dzieła sztuki znalezione na miejscu obiekty.

Nieco później wykreował nowy rodzaj dzieł – interaktywne przedmioty mentalne, lub inaczej, interaktywne fotoobiekty (np. *Obrazy do pobrania*, 1969, *Krzesło*, *Rolki*, 1970, *Dmuchana głowa*, 1971), w które mogli ingerować widzowie, stając się aktywnymi uczestnikami ekspozycji. Zacieranie granic między sztuką i rzeczywistością, artystą i odbiorcą, rozszerzanie granic mediów to cechy charakterystyczne twórczości Robakowskiego.

W 1962 r. artysta zrealizował swój pierwszy film eksperymentalny oparty na technice found footage *6 000 000* (jeden z pierwszych tego typu filmów w Polsce), wykorzystujący m.in. fragmenty niemieckich kronik wojskowych z czasów Holokaustu.

Józef Robakowski
1. Autoportret, 1967
2. Autoportret, 1968
3. Autoportret, 1967
Fot. Dzięki uprzejmości Muzeum Narodowego we Wrocławiu

Neodadaistyczne działania z okresu toruńskiego Robakowski kontynuował w ramach Warsztatu Formy Filmowej (1970 – 1977), uzupełniając je o podejście analityczne. Badał możliwości kreacyjne mediów (fotografii, filmu, wideo). Podobnie jak fotografię, odrzucał film jako obiekt estetyczny, kładąc nacisk na sam proces twórczy i jego wymiar komunikacyjny. Oczyszczał go z elementów literackich, narracyjnych, szukał jego specyficznych cech, wskazywał na uwarunkowania materiałowo-techniczne. Analizował problemy stosunku filmu do rzeczywistości oraz fizjologii percepcji, relacje elementów budowy dzieła filmowego, głównie obrazu i dźwięku.

Manipulował percepcją widza, wytrącając go z automatyzmu postrzegania, wskazując możliwości techniczne mediów, ich zdolność do odkształcania świata.

W swojej pierwszej „warsztatowej" pracy *Rynek* (1970) dokonał kamerą poklatkową kondensacji realnego czasu (9-godzinny okres trwania zdarzeń „sprasował" do 5 minut). W bezkamerowym *Teście* (1971) dowiódł, że film to jedynie płaska taśma w projektorze i strumień emitowanego czystego światła (atakował odbiorcę światłem, wylewającym się na ekran przez wycięte w taśmie otwory, powodując powidoki).

Prowokował widza nie tylko obrazem, także dźwiękiem, w testach badających powiązania audio-wizualne (asynchroniczność lub wzajemną przekładalność obu elementów dzieła). W *Próbie II* (1971) zestawiał na przemian ostry czerwony kolor z muzyką organową. W *Prostokącie dynamicznym* (1971) kształtował obraz do eksperymentalnej muzyki Eugeniusza Rudnika. Problem relacji obrazu i dźwięku powracać będzie w wielu późniejszych pracach artysty, np. *Gnuśnej linii* (1992), w *Videopieśni* i *Videocałuskach* (oba z 1992) – w których dźwięki głosu ludzkiego zostały przełożone na zmieniające się barwne formy. Do tej grupy filmów należy także *Uwaga: Światło* (2004) – według partytury Paula Sharitsa. Wspomniane realizacje wpisują się w koncepcję sztuki Robakowskiego jako „wyzwalania energii".

Od 1975 r. artysta tworzył też serię prac *Kąty energetyczne*, nakładając je na kreowaną rzeczywistość, dokonując „operacji na energii w rygorze geometrii". Energię cieplną wykorzystywał w termogramach. Odwoływał się także do innych żywiołów.

W 1996 r. wykonał performans, podczas którego podłączony do prądu prosił widzów o ustawiczne zwiększanie napięcia (*Jestem elektryczny*). Żywioł wody to temat *Manifestu energetycznego* (2003) – artysta wynurzając się z niej wypowiada swoje credo twórcze: „Chcę Wam wszystkim powiedzieć, że sztuka jest energią".

W 1973 r. w filmie *Idę* po raz pierwszy sfilmował własną witalną energię, traktując kamerę jako jej nośnik. Oderwana od oka kamera rejestrowała wspinaczkę artysty na wieżę spadochronową. Praca ta, będąc w intencji autora „zapisem biologiczno-mechanicznym", sprawdzała kreacyjną moc maszyny i jednocześnie jej zdolność zapisu ludzkiej ekspresji. Artysta traktuje wykorzystywany przez siebie sprzęt jako rodzaj protezy, przedłużenie psycho-fizycznych funkcji ludzkiego organizmu.

Symbiotyczny związek człowieka z narzędziem Robakowski ukazuje także w *Ćwiczeniu na dwie ręce* (1976) i późniejszych pracach wideo *Bliżej-dalej* (1985), *Taniec z drzewami* (1985), *Ojej, boli mnie noga* (1990).

Koncepcja „zapisów biologiczno-mechanicznych" doprowadziła autora w latach 80. do kolejnej strategii artystycznej – „kina własnego". Swoje realizacje filmowe tworzy wówczas jedynie w technice wideo. W pracach z tego cyklu, opartych na obserwacji otoczenia i samoobserwacji, wprowadza widza w świat swoich myśli i emocji. Formułując tezy tego nurtu twórczości realizował już pracę *Z mojego okna* (1978-99), zaczętą jeszcze kamerą filmową, ukończoną w technice wideo, niemą, z dodaną potem narracją. To ponad 20. letnia obserwacja placu oglądanego z okien mieszkania artysty, rejestrująca zmiany społeczno-polityczne zachodzące w tym czasie, zapis nastrojów tamtych lat. W początkowej fazie (głównie w stanie wojennym) „kino własne" było również wyrazem postawy politycznej autora. W found footage'owych filmach, opartych na wykorzystaniu obrazów zarejestrowanych kamerą z ekranu telewizora: *Pamięci L. Breżniewa* (1982) i *Sztuka to potęga* (1984-85) zawarł artysta krytykę totalitarnych systemów rządów oraz propagandowej manipulacji widzem przez publiczne media.

Inny nurt „kina własnego" to autoportrety artysty, autoironiczne gry z własnym wizerunkiem (np.: *O palcach* (1982), *Pamiętnik Józefa* (1984), *Mój teatr* (1985), ironiczno-absurdalne *Moje videomasochizmy* (1989), fikcyjna *Rozmowa z matką* (2004), *Koncert energetyczny* z 2009 r.).

Józef Robakowski jest także autorem dokumentalnych filmów o sztuce, prezentujących sylwetki wielu progresywnych twórców (T. Czyżewskiego, Witkacego, K. Kobro, Wł. Strzemińskiego, W. Szpakowskiego i szeregu innych, współczesnych artyście). Ważny nurt jego działań twórczych stanowi dokumentacja wszelkiej aktywności niezależnej polskiej sztuki (performansy, akcje, koncerty alternatywnych kapel rockowych), dopełniająca ogromną unikatową kolekcję Galerii Wymiany. Jej zbiory przekazał artysta warszawskiemu Muzeum Sztuki Nowoczesnej.

Twórczość Robakowskiego oparta na konceptualno-analitycznym badaniu natury mediów jest niebywale konsekwentna. Kolejne jego realizacje są kontynuacją i dopełnieniem poprzednich. Ostatnie dotyczą memów internetowych i innych przekazów wizualnych, zamieszczanych przez użytkowników Facebooka, które w sposób aktywny i demokratyczny pozwalają im – według słów artysty – *zachować poczucie własnej niepodległości*. ■

W tym roku Józef Robakowski został uhonorowany tytułem doktora honoris causa Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu

Józef Robakowski's artistic energy

In February 2019 Józef Robakowski – a renowned Polish multimedia artist of avant-garde – celebrated his 80th birthday. He is an experimenter in photography and film, co-creator of Polish video art, author of installations, performances, theoretical texts, manifestoes, documentary films on art, as well as artistic activist, curator of exhibitions, and teacher. He has always crossed the boundaries of artistic genres, experimented with technologies and studied relations between art and spectator's perception. ■

1

Michał Haake

Sławomira Kuszczaka obrazy o malowaniu

W dziejach myśli o sztuce znajdziemy wiele definicji malarstwa. Uważano, że jest „naśladowaniem rzeczywistości", jakby „lustrem natury", kiedy indziej – że wiedzie poza zmysłową powierzchnię ku temu, co tajemnicze i niewidzialne. Czy dzisiaj te objaśnienia mogą nadal satysfakcjonować? A jeżeli nie, to czy potrafimy dać własną odpowiedź na pytanie „czym jest malarstwo"? Przede wszystkim jednak, czy jeszcze ktoś zadaje takie pytanie? Ze strony współczesnych artystów już nieczęsto słyszy się podpowiedzi. Dużo bardziej interesujące wydaje się przekraczanie „ograniczeń" malarstwa, „otwieranie" obrazu, tworzenie dzieł „intermedialnych", interwencja w tkankę społeczną zgodnie z oczekiwaniami dyżurnych ideologów i propagandystów. Poza tym, obecnie takie pytanie chyba dużo trudniej stawiać niż kiedyś. Nie sposób nie czuć środowiskowej presji, która ma gotową do przyklejenia łatkę „tradycjonalisty". Do malarzy – nie wiem, jak licznych - którzy tego starego pytania nie porzucają, należy Sławomir Kuszczak.

Pytania „czym jest malarstwo?" nie zadaje się w kulturowej próżni. Tworzy się mając „na karku" jakąś zastaną wizję rozwoju sztuki. W XX wieku kluczowe okazało się podzielenie malarstwa na figuratywne i abstrakcyjne. Zrazu spodziewano się, że to pierwsze zostanie przezwyciężone przez drugie. Abstrakcja miała najpełniej odsłaniać istotę sztuki, uwolniona od tematu i anegdoty. Zapominano, że wielka sztuka przeszłości – od średniowiecza po wiek XIX – była organizacją warstwy figuratywnej w porządek wizualny, który nie ma źródła w naturze, lecz jest wynalazkiem artysty „oderwanym" od natury i w tym sensie tworzy „abstrakcyjny" walor dzieła artystycznego. Pamiętali o tym artyści tacy, jak Strzemiński (*Teoria widzenia*) i Johanes Itten (*Mein Vorkurs am Bauhaus, Gestaltungs und Formenlehere*), ważny w samo-edukacji Kuszczaka.

Szukanie pomostu między figuracją a abstrakcją nie może jednak oznaczać prostego powrotu do tej pierwszej. Piętno sztuki abstrakcyjnej w tradycji malarskiej XX w. jest zbyt wielkie. Uwzględniał ten stan rzeczy Andy Warhol, kiedy łączył ze sobą prace powstałe na bazie fotografii prasowej (zdjęcia krzesła elektrycznego albo wypadków samochodowych) z obrazami monochromatycznymi. W analogiczny sposób mierzy się z problemem Kuszczak. Punktem wyjścia w grze malarskiej czyni on dobitny, najczęściej horyzontalny podział płótna

Sławomir Kuszczak
1. *Wakacje*, 2018, akryl na płótnie, 100 × 140 cm
2. *Drony*, 2018, akryl na płótnie, 100 × 140 cm

na część „figuralną" i „abstrakcyjną". Jeśli używam w tym miejscu cudzysłowu, to po to, aby zaznaczyć umowność tych określeń, która wychodzi w spotkaniu z twórczością Kuszczaka. W jego malarstwie te dwie tradycje splatają się ze sobą w szczególny sposób, ostatecznie kwestionując jednoznaczność granicy między nimi.

Na obrazie *Jezioro Egipt* górna część, która zajmuje połowę wysokości płótna, ukazuje płaski pejzaż z kilkoma drzewami oraz sylwetami piramid i kilku innych budowli na horyzoncie, ponad którymi piętrzy się potężna chmura. Formuła pejzażu przypomina siedemnastowiecznych Holendrów, najbardziej może *Pejzaż z trzema drzewami* Rembrandta. W dolnej części obrazu rozpościera się pole przecięte przez pięć poziomych, regularnie rozmieszczonych ciągów, zbudowanych z niebieskich cząstek. Z otwartą po horyzont, iluzjonistyczną przestrzenią zestawiona jest płaska strefa abstrakcyjno-ornamentalna, która przywołuje na pamięć unistyczne malarstwo Strzemińskiego. Przy bliższym wejrzeniu odczucie kontrastu zmienia się w doświadczenie wyszukanej gry malarskiej, w której obie strefy okazują się nierozłączne. Pejzaż – niczym za pomocą polecenia „usuń kolor" – zmienia się w szarość, przez co cały obraz jawi się jako podzielony na dwa równe pasma. Wraz z tym wąska strefa ziemi zaczyna jawić się jako pasmo pośrednie, nadbudowane na górnej krawędzi żółtej strefy. Mając tę samą wysokość co horyzontalne ciągi w dolnej części, staje się dla oka elementem, który niejako genetycznie wywodzi się ze strefy abstrakcji i zostaje wprowadzony w strefę figuracji. Opisywane spłaszczenie obrazu okazuje się także główną zasadą organizacji partii pejzażowej. Chmura jawi się jako rozbudowana forma korony drzew; względnie te ostatnie – jako skurczenie chmury, jakby jakaś kumulacja energii, która zostaje rozładowana w postaci wąskich strużek spływających ku ziemi. Skłonność do rozpoznawania w obu formach elementów pejzażu niemal ustępuje przed rozpoznaniem zależności między nimi, która ma stricte płaszczyznowy charakter.

Dostrzeżenie tych dynamicznych aspektów obrazowej struktury wszelako nie unieważnia pierwszego odczucia odmienności obu stref, lecz je modyfikuje. Obecność elementu figuratywnego i abstrakcyjnego nie odnosi więcej >

Sławomir Kuszczak
1. *James Bond in Cairo*, 2018, akryl na płótnie, 50 × 70 cm
2. *Samochód*, 2018, akryl na płótnie, 100 × 140 cm
3. *Blue Velvet*, 2017, akryl na płótnie, 100 × 140 cm
4. *Dla David'a Lynch'a*, 2018, akryl na płótnie, 100 × 140 cm

do definicyjnej różnicy między nimi, lecz pracuje na rzecz odczucia całościowej spójności obrazu. Dzieło pozwala odrzucić utarty schemat myślowy na rzecz doświadczenia gry stricte malarskiej.

Malarstwo Kuszczaka ujawnia bogactwo rozwiązań, które rozmywają czytelność wyjściowego podziału na strefy figuracji i abstrakcji. Na obrazie *1 – wspaniały pejzaż* dolna strefa abstrakcyjnego błękitu jest zarazem czytana jako przestrzeń morza, a widoczne „w głębi" szare niebo ze skłębionymi chmurami - jako kompozycja niemal taszystowska. Każda ze stref pozostaje przy tym zarówno jednym, jak i drugim, co przydaje całej kompozycji optycznej dynamiki. Jest ona źródłem żywotności obrazu, która wynika stąd, że nie daje się on rozparcelować na segment figuratywny i abstrakcyjny, uprzedmiotowić przez pojęciową obróbkę. (Podobna dynamika cechuje obraz *Pochmurne niebo II*).

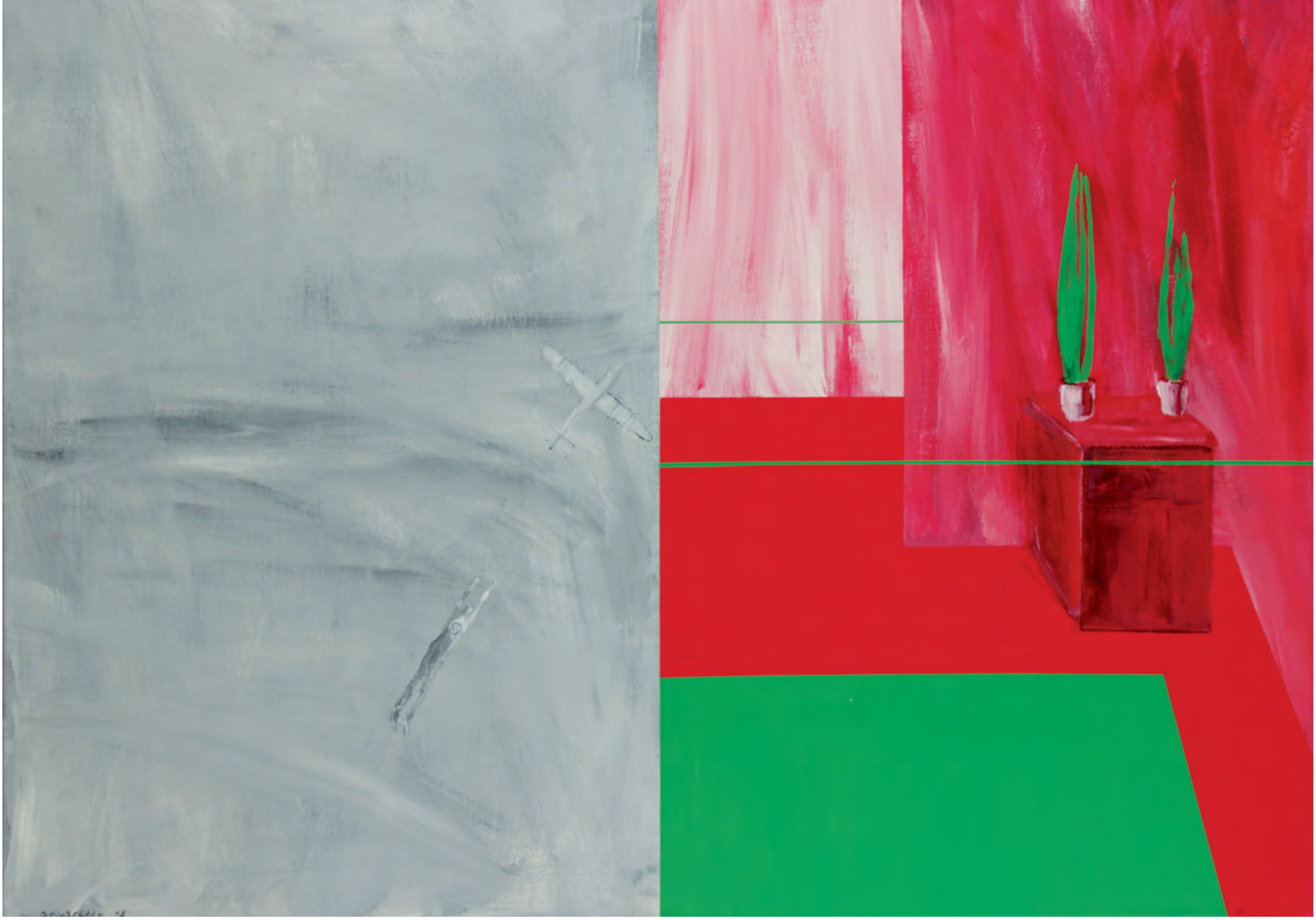
Wielokrotnie sięgał artysta po rozwiązanie polegające na umieszczeniu w dolnej strefie „abstrakcyjnej" prostokątnego pola (czasem innej formy geometrycznej - jak na obrazie *James Bond in Cairo*), które jawi się jakby szczeliną czy oknem. W konsekwencji tworzy wrażenie, że strefa figuratywna rozciąga się nie tylko ponad strefą abstrakcyjną, ale także za nią. Na obrazie *Powidoki* szary prostokąt w strefie abstrakcyjnej żółci, usytuowany na osi obrazu oddziałuje zarazem jak przejście do górnej strefy „pejzażowej". Na tym obrazie widać tam jakieś białe quasi architektoniczne konstrukcje, na innych tę „pejzażową" przestrzeń przemierzają samoloty bądź osobliwe maszyny latające, nawet Superman. Prostokątny prześwit przeobraża „abstrakcję" w przegrodę oddzielająca widza od pejzażu. Jednocześnie widz niejako traci stabilną pozycję i zaczyna się unosić powyżej tej przegrody. Przy czym posługujemy się tutaj tylko analogią, ponieważ rzeczywistość obrazowa nigdy się w taką sytuację nie przekształci. Obraz jako całość sytuuje się w konsekwencji pomiędzy dwoma biegunowo odmiennymi odniesieniami: abstrakcyjnym i przedmiotowym, prezentując się jako nowa, trzecia jakość.

Szczególnie daleko ten wyjściowy kontrast między figuralnym a abstrakcyjnym został doprowadzony przez malarza w pracach, w których w jednej strefie widzimy jakby czyste malarstwo gestu, a w drugiej różne przedmioty kreślone linią o cechach inżynieryjno-projektowych (*Dialektyka*, *Dialektyka II*). Każda z tych formuł ma skrajnie przeciwne konotacje: wizualny wyraz nieskrępowanej życiowej energii zostaje zderzony z zapisem działania, które wydaje się być programowo wyzute z cech indywidualnych. Jednocześnie, technicznym rysunkom towarzyszy pismo, które zrazu wydaje się zaledwie objaśniającą notatką. Okazuje się jednak całkowicie nieczytelne. Nie będąc nośnikiem myśli, zmienia się w zapis ruchu ręki, w abstrakcyjny ślad wykonywany przez artystę na powierzchni płótna. Rozpoznane w ten sposób pismo zbliża się zaskakująco do charakteru strefy malarskiej. Z tego powodu zostaje częściowo w nią włączone, ujęte w prostokątne pole. Jawi się „jedynie" innym zapisem tego samego – motoryki ciała związanej z aktem tworzenia obrazu. Jako takie, pismo staje się łącznikiem między rysunkowymi przedmiotami a rozwibrowanym, ekspresyjnym duktem pędzla. Jest pośrednikiem między rysunkiem a malarstwem, nie negując ich specyfiki. Każe myśleć o wspólnocie tego, co zrazu jawiło się jako przeciwieństwo.

Poprzestając w tym miejscu na tych trzech przykładach, z których każdy wywodzi się z długich poszukiwań, a pomijając wiele innych kombinacji, przychodzi uznać dotychczasową malarską twórczość Sławomira Kuszczaka za niezwykle konsekwentny program zgłębiania możliwości malarskiej kreacji. Artysta przywołuje formuły obrazowania, które wydają reprezentować odmienne, sprzeczne tradycje, ściślej – zostały za takie uznane przez ekspercki dyskurs towarzyszący sztuce. Malarskość obrazów Kuszczaka przejawia się tym, że wykazuje ono zawodność rozstrzygnięć dokonywanych poza obszarem malarstwa – poza obrazem. ■

Sławomir Kuszczak's pictures about painting

Sławomir Kuszczak is probably one of few painters who still question the essence of paintry. He researches the typical 20th century division between figurative and abstractive art by dividing his canva into two parts and dedicating each of them to two different painting traditions. This artistic play questions the borders between them, provokes reconsideration of stereotypes and reveals a rich source of solutions that blur the original segmentation, creating a new quality. Analyzing works such as *Lake Egypt, 1 – wonderful landscape*, or *Dialectics*, we realize that Kuszczak's paintings become a very consequent programme of research in possibilities of painter's artistic creation. ■



3
4

Monika Nowakowska

Miejskie refleksje Tomasza Zjawionego

Zdegradowana architektura łódzkiej dzielnicy Bałuty i pobliskiego Śródmieścia od lat inspiruje nie tylko łódzkich artystów do poszukiwania i uwieczniania jej ukrytych znaczeń, nieoczywistych sensów i specyficznego klimatu. Takim „badaczem" łódzkich ruin, w których, dodajmy, wciąż pulsuje życie, a destrukcja miejskiej tkanki przeplata się z nieoczekiwanymi akcentami estetycznymi, jest Tomasz Zjawiony, ubiegłoroczny absolwent Wydziału Wzornictwa i Architektury Wnętrz Akademii Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi, student malarstwa w Akademii Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie. Cykl monochromatycznych wielkoformatowych płócien poświęconych łódzkiej architekturze, jaki przygotował na pracę dyplomową obronioną w Pracowni Projektowania Wnętrz Mieszkalnych w 2018 roku, przyniósł młodemu artyście kilka znaczących wyróżnień, w tym nagrodę Rektora ASP w 35. edycji konkursu „Sztuki Piękne 2018" w Łodzi, Grand Prix w II Ogólnopolskim Biennale Malarstwa „Pejzaż Architektoniczny" w Bisztynku czy nagrodę Kwartalnika Artystycznego Format w 28. Ogólnopolskim Przeglądzie Malarstwa Młodych PROMOCJE w Galerii Sztuki w Legnicy. Co urzekło jurorów i krytyków w twórczości początkującego malarza?

Nie bez znaczenia dla wyboru tematyki tego malarstwa jest zawodowe zainteresowanie autora prac architekturą, projektantowi wnętrz zapewne bliżej jest do badania zależności światła, przestrzeni i dopowiadającego je architektonicznego detalu niż np. do malowania wiejskich pejzaży. Tomasz Zjawiony nie ukrywa swoich fascynacji procesem eksploracji miasta, który w jego przypadku przekłada się na konkretne eksperymenty z formą, kompozycją i kolorem, przy czym od efektu końcowego, często zaskakującego dla samego artysty, ważniejszy jest sam proces tworzenia, wzbogacający go wewnętrznie. Jego obrazy powstają długo, często do nich powraca, przemalowuje niektóre partie, dodaje nowe elementy – stąd wybór farb olejnych, dłużej schnących od akryli, ale dających większe możliwości poszukiwań warsztatowych oraz dużych formatów płócien (100 x 140 cm). Nie stosuje impastów, raczej subtelne laserunki, których nie boi się zestawiać z partiami niezamalowanymi, czyniąc tym samym biel podłoża integralnym elementem kompozycji. Kolory dyplomowego cyklu zawęził do gamy przełamanych szarości i błękitów, rzadko rozbijanych mocnymi akcentami, np. brązów czy ugrów, jak w ważnym dla niego obrazie *Miasto kontrastów*. To widok typowego bałuckiego podwórka-studni z widokiem na rozpadające

Tomasz Zjawiony

1. *Chinatown*, 2018, olej na płótnie, 100 × 140 cm
2. *Rozdzielnia*, 2019, olej na płótnie, 140 × 100 cm
3. *Miasto kontrastów*, 2018, olej na płótnie, 100 × 140 cm

się oficyny i obskurny mur przy wyburzonej ścianie frontowej, który ktoś (okoliczni mieszkańcy?) postanowił pomalować, aby nadać mu nową jakość estetyczną. Na wiele to się nie zdało, gdyż farba zaczęła już odpadać i ten moment uwiecznił właśnie Tomasz Zjawiony, być może podświadomie poszukując piękna w bezdyskusyjnej brzydocie tego miejsca. Co ciekawe, w tych pejzażach nie ma ludzi, choć wyczuwa się ich obecność – w suszącym się praniu, jaśkach wietrzących się w otwartym oknie czy antenach satelitarnych, które są bodajże największym dysonansem na tle zniszczonej, starej architektury, zapewne jeszcze przedwojennej. Takie nieoczekiwane, nieoczywiste zestawienia dawnego i nowego życia odnajdziemy też w *Famułach*, widoku połatanego dachu, na którym między zdezelowanymi kominami umieszczono telewizyjne anteny – znak, że ktoś tu mieszka i chce mieć kontakt z tzw. cywilizacją. Całość dematerializuje zaś ściana kolejnego domu, wyłaniająca się zza pierwszoplanowego dachu, pokryta ekspresyjnymi plamami brązów, zakończona dosadną linią dachu. Widz odnosi wrażenie, że ten pejzaż nie ma początku ani końca, za tą ścianą jest kolejna i kolejny połatany dach, pod którym toczy się jakieś życie… Artysta określa swoje pejzaże miejskie mianem nieoczywistych, choć uwiecznia konkretne przestrzenie i sytuacje, co podkreślają nawet tytuły obrazów: *Północna*, *Wschodnia*, *Off II*, odnoszące się do znanych w Łodzi adresów, najpierw uwiecznianych aparatem fotograficznym, a następnie przetwarzanych w wyobraźni autora. Stylistycznie to proces przebiegający od impresyjnego rozedrgania pierwszych prac (*Bigel*, *Miasto zapomnienia*) ku coraz większej syntezie, widocznej np. w ascetycznym formalnie, niemal księżycowym >

2

3

Tomasz Zjawiony, *Miasto świateł*, 2018, olej na płótnie, 100 × 140 cm

pejzażu *Miasto świateł*, ku wspomnianemu cyzelowaniu i dematerializowaniu detalu w postindustrialnych widokach wnętrz dawnej Widzewskiej Manufaktury (*Rozdzielnia*, *Wi-Ma*).

Zmianie ulega też kolorystyka płócien Tomasza Zjawionego – od wystudzonych, rozbielonych szarości i błękitów prac dyplomowych przechodzi do tonacji cieplejszych, ożywianych akcentami czerwieni, zieleni, różu, czego przykładem jest widok rozpadających się na pierwszym planie komórek (*Odrzucenie*), celowo przeskalowanych w stosunku do domów w tle, aby wywołać wrażenie iluzji. Destrukcja i degradacja nie wykluczają witalności miejskiej tkanki – zdaje się mówić autor płócien – a przy ruinach może też funkcjonować życie, czego Łódź jest jakże wymownym przykładem. Nie brakuje też przewrotnych (chyba) aluzji do wielkomiejskich ambicji miasta – *HollyŁódź*, czyli panoramy wijących się ekspresyjnie łamanych dachów z wieżowcem na horyzoncie – nawiązanie do dawnych tradycji filmowych, zaś *Chinatown* to smutne i ziejące pustką miejsce po zlikwidowanych budkach z chińskim jedzeniem. To poczucie pustki i dziwnego bezczasu, w których na przekór wszelkim prawom logiki, a często i konstrukcji budowlanej, trwają stare domy na Bałutach i w Śródmieściu Łodzi, jest chyba najbardziej dojmujące w malarstwie Tomasza Zjawionego. Na nic zdaje się oswajanie tych dziwnych przestrzeni takimi akcentami jak zapalone w samotnym oknie światło czy industrialny pejzaż w tytułowych *Kontenerach*. Te przejmujące ślady ludzkiej obecności budują specyficzny klimat, a zarazem podkreślają kontrowersyjną, dwuznaczną urodę portretowanych miejsc, w kontemplowanie której widz zostaje mimowolnie wciągnięty. To zasługa wrażliwego oka i ręki artysty, który intuicyjnie chłonie atmosferę owej destrukcji i przekłada ją na plastyczne wnioski, nierzadko z prawdziwie estetycznymi efektami.

Jego obrazy nie epatują bowiem brzydotą, raczej skłaniają do refleksji: dlaczego wciąż te miejsca muszą być takie, jakby zapomniane przez Boga i decydentów chwalących się sukcesami rewitalizacyjnymi, miejsca? Kto w nich mieszka? Jak wygląda toczące się tam życie? Stąd zapewne eksperymenty z figuracją, wprowadzaną do najnowszych pejzaży – ale to już zapowiedź kolejnych prac, być może większych formatów, intensywniejszych kolorów i jeszcze bardziej zaawansowanej eksploracji miejskiej tkanki. Artysta pokaże je w październiku br. na pierwszej indywidualnej wystawie w Galerii Bałuckiej w Łodzi, będącej w pewnym sensie podsumowaniem jego dotychczasowych osiągnięć. ■

Town reflections of Tomasz Zjawiony

Exploration of old and destroyed buildings of two Łódź districts, Bałuty and Śródmieście, has become a theme of Tomasz Zjawiony's paintings. Combining his education and interest in architecture, design and painting, he focuses his artistic work on research of relations between light, space and architectural details which he explores with colour, form and composition. Although his paintings focus on buildings and their ruins, certain details indicate human presence and life within, proving artist's sensitivity and care about them. ■

Tadeusz Złotorzycki

Kamień, papier, sznurek i szkło

Na marginesie wystawy Alojzego Gryta w Muzeum Współczesnym Wrocław

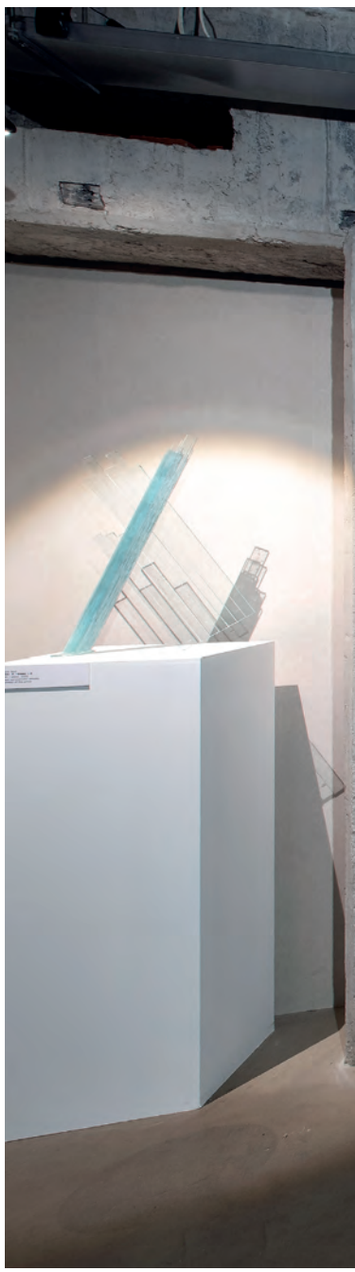
Fascynacja szkłem, tworzywem niespecjalnie rzeźbiarskim, zaczęła się - jak to wspomina Alojzy Gryt - już w dzieciństwie, kiedy to wraz z innymi chłopakami ze śląskiej wsi rzucał kamieniami w okna i szyby z brzękiem rozpadały się w drobne, ostre i błyszczące kawałki. Natomiast wiele jego dorosłych prac to konstrukcje łączące różne materie, jak brąz albo granit ze szkłem. Liczne były tymczasowe realizacje o kilkumetrowych rozmiarach zestrojone z mnogich, przejrzystych tafli, pionowych oraz poziomych, opartych na kamieniach, tak plenerowe, a raczej ogrodowe, jak i te pokazywane w salonach wystawowych. Decydując się na jednorazowe instalacje, zrywa z wpisaną w rzeźbę intencją jej trwałości. Zaskakująco piękne efekty Alojzy Gryt uzyskuje dzięki wielowarstwowo klejonym szybom, z których tworzy przepuszczające zielonkawe światło konstruktywistyczno-architektoniczne miniatury wieżowców, ale także z tej materii zestawia płytkie reliefy ograniczone ramką, lub z pociętych na kwadraciki i niczym z sieci zespolonej sizalowym sznurkiem, buduje strukturalne, swobodnie zawieszone układy przestrzenne. W tych pracach uwaga twórcy jest zwrócona na światło, na jego odbicie, kontrast, płynięcie, pojawianie i rozpraszanie, ujawnianie przezroczystości czy konfrontowanie mroku z rażącą jasnością, co na przykład widać w instalacjach *Znak* i *Szczelina*. To pokazuje, że szkło jest tylko nośnikiem dla światła, które jest najważniejszą materią przestrzeni i rzeźby. Tylko dzięki niemu możemy widzieć świat form i myśleć o czymś, co ponad nami.

W kręgu zainteresowań materiałowych Alojzego Gryta – oprócz postrzeganych jako typowo rzeźbiarskie, które nie są mu obce, o czym świadczy >

Alojzy Gryt, *Szkice*, 2015. Fot. Małgorzata Kujda © MWW, 2018

1

2



odlany w brązie model pomnika Fryderyka Chopina – są jeszcze drut, tkaniny, mak, listewki, kasza, sznurek i folia aluminiowa. To, co można znaleźć pod ręką, w najbliższym otoczeniu. Często wykorzystuje rzeczy gotowe, jak na przykład kostki granitowe, które układa w permutacyjne układy przestrzenne lub je scala w znak, jak przykładowo w zamurowane okno będące jednocześnie znakiem krzyża. Szczególne miejsce zajmuje papier. Z arkuszy uszkodzonych, nadpalonych, czy podziurawionych tektur powstają strukturalne kompozycje i obrazy, jak seria „Palone". Papier to nie tylko gotowa płaszczyzna zapisu, pokratkowana, jak w przypadku świetnych i jakże strukturalnych rysunków szpitalnych, ale także przestrzeń gry formalnej polegającej na zamianie zwykłej kartki w obiekt trójwymiarowy, a następnie utrwalenie uzyskanych kształtów za pomocą specjalnych żywic, jak w monochromatycznie białych pracach z serii „Papier" lub częściowo „Krajobrazy". Alojzego Gryta generalnie interesuje światło i kształtowanie formy, zaś kolor jest zazwyczaj pochodną wybranych materiałów, choć zdarza się, że jest dodany i wtedy nabiera dodatkowej wagi.

Obok poszukiwań formalno-strukturalnych, ważną rolę w twórczości Alojzego Gryta odgrywa wątek intelektualnej przewrotności wprowadzonej do sztuki współczesnej przez konceptualizm, a należy wciąż przypominać, że pół wieku wstecz Wrocław był stolicą sztuki awangardowej. Choć Alojzy Gryt nie brał czynnego udziału w tamtych przedsięwzięciach, to interesują go zjawiska w sztuce aktualnej i osobno podąża własną drogą, świadomie korzystając z poczynionych obserwacji. Do takich konceptualnie poważnych żartów należy rzeźba ***Pod jabłonią*** zamknięta wewnątrz osiedla Jagodno, lub eksponowane w MWW ukośnie rozcięte okno. Z wcześniejszych prac można tu przywołać ceramiczne ***Niepoduszki***, ***Maraton*** i ***List otwarty***. Nowszym obiektem jest krucha drabina sklejona ze szklanych listewek, które nie utrzymają najmniejszego ciężaru, a ten topos dążenia po szczeblach wzwyż, jest związany z poszukiwaniem wyższych wartości. Intelektualnych, estetycznych i duchowych.

Alojzy Gryt nie lubi zbyt wielkich słów, do których zalicza pojęcia takie jak sztuka i artysta. Uważa się za plastyka i architekta. W tytułach swoich wystaw unika słowa rzeźba, mówiąc skromnie – prace. Nie interesuje go, jak zostanie jego praca zakwalifikowana, bo tak po prawdzie wszystko jest formą przestrzenną, nawet obraz jest specyficznym rodzajem rzeźby, tyle że płaskiej. Alojzy Gryt to artysta poszukujący, autonomiczny w swojej drodze twórczej. Jego dzieła są naznaczone intelektualnym rygorem, który jednak dopuszcza grę z przypadkiem. Niektóre serie prac mogą się wydawać laboratoryjnymi eksperymentami z formą, lecz oprócz badawczych

Alojzy Gryt
1. *Rysunek*, 2000/2018
2. Z serii „Znaki", 2000
3. Od lewej: *Szkło – 5*, 2000; *Krajobraz I*, 1987; *Szkło – 17*, 1975
Fot. 1–3 Małgorzata Kujda © MWW, 2018

3

idei w jego twórczości widać też skuteczne dążenie do wartości estetycznych. Wedle Alojzego Gryta sztuka jest działalnością intelektualną, rozum jest największym darem człowieka, a piękno jest wartością wyższego rzędu, sięgającą do sfery ducha.

Oglądając wystawę w MWW można by odnieść mylne wrażenie, że Alojzy Gryt – poza fontanną na placu Gołębim – jest autorem dzieł drobnych, niemalże pokojowych, co nie do końca jest prawdą. Owszem, większość eksponowanych prac to modele koncepcyjne, makiety oraz ślady poszukiwań formy, lecz główną przeszkodą w pokazaniu większych realizacji przestrzennych było wnętrze z mnogością ścianek pozostałych po dawnej funkcji lazaretu. ■

Stone, paper, twine and glass. On margin of Alojzy Gryt's exhibition at the Wroclaw Contemporary Museum

In his sculptures, Alojzy Gryt combines his fascination for glass and light with stones, bronze, paper or twine, creating both temporary installations destined for destruction, as well as permanent objects. Due to museum's limited spatial conditions, the exhibition presents mainly small works of the author which represent his conceptual research. ■

Monika Braun

Cztery kobiety, ogień i biel

1

Ogień, który paląc się nie niszczy
Tylko tworzy, jakby chciał oddać
W jednej chwili to, co zabrały
Płomienie na różnych kontynentach,
Bibliotekę w Aleksandrii, wiarę
Rzymian i lęk małej dziewczynki
Z Nowej Zelandii.
Adam Zagajewski, *Ogień, ogień*

Pokazanie „Młodej Rzeźby" na jednym z najstarszych placów miejskich Wrocławia to nie tylko ciekawy sposób eksponowania sztuki i oddawania jej przechodniom poza ekskluzywnymi terenami galerii i muzeów, ale także symbol nieustannego ścierania się dawnego z nowym. Prace artystek stawiających kolejny krok na swej twórczej drodze, żywo zajętych problemami dnia dzisiejszego, myślących o przyszłości, prezentowane są na *Neumarkt*, gdzie od średniowiecza kipiało życie i przecinały się arterie komunikacyjne, którymi do *centrum* płynęło to, co nieznane, a zarazem osoby, towary i idee wybiegały stąd w ku temu co *dalej*. Nowy Targ, forum lokalnej społeczności, serce krwiobiegu kultury i handlu.

Dziś rozległy kwadrat w kolorystyce popiołu i zerodowanych skał wygląda na pusty. Tylko na wschodzie i zachodzie betonowej płyty – dwie sześcienne klatki z hartowanego szkła i stali – szyby wind uwożących ludzi do infernalnych czeluści podziemnego parkingu. I przytulone do nich witryny, nowoczesne mini-galerie, jedyne punkty skupiające uwagę przechodniów. A w nich ceramiczne i szklane prace czterech kobiet. Wiele je łączy: są bardzo młode (to pokolenie cyfrowych mediów), ich sztuka rodzi się w ogniu (tylko tak ukształtować można wywiedzione z ziemi tworzywa), stosują biel w nieskończoności jej wcieleń. Wszystkie ukończyły tę samą Akademię Sztuk Pięknych we Wrocławiu. Ale, co najważniejsze, każdej z nich glina, szkło i inne substancje służą do *mówienia* o tematach ważkich. Jakby prezentując swe prace karmiły *genius loci* targowiska, agory, na której można stanąć i wypowiedzieć to, co istotne. Jakby chciały przewrócić tamten niegdysiejszy ruch i gwar. *Miasto bez potencjalnego tłumu jest niekompletne*[1], a gromadzenie się wokół doniosłych, wspólnych spraw (nie tylko rekonstrukcja architektury) pozwoli być może przywrócić życie na Nowym Targu. Co więcej, *jeśli istnieje pełna solidarność rodzaju ludzkiego, można jej doświadczyć, można ją* urealnić *tylko na poziomie Obrazów*[2]. A te tworzą i do nich, w ich poruszającej dosłowności i symbolicznej pełni, odwołują się wrocławskie artystki.

Wiele je też różni. Alicja Patanowska pracuje na kole garncarskim, chce pojednać dwa porządki – stary, oparty na tradycji (porcelana: szlachetna, droga, nobilitująca), i nowy, recyklingowy, podnoszący do rangi dzieła sztuki śmieci, tandetę, tworzywo, którego nie stawia się eleganckim stole. Wiktoria Koenigsberg spaja ceramikę z dźwiękiem. Zajmują ją sensy i bez-sensy słów, transformowane w obłe, porcelanowe formy. Justyna Żak przywołuje solenną rzeczywistość zapomnianej sztuki korespondencji niemal nierzeczywistymi okruchami szkła, sprawiającymi wrażanie, że zaraz wymkną się z jej rąk jak garść śniegu. Maria Gogola pragnie urządzić ucztę z kwiatów kształtowanych z kropel szkła. To, co nietrwałe zaklina w nienaruszalności tworzywa.

Wszystkie cztery uważnie obserwują świat, są nim przejęte, formułują manifesty, chcą rozmawiać o kwestiach bliskich i dalekich, osobistych i wspólnych, lokalnych i globalnych. Zajmuje je zwyczajność: ludzkie interakcje, przedmioty codziennego użytku, zapomniane sposoby porozumiewania się, kruchość materii. Dlatego cierpliwie przetwarzają ją w znaki.

1 D. Sudjic, *Język miast*, tłum. A. Sak, Kraków 2016, s. 256.
2 M. Eliade, *Obrazy i symbole*, tłum. M. i P. Rodakowie, Warszawa 2009, s. 18.

1. **Maria Gogola**, *CudaWianki*, 2017
2. **Wiktoria Koenigsberg**, *SŁOWO* – manifest artystyczny, 2018
3. **Alicja Patanowska**, *PFP* (Porcelana Filament Plastik), 2019
Fot. 1–3 © Grzegorz Stadnik

Znaki takie jak *Słowa* Wiktorii, zdające się być zamiecią białych liści albo ławicą dziwnych morskich stworzeń, łagodnie dryfujących w oceanie. Choć nie wiadomo dokładnie, czym jest substancja pozwalająca aerodynamicznym, opalizującym w światłach placu kształtom frunąć, opadać, unosić się. Powietrzem? Obcością? Wodą? Przecież *ta woda, te słowa, cóż mogą, cóż mogą?*[3] Przeciekają przez palce, oddalają nas od siebie. *Słyszysz mnie?* – pisze Wiktoria Koenigsberg na jednym z obiektów. Brzmienie łatwiej przekazuje ukryte komunikaty, emocje. Więc pierwszym zmysłem, który w zamierzeniu artystki ma styczność z instalacją jest słuch. *Najpierw ogarnia nas szum, a dopiero potem wyłapujemy pojedyncze słowa. Czy zdajemy sobie sprawę z ich znaczenia?* – pyta autorka. *Te same sekwencje dźwięków mogą znaczyć co innego w różnych językach*[4].

Więc, co naprawdę rozumiemy? Co jesteśmy w stanie sobie przekazać? *Język – nie umniejszając w niczym jego królewskiej roli – jest w pewnym sensie tylko powierzchownym haftem wyszytym na głębszych procesach świadomości, bez których niemożliwe byłoby jakiekolwiek porozumiewanie się, sygnalizowanie czy symbolizowanie*[5]. Kredowe jak wyschnięta muszla lub lśniące jak krople mleka formy Wiktorii, przypominające nuty lub litery, ale tylko przez daleką analogię, mające potencję bycia melodią albo słowami, ale nie spotykające się ze sobą w logicznych porządkach, są jak tajemnicza komunikacyjna dżungla pleniąca się nagle w miejscu, gdzie od wieków mieszają się języki, gubią sensy, a o *nie-porozumienie* często łatwiej niż wzajemną wymianę myśli. Wiktoria próbuje to uchwycić w porcelanie, wie, że *słowa, w mowie docierają/ Do ciszy. Tylko przez formę, przez wzór,/ Słowa jak muzyka mogą osiągnąć/ bezruch, jak chiński dzban, co stojąc nieruchomo/ Bezustannie działa w swym bezruchu*[6].

O czym opowiadają *Cuda-wianki* Marii Gogoli? Gdyby sięgnąć do słownika, to stałaby się jasna ironia jej komentarza do *rzeczy niezwykłych, nadzwyczajnych, ale nierealnych lub nieosiągalnych*. Bo przecież nie chodzi tu tylko o cudowność zwiewnych, niemal eterycznych roślin, wyłaniających się zamiast potraw z białej, stołowej zastawy, nie o ich subtelne piękno, zamknięte w pojemniku ze szkła pośród wielkiego placu, ale o brutalne zderzenie ich kruchości z otaczającą je kamienną pustką. Pustką po niespiesznej celebracji świąt, po zaniechanej bliskości, może po tych wszystkich, gęstych od uczuć zdarzeniach, które przez wieki oglądało miejskie targowisko, po sprzedawanych tutaj, odpowiednio do poru roku, białych narcyzach, żółtych tulipanach pomarańczowych nasturcjach, czerwonych różach, fioletowych astrach, które wędrowały potem do żardinier, wazonów i dzbanów we wrocławskich domach.

Pragniemy kwiatów dla ich, tak niepraktycznej, urody i słabości, niekiedy bardziej niż pokarmu. Zdają się być upostaciowieniem tęsknot za duchowym aspektem naszego ja. *Kwiaty to nie tylko rośliny* – wyjaśnia autorka instalacji – *ale wyraz szacunku, pamięci, uznania, radości, współczucia, wdzięczności, więzi*. To rekwizyty w inscenizacji chwil wyjątkowych. Już u Greków *wniesienie wieńców następowało przeważnie na początku uczty, wraz z podaniem wody, i na końcu*[7], w symbolicznym finale. Instalacja Gogoli, dla której inspiracją był jej własny bukiet ślubny, *mówi o celebracji najważniejszych momentów życia. Ale ilekroć organizujemy uroczystości* – tłumaczy artystka – *czas i poświęcenie, jakie wkładamy w przygotowania, jest niewspółmierny z efektem, jaki otrzymujemy*. Pięknie przebrane stoły stają się pobojowiskami, biesiadnicy rozstają się, kwiaty więdną.

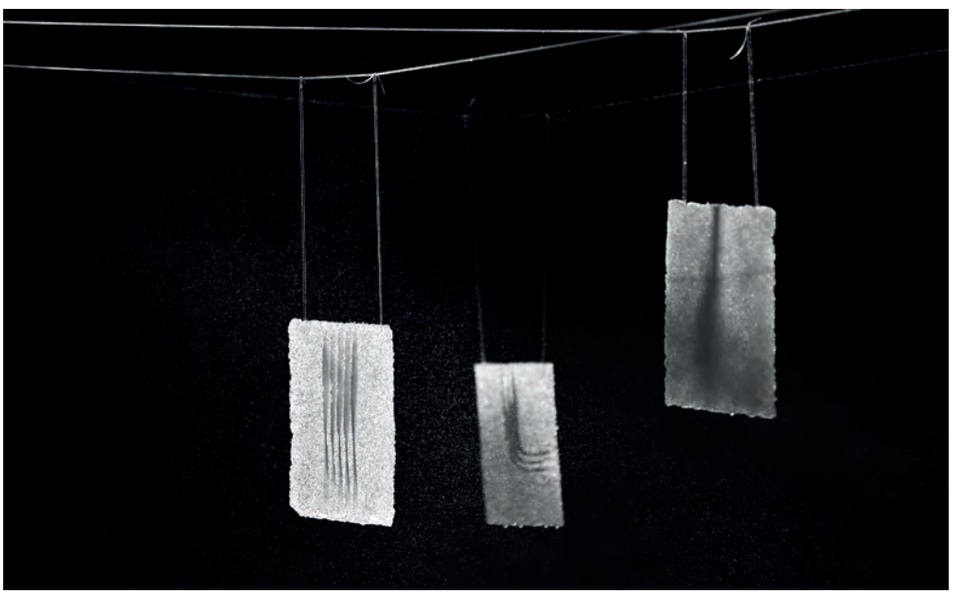
Więc Maria chce zorganizować *wieczerzę*, by zaspokoić niedosyt, który w nas trwa, by *dać możliwość przeżywania tego, co najważniejsze, bez trwającego wokół chaosu.* Jej szklane płatki, liście i łodygi pozwalają chwili zastygnąć, nietrwałość i zmienność biologii przekształcają w trwałość i stabilność materii nieożywionej. A jednocześnie naigrawają się z istoty bycia kwiatem: odessane z koloru, sztywne, z życia „przesadzone" w transparentną wieczność tworzywa. Gogola sięga po to, co nieosiągalne, zjawiska miękkie, cielesne, pełne uczuć wyraża poprzez ich zaprzeczenie. W ogniu palnika tworzy eteryczne struktury, przywracające to, co kiedyś – dosłownie i metaforycznie – spłonęło. Iskrzące się światłem słońca lub nocnych latarń na Nowym Targu *Cuda-wianki* biegną po lnianym obrusie jak po trakcie, łączącym różne czasy i postaci bytu.

Dramatyczne napięcie pomiędzy efemerycznym a trwałym interesuje także Justynę Żak. Cudowne kryształki *pâte de verre*, z których formuje swoje obiekty, przywodzą na myśl eksperymenty cukiernika, fikuśnie kształtowane warstwy lukru, które autor porzucił jednak, szukając innych doświadczeń. Drobinki słodyczy, może lodu lub oczka brabanckich koronek w geometrycznej wersji *medern*. Albo wybielone dawnym zwyczajem na słońcu i deszczu płótna o skomplikowanym splocie. Także niedokończone przez tkaczkę. Niektóre z nich ukształtowane jak naczynia, jakby właścicielka, wyżąwszy je tylko lekko, >

3 Z. Herbert, *Tren Fortynbrasa* [w:] *Wiersze wybrane*, Kraków 2014, s. 124.
4 Wszystkie cytaty kursywą, jeśli nie zaznaczono inaczej, pochodzą z wypowiedzi artystek.
5 B. L. Whorf, *Język, myśl i rzeczywistość*, tłum. T. Hołówka, Warszawa 1982, s. 323.
6 T. S. Eliot, *Cztery kwartety. Burnt Norton* [w:] *Poezje wybrane*, tłum. Władysław Dulęba, Warszawa 1988, s. 181.
7 A. Dąbrowska, I. Kamińska-Szmaj, *Świat roślin w języku i kulturze*, Wrocław 2001, s. 56.

zapomniała rozłożyć na trawie czy rozwiesić na sznurku do suszenia, inne, mające kształt prostokątów i kwadratów. Artystka mówi, że *format ma nasuwać skojarzenia z kartką papieru tradycyjnych listów.* Do kogo chce napisać? I o czym?

Wzoru dla swoich niezwykłych faktur Żak szuka podczas zimowych wędrówek, w *ulotnej materii, jaką jest śnieg kształtowany przez silny wiatr na zboczach gór*. Więc może ta szklana epistolografia opowiada o tym, czego nie dostrzegamy pod warstwą śniegu, który przecież zmienia proporcje znanego nam świata. W Arktyce na przykład ziemia i niebo często są substancją nieoddzieloną horyzontem. Amalgamatem światła i mroku. Tamtejsi mieszkańcy orientują się w przestrzeni *nie przez rzeczywiste przedmioty lub punkty, lecz raczej relacje, powiązania pomiędzy powiedzmy konturem i typem śniegu, wiatrem, słonym powietrzem, pęknięciem lodu* […] *Integrują* [oni] *w jedną całość czas i przestrzeń*[8], które Europejczycy muszą posegregować, a potem zmierzyć i opisać językiem słów, matematycznym wzorem, kartograficzną siatką. Językiem Justyny Żak jest cień: ciemność i jasność wędrujące po załamaniach form, ujawniających swą tajemnicę przez niedopowiedzenia blasków i mglistości, przez zmienność



Poniżej: **Justyna Żak**, *Pisane cieniem*, 2014, fot. © Grzegorz Stadnik

koloru nadawanego „śnieżnym" kompozycjom dzięki odbiciom księżyca nad placem, ulicznych lamp, ludzkich oczu spoglądających do wnętrza mini-galerii. Światy *Pisane cieniem*, ukazują prawidła i związki, które już dawno zakryła przed nami cywilizacja.

Dla Alicji Patanowskiej właśnie cywilizacja jest źródłem twórczego niepokoju. Ta, którą już nie tylko tworzymy, ale która jest w nas: plastik obecny w ciałach ludzkich i organizmach innych istot żywych. Substancja, która wymknęła się spod kontroli i teraz ona kontroluje rodzaj człowieczy. Jest czymś na kształt potwora z filmów i książek *scince fiction*. A Alicja jest jego poskromicielką. Jej instalacja „PFP" – **p**orcelana, **f**ilament, **p**lastik – jest jak zaklinanie bestii. Znów dzięki triadzie PFP – **p**rzekształcaniu tworzyw, ich **f**ormowaniu i **p**orządkowaniu – opowiada o kontraście między twórczą siłą przeobrażania świata ku pożytkowi człowieka (porcelana: kaolin, skaleń, kwarc, tlenki metali i niemetali – natura, która z ziemi wyszła i łatwo może tam wrócić) a unicestwiającą mocą konsumpcjonizmu (plastik: syntetyczne polimery stworzone przez człowieka i niewystępujące w naturze – tworzywo, które w praktyce nigdy w skali cywilizacji nie ulegnie rozkładowi).

Wyniki swoich artystycznych dociekań i rytuałów Alicja układa na półkach, takich jakie przydają się w kuchni, pracowni ceramicznej, gabinecie alchemika. Jej rzeźby mają formę stożka, kształt wyrażający dążenie ku nieskończoności, od szerokiej podstawy ku skoncentrowanemu do punktu szczytowi. Stożki związane były z wierzeniami i obrzędowością. Czyściec Dantego też miał kształt stożka. Te, robione przez Alicję, na dole zachowują wyjątkowość i niepowtarzalność toczonych z porcelany form i pokryte są białym szkliwem seladonowym, wpadającym w odcień leciutko turkusowy, na wzór dawnej chińskiej ceramiki. Część górna, wykonana w technice 3D z filamentu, plastikowej nici uzyskanej z recyklingu, bywa biała, czarna lub przeźroczysta. Jest kulminacją dwudzielnej bryły. Tak zrobione stożki wydają się być magicznymi instrumentami prowadzącymi z przeszłości w przyszłość.

Projekt Patanowskiej to nie tylko jeszcze jeden głos w walce z globalną katastrofą, pada w nim też niezwerbalizowane pytanie o porządek rzeczy. Co jest tworzywem szlachetnym, a co śmieciem? Może należy zweryfikować hierarchię? *Nie wykluczam scenariusza* – mówi Alicja – *w którym nastąpi dzień, kiedy plastik stanie się materiałem rzadkim, ze względu na swą wyjątkowość – drogim*. Stary przesąd każe podczas przeprowadzki zebrać trochę *śmieci* wygarniętych z zakamarków domu i przenieść na nowe miejsce. Na szczęście. Mawia się również: *na starych śmieciach*. Odpadki i resztki są symbolem zagnieżdżenia, bycia na właściwym miejscu. Ten temat jest od dawana obecny w artystycznej praktyce Alicji. Już Witkacy wiedział przecież, że *każda rzecz, nawet kupa śmieci, może posiadać element czysto formalny*[9].

A gdzież lepsze miejsce dla śmieci, jeśli nie na placu targowym, gdzie ich obecność jest tak naturalna jak wystawionych obok na sprzedaż owoców i jarzyn, dzbanów i filiżanek, mebli, i co tam jeszcze można zamarzyć (tak przecież kiedyś było na Nowym Targu!). Całą tę martwą naturę, będącą przedmiotem handlu i pożądania, pretekstem do spotkań, scenografią kłótni i flirtów, można wyrazić jednym słowem: *wszystko*. Na targowisku świat miesza się, w jakimś sensie przestaje mieć granice. Czyni dostępną każdą możliwość: unikaty i odpady, luksus i barachło. *Kultura to dziedzina poszukiwania utraconej jedności*[10], szczególnie, gdy na *Neumarkt* jest jeszcze sztuka.

A sztuka Wiktorii, Marii, Justyny i Alicji jest taka, jakiej tu i teraz trzeba: inkluzywna, otwarta na głosy otoczenia, budująca horyzontalne i wertykalne związki z czasem i przestrzenią. W tym sensie przytoczony na początku *ogień, który paląc się nie niszczy/ Tylko tworzy*, to nie tylko ten ogień, którego cztery wrocławskie artystki używają tworząc swe prace, ale także żar, którym nasycone są ich rzeźbiarskie komunikaty, *jakby chciał*[y] *oddać/ W jednej chwili to, co zabrały/ Płomienie na różnych kontynentach,/ Bibliotekę w Aleksandrii,/ wiarę Rzymian/ i lęk małej dziewczynki/ Z Nowej Zelandii*[11]. Te płomienie oscylują ku bieli, która jest początkiem i końcem (najwyższe temperatury mają taką barwę). Z niej rodzą się inne kolory, rozszczepiając się w tęczę, i ku niej dążą – blaknąc, umierając, płowiejąc, wietrzejąc, schnąc. Sinusoida jej przemian jest jak cykliczna transformacja życia w śmierć i znów od nowa. Biel, obejmująca swoim *continuum* nasz świat, duchowy i wizualny, w „Młodej Rzeźbie" na Nowym Targu. ■

Four women, fire and white

Exhibition *Young Sculpture* presented in one of Wroclaw's oldest squares brings art close to common people and also symbolises the constant struggle between the old and the new. Authors of ceramic and glass works are four women: Alicja Patanowska, Wiktoria Koenigsberg, Justyna Żak and Maria Gogola. Despite different formal means of expression, topics common to all of them include local and global issues, individual and general human relations, communication, and daily life. Their art is inclusive and open for dialogue with time, space and people. ■

8 E. T. Hall, *Ukryty wymiar*, tłum. T. Hołówka, Warszawa 1978, s. 114.

9 S. I. Witkiewicz, *Dzieła zebrane: wydanie krytyczne* [red.] J. Degler, Warszawa 1992, s. 291.

10 G. Debord, *Negacja i konsumpcja w kulturze* [w:] *Społeczeństwo spektaklu oraz Rozważania o społeczeństwie spektaklu*, tłum. M. Kwaterko, Warszawa 2006, s. 125.

11 A. Zagajewski, *Ogień, ogień* [w:] *Wiersze wybrane*, Kraków 2010, s. 85.

Jakub Jernajczyk

Sztuka inspirowana matematyką

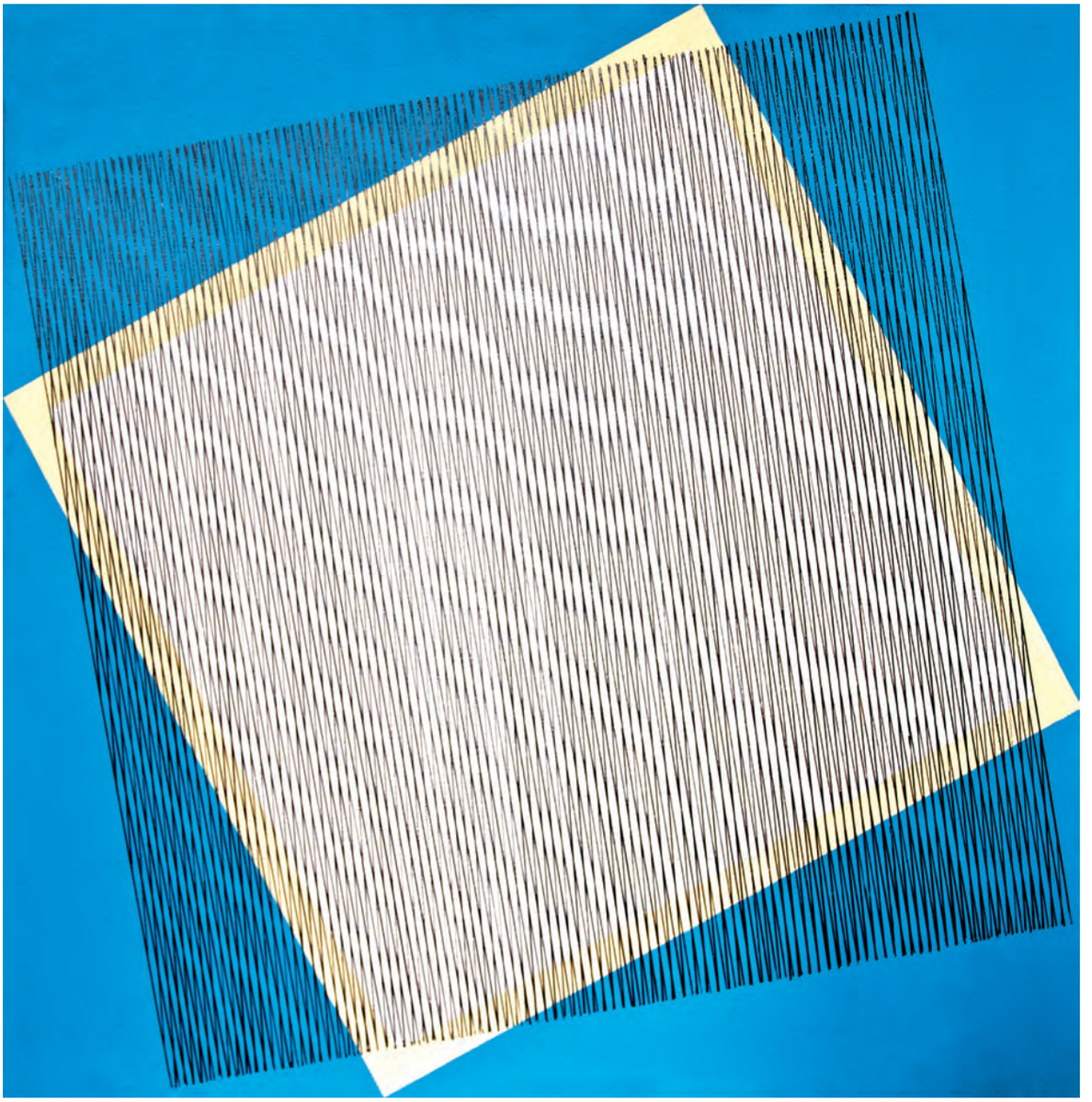
W grudniu 2018 r. Senat RP, w uznaniu zasług polskich matematyków dla światowej nauki, ustanowił rok 2019 Rokiem Matematyki. Warto przy tej okazji przyjrzeć się obecności odniesień matematycznych we współczesnej sztuce wizualnej. W tym krótkim artykule skupimy się na środowisku wrocławskich konceptualistów (zarówno klasycznych reprezentantów tego nurtu, jak i artystów, których aktualna twórczość ma charakter konceptualny). Można bowiem w ich dorobku wskazać reprezentatywny wybór prac, które w sposób jednoznaczny odwołują się do zagadnień matematycznych, inspirując się nimi, komentując je, czasem się z nimi drocząc, a czasem rozwijając je w zaskakująco głęboki sposób. Przyjęta tu kolejność prezentacji poszczególnych prac wyznaczona została poziomem komplikacji problemów, do których się one odnoszą. Zacznijmy zatem od dwóch przykładów odwołujących się do podstawowych, powszechnie znanych pojęć matematycznych.

W pracy zatytułowanej *plus minus*, Wiesław Gołuch dokonuje manipulacji znaczeniowej na dwóch podstawowych symbolach operacji matematycznych: plusie i minusie. Znaki te zaprezentowane zostały w swojej podstawowej formie, ale dodana sugestia obrócenia znaku minusa o 90 stopni, automatycznie przenosi odbiorcę w zupełnie inny – pozamatematyczny obszar odniesień.

Powyżej: **Eugeniusz Smoliński**, *Trójkąt pięciokątny*, 2003, zapis cyfrowy i printink, 40 × 50 cm

Z kolei realizacja Eugeniusza Smolińskiego stanowi dowcipną grę artysty z powszechnie przyjętą i, zdawałoby się, niepodważalną zasadą, że każdy trójkąt musi posiadać trzy kąty. Smoliński przecząc tej regule prezentuje światu „pierwszy trójkąt pięciokątny".

W przeciwieństwie do samych matematyków, artyści mogą odnosić się do zasad matematyki z pewną nonszalancją. Pozwala to na wpuszczenie w ten ścisły obszar rozważań odrobiny powietrza, złapanie odpowiedniego dystansu i dodanie szczypty humoru. Takie podejście może odgrywać ważną rolę przy popularyzacji samej matematyki. Przedstawia ją bowiem nie jako >



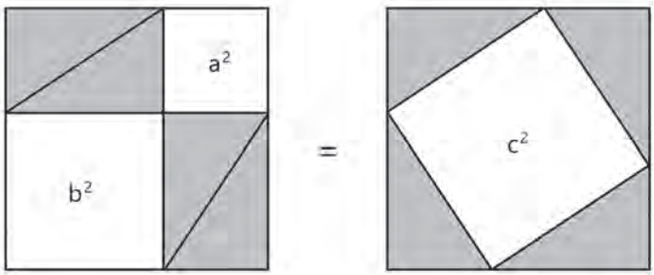
1

chłodną, wykalkulowaną i hermetyczną naukę, lecz jako dziedzinę prawdziwie humanistyczną, w której obok formalnych analiz, jest miejsce i dla żartu, i dla refleksji o charakterze filozoficznym.

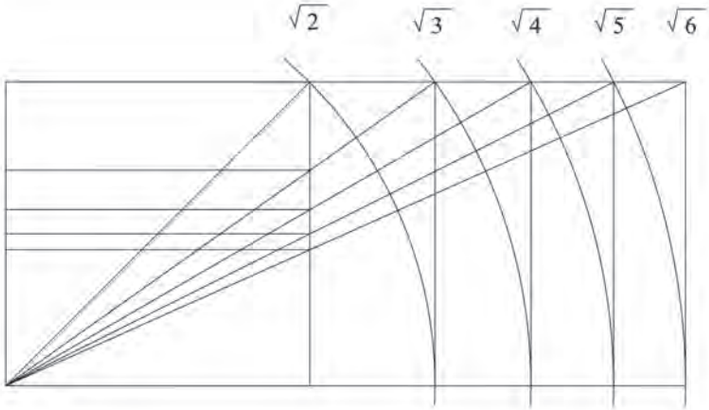
W roku 1989 Wanda Gołkowska namalowała dwa obrazy z cyklu *W hołdzie Henrykowi Stażewskiemu*. Zastosowane przez artystkę rozwiązania formalne stanowią wyraźnie nawiązanie do twórczości Stażewskiego. Jednak w dziele Gołkowskiej można doszukać się dodatkowego poziomu odniesień, który wykracza poza estetyczny wymiar abstrakcji geometrycznej i w sposób pogłębiony odnosi się do zagadnień matematycznych. Aby zrozumieć istotę tego odniesienia, przyjrzyjmy się zamieszczonemu poniżej schematowi, który przedstawia, pochodzący ze starożytnych Chin, graficzny dowód twierdzenia Pitagorasa. Oba duże kwadraty mają równe pola i różnią się między sobą jedynie wewnętrznym rozmieszczeniem czterech takich samych (a mówiąc ściśle: podobnych) trójkątów prostokątnych. Układy owych trójkątów sprawiają, że po lewej stronie powstają dwa kwadraty o bokach równych przyprostokątnym trójkąta prostokątnego (a^2 i b^2). Po prawej zaś stronie powstaje kwadrat o boku równym przeciwprostokątnej trójkąta prostokątnego (c^2). Jeśli zatem pola zewnętrznych kwadratów są sobie równe, to to, co wypełnia je poza czterema trójkątami prostokątnymi (o takich samych polach), też musi być sobie równe. Stąd: $a^2 + b^2 = c^2$. Trzeba przy tym zaznaczyć, że przedstawione tu wizualne rozumowanie nie stanowi jedynie wyjaśnienia, czy też zobrazowania dowodu twierdzenia Pitagorasa – jest to jego w pełni poprawny dowód.

Wróćmy do obrazu Gołkowskiej. Zdaje się on przedstawiać lewą stronę tego graficznego równania. Co więcej, jeśli przyjmiemy, że faktycznie takie były intencje artystki (nie możemy mieć co do tego pewności, gdyż Gołkowska z swoich notatkach nie wspomina wprost o takim nawiązaniu), mielibyśmy do czynienia z uogólnieniem omawianego dowodu. Na obrazie widzimy bowiem dwa różne kwadraty wpisane w kwadrat zewnętrzny, wyznaczony przez pole obrazu. Oznacza to, że owo rozumowanie nie odnosi się tylko do konkretnego, pojedynczego przypadku, lecz ma charakter uniwersalny, właśnie taki, jaki powinien mieć prawdziwy dowód matematyczny.

Pozostając w obszarze inspiracji twierdzeniem Pitagorasa, przyjrzyjmy się obrazowi *RENESANS* autorstwa Moniki Aleksandrowicz. Kwadratowe pole obrazu artystka podzieliła na barwne płaszczyzny, wyznaczone według schematu, który zawarty został w opisie towarzyszącym pracy. Schemat ten to znana już matematykom starożytnej Grecji geometryczna metoda konstruowania pierwiastków kwadratowych z liczb naturalnych. Począwszy od kwadratu o boku równym 1, którego przekątna równa jest $\sqrt{2}$, odkładając długość owej przekątnej na przedłużeniu podstawy kwadratu, w łatwy sposób możemy konsekwentnie tworzyć prostokąty, których przekątne równe będą pierwiastkom kwadratowym z kolejnych liczb naturalnych. Zastosowane na obrazie rozwiązania kolorystyczne wynikają z subiektywnych decyzji estetycznych autorki, jednak cała geometryczna konstrukcja dzieła w pełni podporządkowana została ścisłej matematycznej metodzie.



❷



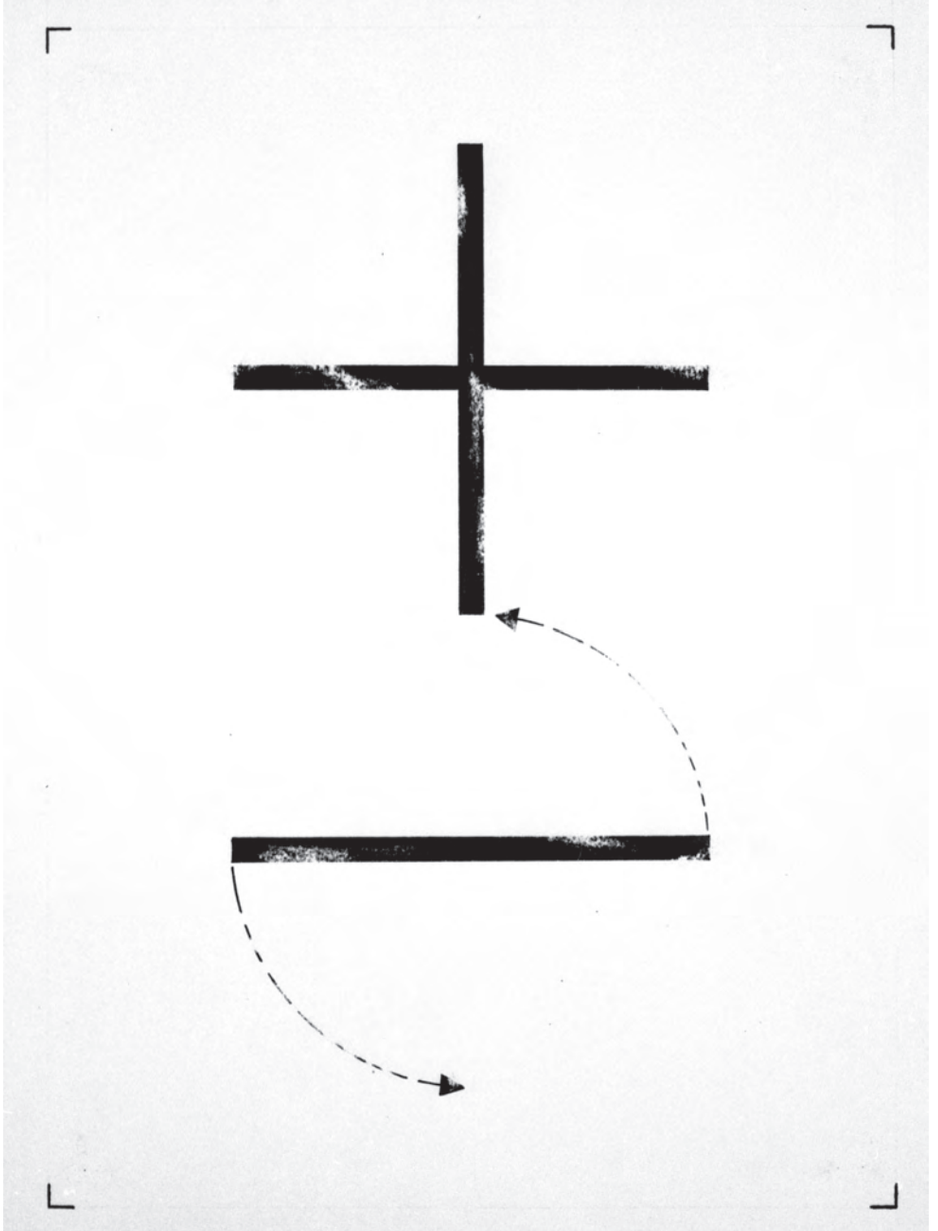
❸

1. **Wanda Gołkowska**, *W hołdzie Henrykowi Stażewskiemu*, 1989, akryl na płótnie, 82 × 82 cm
2. *Wizualny dowód twierdzenia Pitagorasa*
3. **Monika Aleksandrowicz**, *RENESANS*, podpis
4. **Monika Aleksandrowicz**, *RENESANS*, 2008, akryl, 130 × 130 cm

Ostatnią realizacją, której się tutaj przyjrzymy jest praca Stanisława Dróżdża zatytułowana *continuum*.

Artysta równomiernie wypełnił kwadratowe pole zerami, zaś w centrum obrazu umieścił znak przecinka. To właśnie obecność tego drobnego elementu całkowicie określa wymowę obrazu. Przecinek sugeruje bowiem, że mamy tu do czynienia z pewną liczbą w zapisie pozycyjnym (przypuszczalnie dziesiętnym). Zewnętrzne wiersze i kolumny zer wykraczają poza krawędzie obrazu, zatem układ ten nie jest ograniczony, a co za tym idzie liczba nie musi być skończona. Chociaż w polu obrazu widzimy tylko zera, możemy sobie wyobrazić, że poza jego krawędziami pojawiają się inne cyfry. Rozważmy zatem kilka możliwości. Jeśli w lewej górnej części znajdowałyby się wyłącznie zera, zaś w prawej dolnej części pojawiłyby się jakieś inne cyfry, mielibyśmy do czynienia z ułamkami. Gdyby cyfry te stanowiły nieskończony i nieokresowy ciąg, byłyby to liczby niewymierne. W pozostałych przypadkach byłyby to liczby wymierne. Jeśli teraz przyjmiemy, że po lewej górnej stronie również mogą znajdować się jakieś niezerowe cyfry i połączymy to z tym, co wiemy już o prawej dolnej części obrazu, otrzymamy ogromny, nieskończony wręcz zbiór możliwości. Ponadto, w lewym górnym rogu tej abstrakcyjnej matrycy może znajdować się znak plus bądź minus, co znowu rozszerza nasz potencjalny zbiór na liczby dodatnie i ujemne. Ostatecznie, poza pewnym podzbiorem, który został określony przez ustawienie zer w konkretnych, widocznych na obrazie miejscach, mamy tu do czynienia z prawie całym zbiorem liczb rzeczywistych. I w tym właśnie punkcie w pełni uzasadnia się tajemniczy tytuł owej pracy – *continuum* oznacza bowiem moc (w uproszczeniu: liczebność) zbioru liczb rzeczywistych. >

❹



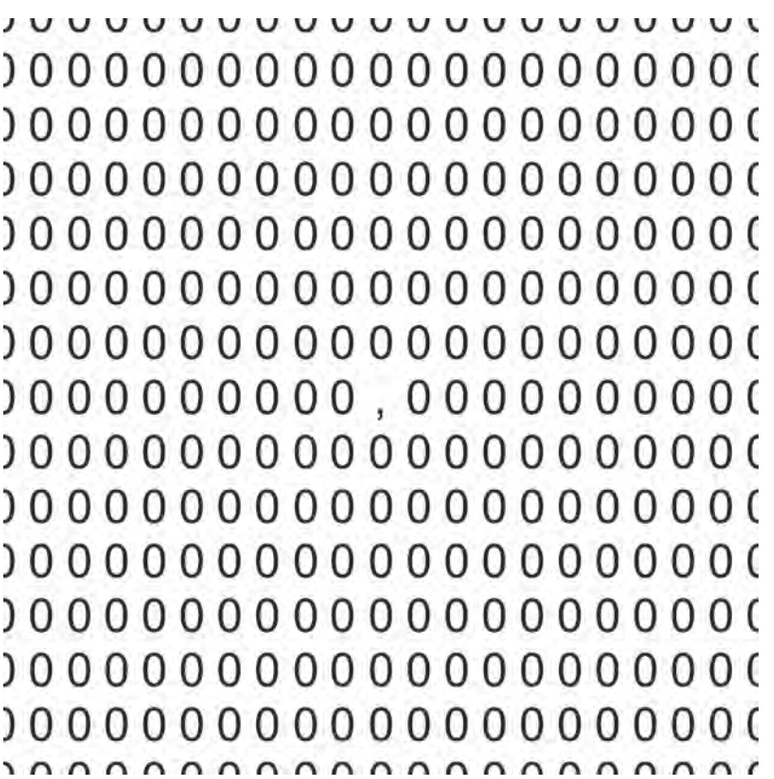
1. **Wiesław Gołuch**, *plus minus*, 1981
2. **Stanisław Dróżdż**, *continuum*, 1973

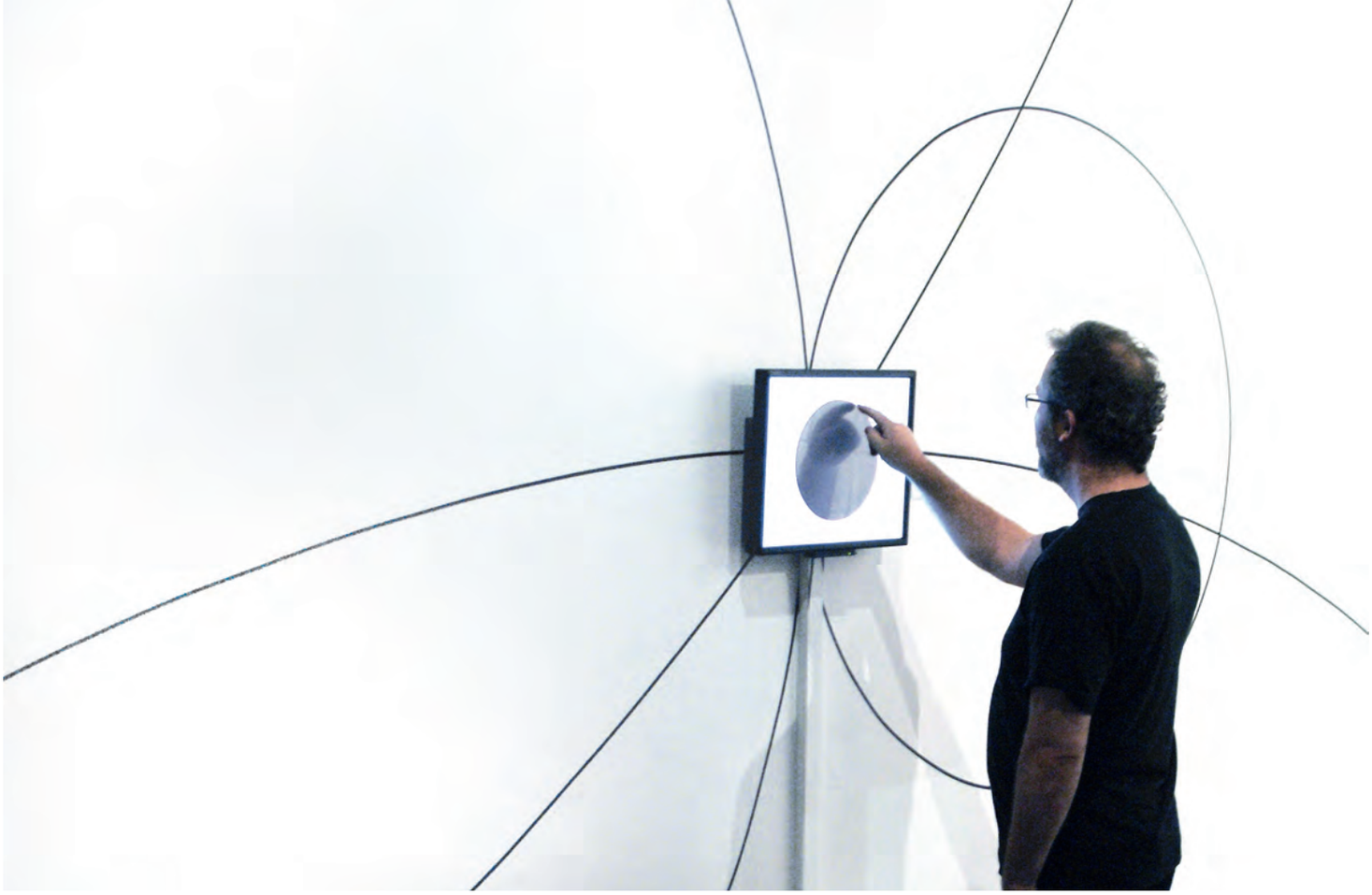
Art inspired by mathematics

The year 2019 has been announced in Poland a Year of Mathematics which provokes also a reflection on mathematic references in art which has been quite siginificant for many Wroclaw artists. Works of Wiesław Gołuch, Wanda Gołkowska or Stanisław Dróżdż are just a few examples of creative development of such inspirations, proving that this seemingly cold and hermetic discipline of science can be approached also in a humanistic, philosophical and light way. ■

W pracy Dróżdża w sposób bardzo wyraźny ujawnia się charakterystyczna własność sztuki konceptualnej, polegająca na tym, że to, co zostało bezpośrednio przedstawione nie stanowi istoty dzieła, lecz tylko nakierowuje odbiorcę na jego prawdziwy sens. Na pierwszy rzut oka nie widzimy tu bowiem żadnej z rozpatrywanych liczb. Jednak po krótkiej refleksji jesteśmy w stanie wyobrazić sobie nieskończony i nieprzeliczalny zbiór liczb rzeczywistych. W sensie metodologicznym sztuka konceptualna wyraźnie zbliża się więc do abstrakcyjnych spekulacji matematycznych, choć nie musi oczywiście podlegać tak ścisłym jak one rygorom.

Zaprezentowany wybór prac, nie wyczerpuje rzecz jasna zbioru realizacji wrocławskich artystów, które zainspirowane zostały matematyką (także autor niniejszego tekstu w swojej twórczości odwołuje się głównie do zagadnień matematycznych – więcej na ten temat w tekście P. Komorowskiego, s. 103-105). Jednak nawet tak zwięzłe spojrzenie pozwala dostrzec, jak bogate źródło odniesień stanowić może dla sztuki królowa nauk. Równocześnie artystyczne przetworzenie problemów matematyki stwarza wielką szansę na oswojenie, przybliżenie i spopularyzowanie tej ścisłej dyscypliny. ■





1

Piotr Komorowski

Mathart – czyli o związkach nauki i sztuki w twórczości Jakuba Jernajczyka

Truizmem będzie stwierdzenie, iż nauka i postęp techniczny, zwłaszcza od momentu wynalezienia druku, w sposób znaczący wpływają na techniki zapisu, gromadzenia, jak i przekształcania informacji. Jednak oprócz zastosowań utylitarnych nauka nierzadko w sposób bezpośredni stanowi źródło artystycznej inspiracji, tak w zakresie formy, jak i treści prezentowanych idei. Znaczącym trendem cywilizacyjnym ostatnich 30 lat stała się powszechna cyfryzacja, dająca twórcom niespotykane wcześniej możliwości wypowiedzi za pośrednictwem komputera, dynamicznie rozwijającego się Internetu, a także telefonii komórkowej, przejmującej prymat w technikach komunikacyjnych.

Jakub Jernajczyk jest artystą multimedialnym, dobrze rozumiejącym naturę cyfrowej rewolucji. Główną osią jego wielokierunkowych działań jest relacja pomiędzy nauką i sztuką, które ujmuje w komplementarny związek. Jest w nim miejsce tak dla nowych idei, jak i interpretacji istniejących, poniekąd na nowo odczytanych. Przykładem tych ostatnich są m. in. takie realizacje, jak: *Włócznia Lukrecjusza* (2008), *Koło wiedzy* (2008), *Portret Pi* (2011), w których odnajdujemy nawiązanie do zasadniczych problemów ontologicznych i epistemologicznych, sformułowanych jeszcze w starożytności.

2

Jakub Jernajczyk
1. *Włócznia Lukrecjusza*, 2010, instalacja interaktywna (2008), Galeria Sztuki Wozownia, Toruń
2. *Reszta*, 2014, instalacja multimedialna (kadr)

Problemy wywodzące się z matematyczno-filozoficznych źródeł poznania to obecnie główny obszar zainteresowań artysty, a ich spektakularne rozwinięcie odnajdujemy w sześciu ekranowych instalacjach multimedialnych zebranych w cyklu „Mathart" (2018), na które składają się następujące prace: *Reszta*, *Granice koła*, *Ciałka oznaczone*, *Zenon²*, *Obraz wyczerpujący* oraz *Przegięcia i ekstrema*. W realizacjach tych autor posługuje się animacją cyfrową, tworząc ruchome obrazy, ale bez pośrednictwa fotograficznej czy filmowej narracji. Ich zasadniczą cechą jest klasyczna, dwuwymiarowa struktura wizualna. Ta zaś nadbudowana jest na procesie, który w uproszczeniu >

1

2

można opisać poprzez trzy etapy sprawcze. Pierwszym jest *rzeczywistość* jako taka, praprzyczyna wszystkiego, obejmująca całość uświadomionego i nieuświadomionego bytu, wszelkie prawa przyrody oraz życie przejawiające się w biologicznym i duchowym wymiarze. Następnym jest *widok,* czyli dany zmysłowo, poddający się recepcji i percepcji wymiar świata, ostatnim zaś *obraz,* będący rezultatem subiektywnej interpretacji, nadbudowanej na wymienionych wcześniej elementach. Istotne, iż w tym przypadku inspirację do powstania obrazu stanowił nie przejaw konkretnego jednostkowego bytu, ile zagadnienia filozoficzne i naukowe, będące rzeczywistością wtórną, *wynalezioną* w umyśle badacza na drodze dociekań i budowania symboli – geometrycznych i matematycznych ekwiwalentów rzeczywistości. To sytuacja, w której świat przejawia się w porządku geometrii, wykresach funkcji i innych graficznych przedstawieniach prawd matematycznych.

W sposób oczywisty postęp w nauce generuje kolejne paradygmaty ontologiczne, w efekcie czego rzeczywistość przejawia się nieco inaczej na kolejnych poziomach poznania. W postaci dosadnej metafory tezę tę ujął Ken Wilber: *Na każdym stopniu Kosmos spogląda na siebie nowymi oczami i w ten sposób tworzy nowe, nie istniejące dotąd światy*[1]. Obszar badawczy interesujący Jernajczyka jest poszukiwaniem definicji świata opartej na znanych opisach, wzbogaconych jednakże o wartość dodaną, będącą efektem owej subtelnej dyspozycji umysłu, która pozwala ujmować rzeczywistość w transcendujący model, najbardziej zaktualizowany, a jednocześnie syntetyczno-symboliczny, bo odnoszący się do praw natury, nie zaś do jej odrębnych, jednostkowych egzemplifikacji.

Każdy obraz rzeczywistości stworzony przez artystę jest jej interpretacją. W omawianym przypadku stanowi wariację na temat rozpoznanej, ale przede wszystkim wyspekulowanej matematycznie, domniemanej natury rzeczywistości. Cykl „Mathart" jest tak właśnie skonstruowanym zestawem obrazów, z czym dobitnie koresponduje teza Hansa Beltinga: *Wszystko, co pojawia się nie tylko w rzeczywistym polu widzenia, ale także przed okiem wewnętrznym, czy też w polu czystej spekulacji myślowej, można ukonstytuować lub zmienić w obraz*[2].

Oprócz intelektualnego wymiaru dokonań artysty uwagę przyciąga ich kształt estetyczny, emanujący porządkiem, harmonią, wysmakowaną kompozycją. Z kolei zaistniały w przedstawieniach ruch wzbogaca przekaz o kategorię czasu. Jest to czas wynikania i przekształcania struktur plastycznych, które bez względu na rodzaj przenoszonej treści stają się bytem autonomicznym. Jeśliby zatem zredukować ideę „Mathartu" o przesłanie intelektualne, to pozostanie oddziaływanie minimalistycznych kompozycji barwnych, poddanych dyskretnemu procesowi przemian, nadbudowanych na idei strzałki czasu, zapętlonych często w swoistych cyklach powtórzeń. Ów procesualny charakter przedstawień Jernajczyka wydaje się być jednym z ciekawszych aspektów ich prezentacji, obiecuje bowiem jakiś *ciąg dalszy*, angażując uwagę odbiorcy, nakierowanego na rozwój akcji i związanej z nią progresji poznawczej.

Twórczość artystyczna Jakuba Jernajczyka wskazuje, iż korelacje zachodzące pomiędzy nauką i sztuką nie muszą się ograniczać jedynie do wykorzystywania kolejnych, ulepszonych narzędzi komunikacji, działań typu art&scicence, czy też eksperymentów z obszaru bioartu. Istotę jego twórczości upatruję w tezie, iż dla naukowca już samo uczestniczenie w procesie badawczym stanowi źródło spełnienia, zaś poszukiwania zwieńczone sukcesem przynoszą ten rodzaj zadowolenia, który bliski jest satysfakcji artysty z wykonanego dzieła. Jakub Jernajczyk świadomy jest owej zależności, tym bardziej, że posiada kwalifikacje akademickie tak w zakresie nauk ścisłych, jak i sztuki. Te umiejętności stoją u podstaw tej cechy jego twórczości, którą umownie nazwę *trzecią jakością*, a która nie polega jedynie na łączeniu nauki i sztuki w prosty konglomerat będący syntezą obydwóch dziedzin. To, co najbardziej oryginalne w jego działaniach, to próby opisania językiem sztuki prawd zawartych w matematycznych formułach. To rodzaj

1 Ken Wilber, *Krótka historia wszystkiego*, Warszawa 1997, s. 103.

2 Hans Belting, *Antropologia obrazu*, Kraków 2007, s.12.

3

Jakub Jernajczyk

1. Widok wystawy Jakub Jernajczyk, „Granice 2015", Galeria KINO, Wrocław
2. *Granice koła*, 2015, instalacja multimedialna (kadr)
3. *Wielkie wyparcie*, 2019, performance, Galeria NEON, Wrocław
4. *Obraz wyczerpujący*, 2016, instalacja multimedialna (kadr)

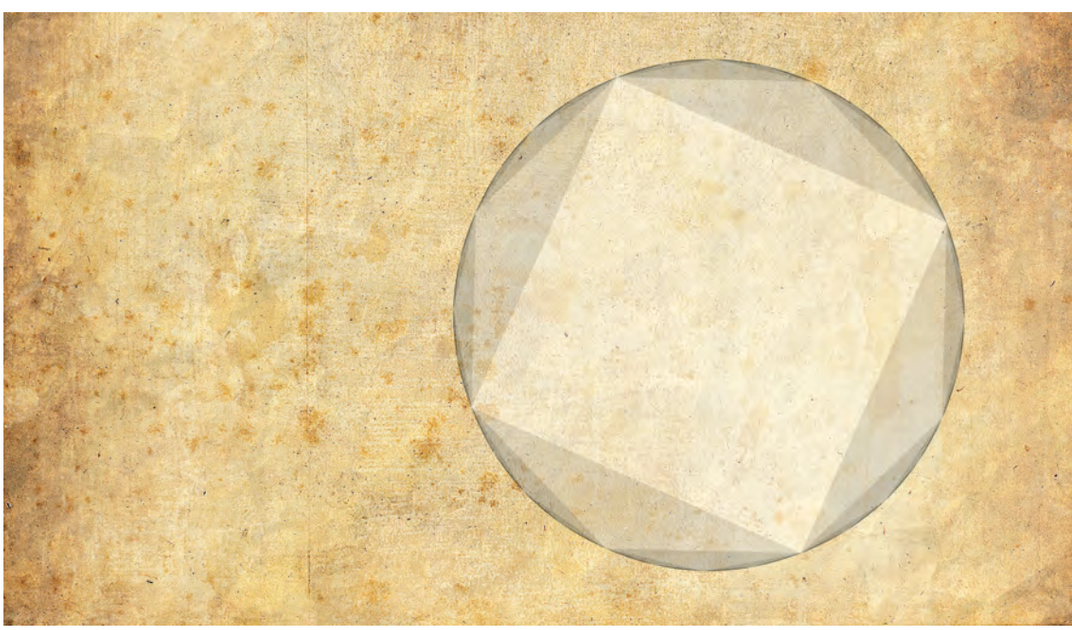
synergii, w wyniku której efekt jest spektakularny, bo przekraczający zwyczajną sumę oddzielnych działań. Postulowana przeze mnie *trzecia jakość* to także intuicja artysty i naukowca wskazującego na jedno źródło wszelkich działań noszących znamiona twórczości. Upatruję tu zauważalną analogię do idei filozofii wieczystej w ujęciu Gottfrieda Leibniza, który użył jej w odniesieniu do globalnego doświadczenia leżącego u podstaw wszystkich religii i filozofii. W omawianym przypadku spostrzeżenie to dotyczy udanej transformacji języka nauki i sztuki w wypadkową, która wskazuje na istnienie nie tyle wspólnego mianownika obydwu dziedzin, co na tożsamość obydwu. W hipotezie tej upatruję zasadniczy sens zawarty w multimedialnych instalacjach wrocławskiego artysty.

Formy działania Jernajczyka wzbogaciły się ostatnio o przedstawienia performatywne. Szczególnie interesujące wydarzenie, dedykowane Archimedesowi, zatytułowane *Wielkie wyparcie*, miało miejsce w kwietniu 2019 we wrocławskiej galerii Neon, podczas wernisażu wystawy „własna miara / własny wymiar", będącej prezentacją dokonań artystów tworzących trzon Katedry Sztuki Mediów Akademii Sztuk Pięknych im. E. Gepperta we Wrocławiu. Zgromadzona publiczność była świadkiem udanej próby transformacji naukowej idei w obszar performance, stanowiącego cenioną formę artystycznej wypowiedzi. Wydaje się, iż taki kierunek działań byłby interesującym dopełnieniem dotychczasowych osiągnięć artysty.

Wyrafinowana intelektualnie, atrakcyjna wizualnie twórczość Jakuba Jernajczyka stanowi ofertę dla odbiorcy zdecydowanego podjąć wątek poznawczo-naukowy, obecny w realizacjach artysty. Wbrew pozorom, nie jest to twórczość łatwa w odbiorze. Satysfakcjonujące, pełne jej rozpoznanie wymaga namysłu i umiejętności kompleksowego ujmowania zjawisk, oraz skłonności do poszukiwań w sobie *ciągu dalszego* tego, co zaistniało na ekranie w formie syntetycznych metafor. ■

Mathart or on relation between science and art in Jakub Jernajczyk's works

„Mathart" is a recent cycle of six screened mutimedia installations. The author combines intellectual and scientific challenge with harmonious and sophisticated composition, asking questions about the nature of time, space and perception. He also proves that for a scientist the source of satisfaction can result from participation in the research process itself, and not just from means of expression with which it is carried out. ■



4

1

Alicja Cichowicz

Formy. Tekstury. Metamorfozy. Dialog ponad przestrzenią i czasem

„Obraz kliniczny" to cykl fotografii, za pomocą których Iza Łapińska próbuje ukazać gęstość nasycenia żywej materii, jej struktury i faktury zadziwiająco podobne w królestwie roślin, zwierząt i ludzi. Artystka posługuje się dużym zbliżeniem jako środkiem do odkrywania nowych przestrzeni słabo dostrzegalnych nieuzbrojonym okiem, za to silnie pobudzających wyobraźnię. Fotograf posiada bowiem władzę patrzenia oraz czynienia swoistej wiwisekcji schwytanego w obiektyw wycinka rzeczywistości. Ogląda świat nie z pozycji zwykłego widza, turysty, lecz naukowca pozbawiającego swe obiekty wszelkiej osłony.

Łapińska koncentruje się na badanym przedmiocie, wyłuskując interesujące ją elementy z całości obrazowania. Portretuje wybrane manifestacje roślinnej, zwierzęcej i ludzkiej biosfery, by pokazać uniwersalność powtarzających się w przyrodzie form, struktur, faktur poszczególnych starzejących się organizmów. Bohaterami swych zdjęć czyni na równi: główki kapusty, zwykłe buraki, młode, lecz dotknięte chorobą ludzkie ciała, zmarszczoną starczą skórę, śnięte ryby i martwe ptaki. Podkreśla surowość tkanki fotografowanych obiektów oraz jej defekty, spękane, wiotczejące lub uszkodzone powierzchnie. Więdnące liście i wysychające bryły warzyw, fragmenty ciał silnie naznaczonych przez czas.

Jej prace mają walor wielce plastyczny. To ascetyczne, perfekcyjne technicznie wypowiedzi, w przeważającej mierze w czerni i bieli, z pietyzmem kreślące konstrukcję obiektów, za pomocą gry światłocienia wydobywające ich rzeźbę oraz teksturę powierzchni. Artystka świetnie czuje bryłę i przestrzeń, przestrzenną

2

3

4

Iza Łapińska

1–4. *Merystem* z cyklu „Obraz kliniczny"

5. *Autopsja* z cyklu „Obraz kliniczny"

formę istnienia modeli, fakturę materii. Widać to doskonale w zdjęciach fragmentów ciał wiekowych ludzi, ujawniających każdą fałdę ich zwiotczałej i zmarszczonej skóry: jak żłobione dłutem i rylcem reliefowe płaszczyzny, „pejzaże" starzejących się organizmów.

Łapińska posługuje się redukcją środków, stosuje zbliżenia oraz „ciasny" kadr, potęgując ekspresję zdjęć. Zestawienie prac ujawnia ich wymowę symboliczną. Powiększenie skali, wąski kadr i perfekcja w oddaniu szczegółów silnie działają na wyobraźnię, sprawiają też, że widz doznaje niemal fizycznej obecności pokazanych obiektów.

Cykl składa się z trzech części o tytułach: *Merystem*, *Biopsja*, *Autopsja*.

Prace z serii *Merystem*, odnoszące się do twórczej tkanki roślinnej, przedstawiają pięknie ułożone liście kapusty, które więdnąc wykazują podobieństwo do zwiotczałej ludzkiej skóry. Bryła buraka, w odpowiednim ułożeniu i oświetleniu, na czarno-białym zdjęciu przywodzi na myśl „wysłużoną" kobiecą pierś. Fotografie z cyklu *Biopsja* nawiązują do zmian w strukturze tkanek organizmu. Prócz starczego, pokazują też piękne i młode, lecz dotknięte chorobą ciało – uszkodzoną poparzeniem skórę, poddaną zabiegowi tracheotomii tchawicę. *Autopsja* to martwe ciała zwierząt i ludzi. Łapińska fotografując zwłoki, ujmuje je monumentalnie.

To jeszcze wciąż materialne byty, doskonałe martwe natury. Łuski śniętych ryb nadal lśnią srebrem, choć ich oczy są niepokojąco nieruchome. Twarze zmarłych osób artystka zakrywa białą tkaniną, jak całunem. W oszczędnym, powściągliwym kadrze zawiera swoiste epitafia. Śmierć zrównuje wszystkie żywe byty, znosi wszelkie hierarchie.

Tematem prac Izy Łapińskiej jest nie tylko podobieństwo, lecz także kruchość organicznej formy, zaświadczająca o chwilowości istnienia. Tymczasem kult sukcesu w cywilizacji Zachodu nakazuje być wiecznie młodym. Kultura masowa nie akceptuje starości, brzydoty, cierpienia. Brzydzi się nimi. W świecie chorującym na wieczną młodość, nie ma miejsca dla śmierci, która „umarła", została wyparta ze świadomości. Milczy się o niej. Choć to ona sprawia, że życiu nadajemy sens.

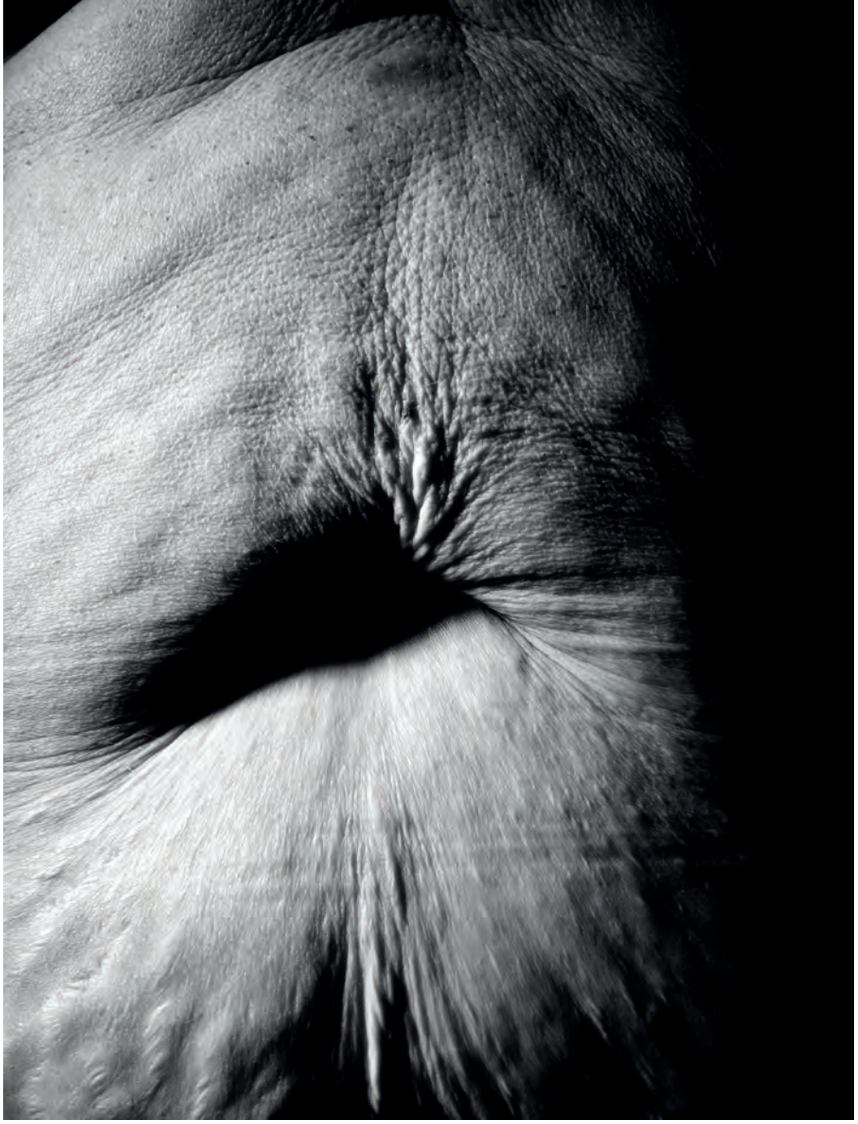
W każdej fotografii cyklu tkwią symptomy rozkładu, potencjał nieuchronnej destrukcji.

Wskazówka czasu oraz moment ostatecznego zniszczenia wpisane są bowiem w każdy byt.

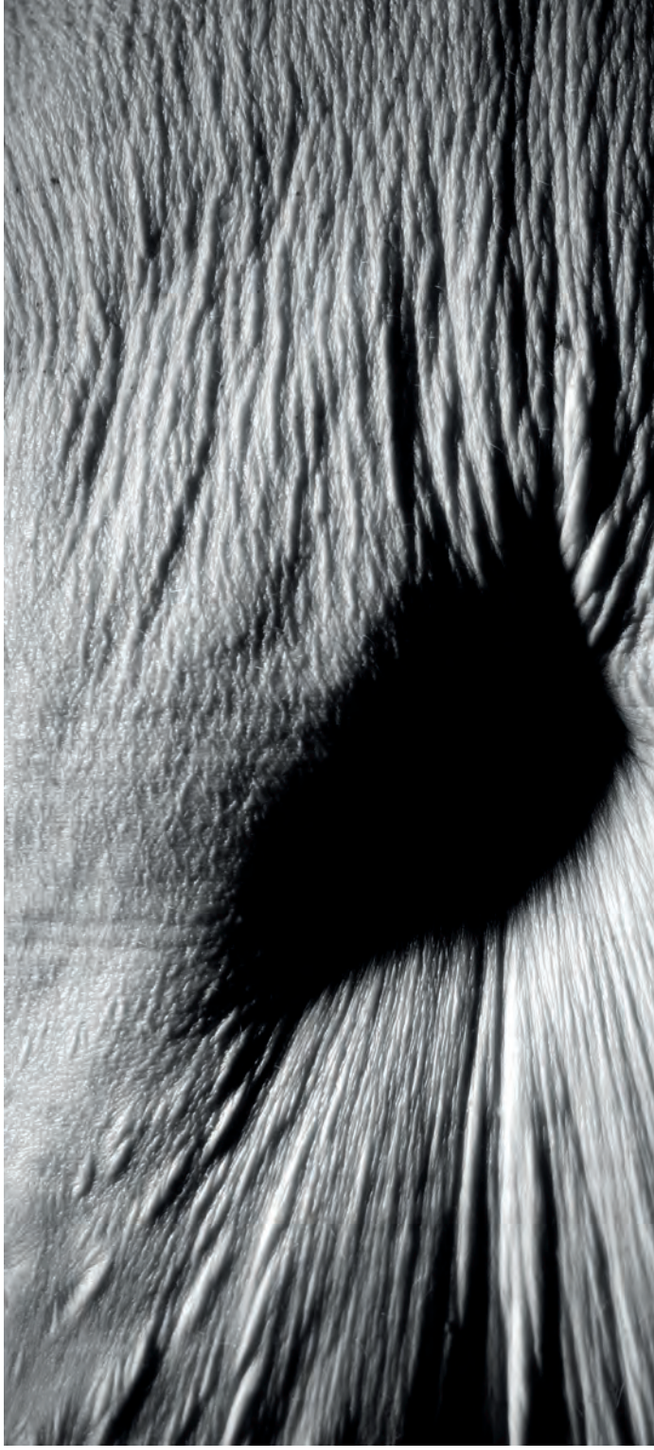
Z punktu widzenia biologii i genetyki zakłada się, że wszystkie żywe istoty pochodzą od jednego przodka, pierwotnej komórki, gdyż ich kod genetyczny jest w zasadzie taki sam. Identyczne są składniki budulcowe (białka tworzone z zestawu tych samych 20 aminokwasów). Identycznie jest też zbudowana podstawowa cząsteczka gromadząca i przenosząca energię.

Geny decydujące o kształcie ciała ludzkiego są takie same jak te, które rozplanowują ciało muszki owocówki – pisze François Jacob – noblista w dziedzinie biologii molekularnej. >

5



1



Wszystkie żywe istoty zamieszkujące naszą planetę niezależnie od środowiska, wielkości, trybu życia (…) *składają się z niemal identycznych cząsteczek. Organizmy o przeróżnych kształtach są zbudowane z tych samych zestawów genów. Różnorodność form bierze się z drobnych zmian w systemach regulacyjnych, rządzących ekspresją tych genów.*

Ptasie skrzydła i ludzkie ramiona różnią się nie materiałem, z którego są zbudowane, lecz *sposobem konstrukcji, liczbą i rozmieszczeniem komórek, które się na nie składają*.

Wszystkie tak różne żywe byty wykazują więc zadziwiającą jedność struktury i funkcji. Ukształtowały się tylko w rozmaite formy w toku ewolucji.

Jednakże – twierdzi prof. Maurice Marois – *każdy atom, każda cząsteczka, z jakich składa się nasz organizm, były zawarte w miliardach istot żyjących przed nami, a nasze szczątki posłużą do budowy innych organizmów. Z takiego punktu widzenia śmierć mieści się w ekonomice życia, staje się służką życia, dostarczającą mu nowych szans do nowych możliwości wyrażania się protoplazmy*.

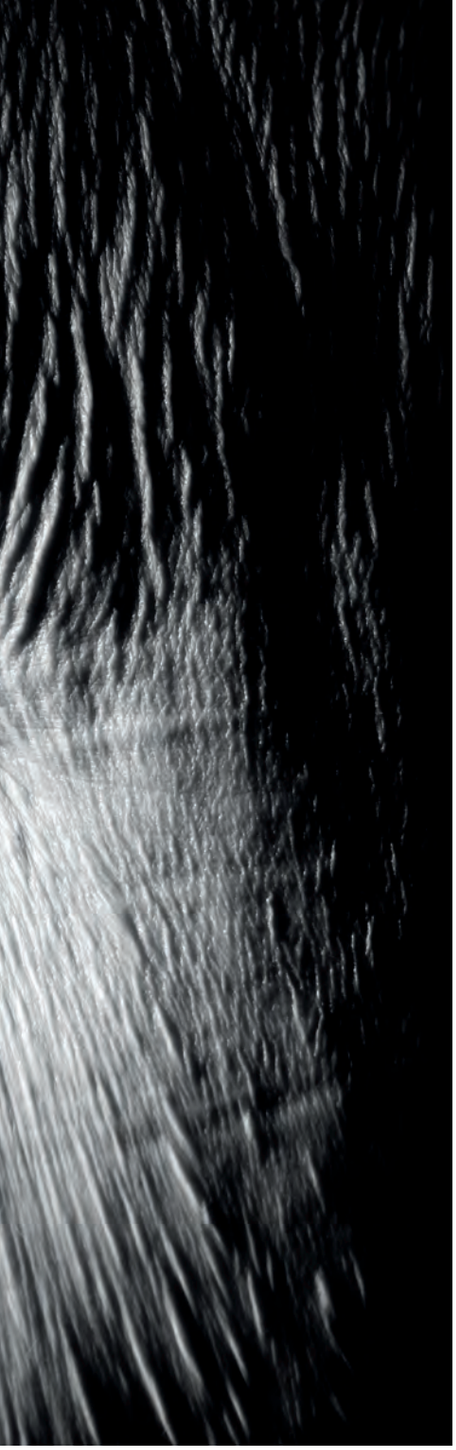
Świadomość tego cyklu powinna nam dać bezpieczne poczucie uczestnictwa w wielkim kosmicznym wydarzeniu. Śmierć to tylko rozproszenie pierwiastków chemicznych, które znajdą następnie nowych właścicieli. W przyrodzie uniwersalna wszechmoc życia ma większe znaczenie niż zgon jednostki.

W świetle tych rozważań zdumiewająca jest intuicja i myśl buddyjska, pełna szacunku do wszystkiego, co żyje. Według niej śmierć nie jest kresem, jest przemianą. *W owej chwili żadna rzecz się nie zatrzymuje, ani pod względem fizycznym, ani psychicznym* – mówi Paul Arnold, znawca filozofii i duchowości Wschodu. Na początku bytu nie ma aktu stworzenia czegoś, każda istota bowiem już się od czegoś wywodzi, w wyniku formacji uwarunkowanych zgodnie z prawem przyczynowości. Jest zatem ciągłością, pewnym continuum, które ma swoje cykle, a jednocześnie swoje ustawiczne przemiany. Idea istoty definitywnie zindywidualizowanej nie jest zgodna z buddyzmem. Choć istnieje indywidualność chwilowa", podlegająca temu, co ziemskie, czyli sansaryczne.

Istnieje jednak także drugi, nirwaniczny aspekt bytu, będący naszą prawdziwą naturą, bez początku i kresu, bez śmierci i ponownych ziemskich narodzin.

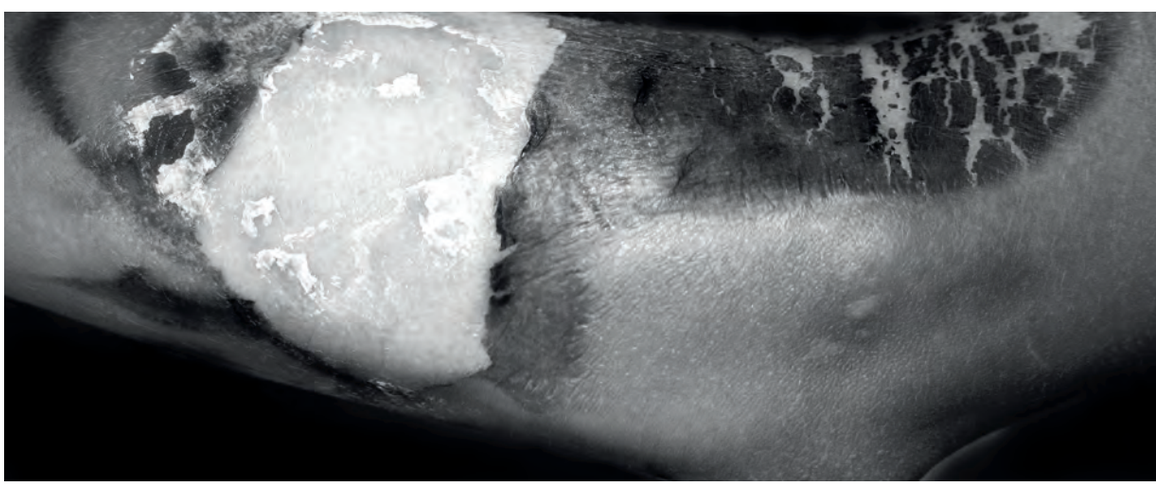
Ten nirwaniczny stan jest w nas. Drzemie uśpiony, póki nie stłumimy wszelkich pragnień,

Iza Łapińska
1–4. *Biopsja* z cyklu „Obraz kliniczny"



2

3



4

pokus, złych nawyków. Ich wygaszenie pociąga za sobą ustanie bytów sansarycznych, z których wierzący w reinkarnację i krąg karmana buddyści tak bardzo chcą się wyzwolić, nie dopuścić do powrotu na ziemię.

Stan nirwany to byt ostateczny, odtąd już bez przemian. Nirwana to zrozumienie, że „nie ma istot indywidualnych, tylko skupiska powołane do tego, by się rozproszyć. Wobec tego śmierć sama w sobie nie ma znaczenia". Choć, właściwie, to dopiero ona oznacza „prawdziwą rzeczywistość", „pełnię życia" – jak twierdzi Arnold, porównując obrazowo ten stan do kropli wody zawieszonej nad lustrem oceanu, której kiedy wpadnie do akwenu, nie sposób odnaleźć jako pojedynczej cząstki. Wówczas trwa w oceanie, podobnym do nirwany, w całej swojej pełni, zgodnie ze swą naturą. Nirwana jest zjednoczeniem z całym Kosmosem, obejmującym wszystkie byty jak własne dzieci, otwierającym bramy do wieczności.

Wszechświat bowiem to ogromny organizm, złożony z ewoluujących mniejszych organizmów, połączonych z sobą siecią wzajemnych relacji, co udowodniła nauka.

To garść rozmyślań, do jakich skłoniły mnie zdjęcia Izy Łapińskiej z cyklu „Obraz kliniczny".

Tylko od naszej wrażliwości, światopoglądu zależy, czy obcowanie ze sztuką fotografii jest dla nas jedynie formą hedonistycznej konsumpcji wizualnej lub beznamiętnego oglądu zarejestrowanych obrazów, czy też stanie się częścią doświadczenia egzystencjalnego.

Sztuka bowiem pozwala przywrócić rozpiętemu między mikro- i makrokosmosem, obdarzonemu zdolnością refleksji człowiekowi jego miejsce w świecie. ■

Forms. Textures. Metamorphoses. Dialogue above space and time

Iza Łapińska's macro photo series *Clinical view* presents pictures of wilting plants, as well as animals and humans already dead or getting old, reveiling similarities in their organic structures and textures. This reminder of ugliness, suffering and senility questions the contemporary cult of youth and success. ■

1

Monika Braun

Dotknij, performuj...

Możemy sobie pomyśleć wypadki, kiedy wiedza jest dana przed ruchem.
Wtedy zadanie ruchu polega na nadaniu wiedzy wyrazistości.
W punkcie wyjścia forma jest nie w pełni zróżnicowana.
Jean-Paul Sartre[1]

Dotknięcie, dotknienie – tknięciem czegoś poruszenie.
[...] *Wszystkie zmysły właściwie mówiąc są częściami zmysłu dotykania.*
Samuel Bogumił Linde[2]

2

UCIELEŚNIENIE

Ucieleśnienie nie jest jakimś drugorzędnym doświadczeniem; ludzka egzystencja ma charakter ucieleśniony w sposób fundamentalny[3], i zapewne dlatego po rzeczy zwane dziełami sztuki w ceramice i szkle chcemy raczej sięgnąć niż tylko na nie patrzeć, raczej ich używać niż tylko podziwiać. Przestrzenna obecność czyni je partnerami interakcji całkowicie różnej od tej, którą proponują płaskie obrazy, grafiki, fotografie czy freski, wyniośle znoszące tak atencję jak niechęć ludzkich spojrzeń. Z natury niejako mające status dzieł *do oglądania*. Tak odmiennych w swej ontologii od rzeźb, posągów i naczyń, które pragnie się badać ręką, a nie wyłącznie wzrokiem. Bardziej je *mieć* niż analizować. *Chwytając szklankę, dowiaduję się, że można ją obracać w dłoniach, a nie że jest cylindryczna*[4]. I choć to, co w przypadku form użytkowych – szklanek, talerzy, półmisków – wydaje się oczywiste, gdy kolekcjonujemy serwis, organizujemy przyjęcie czy pijemy poranną kawę, i zupełnie nie *comme il faut* w odniesieniu do obiektów

1 J.-P. Sartre, *Wyobrażenie. Fenomenologiczna psychologia wyobraźni*, tłum. P. Byelin, Warszawa 2012, s. 124.
2 S. B. Linde, *Słownik języka polskiego podług Lindego i innych nowszych źródeł*, Berlin 1866, s. 513.
3 J. Pallasmaa, Myśląca dłoń, tłum. M. Choptiany, Kraków 2015, s. 19.
4 F. Mattens, Perception and Representation: Mind the Hand! [w:] Z. Radman, The Hand and Organ of the Mind, Cambrige, Mass and London: MIT Press 2013, s. 181.

1. **Kazimierz Pawlak**, *Orgya Antiqua*, 2015, zgrzewane włókno szklane, srebrny drut, włóczka, 130 cm, śr. 25 cm, fot. S. Sielicki
2. **Bożena Sacharczuk**, *W kontekście sztuki – Sfera VII*, 2014, wys. 55 cm, śr. 49 cm, kamionka kształtowana na kole garncarskim, szkliwa autorskie barwione tlenkiem miedzi i manganu, szkliwa nawarstwiane, fot. G. Stadnik
3. **Katarzyna Koczyńska-Kielan**, *Tajemnica*, 2000, masa szamotowana, angoba, szkliwo autorskie, 67 × 18 × 25 cm, fot. C. Chwiszczuk

artystycznych, wyeksponowanych w galeriach i muzeach, z pietyzmem umieszczanych w gablotach, chronionych przed dostępem rąk patrzących, to praktyka ludzkiej percepcji znosi w istocie podział na sztukę wysoką i przedmioty codziennego użytku, wszystkie je czyniąc rzeczami-kusicielkami, mającymi w sobie zalążek zdarzeń, w których człowiek i materia mogą zagrać swoje role.

Taka jest perspektywa tak zwanego *odbiorcy sztuki*, którego to terminu używam tutaj tylko prowizorycznie i zwyczajowo, gdyż semantyka tego związku obsadza obcującego ze sztuką w roli pasywnego konsumenta, poddanego dyktatowi jej wyższości, podczas gdy tutaj rozważam relację wzajemności ludzi i przedmiotów. Tym bardziej owa wzajemność dotyczy twórcy, dla którego rzecz gotowa jest tylko ostatnim, zwykle wcale nie najważniejszym etapem jej formowania, którego wcześniejsze fazy są przecież dzianiem się, *dialogiem z materią*, jak to określa Benedetto Croce, równie nieprzewidywalnym jak związki dwóch istot żywych. Bo przecież nie tylko szamot czy porcelana, szkło sodowe czy szkło Bullseye'a, angoba czy seladon, ryt taki czy inny lub jego brak, nie tylko określone techniki i technologie, ale powody, dla których stosuje je człowiek, a także jego wyobraźnia, biografia, edukacja, nawet nastrój czy pogoda towarzyszące aktowi kreacji są przyczyną tego, co powstaje w jego efekcie. *Artysta żyje w dziele jako konkretny i niezwykle osobisty ślad działania*[5], ale i ono kształtuje jego życie. Choć wydaje się, że to autor wybiera tworzywo i sposób jego modelowania, to jednak sam surowiec może jeszcze wcześniej przyciągnąć uwagę, uruchomić proces kreacji, a potem wtórnie – poprzez swą strukturę, konsystencję, wygląd, niezliczoną ilość sygnałów wysyłanych człowiekowi – wpływać na ostateczny kształt obiektu, a także późniejsze działania twórcze.

PRZEDMIOTY PERFORMATYWNE

W tym sensie trójwymiarowe istnienia ceramiczne i szklane są zawsze przedmiotami performatywnymi, będącymi tak zalążkiem, jak i skutkiem różnorodnych perfomansów kulturowych. Przecież konstatacja, że *nasze życie przebiega wedle rozpoznanych i usankcjonowanych społecznie sposobów zachowania, otwiera możliwość, by wszelką ludzką aktywność, przynajmniej zaś aktywność spełnianą świadomie, rozpatrywać jako performans*[6], a czymże innym, jak nie ową *spełnianą świadomie aktywnością* są procesy kreacji i percepcji? Szczególnie jeśli za Danielem C. Dennettem przyjmiemy, że świadomość wyłania się z „kaskady umiejętności", które pojedynczo rozumieniem nie są[7], twórcze aktywności okazują się być kumulacją rozumienia wyłaniającego się z działania, łańcuchami powstającymi jakby nieco przypadkowo z odruchów i rytuałów, chwilowych nastrojów i historycznych dramatów, uświęconych tradycją lub odkrywanych sposobów kontaktowania się z materią – repetycjami „zachowanych zachowań", stanowiących budulec każdego performansu. Łańcuchami, których ostatnim ogniwem jest dzieło, „rekwizyt" używany zarówno przez autora, jak i odbiorcę w *theatrum* sztuki. Bo choć odmienność sposobu ich uczestniczenia wydaje się jasna, to z performatywnej perspektywy współdzielą raczej oni te samą rzeczywistość, doświadczając jej tylko na różne sposoby. Już sam *akt wyobrażania przedmiotu na nowo przez wzięcie go do ręki jest aktem odtwarzania*[8], w którym spotykają się dwie twórcze potencje: autora i odbiorcy. A dotknięcie, wedle bezcennych objaśnień Samuela Bogumiła Lindego, przywołanych na początku tego tekstu, może być *poruszeniem*, zarówno zdarzeniem, jak i żywym, wieloaspektowym doznaniem przez nie spowodowanym.

5 U. Eco, Estetyka formatywności a pojęcie interpretacji [w:] Sztuka, tłum P. Salwa, M. Salwa, Kraków 2008, s. 13.
6 M. Carlson, Performans, tłum. E Kubikowska, Warszawa 2017, s. 28.
7 Zob. D. C. Dennett, Dwa osobliwe odwrócenia rozumowania [w:] Od bakterii do Bacha. O ewolucji umysłów, tłum. K. Bielecka i M. Miłkowski, Kraków 2017, s. 85.
8 E. de Waal, Biały szlak, tłum. M. Cielecka, Wołowiec 2017, s. 17.

3

PERFORMATYWNY TYGIEL

Ten rodzaj przeżycia leży zapewne u źródła edukacyjnych sukcesów oraz szczególnego charakteru sztuki uprawianej na wrocławskim Wydziale Ceramiki i Szkła, obchodzącym właśnie swoje 70-lecie[9]. Można na niego spojrzeć jak na performatywny tygiel, gdzie ludzie i substancje wzajemnie się przekształcają, skomplikowane dzieje miejsca formują teraźniejszość, będącą z kolei polem performasów odbijających refleksy minionego i narzędziem badawczym przyszłości, do której wnikają ukradkiem dawne losy hut szkła i warsztatów ceramicznych, wznoszonych, a potem palonych, grabionych albo upadających w wyniku różnych klęsk. Powidoki domów pełnych porcelany, fajansu i szkieł w różnych odmianach, które trzeba było porzucić. Wszystkie te dramaty i kruche twory przeszłości, zapisane w memach wrocławskich artystów, po wojnie wmieszały się w nieco ekscentryczny amalgamat niemieckich tradycji regionu, zapału i wytrwałości przybyłych zewsząd do >

9 W 1947 roku powstał w Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Pięknych (dziś ASP) we Wrocławiu Zakład Ceramiki i Szkła, w roku 1950 przekształcony w Wydział Ceramiki i Szkła.

1

2

Wrocławia repatriantów, a także – co z perspektywy czasu wręcz zabawne – ukazów partyjnych aparatyczyków (polecono wtedy tutejszym pedagogom skupienie się na kształceniu projektantów dla odradzającego się na Dolnym Śląsku przemysłu szklarskiego i ceramicznego, z powodów ideologicznych promowanego przez władze). Dopełniła go fuzja artyzmu z rzemiosłem wedle bauhausowskiej koncepcji edukacji, dając podwaliny jedynej tego typu specjalności w Polsce. Jej składnikiem stała się też tradycja przedwojennej Spółdzielni Artystów „Ład", reaktywowanej w warunkach gospodarki centralnie sterowanej, bez większego, co naturalne, powodzenia, której etos odegrał jednak ważną rolę w kształtowaniu wizji i misji wrocławskiej uczelni, bo wielu z jej ówczesnych profesorów miało z nią silne związki.

Była wśród nich Halina Jastrzębowska-Sigmund, zajmująca się między innymi, projektowaniem szkła oraz wystawiennictwem i grafiką użytkową, Rudolf Krzywiec, znany w środowisku ze swych interesujących doświadczeń w zakresie szkliw, Julia Kotarbińska, której uczniami byli, wśród wielu innych, Krystyna Cybińska, Irena Lipska-Zworska, Halina Olech, Stanisław Szyba i Mieczysław Zdanowicz oraz Michał Jędrzejewski, który opowiada, że w komentarzach pani profesor *ceramika jawiła się jako tworzywo przewyższające swą doniosłością wszelkie inne substancje materialne*[10]. O Stanisławie Pękalskim przypominamy sobie patrząc na kompozycje witrażowe w oknach katedry na Ostrowie Tumskim we Wrocławiu, Mieczysław Pawełko ocalał również w anegdotach na temat zajęć z technologii ceramiki, które w jego wydaniu bardziej przypominały studentom alchemię. Przetrwały też legendy o pedagogicznej charyzmie małżeństwa Dawskich, Marii i Stanisława. Dawski uczył między innymi Ludwika Kiczurę i Zbigniewa Horbowego, którzy stali się potem mistrzami kolejnych pokoleń. Pamięć innych, nawet jeśli nie wyrażona jasno, trwa dalej, ich pedagogiczny talent, powiedzonka i dziwactwa, a przede wszystkim ich dzieła, performatywne ucieleśnienie *napięcia pomiędzy formą czy treścią daną nam z przeszłości i jej nieuniknionym dostosowaniem do zawsze zmiennej teraźniejszości*[11].

Intensywność wzajemnych wpływów w owej ludzkiej substancji oraz specyficzna rytualność obecna w sposobach uprawiania i odbioru sztuki, wpisana w politykę i życie społeczne, a także w obyczaje życia akademickiego, pozwala traktować Wydział Ceramiki i Szkła jako na wieloaspektowy performans skonstruowany z *kulturowo skodyfikowanego wzorca zachowań* prowadzący do *pokazu umiejętności*[12], jak to ujmuje Marvin Carlson w swojej fundamentalnej

10 Michał Jędrzejewski, tekst niedrukowany.
11 M. Carlson, op. cit., s. 304.
12 Zob. M. Carlson, op. cit., s. 28.

1. **Krzysztof Rozpondek**, *Syfon* z cyklu „Balast", 2013, masa szamotowa, kamionka barwiona, opaska syntetyczna, wypał w piecu na drewno, 86 × 20 × 20 cm, fot. M. Kasperski
2. **Antonina Joszczuk-Brzozowska**, *Przeniesienie*, 2016, wystawa „Poza kontrolą", Galeria BWA Wrocław SiC 2017, szkło, fusing, slumping, szkło stapiane w formie, pâte de verre
3. **Magdalena Gazur**, *Kolekcja lata 60-te*, 2015, kamionka zdobiona ręcznie farbami podszkliwnymi, szkliwiona- projekt dla: Fabryki Naczyń Kamionkowych „Manufaktura" w Bolesławcu, fot. R. Berent

pracy o performansie. W końcu *wszystkie praktyki kulturalne, wszędzie – od religii i sztuki po kucharstwo, ubiór i język – są hybrydami*[13], jak pisze inny znawca performansu, Richard Schechner, czego wrocławska specjalność jest doskonałym przykładem, wraz z szeleszczącą abrewiacją nazwy wydziału CiSz, która już sama w sobie jest grą językową zakładającą pewną performatywną podwójność. Wydaje się bowiem nakazywać skupienie, niemalże słychać: *Cicho sza*. Ale jako onomatopeja CiSz wcale nie milczy, ale wydaje dźwięki podobne szmerom i chrzęstom towarzyszącym mieszaniu substancji ceramicznych i szklarskich, ich przesypywaniu, formowaniu, szlifowaniu. W jakiś sposób więc kieruje nas znów ku doznaniu bardziej niż refleksji, która – aczkolwiek niezbędna w pozyskiwaniu sprawności w posługiwaniu się substancją, wiedzy o sekretach jej wytwarzania i kształtowania – to jednak wtórna wobec zmysłowości tworzenia i używania *przestrzennych obiektów*.

PERCEPCJA PRZESTRZENI

A ponieważ *percepcja przestrzeni ma charakter dynamiczny* [...] *jest ściśle powiązana z działaniem – z tym raczej, co można w danej przestrzeni zrobić, niż z tym, co można pasywnie zobaczyć*[14], więc nawet jeśli – w odróżnieniu od miski lub statuy – mozaikę czy witraż uznamy za kompozycje płaskie, i tak okaże się, że oddziałują one na nas przede wszystkim w swych funkcjach okna czy ściany, są częścią architektury z całą jej sensualnością, służą czemuś. Podobnie rzeźby i naczynia wszelkiego autoramentu odbierane są bardziej jako część potencjalnego czy realnego zdarzenia. Podobanie się nie jest, jak zwykliśmy sądzić, tylko kryterium wyznaczanym okiem, ale przede wszystkim kinestetycznie, taktylnie, często także węchem i smakiem. *Wszystkie zmysły właściwie mówiąc są częściami zmysłu dotykania*[15], przypomina Samuel Linde. A jeśli mimo wszystko nie możemy chwycić obiektu, umieszczonego powiedzmy za muzealną szybą? Często wtedy przeżywamy w wyobraźni możliwe sytuacje z jego udziałem. Szklanka nie musi być przecież identyfikowana tylko jako pojemnik na płyny zaprojektowany w określonej epoce czy stylu. Można wstawić do niej kwiaty od ukochanej osoby, przechowywać w niej ołówki do robienia ważnych notatek, uczynić ją bohaterką pojenia i upijania lub fetyszem w rytuale marzeń o smakach, narzędziem do grzania rąk w listopadowe popołudnie. Formy zrobione przez wrocławskich artystów składają zarówno twórcy jak i użytkownikowi taką właśnie *obietnicę* bezpośredniego kontaktu. Zdają się mówić: *Dotknij, performuj...* >

13 R. Schechner, Performanse globalne i kulturowe [w:] Perforamtyka: Wstep, tłum. T. Kubikowski, Wrocław 2006, s. 364.

14 Edward T. Hall, Ukryty wymiar, tłum. T. Hołówka, Warszawa 1978, s. 158.

15 S. B. Linde, op. cit., s. 513.

1

INTERAKCJA I CIAŁO JAKO PERFORMANS.

Wydaje się, że kształty, które wydobywa z gliny Maciej Kasperski są po to, by otaczać ramiona, sunąć przytulone do skóry. Mają w sobie coś ze śliskiej wilgoci gliny przed wypałem, jej uległej miękkości. Szamotowe spirale poddają się dłoniom artysty, oczom i dotykowi patrzącego, usiłują wniknąć w jego pamięć. W wazach i amforach Bożeny Sacharczuk obłości i żłobienia mają cielesność i miękkość żywej tkanki, niekiedy niemal wyzywającą, innym razem uwodzicielską, czasem bezwolną. Szkliwa i krakelury, nacieki i smugi barw, połyski i matowości zdają się wciąż poruszać, przypominając tkankę, w której pulsuje krew. Ceramiczne istoty Przemysława Lasaka uczestniczą w odwiecznej, intrygującej grze pomiędzy „rzeczywiste" a „udawane". Wiemy oczywiście, że są tworami materii nieożywionej, ale czujemy także, że ukrywają w sobie coś z reguł życia w *realu*. Spectrum emocji istot zatopionych w szkle przez Wojciecha Peszko zdaje się obejmować wszystkie uczucia ćwiczone kiedykolwiek przez ludzi i zwierzęta. Jakby prowadził prace badawcze nad ich psychiką. Dla Kariny Marusińskiej surowcami są ceramika, instalacja i wideo, aż po najtrudniejszą z materii – ludzką; odbiorcom swej sztuki pozwala *dotknąć* tego, co zwykle zarezerwowane dla specjalistów, odizolowane od świata w pracowniach. Marzena Krzemińska-Baluch potrafi łączyć twardość i statyczność szkła z miękkością jego formy. Jej prace wydają się elastyczną substancją, przypominająca tkaninę, którą można układać w fałdy, marszczyć, wygładzać, upinać jak suknię lub szal. Magdalena Gazur wie, że *błąd ludzki jest jednym z najcenniejszych elementów rzemiosła artystycznego* [16]. Deseń doskonały, to ten naznaczony niedoskonałością, anektujący czynnik nieobliczalności. Artystka przygląda się zachowaniom ludzkim, by potem w procesie projektowym przełożyć je na kształty i wzory.

DUCHOWOŚĆ JAKO PERFORMANS

Barbara Zworska-Raziuk w szkle ujmuje swoją *summa theologiae*. W przeziernych tworach Antoniny Joszczuk-Brzozowskiej przenikają się mara z jawą, nasycone tym, co zwykle usiłujemy wypchnąć poza horyzont percepcji i postepowania „przyzwoitych ludzi". Jakikolwiek kształt przyjmuje naczynie w rękach Grażyny Płocicy – amfory, urny, czarki czy puzderka – zawsze jest syntezą tego, co symboliczne i konkretne. Staje się naczyniem, wydrążanym przedmiotem, do którego można coś włożyć – napój, pokarm, prochy zmarłych. Kształty tworzone przez Gabriela Palowskiego, cylindryczne i stożkowate, niekiedy prostopadłościenne, o fakturach i barwach bliskich ziemi, skorodowanym metalom lub skale, czasem tylko pokryte oliwkowym lub białym szkliwem, mają w sobie cierpliwość wyczekiwania. Jak mnisi buddyjscy, którzy wszystko wiedzą, niczego nie pragną – trwają.

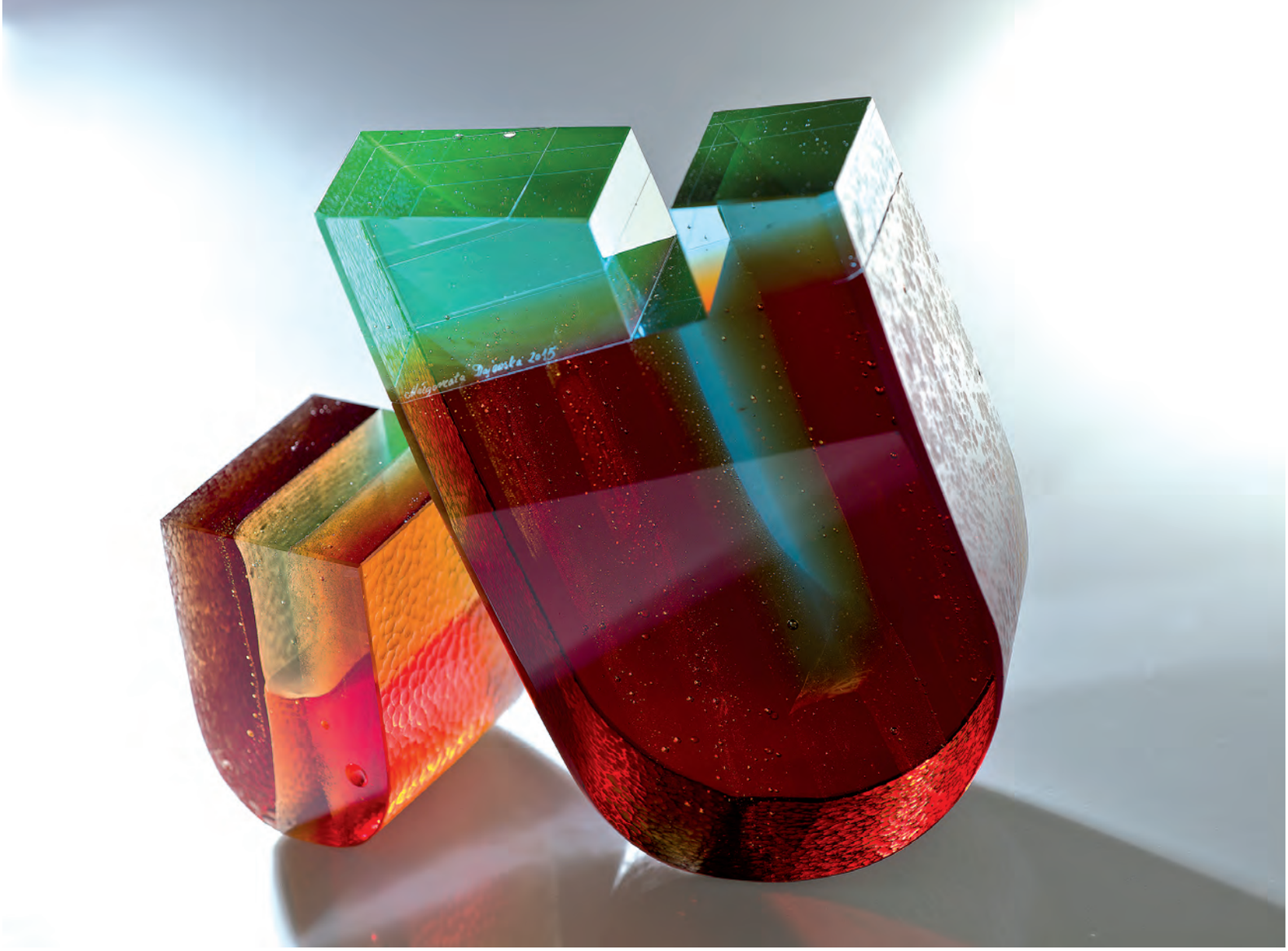
ARCHITEKTURA JAKO PERFORMANS

Agnieszka Leśniak-Banasiak znajduje analogie w sposobie myślenia o projektach architektonicznych i rzeźbiarskich, prowadzi inspirowany architekturą dialog pomiędzy obiektami, które tworzy, a intencją zaprojektowania większej całości. Mirosław Kociński wprawia mozaikę w ruch. Najpierw wyosobnia niewielkie jej fragmenty, a potem ustawia je w ordynku, każąc im przemieszczać się w czasoprzestrzeni; można zauważyć, jak obejmują w posiadanie czworoboki i koła, jak ulegają metamorfozie wraz ze zmianą światła, upływem chwili. Lidia Kupczyńska-Jankowiak w ceramicznym świecie godzi naturalne z industrialnym, balansuje na styku tego, co nowe, doskonałe, gładkie i lśniące oraz tego, co zniszczone, pełne skaz, chropawe, przeżarte rozpadem. Ryszard Więckowski dzięki witrażom stwarza przestrzeń światłem: otwiera ją i zamyka, dzieli i łączy, każe jej wibrować albo wypełnia miękkimi falami, czasem czyni ją sceną dramatu, a czasem bajki.

BADANIE ŚWIATA JAKO PERFORMANS

Adam Abel szuka kształtu dla nieustannego dygotu natury. Geometria i cielesność ścierają się ze sobą w jego ceramicznych obiektach o niepokojących sylwetkach i powściągliwych barwach. Nasycone kolorem szklane bloki Stanisława Soboty, solidne, a zarazem jakby lekko rozwichrzone, z pianą fal na brzegach, z ruchem wewnątrz – każą myśleć o nigdy nie zamierającym życiu oceanu. Małgorzata Dajewska analizuje załamania światła, poleruje i żłobi, barwi i łączy, a potem otwiera przed naszymi oczami wnętrza bloków, spiral i obelisków, jakby były bramami do niezwykłego, cudownego świata. Szklane wizje Beaty Mak-Soboty zdają się ulatywać ku niebu na podobieństwo

16 M. Gazur, https://magazif.com/ludzie/magda-gazur-boleslawiecka-ceramika-blad-ludzki/ [dostęp: 3.06.2018].



2

liści niesionych podmuchem wiatru, ziół czy kwiatów dążących ku słońcu, ważek i ptaków, natomiast Krzysztof Rozpondek sięga do wnętrza ziemi, jest kimś w rodzaju archeologa, wydobywającego głębokie warstwy znaczeń z szamotu i kamionki. Michała Puszczyńskiego interesuje nieustanny przepływ materii w przyrodzie; ukazuje go w glinianych formach podobnych do umarłych drzew, zwłok i wszelkich innych odpadów istnienia. Maciej Zaborski wpisuje opowieści w szkło. Wypełnia je ludźmi i duchami, ptakami i zwierzętami, a także *alienami* z innych planet i wymiarów, a potem obserwuje, jak w *ołowiowych i optycznych blokach* wspinają się i unoszą, biegną i ukrywają, kochają i cierpią.

MAPA JAKO PERFORMANS

Z kawałków szkła i fragmentów wspomnień, nieoczekiwanych doznań i nowych technik Kazimierz Pawlak układa coś na kształt mapy rzeczywistości. Tworzy szklane obiekty, poprzez swą rozmaitość będące światem samym w sobie, z jego mnogością form. Joanna Teper w swoich quasi-kartograficznych eksperymentach traktuje glinę tak, jakby była żywą istotą i mogła zaczerpnąć powietrza; jej równiny z szamotu i porcelany, cieniutkie warstwy farb, tlenków i szkliw wybrzuszają się, falują, ogarniają trzeci i czwarty wymiar. Ceramiczne rzeźby Katarzyny Koczyńskiej-Kielan wydają się magicznymi urządzeniami do penetrowania świata, sprawiają, że chcę zobaczyć, co widać przez ich otwory, zbadać ich powierzchnie, sprawdzić, dokąd prowadzą ich rysy. >

1. **Adam Abel**, *LOOP* z cyklu „Loops", 2018, mieszanka mas porcelanowych, techniki mieszane, druk 3D, projektowane algorytmicznie, 60 × 20 × 20 cm
2. **Małgorzata Dajewska**, *Słodkości*, 2016, szkło zgrzewane, klejone, szlifowane, polerowane, fot. K. Pachurka
3. **Agnieszka Leśniak-Banasiak**, *Double*, 2011 , szkło sodowe, zgrzewane w piecu, cięte na pile, klejone, szlifowane, 39 × 17 × 8,5 cm, fot. S. Sielicki

3

1. **Michał Puszczyński**, *Dolok*, wystawa indywidualna w Starej Kopalni, Wałbrzych, 2018, fot. G. Stadnik
2. **Marzena Krzemińska-Baluch**, *The Style*, 2018, szkło formowane w piecu elektrycznym, gięte, 96 × 38 × 6 cm, fot. A. Kielan
3. **Karina Marusińska**, *Kraj-Obraz*, 2013, porcelana, worki foliowe, [4x], 63 × 32 × 32 cm, Realizacja w ramach projektu „Kaolin – Art and Design in Contemporary Ceramics" – Jingdezhen (Chiny)
4. **Lidia Kupczyńska-Jankowiak**, *Moje Ogrody II*, 2016, fajans, szkliwo czerwone, parafina, 51 × 51 × 50 cm, fot. G. Stadnik
5. **Joanna Teper**, *The Multiplication No3*, 2009, masa szamotowa, ręcznie malowana angobami i tlenkami metali, 32,5 × 32,5 × 7,5 cm
6. **Grażyna Płocica**, *Miasto VIII*, 2014/2016, glina szamotowa, angoba, szkliwo autorskie, porcelana, płaszczyzny okute ołowiem, 16 × 53 × 71 cm, fot. G. Stadnik

7. **Ryszard Więckowski**, *Bez tytułu*, 2008, witraż klasyczny
8. **Maciej Kasperski**, *Opór i poddanie, Black*, 2018, masa szamotowa, szkliwo
9. **Stanisław Sobota**, *Geoline AD*, 2017, szkło sodowe topione w formie, szlifowane, polerowane, klejone, 51 × 33 × 12 cm, fot. Krzysztof Pachurka
10. **Wojciech Peszko**, *Labirynt*, 2018, szkło barwne stapiane w formie, szlifowane, polerowanewys. 25 × 34 × 35 cm, fot. S. Sielicki
11. **Beata Mak-Sobota**, *Luneskop*, 2009, szkło ołowiowe, malowane, topione w formie, szlifowane, polerowane, 32 × 10 cm, fot. S. Sielicki
12. **Mirosław Kociński**,*01/08/2013A-01/08/2013B*, 2013, mozaika porcelanowa, fragment
13. **Barbara Zworska-Raziuk**, *Druza*, 2011, szkło sodowo-potasowe cięte, szlifowane, klejone, glina szamotowa barwiona , tlenkami metali, wys. 30 cm, fot. Leszek Raziuk
14. **Przemysław Lasak**, *Emigrantki*, 2015-2016, 11-elementów, masa szamotowa, szkliwo, metal, drewno wielkość jednej postaci: 240 × 50 × 50 cm, fot. Cz. Chwiszczuk
15. **Gabriel Palowski**, *In Chi I*, 2010, porcelana szkliwiona, 90 × 45 × 35 cm, fot. M. Skłodowska
16. **Maciej Zaborski**, *Książe-czka*, 2015, szkło witrażowe, szkło ołowiowe, grawerowane malowane, klejone, szlifowane, polerowane, 50 × 30 × 10 cm, fot. S. Sielicki

Gdyby spotkały się razem, byłyby labiryntem, skomplikowanym i pełnym „wąskich gardeł", korytarzy tonących na przemian w mroku i oślepiającej jasności, labiryntem, którym podążając jesteśmy podekscytowani, ale i pełni niepokoju, jaki to widok ukaże się naszym oczom za kolejnym zakrętem.

WIEDZA DANA PRZED RUCHEM

Podobną wędrówką jest podążanie wśród niedającej się tu skomentować z braku miejsca mnogości kształtów, latami tworzonych przez wrocławskich artystów. (Och, jakże żałuję, że „Format" nie udostępnia go więcej, musi być jednak wierny nazwie; forma i format zobowiązują wszystkich autorów.) Spełniają one kryteria teorii Luigi Pareysona, który *idealistycznemu pojęciu sztuki jako wizji przeciwstawia pojęcie sztuki jako formy, gdzie termin* forma *oznacza organizm, uformowaną fizyczność, żyjącą własnym życiem, harmonijnie wyważoną i rządzącą się własnym prawami; a pojęciu ekspresji z kolei przeciwstawia pojęcie wytwarzania, czynności formującej* [17]. Środowiskiem owych *organizmów*, umożliwiającym ich narodziny i trwanie, jest także zbiorowość artystów. Niezależnie od tego, czy ktoś nauczył kogoś kłaść szkliwo, a inny – toczyć na kole, każdy na CiSz w istocie wniósł wkład, który można starać się zmierzyć i opisać, i ten niemierzalny, płynący po prostu z tego, że można rzucić okiem, jak ktoś lepi czy wypala, lecz także wynikający po prostu ze wspólnego obcowania, w końcu – ze specyficznego *genius loci*, w którym swój udział mają ci, których już nie ma, ale którzy kiedyś uprawiali swoją twórczość w tym samym miejscu, a nawet tamci, odlegli, rzemieślnicy minionych epok, po których dziedziczymy memy. Ta „wiedza jest dana przed ruchem", zanim szkło czy glina trafią w ręce artysty. A „wtedy zadanie ruchu polega na nadaniu wiedzy wyrazistości" [18], ucieleśnieniu i skondensowaniu w przedmiocie znaczeń i przeczuć, a potem – ujawnieniu ich wobec świata. ■

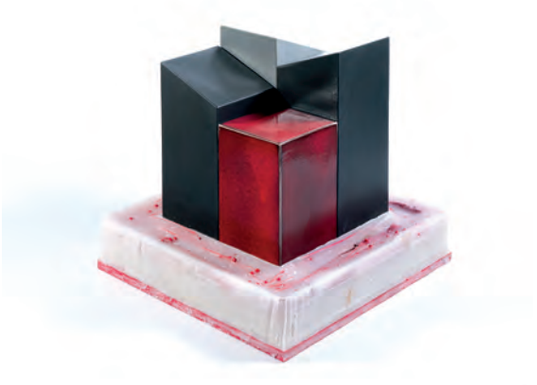
Touch, perform...

70th anniversary of Faculty of Ceramics and Glass

The peculiar character of ceramic and glass art makes it very different from purely visual art like paintings or graphics. Both in case of usable art, like glasses or plates, as well as sculptures presented in galleries, they all seduce to touch them, and even the very process of their creation and selection of material also affects their shape and the way they are used. This performative quality is present in works of the Wroclaw artists representing the Faculty that has always been a melting pot of tradition and research. Be it clay, ceramics, glass or installation, the art works invite to interact and perform with them, emphasising the Faculty's creative *genius loci*. ■

17 U. Eco, op. cit., s. 11.
18 J.-P. Sartre, op. cit., s. 124.

3



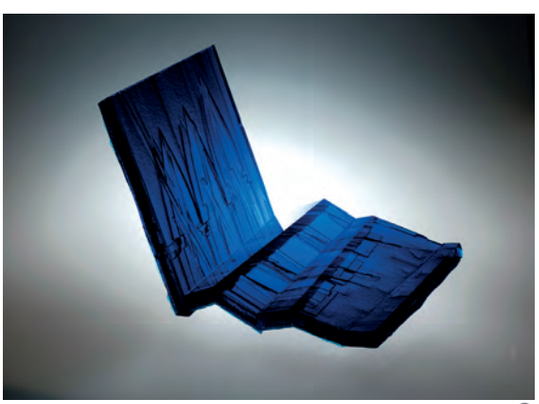
4

5

6

7

8



9

10

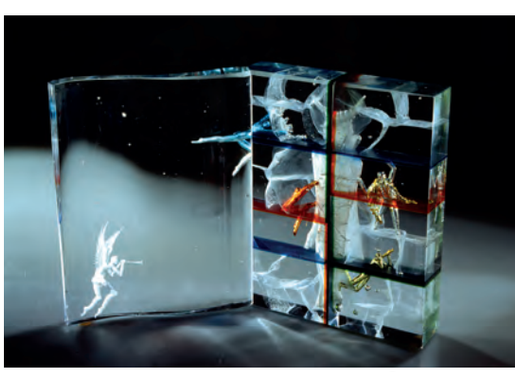
11

12

13

14

15



16

Andrzej Mazur

„Przeżyłem życie w szkle i niczego nie żałuję”

W czerwcu br. zmarł Zbigniew Horbowy, człowiek, który odmienił oblicze wzornictwa szkła w Polsce. Profesor Zbigniew Horbowy miał jedyny i niepowtarzalny styl dystynkcji, będąc jednocześnie w niej tak niezwykle ludzkim autorytetem. Wywiad, który przeprowadziłem z profesorem Horbowym w jego domu w Polanicy ma dla mnie szczególne znaczenie, zaś nagranie tej rozmowy jest jednym z cenniejszych artefaktów, jakie posiadam. To najprawdopodobniej ostatnia publikowana z nim rozmowa, właściwie opowieść. Opowieść wciągająca, której towarzyszył kontekst, którego nie zapomnę do końca życia.

Może zacznijmy nieco ogólnie: jaka była kondycja polskiego szklarstwa po II Wojnie Światowej?

Po II Wojnie Światowej, dostaliśmy dostęp do hut wybudowanych przez Niemców, Dolny Śląsk pod tym względem nie był w ogóle zniszczony. Huta szkła w Szczytnej nie miała ani godziny postoju, pracowali w niej Niemcy. Huta Josephine w Szklarskiej Porębie była wręcz modelowa – rysem XIX wieku, jej właściciel robił różne dowcipy, mianowicie: robił szkła, zakopywał je w ziemi i potem dokonywał odkryć. Tą i wiele innych historii opowiadał mi pewien człowiek, który pracował tam przed wojną, w każdym razie pewnym jest, że ta huta była wzorcowa. W Piechowicach była wzorcownia, magazyn, kilkaset szkieł. Później zaczęli tam pracować Polacy. Po wojnie na całym Dolnym Śląsku było zaledwie siedmiu inżynierów od szkła, myśmy nie mieli tradycji przedwojennych. Była huta Hortensja, na wschodzie była huta Niemen, no ale wszystko to było i przepadło, tak naprawdę myśmy zyskali wspaniałe huty. Produkująca szkło oświetleniowe Huta w Pieńsku, to była jedna z najlepszych hut w Europie, Szklarska Poręba, Piechowice, Stronie Śląskie - które funkcjonuje jeszcze do dziś. Później zaczęto organizować szkoły szklarskie, najlepsze wyniki dawało szkolenie przywarsztatowe. Przyjmowało się chłopaka, który miał czternaście - szesnaście lat, trzymał on formę, później awansował na podest i tak pomalutku wyżej. Mieliśmy wspaniałe osiągnięcia. W każdym razie nasza sytuacja w szklarstwie bazowała głównie na hucie Hortensja, obecnie nie ma po niej śladu, zniszczono nawet archiwalny mur. Ja nie wiem dlaczego głupota ma u nas taką rację bytu, coś okropnego. Jak powiedziałem, mieliśmy siedmiu inżynierów na cały Dolny Śląsk, a było to przecież zagłębie szklarskie. Niestety zniszczyliśmy to szklarstwo, dzisiaj się już ono nie odrodzi, ręczna praca zanika w każdej dziedzinie. Czesi sprowadzili automaty, które produkują dwa tysiące do dziesięciu tysięcy produktów na dobę. W sklepach, nie ma ręcznie robionego szkła. Proszę popatrzeć na to szkło, które trzymam w dłoni – tego automat nie zrobi, nawet tego koloru nie zrobi, jak zrobi to przemysłowy. To zanika, tak jak zanikło i zanika wiele innych dziedzin. Myśmy mieli najlepsze piaski w Europie, ale sprzedaliśmy je Niemcom (tereny) i teraz od Niemców piasek kupujemy. Głupotę mamy w herbie.

Zastanawia mnie na czym polegał ten fenomen, że kiedyś ludzie na dużo szerszą skalę kolekcjonowali szkło - pamiętam, że było ono kiedyś w każdym domu.

Było na to społeczne zapotrzebowanie. To była taka epoka, ludzie zbierali znaczki, monety. Dziś ten, który coś zbiera należy do wyjątków. Człowiek jest zagoniony, spłaca kredyty, dziś się kolekcjonuje, ale bilety Narodowego Banku Polskiego. Dziś jest jeden święty – czysty, „żywy” szmal.

Czy te zamówienia, które dostawaliśmy na produkcję szkła były bardziej instytucjonalne, czy indywidualne?

Trzeba powiedzieć, że w tamtym systemie wzornictwo przemysłowe było pewną formą działania i ingerowania państwa, dawano na nie spore kwoty. Kiedy pytano mnie, dlaczego zająłem się szkłem, odpowiadałem, że z prostej przyczyny: kieliszka używają tak samo ci z lewicy, jak ci z prawicy, zatem szkło łączy, a nie dzieli. Szkło było bezpieczne dla władzy, dlatego łożono na nie pieniądze. Była Rada Wzornictwa Przemysłowego, którego pani Szydłowska była szefową. W każdym ministerstwie był radca ministra do spraw wzornictwa, Narodowa Rada Kultury dawała nagrody coroczne. To była pewna forma działalności rządowej – bezpieczna politycznie. Robiliśmy szkło, był zbyt, wszystko grało. System tylko był głupi. Fundusz płac był przysyłany ze Zjednoczenia, wszystko jedno, czy robimy dobrze, czy źle. Tak było i tyle. Ale wie pan, ja się nigdy nie zajmowałem polityką. Do polityki mam taki stosunek jak do świerzbu, mam dwa sukcesy: nigdy nie miałem świerzbu i nigdy nie byłem politykiem. Tego się trzymam, mnie nie interesuje polityka, jeśli ktoś ma do niej predyspozycje to proszę bardzo. Ja miałem szczęście w życiu do pracy. Przez długie lata pracowałem pół tygodnia w hucie, pół tygodnia w uczelni. Jestem jednak zadowolony,

1. Zbigniew Horbowy, fot. Aleksandra Kujawska
2. **Zbigniew Horbowy**, *Wazon żółty*, lata 70 XX w. Szkło sodowe, wys. 690 mm, Huta Sudety w Szczytnej Śląskiej, własność Akademia Sztuk Pięknych im. E. Gepperta we Wrocławiu; *Wazon czerwony* „GIGANT", lata 70 XX w. Szkło sodowe, wys. 950 mm, Huta Sudety w Szczytnej Śląskiej, własność prywatna, fot. K. Pachurka

że mi się tak życie ułożyło, że miałem kontakt ze studentami, zresztą bardzo miło wspominam okres związany z uczelnią. Pełniłem na niej wszystkie funkcje, znienacka wybrali mnie na pro rektora, ja zgłupiałem, nie wiedziałem, co mam tam robić. Ale ponieważ byłem z przemysłu, to atrybuty przemysłowe przenosiłem na uczelnię. Ważną sprawą były np. ubikacje, coś koszmarnego. Wstyd mi było, jak ktoś przyjeżdżał i chciał iść do toalety, w ciągu trzech miesięcy wszystkie zostały wymienione i zrobione. Byłem takim remontowcem, potem zaczęliśmy remontować uczelnię i się zaczął taki okres rewitalizacji. Mój następca Jacek Szewczyk to kontynuował, Piotr Kielan do dzisiaj to robi. Obecnie uczelnia nasza jest najlepiej wyposażoną uczelnią w Polsce, a w Europie chyba tylko my mamy piec szklarski. To tak, jakby do zakładu zegarmistrzowskiego wcisnąć produkcję zegarków. Tam przychodzą młodzi i o ile się ktoś nie sparzy, to jak złapie bakcyla szkła, to już przepadł. Gdybyśmy porównywali naszych absolwentów do formacji wojskowych, to malarze byliby kawalerią z pióropuszami, ale my szkolimy komandosów. Był taki moment, że kiedyś jakaś z dziewczyn pojechała do huty, to za kilka miesięcy już wychodziła za mąż; a ja wtedy mówiłem, że my nie prowadzimy biura matrymonialnego. Ja myślę, że nasza uczelnia ma szczególny charakter, przemysłu szklarskiego już nie ma, ale my uczymy, jak to robić.

A jak pan wspomina swoich studentów?

Oj, bardzo dobrze, zresztą z wieloma utrzymuję bliskie kontakty. Mój ulubiony student Igor Wójcik czy Mariusz Łabiński świetnie sobie dziś radzą. Miałem jednak kiedyś studentkę, która przychodziła nieprzygotowana, a była córką ministra. Ciągle przychodziła, mówiąc, że nie ma nic do korekty, aż w końcu się zjawiła, mówiąc, że chce coś pokazać. Odniosłem się do tego w tych słowach: tak, tak, sztuka to jest problem, wie pani to nie jest takie złe, to jest po prostu do niczego. Później spotkałem się z jej ojcem, był taki ekspres „Odra" Wrocław – Warszawa, tam się wszyscy poznawali, jak go zobaczyłem, bałem się, że mnie zruga. Powiedział mi wówczas: wie pan, z tą moją córką, to pan jest jedyny, który sobie poradził. Ku mojemu zdziwieniu był zadowolony. Drugiego takiego ministra poznałem kiedyś w Malborku, miałem tam bardzo ładną wystawę. Byłem z niej bardzo zadowolony, trochę przyjaciół z Gdańska przyjechało, wernisaż zaczął się około południa, zaś około czternastej przyjechał taki playboy syreną deluxe, był to minister żeglugi. Polecił dyrektorowi muzeum, by ten kupił całą wystawę, on pieniądze załatwi. Takie były czasy. Dyrektor po wystawie kazał ją spakować do piwnicy, po czym poszedł na emeryturę. I tak to tam leżało. Po latach zaproszono mnie na moją wystawę w Gdyni, zastanawiałem się skąd wzięli szkło, okazało się, że w większości z Malborka. To była moja najlepsza wystawa.

Panie profesorze a proszę opowiedzieć o tym piasku, który próbował Pan sprzedać na Saharę.

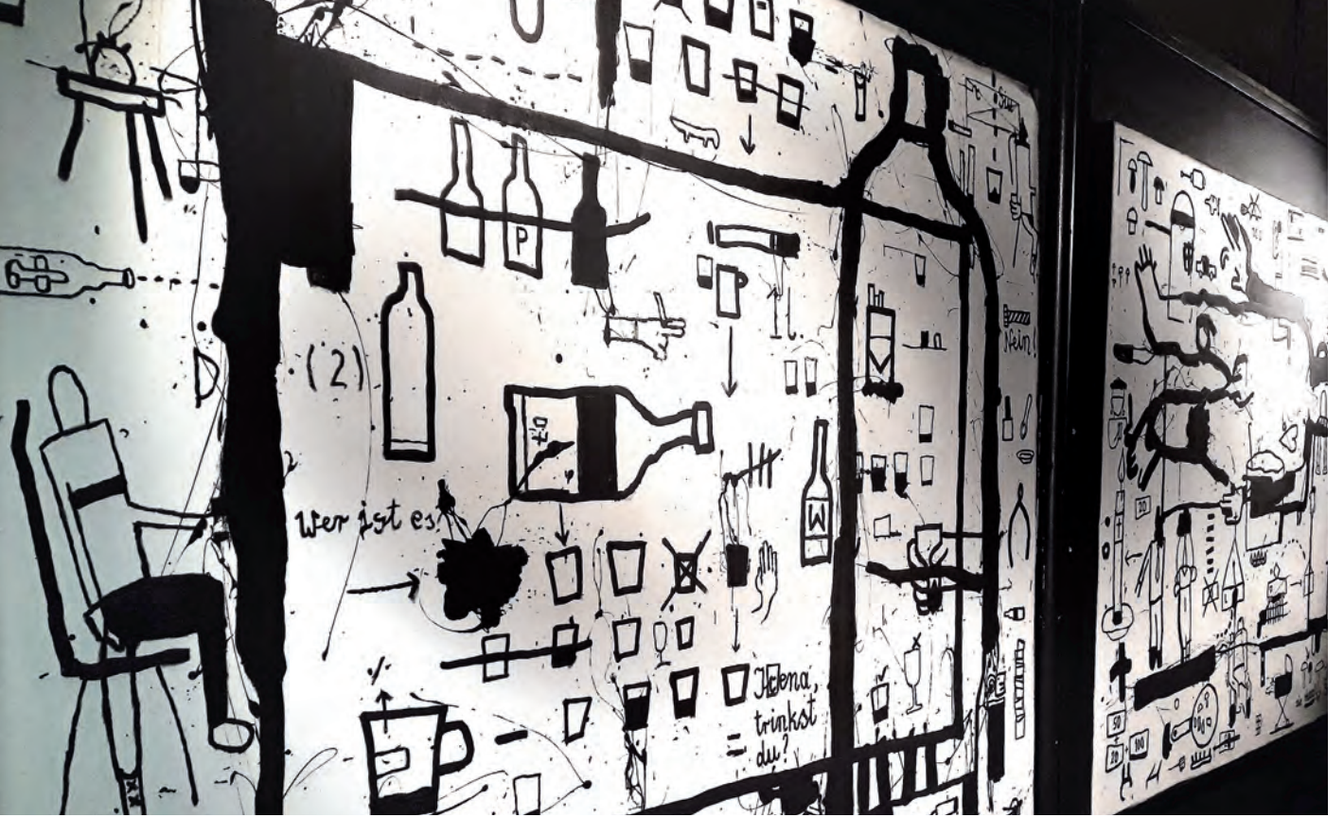
To było tak: pojechaliśmy do Tunezji z kolegą inżynierem technologiem i w ciągu dziesięciu dni zaprojektowaliśmy hutę szkła. Ale w oparciu o Polskie aspekty. Wykryliśmy, że piasek, który tam był się w ogóle nie nadaje do szkła, bo zawiera sól. Napisaliśmy jaka technologia, maszyny, urządzenia i… piasek z Polski, jako jeden z najlepszych na świecie. Wtedy była Centrala Handlu Zagranicznego Minex, to, co było przez nas spisane w Tunisie, to było w Warszawie w Mineksie. W tym sprawozdaniu napisaliśmy cenę piasku 30 dolarów za tonę, okazało się, że cena niebotyczna, bo to tyle kosztowała tona węgla. Sprawa nabrała znaczenia, do dziś krąży powiastka, że w Komitecie Wojewódzkim Partii pierwszy sekretarz grzmiał na dyrektorów: to wy towarzysze nie potraficie węgla sprzedać, a taki Horbowy jedzie na Saharę i piasek eksportuje (śmiech).

Który okres możemy uznać za największy boom na wzornictwo szkła w Polsce?

Ja myślę, że to były lata 60., wtedy były inwestycje, powstawały huty, między innymi Sandomierz. Wtedy wszystko się rozwijało, braliśmy udział w licznych targach w Europie. Ja byłem w Göteborgu, jak na odległe lata 60., to targi te były bardzo piękne. Wtedy Minex wszystkim rządził, bo oni mieli dewizy, zrobiliśmy sporo wzorów tylko na te targi. Jak pojechałem, to dla mnie był to szok, pierwszy raz byłem w Szwecji. Wszystko było dla mnie szokiem, u nas królowała syrena i warszawa, a tam morze aut, inny świat. Wtedy numerem jeden - designerem światowej sławy był Fin Tapio Wirkkala, wcale nie ukrywam, że był on dla mnie antenatem i wzorcem, byłem dla niego pełen szacunku i podziwu. Drugim był Timo Sarpaneva. W latach 60. była moda na wzornictwo stylu określanego jako skandynawski. Była słynna wytwórnia szkła Iittala, oni byli wzorowi, kreowali modę, później Włosi ich skopiowali. A my? Mieliśmy dobre zadatki, bo wzornictwo musi opierać się na dobrej technologii. Każdy temat zresztą powinien uwzględniać koncepcję, technologię i wykonawstwo. Ale wracając do targów, dostałem tam stoliczek, poukładałem szkła, które przywiozłem, za chwile jest informacja, że Tapio Wirkkala przybędzie – to była sensacja. Ktoś z obsługi zwabił go później do mnie, przedstawiono nas sobie, po czym Wirkkala zapytał, czy mam jakiś swój projekt. Kiedy pokazałem zareagował: ooo, to pan musi być zamożnym człowiekiem. Nie wiedziałem, o czym mówi, byłem na etacie kreślarza, a on mówi o pieniądzach (śmiech). To było jednak dla mnie ogromne przeżycie. W Polsce mieliśmy zawsze dobrych projektantów, tylko nikt o tym nie wiedział, bo kto jest dobry? Ten którego się wykorzysta, jego umiejętności, wiedzę, wrażliwość – dobry designer potem wyprowadzi firmę na wyżyny. Ale do tego potrzeba dwóch stron. Projektowaniem nie może zajmować się ktoś, kto rysuje „koszałki opałki", projektowanie jest myśleniem opartym na logice i na szeregu innych czynników. Trzeba mocno w tym siedzieć. Szklarstwo miało w Polsce swoją specyfikę, przyjeżdżali klienci i oni się nie mogli nadziwić, że tu jest tak tanio, a to były bardzo dobre firmy angielskie. Moi dyrektorzy nie mogli ścierpieć tego, że ci klienci dzwonili z Anglii do Mineksu, czy ja będę w pracy wtedy a wtedy. Kiedy taki klient przyjeżdżał, to miał swoje sugestie, ja najczęściej przy nim to rysowałem, była kreślarka, robiło się szybko dokumentację i mniej więcej za trzy godziny przynoszono mu ciepły dzbanek. Oni to bardzo polubili. Mieliśmy pozycje w tym eksporcie. Jako prywatni ludzie pracujący na etacie myśmy z tego nic nie mieli, ale ja bardzo miło wspominam ten okres. Przeżyłem życie w szkle i niczego nie żałuję. ■

„I lived a life in glass and I don't regret anything"

An interview with Zbigniew Horbowy who passed away in June 2019. Horbowy was a renowned Polish glass artist and designer. In the interview, he speaks about history and tradition of Polish glass and his vast experience in artistic, craft and educational work in a glassworks factory and at the academy of fine arts. Recalling various situations from his life, he sounds full of wisdom and love for the glass art. ■



1

1. **Bartłomiej Flis**, Łódź, *Strefa*, fragment
2. **Bogdan Kosak**, Wrocław, fragment
3. **Natalia Magalska**, Gdańsk, fragment
4. **Marek Wodzisławski**, Katowice, fragment
5. **Piotr Strobel**, Łódź, Grand Prix, fragment
Fot. 1–5 Paweł Lewandowski-Palle

Paweł Lewandowski-Palle

Młoda sztuka z ASP a casus Strobla

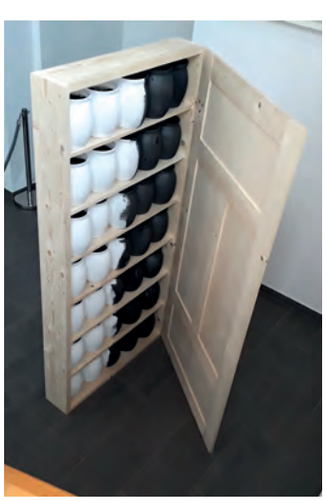
Po obejrzeniu gdańskiej wystawy Najlepszych Dyplomów Akademii refleksja nad młodą sztuką kolejny raz wprawia w zakłopotanie. Wydawałoby się, że wystawa powinna ją w jakimś sensie ułatwiać. Nic bardziej mylącego. Bardzo dużym plusem tegorocznej edycji, po trzech latach „doświadczenia" międzynarodowego, jest organizacja wystawy bez zagranicznego dodatku, który moim zdaniem był nieporozumieniem. Wprawdzie rektor Krzysztof Polkowski sygnalizuje, że za rok ponownie dojdzie do konfrontacji międzynarodowej w wypróbowanej wersji. Choć sądzę, że nie będą to dodatkowe punkty za wrażenie artystyczne... W dorobku młodego pokolenia dominuje niejako nurt kierowania się w przeszłość, co może zastanawiać. Oczywiście przeszłość jest pasjonująca, jednak nieco zaskakujące wydaje się odwoływanie do niej młodzieży. Ale jeśli młodzi sięgają w historię, by zrozumieć współczesność – to jest to ciekawy kierunek.

Od 1977 roku systematycznie jeżdżę w różne miejsca na wystawy kolejnych młodych pokoleń wychodzących z akademii i wstępujących w dorosłe życie artystyczne. Ważność tych wystaw nie pozwalała na obojętność. Bagaż dokonań jest bowiem solidny, choć odczucia mogą być ambiwalentne.

Wystawy dyplomów są szczególnymi wystawami. Towarzyszą im rzeczywiście emocje. Ostrożny jestem w określaniu ich mianem wydarzeń wyjątkowych. Pomiędzy poczuciem spełnienia kolejnych roczników absolwentów a poczuciem spełnienia konsumenta wystawy jest znacząca rozbieżność. Bardziej uważni obserwatorzy zwykle pozostają z narastającymi wątpliwościami, artystycznymi, ale także regulaminowymi, zwłaszcza gdy minister pisze do tegorocznych absolwentów, by wnosząc energię młodości „...nie odwracali się od piękna i harmonii." Ba, może gdyby te słowa dotarły na początku roku dyplomowego...

Zmienia się miejsce debaty krytyków, towarzyszącej konkursowi (czy nie może być ona choćby dwukrotnie dłuższa, by jej znaczącym elementem była publiczność?) Zmniejsza się ilość miłośników wypowiadanego o sztuce słowa podczas debaty, którą po raz trzeci prowadził Zbigniew Mańkowski, a którą w tym roku określono debatą nadziei sztuki. Niezmienny jest zestaw uczestniczących w niej krytyków, którzy stanowią jury Nagrody Krytyków. Wystawie towarzyszy, pomieszczony w katalogu szkic Mańkowskiego, *O czym (nie) mówimy, kiedy mówimy o sztuce.* To obfite w cytaty rozważania o nieistotności i jej odrzucaniu. Refleksja raczej traktująca o filmie *Słodki koniec lata* Borcucha niż sztuce zgromadzonych na wystawie dyplomów. *Czy oglądana sztuka, prezentowane obrazy pomogą nam mierzyć się ze światem, który nas zaskakuje, czasem wręcz napada?* – pyta Mańkowski. Czy jego tekst pomoże zmierzyć się ze sztuką młodych artystów zgromadzonych w Gdańsku AD 2019? Kłania się... nieistotność.

Nagród i Wyróżnień jest dużo, a ich pula sięga 73 tysięcy zł. Dołączył do niej prezydent miasta Sopotu. Z kolei do nagród w postaci wystaw indywidualnych dołączyło Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia. Odnotowania wymaga fakt zmniejszenia się wysokości Nagrody Rektorów z 25 do 20 tys. zł. Zmniejsza się ilość prezentowanych dyplomów. W 2018 roku było ich 27 (w tym 3 spoza Polski), w tym roku 24., po trzy z uczelni. Z całą pewnością korzystnie przełożyło się to na jakość ekspozycji, przy czym nie przekonuje po raz kolejny umieszczanie jednego z dyplomów w przestrzeni klatki łączącej oba poziomy wystawy. W tym roku to najtrudniejsze z miejsc, jeśli nie zmarginalizowało kompletnie, to odcięło od rzeczywistości wystawienniczej wrocławskie *Naczynia kuchenne* Bogdana Kosaka, podobnie jak przed rokiem warszawskie *Notatki z pracy* Katarzyny Kalinowskiej czy przed dwoma laty *Postrzeganie* Julii Królikowskiej z Poznania. Może warto byłoby rozważyć wyeliminowanie tego fragmentu z ekspozycji.



2

Kolejny raz największe emocje wywołała Nagroda Krytyków. Z satysfakcją wypada odnotować, że krytycy doszli do konsensusu w aspekcie formy. Forma, jak się wydaje, zdominowała wręcz ów dyskurs. Mimo przekonania o jakości dyplomu Urszuli Madery nie zagłosowałbym jednak na jej *Trzy linie. Cztery wymiary*, zrealizowane pod kierunkiem Łukasza Huculaka (malarstwo sztalugowe) i Wojciecha Pukocza (media

3

elektroniczne). Nie mógłbym – bo to dyplom z Wrocławia, więc byłoby to etycznie dwuznaczne. Oddałbym swój głos na *Notatnik konsumenta* Piotra Strobla, zrealizowany w łódzkiej ASP pod kierunkiem Ewy Latkowskiej-Żychskiej i Jolanty Rudzkiej-Habisiak. Realizacja Strobla jest dyplomem wybitnym! Dyplom ów jednomyślnie uzyskał najważniejszy laur, Nagrodę Rektorów. Oczywiście obowiązuje regulaminowa zasada, że rektorzy nie głosują na dyplomy ze swoich uczelni, jednak jedna z promotorek dyplomu Strobla kierowała pracami jury? Czy nie budzi to wątpliwości?

Piotr Strobel jest najjaśniejszą gwiazdą tegorocznego konkursu. Przekracza wszystkich doświadczeniem sztuki, w tym aktywnego uczestnictwa w sztuce. Dyplomant czy absolwent Akademii kojarzy się zwykle z około dwudziestopięcioletnią osobą, najczęściej po pięciu latach studiów. Strobel przekroczył już… pięćdziesiątkę! W czasie, gdy pozostałych artystów skupionych na wystawie, nie było jeszcze na świecie, on zdążył już ukończyć lubelskie Liceum Plastyczne i przez cztery lata studiować w Łodzi, wtedy jeszcze PWSSP. Przerwał je w 1991 roku, a po 10 latach rozpoczął je ponownie na Wydziale Sztuk Pięknych UMCS, by w 2005 roku uzyskać dyplom rzeźbiarski pod kierunkiem Adama Myjaka. W tym okresie m.in. prowadził kształcenie w swoim macierzystym liceum. Wreszcie powrócił do Łodzi, by dokończyć studia i zrealizować dyplom. Jego biografia jest godna powieści. To artysta, pedagog i działacz. W środowisku mówi się, że Strobel zawsze był zdolny, że jest twórczy, że jego twórczość winna przynosić znaczące rezultaty. Jest artystą całkowicie uwolnionym od swoich nauczycieli. Jego największym nauczycielem jest sama sztuka, i to ta z półki najwyższej, może na czele z Romanem Opałką… Uwagi wymaga pełna nazwa pracy dyplomowej Strobla: *Notatnik konsumenta - strumień świadomości zrealizowany w formie wizualnej w oparciu o kolekcję papierów służebnych. Transpozycja naturalnych struktur w projektowaniu autorskich dywanów*. Jego trzy, eksponowane pionowo, unikatowe dywany są tkackimi konstrukcjami pociętych dokumentów, zapewne jego własnych pism, rachunków, paragonów. Wartości trwałe zderzane są z eksperymentem. Klasyczny splot tkacki z nietradycyjnym

5

materiałem. To refleksja w jakimś sensie o konsumpcyjności tego naszego świata, naszego życia, ale przede wszystkim o przemijaniu. O jego silnie strukturalnej twórczości można powiedzieć, że jest wyjątkowo osadzona w życiu, w naturze, najważniejszym życiodajnym źródle. Jak mówi: *Między osnowę każdej mojej pracy wplątane razem z wątkami są sekundy, minuty, godziny i dni mojego życia. Moje prace są materialnymi zapisami niematerialnych wymiarów rzeczywistości: czasu, emocji, myśli*. Zaryzykowałbym twierdzenie, że w obecnej jedenastej edycji Najlepszych Dyplomów, dyplom Strobla jest realizacją najwybitniejszą, o najgłębszym medytacyjnym charakterze. Jego powszednie rozważania są tyleż realistyczne, co poetyckie i kruche, jak nasze życie.

Wśród dzieł zachwycających warsztatem i formą zwracają uwagę wrocławskie dyplomy Urszuli Madery i Viniciusa Sordi Libardoniego. Ten ostatni uzyskał Nagrodę Prezydenta Miasta Gdyni za zestaw grafiki warsztatowej *Expired Futures*. Świetna grafika warsztatowa zawsze będzie wzbudzała najwyższy zachwyt. Wizje Libardoniego, architekta z Brazylii, dobrze już znanego w międzynarodowym środowisku grafików, który we Wrocławiu zrealizował magisterski dyplom z grafiki, takie jak choćby *Wrocław Nadodrze*, *Szkieletor* czy *Solpol* zapadły w pamięć. Bazą jest architektura, ideą konstrukcja przestrzeni narracyjnej poprzez dekonstruowanie rzeczywistości, rezultatem: rozpadające się struktury przypominające w pierwszej chwili mezzotinty, ale to intaglio. Pasjonat stolicy Dolnego Śląska znalazł tu swoją przestrzeń prywatną. Pisząc to dowiaduję się, że artysta został laureatem III Nagrody w Międzynarodowym Biennale Małej Formy Graficznej i Ekslibrisu w Gorzowie Wielkopolskim.

Architektoniczną proweniencję posiada także dyplom Madery *Trzy linie. Cztery wymiary*. Dało się słyszeć, że jest to działanie… konceptualne. Tymczasem jest to nadzwyczajnie zdyscyplinowane malarstwo oparte o geometrię, a przede wszystkim dyskurs ze sztuką artystów wrocławskiej geometrii, z Wandą Gołkowską na czele. Uzasadnione są odniesienia choćby do Henryka Stażewskiego czy Jana Berdyszaka. Dyplom Madery był wielowymiarowy, w Gdańsku zaprezentowano tylko jego trzecią część. Trudno po raz kolejny nie zapytać, co pokazujemy – cały dyplom

4

czy jego fragment? Komisje egzaminacyjne uczelni oceniają całość. Wyeliminowanie jego obszernych fragmentów jest nieporozumieniem. Przecież gdańska wystawa nie nazywa się Najlepsze Fragmenty Dyplomów ASP. Nie przekonuje argument o szczupłości powierzchni ekspozycyjnej, bo Wielka Zbrojownia jest prawdziwie wielka i 24. pełne dyplomy się w niej zmieszczą! Wracając do Madery, jej oceniany we Wrocławiu dyplom składał się z 49. obrazów i obiektu. Pokazane w Gdańsku wybrane fragmenty okazały się być elegancką, sterylną i spójną koncepcją zawierającą prawie wyłącznie reliefy. Tymczasem oceniany na Wydziale Malarstwa i Rzeźby wrocławskiej ASP, dyplom posiadał wiele obrazów malarskich, w których młoda artystka ujawniła swoje emocje i wątpliwości. W reliefach natomiast uwagę zwracał system przenoszenia rysunku w programie Autocad i wycinanie elementów obrazu poprzez zaprogramowane maszyny CNC. Niby nic zaskakującego, ale rezultat robi bardzo dobre wrażenie. Gdański wybór, przy jego jakości, wydawał się być nieco oschły i schematyczny. Odebrana z tego dyplomu została pasja poszukiwania swojego miejsca, na rzecz udostępnienia produktu właściwie bezdyskusyjnego. Urszula Madera to nie bezkrytyczna młoda artystka i zapewne z tej lekcji wyciągnie wnioski dla siebie właściwe, także i ten, że w tym konkursie mogła zwyciężyć.

Do najbardziej kontrowersyjnych prac należał wieloelementowy dyplom *Körperreise* Marka Wodzisławskiego z katowickiej ASP uhonorowany >

Wyróżnieniem Honorowym oraz Nagrodą Galerii Miejskiej w Gdańsku w postaci indywidualnej wystawy w 2020 roku. Niestety i ten dyplom nie był kompletny, nie udostępniono przynajmniej jednego z jego kontrowersyjnych elementów, a wiedzę o tym fakcie przyniosła debata krytyków. Tematem *Körperreise* jest katastrofa, a najlepszym elementem film wideo, na którym maleńki ptak (sikorka?) dziobie do krwi lewą dłoń leżącego w trawie człowieka, wydziobując coraz większą ranę. Ten skromny film robi znacznie większe wrażenie niż wielomedialne, nieco barokowe, niespójne studium katastrofy. Jest w tym zestawie elementem najmocniejszym, który samodzielnie – wydaje się – zasługiwał na nagrodę. Wśród instalacji lepsze wrażenie robiła jednak realizacja z zakresu rzeźby *Łódzka 5* Natalii Magalskiej z Gdańska, nagrodzona Nagrodą Prezydenta Gdańska oraz Nagrodą Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia (w postaci indywidualnej wystawy w 2020 roku). Instalacja rzeźbiarska to rekonstrukcja elementów gdańskiego mieszkania jej nieżyjących dziadków, gdzie rzeźby było najmniej, ale zrekonstruowany przez artystkę sweter dziadka z wełny stalowej, zrealizowany na drutach babci, jest wspomnieniem tamtych nieodległych czasów, przeszłości jeszcze świeżej. To jedna z tych klasycznych realizacji gdańskich toczących dialog między materialnością i niematerialnością. Skromny, wiszący na fabrycznym wieszaku, stalowy sweter dominuje wśród przywoływanych słodko-gorzkich wspomnień, z dzieciństwa w tej przyciemnionej bezsmakowej i bezzapachowej przestrzeni Zbrojowni.

Refleksją z przeszłości własnej, z dzieciństwa jest też *Strefa* – rysowane malarstwo Bartłomieja Flisa, laureata Nagrody Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego. To dwukolorowe, silnie graficzne, czarne na białym wspomnienie zdominowane jest przez wielkości butelek, kieliszków, szklaneczek i wielu innych symboli; to pięć kolekcji przefiltrowanych przez czas przeżyć kolejnych zdarzeń. I takie bywają mapy wspomnień, ale to nie jest mój bohater, zwłaszcza po Haringu w Tate Liverpool. Do swojej przeszłości wydają się sięgać, przekonujące warsztatem autorki dwóch dyplomów z Poznania: Sara Winkler (malarstwo) i Izabela Szulc (grafika), pierwszy inspirowany albumem fotografii, a drugi dość tajemniczym, wieloznacznym zakorzenieniem.

Ponadto uhonorowano: cykl malarski „Zjawisko powidoku - odbicie, rzeczywistość czy złudzenie?" Pauliny Żuk z ASP w Warszawie (Nagroda Marszałka Województwa Pomorskiego), książkę rysunkową (do której należy podchodzić z dystansem przekonuje autorka) *PiT. We wnętrzu sensu i bezsensu, pojąć improwizowane przygody Pytona i Trąbki* Michaliny Mosurek z ASP Kraków (Nagroda Prezydenta Miasta Sopotu), *28489* Aleksandry Szlęk z ASP w Katowicach, która otrzymała (wyróżnienie honorowe i wystawę indywidualną w CSW Łaźnia), *Lovers* Kamila Sosina z ASP Kraków (Wyróżnienie Honorowe) i *Degradację* Moniki Walenciejczyk z ASP w Gdańsku (Wyróżnienie Honorowe).

Karolina Staszak ujawniając nieco kulisy przyznania Nagrody Krytyków poinformowała, że i tym razem werdykt nie był jednomyślny, zapadł przy głosie odrębnym, a dyskusja dotyczyła formy, jej dojrzałości w konstruowaniu wypowiedzi. Nagrodzono dyplom, który w aspekcie formy po prostu ujmuje, a którego „kresek" nie chciało się nawet oglądać pani Dorocie Monkiewicz, czym podzieliła się podczas debaty, no ale ...publiczność niczego nie musi!

Z kolei uczestnik debaty krytyków Iwo Zmyślony wyznał publiczności, że od roku nie pisze żadnych tekstów o sztuce, bo nie ma to sensu, a najistotniejsze są relacje. Zapytałem jednego ze znajomych funkcjonujących w ruchu sztuki: - *Napiszesz o tych dyplomach?* Odpowiedź była szybka: - *Teraz się nie pisze. To takie nieodpłatne zajęcie.*

Czasy są ciężkie. Dziwnie było... bez Pawła Adamowicza. Zamordowanego w styczniu tego roku Prezydenta Gdańska. Jakże blisko gdańskiej ASP. On, który tam zawsze był, pisał w 2017 roku: *obcujemy z żywą reakcją młodego pokolenia twórców na niełatwą, coraz częściej pozbawioną stabilności rzeczywistość*. Jego odejście było tej rzeczywistości elementem. Może Nagroda Prezydenta Miasta Gdańska mogłaby mieć jako patrona właśnie Pawła Adamowicza, który w odwadze i niepokorności młodych widział drogowskaz *do odnalezienia istotnych współcześnie wartości*? Na koniec zacytuję jego ostatni tekst do katalogu ND2018ASP: *Zatrzymajmy się przy tym, co nas porusza, co sprawia, że się zmieniamy. I pozwólmy sobie na zmianę w nas, a w efekcie naszego otoczenia i społeczności. Pozwólmy sobie na rewizję i redefinicję człowieczeństwa*. Dajmy sobie tę szansę póki nie jest za późno. I miejmy świadomość, że każda władza się kiedyś kończy. A ta następna może pójdzie po rozum do głowy i wreszcie dopuści do konkursu wszystkie uczelnie prowadzące kształcenie dyplomujące tytułami magisterskimi w dyscyplinie sztuki plastyczne i konserwacja dzieł sztuki. Jak już kiedyś było. ■

"Najlepsze Dyplomy ASP 2019" 3 sierpnia - 8 września,Wielka Zbrojownia Gdańsk, aranżacja: Przemysław Łopaciński, Filip Ignatowicz, Adriana Majdzińska, Magdalena Pela, Jakub Zając

Young art from Academies of Fine Arts and the casus of Strobel

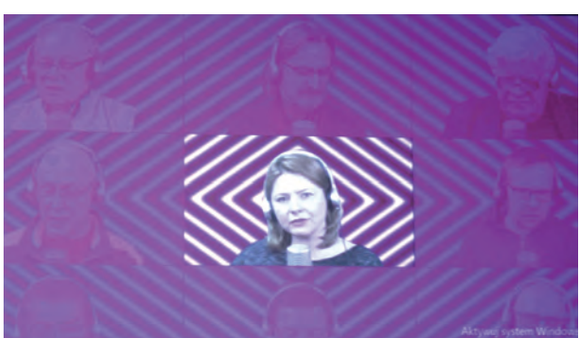
A report from the exhibition „The best Graduation Projects of Academies of Fine Arts" presented in Gdańsk. The 24 art works, three from each Polish academy, included among others graphics, sculptures, paintings, installations, books and videos. The author of the review emphasizes especially the work „Consumer's notes" by Piotr Strobel from the Łódź academy who received the Deans' Award. This experienced artist, teacher and activist graduated from the academy having turned 50 and his work proves his individual style, maturity and deep philosophical attitude to art. ■

1

2

3

4


5

6

7

Michał Jakubowicz

Nietrwałość w procesie

W zapowiedzi IX Międzynarodowego Festiwalu Sztuki Efemerycznej Konteksty w Sokołowsku głosy kuratorów, Judit Bodor i Roddy'ego Huntera odnoszą się do efemeryczności przeciwstawionej temu, co konwencjonalne i zarazem fikcyjne, a co prowadzi do „hegemoni ortodoksji", „ekonomicznego uprzedmiotowienia", „materializmu". Kuratorzy pytają o współczesne rozumienie zjawisk nietrwałości, uprzywilejowując w ten sposób sztukę, która nie uległa tak dalekiemu skostnieniu jak religia czy polityka (prawdopodobnie nie tylko w zakrojonym festiwalowo programie). Z nieco innej perspektywy ujmuje to Małgorzata Sady, zadając pytanie, czy „wszystko już było?", a zamieniając je w dalszym wywodzie w twierdzenie, wskazuje na różne pułapki z tej pozycji wynikające, jak plagiaty, naśladownictwa, nadużycia oraz możliwości współczesnej sztuki w zakresie korzystania z efemerycznych źródeł awangardy i dalej budowania ciągłości, przesuwania akcentów, aktualizacji. Co może zastanawiać, kuratorzy uprzywilejowują w swoich tekstach przeszłość. *Czy wciąż jeszcze cenimy i rozumiemy nietrwałość tak jak to miało miejsce w przeszłości?* – pytają Judit Bodor i Roddy Hunter. *Nie ma wątpliwości, że nie znajdujemy się w okresie przełomowym dla sztuki tak jak to miało miejsce na początku wieku XX czy też w latach 60. Czy 70.* – konstatuje Małgorzata Sady.

Wygląda na to, że formuła festiwalu dba o zachowanie pewnej praktyki w sztuce, czyli performance'u, który wynika z refleksji awangardowej, ukształtował się w latach 60., a współcześnie ulega popularyzacji. Z jednej strony widać obawę, by performance nie uległ metodologicznemu spłaszczeniu, a z drugiej strony, pojmuje się go jako najlepsze narzędzie zabezpieczające przed „konwencjonalnymi fikcjami", którymi przesiąknięte są kultura, gospodarka, polityka i codzienność. Być może z tego powodu artystką otwierającą tegoroczny festiwal Konteksty była Natalia LL (niestety nieobecna na wernisażu), której twórczość od końca lat 60. dotyczy styku między prywatnością a przedstawieniem, uwzględniającymi nieartystyczne metody realizacji, w tym media mechaniczne, performance dokamerowy, praca z modelkami i inne. Intymność, ale też komizm są dla artystki sposobami łamania medialnych automatyzmów, które stają się widoczne również wskutek permanentnych powtórzeń. Widać tę metodę w praktyce artystów z grupy Azorro, których film z 2003 r. „Wszystko już było?" wybrzmiał jako festiwalowe motto, ale też innych twórców, a.w. czytającej prozę Jane Austen, Izabelli Gustowskiej wprowadzającej autorski komentarz do filmowych found-footage czy Andrija Yurkevycha snującego sentymentalną opowieść o kostce bruku przywiezionego z demontowanej buldożerami ulicy Krokodyli w Drohobyczu.

Sokołowski festiwal Konteksty, mimo napływającej rokrocznie nowej publiczności i większych rozmiarów, pozostaje festiwalem kameralnym, na luzie. Publiczność odpoczywa w parku, dawnych ogrodach Sanatorium Brehmera, restaurowanego dzięki niewidzialnemu uporowi Bożenny Biskupskiej, do kolejnych performace'ów zapraszają kuratorki albo nawiguje Pan Wskazówka zaopatrzony w głośniczek i mp3, dzięki którym nie musi 'mówić', bo 'odtwarza', a te odtworzenia stają się najlepszą informacją o tym, gdzie jest następny performance i czego można realnie (?) doświadczać. Co niektórzy mogą schłodzić się w basenie przygotowanym do kolektywnego performance'u Francisa Thorburna, medytować przy błękitnej instalacji Anny Brudzińskiej, słuchać koncertów (w tym Zdzisław Piernik & Sławek >

1. **Igor Kubik**, *Uzdrowisko*, 26 lipca 2019, fot. Anna Świerczyńska
2. **Cyril Lepetit**, *Od zmierzchu do świtu Narcyz*, 27 lipca 2019, fot. Anna Świerczyńska
3. **Chris Regn & Andrea Seamann**, *Swiss Performance Art Medley*, 28 lipca 2019 fot. Dorota Kozowska
4. **Elayne Harrington**, performance, 26 lipca 2019 fot. Dorota Kozowska
5. **Marcello Zammenhoff**, *Niewygodny komunikat*, 26 lipca 2019, fot. Dorota Kozowska
6. **Maria Bitka**, *Wydeptywanie ścieżki*, 27 lipca 2019, fot. Dorota Kozowska
7. **Anna Brudzińska**, *Wiatr*, 26 lipca, 2019, fot. Anna Zglenicka

1

Janicki na instrumentach własnych), oglądać filmy, instalacje, przedstawienia… Wbrew pozorom, formuła festiwalu jest bardzo szeroka. Prezentowane na festiwalu sposoby rozumienia performance'u są różne, oscylują jednak wokół obecności i zawiązania specyficznej relacji z miejscem przedstawienia, które to miejsce jest najczęściej pretekstem do tworzenia nowych ram doświadczania przedstawianych dzieł. Tak zadziało się podczas większości prezentacji parkowych, w których natura odgrywała specyficzne tło, służąc artystom między innymi jako zasłona do ukrywania i odkrywania ich dzieł podczas prezentacji, ale czy także do czegoś więcej? Uczestnicy platformy otwartej, Michał Piątek i Marcin Rosiński zorganizowali słuchowisko wymagające nałożenia w gąszczu krzewów słuchawek i wysłuchania podziękowań skierowanych do zdaje się innych artystów za to, że są i pozwalają doświadczać im (młodym) wolności. Młodzi dziękują starym przez słuchawki? Tak bez buntu? *Zakład pogrzebowy drzew* Weroniki Sobieckiej, Joanny Kijak-Rajcy, Ewy Wiśniewskiej-Benedyczuk, Jolanty Musiuk najefektywniej wybrzmiał w formie tytułu. Ostatnimi laty dookoła Sokołowska dużo się wycina, słychać głosy, że niebawem przemieni się w podwałbrzyską wieś „pod łysą górą". Fakt, że objęte zespołowym performacem drzewa wycięte były przez burzę, nie przeszkadzał postrzegać go jako „w duchu" proekologicznego. Ekologia będąca ważnym elementem wielu wystąpień, niekiedy ulegała przewartościowaniom. To, co niegdyś inspirowało Richarda Longa i doprowadziło do reform artystycznych w stylu land artu czy konceptualizmu (przez samych twórców utopijnie uznawanego za bezstylowy) powtórnie inspiruje artystkę Marię Bitkę przez osiem godzin podróżującą w kółko po festiwalowej łące, wydeptującej efemeryczny obraz. Chciałoby się powiedzieć, że nie punkt dojścia się liczy, tylko sam proces, ale w tym przypadku jest jeszcze coś więcej, to medytacyjne doświadczenie w trakcie którego człowiek zanurza się w naturze (póki jest).

Festiwal Konteksty promowany jest jako mekka artystów, bowiem zjeżdżają tu twórcy z różnych rejonów kraju i świata. W tym roku artystów zagranicznych reprezentowali kuratorzy z Węgier i Wielkiej Brytanii (Szkocji), a zatem państw ujawniających (podobnie jak Polska) profile narodowe. Nie wybrzmiało to bynajmniej szczególnie. Mocnym akcentem w tym temacie był *Puls Facebooka* Józefa Robakowskiego dokonującego analizy współczesnego cyberaktywizmu, ale też ujawniającego, poza całą merytoryczną zawartością, jakiś wiszący nad nami syndrom sztokholmski wobec dzieła Marka Zuckerberga. Seminarium feministyczne podkreślało kobiecy charakter całej edycji IX Kontekstów, podczas których zaprezentowało się wiele artystek w tym wspomniana Natalia LL jako patronka sztuki feministycznej i całego festiwalu. Młodzi performerzy uczestniczący w warsztatach organizowanych przez Ewę Zarzycką najciekawiej prezentowali się w momentach interwencji, kiedy publiczność nie wiedziała,

2

1. **Michał Jakubowicz**, *Rytmiczny performance Flmowo-linijny*, 27 lipca 2019, fot Ola Kanoniak
Zdzisław Piernik, *Koncert*, 26 lipca 2019, fot. Maciej Opara
3. **Barbara Konopka, Weronika Kami**, *PENTAROSA FELICYTACJE*, 25 lipca 2019 fot. Dorota Kozowska
4. **Bożena Biskupska**, *Rzeźby*, 27 lipca 2019, fot. Anna Świerczyńska

3

czy ma do czynienia z performancem czy rzeczywistością. Wraz z ustanawianiem czasoprzestrzennej ramy każdy performance zaczyna się teatralizować i (niestety) obciąża samych twórców, ale także publiczność. Konkluzja z podwałbrzyskiego IX Międzynarodowego Festiwalu Sztuki Efemerycznej Konteksty brzmi: pozostajemy na wyżynach – mimo że świat się spłaszcza, brutalizuje i schematyzuje nie znaczy, że taki jest, tylko tak jest (przez wielu) postrzegany i przez to trzeba uważać, by inspirując się codziennością nie ulec schematycznym regułom gry.

PS. Jeden z ostatnich performance'ów przedstawiał żywą rzeźbę – Alastaira MacLennana zakopanego w efektownie wielobarwnej górze śmieci wyprodukowanych przez festiwalową publiczność, w tym artystów. Ładne, czy coś jeszcze? ■

Fotografie wykorzystane w artykule są efektem pleneru „Fotografia dokumentalna" studentów i studentek Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku – Kierunek Intermedia. Prowadzenie studentów oraz korekta materiałów fotograficznych: Jarosław Bartołowicz, Anna Włodarska, prof. Wojciech Zamiara. Plener podczas Festiwalu Konteksty odbył się po raz czwarty.

Impermanence in process

A report from the 9th International Festival of Ephemeral Art "Contexts" organised in July in Sokołowsko, a village close to Wałbrzych. The programme included performative actions, visual and sound installations, interventions in public space, screenings of films and exhibitions by international group of artists, often located in the natural surroundings of the village. The conclusion of this edition of the festival may be that artists should not follow schematic interpretation of the changes the world is undergoing, but rather to find a new insight and reflection. ■

4

Edyta Patro

Tworzone Światłem...

Nie mieszkaj na tej ziemi jak obcy i jak marzący włóczęga.
Żyj na tym świecie jak w domu twojego ojca: wierz w pszenicę,
ziemię, morze, ale przede wszystkim wierz - w człowieka...
Nazim Hikmet

Tytuł wystawy otwartej 15 czerwca 2019 r. w Muzeum Karkonoskim w Jeleniej Górze nawiązuje do spójnej interakcji światła i szkła. Rzeźby i obrazy olejne na płótnie włoskiego artysty Silvo Vigliaturo, który do perfekcji opanował technikę fuzingu, to plejada barw, faktur i cieni. Wyobrażenie słonecznej Italii pod postacią transparentnych tafli kolorowego szkła, przywołuje pozorny obraz beztroskich chwil radości. Tytuły poszczególnych prac wskazują jednak na odmienne przesłanie. To niecodzienna dawka energii, zadumy i refleksji, ponieważ artysta podchodzi do swojej twórczości bardzo poważnie. Jego dzieła nawiązują do wątków historycznych, mitologicznych, muzyki i literatury, a porusza w nich tematy związane z ludzką egzystencją. Używa przy tym barw czystych, wyrazistych i kontrastujących ze sobą – żółci, zieleni, czerwieni, błękitów i bieli. Czernią podkreśla kontury i symboliczne sylwety przywołując na myśl witraże Marca Chagalla w synagodze szpitalnej w Hadassah. Artysta wyraża w swoich pracach emocje związane z globalizacją, sprzeciwem wobec przemocy, losami naszej planety, ochroną rodziny i pamięcią o przeszłości. Z zasady jego prace rzeźbiarskie są monumentalne, dynamiczne, a obrazy wielkoformatowe. Malarstwo odzwierciedla spójny charakter artystycznego wyrazu, zarówno w kolorystyce, jak i formie. Częstym motywem jest biały gołąb, przywołujący wspomnienie słynnego symbolu Pabla Picassa, czy brzemienna kobieta – matka. Obrazy są linearne, czyste, malowane z rozmachem. Czarne kontury subtelnie oddzielają plamy barwne, którymi artysta modeluje fakturę płótna tworząc impastowe wzory roślinne, gwiezdne czy liniowe. W swojej twórczości często sięga po teorie, o których pisał Wassily Kandinsky, punkt i linia stają się symbolem ponadczasowego widzenia i towarzyszą niemal każdej jego pracy. Prócz nieregularnych, ręcznie formowanych połaci szkła, korzysta także z prostych brył geometrycznych, a jego wielowarstwowe kompozycje składają się często z trójkątów, prostokątów, kwadratów lub kształtów koła.

Na wystawie pojawiają się cztery najważniejsze dla artysty wątki tematyczne: *Giganci muzyki* jako symbol pamięci o ważnej roli muzyki poznanej w latach pięćdziesiątych ubiegłego wieku, *Wojownicy* jako alegoria odwagi i męstwa, *Macierzyństwo* jako metafora więzi pokoleniowej, *Wołanie o pomoc* jako akt rozpaczy i desperacji. Bardzo ważnym motywem jest rodzina, istotna rola kobiety jako matki i jej fizycznej jedności z dzieckiem. Zauważalne jest to w rzeźbie *Proces biologiczny,* gdzie artysta umieszcza schematyczny rysunek ludzkiego zarodka, kształtując postać kobiety na wzór egipskiego kanonu sztuki. Podobnie jednoczy postać mężczyzny i kobiety w rzeźbie *Oddaleni kochankowie* tworząc z nich jedno ciało, nierozerwalną całość jako symbol trwałości bytu.

Silvo Vigliaturo
1. *Zanieczyszczenie naszej planety .....produkuje to*, 2016, olej na płótnie, 150 × 200 cm
2. *Nowy dźwięk*, 2016, olej na płótnie, 150 × 150 cm
3. *Oddaleni kochankowie*, 2017, rzeźba szklana, 104 × 38 cm
Fot. 1–3 Archiwum Silvio Vigliaturo

2

3

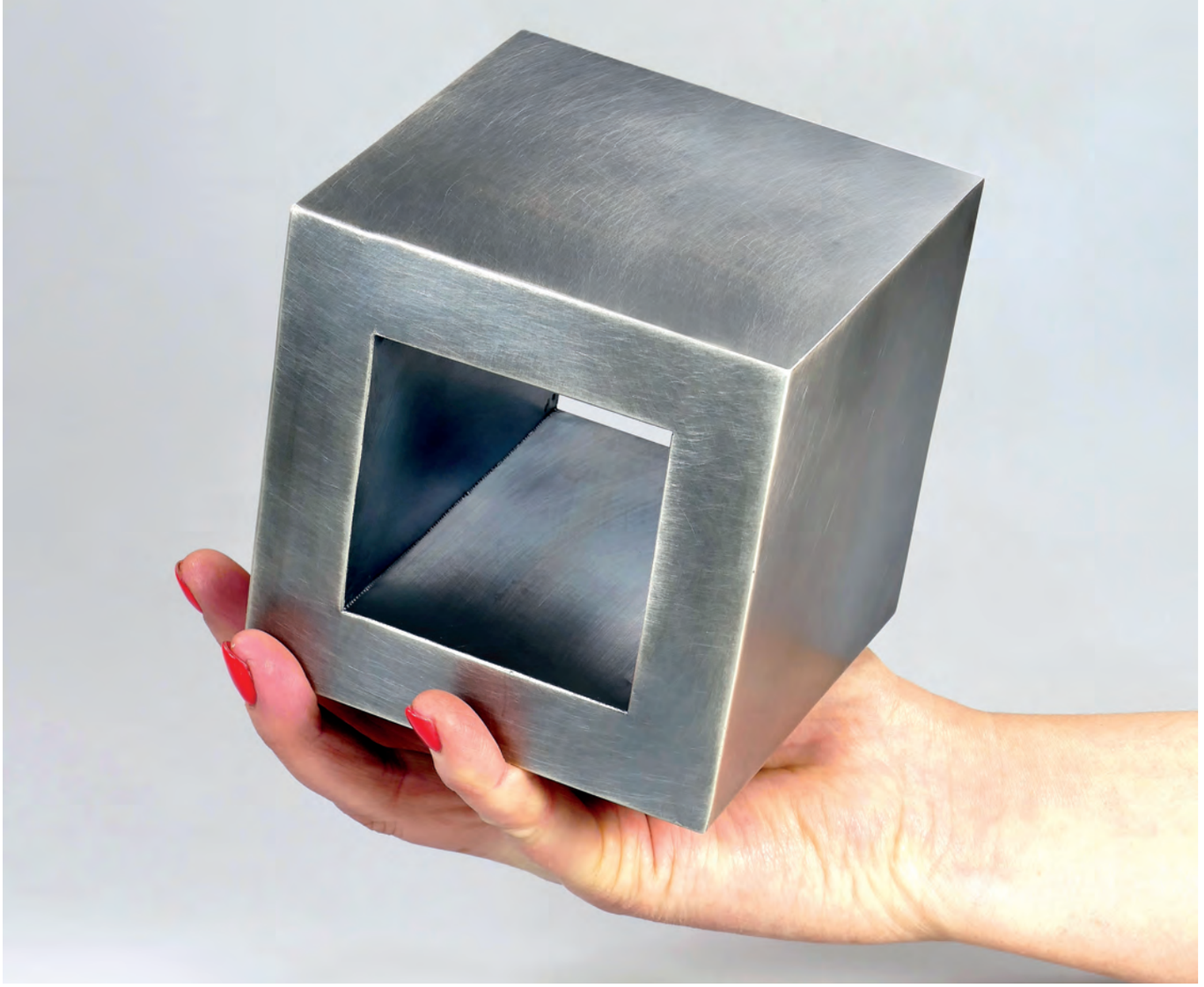
Przywołani wcześniej *Wojownicy* to wysokie rzeźby z tarczami bojowymi u boku. Artysta nawiązuje tu do epickich opowieści Homera, podkreśla w nich najważniejsze cechy człowieka, któremu zawsze powinna towarzyszyć odwaga i honorowa postawa w każdej sytuacji, nawet w obliczu śmierci. Na pozór groteskowe formy kryją w sobie istotę naszego życia, odwołują się do ludzkiego sumienia, empatii, największej próby, przed którą człowiek może stanąć, czyli całkowitego poświęcenia się dla innych w imię honoru. Analogicznie pojawia się w tym cyklu rzeźba *Oszustwo,* o tytule nawiązującym do historii konia trojańskiego, która przeczy wszelkim zasadom uczciwości i prawdziwej chwały, ale też podkreśla determinację greckich żołnierzy skazanych na niepowodzenie wojny bez podstępnego fortelu. Poprzez porównanie dwóch istotnych wartości między zwycięstwem a porażką, artysta toczy w swoich dziełach wielowiekową tradycję walki dobra ze złem.

Ulubionym tematem Vigliaturo są *Giganci muzyki*, w których wyraża własne emocje, wspomnienia i doświadczenia pierwszych kontaktów z twórczością takich muzyków jak Jimi Hendrix, Jerry Lee Lewis czy Miles Davis. Według artysty dźwięk ma ogromny wpływ na kształtowanie świadomości każdego z nas, wpływa na rozwój intelektualny, pobudza zmysły, wyraża osobowość i wrażliwość. Rodząca się w połowie XX wieku w Stanach Zjednoczonych popkultura, swoista niezależność kulturowa, wzbudziła w świecie sztuki niezapomniane emocje. Zarówno wówczas jak i dzisiaj ówczesna muzyka inspiruje i pobudza do działania. Jak bardzo ważny był to etap w życiu artysty odzwierciedlają jego majestatyczne rzeźby z symbolami instrumentów muzycznych. Swoisty jazzowy kwartet wita gości Muzeum w reprezentacyjnej sali głównej, którą zdobią także obrazy o tej samej tematyce. Są to największe jednorodne formy artysty. *Fortepian*, *Trąbka, Saksofon i Gitara* to rzeźby, gdzie instrumenty nie są jedynie schematem, lecz dominującym akcentem każdej z nich. To także szczególny wyraz szacunku dla wybitnych muzyków i kompozytorów. Charakterystyczne i bardzo ważne dla artysty znaczenie ma w cyklu niepozornych rozmiarów rzeźba utożsamiająca *Głos.*

Kulminacją wypowiedzi artystycznej jest grupa obrazów i rzeźb o tytule *Pomocy* mówiących o wielkiej determinacji twórcy wobec obojętności otaczającego nas świata. Rzeźby *Pomocy*, *Macierzyństwo dzisiaj*, obrazy *Poszukiwanie spokoju* czy *Zanieczyszczenie naszej planety... produkuje to,* jest jego wewnętrznym krzykiem, wołaniem o pomoc, aż wreszcie prośbą o reakcję. Silvio Vigliaturo powołując się na tureckiego poetę i dramaturga Nazima Hikmeta, deklamuje swoje postulaty wyraźnie i dobitnie, podkreślając tym samym najważniejszą rolę ludzkości oraz to, że wszelkie działania w życiu zależą wyłącznie od nas samych. ■

Created with Light...

... is the title of an exhibition of Silvio Vigliaturo in the Karkonosze Museum in Jelenia Góra opened on June 15, 2019. The presented sculptures and oil paintings, although seemingly joyful and carefree due to vibrant colours and textures, in reality carry serious and deep reflections on music, courage, family, bonds between generations and concerns of the contemporary world. ■



1

Justyna Teodorczyk

40 lat srebra w Legnicy

Tegoroczny okrągły jubileusz Legnickiego Festiwalu SREBRO związany z czterdziestoleciem jego istnienia zaznaczony był na wiele sposobów. W artystycznym wymiarze wyraziło się to szczególnie w programowej decyzji organizatorów dotyczącej głównego wydarzenia festiwalu: Międzynarodowy Konkurs Sztuki Złotniczej w tym roku nosił tytuł po prostu: SREBRO. Po latach problematyzacji Konkursu hasłem przewodnim i próbach wpisania „złotniczego dyskursu" w ogólny nurt refleksji sztuki nad kondycją otaczającego nas świata, zdecydowano o swoistym powrocie do korzeni, w podwójnym znaczeniu owego powrotu. Po pierwsze, było to nawiązanie do dawnej formuły, gdy u zarania konkursu, wówczas jeszcze Ogólnopolski Przegląd Form Złotniczych (zorganizowany po raz pierwszy w 1979 r.) co drugi rok odbywał się bez zadanego hasła, pozwalając artystom na całkowitą wolność twórczą, wyrazu i zaprezentowania własnych dzieł o przekazie niepodyktowanym kuratorską narracją. Po drugie, był to zwrot ku istocie, ku sednu, ku srebru. To ono miało stać się głównym, jedynym i symbolicznym pretekstem do wypowiedzi artystycznej. Puentą tekstu przewodniego ogłoszonego Konkursu, a zarazem czterech dekad wystawienniczej aktywności legnickiej Galerii Sztuki na tym gruncie: *W tym roku postanowiliśmy nie poszukiwać pretekstu. Zmaterializował się sam (choć przecież był z nami nieustannie od 1979 roku – przez całe 40 lat historii legnickich festiwali i wystaw autorskiej biżuterii). I właśnie dlatego jest tak istotny i wciąż aktualny. SREBRO/ARGENTUM. Temat wymagający powrotu do źródeł, skupienia, cierpliwości i uwagi, wykonawczej perfekcji, reinterpretacji pojęcia „metal szlachetny" – w swojej fizycznej, chemicznej, historycznej, kulturowej, merkantylnej lub symbolicznej wartości*[1].

Po sugestywnie wyeksplikowanych oczekiwaniach, pośród prac nadesłanych na konkurs nie zabrakło ani takich, które odnosiły się do hasła przewodniego w sposób formalny, ani takich, które pod pretekstem srebra formułowały niezależny przekaz konceptualny, ani w końcu takich, którym nadano związaną ze srebrem ideologię lub wartość sentymentalną. Do rywalizacji zgłosiło się 190 autorów z ponad 30 krajów nie tylko europejskich. Zgłoszenia tradycyjnie nadeszły również z tak oddalonych miejsc, jak np. Meksyk, Kolumbia Tajwan, Japonia Izrael czy Indie.

Spośród czterech setek nadesłanych dzieł sztuki złotniczej najbardziej interesującą według jury, tą, która urzekła mistrzowską interpretacją tematu, okrzyknięto bransoletę (z całą pewnością mogącą uchodzić także

1 S. Fijałkowski, katalog wystawy 28 Międzynarodowego Konkursu Sztuki Złotniczej SREBRO, Galeria Sztuki w Legnicy, Legnica 2019, s. 3.

1. **Paweł Kaczyński** (Polska), *Srebrna poduszka*, 2019, bransoleta, srebro, gęsie pierze, srebro spawane, 100 × 100 × 100 mm, I miejsce, fot. P. Kaczyński
2. **Kateřina Řezáčová** (Czechy), *Moje własne srebro*, naszyjnik, siwy włos, srebro, II nagroda
3. **Felicia Mülbaier** (Niemcy), *Zrzut ekranu. Płótno nr 6*, *Zrzut ekranu. Płótno nr 13*, brosza, miedź, srebro, złoto, Nagroda Galerii Sztuki w Legnicy
4. **Singrida Jurkšaitytė** (Litwa), *Relacje na żywo*, kolekcja gwizdków, srebro, III nagroda
Fot. 2–4 J. Malinowski

za autonomiczny obiekt) wybitnego projektanta biżuterii autorskiej Pawła Kaczyńskiego. Oddajmy głos ekspertom: *Wizualnie ciężka forma. Na pierwszy rzut oka nie wygląda spektakularnie. Ale biorąc ją do ręki zostajesz zaskoczony, bo przedmiot jest niezwykle lekki. Doskonałość rzemiosła i kontrola nad materiałem to bardzo ważny aspekt tej pracy. Praca w kształcie sześcianu została wykonana z bardzo cienkiego srebrnego arkusza i wypełniona piórami, co zapewnia zarówno lekkość fizyczną, jak i pewną stabilność. Tak więc praca skupia się nie tylko na aspektach formalnych, ale także budzi ciekawość i chęć doświadczenia dotykowego*[2].

2

Srebrna poduszka, duża, lecz wagowo nie przekraczająca 200 gramów, nie tylko świadczy o biegłości warsztatowej, ale jest również eksperymentalna i przewrotna w swojej formie i ideologii, a jednocześnie niepozbawiona pewnego ładunku emocjonalnego, wynikającego z przywiązania autora do legnickiego „Srebra". Grand Prix w rękach Polaka w międzynarodowym konkursie miało także dodatkowy walor symboliczny – w wymiarze ogólnym podkreślało wartość polskiej biżuterii artystycznej w ponadlokalnej rywalizacji. W wymiarze osobistym natomiast nagroda zwieńczyła własny jubileusz autora: 25-lecia udziału w legnickim festiwalu, do czego nie omieszkał nawiązać w uzasadnieniu swojego pomysłu: *Zależało mi przede wszystkim na tym, by moja praca była eksperymentem technicznym – 25 lat temu niemożliwym do zrealizowania. Ćwierć wieku temu nie udałoby mi się zamknąć pierza w tak cienkiej blasze, nie spalając go*[3].

Pozostałe nagrodzone prace nawiązują do tytułowego kruszca na różne sposoby. II Nagrodę zdobyło *Własne srebro* Kateřiny Řezáčovej (Czechy) – mikrowisiorek z inicjałami autorki zawieszony na jej siwym włosie. Litwinka Singrida Jurkšaitytė, zdobywczyni III Nagrody odtworzyła kolekcję tradycyjnych słowiańskich piszczałek pasterskich. Podobny zabieg Felicii Mülbaier (Niemcy) doceniono czwartą nagrodą. Projektantka przedstawiła parę brosz wykonanych z użyciem technik galwanizacji, w których srebro w oryginalny estetycznie sposób imituje tkaninę. Srebrną ostrogę – Nagrodę Specjalną organizatorów za twórczą odwagę, bezkompromisowość, nowatorstwo lub dowcip wypowiedzi twórczej otrzymał Darijus Gerlikas (Litwa), który wykonał interaktywną i wywrotową pracę. Sterta opiłków ze stołu złotniczego zmieszanych ze śmieciami porządkowana jest za pomocą pierścienia z magnesem, który wyzuty z wartości

2 Tamże, s. 4.

3 A. Sado, Paweł Kaczyński najlepszy w SREBRZE, http://amber.com.pl/aktualnosci/129-konkursy/3293-pawel-kaczynski-najlepszy-w-srebrze

3

materialnej czy dekoracyjności pełni jedynie funkcję narzędzia do pozbawionego sensu strukturyzowania odpadów po pracy twórczej.

Pozostała czterdziestka prac z wystawy pokonkursowej 28 MKSZ Srebro reprezentowała wiele innych zaskakujących przykładów twórczego i konceptualnego namysłu nad kondycją srebra i jego znaczeń.

Na majowo-czerwcową 40. edycję Legnickiego Festiwalu SREBRO 2019 Galeria Sztuki przygotowała kilkanaście wystaw przekrojowych, problemowych i konkursowych i indywidualnych, prezentujących biżuterię artystyczną z np. Chile, Rumunii, Słowacji czy Chin, a także z Polski, gromadzących blisko 1500 eksponatów 500 artystów. Nie brakło także akcentów jubileuszowych, m.in. honorujących wieloletnich artystów związanych z festiwalem, partnerów i sponsorów, spośród których wiodącym od lat pozostaje srebrny potentat KGMH. ■

4

40 years of silver in Legnica

This year's Legnica International Jewellery Festival and Competition got a name SILVER to mark the Festival's 40th anniversary and to indicate the return to its source, that is silver. Grand Prix was awarded to Paweł Kaczyński for his bracelet „Silver pillow". There were also numerous exhibitions presenting almost 1500 works of 500 artists from all around the world. ■

Iza Jóźwik

Sztuka przekazywana w genach. „Jędrzejewscy" w Muzeum Teatru

Muzeum Teatru co jakiś czas prezentuje bardzo wartościową w kontekście świadomości i pamięci historycznej koncepcję wystawy przybliżającej wrocławianom twórców związanych z ich miastem, których praca stała się ważnym elementem jego heterogenicznej i różnorodnej artystycznej tożsamości, także jeśli chodzi o materię teatru. Ekspozycja „Jędrzejewscy" również się w nią wpisuje, prezentując dokonania rodziny, która aż od czterech pokoleń kontynuuje tradycję artystyczną zapoczątkowaną przez małżeństwo czyli Aleksandra Jędrzejewskiego (ur. 1903) i Jadwigę Przeradzką-Jędrzejewską (ur. 1902). Po wojnie w 1946 roku para przeprowadziła się do Wrocławia, by właśnie tu kontynuować zarówno pracę malarską, jak i scenograficzną dla tutejszych teatrów. Współpracowali z Teatrem Rozmaitości, z Dolnośląskim Teatrem Żydowskim, Wrocławskim Teatrem Pantomimy i Operą, 25 lat byli również związani z dzisiejszym Teatrem Polskim.

Dziś coraz częściej zapominamy o tym, że nie tylko pragmatyczna z punktu widzenia mieszkańca miasta praca architekta wpływa na urbanistykę, ale także sztuka – nie tylko ta zamknięta w hermetycznej galeryjnej powierzchni – oraz jej zwierzchnicy, artyści współtworzą wygląd i funkcjonalność przestrzeni miejskiej. Aleksander Jędrzejewski jest także autorem licznych projektów dekoracji wrocławskich wnętrz i współtwórcą kompleksowej koncepcji kolorystyki wrocławskiego Rynku, uznawanego za jeden z najbardziej urokliwych w Polsce, a także kultowego dla symboliki Wrocławia Placu Solnego.

We wstępie do katalogu towarzyszącemu wystawie Dyrektor Muzeum Miejskiego, Maciej Łagiewski przywołuje zdanie jednego z najważniejszych pisarzy współczesnych, zmarłego niedawno, Izraelczyka Amosa Oza: *dziedziczenie oraz środowisko, które nas ukształtowało, a także status społeczny, wszystko to są jakby karty, które rozdaje się przed przystąpieniem do gry. Pytanie tylko, co każdy robi z kartami, które dostał.* Wydaje się, że wystawa „Jędrzejewscy", która

ma niewątpliwie bardzo osobisty charakter; jej pomysłodawcą i kuratorem jest bowiem syn artystycznej pary, profesor Michał Jędrzejewski, późniejszy rektor Akademii Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta; pokazuje, że karty rozdane przez nestorów rodu Jędrzejewskich i każde następne rozdanie, zostało wykorzystane przez wszystkich „graczy" tak, jak mogło najlepiej.

Michał Jędrzejewski (1934) jest autorem ponad 200 scenografii telewizyjnych i filmowych, uczestnikiem licznych wystaw w kraju i za granicą, profesorem PWSSP/ ASP i PWST we Wrocławiu (rektor PWSSP w latach 1984-1990, dziekan Wydziału Architektury Wnętrz i Wzornictwa 1980-1981 i 1990-96 oraz laureatem nagród: Miasta Wrocławia (1985) i Prezydenta Wrocławia (2000). Jego żona Barbara Barczewska-Jędrzejewska (1936-2018) ukończyła PWSSP/ASP z wyróżnieniem z zakresu architektury wnętrz, w latach 1972-1997 była projektantką wystaw prezentowanych w Muzeum Przyrodniczym Uniwersytetu Wrocławskiego, projektantką kostiumów do cyklu bajek i programów telewizyjnych realizowanych w pierwszej połowie lat 70. XX wieku, a także projektantką wnętrz mieszkalnych. Ich syn Piotr Jędrzejewski (1964) ukończył z kolei studia w Katedrze Wzornictwa Przemysłowego PWSSP/ASP we Wrocławiu. Zajmuje się designem oraz tworzeniem przestrzennych obiektów ruchomych, które można zaliczyć do kategorii rzeźby kinetycznej. Uczestnik wystaw w kraju i za granicą. Piotr Jędrzejewski nie zdecydował się wyłamać z panującej w rodzinie tradycji i również poślubił artystkę Renatę Bonter-Jędrzejewską, tym razem absolwentkę wrocławskiego wydziału Ceramiki i Szkła, która wielokrotnie współpracowała ze swoim teściem Michałem, m.in. przy realizacji spektaklu Teatru Telewizji *Prawiek i inne czasy* wg powieści Olgi Tokarczuk. Od 2004 roku związana z Wrocławską Szkołą Rekonstrukcji, jest współautorką kilkunastu rekonstrukcji antropologicznych stanu przeżyciowego >

1. **Jadwiga Przeradzka-Jędrzejewska**, *Autoportret*, 1943 olej, sklejka
2. **Aleksander Jędrzejewski**, *Autoportret*, 1955, olej, płótno

1

2

1. **Renata Bonter-Jędrzejewska**, *Monolit*
2. **Michał Jędrzejewski**, *Noc*, 1988, gwasz
3. **Aleksandra Jędrzejewska**, Strój kolarski, 2017
4. **Piotr Jędrzejewski**, *Wszystko o tykaniu*, 2015, PVC, stal, 270 × 190 × 16 cm

na podstawie zachowanych czaszek. Podejmuje liczne działania artystyczne i zawodowe, zarówno z zakresu sztuki, jak i nauki. Wykłada na Wydziale Szkła i Ceramiki. Prawnuczka Aleksandra Jędrzejewskiego, Aleksandra (1991) ukończyła zarówno wrocławską ASP, jak i Akademię Wychowania Fizycznego. Uzyskała dyplom magistra w Pracowni Projektowania Komunikacji Wizualnej. Jest zawodniczką zawodowej grupy triathlonowej GVT BMC Triathlon.

Wydaje się, że prymarną intencją Michała Jędrzejewskiego, kuratora wystawy prezentowanej w Muzeum Teatru było to, aby zachować wrażenie linearnej ciągłości oraz płynnego przenikania się przeszłości i przyszłości będącej nieodwołalną kontynuacją oraz rozwinięciem tej pierwszej. Jest to oczywiście również próba zdefiniowania i potwierdzenia własnej dojrzałej tożsamości artystycznej poprzez ukazanie jej fundamentów, jakimi są dokonania rodziców, Aleksandra i Jadwigi Przeradzkiej-Jędrzejewskiej, bowiem w zaplanowanej przez niego ekspozycji, to właśnie ich dzieła przeważają. W malarstwie Aleksandra, kolorysty o imponującym wyczuciu zmysłowej – jak często określali jego malarstwo współcześni mu krytycy – harmonii, istotna jest perspektywa: otwarta przestrzeń, miejsce, w którym człowiek jest tylko kopką i kreską, pozbawionym indywidualnych cech „przecinkiem", a twórca obrazu kosmologicznym, boskim bytem, który obserwując wszystko ze swej uprzywilejowanej pozycji, z „góry" przefiltrowuje to przez indywidualną wrażliwość i przenosi swoją wizję na płótno. Z kolei w twórczości Jadwigi widoczny jest nacisk, jaki malarka kładła na detal i jak powiedzieliby ci, którzy odczuwają potrzebę dzielenia

3

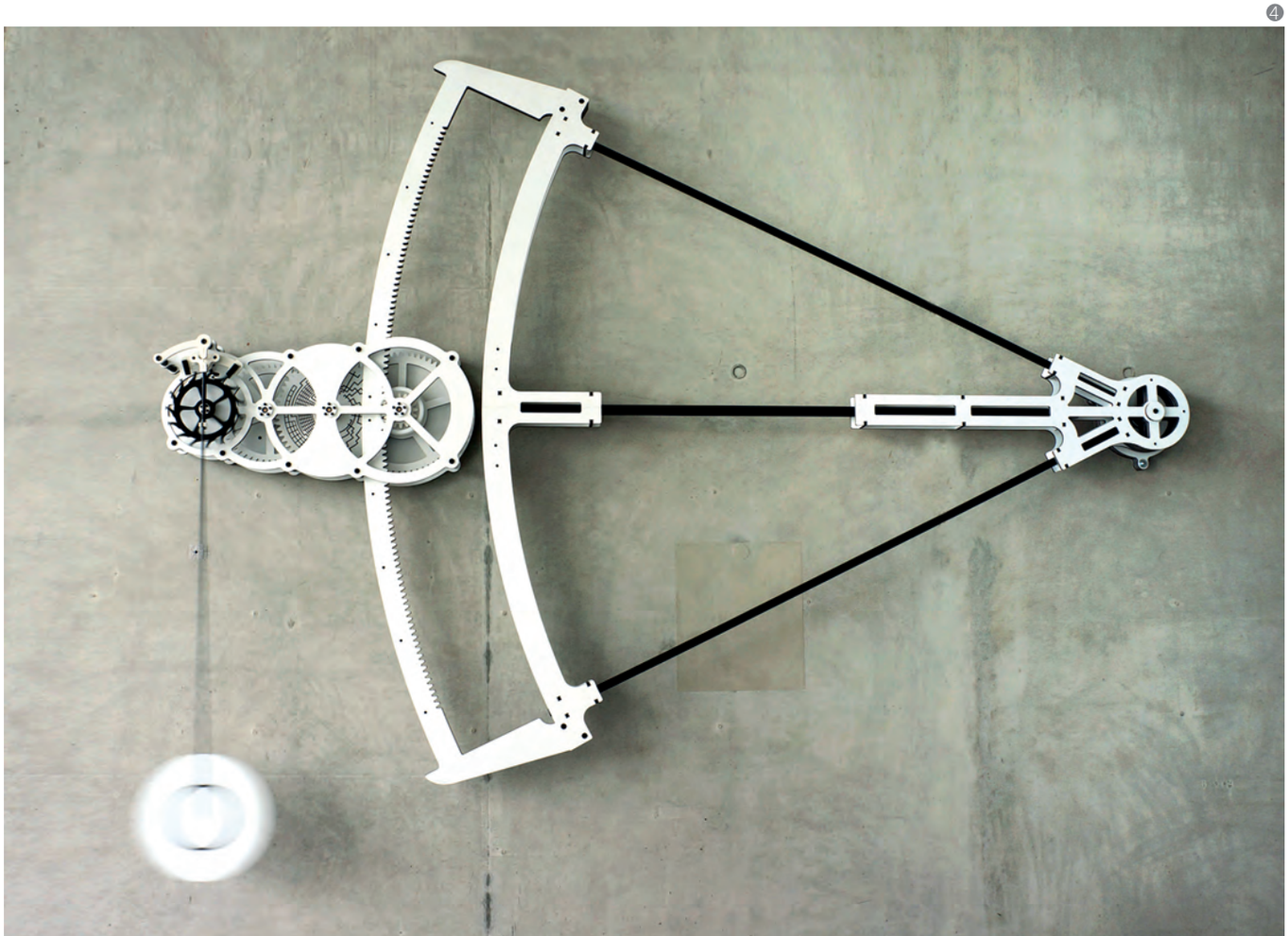
cech twórczości ze względu na płeć, kobieca intuicja w wyłapywaniu i zatrzymywaniu cudzych emocji na płótnie, szczególnie wyczuwalna w przypadku portretów; ponadto w wielu obrazach można dostrzec optymizm i poczucie humoru, które Jędrzejewskiej towarzyszyło także w rzeczywistości .

Para w latach 30. XX wieku podróżowała do Włoch, Francji, Jugosławii, Grecji, Turcji i północnej Afryki, co znajduje swe odzwierciedlenie w twórczości Jędrzejewskiego z tego okresu. W tym czasie wystawiał swoje prace także razem z Zofią Stryjeńską, Rafałem Malczewskim oraz Efraimem i Menasze Seidenbeutlami (Warszawa 1935) oraz za granicą wraz z kolegami z Bractwa św. Łukasza m.in. w Londynie, Wenecji, Berlinie, Genewie, Buffalo Milwaukee, Baltimore, Chicago, Moskwie, Rydze, Tallinie, Amsterdamie czy Nowym Jorku. To, co jest dla mnie jedną z najważniejszych umiejętności malarskich Jędrzejewskiego to łatwość, z jaką udaje mu się zatrzymywać ruch na płótnie, pod tym względem niesamowite wrażenie robi słynny *Paryż*: Łuk Triumfalny z 1932 roku ze wspaniałą symetrią tej kompozycji.

Jak wspomina syn, Aleksander i Jadwiga byli pracoholikami, co zaowocowało niezliczoną liczbą teatralnych realizacji scenograficznych, sam Jędrzejewski stworzył lub był współautorem ponad 340 scenografii, jego prace scenograficzne w odróżnieniu od realizmu malarskich charakteryzowały się obecnością elementów surrealistycznych i niezwykłą plastycznością, tu warto choćby wspomnieć uznaną scenografię do dzieła Juliana Stryjkowskiego *Bieg do Fragala* w reżyserii Jakuba Rotbauma, w której autor sprawnie łączy elementy umowne z realnymi. Jędrzejewska jest natomiast obok scenografii autorką licznych kostiumów do realizacji teatralnych, do największych należy realizacja ponad 100 XVIII-wiecznych kostiumów i niezliczona ilość projektów do filmów telewizyjnych i spektakli Teatru Telewizji. Projekty Jęrzejewskiej prezentowane na wystawie wyróżniają się wyrafinowaną kolorystyką i dbałością o najmniejszy detal. W kontekście współczesnej kultury transferu przeżyć, która generuje potrzebę włączenia technologii w pracę nad scenografią teatralną, prace Jędrzejewskich w tej materii wydają się wspomnieniem czasów, kiedy artysta i jego wizja były samowystarczalnym źródłem pozwalającym zmaterializować jednostkową ideę. Wobec znaczeń, które tworzy wystawa i w obliczu wyzwań współczesności, w której technologia zaczyna odgrywać kluczową rolę, a artysta musi nauczyć się z nią współdziałać samo nasuwa się pytanie: kto następny z Jędrzejewskich odważy się kontynuować ciężką pracę Jadwigi i Aleksandra, pary niezwykle utalentowanej, ale przede wszystkim odważnej i konsekwentnej w swoim artystycznym działaniu? ■

Art passed on through genes.
„Jędrzejewscy" in the Museum of Theatre

The exhibition presents artistic achievements of four generations of the Jędrzejewscy family based in Wrocław: Aleksander Jędrzejewski and Jadwiga Przeradzka-Jędrzejewska, their son Michał and his wife Barbara Barczewska-Jędrzejewska, their son Piotr and his wife Renata Bonter-Jędrzejewska, and finally their daughter Aleksandra. Their works inlude ubran and interior design, paintings, sculpture, stage design for film and theatre. The exhibition aims at showing both the continuity of family tradition and a dialogue between the past and present. ■



4

Michał Jedrzejewski

PQ 2019

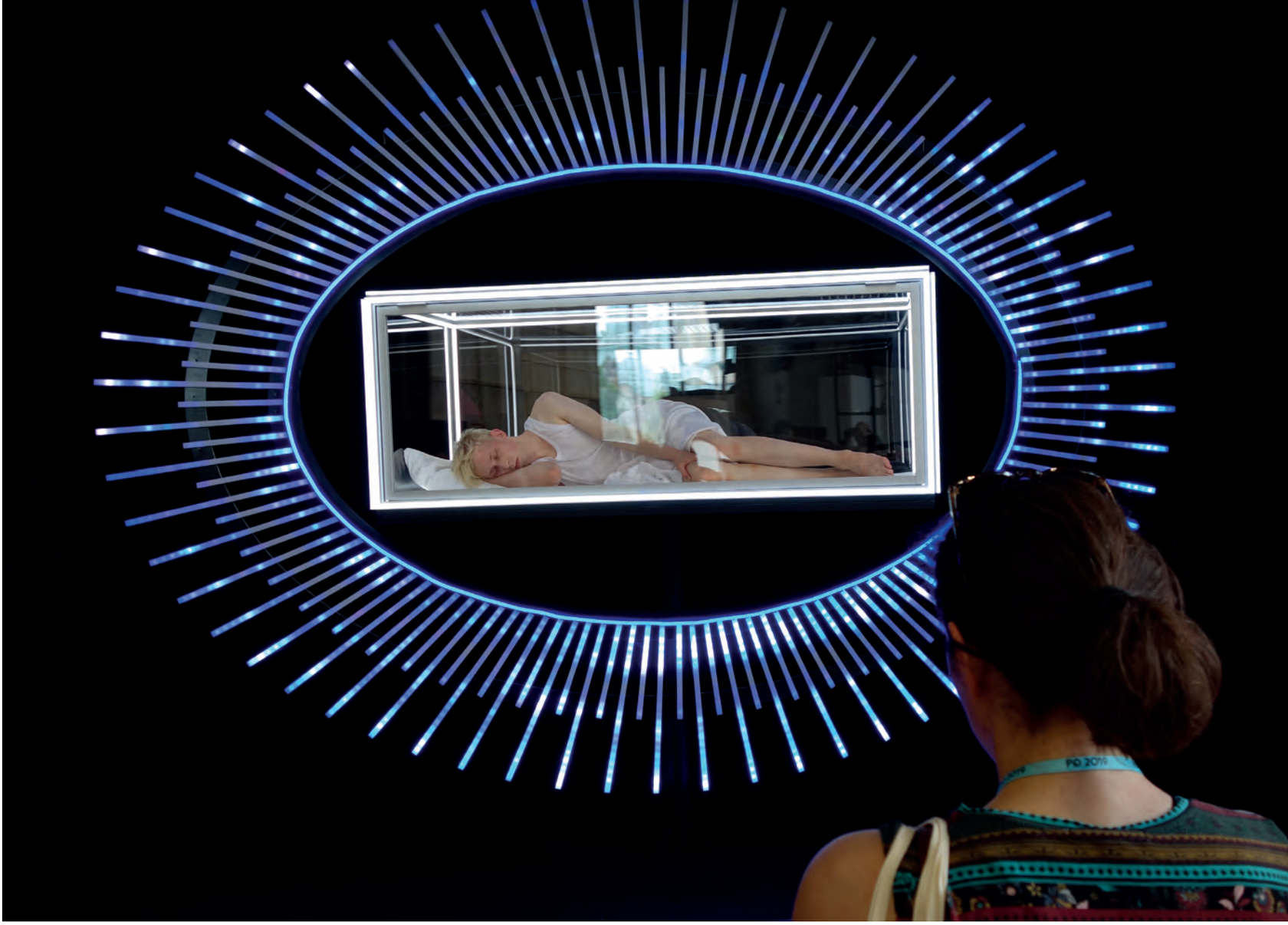
Notatki z 14. Quadriennale Scenografii w Pradze

Tym razem Quadriennale (Pražské Quadriennale scénografie a divadelního prostoru) gościło ponownie w Pałacu Przemysłu (Industrial Palace) oraz na przyległych terenach wystawowych. Prezentowane były prace 800 artystów z 79 państw i regionów, a ponadto na terenie miasta odbywały się liczne imprezy towarzyszące, zaś jedną z nich była wystawa młodej polskiej scenografii, prezentująca prace studentów i absolwentów uczelni plastycznych z Krakowa, Warszawy, Gdańska, Poznania i Wrocławia.

Podobnie jak w 2015 roku, a i w latach poprzednich, zamierzałem zidentyfikować wiodące trendy scenografii, dyscypliny artystycznej zespalającej przeróżne dziedziny sztuk i nauk. Nie było to zadanie łatwe, gdyż jak zawsze, tak i tym razem rozległa i wielowątkowa ekspozycja wymykała się próbom syntetycznego opisania, a ażurowe struktury narodowych prezentacji, oddziałując wzajemnie pomnażały konwencje prezentowanych prac.

Słowem, dominowała różnorodność: obok konstruktywistycznych kratownic występowały zamglone folie akwarelowych wieloplanów, nieopodal wzlatywały roje makiet, obok w strukturze fragmentów rur umieszczono makiety unikające konwencji scen pudełkowych. Przeskalowane produkty codziennego użytku koegzystowały z wizjami bajecznych ogrodów, a klimaty przestrzeni studyjnych z mega wycinankami. Wizje tragicznej historii XX wieku korespondowały z zagęszczającymi przestrzeń instalacjami powtarzalnych elementów i z próbami okiełznania kosmicznych żywiołów. Zauroczenia pop artem i sztuką komiksu koegzystowały z projektami architektury widowiskowej, a wieloplanowe scenografie symultaniczne ze śladami zdarzeń współtworzących scenariusze widowisk. Wszystko to łączyło się w mega instalacje, pełne luster, siatek, fotogramów, migających ekranów i wielopoziomowych struktur, mylących widzów z manekinami. Tu i ówdzie ustawiały się kolejki, przykładowo do instalacji, w której otwory trzeba było się wsunąć od dołu, aby ujrzeć swą głowę wśród rozmnożonych przez lustra własnych i innych głów, tkwiących w piaskach pustyni. Na koniec, lub jeśli kto woli: na wstępie, można było kontemplować zarysowany światłem poziomy prostopadłościan, w którym znajdowała się równie świetlista pani, częściowo w bieli, z wolna krążąca w centrum promienistej elipsoidy.

W 2015 roku zwracało uwagę wnikanie działań performerskich w tradycyjny obszar twórczości scenograficznej, zaś obecnie występowało zbratanie scenografii ze sztuką instalacji. Są to raczej fascynacje ulotne. W atrakcyjnie wykreowanych instalacjach pojawiały się bowiem dziesiątki precyzyjnie zrealizowanych makiet, stanowiących główny temat ekspozycji i reprezentujących najrozmaitsze konwencje scenograficznych rozwiązań.



2

1–2. Quadriennale Scenografii w Pradze, fragmenty ekspozycji, fot. Michał Jedrzejewski

Scenografia taka już jest, spaja to, co było z tym, co będzie i… lokuje widzom na głowach elektroniczne gadżety z wirtualną rzeczywistością. Na co zaś sama czeka? Moim zdaniem, czeka na zbędność takich urządzeń, które wkrótce podzielą los maszyn do pisania, dorożek i parowozów. Scenografia dzięki nowym technologiom zapanuje nad kształtami postrzeganej rzeczywistości. Chcecie na scenie Mont Everest, proszę bardzo; potrzebna pustynia, pstryk i jest pustynia; może słoń latający, jest słoń latający!Czym stanie się Teatr? Teatr prawdopodobnie zachłyśnie się nową skalą możliwości, a potem podzieli na popularny, buszujący w złudzeniach oraz odmienny, wysublimowanie oszczędny w stosowaniu zdobyczy techniki i zgłębiający istotę rzeczy. Scenografowie staną się władcami widowiskowej przestrzeni. W oczekiwaniu na rozwój wydarzeń powinni bacznie obserwować rozwój technologii, aby nie wymknęła się im spod kontroli. Tak czy inaczej, zbliża się dzień objęcia pełnej władzy nad kształtem widowiskowej rzeczywistości. Będzie to elektroniczne powtórzenie siedemnasto- i osiemnastowiecznego teatru scenografa, a zarazem otwarcie drzwi do kolejnej wielkiej reformy Teatru.

Prezentowana poza głównym skupiskiem wystaw Quadriennale, ale w samym centrum Pragi wystawa prac studentów „Mladá polská scénografie" prezentowała wysoki poziom profesjonalizmu, wynikający między innymi z praktycznych realizacji koncepcji powstających w uczelnianych pracowniach. Ekspozycja posiadała też obszerny katalog, w odróżnieniu od głównego skupiska wystaw Quadriennale, których katalog nie był jak na razie dostępny.

Quadriennale nie byłoby tym czym jest, gdyby nie miejsce na ziemi, w którym od lat prezentuje swe ekspozycje. Praga jest miastem niepowtarzalnym, przyciągającym jak magnes turystów z całego świata. Przez Most Karola trudno się pod wieczór przecisnąć. Są tam obecne wszystkie możliwe nacje i wszystkie barwy twarzy przechodniów, a w otaczającej przestrzeni wciąż powstają nowe obiekty. Na przykład: Centrum současného uměni DOX, wielofunkcyjna przestrzeń prezentująca czeską i międzynarodową sztukę i architekturę, uatrakcyjniona ażurowym „cepelinem", do którego z tarasu nad budynkiem prowadzą stalowe schodki. Zaskakują nawet wystawy w szacownym i monumentalnym Muzeum Narodowym, gdzie w opancerzonych gablotach / fortecach prezentowana jest wystawa osobliwości, wśród których płaskorzeźba faraona z XXV dynastii sąsiaduje z kostiumem mistrzyni w jeździe figurowej na lodzie, a ten z kopalnym odciskiem ryby z okresu karbonu i listem papieskim z XV wieku. Tuż obok świetnie zrealizowana wystawa poświęcona czeskim pilotom uczestnikom Bitwy o Anglię, a windą można wznieść się nad kopułę panteonu, aby rzucić okiem na Václavské náměsti. ■

PQ 2019
Notes on the 14th Prague Quadriennial of Performance Design and Space

During the Quadriennial works of 800 artists from 79 countries were presented. It was hard to identify common trends due to vast diversity of ideas and projects, although it was clear that stage design is strongly influenced by installations and use of electronic devices. The question is: how long more? Part of the event was an exhibition Young Polish Scenography which presented works of students from Polish academies of fine arts. ■

Urszula Smaza-Gralak

„Innovative Costum of the XXI Century: The Next Generation" – Moskwa 2019

W czerwcu br. w Państwowym Muzeum Historycznym w Moskwie otwarto wystawę: „Innowacyjny kostium XXI wieku: następne pokolenie". Ten międzynarodowy projekt wystawienniczy był wspierany przez Ministerstwo Kultury Federacji Rosyjskiej, OISTAT /Międzynarodową Organizację Muzykologów Architektów i Techników/ i USITT /United States Institute Theater Technology/.

Wydarzenie odbywało się w ramach Roku Teatru w Rosji i 125-lecia Muzeum Teatralnego im. A.A. Bachruszyna. Była to także kontynuacja i nawiązanie do projektu z 2015 roku: „Kostium na przełomie wieków: 1990-2015", który okazał się być wielkim sukcesem.

W tegorocznej edycji można było obejrzeć najbardziej rewolucyjne i innowacyjne prace projektantów i artystów, którzy rozpoczęli swoją działalność zawodową w latach 2000-2018.

W przestrzenno-wizualnym patchworku udział wzięli twórcy z 47 państw, w tym z Australii, Chin, Danii, Francji, Niemiec, Japonii, Meksyku, Holandii, Polski, Rosji, Serbii, Szwecji,

1–3. „Innowacyjny kostium XXI wieku: następne pokolenie", 2019, Państwowe Muzeum Historyczne w Moskwie, część rosyjska, fot. Urszula Smaza-Gralak, Mieczysław Piróg

3

USA i wielu innych krajów. Polskę reprezentowali przedstawiciele kilku środowisk akademickich, w tym z Warszawy (Z. Srebrna, M. Lisiecka, W. Wojtach i K. Konieczka), z Krakowa (M. Dąbrowska), z Poznania (M. Wyszyńska, E. Bunia, M. Jagodziński), z Łodzi (J. Ramińska), z Gdańska (A.Gruca - Florczak) i z Wrocławia (A. Adasiak, J. Kubik, M. Przywara i N. Danielska). Do ekspozycji prace kwalifikowało jury składające się z kuratorów wszystkich krajów uczestniczących w projekcie, przy czym głównym kuratorem wystawy była Amerykanka Susan Tsu. Stwierdziła ona: *Mam przyjemność ogłosić, że zebraliśmy 1323 zgłoszenia od 938 projektantów. W I (krajowym) etapie oceny projektów brało udział 112 kuratorów i ich pomocników z 60 krajów. Później, w drugim etapie prac - dla kuratorów Muzeum Teatralnego im. Bachruszyna - z kierownikiem artystycznym Igorem Russanoffowem przyjęliśmy 300 najbardziej interesujących prac artystów z 50 państw, wzbogaconych 63 zapisami wideo, aby przejść do III etapu-końcowej selekcji. Ostatecznie zostało wybranych 250 projektantów, którzy przedstawili ponad 300 prac. Na wystawie pokazano szkice kostiumów, fotografie, wideo i prezentacje trójwymiarowe otrzymane od artystów, zaczynających swoją twórczą działalność, którzy stworzyli innowacyjne prace w okresie od 2000 do 2018 roku. Do programu wystawy włączyliśmy projektowanie kostiumów dla kina, opery, baletu, teatru, a także pomysły, instalacje, dzieła sztuki i modę. Na wystawie można zobaczyć oryginalne projekty studentów, młodych profesjonalistów i niezależnych projektantów mody, a także wytwórców, producentów, wykonawców.*

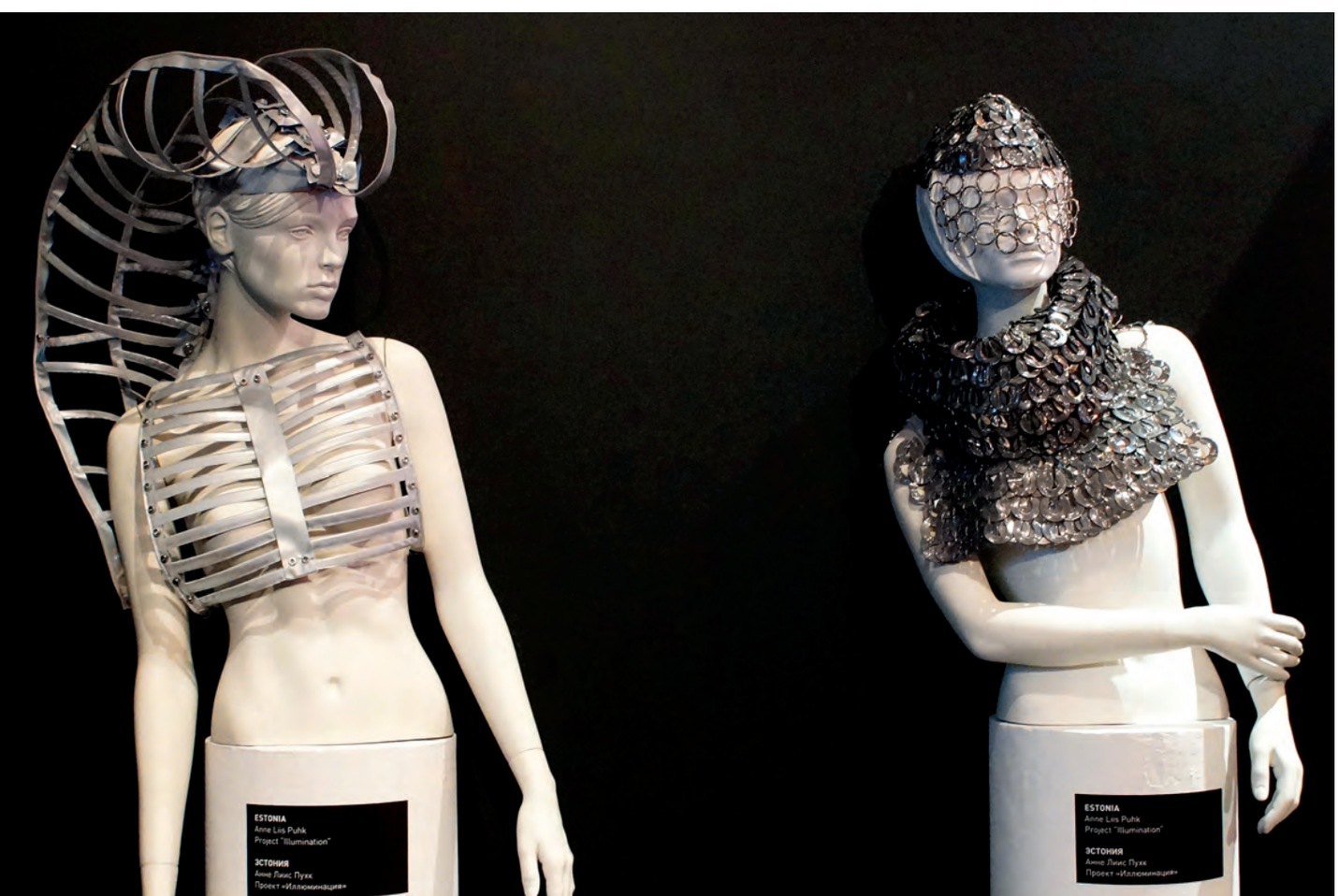
Kuratorzy i organizatorzy tego prestiżowego, ponadnarodowego projektu chcieli podkreślić rolę innowacji w kształtowaniu ubioru. Kierownik projektu D. Rodionow pisze w katalogu: *Co to jest innowacja w sztuce? Czy to coś nowego, czy też zaktualizowanego dzięki wcześniejszym osiągnięciom? Właściwie, cała historia sztuki jest aktualizacją estetyki stylu i gatunków. Nawet, jeśli wydaje się, że kiedy nowe całkowicie zaprzecza poprzedniemu, to w rzeczywistości każda awangarda nierozerwalnie związana jest z sztuką w przeszłości. To nieustanny ruch „innovatio"- „w kierunku zmiany". Z tego wynika, że innowacja i sztuka są nierozłączne. Kostium teatralny, szczegółowo i w szerszym kontekście sztuk artystycznych, stał się obiektem badań naszego projektu. Jak młodzi artyści, aktywnie wchodzący w zawód w czasie ostatnich dziesięciu-piętnastu lat, odzwierciedlają zmiany w naszym życiu, gdziekolwiek one by nie zachodziły? Ich reakcja jest niezmiernie ważna dla nas, aby zrozumieć globalny intelektualny* >

1–4. „Innowacyjny kostium XXI wieku: następne pokolenie", 2019, Państwowe Muzeum Historyczne w Moskwie,
1. Korea Południowa
2. Estonia
3. Rosja, **Sasha Frolova**
4. Rosja
Fot. 1–4 Urszula Smaza-Gralak, Mieczysław Piróg

postęp w społeczno-kulturowej przestrzeni nowego wieku i tysiącleci ludzkiej cywilizacji. W pracach twórców przedstawionych na wystawie ujawnia się zadziwiająca panorama obrazów, spajająca ukazaną i uzyskaną formę z wyrazistą malowniczością i kontekstem zmysłowym. Można zobaczyć, jak artyści z różnych krajów ukazują w swojej twórczości nurtujące ich problemy, artystyczne poszukiwanie niektórych prowadzi ku formom przyrodniczym, innych ku konstrukcjom abstrakcyjnym.

Nasza wystawa, na której przedstawione są prace młodych marzycieli ze świata teatru i mody, nad którą aktywnie pracuję – mówi S. Tsu – *już dwa lata jako kurator i organizator, ma dla mnie szczególne znaczenie. W teatrze, jak w zwierciadle, odbijają się ważne chwile życia, a styl kostiumu wyostrza ich percepcję wizualną. Wpływ na życie polityczne wielu państw wywarł kryzys imigracyjny, który spowodował wiele konfliktów w świecie. Katalog naszej wystawy okazuje się świadectwem ogromnego wkładu twórców-imigrantów w kulturę przyjmujących ich państw. Mimo różnic między narodami, twórcy pokazali nam, że w świecie funkcjonują uniwersalne tematy poruszające problemy tożsamości, równości płciowej, świadomości ekologicznej, rozszerzania się definicji kostiumu o ludzkie ciało i kruchości egzystencji.*

Wystawa ta – pisze I. Russanoff, Kierownik artystyczny projektu - *w swojej różnorodności stylów, poglądów i idei pozwoliła nam porównać i ocenić twórcze poszukiwania w interpretacji obrazu artystycznego teatralnego kostiumu w okresie od 1990 do 2015 roku i wniosła nieoceniony wkład we wzbogacenie współczesnego artystyczno-teatralnego leksykonu. Uwzględniając szczególne miejsce, które zajmuje innowacyjne projektowanie kostiumu w ciągu ostatnich czterech dziesięcioleci, czy to w teatrze, modzie, performensie, czy w takich nowych kierunkach, jak „kostium- żywa rzeźba", "kostium-obiekt artystyczny", "kostium-instalacja" lub „sztuka ubioru (ODZIEŻ ARTYSTYCZNA?) ", uznaliśmy za ważne obejrzeć innowację z punktu widzenia transformacji znajomego w niezwykłą, wzruszającą,*



intrygującą i pociągającą swoją świeżą elegancją i twórczą śmiałością, nie zawsze zrozumiałą i magnetyzującą, estetyką przyszłości. Czujemy się zobowiązani oświadczyć, że wystawa „Innowacyjny kostium XXI wieku-nowe pokolenie" wydaje się wyjątkowym narzędziem badawczym w dziedzinie niekomercyjnego projektowania, a także zgłębiania, poznawania roli kostiumu zarówno w sztuce współczesnej, jak i w codziennym życiu społeczeństwa. Nasz cel to udostępnić platformę dla młodych projektantów, gotowych opowiedzieć o swoich twórczych poszukiwaniach, iluzjach i marzeniach i być może zadziwić, zachwycić, wzruszyć i oczarować oglądających, upewniwszy ich o prawie ważności i nieodzowności swobodnego wyrażania artysty - twórcy, dla którego poszukiwania nowego stają się naturalną i ważną częścią życia, istnienia.

Kulminacją projektu jest wydanie obszernego katalogu wystawy, trzydniowy festiwal i sympozjum, co stanie się pretekstem dla międzynarodowego dialogu na temat aktualnych problemów w dziedzinie innowacyjnego kostiumu, a także wartości współczesnej sztuki i kultury teatralnej w zglobalizowanym społeczeństwie [...]

W dniach 17 i 19 czerwca br. odbyło się Sympozjum poruszające problematykę znaczenia kostiumu w przestrzeni publicznej, teatralnej, społecznej i cywilizacyjnej. Szeroko rozumiany kostium stał się okazją do rozmów, nie tylko o projektowaniu, ale i o tożsamości płciowej, świadomości ekologicznej i poszerzeniu definicji artystycznej kreacji o ludzkie ciało, będące obecnie narzędziem do wyrażania sztuki, płótnem nowej ery i medium informacyjnym doby cywilizacyjnego chaosu.

Do udziału w Sympozjum zostali zaproszeni projektanci kostiumów teatralnych i projektanci mody; kolekcjonerzy i historycy mody, muzealnicy, kulturolodzy, krytycy sztuki, studenci i niezależni twórcy kostiumów, szefowie i nauczyciele instytutów teatralnych, szefowie i pracownicy rosyjskich oraz zagranicznych muzeów i domów mody, a także przedstawiciele branży mody, itp.

W Sympozjum uczestniczyli znani projektanci: Pat Oleshko (USA), Susan Tsu (USA), Mariaelena Roque (Hiszpania), Rachel Hann (Wielka Brytania), Igor Roussanoff (USA), Paweł Dobrzycki (Polska), Nic Ularu (USA), Andrey Bartenev (Rosja). ■

Tłumaczenie z języka rosyjskiego Joanna Lisiecka

Źródło: http://www.gctm.ru/en/2019/02/14/innovative-costume-of-the-21st-century-the-next-generation/
http://www.gctm.ru/en/2019/02/21/international-symposium-innovative-costume-of-the-xxi-century-the-next-generation-dedicated-to-the-year-of-theatre-in-russia-and-125-th-anniversary-of-the-a-a-bakhrushin-state-central-theatre-mus/

3

4

Innovative costume of the 21st century: the next generation – Moscow 2019

The exhibition held at the State Historical Museum in Moscow featured the most revolutionary and innovative works of 47 designers from around the world who started they professional career in the years 2000-2018. A costume was a starting point for discussion about its presence in the public, theatre and social context. Also students of the Wrocław Academy of Fine Arts participated in the event. ■

1

2

Post scriptum: pierwsze dyplomy

Sukces polskich projektantów ubioru – uczestników wystawy w Moskwie – nie był przypadkowy. To efekt zainteresowania (i kształcenia w tym zakresie) akademickich szkół artystycznych w naszym kraju, w tym tak znanych jak te ze środowiska łódzkiego czy warszawskiego. Do tego grona od 2013 r. – wraz z powołaniem na Wydziale Architektury Wnętrz i Wzornictwa w Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu kierunku scenograficznego – doszli studenci i aktualnie już dyplomaci specjalności kierunkowej jaką jest Pracownia Projektowania Ubioru Kreacyjnego, prowadzona przez dr hab. Urszulę Smaza-Gralak i asystentkę Mariannę Lisiecką.

Właśnie w tym roku Pracownię opuścili pierwsi dyplomanci, którzy wpisali się w eksperymentalny program kształtowania artystycznych postaw w projektowaniu mody ubioru, kostiumu teatralnego, a także aranżacji pokazów ubioru i przedsięwzięć ekspozycyjnych. Studenci tej specjalności bardzo aktywnie uczestniczyli w wielu krajowych i zagranicznych wydarzeniach łączących modę z projektami scenograficznymi i kostiumami teatralnymi, a także w innowacyjnie traktowanym ubiorze (Moskwa). Trójka studentek tej ostatniej inicjatywy (Anna Adasiak, Magdalena Przywara, Joanna Kubik) potwierdziły swą twórczością rangę wrocławskiej uczelni. A właśnie w bieżącym roku akademickim pojawiły się pierwsze dyplomy, wśród których znalazł się także projekt Przywary. Dyplom ten, zatytułowany: *Przywary Przywary* – piękno kontra piętno. *Morfologia prawdy*. – oparty został na kolekcji sporządzonej z tkaniny – tyveku, i przystosowanej do realnego ciała (modela) z jego skazami, przywarami, ale dostosowującego się także do obowiązujących kanonów urody.

1. **Magdalena Przywara**, *Piękno kontra piętno – morfologia mody*
2. **Zofia Wróblewska**, *Motyw sacrum i profanum – interpretacja znaczeń*
3. **Emilia Mrozińska**, *Wokół człowieka – struktury powiązań*

Fot. 1–3 Urszula Smaza-Gralak

Kolejna dyplomantka Emilia Mrozińska w pracy pt. *Wokół człowieka – struktura powiązań. Autorska kolekcja ubiorów inspirowanych formami organicznym*i .– wykonana została przy pomocy struktury splotów, tj. sztuki wiązania sznurów techniką makramy, która to sięga jeszcze starożytnego sposobu używanego w piśmie węzełkowym, w różnych amuletach i ozdobach. Są to kostiumy wykonane z naturalnych włókien przy zastosowaniu tradycyjnych technik rzemieślniczych. I trzeci dyplom: Zofia Wróblewska, pt. *Motyw sacrum i profanum – interpretacja znaczeń. Kreatywny warsztat jako idea tworzenia autorskiej kolekcji ubioru*. To inspirowana ikonografią religijną kolekcja eksponująca twórcze eksperymenty ze zmianą struktury kilku rodzajów tkanin z włókien poliestrowych. Te ubiory – rzeźby, formy przestrzenno – plastyczne, posłużyły autorce do dyskusji nad tytułową problematyką interpretacji znaczeń.

Niech materialne przykłady tych rozwiązań, tu przedstawione, same z siebie tłumaczą efekty i kunszt ich wykonania. ■

Redakcja

3

Post scriptum: first graduation projects

Three students of the Creative Outfit Design of the Stage Design Department at the Wrocław Academy of Fine Arts acomplished their graduation projects this year. They were: Magdalena Przywara, who successfully presented her projects also at the Moscow Innovative Costume exhibition, Emilia Mrozińska and Zofia Wróblewska. Works of all of them creatively experiment with textures, forms, traditions and meanings of an outfit and costume. ■

Roger Piaskowski

Powrót Hel Enri

„Babcia malarstwa" przydomek zgoła oryginalny w panteonie kobiet owładniętych sztuką, przylgnął do Heleny Berlewi, którą prezydent Francji René Coty odznaczył Legią Honorową za wybitne zdolności artystyczne, matki Henryka Berlewiego (1894-1967), awangardzisty rzecz by można podręcznikowego, konstruktywisty i teoretyka manufaktury rodem z Warszawy, gdzie są Berlewich korzenie rodzinne i artystyczne, a do Francji wyjechali w 1928 roku. Nikt nie przewidywał, że po okropnościach wojny (Helenę Berlewi hitlerowcy uwięzili w Tours) i latach życia w Paryżu, uda się matce i synowi osiągnąć w latach pięćdziesiątych stan życiowej symbiozy opartej na wspólnocie twórczej.

HEL ENRI (Helena Berlewi), *Kompozycja abstrakcyjna*, 1966, akwarela na papierze, 23.5 × 31.3 cm

Wysiłkiem Krzysztofa Wejmana, kolekcjonera i znawcy sztuki XX wieku oraz właściciela Wejman Gallery w Warszawie, z mroków rozproszenia, zniszczeń, chaosu i wieloletniej separacji Polski od Zachodu, z kurzu minionej epoki, wydobyto malarski fenomen Heleny Berlewi (1873-1976), której syn z dawna cieszył się pozycją jednego z liderów polskiej awangardy lat 20/30. Pani Helena, jak to kochająca matka, czule i mądrze chroniła i pielęgnowała synowski talent niepośledniej rangi. W pewnym momencie w jej życiu zdarzyło się coś zgoła zaskakującego. Liczyła sobie 79 lat, zaś Henryk 58, gdy spłynęła na nią moc twórcza, niespodziewany gift malarskiej kreatywności. Stała się malarką – jak skromnie wyznała – „z nudów" i przypadku. A wydarzyło się to w ich paryskim mieszkaniu w styczniu 1958 roku. Henryk powiedział, że idzie na miasto, a ona została sama. Weszła do pracowni syna, gdzie leżały farby, pędzle, arkusze papieru, a na sztalugach stały obrazy. Wzięła do ręki pędzel i niebieskim atramentem namalowała stojące w wazonie mimozy. Zaiskrzyło w pracowni. Narodziła się gwiazda Hel Enri. Henryk po powrocie do domu zachwycił się obrazem matki, myśląc, że ktoś zostawił rzecz do oceny. Odtąd będzie pod urokiem matczynych subtelnych akwareli, gwaszy i rysunków tuszem. Uzna, że twórczość matki jest „instynktownie emocjonalna" i stanowi przeciwieństwo jego intelektualnej racjonalności. Różne estetycznie obrazy matki i syna zbliża i łączy sfera absolutnej wolności twórczej. Żywot malarskiego duetu przerywa śmierć Henryka w Paryżu w 1967 roku w wieku 73 lat. Matka tworzy dalej już sama, umierając dziewięć lat później w wieku 103 lat.

Historycy sztuki nie są skłonni do przesady w swoich osądach, ale sytuacja twórczej egzystencji pod jednym dachem matki i syna, obdarzonych twórczą energią artystów wyjątkowych jest faktem rzadkim i historycznie niepoślednim przy tym powodem do szczególnej dumy: oboje, wywodząc się z Warszawy, zawsze podkreślali przywiązanie do Polski. *Pierwszą ojczyzną pozostała i pozostanie nasza ukochana Polska, bohaterska Warszawa*[1]. Przeciwieństwa stylistyczne między Heleną i Henrykiem, odmienne podejście do statusu obrazu i zasad twórczości są pociągające dla badaczy zarówno psychologii twórczości, jak i socjologii artysty. To fenomen w całym bogactwie i złożoności biografii rodziny o polsko-żydowskim rodowodzie na tle sztuki nowoczesnej XX wieku. Kompleks doznań wyłania się z estetycznych komunikatów, z emocji, wzruszeń, jakie przynosi wystawa Hel Enri. Wnioski zaskakująco aktualne dla rozważań o kondycji malarstwa współczesnego, wywołuje zamknięty w czasie przeszłym zbiór prac, ożywiony świeżością przekazu sztuki intuicyjnej, zawierającej stylowe walory koloryzmu z kręgu Henri Matisse'a. Jest w nich duch automatyzmu o surrealistycznym *genre*. Artystka uważała, że maluje „Zielnik". *„Na starość człowiek czuje się coraz bardziej sam, wtedy ze szczególną siłą wracają wspomnienia* – zwierzała się w wywiadzie dla Życia Warszawy w 1958 roku – *moje kwiaty to właśnie wspomnienia"*. Płynność, rozlewność plamy barwnej, określa relacje między powierzchniami obserwowanych kwiatów: w słońcu i cieniu. Owa z gestu wynikająca obserwacja, pozbawiona obowiązku iluzji, uwolniona z naśladowania działa na wyobraźnię, przekształca naturę w sztukę. Niewielu twórców dysponuje takim „filtrem" rzeczywistości. Brzmienie barwnej plamy, kontrasty, harmonizowanie malarskich gestów najlepiej widać u Matisse'a w obrazach: z cyklu „Błękitne akty", szkicu do *Radości życia* z 1906, *Tancerzu* z 1948 r. Dodatkowe powinowactwa pokazuje porównanie pracy Sama Francisa z 1960 roku i Helen Enri z 1962., opublikowane na profilu fejsbukowym Wejman Gallery, gdzie mówi się o *podobnie nieoczywistym postrzeganiu skończonego dzieła*, co uzasadnia stylowe związki malarstwa Heleny Berlewi z abstrakcjonizmem ekspresjonistycznym. W przytaczaniu podobieństw, daje o sobie znać maniera krytyka, ale na usprawiedliwienie powiem za André Malraux, że dla artysty źródłem twórczości jest jakiś inny artysta, a nie natura i zjawiska społeczne, stąd mechanizm porządkowania, lokowania twórczości Hel Enri w przestrzeni sztuki malarskiej drugiej połowy XX w. W takim nurcie poznawczym lokuje się wystawa, czy w ogólności twórczość Hel Enri, która nie odzwierciedla rzeczywistości, lecz czerpie z niej energię formotwórczą. Gdy maluje, wyraża swój stosunek do otaczającego świata, do życia własnego: według własnych emocji tworzy odrębny, malarski świat, który my, dzisiaj, odbieramy z zainteresowaniem. W związku z tym warto zakrzyknąć Eureka! – odkrywając pierwiastki malarskiej energii i oryginalnej osobowości, dla której określenie „naiwność" nie pasuje. Jej wystawy na Zachodzie, a także w Polsce w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, były jak powiew świeżej bryzy, dając sporo radości rzeszom publiczności. Szczególnym echem odbiła się pierwsza po wojnie wystawa w Warszawie w galerii Kordegarda w 1958 roku i towarzyszący jej pobyt Heleny Berlewi wraz z synem Henrykiem. We Francji popularność Hel Enri osiągnęła szczyty w 1960 roku, kiedy zagrała w filmie *Bukiet kobiet*, gdzie znalazła się obok najwybitniejszych malarek Francji m.in. Berthe Morisot, Suzanne Valadon i Soni Delaunay.

Na wystawie w Galerii Sztuki w Legnicy moją uwagę przyciągnęła *Kompozycja abstrakcyjna* z 1966 roku (Helena Berlewi miała w ów czas 93 lata). Płynny, wodnisty błękit tła z prześwitami białego papieru. W środku płomieniste, ceglane plamy: kształty zgoła ogniste z błękitem wdzierającym się w ostre, jakby skaliste krawędzie, niby oglądanych z wysokości wysp, pokrytych cieniutkimi kreskami jasnożółtych żyłek, malowanych cienkim włosiem. Malarska etiuda, oddająca przyjemność obcowania z kwiatami, doznanie malarskie, pozbawione natarczywości naśladowania, jakby malowanie zapachu mimoz. Jakości formotwórcze podążają za zmysłowym oglądem kwiatów, roślin, floralnego uniwersum kwitnienia, które ulega transformacji malarskiej. W takim procesie kształtuje się stylowa jakość. Szukając autonomii malarstwa Hel Enri w historii sztuki, ocieramy się o spór między fenomenem obrazu a jego twórcą, między obiektywną rzeczywistością a wizją artysty w egzystencjalnej relacji między losem matki artysty a własnym bytem emocjonalnym, duszą wypełnioną niewysłowioną poezją. Widzę w obrazach Hel Enri pochwałę twórczości odkrytej w koronie długiego życia, malarstwa pojmowanego fowistycznie i ekspresjonistycznie, które brzmi współcześnie. Zachwyt i miłość do kwiatów uruchomiły drzemiącą w niej energię, która musiała eksplodować w sposób zgoła mistyczny, dając światu sztukę. ■

Helen Enri – Potęga koloru. Galeria Sztuki w Legnicy, czerwiec – sierpień 2019

Return of Hel Enri

Art Gallery in Legnica hosted an exhibition of paitings of Helena Berlewi (1873–1976), famous artist and mother of a painter Henryk Berlewi. They lived together in Paris where Helena started her career at the age of 79. Full of creative energy and emotional attitude to art, she painted colourful flowers and nature, transforrming them into expressionist and abstractive art. ■

1 Wypowiedź Henryka Berlewi przytacza Karolina Zychowicz w tekście: *Helen Enri Malarstwo*, na stronie: https://zacheta.art.pl, 9.07. 2019.

1

Anna Kania Saj

Iraki Dzneladze – tropiciel emocji

Irakli Dzneladze
1. Z cyklu „Śmiertalna gra", 2015–2018
2. Z cyklu „Tribute to Rembrandt", 2008
3. Z cyklu „Śmiertalna gra", 2015–2018

W ramach Polsko-Gruzińskiego Festiwalu Kultury (wiosna br.) we wrocławskiej galerii Foto-Gen, pokazano znakomitą wystawę fotografii Irakiego Dzneladze z Batumi. I jak się okazuje, ekspozycja ta w odbiorze może stać się pretekstem do dywagacji nad aktualnie rozumianym przez wielu twórców sensem sztuki fotografii. Chodzi tu o fakt ujawnienia pewnego rodzaju obrazów uogólniających ekspresyjne zachowania ludzkiej masy oraz powiązaniem ich ze szczegółem, tj. z przedstawieniem indywidualnych postaw i reakcji, a więc zderzeniem fotograficznego reportażu z inscenizacyjną kreacją. Czyli pokazanie, że na ogólny wizerunek ludzkiej społeczności składa się ogromna ilość osobnych przykładów, z ich odrębną postawą, wyrazem twarzy czy eksponowanymi emocjami. *Nota bene*, właśnie owe przejawy zbiorowych emocji chciał przede wszystkim uwypuklić kurator wystawy Manfred Bator, tak zresztą tytułując całą ekspozycję. Choć tę zbiorową emocjonalność tworzą w istocie różne cząstki – których stan emocjonalny może być zupełnie inny, całkiem wyciszony, sprowadzony niemal do minimum. Tak prezentują się fotografie przedstawiające rytuały pogrzebowe czy nostalgiczne – jakby z ducha B. Schulza – inscenizowane obrazy relacji międzyludzkich (np. zbiorowe portrety osób zgromadzonych w pracowni malarskiej bądź portret „małego malarza" – chłopca w czerwieni). I to, zaprezentowane zestawem prac przejście od ekstremalnych stanów ludzkich zachowań (fotografie swoistej „gry na śmierć" – w reportażu z rytuału wielkanocnego czy ujęcia z bitwy na ukraińskim Majdanie) do obrazów pokazujących wyciszoną obecność jednostki w pejzażu lub odpowiednim sztafażu okazało się być najbardziejcharakterystycznym wyrazem tej propozycji, zresztą świetnie zaaranżowane ekspozycyjnie.

Wprowadzają w wystawę Dzneladze wielkoformatowe zdjęcia „reportażowe" zatytułowane „śmiertelna gra". Prezentują one tłum walczących ze sobą mężczyzn w ramach tradycyjnej gry w piłkę (*lelo burti*) – stanowiącej część obchodów w ramach prawosławnej Wielkanocy, będących kultywowaną od wieków tradycją tylko w jedynej małej wiosce Shukhuti na zachodzie Gruzji. Jak wyjaśnia kurator: w centralnej części wsi stają naprzeciwko siebie dwie kilkusetosobowe grupy mężczyzn, których zadaniem jest przerzucenie ważącej kilkanaście kilogramów – wypełnionej piachem i ziemią, skąpaną w poświęconym przez popa winie - piłki do wyznaczonej granicy placu gry. To jedyna wiążąca

uczestników zasada, poza nią żadnym obostrzeniom nie podlegają ani czas gry, ani limit uczestników, ani przede wszystkim zakres niebywale brutalnej interakcji pomiędzy jej uczestnikami, co często prowadzi do ofiar śmiertelnych. Finałem tej batalii jest umieszczenie przez zwycięską „armię" monstrualnej piłki na grobie jednego ze zmarłych, poległego w trakcie ubiegłorocznych rozgrywek. I mimo, że na żadnym z prezentowanych kadrów nie widać owej piłki, to jednak gesty i twarze „graczy" świadczą o ich wielkim emocjonalnym zaangażowaniu.

Wyraźne przejście od czarno-białego reportażu do inscenizowanych kolorowych ujęć portretowych zostało na wystawie podkreślone bardzo charakterystyczną fotografią przedstawiającą wizerunek chłopca, zrealizowany w dominującej czerwieni. Portret utrzymany w stylistyce odsyłającej do renesansowego włoskiego malarstwa – przypomina równocześnie o wykształceniu Dzneladze, który wcześniej kończył studia malarskie w Petersburgu. Predyspozycje malarskie dają się również rozpoznać w wielu innych pracach prezentujących inscenizowane sytuacje we wnętrzach i plenerze. Uwagę przykuwa szczególnie ów wielkoformatowy portret chłopca. Oto bowiem fotograf uchwycił w swym przekazie przejmujący smutek w oczach dziecka, rodzaj melancholijnej powagi znamionującej osoby starsze. Taki stan wychwyconego psychicznego dystansu będzie też widoczny na wielu innych fotografiach zamieszczonych na wystawie.

Niejako dodatkowym zabiegiem ekspozycyjnym służącym pobudzeniu emocji było – to zamysł kuratora – zestawianie obok siebie drażliwych, ekspresyjnych zdjęć, np. z wydarzeń na kijowskim Majdanie, z obrazami sielskiego życia w Batumi czy z widokami krajobrazowymi Gór Adżarskich. Zarówno fotografie starszych ludzi, jak i inne umieszczone na wystawie, prowokują dość jednoznaczne >

2

3

1

Irakli Dzneladze
1. Z cyklu „Bruno Schulz", 2008
2. Z cyklu „Euromajdan", 2013–2014
Wystawa fotografii gruzińskiej w Galerii Foto-Gen, OKiS we Wrocławiu, 2019

interpretacje odsyłające do aktualnych problemów społecznych (nie tylko w Gruzji). Chodzi o to, o czym pisał kurator w katalogu wystawy *...w obrębie treści daje znać o sobie dziennikarska wrażliwość i zainteresowanie tematami zaangażowanymi społecznie, jak również budząca aspekt wypracowana umiejętność poruszania się z kamerą w centrum szczególnie newralgicznych wydarzeń.*

Jest on zatem zarówno tropicielem ekstremalnych ludzkich sytuacji, co i kronikarzem stanów wyciszenia i kontemplacji naturalnego piękna. Pisząc wstęp do katalogu wystawy, kurator podkreślił, że jej tytuł wydaje mu się kontrowersyjny ponieważ artysta Iraki Dzneladze z założenia jest reporterem, a reportaż jak wiadomo, powinien być relacją obiektywną, nie poruszającą zbytnio sfery emocjonalnej. Jednak czy nie jest też prawdą, że w najważniejszym konkursie dla reporterów: „World Press Photo", to właśnie emocje pokazane na zdjęciach zdobywają główne nagrody ? ■

2

Irakli Dzneladze – seeker of emotions

Part of the Polish-Georgian Cultural Festival in Wroclaw was an excellent exhibition of Irakli Dzneladze's photographs. Peresenting a wide range of emotional human behavior – from extreme situations like war or aggresive local football play to peaceful landscapes – the author provokes a deep reflection upon relation between mass and individual experience. At the exhibition such contrasting images were placed next to each other, emphasising complexity of human life and artist's sensitivity. ■

Wojciech Antoni Sobczyński

Korespondencja z nad Tamizy

Lato 2019 już jest gorące, a dopiero jest jego początek. Meteorolodzy ogłosili właśnie rekordowe 45stopni Celsiusza we Francji.

W Londynie bywa różnie. Wyspiarski klimat jak wahadło, zmienia się często z dnia na dzień, dzięki czemu Brytyjczycy wyrobili sobie specjalne zamiłowanie do ogrodowych altan. Ich rola niekoniecznie polega na zabezpieczeniu delikatnej karnacji przed nadmiernym nasłonecznieniem, ale raczej przed przelotnymi opadami rujnującymi ulubione pikniki. Jak serio traktują Brytyjczycy tą sprawę, ilustruje coroczny pawilon, powstający od wielu lat na terenie Serpentine Gallery, w samym środku miasta i w centrum dwóch największych kompleksów parkowych. Idea narodziła się w roku 2000, kiedy powołany został komitet nadzorujący wytypowanie światowej rangi architekta, który jeszcze nic nie wybudował na terenie Wielkiej Brytanii, a chciałby zaprezentować tą drogą swoje umiejętności. Warunki twórcze przewidywały stworzenie eksperymentalnego pawilonu o takiej konstrukcji, którą pod koniec sezonu można rozebrać i przenieść do nowego miejsca. W założeniu pawilon miał być na sprzedaż, a kupców z odpowiednim miejscem i stosownym kapitałem w Londynie nie brakuje. Proces budowlany – sześć miesięcy. Rezultat – gwarantowane miejsce w historii architektury. Pierwszym gościem zaproszonym w milenijnym roku była utalentowana Zaha Hadid, pochodząca z Bagdadu i osiadła w Londynie. Władze Brytyjskie powitały nowe milenium w ambitny sposób, przywołując imperialne tradycje globalnego państwa, które z trudem dostosowuje się do okrojonej roli we współczesnym świecie.

Serpentine Gallery z lotu ptaka, Londyn, fot. © Serpentine Press

Odnowa stolicy i jej infrastruktury stała się jednym z głównych zadań. Ogromne połacie Londynu pokrywały nadal slumsy przemysłowe, noszące ślady wojennych bombardowań Luftwaffe.

Do odbudowy potrzebni są architekci. Coroczny eksperyment pawilonu skupił na przestrzeni blisko 20-tu lat ekskluzywny klub architektonicznej czołówki świata. Lista jest zaszczytna. Daniel Libeskind (2001), Toyo Ito (2002), Oskar Niemayer (2004), Frank Gehry (2008), Jean Nouvel (2010), to tylko parę przykładów.

Bieżący projekt odsłonięty niedawno zasługuje na szczególną uwagę ze względów konceptualnych: dzieło zostało podporządkowane bez reszty fizycznym aspektom materiału budowlanego, jego koloru, struktury, ciężaru oraz improwizacyjnych jakości kształtów budulca. Autorem jest japoński architekt Junya Ishigami, laureat najwyższej nagrody na Biennale Architektury w Wenecji. Ishigami nie obrazi się, jeśli nazwę go artystą uprawiającym architektoniczne instalacje. Wiele jego dotychczasowych realizacji charakteryzowały wysokie struktury przypominające maszty podpierające lekkie stropy, pomijając często dzielące ściany – habitat otwarty. W rezultacie wewnętrzna przestrzeń wymieszana jest z zewnętrzną. Świat otaczającej przyrody miesza się z przestrzenią wytyczoną do użytku człowieka. Tak pojęta „organiczność" idzie w parze ze światowym ruchem ochrony środowiska troszczącym się o klimatyczne konsekwencje naszej rabunkowej gospodarki. W obecnym pawilonie Ishigami używa grubo ciosanego łupku - kamienia o warstwowej strukturze, powszechnie używanego już przez najwcześniejsze cywilizacje. Nie jest to jednak tradycyjnie obrobiony prostokąt, lecz z grubsza ociosany odłamek kamienny zbliżony formą do rumowiska w kamieniołomie. Całość budowli składa się w zasadzie z czterech elementów: cementowej bazy, na której stoją grupy pionowych podpór podtrzymujących nieregularną kratownicę. Na niej leżą tony pozornie rzuconego łupku. Podobny minimalizm materiałowy występuje w japońskich kamiennych ogrodach zen. Pawilon Ishigury nie jest regularny. Z lotu ptaka wygląda jak gigantyczna ameba, która wynurzyła się z dna pobliskiego jeziora i osiadła na terenie galerii jak prehistoryczny dron. Organiczny kontur budowli kontrastuje z geometrią kanciastych brył budulca. Całość przypomina obronny pancerz nieznanej istoty odkrytej wśród skamieniałości. Architektura i sztuka zazębiają się w naszej rzeczywistości w multidyscyplinarnym kierunku.

Podobne obserwacje zrobiłem podczas niezwykle interesującej wystawy będącej głównym punktem programu ostatniego półrocza w Tate Modern. Franz West umarł w 2012 roku w rodzinnym Wiedniu mając zaledwie 65 lat. Na terenie Wielkiej Brytanii pokazywano go tylko raz w Londyńskiej Whitechapel Gallery oraz w Wakefield, jednym z ośrodków kulturalnych północnej Anglii. Pomimo wystaw w Europie i Ameryce Północnej, Franz West nie spotkał się z większym zainteresowaniem anglocentrycznego świata po tej stronie kanału La Manche. Pośmiertna wystawa wiedeńskiego artysty powstała z inicjatywy Centre de Pompidou, gdzie odbył się triumfalny przegląd całości jego twórczości. Po zakończeniu paryskiego sezonu wystawa powędrowała do Londynu.

Tate Modern jest fenomenem samym w sobie i należy bezsprzecznie do kulturalnej superligi. Sukcesy wystaw lub ich brak mierzone są natychmiast w analizach statystycznych w podobny sposób jak robią wielkie koncerny przemysłowe. Ich wystawy koncentrują się na gwiazdach a jeśli nie, to kreują gwiazdy „przemysłu" (?). Tak, użyłem tego słowa rozmyślnie, gdyż w języku angielskim nazwa *industry* jest najwłaściwszym terminem na całokształt tej działalności, poczynając od artystów, handlarzy sztuki, a kończąc na kolekcjach państwowych i prywatnych. Patrząc wstecz wiemy, że frekwencja wystawy „Franz West" była dobra, ale nie pobijała rekordów. Opinia krytyków też była umiarkowana. >

1

1–2. **Junya Ishigami**, Serpentine Pavilion 2019, Serpentine Gallery, Londyn
3. **Franz West**, fragment expozycji, Tate Modern
4. **Franz West**, małe formy
Fot. 1–4 Wojciech Antoni Sobczyński

2

Tymczasem oddźwięk w kołach artystycznych był znakomity. Franz West jest podziwiany i rozumiany przez artystyczną brać głównie z powodu nieskrępowanego stosunku do samego procesu twórczego. Urodzony zaraz po wojnie w 1947 r. młody West nie okazywał większych zainteresowań artystycznych. Trochę dryfował, popadł w alkoholizm i narkotyki, prowadząc kolorowe życie na marginesie wiedeńskiej artystycznej cyganerii. Matka Franza zabierała go w dzieciństwie na wyprawy do Włoch, gdzie zapoznał się ze sztuką dawną. Pierwsze prace na papierze West robił dla niej (*Mutterkunst*). Matka, z zawodu dentystka żydowskiego pochodzenia, prowadziła dom, w którym regularnie bywali artyści i ludzie kultury. West przyjął panieńskie nazwisko matki, której zawdzięczał wiele stawiając pierwsze kroki w określeniu własnej świadomości artystycznej. Robił to jednak zawsze jakby z ukosa, nie traktując swoich początków zbyt serio. Życie Wiednia z trudem dostosowywało się do radykalnie nowej rzeczywistości. Mówiono, że jest miastem starych ludzi. Utracone imperium nadal tkwiło w sercach starzejących się pensjonariuszy wspominających z westchnieniem „dawne dobre czasy" cesarza Franciszka Józefa, popijając niedzielną kawę w secesyjnych kawiarniach. Wiedeń był na wschodniej krawędzi Europy, jego atmosfera przypominała sceny z filmu Orsona Wellsa. Na wschód od Wiednia rozciągał się już tylko moskiewski monolit – ale nie zupełnie. Wschodnia Europa przechodziła przez coraz to bardziej zasadnicze wstrząsy. Polska i Węgry zamanifestowały pierwsze swój radykalny sprzeciw. Potem przyszła kolej na Pragę. W tym samym czasie zachodni świat z trudem rozliczał się z katastrofalnej ingerencji w Wietnamie. Młodzież świata śpiewała wraz z The Beatles *All you need is love*, a Franz West razem z nimi.

Szkicując z konieczności w kompletnym skrócie charakter czasów młodości Westa robię to rozmyślnie ponieważ widzę, że tam leży źródło jego improwizacyjnej drogi artystycznej i życiowej. West był samoukiem, jak twierdzą źródła, a jednocześnie studiował w Wiedeńskiej Akademii, jak mówią inne. Tak czy inaczej, nie odpowiadał mu główny nurt wiedeńskiej grupy Actionistów robiących happeningi i wczesne próby traktowania własnego ciała jako narzędzia ostatecznej ekspresji. West wolał przebywać wśród poetów, których teksty stymulowały jego wyobraźnię. Powstawały w ten sposób obiekty „przekształcenia" funkcji materiału w inne ponad-praktyczne znaczenia. Słowo, przedmiot, materiał plastyczny jak na przykład gips i papier-mâché stają się z czasem głównymi materiałami jego twórczości. Potem pojawił się nowy faktor, którym był kolor. Znowu spontaniczny i wyzwolony z konwencji ogólnie przyjętych reguł. Jako artysta pracujący głównie w trójwymiarowym, rzeźbiarskim

świecie, West zachowywał niezależny punkt widzenia, protestując przeciw detronizacji z postumentu współczesnej rzeźby. Przekornie, zaprzeczył takim gwiazdom jak Anthony Caro i użył postumentów w jednej z wystaw, choć dodał swoje ostatnie słowo, stawiając postument na czubku rzeźby. Typowy akt jego nonkonformistycznego podejścia do napotykanej rzeczywistości.

Polecam pogłębienie tematu i w tym celu podaję adres do archiwum już zamkniętej wystawy analizującej kluczowe etapy rozwoju tego fascynującego twórcy (https://www.tate.org.uk/art/artists/franz-west-2700/franz-west).

W następnym numerze mam zamiar donosić, z jakim odbiorem spotka się zapowiadana wielka wystawa Magdaleny Abakanowicz. ■

A letter from upon Thames

Since 2000, every year the Serpentine Gallery, located in the center of London and the center of a great park complex, houses a temporary pavilion designed by a world-renowned architect. The idea was to present work of famous artists who have not built anything yet in Great Britain, and to move this construction after several months to another place. Artists invited to the experiment include such stars of architecture as Zaha Hadid, Daniel Libeskind, Toyo Ito, Oskar Niemayer, Frank Gehry and Jean Nouvel. This year's pavilion was designed by a Japanese Junya Ishigami. Another interesting cultural event was an exibition of paintings of an Austrian artist Franz West (1947-2012), presented in Tate Modern. ■

3

4

1. **Jeff Koons**, Galeria Gagossian, Art Basel 2019
2. **Alicia Framis**, *Life Dress*, Unlimited
3. **Andrea Bowels**, Open Secret, Unlimited
Fot. 1–3 Alexandra Hołownia

1

2

Alexandra Hołownia

Jeśli się to sprzedaje, to jest to sztuka – Art Basel 2019

Targi sztuki w Bazylei trwały od trzynastego do szesnastego czerwca.

Art Basel odbywają się co roku i należą do największych oraz najbardziej prestiżowych targów sztuki na świecie. Stanowią wyjątkową platformę prezentacji sztuki współczesnej, która znakomicie udowadnia, że można handlować nawet najbardziej wymyślną eksperymentalną awangardą. Andrzej Starmach, szef krakowskiej galerii *Starmach,* stały bywalec Art Basel uważa, że targi sztuki w Bazylei są lepsze od Biennale w Wenecji i Documenta w Kassel. Rzeczywiście, rozmach imprezy i różnorodność proponowanych nowatorskich projektów zadziwia i przyciąga setki tysięcy koneserów z całego świata. W tym roku odnotowano dziewięćdziesiąt trzy tysiące oglądających. Nie zabrakło prominentów. Piętnastego czerwca Art Basel odwiedziła amerykańska piosenkarka Rihanna. Ogromny najazd turystów na Bazyleę stwarza znakomite pole dla paralelnych manifestacji i wystaw. Dlatego podczas tygodnia artystycznego odbywają się także mniejsze targi sztuki, jak: Liste, Scope, Volta, GZ , Swiss Art Price oraz Design Miami Basel. Poza tym Muzeum Sztuki Współczesnej, Muzeum Tinguely, Kunsthalle Basel, Fundacja Beyeler czy Schaulager proponują własne programy. A czternastego czerwca przy okazji trwania Art Basel na terenie całej Szwajcarii, również w Bazylei odbył się gigantyczny strajk kobiet walczących z patriarchatem. Organizatorki liczyły na poparcie, a nawet na włączenie się do strajku targów sztuki. Niestety te wydały oświadczenie: *Nie planujemy żadnych specjalnych ani dodatkowych wydarzeń. Oczywiście od dłuższego czasu nierówność płci jest głównym tematem w świecie sztuki i Art Basel również się tym zajmuje. Przykładowo dajemy globalną platformę naszemu programowi rozmów*[1] Prace

1 .https://telebasel.ch/2019/05/29/frauenstreik-trifft-auf-art-basel/

artystyczne poruszające problemy związane z prawem kobiet były na Art Basel obecne w sekcji „Unlimited", unikalnej przestrzeni przeznaczonej tylko i wyłącznie dla wysokich instalacji, monumentalnych rzeźb, rozległych malowideł ściennych, obszernych serii fotograficznych, projekcji wideo, takich, które nie mieszczą się w małym stoisku galerii. Feministyczną wymowę miała instalacja *LifeDress* (2018) autorstwa zamieszkałej w Amsterdamie hiszpanki Alicii Framis. Artystka przedstawiła kilka manekinów ubranych w białe stroje wykonane z materiałów poduszkowych. Kompresor powietrza modelował poszczególne fragmenty dmuchanych sukien mających chronić kobiety przed męskim molestowaniem. *LifeDress* poruszała kwestie prywatności i polityki ciała oraz problemów seksizmu. *W wielu krajach kobietom nie wolno podejmować decyzji dotyczących ich ciała. Muszą one przestrzegać zasad i kodeksów ubierania się. Wygląd kobiet wydaje się być przedmiotem, który opinia publiczna, w szczególności mężczyźni mogą publicznie komentować lub krytykować. Na porządku dziennym jest nękanie kobiet na ulicach. Ciała kobiet w tych sprawach wydają się być postrzegane jako własność publiczna...* – mówiła artystka [2].

Fascynowała wspierająca ruch *MeToo* instalacja *Open Secret* (Otwarta Tajemnica) wykonana przez amerykankę Andreę Bowels. Przyciągający wzrok korytarz czerwonych ścian przedstawiał teksty i zdjęcia, dokumentujące występki seksualne dwustu znaczących mężczyzn, między innymi ludzi Hollywood, jak producenta Harvey'a Weinsteina, aktorów Dustina Hoffmana, Kevina Spacey czy Billa Cosby. Byłych prezydentów USA: Georga Busha seniora i Billa Clintona oraz krytyka, jak i współwłaściciela magazynu *Artforum* Knighta Landesmana. Pracę tę oferowano za trzysta tysięcy dolarów. Tablica opisująca historię pisarki Helen Donahue z Los Angeles zaatakowanej przez Michaela Hafforda, redakcyjnego kolegę z magazynu *Vice*, została na prośbę Donahue usunięta z wystawy. Pisarka opublikowała na Twitterze, że nie wyraziła zgody na zamianę jej prywatnych przeżyć w pracę artystyczną. *Artyści mają prawo do cytowania światowych wydarzeń oraz są upoważnieni do przedstawiania ich w swojej sztuce...* – orzekła w odwecie Griselda Pollock, dyrektorka Centrum Analiz Kulturowych, Teorii i Historii na Uniwersytecie Leeds w Wielkiej Brytanii [3] . Moim zdaniem instalacja *Open Secret* udowodniła, że świat sztuki politycznej operuje dziennikarskim sposobem myślenia [4].

Chętnie cytowanym zdaniem na Art Basel było powiedzonko amerykańskiego architekta Franka Lloyda Wrighta *If it's sells, it's art* (Jeśli się to sprzedaje, to jest to sztuka). Na nowojorskiej aukcji poprzedzającej Art Basel, rzeźbę *Rabbit* (Zając) Jeffa Koonsa sprzedano za dziewięćdziesiąt jeden milionów dolarów [5]. Galeria Gagossian, która w 2019 otworzy swą filię w Bazylei, znalazła nabywcę na rzeźbę *Sacred Heard* Jeffa Koonsa w cenie, jak podają nielegalne źródła, od czternastu do piętnastu milionów dolarów [6]. Wiele galerii odnotowało w tym roku milionowe obroty. Przykładowo, Galeria Thaddaeus Ropac pozbyła się dwóch obrazów Georga Baselitza, jednego za milion, a drugiego za półtora miliona euro. Natomiast londyńska galeria White Cube znalazła kupca na malarstwo Baselitza *.Super in Dresden* (Remix) za dwa i pół miliona euro. Galeria David Zwirner sprzedała wczesne płótno pt. *Versammlung* (1966) Gerharda Richtera za dwadzieścia milionów dolarów [7]. Galeria Aquarella z Nowego Jorku z sukcesem sprzedała rzeźbę *Masc* Kieth Haringa za pięć milionów dolarów. Natomiast rysunek *Venus* Jean Michel Basgiata poszedł za pięć i pół miliona dolarów. Galeria Xavier Hufkens z Brukseli sprzedała malarstwo *Surface Veil* (1970) amerykańskiego minimalisy Roberta Rymana za jeden milion dolarów [8]. Jeśli chodzi o Polskich artystów, to The Modern Institut Glasgow proponował rzeźbę Moniki Sosnowskiej za sto dwadzieścia tysięcy euro. Krakowska galeria Starmach wystawiła *Liny* Magdaleny Abbakanowicz, jedną za sto dwadzieścia tysięcy euro, drugą za sto pięćdziesiąt tysięcy euro. Fundacja galerii Foksal nie ujawniła cen za sprzedane prace Pawła Althamera i Moniki Sosnowskiej. Andrzej Przywara nadmienił tylko, że małoformatowe malarstwo Pauliny Ołowskiej wisi na stoisku do nabycia za dwadzieścia tysięcy euro. Generalnie targi sztuki w Bazylei są wypełnione artystami, którzy na ostatniej aukcji w Nowym Jorku osiągnęli dobre notowania. Rezultaty aukcji bywają dla galerii bardzo drażliwym tematem. Galerie kreują kariery twórców. Jednak jeśli nie zaistnieją oni na aukcji, to spada popyt na ich prace. Napięcia pomiędzy aukcjami a galeriami istnieją długo i powiększyły się od czasu wzrostu zainteresowania aukcjami internetowymi. Do dziś zresztą nie wiadomo, kto dyktuje ceny na prace artystyczne galerii na targi sztuki ? Oczywiście na targach sztuki prace można nabyć taniej niż na aukcjach. ■

If it sells, it's art – Art Basel 2019

Art Basel is one of the most important and prestigous art fair in the world, attracting thousands of visitors every year. The week-long main programme is accompanied by many lateral events taking place in Basel galleries and museums. Having succeeded at the New York art auction, works of artists featuring the Basel fair are sold by galleries for thousands or millions of Euro, leaving unanswered a question about who determines prices for artworks at art fairs. ■

2 http://www.upstreamgallery.nl/exhibitions/157/forbidden-collections

3 https://behindthecurtainfeminism.wordpress.com/tag/griselda-pollock/

4 https://www.designboom.com/art/andrea-bowers-open-secret-metoo-art-basel-06-17-2019/

5 https://www.japantimes.co.jp/culture/2019/05/16/entertainment-news/jeff-koons-rabbit-sculpture-sells-91-1-million-record-living-artist/#.XRb_Ro_gryQ

6 http://www.artnews.com/2019/06/11/art-basel-2019-sales-report/

7 https://www.theartnewspaper.com/art-basel-2019

8 maile prasowe galerii Xavier Hufkens

3

1

Alexandra Hołownia

Artiwizm w Bangladeszu – Dipa Mahbuba Yasmin:

Bangladesz jest obdarzony żyznymi glebami, rozwijającą się gospodarką oraz populacją młodej ludności. W państwie tym mieszka prawie sto pięćdziesiąt milionów muzułmanów. Niestety, od ponad dwóch lat ten unikający radykalizmu, przyjazny kraj zalała fala brutalnych morderstw skierowanych przeciw zamieszkałym w Dhace świeckim pisarzom krytykującym islam. Ataki miały na celu uciszenie wolnomyślicieli, którzy byli i są zabijani zupełnie bezkarnie, gdyż policja umarza wszelkie śledztwa. Wielu intelektualistów, artystów, aktywistów z Bangladeszu próbuje walczyć z zaistniałą sytuacją. Trudności sprawia im jednak konserwatywne, radykalne społeczeństwo zupełnie nie respektujące wolności słowa, praw kobiet ani praw mniejszości seksualnych. Przykładowo urodzony w Bangladeszu, kontrowersyjny autor Taslima Nasrin publicznie stwierdził, że gwałt nie dotyczy wcale seksu tylko jest aktem męskości i władzy. Usprawiedliwiał gwałt obwiniając kobiety za sposób ubierania oraz zachowania w miejscach publicznych. Krytykował europejskie rządy traktujące małżeński gwałt jak przestępstwo. W Bangladeszu większość mężczyzn uważa kobiety za obiekt seksualny oraz niewolniczą maszynę do rodzenia dzieci[1]. Ponadto Human Rights Watch dostrzegła w tym kraju wszechobecną dyskryminację lesbijek, gejów, osób biseksualnych i transpłciowych (LGBT)[2]. Homoseksualistom grozi dożywocie[3]. Osoby transpłciowe (zwane hijras) są w Bangladeszu prawnie uznane za trzecią płeć. Niemniej jednak nadal spotykają się odrzuceniem społecznym, nienawiścią, atakami, nawet mordami.

Bengalska artystka interdyscyplinarna i reżyserka Dipa Mahbuba Yasmin postanowiła nie poddać się presji polityczno-społecznej. Tylko wolność pozwala twórcy na pełny rozwój. Dipa Mahbuba Yasmin uprawia film, fotografię, rysunek, malarstwo. W swej twórczości porusza tematy takie jak religia, seksualność, struktura rodziny i przemoc. Kobiety oraz erotyka (bez pornografii) bywa inspiracją wielu jej prac[4]. Założyła platformę *Epiphania Visuals* badającą wymiary seksualności oraz relacji międzyludzkich. Nazwa pochodzi od słowa *epifania* oznaczającego moment nagłego, wielkiego objawienia lub urzeczywistnienia, a także pobudzania do odkrycia niewiarygodnych różnorodności. Dipa nakręciła dwa filmy krótkometrażowe *Longest Night on the Year* (Najdłuższa noc roku) (2016) i *Planchette* (2018). Ten ostatni stanowi trybut dla zamordowanego 25 kwietnia 2016 działacza praw LGBT Mahbuba Rabbi Tonoy[5]. *Do popularnych rozrywek w branży filmowej należy negatywna erotyka i przemoc. Dziwne, że przemysł filmowy sprzeciwia się narracjom rodzącym pytania o kulturę, religię i heteronormatywne praktyki...*[6]

Dipa Mahbuba Yasmin pokazuje w swych filmach problemy związane z homoseksualizmem, związkami pozamałżeńskimi, masturbacją, cyber-seksem. Zależy jej na zbudowaniu silnej społeczności artystów niosących ducha aktywizmu. W tym celu w pomieszczeniach studia filmowego i telewizyjnego *Epiphania Visuals Productions* uruchomiła małą przestrzeń wystawienniczą dla „zagrożonych" artystów, których prace z braku akceptacji nie znalazły miejsca w oficjalnych galeriach miejskich. Wernisaże odbywają się przy drzwiach zamkniętych i tylko dla zaproszonych gości. W 2018 roku postanowiła uczcić przypadający na dziesiątego grudnia Międzynarodowy Dzień Praw Człowieka[7]. Dlatego zainicjowała złożony z czterech części międzynarodowy pokaz *Artivist December2018*. Zaprosiła wyselekcjonowanych artystów-aktywistów odzwierciedlających w swych propozycjach kwestie fundamentalizmu religijnego, kryzysu

1 https://english.mathrubhumi.com/news/kerala/rape-is-not-about-sex-it-s-about-power-says-taslima-nasrin-1.3560536
2 https://www.dw.com/en/nowhere-to-turn-for-bangladeshs-lgbt/a-19262468
3 https://www.nytimes.com/2017/05/19/world/asia/bangladesh-gay-men-arrested.html
4 http://epaper.newagebd.net/detail/97459/364
5 https://www.youtube.com/watch?v=V1EiwL-XszY
6 https://filmfreeway.com/EpiphaniaFilmProduction
7 http://www.eurodesk.pl/eurokalendarz/miedzynarodowy-dzien-praw-czlowieka-0

2

3

1. „Longest Night of the Year", fotografia filmowa, reżyser Dipa Mahbuba Yasmin, courtesy Epiphania Visuals
2,3. Fragment wystawy „Dystopia Artivist", 2019, courtesy Epiphania Visuals
4. Tanvir Alim (TA) Foto Bangladesz, courtesy Epiphania Visuals

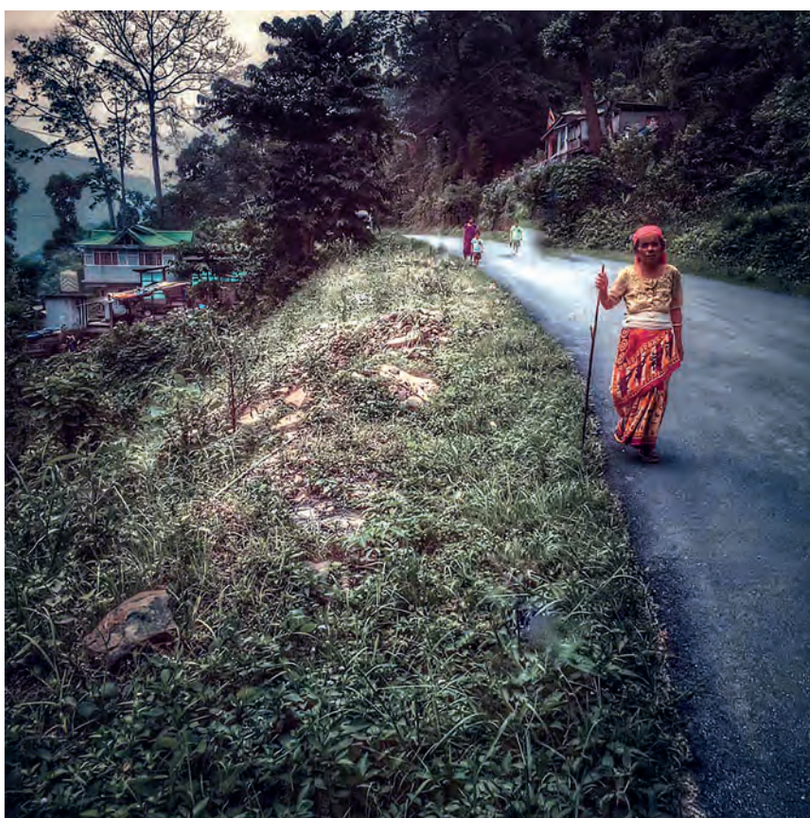
społecznego i politycznego, dyskryminację ze względu na płeć. W trwającej od pierwszego do dziesiątego grudnia 2018 roku, pierwszej fazie wystawy, kuratorowanej przez Sadya Mizan i Papon Karmaker wzięło udział dwunastu twórców z ośmiu krajów: Nicola Mette (Włochy), Camilo Villa (Kolumbia), Imke Zeinstra (Holandia), Mario Montoya (Hiszpania), Mohammed Abd Alwasi (Irak), Raul Rodriguez (Wenezuela), TA (Bangladesz), Archan Mukherjee (Indie), Arnab Ghoshal (Indie), Maruf Adnan (Bangladesz), Dipti Datta (Bangladesz) i Sanjoy Chakraborty (Bangladesz). Dipa Mahbuba Yasmin jako główna organizatorka stwierdziła: *Prezentowane tutaj dzieła opowiadają o różnych orientacjach seksualnych niezależnie od kultury, religii i przynależności państwowej. Być może Bangladesz jako naród nigdy nie dojdzie do etapu pozwalającego na dostosowanie się do praktyk seksualności nieheteronormatywnej. Jednak nie możemy zaprzeczyć, że te praktyki są częścią naszego społeczeństwa*[8]. Druga faza wystawy „Artivist" ,kuratorowana przez artystkę Jarfin Gulshan trwała od ósmego lutego do pierwszego marca 2019 i nosiła tytuł „Dystopia"[9]. Wzięło w niej udział dziesięciu artystów, między innymi pokazano także moje rysunki z serii „Totem Matki" (1988). Byłam dumna z tego, że znalazłam się w gronie tak wspaniałych twórców i aktywistów jak Fenia Kostolopoulu, Irene Pouliassi czy Bartolome Ferrando. Trzecią część otwarto podczas Międzynarodowego Dnia Kobiet 2019. Czwarta i ostatnia faza pod tytułem „Future is Queer" (Przyszłość jest queer) znajduje się obecnie w przygotowaniu. Dzięki Dipie Mahbuba Yasmin poznałam działalność bengalskich artystów-aktywistów. Podziwiałam prace Maruf Adnana przedstawiające pokryte różowym kolorem męskie owłosione części ciała. Albo dokumentację agonii *My Name is Fear* wykonaną przez aktywistę T A (Tanvir Alim) z Dhaki. T A jest jedynym uczestnikiem projektu *Artivist* nie wywodzącym się ze środowisk sztuk pięknych. Walcząc o prawa LGBT w Bangladeszu rysował w swoich traumatycznych, cichych chwilach strachu. W ten sposób odkrył sztukę jako swój alternatywny język. Osobiście uważam Dipę Mahbuba Yasmin, T A i całe grono bengalskich artystów, filmowców, performerów, pisarzy i intelektualistów skupionych wokół *Epiphania Visuals* za prawdziwych bohaterów narażającymi swe życie w imię przemian i demokracji oraz wolności twórczej. ■

8 http://www.newagebd.net/article/58339/artivist-december-2018
9 https://pl.wikipedia.org/wiki/Dystopia

Artivism in Bangladesh – Dipa Mahbuba Yasmin

In the last two years conservative and radical Muslim society of Bangladesh has been more and more violating freedom of speech, as well as rights of women and sexual minorities. Interdisciplinary artist and director Dipa Mahbuba Yasmin decided not to surrender to this political and social pressure. In her art, she speaks about religion, sexuality, family structures and violence, and also supports other artists, filmmakers, intellectuals and writers, organising verious independent artistic events. ■

4



Renata Tańczuk

Megalopolis. Głosy z Kinszasy

„Megalopolis. Głosy z Kinszasy" – wystawa czasowa w Muzeum Grassi w Lipsku (1.12.2018–31.03.2019)

1

2

Kinszasa, stolica Demokratycznej Republiki Kongo i jednego z najbogatszych w minerały regionów Afryki, założona w 1881 roku przez podróżnika Henry'ego M. Stanley'a jako placówka handlowa i nazwana na cześć króla Belgii Léopoldville[1], w 2016 roku miała ponad 12 mln mieszkańców i była na 23 pozycji wśród najludniejszych miast[2]. Jak w soczewce skupia się w niej historia i współczesność nie tylko tego państwa, ale całego postkolonialnego świata: *kolonialna przeszłość i jej skutki, przemoc, opresja kobiet, wojna, korupcja, wyzysk, dewastacja środowiska naturalnego, dziedzictwo kulturowe, duchowość, codzienne życie miejskie*[3]. Na wystawie „Megalopolis. Głosy z Kinszasy" opowiada o nich 24 kongijskich artystów. Przedstawione prace są zaproszeniem do przyjrzenia się fenomenowi wieloetnicznego afrykańskiego megalopolis, tożsamości i problemom jego mieszkańców. Przygotowana pod kuratorską opieką Eddy'ego Ekete (malarza i performera) i Freddy'ego Tsimby (rzeźbiarza) multimedialna wystawa daje wgląd w dynamiczne środowisko głównie młodych artystów kongijskich, sięgających w swoich pracach po różne środki artystycznego wyrazu – performans, rzeźbę, malarstwo, komiks, fotografię, instalację multimedialną, film. Wystawie towarzyszy bogaty program spotkań z artystami, wydarzeń muzycznych, performansów, wykładów i dyskusji.

Założone w 1869 roku Museum Grassi für Völkerkunde posiada w swoich bogatych zbiorach znaczną liczbę obiektów pochodzących także z Kongo. Wśród nich jest 100 przekazanych przez Leopolda II dziesięć lat po słynnej konferencji berlińskiej[4], zwanej też konferencją kongijską, podczas której dokonano podziału Afryki między europejskie potęgi i zagwarantowano belgijskiemu królowi prawo do Kongo. Muzeum Grassi jest dziś jednym z tych autorefleksyjnych muzeów etnologicznych, które wyznaczają nowe kierunki ekspozycji dziedzictwa ludów nieeuropejskich, działają na rzecz jego odzyskania przez społeczności indygeniczne[5]. Nie dziwi więc, że zapraszając kongijskich artystów, Muzeum dało im *carte blanche*, aby to oni decydowali o treści i formie wystawy.

Muzealne zbiory są jednym z punktów odniesienia prezentowanych na wystawie prac – pokazano 21 obiektów z XIX i początku XX wieku, w tym 9 pochodzących z Léopoldville ze wspomnianej donacji króla Belgii. Rzeźby Steve'a Bandoma, *Moche et méchant* (2015) i *Source* (2015) z „from the lost tribe series" oraz jego obrazy, *Nzimbu* (*L'argent du royaume Kongo*, 2018), *A long way to walk* (2018), *Reflex caoutchouc* (2018) odsyłają do wystawionych Nkisi[6] i królewskiej laski. Warto tu również wspomnieć rzeźbę Mickey Mouse jako *Nkisi Mouse – un corps au jardin brutal* (2018) autorstwa Hilary'ego Balu.

Multimedialna *Restitution Box*, wspólne dzieło całego zespołu artystów uczestniczących w ekspozycji, jest olbrzymią skrzynią „przymocowaną" czerwonymi nitkami do ściany, na której narysowano mapę polityczną Afryki z zaznaczoną czerwonym kolorem DR Kongo. Wewnątrz skrzyni panuje ciemność i rozlegają się szepty. Nasza wyobraźnia natychmiast zaczyna pracować, mamy wrażenie, że znajdujemy się w jakimś sakralnym miejscu, w którym odbywa się magiczny rytuał. Jedynie błysk fleszu aparatu fotograficznego ujawnia zawartość skrzyni –naszym oczom ukazują się karty katalogowe obiektów muzealnych, których zwrotu Kongijczycy oczekują. Możemy także odczytać wypisane kredą nazwiska kongijskich męczenników, ofiar kolonialnej przemocy oraz współczesnych wojen i autorytarnego reżimu politycznego.

Choć na wystawę wchodzimy przez rozbrzmiewający dźwiękami współczesnej metropolii pasaż z multimedialną instalacją *Kinstrasse* (Azgard Itambo i Eddy Ekete, 2018), a jeszcze przed wyjściem możemy posłuchać dźwiękowego pejzażu miasta w *Satellite to Kinshasa* Serge'a Diakoty, to jednak artystyczna opowieść o dzisiejszej stolicy DR Kongo nieustannie odsyła nas do jej przeszłości. Tragiczne doświadczenie bycia kolonią jest piętnem, które naznacza współczesne życie i tożsamość Kongijczyków. Szczególnie uwagę publiczności przykuwa praca Flory Sinanduku *Trace* (2018) – rozciągająca się prawie na całą przestrzeń wystawy ścieżka wyłożona kolorowymi „japonkami" znajduje swój finał w barwnym tryptyku stworzonym z umieszczonych ściśle

1 W latach 1877-1908 terytorium Kongo było prywatną własnością króla Leopolda II.

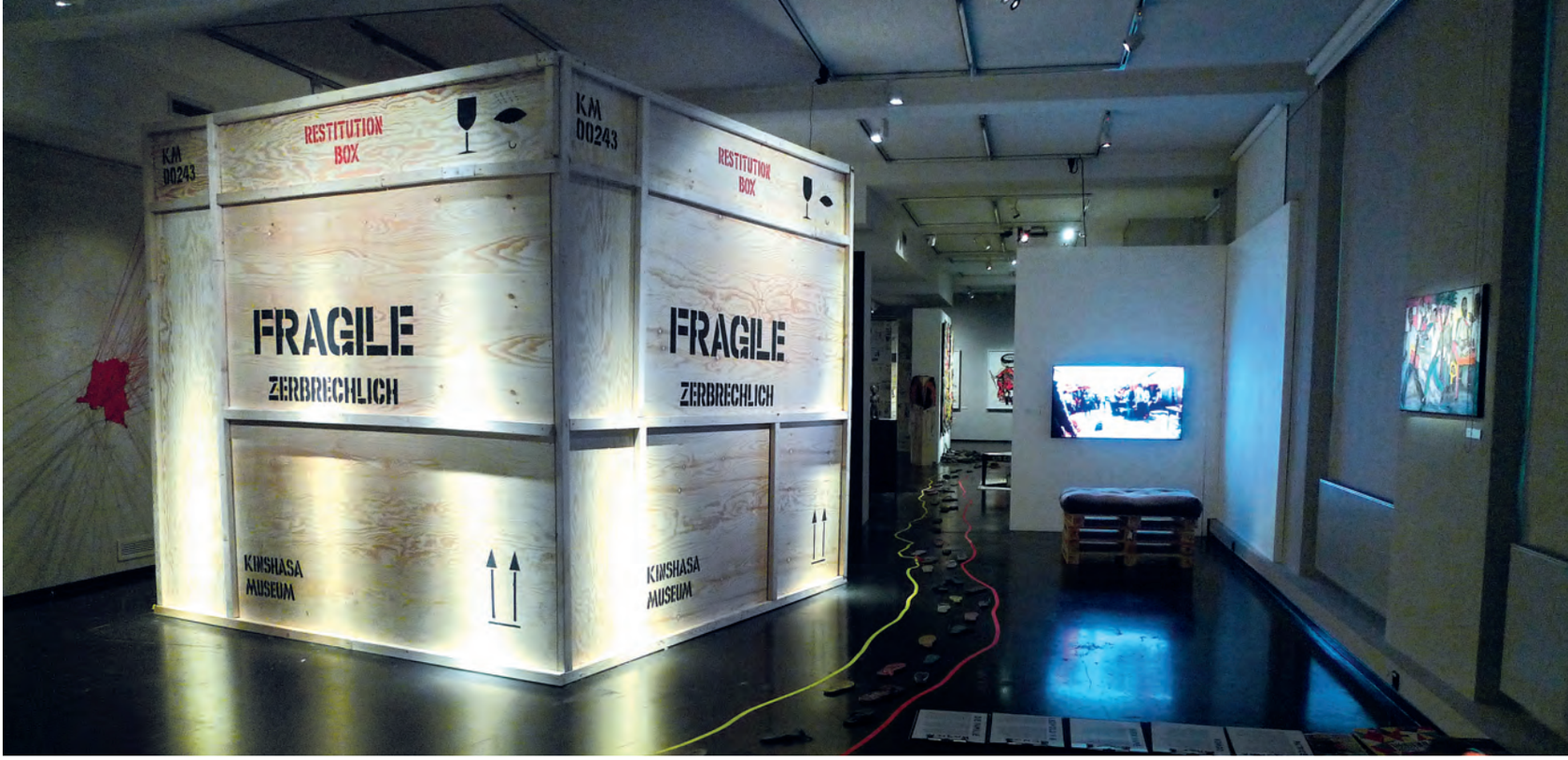
2 Miasta Świata w roku 2016, Organizacja Narodów Zjednoczonych, http://www.un.org/en/development/desa/population/publications/pdf/urbanization/the_worlds_cities_in_2016_data_booklet.pdf, dostęp 19.12.2018.

3 https://grassi-voelkerkunde.skd.museum/en/exhibitions/megalopolis-1-stimmen-aus-kinshasa-en/ , dostęp 19.12.2018

4 Na przełomie lat 1884-1885.

5 W dniach 12-13 grudnia 2018 r. w Muzeum Grassi odbyła się międzynarodowa konferencja „Sensitive Heritage" poświęcona zagadnieniom proweniencji i restytucji zagrabionego dziedzictwa kulturowego.

6 Nkisi – rodzaj fetysza.



3

1. Na pierwszym planie: **Danniel Toya**, *Robot dactylographe informaticien*, 2017, metaloplastyka, w tle: obrazy **Chériego Bengi**
2. **Flory Sinanduku**, *Trace*, 2018, sitodruk z klapek
3. Dzieło wszystkich artystów uczestniczących w wystawie, *Restitution Box*, 2018, techniki mieszane
Fot. 1–3 Krzysztof Tańczuk

obok siebie klapek, na których techniką sitodruku naniesiono portrety filozofów, literatów, polityków, przywódców religijnych, ikon kultury popularnej, postaci, które swój ślad odcisnęły na historii Kongo i świata. Duże wrażenie wywiera także bardzo rozbudowana instalacja Doleta Malalu *Ohne Titel* (2018), której centralną część stanowi gablota z postacią owiniętą białym całunem. Opasujące gablotę łańcuchy łączą się ze stojącym trochę dalej wózkiem załadowanym różnego rodzaju przedmiotami, wśród których znajdują się Nkisi, maska, megafon, szpargały. W przestrzeni między wózkiem i gablotą, przed rzeźbą kobiety, o którą wsparta jest Biblia, leżą szkolne podręczniki i broszury religijne. Być może najlepszym komentarzem do tej pracy jest zawieszony tuż obok obraz tego samego autora o znamiennym tytule: *Ntina tozonga sima* (*Le passé nous retient*, 2018) – „Przeszłość nas powstrzymuje".

Do złożonych relacji z przeszłością nawiązują także barwne ubiory Louisona Mbeya (*Le futur antérieur*, 2015-2018). Przypominają one o elegantach z dawnej i dzisiejszej Kinszasy i Brazzaville[7], wydających gigantyczne sumy na markowe ubiory, oraz o roli garniturów Armaniego, które słynny piosenkarz Papa Wemba, „La Pape de la Sape", „papież ubioru", wykorzystywał do manifestowania oporu wobec kampanii reafrykanizacji prowadzonej przez dyktatora Mobutu, skazującego na wygnanie zachodnie ubrania, nawet biustonosze i krawaty. Autorzy wystawy piszą, że wracający z Europy Kongijczycy naśladowali elegancję białej burżuazji, ale *dziś od dawna mamy własny styl afrykański, który (...) rozwinął się z imitacji francuskich gustów.*

Uderzającą cechą części prezentowanych prac jest „zdegradowany" materiał, z którego zostały wykonane – kapsle, plastik, złom, części urządzeń takich jak telefony komórkowe, komputery, aparaty fotograficzne. Sięgają po nie Serge Diakota, Nada Tshibuabua czy Danniel Toya, tworząc swoistą *trash art,* będący głosem protestu przeciw rabunkowej gospodarce, eksploatującej DR Kongo bez względu na konsekwencje dla środowiska naturalnego. To z DR Kongo pochodzą surowce takie jak koltan, wykorzystywane do produkcji zaawansowanych technologicznie urządzeń. Ich wydobycie kosztuje życie i zdrowie najuboższych mieszkańców tego państwa. W tym kontekście niesamowite wrażenie robią maski *La face cachée du coltan* (2018) Nady Tshibuabua.

Opowieść o Kinszasie dopełniają sceny rodzajowe z barwnych obrazów Chériego Benga, jednego z pionierów „popular painting"[8], oraz intrygujące kolaże i surrealistyczne *Réalités insolites* Serge'a Diakoty, intymne *Les Carnets des mes parents* Fransixa Tendy, komiks Judith Kalui, znakomite fotografie Azgarda Itambo (*Kinshasa moving, 2017 oraz Code K.i.n.,* 2018), a także rejestracje performansów na ulicach Kinszasy.

Inwencja, fantazja, połączenia nieraz przeciwstawnych aspektów codziennego życia – pracy, zabawy, walki, przemocy, tradycji i nowoczesności, charakteryzują dzieła współczesnych artystów kongijskich oraz miasto, o którym mówią. To sztuka zaangażowana i angażująca, zmuszająca do refleksji nad spuścizną kolonialną, współczesnym wyzyskiem i nierównościami między niespokojnym Południem a bezpieczną Północą. Na wystawę „Megalopolis. Głosy z Kinszasy" wchodzimy przez drzwi, nad którymi zamieszczono napis: *Dieses Grundstück ist nicht zu verkaufen* („Ta działka nie jest na sprzedaż"), a nasz wzrok trafia na wielką planszę z 15 Artykułem niepisanej Konstytucji DR Kongo, który wyraża „zasadę mayele" – „sztukę (prze-)życia", leżącą u podstaw codzienności mieszkańców Kinszasy. *Przyjrzyjcie się, jak dawać sobie radę. Taka każdego poranka jest pobudka mieszkanek i mieszkańców Kinszasy!* ■

Megalopolis. Sounds from Kinshasa – temporary exhibition in Grassi Museum in Leipzig

The exhibition presents works of 24 Kongo artists who speak about identity and problems of this multiethnic African city. Performances, sculptures, comic, photographs, multimedia installations and films are accompanied by discussions, lectures and music events. Contrasting aspects of daily life, such as work, play, struggle, violence, tradition and contemporaneity reveal colonial past and current social inequalities. ■

7 Brazzaville jest stolicą Kongo, państwa sąsiadującego z DR Kongo.

8 Nurt „malarstwa popularnego" z Chérim Samba na czele.

AIR DARYAL
1–2. Z cyklu „THE WHITE SHADOWS", UNIVOCAL ART GALLERY; Ex'Chiesa della Madonna di Nigrignano, Sarnico, Włochy
3. *SACRIFICE*, 2019, olej i technika mieszana na płótnie, 120 × 180 cm

Zyta Misztal v. Blechinger

Synestezja Air Daryal

Italia wzmaga tęsknotę za subtelnym pięknem. Jest pełna nostalgii, bajecznych pejzaży, niezliczonych śladów kultury klasycznej i mądrości starożytnej sztuki. Tutaj oddycha się historią, dotyka esencji zjawisk i rzeczy, przekraczając ulotną granicę pomiędzy znakami czasu, a teraźniejszością. Podróżując po północnych Włoszech trafiam do miasteczka Sarnico nad Jeziorem d'Iseo. To urokliwe miejsce skrywa wiele tajemnic wraz z fascynującą historią Ex'Chiesa della Madonna di Nigrignano. Budowla ma ponad tysiąc lat. Jej wnętrza nie pełnią już funkcji sakralnej, ale zachowały swą unikalną aurę. Ostatnia z interwencji architektonicznych przeniosła kaplicę w nowy wymiar. Dziś stary kościół służy sztuce. Geometryczna, zdefiniowana w doskonałej proporcji bryła, zawiera wszystkie technologie i udogodnienia, aby móc pełnić rolę wystawienniczą. Szkło, metal i beton w symbiozie ze starym kamieniem i antycznym artefaktem, stanowią wysublimowaną integrację postępu, pamięci i tradycji. Nic dziwnego, że kurator Luca Beatrice [1] wybrał ten obiekt, aby stanowił tło dla ekspozycji malarstwa Air Daryal.

Wystawa „The White shadows" jest nowym projektem młodej Włoszki, która na przestrzeni ostatnich lat stała się rozpoznawalną postacią areny międzynarodowej i zasłużyła na miano artystki kompletnej. Air wypracowała swój własny język malarski, którym fascynuje widza od „pierwszego wejrzenia". Jej wielkoformatowe prace są jak zapis snu zanurzony w mentalnym dialogu pomiędzy odległymi epokami. Zachwycają rozrzedzoną atmosferą eleganckich błękitów zmieniających się w płynną, wręcz chromatyczną biel. Umiejętność operowania barwą i strukturą jest niewiarygodna i poddaje widza przyjemności emocjonalnej podróży do granic wyobraźni. Patrząc na obrazy doświadczam zjawiska synestezji. To fascynujące móc poczuć brzmienie niebieskiego chłodu i pieszczotliwość bieli.

Ludzki ślad na planecie, technologia i globalizacja, niebo i skolonizowane morza, rozpadające się i porzucone krajobrazy czy wreszcie architektura metropolii – oto nawiązania do realistycznego obrazu, który wymyka się prawdziwości. Trudno jest odnaleźć centrum w pracach Air. Za każdym razem gdy zbliża się do oczywistych skojarzeń, natychmiast odrzuca je, uwalniając od jakiejkolwiek definicji. We mgle niedopowiedzeń utkanej za pomocą laserunku można dostrzec dyskretne zarysy słów, które są niczym wskazówki. To wyraz pasji artystki do mitologii jako matrycy i źródła naszej europejskiej tożsamości i świadomości. *Mit to wieczność, która wdziera się w czas* – mawiał Leszek Kołakowski. Dla Air – to klucz do kreacji, ponieważ tylko „dodając" do wartości zastanych można tworzyć nowe. Bez historii, bez pamięci i powrotów do jej źródeł nie byłoby kultury, a bez zakorzenienia w historii nie zaistnieje żadna cenna dla ludzkości koncepcja.

Prace Air to również pejzaże możliwej przyszłości. Na pierwszy rzut oka projekcja ta jest pełna lęku. Precyzyjnie wyobrażone i niepokojące, igrają z percepcją widza wzmagając w nim dychotomię uczuć. Uważny odbiorca dostrzeże motyw zrujnowanej kolumny przypominającej greckie *stoa* [2]. Element ten można odnaleźć prawie na każdym obrazie. Czasem stanowi jego *punctum*. Innym razem bywa niedostrzegalny, ukryty, jakby celowo zakodowany, ale zawsze

1 Profesor historii sztuki; kurator; krytyk; wykładowca ASP (Palermo, Milano, Turino) W 2009 r wybrany kuratorem Pawilonu Włoskiego na 53. Biennale Sztuki w Wenecji. Autor tekstów krytycznych i książek o tematyce historii sztuki, ze szczególnym uwzględnieniem jej relacji z muzyką i kinem. Współpracuje z Juventus Channel i Il Giornale jako felietonista. Pisze dla tygodnika Torino Sette de La Stampa oraz dla magazynu Arte, Rumore, Raiders i Max.

2 Stoa (St. Gr. στοά) w architekturze starogreckiej wolno stojąca hala kolumnowa, którą zamykała ściana zdobiona malowidłami. Miejsce publiczne służące do wykonywania zadań administracyjnych. W *stoa poikile* nauczał filozof Zenon z Kition, stąd wzięła się nazwa założonej przez niego szkoły filozoficznej – stoicyzmu.

przedstawiany w turkusowych tonacjach (barwa mądrości i prawdy, symbol jasnego umysłu).

To właśnie kolor, którym mistrzowsko operuje artystka, uwalnia z rozproszenia absorbujących bodźców i pomaga w koncentracji wewnętrznej.

Niezliczone odcienie błękitu (trwanie, stałość, duchowość i kontemplacja) pozwalają z wrażeń estetycznych i intelektualnych wejść na poziom głębokich doznań metafizycznych, które koją samotność i prowadzą wprost do odczuwania *jedności w wielości* [3].

Przyglądając się strukturze prac dostrzegam elementy wymazywania, jakby Air chciała pozostawić ślad swej własnej, wewnętrznej walki. A może dokonując usuwania farby z płótna poszukuje bieli jako rygoru czystości? Powrotu do początku? Biel to kolor niewypowiedzianego i niewyrażonego. Nieważki i miękki, ale zarazem wyrazisty. Na wielkich formatach płócien dominuje poczucie cieni – białych cieni – uzyskiwanych poprzez stratyfikację materii malarskiej. Czyżby artystka podjęła wyzwanie zmierzenia się z bielą i zdematerializowania jej?

W lutym 2019r zmarł jeden z największych malarzy minimalizmu – Robert Ryman. Pracował z bielą. To wielka strata dla współczesnej sztuki. Osiągnięcia Rymana przyrównywano do dokonań Malewicza, którego kompozycja suprematyczna *Białe na białym 1918r* przesunęła granice abstrakcji, zrywając z przedstawianiem świata widzialnego i otwierając drzwi „nowej sztuce". Malewicz w swej teorii estetycznej przedkładał supremację czystego uczucia. Jego kombinacja bieli z bielą nie tworzy żadnego kontrastu, nie jest też estetycznym czy mistycznym ideałem, ale dzięki minimalizacji roli koloru wydobywa to, co najważniejsze w sztuce – istotę obrazu.

Podobną ścieżką podążali Robert Rauschenberg *White Paintings,* 1951 r, czy Agnes Martin, która zaczęła eksperymentować z bielą po obserwacji pustyni w Nowym Meksyku. Zawdzięczamy jej twierdzenie, że *sztuka jest konkretną reprezentacją naszych najbardziej subtelnych uczuć.*

Air Daryal choć jest na początku drogi, już aspiruje, aby znaleźć się w gronie wybitnych artystów, idąc po śladach dawnych mistrzów i rzucając wyzwanie wszystkim ocenom, reinterpretacji czy retrospekcji. W jej obrazach biel jest

❷

miękko zanurzona w niestabilnym potoku myśli. Podąża ku nieuniknionemu bez poczucia wyobcowania, z całą pewnością tworząc ponadczasową sztukę.

Moje obrazy nie mówią o tym, co jest widziane, ale o tym, co jest wiecznie obecne w umyśle [4].

Zapraszam w niebanalną podróż do granic postrzegania, gdzie króluje biel, kolor nieskończoności i symbol wyższych uczuć. Tam odległe cienie stają się białe w pogoni za czystym światłem – główną esencją malarstwa. ■

Szczególne podziękowania dla Vanni Rinaldi
Univocal Art Gallery

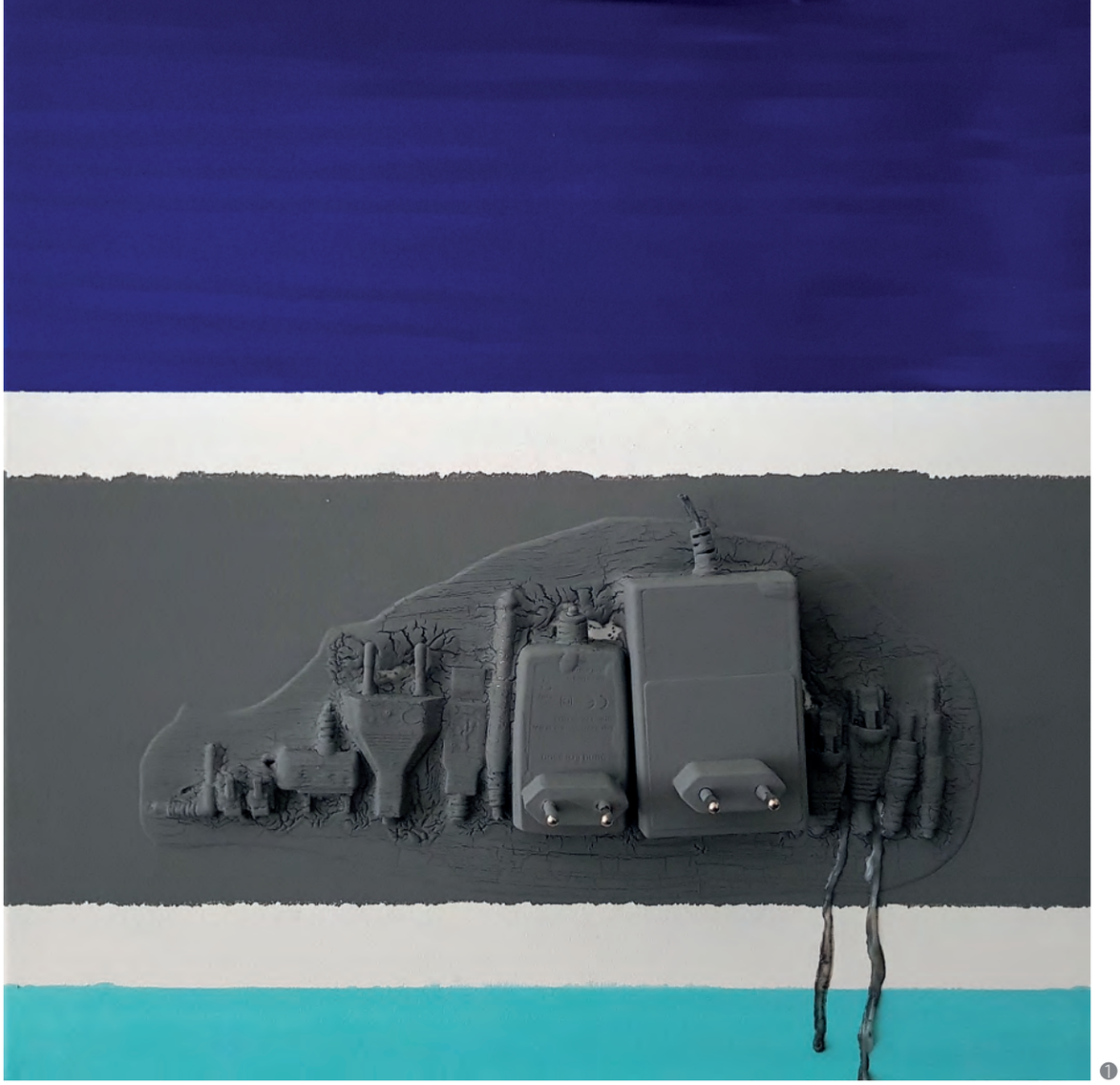
Synesthesis of Air Daryal

An old church Ex'Chiesa della Madonna di Nigrignano in North Italy is presently a gallery of art and hosts an exhibition *The White Shadows* by a young Italian artist Air Daryal. In her mostly blue and white paintings, she creates a mysterious and fascinating atmosphere of future, drawing inspirations from history, mythology and architecture. ■

3 *Tajemnicą istnienia jest jedność w wielości i nieskończoność jego tak w małości, jak i w wielkości, przy jednoczesnej koniecznej ograniczoności każdego Istnienia Poszczególnego* Elżbieta Wolicka; *Estetyka metafizyczna St. I. Witkiewicza* Studia Philosophiae Christianae 5/2, 159-177; 1969.

4 Agnes Martin - przypisywana do nurtu minimalizmu, sama określała się jako ekspresjonistka abstrakcyjna. Jej prace charakteryzowała prostota, powtórzenia, geometryczna kompozycja przy zastosowaniu oszczędnych środków wyrazu.

❸



Marco Angelini
1. *Wisła*, 2018, technika mieszana na płótnie
2. *Iceberg*, 2017, technika mieszana na płótnie
3. *Bez tytułu*, 2017, technika mieszana na płótnie

Paulina Grubiak

Powiedz mi, co widzisz?

W obrazach Marca Angeliniego można (ale nie trzeba) zobaczyć nadwiślańskie niebo, warszawskie lotnisko, koguty, morze i statki. Artysta nie narzuca nam żadnej interpretacji, a w subtelny sposób podsuwa poszczególne elementy pytając: „Powiedz mi, co widzisz?".

Angelini szczególnie upodobał sobie Polskę i po raz kolejny prezentuje swoje prace w Warszawie, tym razem w ramach wystawy „Płynna pamięć". Pełne kolorów obrazy i asamblaże, pop-artowe serca z gipsu oraz kilka instalacji zawładnęło na co dzień minimalistyczną przestrzenią warszawskiej galerii Apteka Sztuki.

Myślą przewodnią wystawy jest płynność pamięci oraz naszych doświadczeń. Pamięć jest tutaj rozumiana jako coś, co *podobnie jak płynne społeczeństwo, nie potrafi zbyt długo zachować swego kształtu ani utrzymać stabilnego kursu* (Z. Bauman). Owa płynność wyrażona została w hybrydowych formach sprawiających wrażenie ruchu, które odnajdujemy w wielu obrazach Angeliniego. Farba rozlewa się po płótnie, tworząc obły kształt, spod którego wyłania się złoty kwadrat – zdawałoby się jedyny element stały obrazu. Natomiast pamięć, trudna do określenia i uchwycenia, w sposób paralelny, rozlewa się po zakamarkach naszej świadomości.

Pamięć funkcjonuje też na zasadzie fragmentaryczności, wybierając sobie poszczególne elementy zdarzeń i miejsc oraz selekcjonując przedmioty, które na zawsze staną się jej nośnikami. Wystawa pozwala wejść na chwilę do głowy artysty, poszperać w niej i odkryć, co zobaczył, co go zaciekawiło, a co zafascynowało. Mnóstwo tutaj drobiazgów na pozór nic nie znaczących, nie mających żadnej funkcji, jednak z jakiegoś powodu ważnych, bo nierozerwalnie połączonych z pamięcią: kawałek plastiku wyglądający jak ząb wielkiego zwierza, sztuczny klejnot znaleziony na ulicy, ptasie piórko, zaginiony klucz nie wiadomo od jakich drzwi. Przypadkowe przedmioty, których nie brak w zakamarkach naszych szuflad, na co dzień są trywialnymi świadkami naszej codzienności, jednak w sztuce Angeliniego urastają do rangi amuletów i w tym charakterze wiszą uczepione na wieszakach, z których artysta zrobił łapacze snów, czy też „łapacze pamięci".

W myśl włoskiego *arte povera*, do którego Angelini nieraz nawiązuje, każdy, najbardziej nawet trywialny przedmiot może zyskać nowe życie jako sztuka lub w tę sztukę zostać przemieniony. U Angeliniego materiały i przedmioty „nieszlachetne" są często spotykanym elementem. W serii prac odnoszących się bezpośrednio do Polski, artysta użył kiczowatego materiału z typowo cepelianym wzorem swojskich kogutów i łowickich kwiatów. Przywodzące na myśl beztroską zabawę zabiegi wycinania, przycinania i częściowego zasłaniania materiału, powodują jego przemianę z komercyjnego folklorystycznego produktu w wysmakowane dzieła sztuki, mogące wręcz stanowić ironiczny komentarz na temat produkcji polskiej ludowości. Artysta nie szuka jednak krytyki, a raczej gry formami, kształtami, deseniami i skojarzeniami.

❷

Angelini odwołuje się wielokrotnie do powiązań pomiędzy tym co było, a tym co będzie. Zgodnie z tą ideą, pseudo-folklorystyczne elementy nawiązujące do przeszłości i tradycji, próbują wejść w dialog z tym, co współczesne i nowoczesne. Również w odnoszącej się do prac Jenny Holzer instalacji *Przyszłość jest głupia* odnajdujemy postulat płynnej pamięci: nie ma sensu planowanie przyszłości, ponieważ wedle Heraklitowego powiedzenia *panta rhei* (tj. wszystko płynie) nic nie trwa, nic nie stoi w miejscu, a wszystko jest zmienne i niepowarzalne, dlatego zajmijmy się tym, co tu i teraz.

Pamięć została również przedstawiona przez artystę w symboliczny sposób w formie nośników takich jak płyty cd i taśmy magnetofonowe. W nagraniu wideo zaprezentowanym w ramach wystawy widzimy bose stopy przechadzające się, w powolnym tempie, wzdłuż owych taśm i płyt, przy akompaniamencie muzyki symfonicznej. Każdy krok jest tym samym zagłębieniem się w meandry przeszłości oraz symboliczną akceptacją kolejnych wspomnień.

Niezwykle interesującą wizualnie propozycją są kolorowe serca z gipsu, które zostały ustawione w aptecznej gablotce. Ich mocne, fluroescencyjne, pop-artowe wręcz kolory, będące odzwierciedleniem witalności i życiowej energii, ciekawie kontrastują z realistycznym kształtem.

Twórczość Angeliniego uwodzi swoją beztroską, hipnotycznymi kolorami i kompozycjami pełnymi zmiennych kształtów. Jednak pomimo lekkiej formy, w jakiej jest podana, niesie ona ze sobą także głęboką refleksję. Pamięć, jej płynność i współczesne życie osadzone w miejskiej dynamice stanowią dla artysty bodźce do rozmyślań. On sam, niczym wytrawny socjolog (wykształcenie w tym kierunku daje o sobie znać!), bada społeczeństwo, przyglądając się mu z pozycji wędrowca. Terenem jego badań jest miasto, a sztuka – ich efektem. ■

❸

Tell me what you see

Another exhibition of an Italian artist Marco Angelini in Warsaw is titled *Liquid memory*. Playing with forms, colours, styles and associations, the artist researches the condition of contemporary society and its changes over the time. Seemingly random objects present in our daily life, gain new meanings and contexts. ■

Katarzyna Zahorska

Malarz, mentor, mag? Wokół Otto Muellera

Niedbale nakreślona, czerwona chata mocno kontrastuje z intensywną zielenią tła. Przed nią stoi zaznaczona dosyć ostrym, czarnym konturem, ubrana w granatowy garnitur postać mężczyzny z fajką w lewej ręce. To *Otto Mueller – król Cyganów,* jeden z obrazów wrocławskiego artysty nurtu neofowizmu, Zdzisława Nitki. Wybór bohatera powstałej w 2012 roku pracy nie jest ani przypadkowy, ani też zaskakujący –- polski twórca jawnie odwołuje się bowiem w swoich poszukiwaniach do niemieckiego ekspresjonizmu, zaś sylwetka jednego z jego reprezentantów – tytułowego Otto Muellera – wielokrotnie pojawiała się już w jego realizacjach. Nieprzypadkowy jest również dzierżony w dłoni przez niemieckiego malarza atrybut – jego wizerunek z nieodłączną fajką utrwalili już wcześniej m.in. Ernst Ludwig Kirchner w malarstwie oraz Theodor von Gosen w rzeźbie. Również sam Mueller chętnie przedstawiał siebie palącego fajkę, na co dowodem może być zrealizowany w 1924 roku *Autoportret z pentagramem.* Właśnie tym utrzymanym w żywej, nieco surrealistycznej kolorystyce i malowanym szybkimi, zdecydowanymi ruchami pędzla dziełem zamknięty został zrealizowany we wrocławskim Muzeum Narodowym pokaz pt. „Malarz. Mentor. Mag. Otto Mueller a środowisko artystyczne Wrocławia". Ale to o zwieńczeniu wystawy. A co ze wstępem do niej?

MALARZ

Konstruując narrację o artystycznym dorobku Otto Muellera, wrocławski pokaz podzielono na trzy chronologiczno-problemowe części. Pierwsza z nich odnosi się do lat 1907-1919, które to malarz spędził w Berlinie. To tutaj właśnie należący od 1910 roku do ekspresjonistycznej grupy Die Brücke artysta stworzył własną, polegającą na zastosowaniu farby klejowej na jutowym płótnie technikę malarską, wypracowując tym samym również specyficzną, dającą wrażenie fresku estetykę. Spłycona przestrzeń, przygaszona paleta barwna, uproszczony modelunek figur – wszystkie te, wynikające z użycia autorskiej techniki Muellera aspekty wizualne doskonale widoczne są na prezentowanym podczas wystawy w Muzeum Narodowym obrazie *Kobieta w łódce* z 1910 roku. Jednakże charakterystyczna dla twórczości niemieckiego malarza płaskość form i liniowość biorą swoje źródło także z jego inspiracji sztuką egipską. Zrealizowane w 1912 roku drzeworyty *Dziewczyna wśród roślin* oraz *Chłopiec wśród zieleni* stanowią wobec tego zaczątek, doskonalonego przez Muellera już w późniejszym okresie we Wrocławiu, stosowanego w malarstwie i grafice stylu współoddziaływania linii i płaszczyzn.

Kolejne dwie części wystawy obejmują wrocławski okres działalności ekspresjonisty (od 1919 do 1930 roku), dzieląc ją na dwa główne wątki tematyczne. Pierwszy z nich wiąże się z realizowanym w różnych postaciach aktem – czy to aktem dziewczęcym na tle pejzażu, czy też aktem kąpiących się kobiet. Niejednokrotnie także Mueller w swojej sztuce przywoływał postaci zakochanych, co, jak zwykło się twierdzić, miało związek z burzliwym życiem uczuciowym twórcy w tamtym czasie. Akty, takie jak udostępnione widzom na ekspozycji *Dwie dziewczyny* z 1927 roku czy też *Letni dzień* z 1921-1922 roku to dzieła, w których artysta doskonalił swój unikatowy styl malarski, rozbudowując nieco nadal stonowaną paletę barwną i geometryzując figurę ludzką. Na tle tych kompozycyjnych zmian zaskoczeniem mogą wydać się utrzymane w intensywnej kolorystyce oraz zmierzające do większego urealnienia form litografie pochodzące ze zrealizowanej w latach 1926-1927 „Teki Cygańskiej". Tzw. „tematyka cygańska" stanowi drugi zasadniczy wątek obecny w pracach Muellera. Można bez końca spekulować, czy za tak silnym zainteresowaniem artysty życiem Romów stoi domniemane pochodzenie jego matki, czy może raczej fascynacja ich wolnym, niczym nieograniczonym sposobem bycia. Faktem pozostaje jednak to, iż oparte na wymownym konturze i kontrastujących barwach grafiki stanowią najbardziej wyrazistą wizualnie część w całym dorobku Muellera.

MENTOR

Powodem, dla którego Otto Mueller związał się z Wrocławiem było powołanie go w 1919 roku przez Augusta Endella na stanowisko pedagoga w tamtejszej Akademii Sztuki i Rzemiosła Artystycznego. To właśnie wokół uczelni niemiecki ekspresjonista budował swoje artystyczne życie, nawiązując silne, długotrwałe więzi zarówno z innymi pracującymi tu twórcami, jak i ze studentami. Właśnie tej problematyce poświęcone zostały dwie spośród sal ekspozycyjnych wrocławskiej wystawy. Dowartościowano zwłaszcza wątek przyjaźni Muellera z artystami-pedagogami, Oskarem Schlemmerem oraz Johannesem Molzahnem. Choć dwaj wymienieni malarze wywodzili się ze środowiska artystycznie dalekiego sztuce Muellera, bo z kręgu Bauhausu, na pokazie w Muzeum Narodowym celnie uchwycono obszar ich twórczych współoddziaływań. Wszystkich trzech twórców połączyła bowiem pewna skłonność do mistyki, która znalazła wyraz w prezentowanych na wystawie pracach Schlemmera i Molzahna.

Nie ulega jednak wątpliwości, że zdecydowanie mocniej wybrzmiał wątek oddziaływania sztuki Muellera na twórczość jego uczniów. Inspiracje działalnością artystyczną ekspresjonisty – dotyczące tak kwestii formalnych, jak i tematycznych – są doskonale widoczne na przykład w charakteryzującej się intensywną kolorystyką i uproszczonym modelunkiem pracy Grete Jahr-Queisser *Para na tle krajobrazu* z ok. 1954 roku lub w zgeometryzowanym, zmysłowym obrazie Horsta Strempela *Akt odwrócony plecami* zrealizowanym około 1965 roku. Odnoszące się do sposobu łączenia ze sobą barw i uzyskiwania wyrazistej faktury wskazówki ekscentrycznego nauczyciela odegrały znaczącą rolę w dalszym artystycznym rozwoju czołowego reprezentanta kolorystycznego nurtu malarstwa, Jana Cybisa, o czym ten wyczerpująco pisał w swoich *Notatkach malarskich.* Niektórzy natomiast, jak Alexander Camaro, w narracji swoich dzieł bezpośrednio przywołują postać Muellera. W obrazie *Czarodziej* z 1983 roku, malując wywoływaną przez wznoszącego w geście zaklinania tytułowego czarodzieja, mgławicowo ukazaną postać, artysta ten wskrzesił w roli mentora swojego dawnego nauczyciela i mistrza.

MAG?

O ile z narracji wrocławskiej wystawy jasno wyłania się postać Otto Muellera jako malarza i mentora, to ukazanie twórcy w roli swoistego szamana nie jest już tak przejrzyste. Organizatorzy co prawda bardzo starali się zaakcentować otaczający niemieckiego ekspresjonistę mit artysty-maga, wielokrotnie podkreślając w tekstach towarzyszących pokazowi jego romantyczną osobowość, niepospolitą aparycję, zainteresowanie mistycyzmem oraz wskazując na jego afirmujący wolność styl życia, daleki od mieszczańskich konwenansów, jednakże wydaje się, że wszystkie te komponenty budują zaledwie mglisty obraz twórcy-ekscentryka. Być może spowodowane jest to faktem, iż jedynymi obecnymi na pokazie elementami, które wspierałby kreację artysty-maga w odniesieniu do Muellera są, po pierwsze, reprodukcja jego *Autoportretu z pentagramem* z 1924 roku, na którym niemiecki ekspresjonista pozuje jako palący fajkę szaman z zawieszonym na

Zdzisław Nitka, *Otto Mueller Król Cyganów*, 2012, fot. Stanisław Sielicki

szyi magicznym symbolem (odwrócony pentagram stanowi bowiem amulet służący zarówno przywoływaniu, jak i odpieraniu duchów), po drugie wspomniany już obraz Alexandra Camaro, w którym autor przywołuje postać swojego nauczyciela jako stwórcy, *pod którego ręką objawia się to, co niewidzialne*. Nic więc dziwnego, że z perspektywy wyczerpująco ukazanej na wystawie figury Muellera-malarza i Muellera-mentora, kreacja Muellera-maga wydaje się zdawkowa, niewystarczająca i po prostu nieprzekonująca. Trudno ją wyraźnie uchwycić, a co dopiero uwierzyć w nią.

Podążając kolejnymi salami wystawienniczymi, nie można oprzeć się wrażeniu, że na tle ogółu eksponowanych na pokazie prac, udostępniony tu dorobek Otto Muellera prezentuje się ubogo. Tę skromną ilość dzieł ekspresjonisty równoważy jednak mnogość realizacji autorstwa jego współpracowników z wrocławskiej Akademii Sztuki i Rzemiosła Artystycznego, przyjaciół, uczniów, a także artystów współczesnych inspirujących się w swoich twórczych poszukiwaniach działalnością niemieckiego artysty. Wszystko to sprawia, że ekspozycja „Malarz. Mentor. Mag. Otto Mueller a środowisko artystyczne Wrocławia" nie stanowi wystawy bezpośrednio o Muellerze, ale raczej wystawę oscylującą wokół sylwetki Muellerarównie mocno, jak na postaci samego malarza, skupiającą się na otoczeniu, w którym ten się obracał. I nie jest to bynajmniej zarzut. Skromna spuścizna ekspresjonistycznego twórcy, do której zubożenia znacznie przyczyniła się przeprowadzona przez nazistów konfiskata dzieł „sztuki zdegenerowanej", zyskała bowiem dzięki temu nowe, ciekawe konteksty, zaś do opowieści o chętnie pozującym z fajką w dłoni malarzu i grafiku o wyrazistej osobowości umiejętnie dopisane zostały kolejne, nieoczekiwane wątki. Wątki składające się na rozbudowane historie nakreślone wokół postaci Otto Muellara. ■

Painter, mentor, magician? On Otto Mueller

The exhibition *Painter. Mentor. Magician. Otto Mueller and his artistic network in Wrocław* presented at the Wrocław National Museum is divided into three parts based on chronology and topics. It comprises of works both of Mueller himself, as well his students (he was an influential teacher at the Wrocław Academy of Fine Arts and Crafts), friends and artists inspired by his art, giving a wide artistic spectrum of his times. ■

Anita Wincencjusz-Patyna

Getas ze Wschowy, czyli Get Stankiewicz, jakiego raczej nie znacie

Czas przez nikogo niezłapany. Kolekcja dzieł Eugeniusza Geta Stankiewicza w Muzeum Ziemi Wschowskiej, red. Marta Tatiana Małkus, teksty: Marta Tatiana Małkus, Janusz Stankiewicz i Mirosław Ratajczak, noty katalogowe: Marta Tatiana Małkus i Justyna Bartoszek, Muzeum Ziemi Wschowskiej, Wschowa 2018, 432 s.

Muzeum Ziemi Wschowskiej z okazji otwarcia 20 kwietnia 2018 roku stałej wystawy poświęconej spuściźnie po wybitnym artyście wielu talentów, ale z pasji i miłości żywej przede wszystkim grafiku, Eugeniuszu Gecie Stankiewiczu, przygotowało imponujący objętością i jakością opracowania tom zatytułowany *Czas przez nikogo niezłapany.* Publikacja ta, pod redakcją merytoryczną dyrektorki placówki Marty Tatiany Małkus, choć nie jest wyczerpującą monografią dotyczącą życia i twórczości znamienitego wschowianina, honorowego obywatela miasta, a zarazem jednej z najciekawszych osobowości powojennej sztuki polskiej, ma walor opracowania wyjątkowego i nad wyraz rzetelnego. Zbudowana jest z obszernego wprowadzenia składającego się z trzech tekstów: szkicu autorstwa redaktorki o historii powstawania kolekcji prac Geta; wspomnień brata artysty, Janusza Stankiewicza, dzięki któremu publikację wzbogaciły też liczne, arcyciekawe zdjęcia z archiwum rodzinnego; a wreszcie krótkiego, ale esencjonalnego eseju pióra Mirosława Ratajczaka, świetnego krytyka sztuki, znawcy twórczości i przyjaciela Eugeniusza Stankiewicza.

Korpus publikacji stanowi katalog dzieł gromadzonych we wschowskim Muzeum w latach 2009–2018. Na kolekcję tę, prezentowaną od wiosny ubiegłego roku przy placu Zamkowym 2, składa się 318 prac pozyskanych przez wschowską instytucję kultury drogą zakupów (zwłaszcza w ostatnich trzech latach) i darowizn od samego Geta (przekazane w 2009 roku) i jego brata. Najbardziej interesujące są najmniej powszechnie znane juwenilia z lat 1959–1961, które powstały właśnie we Wschowie, gdzie Get (w czasach szkolnych Getas) mieszkał z rodziną od maja 1945 roku, momentu przybycia tu z podgrodzieńskiej Oszmiany na Kresach, do swojego wyjazdu na studia do Wrocławia w 1960 roku. Korpus liczy bez mała ćwierć tysiąca prac. Ponad trzysta not katalogowych sporządzonych przez Martę Małkus i Justynę Bartoszek towarzyszy reprodukcjom (w tym wielu barwnym) prac Geta, wśród których dominują realizacje na papierze – rysunki tuszem i piórkiem, także z użyciem farb plakatowych, lub ołówkiem czy kredkami, monotypie oraz odbitki linorytów i kliszorytów (prac żłobionych na kliszach rentgenowskich). W kolekcji znalazły się także frotaże z płyt nagrobnych ze wschowskiej nekropolii ewangelickiej, wykonane z bratem podczas wakacji 1964 roku. Ten przebogaty, a tak mało dotąd znany zbiór (większość prac nie była jak dotąd publikowana) odzwierciedla etap wczesnych poszukiwań, który niewątpliwie przyczynił się w późniejszych latach do ukształtowania własnego, tak łatwo rozpoznawalnego języka artystycznego absolwenta wrocławskiej wyższej uczelni plastycznej. Sam przełom dekad lat 50. i 60. to czas tuż po debiutach wielkich nazwisk w polskiej grafice projektowej: Józef Wilkoń, Janusz Stanny, Bohdan Butenko, Daniel Mróz, Mirosław Pokora. Na ten okres przypadły też pierwsze próby kilka miesięcy zaledwie starszego od Geta Juliana Antonisza, z którego idiomem plastycznym dostrzegam interesujące zbieżności w młodzieńczych pracach tego pierwszego. Niewątpliwie wynikają one z fascynacji sztuką światową początku XX wieku oraz dorobkiem tak różnych artystów jak Paul Klee, Pablo Picasso, Max Ernst i wielu innych. Ważne były też na pewno inspiracje rodzime, zwłaszcza grafikami Józefa Gielniaka, Jerzego Panka, Jerzego Jaworowskiego i Adama Marczyńskiego.

Get trafił we Wschowie na świetnych nauczycieli, stając się pośrednio, jeszcze w okresie licealnym, uczniem Zbigniewa Pronaszki, mistrza Ignacego Bieńka prowadzącego Koło Plastyków Amatorów, a także Hanny Rudzkiej-Cybisowej, Jana Cybisa i Wacława Taranczewskiego (których wychowankiem był z kolei Hilary Gwizdała, także udzielający rad początkującym artystom). Wrażliwości na otoczenie uczyła też licealistę najbliższa okolica domostwa – sady pełne owoców, ogrody tonące w kwiatach, nieodległy las obfitujący w grzyby i jagody, a jeszcze rozległe pola, łąki i stawy, ale też pozostałości innego świata i jego niegdysiejszych mieszkańców. A ludzi Get był zawsze ciekaw. I to właśnie ludzi na jego wczesnych pracach jest najwięcej – całe sylwetki, syntetycznie ujęte profile i ekspresyjne twarze, groteskowe postacie w prostych, a' la dziecinnych rysunkach w stylu błyskawicznych notacji na płocie czy murze, są także stylizacje na rysunki satyryczne lub ilustracje żurnalowe, najpewniej podpatrzone w takim na przykład „Przekroju". Echa dokonań Daniela Mroza, Sławomira Mrożka czy Adama Macedońskiego to tylko jeden z bardzo wielu kierunków tropów. Jak słusznie zauważył w swoim eseju Mirosław Ratajczak, inspirujące wówczas Geta nazwiska można by mnożyć prawie w nieskończoność. A nie o to rzecz idzie. Raczej o to, że uczył się on od najlepszych, intuicyjnie skłaniając się do możliwości mistrzowskiej linii, rozmaitości środków formalnych, potencjału grafiki, pokładów inteligentnego, absurdalnego humoru.

Wśród tych młodzieńczych dokonań znajdziemy klasyczny materiał wynikający ze studiów nad pejzażem, aktem, portretem, martwą naturą, motywem architektonicznym czy po prostu jakimś detalem. Prace wykonywane w prostych technikach są poligonem doświadczalnym różnych sposobów ekspresji (nieokiełznana plama wynikająca z użycia mediów wodnych lub zdyscyplinowana precyzyjna kreska piórka), rozmaitych stylistyk (od malarskich liryzmów, przez karykaturalne portrety, po celną syntezę żartu w rysunku satyrycznym). Artysta bada też artystyczny potencjał litery w pojawiających się tu i ówdzie podpisach. Odważnie porusza się między realizmem a skrajnym ekspresjonizmem, nierzadko zahaczając o baśniowy surrealizm. To, czego trudno tu szukać, to abstrakcja (no, może jakiś jeden wyjątek się trafi…).

Wiele z tych niewielkich rozmiarami prac nasuwa skojarzenia z ilustracjami książkowymi. Scenki rodzajowe, ujęcia postaci w dynamicznych relacjach (np. dwie kobiety nawzajem ciągnące się z werwą za włosy), dowcipne interakcje, scenerie małomiasteczkowe i na wskroś bajkowe z całym magicznym repertuarem, humorystyczne motywy („ciekawy dom" z bramą sięgającą szóstej kondygnacji, jakby żywcem wyjęty z powieści detektywistycznej dla młodzieży *Emil i detektywi* Ericha Kästnera w opracowaniu graficznym mistrza Butenki lub *Kto widział ziewającą muchę?* – rysunek piórkiem i tuszem w konwencji komiksu z wyraźnym wpływem liternictwa tego ostatniego). Są i *Dżamble* zrodzone siłą wyobraźni Edwarda Leara – ojca limeryków, jednego z patronów brytyjskiej poezji nonsensownej. Żal tylko, że większości tekstów, do których powstały te ilustracje nie przeczytamy, bo pewnie niektóre istniały tylko w głowie Getasa. Ale kto wie, może jednak kiedyś się jeszcze na nie trafi.

Chwała Muzeum Ziemi Wschowskiej za konsekwencję w tworzeniu tej intrygującej kolekcji skupiającej się na najwcześniejszym okresie twórczości Geta oraz przygotowanie znakomitego opracowania, które pozwala nacieszyć się bogactwem młodzieńczej pogoni za sztuką i żarliwego głodu poczatkującego artysty. ■

Getas from Wschowa or Get Stankiewicz whom you rather don't know

The Wschowa Museum opened a permanent exhibition *The time that no one caught* dedicated to young art of the town's honorary citizen and famous graphic artist, Eugeniusz Get Stankiewicz. It is completed by a comprehensive catalogue with almost 250 artist's early works. ■

Mateusz Palka

Mistrz i przyjaciel

Bogdan Konopka (27.7.1953–19.5.2019)

Drogi Bogdanie,

byłeś moim przyjacielem. Prawdziwym – takim, jakich ma się tylko kilku w życiu. Nasza bliskość wynikała nie tylko z podobnego odczuwania świata, ale związana była również z faktem, że znaliśmy się dłużej niż sięga moja pamięć i świadomość: we dwóch z moim ojcem czekaliście w nocy na szpitalnym korytarzu, aż w surową i śnieżną zimę 1985 roku przyjdę na świat.

Twoja mama, w obawie przed ówczesną niepewnością powojennych granic, zdecydowała się urodzić Cię w dalekim, podkarpackim Dynowie, jednak to we Wrocławiu mieszkałeś od początku i byłeś z nim silnie związany. Stymulował Cię intelektualnie, miałeś świadomość jego lekko schizofrenicznego charakteru z racji wymazywania z pamięci tego miasta mieszkańców breslauerskiej historii. Wszystko to ukształtowało Ciebie i Twoje widzenie, a później także Twoją twórczość. Otrzymałeś tu także świetną formalną szkołę fotografowania – dzięki wykształceniu fototechnicznemu podjąłeś pracę na Politechnice Wrocławskiej, gdzie zajmowałeś się wykorzystywaniem fotografii do badań naukowych. Pamiętam, że zawsze emocjonowałeś się zdjęciami z tego okresu, a we wczesnych latach 80. musiały działać na wyobraźnię jeszcze silniej. Pracowałeś też w „Wieczorze Wrocławia" – miałeś tam swoją fotograficzno-felietonową furtkę dla własnej twórczości.

Szybko zacząłeś wystawiać i od razu podjąłeś się ważnych tematów: Twoja pierwsza ekspozycja poświęcona była I Zjazdowi Solidarności w gdańskiej hali Olivia z września i października 1981 roku. We wrocławskim klubie PAX wisiała krótko – zdjęto ją zaraz po wprowadzeniu stanu wojennego. Następnie zacząłeś kilkuletnią współpracę z galerią Foto-Medium-Art.

Parę miesięcy później wydarzyło się coś, co w moim odczuciu zaważyło bardzo mocno na Twoim życiu i podejściu do fotografii. Byłeś świadkiem nielegalnej wrocławskiej manifestacji zorganizowanej 31 sierpnia 1982 w drugą rocznicę podpisania porozumień sierpniowych. Wspominałeś mi, że kiedy zobaczyłeś przestraszonych, stojących bezczynnie fotografów, bez namysłu chwyciłeś za aparat. Mówiłeś, że w tamtym momencie, nagle, zacząłeś bać się nie tylko ubecji, ale poczułeś również wrogość ze strony samych manifestantów, którzy na widok aparatu patrzyli na Ciebie podejrzliwie. Wspominałeś, że ta bolesna historia otworzyła Ci oczy. Ubecja dopadła Cię na dachu Twojej kamienicy przy pl. Teatralnym. Odważna, choć szalona decyzja o fotografowaniu, kosztowała Cię dotkliwe pobicie, połamane żebra, utratę sprzętu, kolegium do spraw wykroczeń, grzywnę. W szpitalu nie chcieli wtedy przyjmować pobitych na rozruchach. Opatrzyła Cię wtedy i zorganizowała stałą, konspiracyjną pomoc lekarską, zaprzyjaźniona z Tobą studentka medycyny – moja mama, Bożena. Do dziś nie wiemy, czy zdjęcia z dachu przepadły, czy może wciąż leżą schowane w zakurzonych archiwach. Dostałeś zwolnienie lekarskie, ale później, w ramach de facto nowej formy internowania, trafiłeś „bezterminowo" do wojska. Sformułowanie to nie dawało Ci spokoju – wspominałeś, że było impulsem do wystawy „Rzeczywistość bezterminowa", która, podobnie jak Twoja znakomita seria „Portrety tyłem" z 1983 roku, nie została dopuszczona do programu fotografii elementarnej. Zanim w galerii Foto-Medium-Art każdy poszedł w swoją stronę, zrealizowaliście z Jerzym Olkiem m.in. wystawę „Puste-Pełne" – ze zdjęć, które powstały na spotkaniach hippisów. Mówiłeś, że początkowo to był dla Was wszystkich bardzo dobry czas. Dłużej jednak współpracować się nie dało.

Twój bunt był piękny i wymowny – swoją „Rzeczywistość bezterminową" utopiłeś w strumieniu w Gierałtowie, w wodzie, którą ta wystawa przestawiała.

Bogdan i Jacqueline Konopka, Quimiac 2014, fot. Maciej Herman

Czuję, że ten cykl, podobnie jak portrety tyłem, mówią o samotności – jeden w kontekście upływającego czasu, drugi w relacjach między ludźmi. Mój ojciec udokumentował to wydarzenie i wyłowił kilka prac. Nigdy Ci nie mówiłem, ale mam je do dziś w swoim archiwum.

Z Jacqueline poznaliście się na Międzynarodowym Festiwalu Teatrów Ulicznych w 1986 roku, a w 1988, kiedy przyjechała do Polski na dłużej, zdecydowaliście się wyjechać do Francji razem. Z paszportem, który w symboliczny sposób nabierał ważności 13 grudnia 1988 roku, nie znając języka, pojechałeś zacząć nowe życie.

Mieszkaliście w Angers, potem w Paryżu w malutkim mieszkaniu na Montmartre, aż w końcu znaleźliście świetne atelier w XV dzielnicy. Na początku nie było łatwo, podkreślałeś wiele razy, jaką ogromną pomocą obdarzyła Cię Jacqueline – była oddana Tobie zawsze, a Twoje uznanie w świecie fotografii jest Waszym wspólnym dziełem. Szybko Cię zauważono i odniosłeś wspaniały sukces potwierdzony szwajcarsko-francuskimi stypendiami i nagrodami – w tym Grand Prix de la Ville Vevey (Europejski Konkurs Fotografii), którą otrzymałeś w 1998 roku.

Bogdan Konopka
1. Z cyklu „Leçons de Ténèbres", Théâtre de l'Odéon 4.3.2002
2. Z cyklu „La petite robe"
3. Z cyklu „Polaroidy", 01.12.2013

1

W swoim niezwykle ciepłym i otwartym domu gościliście często przyjaciół, a wśród nich mnóstwo inspirujących osób. Jacqueline gotuje fenomenalnie! Za każdym razem słuchaliśmy świetnej muzyki, rozmawialiśmy do nocy, pijąc wino z zaprzyjaźnionego lokalnego sklepu. Z lekką zazdrością zatapiałem się w Waszej ogromnej bibliotece – górne książki i albumy trzeba było ściągać przy pomocy drabiny. Pamiętam, że na placu Kandyńskiego, pod Waszymi oknami, od rana rozłożone było doskonałe targowisko ze świeżymi owocami i warzywami. Lubiłeś jednak gasić nasz paryski entuzjazm – wielokrotnie podkreślałeś, że brakuje Ci tu duchowości, jaka była w Polsce.

W 2000 roku w Instytucie Polskim w Paryżu pokazałeś *Szary Paryż*, o którym w eseju wstępnym do katalogu Adam Zagajewski napisał: „Bogdan Konopka sfotografował Paryż, nie mit Paryża" – ta myśl pozostała mi do dziś w pamięci. Później przyszedł czas na kilkukrotne wyjazdy do Chin, Afryki, Kanady... Dobrze układała się współpraca z kilkoma galeriami w Brukseli, Moskwie, Szanghaju, Warszawie oraz z paryską Galerie Françoise Paviot. Życie nabrało tempa, nigdy nie zwalniałeś. Dużo też pisałeś, w tym do „Formatu" i „Kwartalnika fotografia" i przez cały – kilkunastoletni – czas istnienia tego pisma nie było chyba numeru, w którym nie miałbyś artykułu. Przybliżałeś polskim czytelnikom prawdziwą, światową fotografię.

Podczas naszych rozmów wielokrotnie miałem wrażenie, że nawet jeśli ich tematem nie była bezpośrednio fotografia, to jednak nieustannie przebijała ona z Twoich spostrzeżeń i słów. Traktowałeś fotografię na tyle poważnie i wielowymiarowo, że nie oddzielałeś jej wyraźną granicą od życia. Tak jakbyś prowadził nieprzerwany traktat o fotografii. Byłeś nierozerwalnie takim samym człowiekiem, jakim fotografem. Fotografia nie była dla Ciebie oddzielną od życia formą twórczą, formą ekspresji, autonomiczną sferą artystyczną. Była, jak wspominałeś, tłumaczeniem świata.

2

Jednocześnie jednak potrafiłeś być fotografią wstrząśnięty, dogłębnie przejęty. Byłeś wyjątkowo wrażliwy na obraz, ponieważ w fotografii zawsze najważniejsza była dla Ciebie relacja – Ty (inny człowiek) wobec świata. Indywidualne przeżycie na negatywowo-pozytywowych zasadach srebra, styku, negatywu i papieru.

Zapamiętam wiele Twoich myśli i wskazówek. Wśród nich tę jedną, która mówi o dotkliwym milczeniu fotografii oraz jej ubóstwie. Pozbawiałeś nas złudzeń. A kiedy uważałeś, że tak trzeba – również milczałeś.

Kilka miesięcy przed pożarem, na zlecenie Centrum Zabytków Narodowych fotografowałeś wnętrza, dachy, wieże, a także chimery i gargulce Katedry Notre-Dame. Przerażał

Cię słup dymu unoszący się nad Paryżem. Mówiłeś wtedy, że pożar ten oznacza dla Ciebie kolejny koniec. Miałeś świadomość, że nie ostatni – że wszystko nieuchronnie się rozpada.

Bogdanie, ceremonię pożegnalną miałeś piękną! W krematorium Père-Lachaise długo i licznie przemawiali Twoi bliscy i przyjaciele. Wszyscy byliśmy przejęci, ale jednocześnie staraliśmy się żeby ta chwila była pełna spokoju i ciepła. Zagrano dla Ciebie piękną muzykę na japońskim flecie, Jacqueline przytoczyła kilka zabawnych historii. Pozostawiłeś po sobie dużo dobra.

Kilka dni przed śmiercią napisałeś mi w nocy słowa, które nie dają mi spokoju.: „Mat, mówiąc szczerze odwiesiłem aparaty na chwilę na kołku. [...] Muszę nabrać dystansu? [...] By zmienić temat; gdzieś o 22 wyłączają światło wystaw". Żałuję, że nie zdążyliśmy o tym porozmawiać.

Ps. Twojej żonie Jaqueline, rodzinie i przyjaciołom składamy nasze szczere kondolencje. Bogdanie byłeś naszym przyjacielem i wiernym współpracownikiem, niezwykle cenionym za Twój talent i kunszt warsztatowy. Byłeś i jesteś wyjątkowym mistrzem fotografii; dziękujemy Ci, że mogliśmy - po Twojej emigracji do Francji – być pismem kształtującym świadomość o Twojej rozwijającej się fotografii na forum krajowym. Teraz, niestety, możemy ją już tylko podsumowywać. Żegnamy Cię i czekamy na reportaże „stamtąd"(?).

Andrzej Saj i redakcja „Formatu"

3

Twoja nagła śmierć przerwała masę planów, zaskoczyła Cię w trakcie Twojej ogromnej twórczej i intelektualnej aktywności. W sierpniu 2017 roku zaczęliśmy pracować nad książką o Tobie. Wymyślaliśmy strukturę książki, rozmawialiśmy, korespondowaliśmy, pokazywałeś mi swoje archiwum – nie tylko fotograficzne, ale także rodzinne – udostępniłeś notatki, dzienniki. Podzieliłeś się ze mną wtedy listami, które napisałeś do swojej zmarłej córki, Kasi. Na odwrocie testów ciemniowych, które wykorzystałeś na wystawie *Konstelacje (pamięci Waltera Benjamina)* w galerii Asymetria widniał list z 27 lipca 2016 roku:

Kiedy już nie możemy nic
zostawiajmy chociaż po sobie
otwarte drzwi
Bogdanie, dziękuję Ci. Za otwarcie oczu.

Mateusz ■

A master and a friend: Bogdan Konopka

Mateusz Palka bids touching farewell to his recently passed away friend and collaborator, photographer Bogdan Konopka. In a form of a letter, the author recalls several situations from Konopka's family and artistic life. He emphasizes his friend's courage, fortitude and sensivity in work which was often dedicated to important historical events, yet presented from a perspective of an individual experience. ■

Bożena Kowalska

Wspominając plener

1. Wystawa poplenerowa XXXV pleneru „Światło w geometrii", 2017, od prawej: **Serena Amrein, Dorota Grynczel, Michał Misiak, Gerhard Hotter, Barna Benedek, Tadeusz Gustaw Wiktor, Andrzej Gieraga, Jerzy Kałucki, Gerhard Birkhofer, Jan Pamuła, Mitsouko Mori, Mieczysław Wiśniewski, Anders Lidén, Haász István, Jan Pamuła** (dwie prace), **Grzegorz Sztabiński** (na górze), **Dominique Chapuis, Andrzej Olejniczak** (obiekt na środku)
2. Wystawa pt. „Geometria i Piękno", MCSW Elektrownia, Radom, 2019, od lewej: **Ingo Glass, Anders Lidén, Mieczysław Knut, Paweł Mostowski, Jerzy Treliński, Gerhard Hotter, Rita Ernst, Jan Pamuła, Jerzy Kałucki, Otto Reitsperger, Mieczysław Wiśniewski**

Zjawisko spotkań artystów o charakterze plenerowym czy sympozjonalnym ma w Polsce dobrą i dość długą tradycję sięgającą lat sześćdziesiątych. Jednak w ostatnich dziesięcioleciach ten rodzaj aktywności ograniczony został prawie wyłącznie do wyjazdów ze studentami w celach edukacyjnych. Ostatnim chyba plenerem w znaczeniu spotkania motywującego artystów do wzmożonej pracy myśli i rąk był, zakończony w 2018 r., Międzynarodowy Plener dla Artystów Posługujących się Językiem Geometrii. Niezwykłość tego dorocznego wydarzenia polegała nie tylko na tym, że nazywany nadal plenerem już od roku 2000 utracił właściwości pleneru, a pozostały mu cechy sympozjonalne; ale przede wszystkim wyjątkowa była jego trwałość: egzystował bowiem i rozwijał się 36 lat. Niezwykła była też jego historia. Powołany został do życia jako jednorazowe spotkanie polskich twórców sztuki geometrycznej w 1983 r. w Białowieży tylko po to, by poznali się bliżej, aby omówić problemy realizacji wystawy, którą organizowałam w gmachu Zachęty w Warszawie wiosną 1984 r. pod wspólnym dla wystawy i pleneru hasłem „Język geometrii". Ten plener, połączony z wykładami i dyskusjami, spotkał się z takim uznaniem artystów, że poprosili o jego kontynuację w następnym roku. Tak też się stało. Jednak spotkania te w kolejnych latach służyły już nowym celom, nabierały nowych wartości i przynosiły nowe korzyści.

Dziś, z perspektywy czasu można korzyści te i wartości podzielić na dwa odrębne rodzaje: materialne i immaterialne. Cel jednoznacznie materialny stał się powodem przeniesienia pleneru w 1985 r. z Białowieży do Okuninki pod instytucjonalną opiekę Muzeum Okręgowego w Chełmie, gdzie już od 1972 r. prowadziłam Galerię 72 i z własnej inicjatywy tworzyłam zbiory polskiej sztuki nowoczesnej. W 1985 r., po 13-u latach ich gromadzenia, uznałam za niezbędną potrzebę poszerzenia kolekcji o dzieła sztuki obcej. Przy braku dewiz, po przemyśleniach i szukaniu rad (m.in. u Henia Stażewskiego) plener wydał mi się jedynym sposobem na ich osiągnięcie. Zaproszeni twórcy zagraniczni, podczas międzynarodowego spotkania trwającego ok. miesiąca, tworzyli prace i zostawiali je placówce sprawującej opiekę nad plenerem, albo ofiarowywali do zbioru dzieła ze sobą przywiezione.Na tej zasadzie w ciągu 36 lat corocznie organizowanego pleneru powstały jako cenna korzyść i wartość materialna trzy kolekcje sztuki w trzech kolejno instytucjach artystycznych.

Największa i najcenniejsza, bo zawierająca dzieła malarzy w większości już dziś nieżyjących, których twórczość nabrała patyny czasu i dodatkowych walorów, została w muzeum w Chełmie. Tam obok polskich, słynnych i najwyżej dziś ocenianych twórców, jak Henryk Stażewski, Wojciech Fangor, Roman Opałka, Ryszard Winiarski, Jerzy Rosołowicz czy Edward Krasiński, zostały dzieła takich podręcznikowych twórców, jak Carlos Cruz-Diez (Wenezuela), Georg-Karl Pfahler i Thomas Lenk (Niemcy), Ewerdt Hilgemann (Holandia), Getulio Alviani (Włochy), Torsten Ridell (Szwecja), Janos Fajo i Tamas Hencze (Węgry) czy Opy Zouni (Grecja).

Kiedy po 29 latach prowadzenia Galerii 72 i tworzenia chełmskiej kolekcji odeszłam z Muzeum w Chełmie – Plener dla Artystów Posługujących się Językiem Geometrii przeniosłam do Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, gdzie w ciągu następnych 8 lat powstała kolekcja ponad 250 obiektów polskiej i zagranicznej sztuki. I znów obok dzieł wybitnych polskich twórców, jak Jerzy Kałucki, Jan Berdyszak, Wojciech Fangor, Jerzy Grabowski, Dorota Grynczel czy Jan Pamuła, znalazły się prace znanych i cenionych autorów zagranicznych: Karla-Heinza Adlera (Niemcy), Hellmuta Brucha (Austria), Laury Castagno i Leonardo Mosso (Włochy) czy Nauziki Pastry (Grecja).

Trzecia, znaczna kolekcja, bo licząca 477 obiektów malarstwa, rysunku i form przestrzennych, jako rezultat dziesięciu plenerów odbywających się w Domu Pracy Twórczej w Radziejowicach w latach 2009-2018, wzbogaciła zbiory Mazowieckiego Centrum Sztuki Współczesnej w Radomiu. Tu także, obok prac najwybitniejszych współczesnych polskich przedstawicieli nurtu sztuki geometrii, już wcześniej wymienianych, dumą kolekcji są dzieła wśród innych: Juliana Gila i Jaume Rocamory (Hiszpania), Jeana-Pierre Viota (Francja), Eduarda Steinberga (Rosja), Rity Ernst (Szwajcaria), Gerharda Frömla i Josefa Linschingera (Austria), H.D. Schradera i Norberta Thomasa (Niemcy), Pieta van Zona (Holandia), Istvana Haasza (Węgry) czy Mitsouko Mori (Japonia).

W Orońsku spotkania artystów zmieniły swój charakter z plenerowego na sympozjonalny. Ze zmianą bowiem ustroju polski z socjalistycznego na kapitalistyczny, mecenat państwowy utracił swą hojność. Na pokrycie kosztów każdego pleneru musiałam znajdować sponsorów. Trzeba więc było, aby nie nadużywać ich szczodrości, skrócić czas trwania spotkań do ok. dziesięciu dni.

Korzyści i osiągnięcia materialne pleneru geometrystów są łatwo sprawdzalne i nawet przeliczalne (na setki tysięcy euro czy złotych), a dzieła artystów ugruntowują i poszerzają zasoby naszego muzealnego stanu posiadania. Wartości immaterialne trudniejsze są do uchwycenia, z materialnymi nieporównywalne, ale w przypadku omawianego pleneru wydają się górować nad przeliczalnymi. To te walory, trudniejsze do zwerbalizowania, sprawiły, że Plener dla Artystów Posługujących się Językiem Geometrii trwał 36 lat stale się rozrastając i nabierając coraz większego znaczenia.

Słynny koszaliński plener w Osiekach, powołany do życia w 1963 r. istniał wprawdzie jeszcze do 1981 czyli 18 lat, ale w stanie postępującej degradacji i w atmosferze żenujących konfliktów[1]. Sympozja „Złotego Grona" w Zielonej Górze, zaistniałe także od 1963 r. przetrwały do połowy lat siedemdziesiątych. Zorganizowane w 1965 r. przez Gerarda Kwiatkowskiego Biennale Form Przestrzennych w Elblągu odbyło się zaledwie kilka razy, a Sympozjum Artystów-Plastyków i Naukowców pod hasłem „Sztuka w zmieniającym się świecie" w Puławach, także zamierzone na powtarzalną imprezę, odbyło się tylko raz w 1966 r. Tamte wszakże wydarzenia z lat sześćdziesiątych zostały

powołane dla innych celów. Miały odegrać i odegrały niezwykle naówczas ważną rolę: akceleratorów rozwoju awangardowej sztuki w Polsce, niechętnie tolerowanej przez ówczesne władze, i potwierdzić jej niezależność. Gromadziły twórców o progresywnych poglądach i ambicjach artystycznych, ale reprezentujących nader zróżnicowane nurty sztuki.

Plener dla Artystów Posługujących się Językiem Geometrii służył już innym zadaniom i odpowiadał na inne potrzeby czasu. Uczestniczący w nim twórcy należeli do jednej opcji artystycznej, co czyniło go monolitycznym. Niezależnie od szerokości geograficznej, z której pochodzili, zaprzątały ich te same problemy, znajdowali zatem na spotkaniach niejako automatycznie wspólną płaszczyznę porozumienia i podejmowali ważną, a nawet niezbędną dla ich przemyśleń i dalszej pracy, wymianę doświadczeń. Wykłady i dyskusje plenerowe niosły ładunek intelektualny, owocujący niekiedy długo jeszcze po zakończeniu spotkania, tak, że z niecierpliwością oczekiwali na następne. Bliskość myślowa sprawiała, że tworzyła się tu atmosfera więzi i przyjaźnie międzyludzkie, często głębokie i trwałe. Nie przypadkiem mówi się o uczestnikach tych spotkań jako o „geometrycznej" czy „plenerowej rodzinie". Dla tej grupy twórców bowiem ważna jest tylko sztuka, niezbywalny, wewnętrzny nakaz tworzenia, wobec którego wszelkie osobiste ambicje i korzyści zepchnięte są na daleki plan. Artyści, kierujący się takimi kategoriami, traktują swoją twórczość przede wszystkim jako próby odkrywania nowych rejonów myśli i odczuć.

Zapowiadał to już niejako tytuł nadany spotkaniom: „Plener dla Artystów Posługujących się Językiem Geometrii", co oznacza, że chodzi tu o coś więcej niż tylko sposób budowania formy; chodzi o przesłanie, przekaz z rozważań, które są na tyle uniwersalne, ogólne i wyabstrahowane, że wymagają równie wyabstrahowanego języka. Często zwracały na to uwagę hasła poszczególnych plenerów, stanowiące zazwyczaj oś sympozjonalnych debat, jak przykładowo: „Scjentyzm czy mistyka?" (1988), „Sztuka wobec przemijalności" (2010), „Sztuka a transcendencja" (2012) czy „Forma, a wartości nieprzedstawialne" (2015). Ten rodzaj sztuki spod znaku geometrii, którym zajmują się artyści z omawianego pleneru, nie jest łatwy w odbiorze. Ale też sztuka autentyczna, podobnie jak muzyka poważna, albo jest hermetyczna, albo jej nie ma.

I to nieprawda, że taka sztuka straciła aktualność, jest anachroniczna i nieadekwatna do współczesności, albo że jest naśladownictwem dawno stworzonych wzorców. Jej żywotność i niewyczerpany potencjał potwierdza ciągła zmienność i odkrywczość, a jednocześnie nieustająca wymiana pokoleń: tak przygnębiająca, gdy odchodzili w ciągu owych minionych 36 lat wielcy artyści-starzy przyjaciele; i tak optymistyczna, gdy dalszy ciąg poszukiwań twórczych podejmowali nowi, młodzi ich następcy.

Choć stale przeobrażająca się i przyjmująca wciąż nowe formy wyrazu, w swoich podstawowych cechach sztuka języka geometrii, tak jak dawniej, tak i przez ostatnie 36 lat trwania pleneru, pozostawała ta sama: porządkiem sprzeciwiająca się chaosowi człowieczego świata, uciszająca harmonią ogłuszający jego jazgot, chroniąca piękno odrzucane jako kategorię zdezaktualizowaną, a jednocześnie skłaniająca do medytacji.

W dzisiejszym świecie postmodernistycznego rozpadu wszelkich kryteriów wartości i autorytetów ta plenerowa grupa artystów wiedziała i wie, do czego dąży i zachowała świadomość niezbywalnych wartości sztuki. Ta „rodzina geometryczna", mimo zamknięcia pleneru nie rozpadła się. Podobnie jak podczas jej corocznego funkcjonowania, tak i obecnie organizowane są w kraju i za granicą znaczne rozmiarami lub ledwie kilkuosobowe wystawy prac jej członków, żeby przypomnieć tu tylko odległą już w czasie mega-wystawę „20 plenerów spod znaku geometrii" – 114 prac 70 autorów (w tym 31 z Polski i 39 z zagranicy) pokazaną w 2004 r. w Katowicach, Poznaniu, Łodzi i Elblągu, i ostatnio niewielki pokaz z 2018 r. czworga artystów z Polski i Niemiec przedstawiony w Krakowie i Norymberdze. Duża, reprezentacyjna ekspozycja prac z pleneru geometrystów przygotowywana jest w 2020 r. na Węgrzech. Niewielkie i duże wystawy odbywały się w ciągu ubiegłych dziesięcioleci w różnych miastach Europy i odbywają się nadal jako rezultat i *sui generis* kontynuacja naszego pleneru.

Osobny jego rezultat stanowią wydawnictwa dokumentacyjne o charakterze źródłowym, bo zawierające teksty artystów: dwie książki mego autorstwa: *W poszukiwaniu ładu. Artyści o sztuce*, Katowice, Elbląg 2001 i *20 plenerów spod znaku geometrii. 20 Pleinairs im Zeichen der Geometrie*, Elbląg 2004, oraz dziesięć katalogów z plenerów i wystaw poplenerowych, które odbyły się w latach od 2009 do 2018 r. w Radziejowicach. ■

[1] – jak o tym pisze Łukasz Mojsak w artykule *Kontestacje. Osieki w latach 1967-81. Dwa przełomy*. (w:) *Kolekcja osiecka Muzeum w Koszalinie*, 2018.

Droga Bożeno, bardzo przejęła mnie wiadomość, że zmuszona byłaś zrezygnować ze swej najbardziej wartościowej działalności: prowadzenia sympozjum. Ty je stworzyłaś. Przez ponad trzy dziesięciolecia organizowałaś te spotkania; nie na jeden wieczór, nie na jeden dzień, ale na tydzień i znacznie dłużej. Zawierały one w sobie wszystko, czego moglibyśmy sobie życzyć: mądrych ludzi, przyjacielskie dyskusje, ważne poznawczo wykłady, prezentacje nowych, aktualnych koncepcji w sztuce nurtu geometrycznego i jeszcze wiele ponadto… To po pierwsze, a po drugie i równocześnie zupełnie wyjątkowe, że te spotkania w odróżnieniu od sympozjów realizowanych przez innych organizatorów były przyjazne i otwarte, były niewymuszone, swobodne i odpowiadały życzeniom zaproszonych gości. Nikt nie mógł się czuć skrępowany.

Dzięki niewyobrażalnie wielkiej cierpliwości i zapobiegliwości udało Ci się przeprowadzić te sympozja przez czasy pełne przemian wbrew trudnościom ekonomicznym, które potrafiłaś rozwiązać znajdując życzliwych sponsorów i przekonać ich, że to sympozjum stanowi coś wyjątkowego, więc opłaca się je wspierać.

Fakt, że mogłem uczestniczyć w tych wydarzeniach, był dla mnie dużym szczęściem. Stało się to także okazją, by podczas corocznych podróży samochodem nieco lepiej poznać tę część Europy, która jest na Zachodzie postrzegana z nadmiernym poczuciem wyższości. Wspólne spędzanie czasu podczas sympozjum pogłębiało te pozytywne doznania.

Często mówi się lekkomyślnie o porozumieniu narodów; jeden mecz piłki nożnej w stosunkach między narodami może zakłócić te cenne wartości, które powinny się rozwijać. Twoje sympozja w odniesieniu do ich uczestników najlepiej służyły temu najważniejszemu zadaniu po 1945 r. Powodowały bowiem zbliżenie z sobą poszczególnych ludzi. A sztuka w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych była w tej mierze najskuteczniejsza. Żenia *Gortchakowa – moja żona – była dobrym tego przykładem. Potrafiła niezwykle szybko nawiązać z innymi artystami kontakt i w ten sposób zintegrować się z grupą. Co było dla niej pomocą – to jej serdeczne przyjęcie przez Ciebie od początku i aż do jej śmierci.*

Moim zdaniem powinno się teraz, niezależnie od dorocznych, poświęconych im katalogów, zająć się całościowym opracowaniem tych sympozjów, ponieważ – oceniane z dystansu i perspektywy czasu – są one ze względu na krąg uczestników i zawartość treści elementem o dużej wadze dla dziejów sztuki nurtu geometrycznego i konstruktywizmu, a zarazem zjawiskiem o jeszcze znacznie większym znaczeniu w rozwoju kulturalnym Polski i Europy. ■

Z listu Jürgena Weichardta do Bożeny Kowalskiej z 12 marca 2019 r.

Jürgen Weichardt jest niemieckim historykiem i krytykiem sztuki zamieszkałym w Oldenburgu. Uczestniczył we wszystkich kolejno Międzynarodowych Plenerach dla Artystów Posługujących się Językiem Geometrii od 1995 do 2018 r.

Remembering the plein-air

Bożena Kowalska recalls the 36-year history of the International Plein-Air for Artists Using Language of Geometry which she initiated in 1984 and organised every year until 2018. Although changing over the years, also in terms of location, the plein-air has always been a combination of practical artistic research and theoretical lectures and discussions, carried out in a unique, friendly, creative and supportive atmosphere. Material fruit of plein-airs are three permanent collections of hundreds of artworks created by renowned Polish and foreign artists, located in the Museum in Chełm, the Centre of Polish Sculpture in Orońsko and the Masovian Centre for Contemporary Art in Radom, as well as numerous temporary exhibitions organised in different European cities, and also books and catalogues documenting different editions of the plain-air. Fragment of a letter by Jürgen Weichardt to Kowalska published under her retrospective, speaks about the importance of her great work and the need of a comprehensive publication that would summarize all editions of the plain-air. ■

TADEUSZ ZŁOTORZYCKI

Podręczność – cóż to takiego?

Niezapisane działania artystyczne, dające się dziś z trudem pomyśleć (...) *zamieniły się w palimpsesty, w których poszczególne warstwy zdarzeń działy się niejako w innych rzeczywistościach.* (...) *Nie po to wszakże zostało pomyślane i wyartykułowane niniejsze rozwarstwienie i zdekontekstualizowanie, by dać alibi artystom, lecz by ponownie przyjrzeć się temu, co zrobili i co jest żywą tradycją miasta.* (...) *Tak jak wielu artystów wrocławskich wykonało dzieła przeciętne, tak również wielu nie znalazło formy ostatecznej, dającej się zmuzealizować. Zrealizowało się jednak mimo wszystko w działaniach efemerycznych, do których tymczasowej i przybliżonej rekonstrukcji służyć może zaproponowany leksykon-karambol.*

Nie bardzo wiem, jak napisać recenzję z kilku tysięcy haseł, zaś karambol - z wyjątkiem stołu bilardowego - kojarzę raczej z katastrofą, ale przyznaję, że nie znam się na nowościach i zmiennych modach, a co gorsza kieruję się przestarzałymi przyzwyczajeniami. Ale do rzeczy. Leksykon ten wydano w nakładzie trzystu egzemplarzy, w formacie większym niż podręczny, twarda okładka jest doskonałym karambolem z przemieszanych liter, a poniżej znalazłem znak firmowy wydawcy i najmniejszymi literkami jego nazwę. Dopiero rzut oka na grzbiet tej ponad trzystustronicowej księgi ujawnił tytuł dzieła: *Sztuka podręczna Wrocławia*. Gdy otworzyłem tom, to wnet przekonałem się, że Anna Markowska to nie nazwa wydawnictwa, lecz autorka tych zdekontekstualizowanych i przybliżonych rekonstrukcji minionych zdarzeń artystycznych, opisanych odwróconą metodą idącą od wybranego przedmiotu, do skojarzonej z nim osoby lub wydarzenia. No cóż, jak karambol, to wszystko jest możliwie przemieszane i pokruszone.

Teoretyczny, obszerny i nader interesujący tekst o sposobach ujęcia tematu został podzielony na wstęp i zakończenie, natomiast hasła w leksykonie ułożono w dwa bloki alfabetyczne, najpierw od litery **R** do końca i następnie od **A** do **Q**. Całość zaopatrzono w 1359 przypisów, czyli aż cztery i pół na każdą stronę, ale ku mojej rozpaczy zabrakło indeksu nazwisk, więc zostałem zmuszony do przeczytania wszystkich haseł (znalazłem trzy o rowerach), aby stwierdzić, że zostałem pominięty. Jednakże w odróżnieniu od Andrzeja Partuma, który wyrzucał do śmieci wszelkie wydawnictwa o sztuce współczesnej, gdy nie znajdował w nich swego nazwiska, muszę przyznać, że zdekontekstualizowany i rozwarstwiony karambol przeczytałem uważnie w całości.

Większość krótkich tekstów stanowiących zasadniczą część leksykonu to różne humoreski, anegdotki, żarty, przypomnienia postaci znakomitych i marginalnych, jak *babcia mandolinistka*, którą pamiętam jeszcze z lat siedemdziesiątych. Zbigniew Makarewicz uskarżający się na eliminowanie jego osoby z wszelkich wydawnictw, odnotowany jest ze sto razy, chociaż nie dał się nigdy zmuzealizować. W haśle **pędzel** znalazłem taką informację: *Znany z zamiłowania do schludności Zdzisław Jurkiewicz, gdy odwiedzał pracownię Barbary Kozłowskiej i Zbigniewa Makarewicza, zajmował się m.in. myciem pędzli swych przyjaciół. Zdarzało mu się też myć im podłogę oraz zlew. Mycie pędzli było być może głosem w sprawie zmierzchu malarstwa w okresie konceptualizmu.* Natomiast **tablica z diagramem sztuki** przypomina, że: *Rysowane przez Andrzeja Kostołowskiego podczas wykładów, kredą na tablicy, diagramy sztuki były najczęściej ścierane. Jednak gdy powstają na papierze, są zachowywane i z pomocy naukowych zamieniają się w dzieła sztuki.*

Niektóre hasła, szczególnie te najbardziej anegdotyczne, wręcz mnie zachwyciły, jak przykładowo **brakujący program**: *Krzysztof Meisner (...) wsławił się brakiem jakiegokolwiek spisanego programu zajęć dla studentów. (...) "Odpowiedziałem, że naszym PROGRAMEM JEST BRAK PROGRAMU. Jego Magnificencja nie zrozumiał, co mówię (...) Był oburzony, machał rękami, uważał, że szkoła to przede wszystkim program, bo jak administrować czymś, co nie istnieje, jak korygować, jak zabraniać i nakazywać i w razie czego donosić."* Podobnie **pręgierz**: *(...) różowy i pionowo ustawiony pręgierz, jaki zaproponował Anastazy Wiśniewski na Sympozjum Plastyczne Wrocław '70, wygląda niewątpliwie jak narząd kopulacyjny u samców ssaków. Według Anastazego pręgierz miał być Centrum Sztuki, miejscem gdzie wydaje się zlecenia artystom i w ten sposób wprowadza w obszar sztuki porządek i dyscyplinę.*

Hasła poświęcone wrocławskim artystom, ich poglądom i sztuce, mimo przyjęcia koncepcji anegdotyczno-humorystycznej, przynoszą ogrom informacji o życiu artystycznym od pierwszych chwil przemiany zburzonej Festung Breslau w miasto o nazwie Wrocław, aż do czasów dzisiejszych. Niestety, gdy autorka wychodzi poza dziedzinę sztuk pięknych, to zdarza się jej korzystać ze złudnego wizerunku tworzonego przez telewizję - *jedyny obraz w mieszkaniu*. Portret dyrektorskiej pary nie jest taki ładny, gdyż na bankiecie z okazji czterdziestolecia ZOO, podano jako przysmak łapy niedźwiedzie, a zwierz został odstrzelony na wybiegu przez mego ojca, który wspominał, że wsadził mu siedem kul w łeb, a niedźwiedź stał na dwóch łapach i długo ryczał. A miły pan Antoni zaopatrywał prywatne parki myśliwskie w zwierzęta kopytne. Więc lepiej nie wychodzić poza obszar sztuki, którą Anna Markowska zna w najdrobniejszych szczegółach. ■

Handiness – what is it?

A review of a lexicon on the post-war Wrocław history of art by Anna Markowska. Past events are described in a reverse way where an entry is an object and it leads to a person or an event. Although most of short texts are anegdotes and funny stories about both exceptional and marginal individuals, they bring lots of information about the artistic life of the post-war city. ■

TADEUSZ ZŁOTORZYCKI

Obrazy choroby w literaturze współczesnej

Cyceron pisał, że gdy stoik Posejdoniusz umierał w męczarniach, to mówił: *Nic nie zdziałasz bólu! Chociażbyś był jak najprzykrzejszy, nigdy nie przyznam, że jesteś złem*. Czym więc jest choroba? Raczej nie metaforą, bowiem zrozumienie złożonej treści metafory jest niemożliwe, gdy odrzuca się jej interpretację. Choroba - szczególnie w wieku późniejszym - to doświadczanie dysfunkcji własnego ciała, odczuwanie cierpienia i narastającego lęku przed śmiercią. *Pisanie o chorobie czy pisanie choroby stawia jednak przed twórcą niepokojące pytanie o odbiorcę zapisków, wszak doświadczenie chorowania jest własne, intymne, nieprzekazywalne, opiera się przecież na subiektywnej empirii.*

Generalnie zgadzam się z tym cytatem, choć nie bardzo rozumiem, co znaczy fraza: *pisanie choroby*. Ale czym są te postmodernistyczne studia maladyczne? Niestety, nawet autorka napotyka trudności w określeniu dziedziny swoich badań. *Ponowoczesny namysł nad chorobą sytuuje się na przecięciu różnych metodologii i inspiracji badawczych, co powoduje, że definiowanie dyskursu maladycznego jest przedsięwzięciem problematycznym*.

Mimo tych zasadniczych trudności metodologicznych - wynikających z końca mody na przemijający dziś postmodernizm i na jego nieco nudne zabawy ze słowami wraz z przeinaczaniem znaczeń, połączone z porzuceniem tradycji filozoficznej - obszerna książka Moniki Ładoń *Choroba jako literatura* jest pracą, w której autorka analizuje autobiograficzne zapisy doświadczania braku zdrowia. Po rozważaniach wstępnych kolejne rozdziały są zatytułowane: *Gruźlica*, a następnie *Nowotwór* przedstawiający stosunek trzech kobiet do atakującego ich raka, *Zawał* dotyczy nie tylko znanej książki Mirona Białoszewskiego, ale i eseistyki Jana Kotta, zaś ostatni *Zdrowie czy choroba?* - chyba najciekawszy - zawiera uwagi o sposobach samo-leczenia, o poszukiwaniu skutecznych leków i kuracji oraz o chorobach neurologicznych i psychicznych. Niewątpliwie *Obłęd* Jerzego Krzysztonia jest doskonałym opisem choroby i trochę jestem zawiedziony, że został pominięty, chociaż wiem, że nie da się wszystkich zadowolić. Jednak książka Moniki Ładoń jest nie tylko obszerna, ale też interesująca. ■

Images of illness in modern literature

A review of an interesting book by Monika Ładoń *Illness as literature* in which the author analyses autobiographical descriptions of suffering due to lack of health and struggle with various illnesses. ■

Bogusław Jasiński

Ani estetyka, ani sztuka

Bez wątpienia mamy do czynienia z książką, która jest nie lada wyzwaniem dla recenzenta. I to co najmniej z dwóch powodów: po pierwsze dlatego, że poprzez biografię artysty Jana Świdzińskiego trafia w samo sedno kluczowych problemów współczesnej sztuki i estetyki, po drugie zaś dlatego, że… liczy blisko 1000 stron wypełnionych pracowicie nie tylko przypomnieniem faktów i zdarzeń z zakresu artystycznych manifestacji w Polsce i za granicą, ale także pełnymi erudycji wywodami, które nawet wytrawnemu filozofowi sprawić mogą nie lada kłopot. I dodajmy od razu: kłopot bynajmniej nie dlatego, że przywoływane są nazwiska lub kategorie badawcze, które skądinąd są lub powinny być dostępne uważnemu badaczowi, ale dlatego, że autor albo nadaje im sobie tylko właściwe znaczenia, albo też dokonuje zabiegu, który polega na wyrwaniu ich z kontekstu, w którym do tej pory funkcjonowały po to, by umieścić je w swojej, nader oryginalnej, perspektywie badawczej. Rzadko kiedy obywa się to bez wydrążenia ich z pierwotnego sensu i wlania w nie sensów nowych. To wszystko czytelnik musi bacznie śledzić, by nie zatracić głównego wątku wywodu. Zacznijmy jednak po kolei …

Cała praca – i tego będziemy dalej się trzymać – w gruncie rzeczy sprowadza się do trzech autonomicznych względem siebie bloków problemowych. Pierwszy dotyczy rekonstrukcji biografii Jana Świdzińskiego – twórcy oryginalnego nurtu w sztuce współczesnej, który nazwał on (nawiązując świadomie do Josepha Kosutha) kontekstualizmem. Autor z wielką determinacją i zapałem tropi (i to jest właściwe określenie, bo momentami zahacza wręcz o pasję detektywistyczną) poszczególne fakty i wątki w biografii artysty (zmarłego wszak niedawno, bo w roku 2014). Temu badaniu nadaje też swoisty wymiar to, że sam badacz przyjaźnił się z badanym: wykorzystane są więc tu nawet fragmenty całkiem prywatnych rozmów lub dostęp do archiwów wręcz domowych samego Świdzińskiego. I tu akcentem dominującym niewątpliwie staje się zdemaskowanie artysty jako współpracownika najpierw nazistowskiej policji Kripo, a potem jako tajnego agenta Służby Bezpieczeństwa w PRL. Wprawdzie nie ma ostatecznie całkowicie przekonywających dowodów na pierwsze, lecz w kwestii drugiej Piotrowski przytacza aż nadto faktów. A mimo to – jak się wydaje – żywioł interpretacyjny zdominował tu szary nurt zdarzeń. Ale co ważniejsze, Piotrowski poprzez biografię stara się tłumaczyć nie tylko teorię sztuki Świdzińskiego, ale także jego zachowania artystyczne. I to dopiero może budzić gwałtowny sprzeciw u czytelnika: najpierw dlatego, że samo tłumaczenie sztuki poprzez życie, jak się wydaje, na dobre odeszło do lamusa poważnej dysputy estetycznej, a po wtóre dlatego, że – o ironio – sam konceptualizm, od którego wszak „odbijał się" Świdziński, jako aksjomatyczny punkt wyjścia zakładał właśnie autoteliczną i ściśle ergocentryczną perspektywę badawczą.

Drugi blok zagadnień, które trzeba wyodrębnić z tej obszernej książki, to problematyka ściśle metodologiczna. I do niej także zgłosić muszę poważne zastrzeżenia. A mianowicie, Piotrowski konstruuje w swej pracy swoistą „maszynkę" heurystyczną, próbując wyjaśniać i interpretować kontekstualizm. Widzę tu zasadnicze pęknięcie w tej procedurze: sprzeczność pomiędzy bez wątpienia skrajnie autotelicznym i ergocentrycznym charakterem sztuki współczesnej (bez względu na kokietowanie widza „socjologicznym" sznytem Herve Fischera, intensjonalnością późnego Kosutha etc. lub nawet kontekstualnym puszczaniem oka przez samego Świdzińskiego) a próbą budowania jakiegokolwiek związku przyczynowego pomiędzy biografią twórcy kontekstualizmu a samym kontekstualizmem oraz – wracając do owej heurezy – nieusuwalną przepaść pomiędzy zbyt ogólnymi pojęciami i kategoriami, przy pomocy których Piotrowski opisuje sztukę samymi konkretnymi faktami tej sztuki. To tak, jakby przy pomocy prawa grawitacji wyjaśniać każdy kolejny łyk porannej kawy: niby wszystko ze wszystkim się zgadza, ale w rzeczywistości niczego nie wyjaśnia, bo wszak najczęściej „wszystko" staje się tu „niczym". I dokładnie tak się dzieje w samej narracji tej książki: wielkie i ściśle teoretyczne kwantyfikacje nijak się mają do szczególnych manifestacji artystycznych wydarzeń. I znowu natrafiamy tu na paradoks: wprawdzie słowo wynika ze słowa, a fraza eksplikacyjna z innej frazy, ale poza horyzontem jednego i drugiego pozostaje sam przedmiot tej eksplikacji – i odpływa on niczym we mgle. Do tego jeszcze sama maszynka wyjaśniająca staje się doprawdy machiną, albowiem coraz liczniejsze kategorie ogólne zestawiane są z innymi równie ogólnymi kategoriami, co wręcz ociera się o sławetne *ignotum per ignotum*. A to już poważna sprawa z zakresu właśnie metodologii. I ostatnia kwestia w tym zestawie: Piotrowski wyrywa niektóre pojęcia, znane skądinąd z historii estetyki lub filozofii, nadaje im swoje znaczenia i umieszcza w zupełnie nowej, najczęściej nieoczekiwanej całości, co sprawia, że z jednej strony gubi się w wywodzie nie tylko mniej wyrobiony czytelnik, ale chyba i sam autor, z drugiej zaś całość owa zaczyna żyć jakby własnym życiem, całkowicie oderwanym od tego, ku czemu niby została powołana, tzn. wyjaśnianiu faktów i zdarzeń artystycznych lub estetycznych. I nic tu doprawdy nie pomoże erudycja samego autora, albowiem – akurat w tym wypadku – miast być dodatkowym bodźcem w heurezie, sama staje się balastem. Aby nie być gołosłownym, podaję pierwsze z brzegu przykłady. Pojęciu *technostruktury* Johna K. Galbraitha nadane jest znaczenie takie, jak *kapitalizmowi* u Marksa, całkowicie zaś zignorowane zostaje pojęcie systemu, które akurat w tym wypadku wydaje się być bardziej adekwatne. Dalej: kwestia „kryzysu" znaczenia w sztuce lat 60. i 70. zostaje oderwana od – wydawać by się mogło fundamentalnego – zagadnienia rozpadu przedmiotu sztuki, który wszak zakorzenia cały ten problem w historii sztuki; kategoria *ingenium* nie wiedzieć czemu przekształca się w pojęcie *der Witz*, któremu z kolei nadaje się zbyt szerokie znaczenie, zdecydowanie przekraczające jego zakres – aż do utraty wręcz jego tożsamości (czyli nic nie znaczenia). I wreszcie kwestie, które muszą budzić opór u wykształconego filozoficznie czytelnika, a mianowicie publicystyczne opisanie sławnego *Zuhandenheit* Heideggera poprzez *epistemologię ręki* (co mogło by być poczytane jako żart na użytek masowego czytelnika). W tej akurat kwestii pozwolę sobie przytoczyć moje dwie prace: pionierską jak na owe czasy książkę *Myślenie Heideggerem* (rok 1988) oraz źródłową pracę, opartą o studiowanie w archiwach w Louwain: *Dwie fenomenologie: Husserl i Heidegger*. I proszę wierzyć: jako żywo o żadnej „dłoni" być nie może. A przecież chodzi o sprawy naprawdę ważne i istotne.

I tak oto zbliżamy się płynnie do trzeciego bloku zagadnień, które wyczytujemy z tej książki. Tym razem chodzi o bazę filozoficzną, która pozwala tak, a nie inaczej czytać zarówno estetykę (jako swoistą emanację założeń filozoficznych), jak i samą sztukę (jako pewną samoświadomość społeczną). To, co natychmiast tu uderza, to całkowite niemal pominięcie analizy znaczenia przełomu kartezjańskiego w filozofii nowożytnej. A to przecież właśnie tu biją najżywotniejsze źródła owej przedmiotowości sztuki współczesnej; innymi słowy Piotrowski w ogóle nie bada tego oczywistego wydawać by się mogło *iunctim* pomiędzy *res cogitans* Kartezjusza a autotelizmem sztuki nowożytnej (co kulminowało np. w estetyce współczesnej tradycją *auf-sich-selbst-gestalltsein*, czyli pokazywaniem przedmiotu sztuki jako przedmiotu samocelowego).

Cóż zatem mamy? Rzeczywiście jest opisany sam kontekstualizm Świdzińskiego, ale – wbrew intencjom autora naszej książki – bynajmniej ani nie przezwyciężony, ani też przekonująco zinterpretowany. Mamy przytoczone liczne fakty i wydarzenia z historii sztuki najnowszej, ale momentami autor daje się im uwodzić, obdarzając je nadinterpretacją (a tak się dzieje, kiedy relacjonuje przekazy niektórych polskich artystów). Mamy wreszcie nadmiar cytatów i przytoczeń, które raczej wskazują na brak pracy fachowego redaktora. Nb. widać to także przy przypisach, gdzie nie zostają zachowane pewne konwencje (przytoczenia u spodu strony bezkolizyjnie istnieją obok przytoczeń odwołujących się do bibliografii). Wreszcie – co trzeba wytknąć chociażby szanując wielką pracę autora - wydawca w ogóle nie zadbał nie tylko o profesjonalną redakcję, ale także o korektę.

Kwestią całkowicie osobną jest dyskusja z samym kontekstualizmem Świdzińskiego, którą niewątpliwie kiedyś trzeba wreszcie podjąć. Pytanie jest >

tylko takie: czy przedstawiona tu książka przybliża nas, czy też – przeciwnie – oddala od jej podjęcia, albowiem nakłada na sam przedmiot rozmowy kolejne klisze, od zrywania których wszak należałoby zaczynać? Bo wszak w perspektywie tej książki wychodząc poza estetykę tradycyjną i poza tradycyjny przedmiotowy charakter sztuki – gdzie jesteśmy? Wątpię, czy w filozofii, bo byłoby to nadużycie semantyczne. ■

Kazimierz Piotrowski, *Świdziński i współcześni. Konteksty sztuki jako sztuki kontekstualnej i estetyka niemonotoniczna*, Mazowieckie Centrum Sztuki Współczesnej „Elektrownia", Radom 2015, str.: 840.

Neither esthetics, nor art

A review of an extensive book by Kazimierz Piotrowski *Świdziński and His Contemporary. Contexts of Art as Contextual Art and Nonmonotonic Esthetics* that combines detailed biography of Jan Świdziński and essays on key problems of contemporary art and esthetics. Although impressive in knowledge and size, the publication is not free from overinterpretations, as well as editorial deficiencies. ■

Sprostowanie

W nr 81 w tekście K. Jureckiego pt. *Co pozostało po (wybitnym) artyście?* Pod zdjęciem autorstwa Zygmunta Rytki – na str 114 – zamieszczono błędny podpis. Powinno być: „Kontakt 1993". Za błąd przepraszamy Autora i Czytelników. ■

Redakcja

Correction. In issue no. 81

Correction. In issue no. 81 in K. Jurecki's text *What's left after an (outstanding) artist? t*here was a wrong caption under the photo by Zygmunt Rytko on p. 114. It should have said „Kontakt 1993". We apologize the Author and Readers. ■

Ed.

W nr 81 w tekście A. Kińskiej pt. *TA NASZA NIEPODLEGŁOŚĆ... (Jesteś Polsko).* Pod zdjęciem autorstwa Zdzisława Szmidta – na str 32 (fot. 1) – zamieszczono błędny podpis. Powinno być: Zdzisław Szmidt (1935-2001), „A gdzie Polska?", 1976, technika mieszana na papierze, 12,8 × 17.8 cm, kolekcja Paweł Lewandowski-Palle. Za błąd przepraszamy Autora i Czytelników. ■

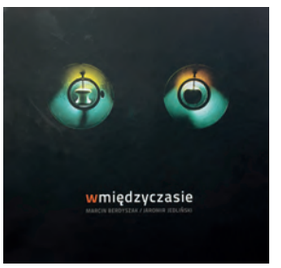
Redakcja

Correction. In issue no. 81 in A. Kińskiej text *This is our Independence... (You are - Poland) t*here was a wrong caption under the photo by Zdzisław Szmidt on p. 32 (fot. 1). It should have said Zdzisław Szmidt (1935-2001), „A gdzie Polska?", 1976, technika mieszana na papierze, 12,8 × 17.8 cm. We apologize the Author and Readers. ■

Ed.

Piotr Jakub Fereński

Czas bananów



Wmiędzyczasie to pokaźna, mająca nie tylko spore rozmiary i wagę, ale też posiadająca niebagatelny ciężar gatunkowy, publikacja poświęcona twórczości Marcina Berdyszaka. Na przeszło 550 stronach, w rozmowie z historykiem sztuki Jaromirem Jedlińskim, artysta opowiada o swych rzeźbach, instalacjach i realizacjach multimedialnych. Berdyszak w latach 80. studiował w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Poznaniu. Uzyskał dyplomy z malarstwa w pracowni prof. Włodzimierza Dudkowiaka oraz z rzeźby u prof. Macieja Szańkowskiego. Od malarstwa jednak już na samym wstępie książki wyraźnie się dystansuje. Jak twierdzi, jeszcze w trakcie studiów przestał znajdować powody dla malowania. Bardziej zaczęło go zajmować myślenie o obrazie jako o problemie ontycznym. Przekraczając ramy płótna podjął namysł nad kwestią obecności, tj. „bycia" i przemijania, a także nad pojęciem i doświadczeniem miejsca. Prace z tego okresu znamionują pytania o to, czym jest stan obecności, a także o to, na czym zasadza się graniczny charakter sytuacji egzystencjalnej, o istotę przestrzeni, o nieciągłość i pęknięcia materii. Wychodząc poza płaskie przedstawienia, opuszczał Berdyszak równocześnie mury galerii. *Miejsce skruchy* z 1987 to interwencja w krajobraz poznańskiej Malty, praca, do której realizacji niezębne było użycie koparki. Poszukiwał on wówczas nowych modeli ekspresji artystycznej w dużych formach przestrzennych. Wkrótce odnalazł jednak coś, co jako obiekt było znacznie mniejsze, a jednocześnie zmieniło znacząco jego podejście do sztuki, stając się zarazem znakiem rozpoznawczym twórcy. Był to banan. W roku 1993 w jego działaniach pojawiły się owoce. Zmienił więc nieco skalę projektów i ich bezpośrednie otoczenie – nie oznacza to jednak, iż tworzone przez niego instalacje zaczęły cechować się niewielkimi rozmiarami. Co ciekawe, Berdyszak podkreśla, że w jego przekonaniu rodowód instalacji jako medium sztuki nie bierze się z rzeźby czy architektury, ale z malarstwa. Samo ułożenie martwej natury, „z której się maluje" jest aktem artystycznym. Dlatego też wszystkie relacje i struktury w działaniach o charakterze przestrzennym wyprowadza on z martwych natur. Ma tu na myśli ustawienie – *w baroku szczególnie. Przecież chodzi nam o to, żeby to ustawienie miało pewien sens. To nie jest cokolwiek*..., przekonuje artysta.

We wspomnianych latach 80. tworzył on również dzieła, które określić można mianem landartu. Z ideą tą korespondowały między innymi składowe cyklu „Rysunek wobec". Nawiązując do terminologii Beuysa, „uwyrzeźbiał" Berdyszak ziemią i innymi elementami natury kompozycje o charakterze graficznym. Niemieckiemu awangardziście poświęcił zresztą wiele miejsca w swej twórczości – także obejmującej organizację ekspozycji. Wpływów koncepcji sztuki Beuysa dopatrywać można się również w *Imitacji, pamięci, iluzji* czy *Owocach pragnienia*. Jedną z przełomowych prac w jego dorobku była instalacja zatytułowana *W szczerym polu*. Chodziło o szklaną skrzynkę podświetloną lampą sodową, w której to wnętrzu artysta umieścił plastikowe połówki owoców (w tym bananów). Na zewnątrz, tj. na górnej szybie znajdowały się zaś ich organiczne „połówki". Światło niwelowało różnice między tym, co naturalne, a tym co sztuczne. Z czasem elementy pochodzenia biologicznego zaczynały się psuć. Warto dodać, iż pisemna cześć dysertacji doktorskiej Berdyszaka nosiła tytuł ‚*Martwa natura i czas*. Kolejną pracą podejmującą refleksję nad stosunkiem tego, co sztuczne do tego, co naturalne była *Fifty Fifty* z roku 1994 – przedzielone na pół akwarium i dwie „martwe natury", jedna z owoców „żywych", druga z plastikowych. Inną instalacją poruszającą tę tematykę była *66/99, 99/66*. Tu również banany stały się podstawową materią i formą dzieła. Egzotyczny owoc zaczął jednak wkrótce pojawiać się również na ekranach (wideoart), a także w rzeźbach takich jak *Trzy połowy*, *Bananowy body-building* czy *Owoc-zwierzę* – dziele pokazanym w Galerii Mika Derkera w Baltimore (w roku 1999 roku).

Od tego momentu banan stał się wyróżnikiem prac poznańskiego artysty. Poprzez zaprezentowany w roku 1999 we wrocławskiej Galerii Miejskiej *Bluff*, podobnie jak i pittsburski, *The Double Consumption*, wykorzystując motyw owoców i talerzy, pyta on o relacje między wyobrażeniami a rzeczywistością czy też o naturalną wartością rzeczy. Zbliżone tematyczne wydaje się również *Organiczne zamyślenie* z roku 2003. Marcin Berdyszak w swej twórczości krytycznej refleksji poddaje składowe panującego dziś kapitałocenu, czyli produkcję, handel, codzienną konsumpcję dóbr. Zastanawia się kondycją kultury współczesnej, co ujawniają tytuły takich prac jak *Kultura zawłaszczania*, *Ułomność kultury jest jej naturalną koniecznością istnienia*, *Idol* oraz podszyte pytaniami transcendentalnym dzieło *Sztuczne złudzenie*. W rzeźbach i instalacjach z ostatnich lat dostrzec można zainteresowanie stosunkami władzy, konfliktami, przemocą. Widać to wyraźnie między innymi w pokazanej w Izraelu (Galeria Habeer) pracy *Black Mail*, gdzie „zmilitaryzowane" banany zapakowane są w drut kolczasty. Do najbardziej poruszających dzieł prezentowanych i opisywanych we *Wmiędzyczasie* należy *W oczekiwaniu na przyszłość* z 2015 roku. Minimalistyczne środki – akryl, deska, plastik – białe banany w ramie, niczym całun... ■

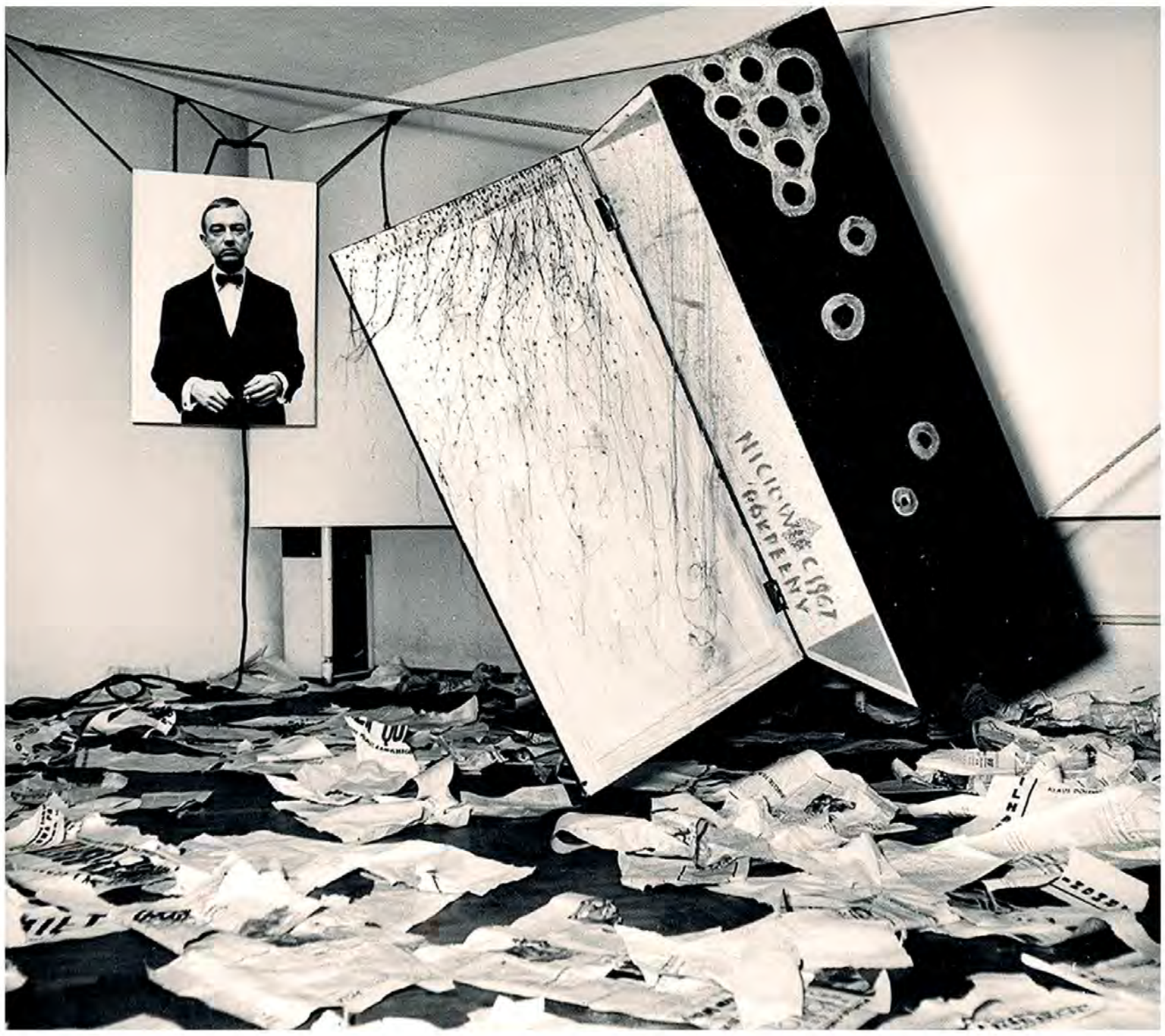
Time of bananas

Wmiędzyczasie (*Inthemeantime*) is a comprehensive publication dedicated to art of Marcin Berdyszak in the form of a conversation of the artist and art historian Jaromir Jedliński. They talk about Berdyszak's sculptures, installations and multimedia artworks. Berdyszak has always explored the topic of still nature, questioning both its form and meaning. Out of being a component of installations, bananas have become a key element of his artistic language. ■

(z cyklu: Rozważania psychoprzedmiotowe)

Andrzej Kostołowski

Powrót artysty „Synkretycznego”



Włodzimierz Borowski, *VIII Pokaz synkretyczny*, Galeria odNOWA, 06.03.1968, fot. J. Nowakowski

Włodzimierz Borowski (1930-2008), jako twórca operujący często elementami absurdu, nie był na pewno patetyczny czy poddańczy. Celnie ironiczny, a nawet sarkastyczny i ze swym zanarchizowanym podejściem ustawiony najczęściej skosem do neomodernistycznych hierarchii, stawał się nieraz kłopotliwy w pozornie zracjonalizowanym światku naszej sztuki. Prawie zawsze występował z pomysłami, które w momencie swoich narodzin burzyły nieco ciepło *status quo*. Było tak zwłaszcza dlatego, że nieraz w ogóle krytykował postawę demiurgów tzw. sztuki współczesnej (dziś zamienionych w superartystów). Nawet jeśli w punkcie wyjściowym niektórych prac brał np. pod uwagę metody stosowane przez palącego plastik wczesnego Lucio Fontanę czy mistrza sprawdzania na samym sobie trywialnych skojarzeń - Tetsumi Kudo, to niewątpliwie od połowy lat 60. rozwinął niepowtarzalnie własny („synkretyczny”) splot: idei, obrazów, tekstów, obiektów, wystąpień performatywnych czy instalacji. Właśnie teraz, przy powiewie sztucznego heroizowania i populistycznego zagubienia, jego prace czyta się jako o ż y w c z e i oddalające nas choć na chwilę od natłoku rocznicowych potakiwań, gadżetów, fotograficznych *selfies* czy *fake news*. Borowski z gadżetami czynił to, na co one zasługują: wykorzystywał je, palił, topił, tłukł i czynił z nich poddane swym ideom „załączniki” (np. zwierciadlane *Manilusy* jako wizualny dodatek do *Manifestu lustrzanego*). A wyprzedzając krytykę tego, do czego prowadzi kult „ja” w sztuce, potrafił na sobie samym wielokrotnie podważać pozorowaną wzniosłość (m.in. podczas VIII *Pokazu synkretycznego* w 1968).

Wystawa Borowskiego w lecie 2018 roku w poznańskiej Galerii Piekary była ważnym, choć ograniczonym w czasie wydarzeniem. Dlatego bardzo istotne stało się to, że jako jej plon ukazało się wydawnictwo *Włodzimierz Borowski. No to co? Nic. No właśnie* (z zacytowanym tytułem szczególnie podsumowującej pracy artysty z 1992 roku). Ten katalog (w formie książki) ciekawie zredagowany przez Jarosława Kozłowskiego i Cezarego Pieczyńskiego ma klarowny układ tekstów i wyobrażeń. Jest w nim też udokumentowane bliskie artyście nieustanne burzenie powierzchownego szufladkowania sztuki. Reprodukcje tekstów traktowane są np. niemal jak „obrazy”, a zdjęcia prac nasyca poza-wizualna pojęciowość i krytyka obiegowych, tzw. „artystycznych” chwytów. W tej wielowymiarowości (czy synkretyzmie?), mimo pozornie konwencjonalnego układu książki-katalogu, jest dobre nawiązanie do bogactwa obecnych u Borowskiego odniesień do różnych kontekstów sztuki i rzeczywistości wokół. Poza biografią artysty i wybranymi tekstami o nim, wybijają się jego autorskie deklaracje i opisy oraz fotografie ważniejszych prac i wystaw. Wprowadzenie Kozłowskiego – wybitnego konceptualisty, a jednocześnie propagatora twórczości Włodzia (jak popularnie nazywano Borowskiego) operuje w dużej mierze szerzej niezbyt znanymi przykładami działań artysty w Poznaniu i Dłusku. Zaakcentowana jest przy tym ich etyczność. Wnikliwa interpretacja Luizy Nader potwierdza prekursorstwo Borowskiego wobec sztuki konceptualnej. W książce zastosowana jest kapitalna metoda zreprodukowania *in extenso* „klasyki” opisów roli artysty. Zwracają tu uwagę szczególnie odkrywcze rękopisy Jerzego Ludwińskiego oraz maszynopis recenzji Piotra Piotrowskiego. Co najważniejsze, są tu również reprodukcje niektórych maszynopisów samego Włodzia, np. tych do wystąpień na sympozjach w Dłusku (1976, 1977) oraz rękopisów objaśniających *Pokazy synkretyczne* (1966-71). Małą niedoskonałością tego znaczącego wydawnictwa jest nie zawsze pełne datowanie. Natomiast jego największą zaletą jest nadanie informacjom o twórczości artysty charakteru bardzo zgodnego z jej istotą. tj. jej rolą poza tak w sztuce powszechnymi: uprzedmiotowieniami i towarowością. Kto wie, czy nie wraca Borowski we właściwym momencie w naszym czasie połamanych prawd i sztuki jakby na nowy synkretyzm czekającej. ■

A return of a „syncretic” artist

A book-form catalogue *Włodzimierz Borowski. So what? Nothing. Exactly* follows an exhibition of artist's works presented in Piekary gallery in Poznan in 2018. Apart from biographical information and selected texts on his art, the publication contains Borowski's artistic declarations, as well as photographs of his most important artworks and exhibitions. ■

(z cyklu: Rozważania psychoprzedmiotowe)

SYSTEM-GRAF to drukarnia i agencja reklamowo-wydawnicza.
Docieramy do klientów z całego kraju.
Wykonujemy wszelkie usługi poligraficzne w technice offsetowej i cyfrowej.
Posiadamy duże doświadczenie i własną introligatornię.

Specjalizujemy się w produkcji albumów wystawowych do muzeów i galerii.
Produkujemy także: ulotki, katalogi, banery, plakaty, wizytówki,
naklejki, albumy, foldery reklamowe, papiery firmowe.

Świadczymy usługi: bigowania, foliowania, falcowania, oklejania,
lakierowania punktowego i całościowego UV.
Wykonujemy matryce offsetowe w technologii CTP.

Zapraszamy do współpracy.

www.systemgraf.pl

SYSTEM GRAF
DRUKARNIA
AGENCJA REKLAMOWO-WYDAWNICZA