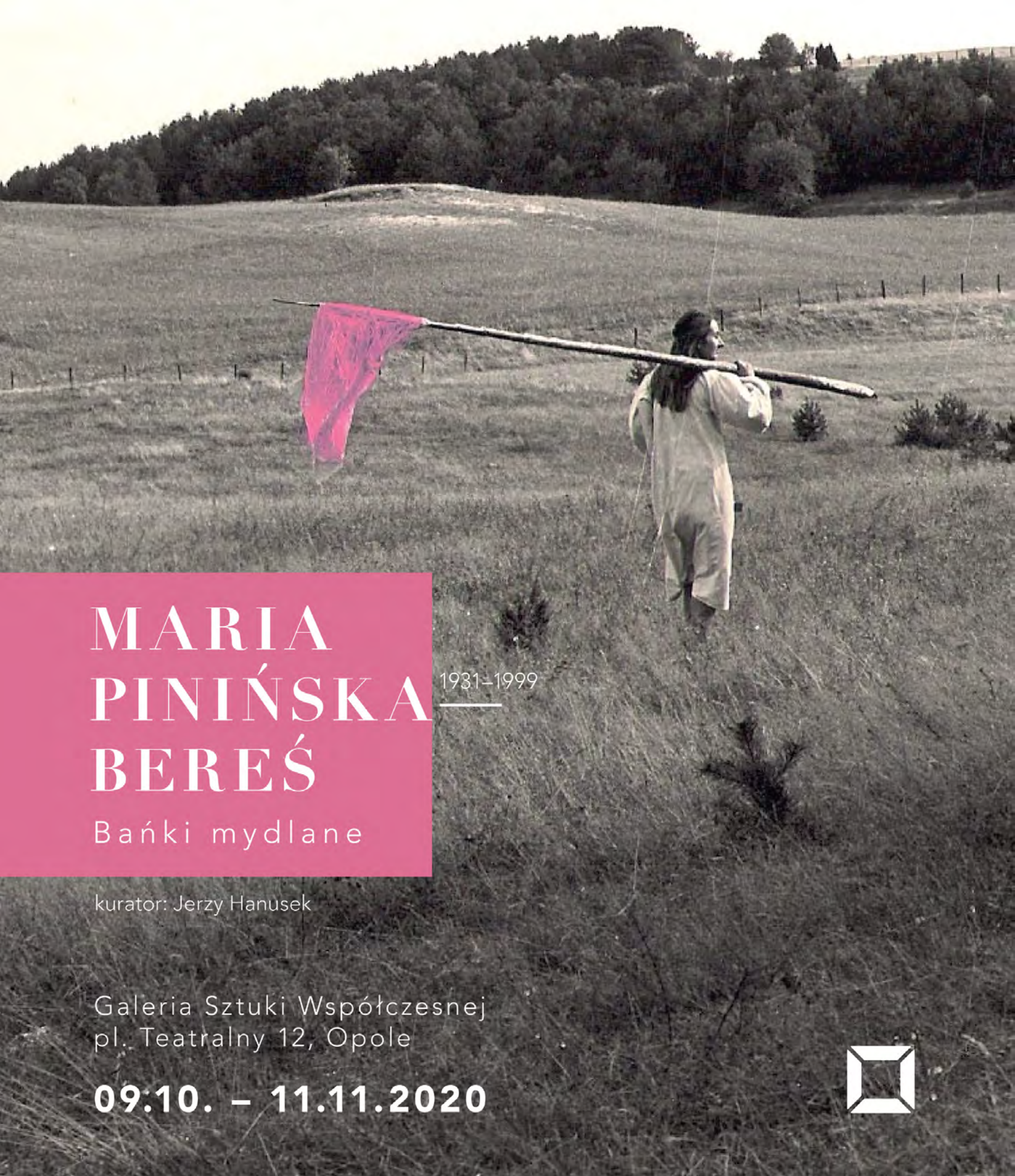
PISMO ARTYSTYCZNE

format

85

Sztuka w czasach pandemii
Jubileusz Formatu
Survival
Przegląd malarstwa

Cena 16,00 zł (w tym 8% VAT)
ISSN 0867-2555 027
9 770867 255004



MARIA PINIŃSKA BEREŚ

1931–1999

Bańki mydlane

kurator: Jerzy Hanusek

Galeria Sztuki Współczesnej
pl. Teatralny 12, Opole

09.10. – 11.11.2020

Galeria Sztuki Współczesnej

OPOLE — GALERIA JEST SAMORZĄDOWĄ INSTYTUCJĄ KULTURY MIASTA OPOLA

Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego. — DOFINANSOWANO ZE ŚRODKÓW MINISTRA KULTURY I DZIEDZICTWA NARODOWEGO POCHODZĄCYCH Z FUNDUSZU PROMOCJI KULTURY

GÓRAŻDŻE FUNDACJA Aktywni w Regionie — PROJEKT DOFINANSOWANO ZE ŚRODKÓW PROGRAMU GRANTOWEGO FUNDACJI GÓRAŻDŻE – AKTYWNI W REGIONIE

NNGT NOTES NA 8 TYGODNI · SZUM · format · Gazeta Wyborcza · Radio Opole · TVP3 OPOLE · Radio DOXA 25 LAT

Miejska Galeria Sztuki w Częstochowie, Al. Najświętszej Maryi Panny 64, 42-217 Częstochowa, tel. 34 324 60 57 | www.galeria.czest.pl

Drodzy Czytelnicy!

To przyszło nam (redakcji „Formatu") świętować (?) trzydziestolecie powołania pisma w czasach nadzwyczaj niesprzyjających jakimkolwiek fetom. Presja ograniczeń spowodowanych pandemią wymusza zmiany w otwartości personalnych kontraktów (w tym towarzyskich), ale nie wyklucza kontaktów „zdalnych" (to słowo zdaje się już być symboliczne dla aktualnego czasu). Zresztą kontakty pisma z czytelnikami zawsze miały taki charakter; słowo drukowane i obraz na szczęście nie przenoszą realnego wirusa, ale – dzisiaj, wobec nasilenia hejtu i fakenewsów – nie jest to tak pewne,;raczej możemy mówić o nasilającej się pandemii kłamstw, oszustw i manipulacji organizowanej i przekazywanej przez masowe środki przekazu, w tym Internet. Na szczęście ten „wirus" nie infekuje sztuki (choć pewności tu nie ma?) i stąd z całą odpowiedzialnością możemy proponować tematykę kolejnego zeszytu pisma zdominowaną, z jednej strony, przez jubileuszowe wspomnienia (czego nie udało się nam mimo wszystko uniknąć), ale w głównym nurcie relacji odnoszącą się do sztuki w czasach pandemii (zarazy), co sugerują wiodące teksty, m.in. L. Koczanowicza, C. Wąsa, Z. Misztal czy S. Marca, ale również inne artykuły nawiązujące do, bezpośrednio lub pośrednio – omawiając wydarzenia z ostatnich miesięcy – do ograniczeń wynikających z pandemii. Mimo trudności odbyły się: malarski konkurs im. Gepperta, wielkie przedsięwzięcie toruńskie odnoszące się do księgi Apokalipsy (nomen omen!) wrocławski Surviwal czy inne wystawy indywidualne i zbiorowe (np. „Wiek półcienia", „Mity – Symbole – Abstrakcje" itd.). Wśród głównych tematów znalazła się reminiscencja ważnego wydarzenia, jakim było Sympozjum Plastyczne Wrocław 70 i teksty również odnoszące się do aktualnego jubileuszu półwiecza tego wydarzenia. Seria rozmów z wybitnymi artystami i organizatorami życia artystycznego oraz poszerzenie tematyki pisma o refleksję filmoznawczą (por. J. Turowicz), dopełniają bogatą treść bieżącego numeru. Zapraszamy do lektury. ■

Andrzej Saj

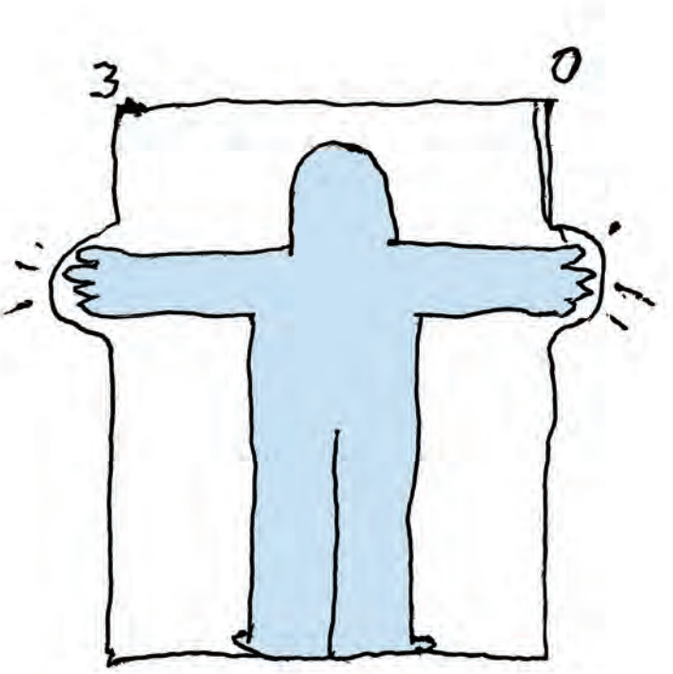
Dear Readers!

The 30th anniversary of the Format magazine has been celebrated in extremely unfavourable circumstances. This issue is dedicated then both to the jubilee memories, as well as reviews of many events carried out – or not – during these pandemic times, such as festivals, art competitions and exhibitions. Other texts include interviews with remarkable artists and reflections on other fields of art. Enjoy your read! ■

Andrzej Saj

REDAKTOR NACZELNY / EDITOR–IN–CHIEF:
Andrzej Saj
e–mail: asa@asp.wroc.pl
ADRES REDAKCJI / CONTACT:
Plac Polski 3/4, 50–156 Wrocław
tel. 71 34 380 31 w. 209 i 239
e–mail: format@asp.wroc.pl
REDAKTOR ARTYSTYCZNY, LAYOUT / ART EDITOR, LAYOUT:
Tomasz Pietrek, www.tomaszpietrek.com
WSPÓŁPRACOWNICY KRAJOWI / POLISH ASSOCIATES:
Magdalena Barbaruk, Andrzej P. Bator, Manfred Bator, Monika Braun, Eulalia Domanowska, Grzegorz Dziamski, Piotr J. Fereński, Piotr Głowacki, Krzysztof Jurecki, Anna Kania–Saj, Dorota Koczanowicz, Piotr Komorowski, Andrzej Kostołowski, Bożena Kowalska, Paweł Lewandowski–Palle, Elżbieta Łubowicz, Mateusz Palka, Mirosław Rajkowski, Adam Sobota, Krzysztof Stanisławski, Grzegorz Sztabiński, Marek Śnieciński, Lena Wicherkiewicz, Andrzej Więckowski, Katarzyna Zahorska
WSPÓŁPRACOWNICY ZAGRANICZNI / FOREIGN ASSOCIATES:
Renata Głowacka (Paryż), Alexandra Hołownia (Berlin), Andrzej Mazur (Westfalia), Wojciech A. Sobczynski (Londyn)
KOREKTA / PROOFREADING:
Natalia Karnecka
REDAKCJA EDYTORSKO–TECHNICZNA / TECHNICAL EDITING:
Artpunkt
FOTOGRAFIA / PHOTO: Czesław Chwiszczuk, Krzysztof Saj, Michał Pietrzak, i inni
DRUK / PRINT: ZAPOL Sobczyk Sp.J., Szczecin
TŁUMACZENIE NA JĘZYK ANGIELSKI / ENGLISH SUMMARIES:
Justyna Rodzińska–Nair

PROJEKT OKŁADKI / DESIGN COVER:
Tomasz Pietrek, *HUMAN RIGHTS*, 2020, technika mieszana, Tribute to „Translating War into Peace"
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: Projekt współfinansowany przez Miasto Wrocław.
Za finansowe wsparcie serdecznie dziękujemy.
Nakład: 1260 egz (dcj)
Copyright © 2020 by Redakcja „Format"
CENA 16,00 ZŁ / PRICE 16 PLN:
(w tym 8% VAT) / (including 8% VAT)
Numer jest indeksowany w bazie BazHum (http://bazhum.pl).
Część drukowanych materiałów jest recenzowana.



1

W numerze

TEMATY

4. Leszek Koczanowicz. *Wobec pandemii: między solidarnością a izolacją*
6. Cezary Wąs. *Sztuka i zaraza. Przedstawienia masowych chorób w sztuce Zachodu*
8. Zyta Misztal v. Blechinger. *Simulacrum - era nierzeczywistej rzeczywistości*
10. Sławomir Marzec. *Krytyka artystyczna w dobie hejtu i... post/ornamentu*
13. Grzegorz Dziamski. *Trzydzieści lat „Formatu"*
17. Andrzej Saj. *30 lat minęło...*

WYDARZENIA

19. Alicja Klimczak-Dobrzaniecka. *Nie ma rebelii w malarstwie – o 13. Konkursie Gepperta (15. 05 - 30. 08. 2020)*
22. Elżbieta Łubowicz. *KSIĘGA APOKALIPSY WSPÓŁCZEŚNIE*
26. Roger Piaskowski. *Mity, symbole, abstrakcje – tryptyk z Głogowa*
30. Dorota Koczanowicz. *Sztuka przeciw ziemi jałowej. 18 edycja Przeglądu Sztuki Survival*
34. Aleksandra Kińska. *W kolorze niepewności*
38. Lena Wicherkiewicz. *Nowa sztuka ziemi*

AKADEMIA SZTUK PIĘKNYCH
IM. EUGENIUSZA GEPPERTA
WE WROCŁAWIU

Wrocław miasto spotkań

2

6

1. **Wiesław Gołuch**, „30 lat Formatu”, plakat
2. Św. Franciszek pomagający chorym na trąd lub ospę, ilustracja często wykorzystywana do ukazania epidemii dżumy, miniatura z kodeksu *La Franchescina* autorstwa Jacopo Odiego, z około 1474, Za; https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Leprosy_in_La_Franceschina.jpg, domena publiczna
3. **Peter Pollág**, *Kolekcja jeszcze niewymarłych owadów*, 2018, akryl, olej, płótno, 200 × 250 cm
4. **Wacław Kuczma**, *Nadchodzi przyszłość*, 2020, technika mieszana na płótnie bawełnianym
5. **Teresa Tyszkiewicz**, *Photo epinglé (Zdjecie oszpilkowane)*, 1999, płótno, fotografia cz/b, szpilki, akryl, 110 × 65 cm

3

22

4

34

5

77

POSTAWY

42. Paulina Grubiak. *Zdekonstruować socmodernizm – wystawa Moniki Sosnowskiej w Zachęcie*
45. Łukasz Kropiowski. *Nie bez pewnej perwersji…*
48. Monika Braun. *Graficzki*
53. Magdalena Barbaruk. *Nieznana religia spojrzenia. O oku Łukasza Gierlaka*
56. Bożena Kowalska. *Dariusza Mląckiego identyfikacja rzeczywistości*
59. Roger Piaskowski. *„Non finito” Henryka Cześnika*
62. Andrzej Mazur. *Marlena Promna Ogród naturalny*
65. Iza Jóźwik. *Dodatek do kożucha. „O nieznanym imieniu” Elżbiety Terlikowskiej*

REMINISCENCJE

68. Zbigniew Makarewicz. *BARBARA KOZŁOWSKA ZNANA I NIEZNANA. Wystawa i monografia twórczości*
71. Tadeusz Złotorzycki. *Normatywność nie jest moim pragnieniem*
74. Alicja Jodko. *Jubileusz Sympozjum ’70 w Galerii Entropia w czasach zarazy*
77. Renata Głowacka. *TERESY JUŻ NIE MA*
81. Justyna Teodorczyk. *O promowaniu sztuki przy okazji (nie)jubileuszu Ogólnopolskiego Przeglądu Malarstwa Młodych*
84. Grażyna Blanc. *Syntetycznie o sztuce Mieczysława Wiśniewskiego*
86. Manfred Bator. *Jan Berdyszak wobec parergonu*
88. Wojciech Śmigielski. *ZENON POLUS IN MEMORIAM*
90. Ewa Kaszewska, Katarzyna Haber. *Hałas w Kordegardzie*

KONTAKTY

92. Jan Wiktor Sienkiewicz. *Druga młodość – kontynuacja i nowość Jubileusz czterdziestolecia kalifornijskiej KrakArt Group w Polsce*
96. Andrzej Mazur. *„Analogie” Anity Damas*
98. Katarzyna Kulpińska. *Kamień zmienił moje życie*
100. Krzysztof Stanisławski. *MALOWANIE DYMEM*
102. Alexandra Hołownia. *Przeciwstawny obraz świata 11. Berlin Biennale*

MOTYWY

104. Mirosław Rajkowski. *ARS ELECTRONICA 2020*
107. Agata Kwiecińska. *„Point Nemo” – biegun(y) niedostępności*
109. Joanna Turowicz. *Augusta Zamoyskiego portret intymny*

ROZMOWY

111. *Wywiad z Wacławem Kuczmą. „Ze ścianą nie da się rozmawiać”*
114. *Wywiad z prof. Michałem Jędrzejewskim. Ład mebli Władysława Wincze*

INTERPRETACJE

117. Mateusz Palka. *Wrocławska sztuka w czasach pandemii*
119. Anna Kwapisz, Piotr Jakub Fereński. *Młodzi w OPPENHEIM*
120. Krzysztof Jurecki. *Konkurs Fotografii Odklejonej pt. Przestrzeń*
122. Piotr Jakub Fereński. *Odjazdy*
124. Wojciech Antoni Sobczyński. *Kraksa czy katastrofa - list znad Tamizy*
126. Alicja Klich. *Willmann #zostałwmuzem*
127. Piotr Kielan. *Leszek Mickoś (1944-2020)*
128. Krzysztof Stanisławski. *Andrzej Skoczylas (1939-2020)*
128. Prof. Leon Podsiadły *odszedł (1932-2020)*
128. Maciej Kasperski *(1969-2020)*

Andrzej Kostołowski. *SZAFA* ***(z cyklu: Rozważania psychoprzedmiotowe)***

Leszek Koczanowicz

Wobec pandemii: między solidarnością a izolacją

1

2

W *Dociekaniach filozoficznych* Ludwig Wittgenstein zanotował: *„Więził nas pewien obraz. Nie mogliśmy wydostać się, bo tkwił w naszym języku, a ten zdawał się go nam nieubłaganie powtarzać."* Ten wielokrotnie przywoływany i komentowany aforyzm może być naszym punktem odniesienia w odpowiedzi na pytanie, co naprawdę zmieniła pandemia. Oczywiste jest, że pandemia wprowadza zamęt w naszym widzeniu świata, pojawiają się zdarzenia, które jeszcze do niedawna uważalibyśmy za niemożliwe do zaistnienia, jak izolacja całych społeczeństw, zamykanie granic czy ograniczanie praw obywateli na szeroką skalę. Czy jednak to wystarczy, żeby mówić o konieczności rewizji naszego obrazu świata? Jeżeli wcześniej epidemie nie były punktem wyjścia ani przedmiotem refleksji filozoficznej, to nie dlatego, że nie doceniano ich tragicznego wymiaru. Wręcz przeciwnie, epidemie były od czasów starożytnych powodem do wprowadzania i doskonalenia reguł życia higienicznego. Jednak można powiedzieć, że te różne odpowiedzi na epidemię wpisywały się w odpowiednie systemy myślenia, obrazy świata. W starożytności mają one charakter religijny, w oświeceniu nabierają cech zasad naukowych. Zarazy wpisuję się w panujący porządek świata, w imaginarium społeczne, a tylko sporadycznie je przekraczają.

Jeden z komentatorów Wittgensteina pisze, że przytoczony wyżej aforyzm wzywa, aby „widzieć rzeczy inaczej", aby wyzwolić się z uwięzienia w pewnym ustalonym obrazie. Jeżeli jednak analizujemy pierwsze dyskusje na temat znaczenia zarazy dla życia społecznego i kultury, to dostrzegamy, że ich uczestnicy konstatują raczej, że doszło do wyostrzenia pewnych obrazów niż do ich radykalnej modyfikacji. Trendy, które obserwowaliśmy przed jej pojawieniem zostały amplifikowane, w ciągu kilku miesięcy doszło do transformacji, które, jak przewidywano, będą się dokonywać latami. Myślę, że jest powszechna zgoda co do tego, że nastąpiło takie przyśpieszenie, ale kończy się ona, gdy w diagnozuje się kierunek zmian.

Ogólnie mówiąc, debata nad skutkami społecznymi i kulturowymi pandemii dotyczy dwóch obszarów. Pierwszy z nich obejmuje biowładzę/biopolitykę, drugi zaś reguł życia społecznego, a przede wszystkim kwestii wyłaniania się nowych zasad podziału dóbr, czyli sprawiedliwości społecznej. Oczywiście obie kwestie pojawiły się już wcześniej w dyskursie publicznym. Od przełomowych pism Michela Foucaulta dyskutuje się granice ingerencji państwa w sprawy związane z ochroną zdrowia, na ile stanowi ona wyraz rzeczywistej troski o dobrobyt obywateli, a na ile stanowi uzasadnienie dla podporządkowania jednostek władzy biurokratycznej. Podobnie, już grubo wcześniej przed rozpowszechnieniem się wirusa zastanawiano się, jak długo można tolerować rosnące nierówności, w sytuacji, w której ich narastanie skutkować może zerwaniem podstawowych zasad więzi społecznej. Pytanie to wiąże się ściśle z rozważaniami nad relacjami międzyludzkimi na najbardziej rudymentarnym poziomie. Obserwowano od dawna coraz większą dominację postaw egocentrycznych czy wręcz egoistycznych, czemu sprzyjać miały różnego rodzaju elektroniczne sposoby komunikacji a także media społecznościowe. Pomyślane po to, by ulepszyć relacje międzyludzkie okazały się często wehikułem umożliwiającym skrajne czasem unikanie bezpośrednich, emocjonalnych związków z innymi ludźmi. Zamknięcie w świecie wirtualnym, pod pozorami poszerzania pola kontaktów, skazywało wiele osób na życie w samotności. Stwierdzenie Arystotelesa, że mieć wielu przyjaciół to znaczy nie mieć żadnego okazało się niezwykle aktualne w czasach, w których można mieć tysiące znajomych na Facebooku, a jednocześnie czuć dojmującą samotność. Obszary te bezpośrednio wiążą się z pandemią, ale nie należy przecież zapominać, że nie zniknęło

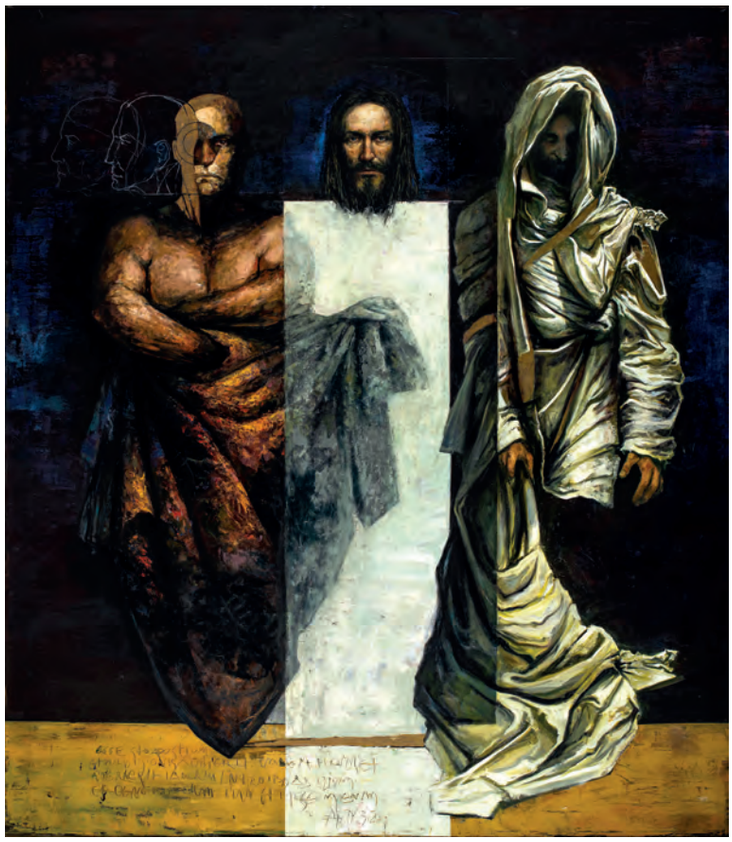
globalne wyzwanie jakim są zmiany klimatyczne, które mogą doprowadzić do katastrofy cały rodzaj ludzki.

Pierwszy okres pandemii, całkowite zamknięcie wielu społeczeństw ujawniał z całą mocą konieczność wspólnego działania, konieczność solidarności i co więcej, nadzieję, że ta ujawniona konieczność doprowadzi do przebudowy relacji międzyludzkich. Jednak samo wezwanie do solidarności jest w pewnym sensie paradoksalne. Pandemia wymaga fizycznej izolacji i jednocześnie duchowej solidarności. Stawia ona pod znakiem zapytania klasyczne połączenie gestu i intencji czy wręcz je odwraca. Powszechne stały się wzory działań charakterystyczne dla Internetu i przestrzeni wirtualnej. Nagle zmieniły się jednak wektory wartości. To, co było występkiem moralnym: izolowanie się od innych, unikanie bezpośredniego kontaktu, pewien egocentryzm, staje się cnotą. Jak napisał jeden z filozofów, obecnie ujawniamy naszą miłość dla innych poprzez utrzymywanie wobec nich dystansu i dodawał, że sytuacja ta prowadzi do całkowitego rozpadu wszelkich ideologicznych kontekstów lewicowych czy prawicowych.

Nie jestem pewien czy taka dekontekstualizacja rzeczywiście się dokonuje, ale niewątpliwie pandemia, nawet jeśli nie wyznacza kierunku, to przynajmniej uświadamia, jakie drogi rozwoju były błędne. W sporze między komunitarystami a liberałami wyraźnie przesuwa szalę na korzyść tego pierwszego stanowiska. W czasach pandemii ludzie dążą do identyfikacji z grupą, ze wspólnotą, a oczywistym kandydatem dla takiej identyfikacji jest naród lub/i religia. Być może ta identyfikacja jest w dużej mierze pozorna, bo wspólnota, która się tworzy jest przede wszystkim wspólnotą cierpienia, ale polityczne ideologie przekładają ją na dostępne i łatwe do wyartykułowania wartości, takie jak naród czy określona religia.

Jednak to wspólnotowe zaangażowanie replikuje paradoks, o którym wspomniałem wcześniej. Poczucie przynależności do wspólnoty łączy się z zachowaniami, które mają charakter indywidualistyczny. Ludzie w izolacji są odosobnionymi jednostkami, które połączone są restrykcjami narzucanymi przez prawo. Można więc powiedzieć, że są paradygmatycznym przykładem najbardziej fundamentalistycznej teorii liberalnej. Jednak sytuacja jest przynajmniej częściowo przełamywana zarówno przez wykorzystanie nowych mediów, w tym mediów społecznościowych, jak też różnego rodzaju performatywne działania solidarnościowe, czego przykładem mogą być choćby wspólne śpiewania we Włoszech. Jednak oprócz takich anegdotycznych przykładów solidarności, mechanizmem napędzającym myślenie wspólnotowe jest lęk, zarówno przed pandemią, jak też przed jej ekonomicznymi i społecznymi skutkami. Zdecydowana większość w krajach dotkniętych zamknięciem zdaje sobie sprawę, że tylko wspólnym działaniem można złagodzić skutki pandemii.

Na poziome politycznym to nasilenie poczucia przynależności do wspólnoty może ujawniać się na kilka sposobów, które należą często do różnych części spektrum politycznego. Na poziomie ekonomicznym pewne jest, że nie obejdzie się bez masywnej interwencji państwa w gospodarkę. Wygląda na to, że popularne niezwykle recepty ekonomiczne neoliberałów straciły swoją moc. Zaraza może więc mieć konsekwencje takie, jakie dla gospodarki europejskiej miała II Wojna Światowa, której doświadczenie legło u podstaw powstania państwa dobrobytu. Państwo to opierało się na powszechnej zgodzie obywateli, że nierówności społeczne powinny być łagodzone poprzez transfery od bogatych do gorzej zarabiających. Czy jednak taki scenariusz nie jest zbyt optymistyczny? Wszak pierwszą, prawie instynktowną reakcją na pandemię był powrót do państwa narodowego. Zamykanie granic, oddzielanie własnych obywateli od migrantów to standardowe metody walki z zarazą. Cofnięto więc praktycznie wielkie osiągnięcie Unii Europejskiej, jakim był swobodny przepływ ludzi i towarów między krajami. Wygląda na to, że solidarność wróciła do pierwotnego narodowego czy nacjonalistycznego łożyska. Jest w tym kolejny paradoks, gdyż pandemia ma oczywiście globalny wymiar i tylko na tym poziomie można z nią efektywnie walczyć. Ironią historii byłoby więc, gdyby w wyniku zarazy wróciły silne państwa narodowe.



3

1. **Telemach Pilitsidis**, *Ikona*, 2020, olej na płótnie, 70 × 60 cm, fot. czytaj s. 26
2. **Zdzisław Nitka**, *Czarny Pies*, 2019, olej, płótno, 140 × 210 cm, fot. czytaj s. 22
3. **Andrzej Boj Wojtowicz**, *Laodycea*, 2020, płótno, technika własna, farby i media własnej produkcji, 220 × 190 cm, fot. czytaj s. 22

Pytań jest wiele, odpowiedzi nie ma prawie wcale. Wydaje się jednak, że ta sytuacja pewnego zawieszenia, niepewności, podatności na interpretację otwiera niezwykle płodne pole dla sztuki, szczególnie tej, która ma wymiar krytyczny. Przywoływany na początku tekstu Wittgenstein nieprzypadkowo użył metafory obrazu jako czegoś, co blokuje nowe spojrzenie na rzeczywistość. Sztuka jest właśnie jednym ze sposobów na przezwyciężenie takiego ograniczenia. Ujawnia nowe sposoby ujmowania świata i sprawia, że jesteśmy w stanie się w nich odnaleźć. Nie daje odpowiedzi, ale nadaje sensy, a tego nam w obecnej sytuacji niezwykle potrzeba.

I na koniec uwaga *pro domo sua*. Jako wieloletni współpracownik *Formatu* nie mogę nie odnieść się do tego, że w tym trudnym roku pismo obchodzi 30-lecie istnienia. Pozostaje życzyć następnych wielu lat równie owocnej pracy. Tak jak sztuka potrzebna jest społeczeństwu, tak sztuce potrzebni są ci, którzy ją komentują i upowszechniają. Jasne jest, że w latach, które nadejdą misja *Formatu* staje się jeszcze ważniejsza. ■

Facing the pandemy: between solidarity and isolation

The author ponders upon the pandemic situation and analyzes whether it really has change anything in our life or it just sharpened our point of view on many issues in an accelerated way, not pointing any precise directions though. The debate about social and cultural effects of the pandemy concerns biopower or biopolitics, as well as social justice. The pandemy revealed new meaning of a relation between an individual and a community, and apart from raising many questions on political and social level, it also opens up a new field for art. ■

1

2

1. **Edward Munch**, *Autoportret chorego na grypę*, 1919, Nasjonalgalleriet, Oslo, fotografia: Jacques Lathion,
Za: https://www.nasjonalmuseet.no/en/collection/object/NG.M.01867, domena publiczna
2. **Jules Elie Delaunay** (1828-1891), *Zaraza w Rzymie*, 1869, Musée d'Orsay, Paryż, fotografia © Jose/Leemage/Corbis,
Za: https://www.franceculture.fr/societe/sinstruire-du-passe-avec-francoise-hildesheimer-philippe-lancon-william-marx (z wykorzystaniem. gettyimages.com), domena publiczna
3. *Św. Franciszek pomagający chorym na trąd lub ospę*, ilustracja często wykorzystywana do ukazania epidemii dżumy, miniatura z kodeksu La Franchescina autorstwa **Jacopo Odiego**, z około 1474 r.,
Za; https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Leprosy_in_La_Franceschina.jpg, domena publiczna

Cezary Wąs

Sztuka i zaraza. Przedstawienia masowych chorób w sztuce Zachodu

Sztuka przez całe epoki była wysoko ceniona za swoje zdolności mimetyczne. Przekonanie o realistycznym charakterze większości dzieł sztuki dawnej jest jednak błędne. W rzeczywistości wytwarzanie artystycznych artefaktów było raczej przejawem eskapizmu i ucieczki od dolegliwości realnego życia. Zdecydowana większość wytworów artystów prezentowała treści odnoszące się do religijnych imaginacji służących celom społecznym. Równie duża liczba artystycznych przedstawień związana była z potrzebami władzy i integracji społecznej. Sztuka krytyczna wobec utrwalonych systemów politycznych czy obyczajowych przyzwyczajeń stanowi wąski margines kultury służalczości i schlebiania opresyjnym reżimom. Kultura modernistyczna w sztukach plastycznych pomniejszyła znaczenie treści dzieł, rozwinęła natomiast rolę estetyczną sprawiając, iż dzieła oceniano według sprawianej przez nich przyjemności. Estetyzm wzmocnił postawy hedonistyczne, lecz także doprowadził gry formą do postaci, w której nabrały one walorów mało atrakcyjnej powtarzalności. XX-wieczna instytucjonalizacja sztuki przekroczyła rozmiary XIX-wiecznego akademizmu i zamknęła artystów w kręgu bezpiecznych formuł finansowanych z wpływów podatkowych państw. W ten sposób ani dawna, ani nowsza sztuka nie może poszczycić się bliskimi związkami z rzeczywistymi problemami dotykającymi niekiedy milionów ludzi. Dowodem takiego charakteru sztuki jest ubóstwo przedstawień dotyczących chorób, które w dziejach społeczeństw przyczyniały się do śmierci milionów osób. Zarazy i epidemie pustoszyły obszary zamieszkałe przez ludzi w dawnych i nowszych czasach, ale ich reprezentacje w sztuce należą do rzadkości.

Kilka lat dżumy w połowie XIV wieku pochłonęło 225 milionów osób. Cztery stulecia ospy przyczyniły się do śmierci 300 milionów ludzi. Cholera z lat 1899-1923 odpowiada za zgon półtora milionów mieszkańców Ziemi. Na grypę nietrafnie nazwaną „hiszpanką" umarło w latach 1918-1919 co najmniej 50 milionów osób. Historia sztuki i literatury w niewielkim stopniu zarejestrowała okoliczności związane z tymi epidemiami. Przechowywany w Bibliotece Królewskiej w Brukseli traktat opata Gillesa li Muisisa z około 1353 roku zawiera miniatury Pierarta dou Tielta pokazujące, jak mieszkańcy Tournai grzebią ofiary „czarnej śmierci", dżumy z lat 1346-1351[1]. Jeden z rysunków przedstawia liczną grupę osób niosących trumny do zbiorowej mogiły, podczas gdy drugi palenie

1 *Chroniques et annales de Gilles Li Muisis*, Koninklijke Bibliotheek van België, Ms. 13076-13077, f. 24v., zob. *Les principaux manuscrits à peintures de la Bibliothèque royale de Belgique*, vol. I, red. C. Gaspar, F. Lyna, zrewidowany reprint wydania z r. 1937, Bruxelles 1984.

zwłok na stosie. Apotropaiczny gonfalon (sztandar) Benedetta Bonfigliego wiszący obecnie w kościele San Bernardino w Perugii przedstawia scenę Anioła atakującego Śmierć siejącą zagładę, zaś powyżej Madonnę próbującą chronić mieszkańców [2]. Data na murze 1464 wiąże się z epidemią dżumy w tym roku, niemniej jej przejawy nie zostały ukazane. Bardziej bezpośrednia i dosadna w przedstawianiu skutków choroby jest miniatura przedstawiająca św. Franciszka i jego braci zakonnych leczących trędowatych w leprozorium. Objawy na ciele chorych wskazują raczej na ospę, lecz miniatura najczęściej interpretowana była jako obraz zakażonych dżumą, ponieważ namalowana została przez Jacopo Odiego z Perugii około 1474 r. w kodeksie *La Franceschina* zawierającym historię zakonu franciszkańskiego spisaną w lokalnym języku w krótkim okresie po ustaniu epidemii [3]. Chociaż dużych rozmiarów krosty na ciele wyglądają drastycznie, to jednak kronika jest przede wszystkim dziełem hagiograficznym, a przedstawioną chorobę trudno jednoznacznie zidentyfikować. Twórca był skupiony nie tyle na przedstawieniu powszechnego nieszczęścia, co na uhonorowaniu świętego i jego bliskich wyznawców. Podobnego przykładu marginalizowania zarazy i jej przedstawiania na obrzeżach przedstawień poświęconych życiu świętego dostarcza częściowo tylko zachowany fragment dużego cyklu ukazującego życie i śmierć św. Sebastiana w kaplicy Sainte-Claire w Venanson autorstwa piemonckiego artysty Giovanniego Baleisona z roku 1481. Kaplica znajduje się w niewielkich rozmiarów budynku przy wjeździe do górskiej wioski, którą miała chronić przed dżumą w roku 1467. Na jednym z przedstawień w pasie podsklepiennym przy ścianie frontowej wyobrażono człowieka wywożącego wózkiem zwłoki i dwie kobiety tulące do siebie martwe niemowlęta.

W okresie nowożytnym przedstawianie masowych chorób nadal należało do rzadkości. Do najsłynniejszych dzieł o tej tematyce należy obraz Julesa Eliego Delaunaya *Zaraza w Rzymie*, którego dwie wersje przechowywane są w Musée d'Orsay w Paryżu i Musee des Beaux-Arts w Breście. Wersja z Brestu z roku 1859 stanowi próbę do finalnego dzieła z roku 1869. Oba obrazy w wyraźny sposób inspirowane były freskiem Antonia di Benedetto degli Aquili (znanego jako Antoniazzo Romano) zatytułowanym *Procesja przebłagalna Sykstusa IV na koniec plagi z 1476 r.* znajdującym się w rzymskiej bazylice San Pietro in Vincoli. Zarówno dzieła Delaunaya, jak i fresk Romano są dziełami alegorycznymi, którym brakuje realizmu, zaś uwydatniona została treść opowieści zaczerpniętej ze *Złotej legendy* Jakuba de Voragine na temat św. Sebastiana. Środkową część obrazu francuskiego malarza wypełnia przedstawienie dwóch aniołów, z których jeden uderza w drzwi oszczepem, zwiastując śmierć od zarazy. Na ulicach leżą zwłoki, a głęboko w tle widoczny jest pomnik Marka Aureliusza. W prawym rogu dwie postacie siedzą pod niszą z rzeźbą Eskulapa czy Asklepiosa, co przypomina o powszechności pseudomedycznych i medycznych traktatów omawiających przyczyny choroby i ewentualne sposoby ich leczenia. W górnym lewym rogu widoczna jest procesja z krzyżem jako bardziej tradycyjny sposób walki z dżumą. Równie słynny obraz Antoine-Jeana Grosa *Napoleon odwiedza zadżumionych w Jaffie* z roku 1804 nawiązuje do przedstawień religijnych, jednak postać świętego troszczącego się o chorych zastąpił polityk, a hagiografa usłużny artysta.

3

Modernizm nie przyniósł żadnych zmian w ignorowaniu dotkliwej rzeczywistości przez sztukę. Grypa, która pojawiła się w styczniu 1918 r. i pochłonęła więcej ofiar niż I wojna światowa, praktycznie nie zaistniała w znanych powszechnie dziełach sztuki. Edward Munch namalował wprawdzie dwa autoportrety przedstawiające go jako chorego i rekonwalescenta, ale na pierwszym wygląda jak przedwcześnie rozbudzony alkoholik, zaś na drugim jak ciężki melancholik. Jedynie tytuły dzieł świadczą o grypie, która zabijała w kilka dni. Egon Schiele w skromnym rysunku sportretował Gustava Klimta na łożu śmierci i pozostawił niedokończony obraz *Rodzina*. Ciężarna żona artysty zmarła 28 października 2018 r., zaś sam Schiele trzy dni później. Portret artysty z żoną i małym dzieckiem pokazuje zasmuconych ludzi, lecz nie zapowiada nadchodzącej śmierci. Zapewne równie mało pozostanie w wielkiej sztuce po epidemii SARS-CoV-2, która zgodnie z oficjalnymi informacjami zaczęła się w listopadzie 2019 r.

Nie jest oczywiste, dlaczego wojny i zbrodnie wojenne budziły zainteresowanie artystów od czasów sztuki starożytnego Wschodu. Stosy pobitewnych trupów i rytualnie mordowanych jeńców zawarte są w wielu słynnych dziełach dawnych epok. Choroby, które dręczyły ludzkość w dawnych i nowszych czasach były być może czymś na tyle niezrozumiałym, że aż niemożliwym do przedstawienia. Myśliciele i kronikarze nigdy nie byli pewni, czy masowe choroby były karą bożą, czy dziełem szatana, chociaż winnych upatrywano także w Żydach i emigrantach. Wszelkie środki zaradcze miały zawsze coś wspólnego z magią i przesądami. Wszelkie okoliczności epidemii znane są jednak głównie ze źródeł pisanych, podczas gdy sztuki plastyczne nigdy nie rozwinęły tematu choroby. ■

Art and plague. Images of mass diseases in Western art

For centuries, art has been rather an escape from reality and its troubles. It has often been a tool used for religious, political and social purposes, or it has been associated with esthetics and pleasure. Therefore there are few images of disease and plague despite the fact that these phenomena devoured thousands of people. The author goes through epochs, mentioninig some pieces of art that depict victims of plague or disease. ■

2 R. Crawfurd, *Plague Banners*, „Proceedings of the Royal Society of Medicine" 1913, nr 6, s. 43 (il. 2), s. 44; M. Bury, *The fifteenth- and early sixteenth-century gonfaloni of Perugia*, „Renaissance Studies" 1998, nr 1 (12), s. 67-86.

3 *La Franceschina. Testo volgare umbro del sec. XV scritto dal p. Giacomo Oddi di Perugia*, I-II, red. N. Cavanna, Assisi 1929, Firenze 1931, wznowienie 1981.

Zyta Misztal v. Blechinger

Simulacrum - era nierzeczywistej rzeczywistości

1

Gdy miejsce społeczeństw tradycyjnych zajęło społeczeństwo przemysłowe z jego nowoczesnością, tj. wraz z drukiem i zegarem, okularami i szczepionką oraz wielkim apetytem na więcej,potem przyszła „epoka refleksywna" pełna konfrontacji ze skutkami funkcjonowania nowoczesności. Proces modernizacji dla samego siebie stał się problemem [1]. Ryzyko generował system, zagrażając globalną katastrofą, skażeniami chemicznymi czy skutkami stosowania biotechnologii. Niepokój o przyszłość, swoje przeczucia, że „ze światem jest coś nie tak" wyrażali nie tylko poeci i malarze. Przed efektami ubocznymi procesów modernizacji przestrzegali naukowcy: *„jesteśmy bowiem świadomi, że świadomość nie oznacza pełnej kontroli.* [2] I choć próbowano redukować zagrożenia, koordynując globalny system poprzez próbę zarządzania nim i ujednolicanie zasad jego funkcjonowania, ich długofalowym skutkiem okazała się „makdonaldyzacja" i jeszcze większy wzrost ryzyka. Autor *Tyranii chwili* [3] siedemnaście lat temu obawiał się, że postępujące procesy unowocześniania, zamiast przyczynić się do wzrostu jakości życia, zagrożą światu, pozbawiając go wolności wyboru. Tymczasem naszą rzeczywistość w niesamowitym tempie przekształcały innowacje technologiczne. Rozwijały się szybciej niż człowiek. Nic dziwnego, że w swej interakcji z cyberprzestrzenią zagubiliśmy różnicę między bezpośrednią percepcją obiektywnej informacji, a kategoryzacją opartą na hipotezach i przekonaniach. Dematerializując prawdziwą obecność, przestaliśmy rozróżniać to, co prywatne od tego, co publiczne, implementując „życie" w „medium" i ufając technologii bezkrytycznie. Ta wniknęła w tkankę społeczną rozpoczynając nieuchronny proces mutacji. Nastał kryzys materialności. Społeczeństwo przeciążone nadprodukcją zapadło się pod jej ciężarem, implodując w masę, pozbawioną energii i autonomicznej woli. Powierzchowność stała się tożsama z nieobecnością intelektualną. Wartości i znaczenia pracy, marzeń czy sztuki przestały wytwarzać „substancję życia". Nadmiar produkowanych informacji spowodował totalną dezorientację, a substytucja i obojętność zdawały się stanowić jedyne remedium na wszechobecny obłęd.

Jean Baudrillard pisał:*Wszędzie ta sama geneza simulacrum: wymienność piękna i brzydoty w modzie, lewicy i prawicy w polityce, prawdy i fałszu w każdym przekazie mediów, użytecznego i bezużytecznego na poziomie przedmiotów, oraz natury i kultury na każdym poziomie znaczenia. Wszystkie wielkie humanistyczne kryteria wartości, wszystkie wartości cywilizacji moralnego, estetycznego i praktycznego osądu zaniknęły w systemie wyobrażeń i znaków. Wszystko stało się niedecydowalne.* [4]

SZTUKA W KRYZYSIE NADPRODUKCJI.

Sztuka przesunęła się w stronę konsumpcji kulturowej. Wciąż jesteśmy poddawani procesom kategoryzacji, wobec których nie jesteśmy ani wolni, ani suwerenni. Kulturę podmieniono na popkulturę i rozrywkę, natomiast „bycie artystą" oznaczało budowanie kariery, której wielkością ma być wskaźnik sprzedaży i ilość followersów. Narzuca się nam treści, jakimi winniśmy się otaczać – od wirtualnych wystaw, zdjęć i filmów na internetowych portalach, po muzykę w aplikacjach. Zalewani morzem danych ulegamy trendom i stylom niewysublimowanej tyranii, funkcjonującej według wzorca konsumpcji. Tak pozwoliliśmy zepchnąć elitarną sferę sztuki w otchłań „utowarowienia", w szeroko rozpowszechnionym globalnym systemie, przekształconym w przemysł wspierany cyfrowo. *Kultura, podobnie jak inne sfery życia, stała się strefą działania wolnego rynku. Media – maszyną do produkowania powierzchni reklamowych. Bezinteresowność, tak ważna dla sztuki, straciła na znaczeniu. Powolne procesy kulturotwórcze zagubiły wagę i sens. Zamiast krytyki i opinii pojawiły się rankingi, systemy ocen, gwiazdek i like'ów* [5]. Niektórzy twórcy ulegli pokusie, produkując bezwartościową, ale dobrze sprzedawalną „papkę" naszpikowaną „efektem WOW". Tylko nieliczni pamiętając, że jakość potrzebuje czasu, zachowali odpowiedzialność wobec faktu bycia artystą.

W przedmiocie krytyki (która nie była i wciąż nie jest działalnością dochodową, gdyż opracowaniu esejów, recenzji czy tekstów krytycznych często towarzyszą inne prace prowadzone w tym samym obszarze), wyrażanie

1 Beck Ulrich; 2002; *Społeczeństwo ryzyka. W drodze do innej nowoczesności*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar, przeł. Stanisław Cieśla. (Beck 2002: 28).

2 Bruno Latour – francuski antropolog, socjolog i filozof nauki, współtworzył teorię aktora-sieci ANT, autor *Nigdy nie byliśmy nowocześni Nadzieja Pandory Polityka natury*; 2003.

3 T. H. Eriksen; profesor antropologii społecznej na uniwersytecie w Oslo, autor *Tyranny of the Moment: Fast and Slow Time in the Information Age* W swym zbiorze esejów podnosi problem niepokoju, którego źródłem jest rosnący w postępie geometrycznym rozwój wszystkiego, co ma związek z komunikacją i informacją. W sferze zawodowej, w życiu rodzinnym oraz w sztuce stajemy się niewolnikami „tyranii chwili", rządzi nami presja, logika szybkości, zaś technologie, które pozornie mają oszczędzać czas, paradoksalnie go nas pozbawiają; Państwowy Instytut Wydawniczy, 2003

4 J. Baudrillard, *Selected Writings*; Wybór i wstęp: M. Poster, Cambridge: Polity Press 1992 s. 128

5 Fragmentu przemówienia reżysera teatralnego Krzysztofa Warlikowskiego w Parlamencie Europejskim z okazji wręczenia nagrody Prix du Livre Europeen; grudzień 2018 r.

2

1. **Nicolò Tomaini**, *Untitled*, 2011; smartphone e pietra, EGO, Exhibition: Verranno giorni senza nome 2019; Courtesy: Galleria Melesi
2. **Bernardo Oyarzún**, *Werken*, 2017, Chilean Pavilion, Arsenale, 57th Venice Biennale. Courtesy: La Biennale di Venezia; photograph: Marek Misztal v. Blechinger

obiektywnej opinii nie zawsze było możliwe. Krytyk zbyt często uwikłany jest w zależne relacje. W rezultacie niektóre z artystycznych wydarzeń, kontrowersyjne lub po prostu kiepskie, prawie nigdy nie spotykają się z osądem. To tłumi konfrontacje i zachęca do konformizmu. Milcząca cenzura wyrządza więcej szkody niż jej wersja reżimowa, ponieważ ta druga wiąże się z oporem, pojawieniem subkultur, które karmią ducha opozycji. Prawdziwa zmiana jest ruchem przeciwprądowym. Jaki sens ma chęć zmian, jeśli nie ma narzędzi i odwagi, aby te zmiany realizować? To kultura określa sposób życia. Odzyskanie wartości i siły krytyki, powinno stanowić refleksję nad zdolnością sztuki do kwestionowania samej siebie. Tylko w ten sposób system artystyczny odzyska przejrzystość i obiektywizm i może stać się narzędziem zbiorowej świadomości. Myślenie, a zwłaszcza myślenie krytyczne w czasach emocjonalno-społecznej destrukcji jest dziś nie tyle pożądane, co konieczne.

Podsumujmy to głosem filozofa: *Według tego, co kiedyś nazywano zamiarem natury pojawiłem się na tym świecie w charakterze osoby myślącej; szanuję ten zamiar — i myślę. Ryzykuję błąd, ryzykuję przegraną, ale podtrzymuję swój honor: własny i niby naszej „matki natury*[6]

KRYZYS JAKO ANTIDOTUM.

Historia uczy, że upadek i dezintegracja mają sens, gdyż prowadzą do odrodzenia. Intuicja podpowiada, że każdą przemianę można budować na podwalinach pamięci, ucząc się na błędach. Kryzys zmienia perspektywę. Zmiana uwalnia zmysły i tworzy nowe wyobrażenia. Wyobraźnia formułuje myśli i kreuje nowe wizje świata. Jaką rolę pełni tu sztuka? Sztuka ma metaforyczną, ale i egzystencjalną siłę, gdyż obok dzieła istnieje myśl implikująca procesy transformacji. Myśl jako droga ku wolności. Myśl, którą możemy zdefiniować jako platońskie widzenie idei oczyma duszy. Prawdziwa, zdrowa kreacja nie jest nastawiona na krótkotrwały efekt, ale ustanawia emocjonalny i intymny związek człowieka z człowiekiem poprzez dzieło. Dzieło, które nie jest produktem, ani luksusowym przedmiotem, tylko integralnym elementem naszej egzystencji – pozwala pamiętać. Sztuka wyobraża, ale też wpływa na pamięć i ją analizuje, rozbija pod kątem różnych znaczeń, skupia na socjologicznym komponencie. Jest istotą ludzkiego doświadczenia. Mniej lub bardziej świadomych, wewnętrznych przeżyć. Związana z rozwarstwieniem czasu, buduje świat znaczeń, tworzy tożsamość, pozostając ponadczasową prawdą, którą trafnie określił Marcel Proust: *przynosi dowód, że istnieje coś innego niż nicość.*

Każdy kryzys tworzy narrację, która sięga w przyszłość. Bezprecedensowy stan pandemicznej zapaści zakwestionował antropocentryzm; narcystyczny twór człowieka egoistycznie przeświadczonego o swej dominacji. W sferze sztuki natomiast dał ujście kumulowanym napięciom. Posthumanizm od dawna poszukiwał obszarów dla swoich manifestacji. Wiele realizacji artystycznych wpisuje się w tę rzeczywistość, zakładając konieczność otwartości i przeformułowania pojęć. Synergia biologii z technologią jest dziś rozpatrywana praktycznie, poprzez specyficzny rodzaj logosu. Sztuka posthumanizmu stanowi rodzaj lustra, w którym przeglądać się może człowiek, na nowo wyznaczający sobie miejsce w świecie natury, maszyn i rzeczy.[7]

Każdą rzeczywistość można zmienić poprzez myślenie, ciekawość i współdziałanie. Potrzebujemy dziś prawdy i bliskości, rzetelnej pracy i odwagi, która przejawia się w czynach. Przeciwstawienia się bezmyślności, redefinicji wyobrażeń i podejmowania wysiłku w poszukiwaniu wartości intelektualnej i emocjonalnej. ■

Simulacrum – an era of unreal reality

The author recalls fast development of new technologies and risks they brought along, changing people's life especially in the last decades. However, a human could not undergo such a rapid process which resulted in many confusions and crises. Popculture and entertainment have replaced art, over-producing content and products. Slow creative processes lost meaning in the era of fast rating systems, like starts or likes, which in turn affected profound critical reviews. Shall the present pandemic crisis change this situation and bring back the value to slow process of intelectual and emotional research? ■

6 Henryk Elzenberg; *Kłopot z istnieniem. Aforyzmy w porządku czasu*; Kraków 1963.

7 Piotr Zawojski " Posthumanizm, czyli humanizm naszych czasów" Kultura i Historia nr 32/2017

Sławomir Marzec

Krytyka artystyczna w dobie hejtu i... post/ornamentu

1

Na początku chciałbym wyrazić najgłębsze uznanie zespołowi Formatu, a szczególnie jego patronowi Andrzejowi Sajowi, za owocny i wieloletni trud, za stworzenie pisma i utrzymywania go na niezmiennie wysokim poziomie. A jest to wyczyn wręcz karkołomny, zważywszy na gwałtowność przemian sztuki, jej rozliczne de/formacje – zawłaszczenia, instrumentalizacje, a nierzadko i degeneracje. Format cierpliwie i spolegliwie towarzyszy w tych metamorfozach, starając się jednak zachować przy tym przytomność i unikając jednostronnych radykalizmów. A to doprawdy jest dzisiaj bezcenne, jak i rzadkie.

Jubileusz pisma jest również okazją do próby spojrzenia całościowego na krytykę artystyczną. Ogłaszano już wielokroć koniec sztuki, co od lat – prowokacyjnie – uzupełniam wołaniem o końcu krytyki artystycznej; o jej pełzającej degrengoladzie. Najwyższa pora bowiem zdać sobie sprawę, w jakim stopniu stajemy się zakładnikami naszych oczywistości, środowiskowych skrótów myślowych i pustych frazesów. Jak bardzo potrafią zwodzić nas szczytne hasła wolności, emancypacji, zaangażowania i kreatywności. Jak osaczają nas i ogłupiają wymogi radykalizmu, modernizacji, zmiany za wszelką cenę. Na oślep. **A przecież sztuka ma być sztuką, a nie tylko walką o nią (lub za jej pomocą), nie samą jej przemianą czy nieustanną redefinicją.** Doszło do tego, że głównym mechanizmem twórczości stał się tępy nawyk samozaprzeczenia (sztuką staje się to, co jeszcze nie było sztuką), kompilacji (zlepiania ciekawych efektów) lub wytwarzania efektu wystawienniczego. Bo narzucają to artystom wymogi rynku, mass mediów, poszukujący „nowości" kuratorzy, którzy sami chcieliby wylansować jakiś własny trend, a przynajmniej swoich idoli. Bo trzymający kasę lub kontakty wymagają skutków społecznych – już nawet nie tyle licznej widowni, co „słusznych zaangażowań". Wszystko to zamieniać zaczyna sztukę w atrakcyjną anomalię na poziomie banału i/lub jurnej prowokacji.

Krytyka artystyczna powstała, aby pomóc widzom doświadczyć sztuki w jej pełni. **Bo do prawdziwej sztuki trzeba dojrzewać.** Nieustannie. Oczywiście łatwiej i owocniej jest skrawać ją do poziomu zinfantylizowanej publiczności, bo zamiast edukować można przecież „reedukować" – kolonizować, pacyfikować zasłaniając się pięknymi hasełkami tolerancji represywnej, dyskryminacji pozytywnej czy no-platforming. Rolą krytyki artystycznej wobec narastającej subiektywizacji stało się pomaganie artystom w dotarciu do publiczności, szukanie publiczności dla danego rodzaju sztuki. Recenzenci zazwyczaj jednak byli wtórni wobec dokonań twórców. Historia sztuki pełna jest cytatów mądrali drwiących z nowatorów, którzy dziś majestatycznie zalegają muzealne sale. Marzeniem krytyki było dotrzymanie kroku twórcom. Okazało się to możliwe dopiero, gdy kuratorzy przejęli rolę artystów – stając się metaartystami redefiniującymi sens i cele sztuki. Wyznaczającymi jej ważności, hierarchie i aktualności. Redukującymi dzieła do manifestacji trendów. Skutkiem tego artysta dzisiaj nie tyle tworzy, co raczej reprezentuje daną tendencję, postawę albo… listę rankingową.

W ostatnich latach sztuka kuratorów, ich wystawy problemowe oraz festiwale politycznej i *optycznej poprawności* (Paul Virilio), zastępowane są targami, aukcjami, giełdami sztuki, które pozwalają na bardziej demokratyczny, szerszy obieg dzieł. Oczywiście coś za coś, bo społeczeństwo formowane na bycie funkcjonalnym, plastycznym tłumem zarządzanym poprzez „jedynych wiedzących" funkcjonariuszy mainstreamowego artworld, kupuje, co mu się podoba, nie mając do tego żadnych kompetencji. Bo przecież w szkołach nie uczy się wrażliwości ani świadomości artystycznej. Jeszcze gorszym jednak zjawiskiem są prywatne kolekcje, które budowane są przy pomocy „eksperta" z jakiegoś centra sztuki. A on po prostu repetuje w mniejszej skali kolekcje oficjalne. Trzeba też wspomnieć o najnowszej krytyce spekulacyjnej, obsługującej duży kapitał. Bo przecież mając odpowiednie po temu środki można zyskownie wylansować wszystko i wszystkich. Oczywiście dotarło już pod strzechy hasło *każdy jest artystą*, więc wszelka zadyma, wszelki niekonwencjonalny wygłup definiowany bywa jako wydarzenie artystyczne. Niedługo napady na banki tak będą wyjaśniane w sądach.

Wszakże sytuacja krytyki artystycznej jest doprawdy trudna. Staje ona przed koniecznością wyboru spośród kilku opcji. Pierwsza to wspomniana

2

3

przemiana w metasztukę – redukcję sztuki do efektu wystawienniczego na użytek komercji, mediów i polityki. I są podstawy, aby uznać to za tendencję wiodącą, gdyż centra sztuki coraz częściej programują sztukę. Narzucają „ważne i aktualne" tematy, problemy, strategie, definiują kto jest obecnie „naprawdę" artystą (dziś „powinny być" nim tylko kobiety i mniejszości różnego rodzaju). Najoczywiściej tak programowana, a może raczej tak manipulowana sztuka staje się powoli rodzajem korupcji społecznej, z rozbudowanym systemem grantów, stypendiów, wystaw, zakupów prac, publikacji etc.

Druga opcja to zamiana krytyki w animację działań społecznych (zwłaszcza kampanii „słusznego" hejtu). Znamienne jest bowiem, że dzisiaj nie krytykuje się za jakości artystyczne, bo zanika po temu społeczna kompetencja. Nie krytykuje się, lecz albo dokonuje się marketingowej apoteozy, która nie tylko polega na finansowaniu projektu, nagłośnieniu, ale i natychmiastowej muzealizacji. Albo totalnie potępia. Takim przykładem nowej twarzy krytyki powinna być moim zdaniem Natalia Suszczyńska, której recenzja w „Newsweeku" z wystawy „Chcę być kobietą" (Galeria XXI 2019) nie omawiała żadnej pracy, nie wymieniła nawet nazwisk uczestników ekspozycji, lecz za to z imienia i nazwiska, a nawet z zawodu wyliczyła feministki pikietujące wernisaż. Nową formułą krytyki może będzie taka właśnie autopromocja powiązana z kampanią hejtu. Nie tyle zatem, jak to niegdyś bywało – zachwyt, ciekawość, wzniosłość są motywacją doświadczania sztuki, lecz zdolność wyzwalania u innych bardziej widowiskowej pogardy i nienawiści. Oczywiście wpisuje się to pozornie w szersze przemiany i transformację samej krytyczności jako nieredukowalnego ograniczenia (np. prawomocności Jurgen Habermasa), albo w krytykę jako generowanie wykroczenia, odstępstwa (np. genealogii aktualności Michael Foucaulta); ale nie komplikujmy.

Tomasz Pietrek

1. *POLAND FIGHT*, from the series „Global Fight"
2. *GERMAN FIGHT*, from the series „Global Fight"
3. RUSSIAN FIGHT, from the series „Global Fight", 1-3. 2020, technika mieszana

Trzecią opcją jest krytyka przemieszczona. Często zanik wrażliwości na formę, kolor czy układ kompozycji tłumaczony jest tzw. poszerzonym polem sztuki. Tylko, że zazwyczaj specjalistka od jakichś „postfeministycznych relokacji transtożsamości" nie ma pojęcia o podstawach języka widzialności. Bo my ludzie mamy ograniczone pole percepcji: widzimy coś dlatego, że nie widzimy czegoś innego. Nie ma więc poszerzonego pola sztuki, a tylko przemieszczone. Radosny nawyk nieustającej redefinicji wszystkiego, co ma niby dowodzić kreatywności (a dlaczego nie braku przytomności?) powoduje, że właściwie wszystko zamienia się we wszystko. Także w swoje przeciwieństwo. Technologie cyfrowe przyspieszają ten proces zmienności i nasza realność staje się *płynna* (Anthony Giddens), *plastyczna* (Catherine Malabou). Otacza nas dynamiczna wizualność nieustannych transformacji, morfizmu wykluczające postrzegania rzeczywistości w kategoriach stabilnych form i znaczeń, które pojawiają się już tylko w przelocie, w migocie. Powstaje więc malarstwo szkicowe, czysto instynktowe, odruchowe. Osobiście nazywam to **sztuką post/ornamentu**. Swego czasu Alois Riegl, a za nim Wiesław Juszczak uznali ornament za podstawową manifestację matryc symbolicznej wizualności danej kultury. Dzisiaj wobec narastającej **bezpodmiotowej subiektywności** można mówić tylko o postornamencie – odruchowych estetycznych regularnościach. Zamienia to sztukę w formę indywidualnej lub grupowej autoterapii. Albo – co najczęstsze – w czystą komercję „ładności".

Czwartą opcją krytyki artystycznej jest polityczna indoktrynacja. Ogromnym problemem jest zawłaszczenie języka sztuki przez epigonów marksizmu >

Zdzisław Nitka, *Relacja*, 2020, olej, płótno, 60 × 80 cm

z całym pojęciowym dymem „urzeczywistniania sztuki w życiu". Czyli, że niby pójście do lasu jest lepsze niż namalowanie tegoż lasu... A przecież to dwie zupełnie różne sprawy. Niestety, narzucany jest przy tym rachityczne wyobrażenie klasycznych form sztuki, aby ukazać ich formalizm, nieadekwatność, opresyjność etc. Lecz wystarczy nieco trzeźwiejsze spojrzenie, aby zauważyć, jak bardzo represyjne i banalizujące są schematy tzw. sztuki problemowej, która to miała uwolnić nas od schematów czczego estetyzmu. Kłopot polega na tym, że wyobrażenie estetyzmu jako kwestii smaku, kanonu jest skandalicznym uproszczeniem problemu. Estetyka to wiedza i wrażliwość pozwalające operować językiem form, kolorów, kompozycji etc., które przecież mają własną swoistość. Niestety, demokratyzm (wypaczona, strywializowana demokracja) uznaje prawo, aby nawet ślepy występował jako ekspert od wizualności. Rzecz skracając: o neomarksistowskiej indoktrynacji sztuki najnowszej pisałem już wielokrotnie, więc do tych publikacji odsyłam. Zwalczam ją jak mogę nie tyle z powodu własnego konserwatyzmu, lecz właśnie za brak odwagi przytomnego spojrzenia na złożone konteksty współczesności. Za to, że neomarksiści (feministki etc.) potrafią zasadniczo jedynie walczyć o sztukę lub wykorzystywać ją w walce, ale już nie bardzo potrafią jej praktykować, a prawie w ogóle cieszyć się nią. I narzucają ową zaciekłość innym jako nową formułę czy strategię sztuki – tzw. artywizm. Tymczasem jest to praktyka równoległa, oparta na innych założeniach. Pisałem już na łamach Formatu o konieczności pluralizmu – odróżniania sztuki od postsztuki i artywizmu. Bez tego pluralizmu sztuka jawić się będzie już tylko jako „różnorodność", już tylko jako pochodna gier interesów.

Wyróżnić należy także opcję doraźnego radykalizmu. Czyli: radykalizm „do/kamerowy", „bezkrytyczny krytycyzm" (Frank Furedi). Nasza rodzima przestrzeń publiczna jest zawłaszczona poprzez zwarcie samych skrajności. Mimo że tempo przemian przekracza formy wyobraźni zarówno tej tradycyjnej, jak i tej modernizacyjnej. Ta pierwsza konstatuje chaos, a ta druga kult różnorodności, który wszak jest niczym innym niż wyrazem bezradności, niezdolności ogarnięcia napierającej złożoności. I myli relatywizm z tolerancją. Zamiast precyzowania wyrafinowanych pluralizmów (liczba mnoga) grzęźniemy w anachronicznych binarnościach, których zajadłość reanimuje widma jakiegoś rachitycznego manicheizmu. Wszakże wszelka skrajna, fundamentalistyczna krytyka okazuje się z gruntu chybiona, bo nie jest zdolna dostrzec zróżnicowania rzeczywistości. Potrafi tylko unieobecniać, stygmatyzować i potępiać. A przy okazji należy odróżniać chybotliwą, lecz zasadniczą różnicę między krytyką, a ingerencją. Pierwsza „daje do myślenia", a ta druga propaguje „słuszne i właściwe" oburzenia, wymusza natychmiastowe i jednoznaczne reakcje.

Oczywiście zagrożeń dla krytyki artystycznej jest dużo więcej. Bo nawet krytyka mająca kompetencje i dobrą wolę staje się nie/możliwa. Iluż bowiem jest krytyków zdolnych jednoznacznie odróżnić wizualny bełkot od dekonstrukcji? A co gorsza, iluż z nich powstrzyma się od zamiany owego bełkotu w jakąś „transkontekstualną redundancję subwersji"? Warto wspomnieć także modny tzw. zwrot antropologiczny, który właściwie unieważnia samą sztukę, zamienia ją w socjologiczny symptom. Artystę zaś w bezwolną manifestację społecznych procesów. Lecz czyni zbędnym także krytyków i kuratorów sztuki, bo ich miejsce zajmują publicyści, socjolodzy oraz spece od marketingu i inżynierii społecznej. Czyż doprawdy tego chcemy? Taka krytyka nie służy polepszaniu sztuki, ale akceptowaniu jej ostentacyjnej nijakości – zresztą w imię szczytnych haseł „otwartości, różnorodności, autentyzmu" etc.

Biadolić nad krytyką artystyczną można rozłożyście (zainteresowanych odsyłam do swojej najnowszej książki „Zabobony sztuki najnowszej"). W imię postępu i emancypacji daliśmy się wciągnąć w korkociąg przemian dla samych przemian, zamieniliśmy sztukę na giełdę rankingów, trendów i defilady „właściwych potępień" (hejtu). Wszakże jakie nadzieje żywić by można? Trzeźwienie zacząć należy moim zdaniem od odzyskania ogólnej wizji. Krytyka artystyczna powinna wszak umożliwiać pogłębioną refleksję, inicjować doświadczenie dziełom sztuki w jego optimum. Bo dzieło jest ważniejsze, niż wyrażany przez nie temat czy problem (tym m.in. różni się sztuka od artywizmu). Bo sztuka jest wartością samą w sobie, stanowi zderzenie jednostkowej wolności i podmiotowości twórcy z najwyższą jakością artystyczną. Niestety, sztuka może okazać się śmiertelna, może zostać „rozmnożona" na części, zmanipulowana do poziomu marketingu, gadżetologii czy wizualnej manipulacji dla „wyższych celów".

Krytyka jako taka powinna być *krytyką niedyskryminacyjną* (James Elkins). Nie powinna pouczać, wmuszać, co konkretnie myśleć, ale uczyć myślenia i widzenia w ich pełni. I na tym właśnie polega współczesna forma bezinteresowności sztuki, nieopartej na kantowskiej bezstronności, lecz na próbach spojrzenie na rzeczywistość i człowieka w pełni ich złożoności oraz wielowymiarowości. Powinna mieć odwagę tworzyć *przeciw-informacje* (Georges Didi-Huberman), czy *przeciw-środowiska* (Adriana Valdes). Powinna być *polityką życia* (Hal Foster) – nie tyle walką form emancypacji, co podmiotowym praktykowanie stylu życia. Bo nie walka, lecz zdziwienie i zdolność zachwytu jest źródłem sztuki. A one są bardziej skuteczne, bo podważają wszelką określoność. I wykluczają wszelki czczy radykalizm i równie czczą jednostronność.

Reasumując: krytyce artystycznej przypada niewdzięczne i desperackie zadanie podtrzymywania istnienia sztuki. A nie koniunkturalnego programowania przemian, które ją mają symulować, oraz rankingów, aktualizacji, światowości etc. Jeśli tego nie potrafimy, to trzeba odwołać się do zupełnie innego sposobu funkcjonowania sztuki. W miejsce monopolistycznych centr eksperckiego elitaryzmu, należy tworzyć policentra – zespoły kilku/nastu galerii, z których każda inaczej generowałaby wystawy (losowo, plebiscytowo, przez kadencyjnych kuratorów etc.). Ich prawdziwa, a niekiedy szalona różnorodność przywracałaby jednak wolność i podmiotowość nie tylko artystom, ale i widzom. Bo też i powoli stajemy wobec konieczności tworzenia arthome – praktykowanie sztuki w jednostkowym wymiarze, sztuki na własną miarę dojrzałej i samodzielnej jednostki, lecz w publicznej polemice z instytucjonalnym artworld. ■

Art criticism in the time of hate and... post/ornament

The author considers the 30th jubilee of the Format magazine a chance to ponder upon the condition of conteporary art criticism. He points out big responsibility of professional and independant art critics who would not follow temporary trends and fashion, as well as instant superficial methods of judging and promotion. Criticism should not discriminate or impose a way of thinking, but rather teach how to think and see complexity of certain phenomenon of art. ■

Grzegorz Dziamski

Trzydzieści lat „Formatu”

Już trzydzieści lat wrocławski „Format” towarzyszy sztuce. Pierwszy numer pisma ukazał się „jesienią 1990”.[1] Do 2000 roku opublikowano 40 numerów w 21 zeszytach, co pokazuje, że pismo pomyślane pierwotnie jako kwartalnik zmieniło się w praktyce w półrocznik. W następnych dwóch dekadach ukazało się kolejnych 40 zeszytów „Formatu”. Ostatni numer pisma, datowany na 2020 rok, ma numer 84.

Z piątym zeszytem (1992, nr 8-9) ukształtowała się graficzna i merytoryczna formuła wrocławskiego czasopisma. „Format” otworzył się na międzynarodową scenę artystyczną, rozbudował dział korespondencji oraz recenzji z wystaw krajowych i zagranicznych, zmieniając się w gruby (liczący ponad sto stron), drukowany na kredowym papierze i bogato ilustrowany katalog. Od tej pory każdy numer budowany był wokół wybranego tematu oraz wielkich wydarzeń artystycznych – „Wydarzenia”. Ponadto w każdym numerze znajdował się dział zatytułowany „Postawy” – przybliżający sylwetki wybranych artystów oraz dział zatytułowany „Relacje”, informujący o mniejszych wystawach indywidualnych i zbiorowych. Był jeszcze dział „Reminiscencje”, przypominający Starych Mistrzów, od Caravaggia, Rembrandta i Muncha do Eliasza Nadelmana, Edwarda Hoppera i Roberto Matty, dział „Kontakty”, „Motywy” oraz pojawiające się od czasu do czasu takie działy jak „Spojrzenia”, „Kontrowersje”, „Interpretacje” czy „Rozmowy”. Tytuły poszczególnych działów były na tyle ogólne, że umożliwiały Redaktorowi Naczelnemu, którym przez trzydzieści lat był Andrzej Saj, swobodne przenoszenie tekstów z jednego działu do innego. Ostatecznym konstruktorem każdego numeru „Formatu” był zatem Andrzej Saj. To on wymyślał tematy poszczególnych numerów i zapraszał konkretnych autorów do pisania tekstów wprowadzających w tematykę numeru. Najczęściej byli to estetycy, teoretycy sztuki o uznanym dorobku, jak Leszek Brogowski, Andrzej P. Bator, Grzegorz Dziamski, Dorota Folga-Januszewska, Beata Frydryczak, Leszek Koczanowicz, Bożena Kowalska, Krzysztof Stanisławski,

Sławomir Magala, Adam Sobota, Andrzej Kostołowski, Anna Markowska, Grzegorz Sztabiński, Eulalia Domanowska czy Lila Dmochowska itd., ale często pojawiali się już autorzy młodsi, jak Karolina Golinowska, Lena Wicherkiewicz, Kama Wróbel, Alicja Klimczak-Dobrzaniecka, Marianna Michałowska, Aleksandra Hołownia, Magdalena Barbaruk, Katarzyna Zahorska, Łukasz Kropiowski i wiele innych współpracujących z pismem osób.

O pierwszym dziesięcioleciu „Formatu” miałem okazję już pisać,[2] więc w prezentowanym tu tekście zajmę się dwom następnymi dekadami w życiu pisma. Otwiera je numer 40, datowany na rok 2001, w dużej części po jubileuszowym sprawozdaniu zajmował się głównie prezentacją malarstwa oraz relacją z 49. Biennale w Wenecji. Tę tematykę rozwija nr 41 – gdzie w dziale „Wydarzenia” omówione zostały Documenta 11 w Kassel, Manifesta 4 we Frankfurcie oraz wystawa „Look at me” przygotowana na festiwal młodej sztuki novart.pl. w Krakowie. Młodzi artyści, pisze tu Magdalena Wicherkiewicz, mają dobry warsztat i plastyczną wyobraźnię, a to są dość solidne fundamenty, na których można już coś budować. Sztuka jest dla nich przedłużeniem rzeczywistości. Nie buntem czy sprzeciwem, co wpisaniem się w zastany porządek. Sztuka nie ma burzyć, nie ma oddzielać

nas od rzeczywistości, lecz stać się jej częścią. Wicherkiewicz wymienia kilka prac, które zrobiły na niej największe wrażenie: wagon kolejowy na bocznicy Roberta Kuśmirowskiego, performance Oskara Dawickiego, billboard grupy Twożywo *Prawdziwych przyjaciół poznaje się w supermarkecie*.

Zamysł relacjonowania ważniejszych wydarzeń ze światowej sceny artystycznej (takich jak Biennale Weneckie, w Istambule, w Pradze, Berlińskie Biennale czy Documenta w Kassel itd.) będzie realizowany w kolejnych zeszytach „Formatu” (np. nr. nr 53, 58, 61, 64, 66, 72, 76-77 i 82-83). Ale też 41. numer „Formatu” zajmuje się sztuką fotografii i przynosi bogaty zestaw tekstów, m.in. obszerne streszczenie książki Vladimira Birkusa *Czeska awangarda fotograficzna 1918-1948* z 1999 roku . Tekst o Frantisku Drtikolu, genialnym fotografiku, malarzu, filozofie i wizjonerze, tekst Birkusa o czeskiej fotografii lat 90. Do tego tekst o Herbie Rittsu i Williame Egglestonie, pionierze kolorowej fotografii, którą wyniósł do rangi sztuki na wystawie w MoMA w 1976, i teksty o polskiej fotografii – kielecka szkoła krajobrazu. W kręgu fotograficznym umieścić można teksty o Izabelli Gustowskiej i o najnowszych pracach Natalii LL, „Ptaki wolności” (2001). Warto tu odnotować jeszcze tekst – entuzjastyczną recenzję Eulali Domanowskiej z wystawy irańskiej artystki Sherin Neshat w CWS Zamek Ujazdowski w Warszawie, która prace >

1 Nawet Andrzej Saj się pomylił. W rocznicowym tekście z okazji dziesięciolecia czasopisma, napisał, że pierwszy numer *ukazał się wiosną 1991 roku*, tymczasem pierwszy numer ukazał się z datą „1/90”. Zob. A. Saj, *„... póki my żyjemy”*, „Format” 2001, nr 40, s. 2.

2 G. Dziamski, *Sztuka według „Formatu”*, „Format”, nr 40 (2001), s. 4-7.

irańskiej feministki od lat mieszkającej i pracującej w Nowym Jorku, nazywała arcydziełami [3] – termin rzadko używany w odniesieniu do sztuki współczesnej.

Dla „Formatu", niejako z automatu, wydarzeniem były każde Documenta i każda edycja weneckiego Biennale, omawiane przez jedną, a nierzadko i dwie osoby. Status wydarzenia nie był natomiast automatycznie przypisany do podejmowanych w Polsce prób (przeważnie nieudanych) stworzenia cyklicznej imprezy artystycznej, w Poznaniu (Mediations), Łodzi (Konstrukcja w procesie), Krakowie (novart.pl), Szczecinie (Biennale Krajów Bałtyckich). Kolejne edycje Weneckiego Biennale i Documenta w Kassel recenzowane były przez wszystkie czasopisma artystyczne, te dwie wystawy wyznaczały bowiem dominujące tendencje zachodniego świata sztuki oraz wskazywały ważne dla sztuki aktualnej problemy i artystów, choćby były to tak ogólne hasła jak „Obyś żył w ciekawych czasach" (Weneckie Biennale 2019) – czy „Every step in the right direction" hasło biennale w Szanghaju w 2019 roku – każdy krok prowadzi do celu.

Tematem 43. (2003) numeru „Formatu", a także kolejnego: 44. (2004) była globalizacja. Globalizacja to otwieranie się zachodniego świata sztuki na niezachodnie kultury. W numerze 26/27 (1998) Grażyna Borowik pisała o festiwalu sztuki w Chongju w Korei Południowej, Beata Lubicka o IX Triennale Sztuki w New Delhi, a Joanna Paszkiewicz-Jaegers o sztuce afrykańskiej. W koreańskim festiwalu sztuki wzięło udział 50 artystów zagranicznych z 26 krajów. Skąd to zainteresowanie zachodnich artystów? Czy nie traktują oni udziału w takich festiwalach jak egzotycznych wycieczek? [4] Nie, konfrontacja artystów z tak odległych i odmiennych kultur jak polska i koreańska pozwala zrozumieć, że przy całej różnorodności postaw i form wypowiedzi jest coś, co nas łączy, a tym czymś jest nasz stosunek o natury, do ochrony planety, że może nas połączyć globalny problem – ekologia. [5] Kolejny numer znów przynosi blok tekstów o współczesnej sztuce chińskiej; entuzjastyczną recenzję z wystawy sztuki chińskiej „Nowa strefa" (2003-2004) w warszawskiej Zachęcie oraz omówienie przez Danutę Pałys wędrującej po Europie wystawy „CHINaRT" (Duisburg, Rzym, Budapeszt, Bydgoszcz, Barcelona). Zainteresowanie czy wręcz modę na sztukę chińską zapoczątkował Harald Szeemann, pokazując grupę chińskich artystów na Biennale Weneckim w 1999 roku, a wcześniej na Biennale w Lyonie. W 2007 roku wielki sukces na Documenta 12 odniósł Ai Wei Wei, stając się gwiazdą sztuki światowej .

Częstym tematem wielu numerów „Formatu" była fotografia. Pojawiają się zeszyty zdominowane tą problematyką, np. nr. nr.46 (2005), 54(2007/08), 57 (2009) , 60 (2011), 63 (2012), 67 (2013), 71 (2015), 76-77 (2017). Numer 46. otwierała dyskusja o postmedializmie – program intelektualizacji obrazu. Pojęcie kondycji postmedialnej (Post-Media Condition) do dyskusji artystycznej wprowadziła Rosalind Krauss, ale pojęciem tym posługiwał się także Peter Weibel i Lev Manovich, każdy w nieco innym sensie. Co to znaczy, że sztuka znalazła się w kondycji postmedialnej? Odrzucenie mediów? Nie, oznacza to tylko tyle, że artysta może posługiwać się różnymi mediami, zależnie od potrzeb, że nie musi dbać o czystość używanego medium. *Fotografia postmedialna oczywiście nie kasuje medium ani medialności* – mówiła Alicja Kępińska w przywołanej tu dyskusji – *bo to nie jest możliwe. Ona tylko przemieszcza uwagę z terenu rozważania medium na marginesy, pobocza, które nagle stają się ważne, bo obiecują inne otwarcie dla myślenia o fenomenie fotografii* [6]

Numer 48 (2005) „Formatu" oddał Saj w ręce młodych. Młodzi natychmiast zmienili grafikę pisma i skupili się na rynku, bo wiedzą, że wobec niego muszą się pozycjonować – tekst o kuratorach i ich dwuznacznej roli w dzisiejszym świecie sztuki oraz pytanie nurtujące, jak widać, młodych artystów i krytyków, zadane przez Monikę Lipnicką, „Czy sztuka młodych się prostytuuje?".Artyści stali się dziś *handlarzami swoich możliwości artystycznych*, pisze Lipnicka – *Zaczęli tworzyć to, co się komercyjnie podoba, co się sprzedaje za duże sumy. Artysta to dziwka sprzedająca siebie za pochlebną opinię drugiej dziwki, którą jest krytyk sztuki.* [7] I dalej, kontynuuje: *wszystko jest na sprzedaż, więc twórczość jest intelektualną prostytucją.* [8] Czy może być inaczej? Nie, dopóki sztuką rządzi rynek, dopóki rynek wyznacza kryteria oceny sztuki. Młodzi artyści próbują się wydostać z tej sytuacji, sięgają do kultury popularnej, do street artu, po media cyfrowe czy też postmedia i świat wirtualny i tak *dostosowują się do postmodernistycznego chaosu kulturowego*, konkluduje Lipnicka. [9] Piotr Bernatowicz zarzucał tu młodym artystom, urodzonym w latach 70. ubiegłego wieku, że są ideowo nieokreśleni, rozdarci między afirmacją a krytyką zachodzących w Polsce przemian, że brak im jednoznacznych haseł i wspólnego dla całej generacji programu, że jest to pokolenie bez tożsamości. [10]

Wiodącym tematem wielu edycji pisma była aktualna kondycja współczesnego malarstwa. I tak numer 51 (2006) – powtarzano tę myśl w nr 53 (2007) – „ogłaszał" powrót malarstwa. Nadzieje na triumfalny powrót malarstwa wzbudziła wystawa „New Old Masters", czyli „Nowi Dawni Mistrzowie" przygotowana przez Donalda Kuspita, a zaprezentowana w Muzeum Narodowym w Gdańsku na przełomie 2006 i 2007 roku. Nowi Dawni mistrzowie Kuspita wybierają piękno kosztem prawdy, co prowadzi ich prostą drogą do kiczu. O czym mówi malarstwo Nowych Dawnych Mistrzów? Jakie niesie przesłanie? Żadnego. Są to akty, najczęściej męskie, rzadziej kobiece, wyglądające jak fotografie. Ciekawe, że w książce Kuspita *Koniec sztuki*, towarzyszącej gdańskiej wystawie, autor zamieścił 40 ilustracji, z czego większość, bo 26 prezentowała anty-sztukę lub po-sztukę, jak ją określał sam Kuspit. Sztuka awangardy XX może się nie podobać, może budzić wstręt i obrzydzenie nawet, ale można z nią dyskutować, a nie tylko oglądać, jest to bowiem sztuka dyskursywna zmuszająca do myślenia, a nie do podziwiania. Dzisiaj powrót do klasycznego malarstwa nie wydaje sie możliwy, co dobitnie pokazują konkursy malarskie. Głównym laureatem np. 11. konkursu młodego malarstwa im. Eugeniusza Gepperta, który *budzi umiarkowane zainteresowane i szybko popada w zapomnienie* i *ma coraz mniej wspólnego z Geppertem*, jak zauważył już jakiś czas temu Andrzej Jarosz, został Cezary Poniatowski (ASP Warszawa). Międzynarodowe jury uznało jego prace za *oryginalne i pozbawione dekoracyjności. Przemawiające językiem międzynarodowym, a nie lokalnym*. Innymi słowy, doceniło ich formę. Zwycięzcą 23. konkursu malarstwa młodych w Legnicy został Juliusz Kosin (ASP Kraków) za prace *przypominające satelitarne mapy miast*, czyli GPS, a 41. Bielską Jesień wygrała Ewa Juszkiewicz (ASP Gdańsk) za pastisze dawnego malarstwa, portret renesansowej kobiety z grzybami zamiast głowy. Prace laureatów nie zapowiadały jakiejś radykalnej zmiany malarstwa. Młode malarstwo imitowało zdjęcia satelitarne lub podejmowało grę z dawnym malarstwem. Już w innym ujęciu tematyka malarska zdominowała nr 56. (2009) z pytaniem o dwudziestolecie nowej ekspresji i co z niej zostało? Także numer 62. (2012) czy 70. (2014/15) traktujący o malarstwie strukturalnym lub nr 74-75 referujący konkursy malarskie.

Kilka zeszytów skupiło się na sztuce projektowania; i tak numer 52. (2007) był poświęcony miejskiej architekturze (celowo skrzywiony w introligatorce) oraz designowi. Do tej problematyki nawiązywał numer 69. (2014) z prezentacją sylwetki i twórczości Alessandro Mendiniego, a pojawiała się i w innych zeszytach, np. w nr. 72. (2016). Zeszyt 55. (2008) dedykowany był sztuce technologicznej, cyfrowej, do tej problematyki nawiązywano w piśmie wielokrotnie, referując festiwale sztuki elektronicznej (Linz, Berlin) oraz wrocławskie, o międzynarodowej randze, przedsięwzięcia z cyklu WRO (od

3 E. Domanowska, *Masterpieces*, „Format", nr 41 (2002), s. 94.

4 B. Lubicka, *Triennale India*, „Format", nr 43 (2003), s. 69.

5 G. Borowik, *Dziewięć głów smoka*, „Format", nr 43 (2003), s. 69.

6 *Fotografia postmedialna, dyskusja*, „Format", nr 46 (2005), s. 31

7 M. Lipnicka, *Czy młoda sztuka się prostytuuje?*, „Format", nr 48 (2005), s.22.

8 Tamże, s. 23.

9 Tamże, s. 24.

10 P. Bernatowicz, *Pokolenie bez wyraźnych haseł*, „Format" nr 48 (2005), s. 66-68.

nr. 76-77 regularnie omawiano kolejne edycje WRO). Zaś numer 57. (2008) poświęcono fotografii, a ściślej festiwalom fotograficznym w Warszawie, Krakowie, Łodzi, Poznaniu.

Czy da się przewidzieć zmiany w sztuce? Jerzy Ludwiński na pytane „Jaka będzie sztuka przyszłości?", zwykł był odpowiadać; „Każda" (Anything).[11] W epoce końca sztuki wszystko może być sztuką, ponieważ nie ma dominujących tendencji czy postaw twórczych. Dla Bożeny Kowalskiej stałym wyróżnikiem sztuki jest abstrahowanie od tego, co zmienne, ulotne i nietrwałe i dążenie do czystych form, do abstrakcji, czyli posługiwanie się językiem geometrii – artysta dostrzega zalążki nowego ładu tam, gdzie inni widzą jedynie chaos.[12] Grzegorz Sztabiński twierdzi, że w epoce nowoczesnej dominowała perspektywa historyczna, sztuką rządziła historia, w czasach ponowoczesnych rośnie znaczenie perspektywy geograficznej, geografia zaczyna wypierać i zastępować historię.[13]

Czy wszystko może być sztuką i czy dzisiejsza sztuka rzeczywiście nie zna granic? Aleksandra Hołownia, długoletnia współpracownica „Formatu", opisuje artystę z Nikaragui, który zagłodził na wystawie psa oraz artystkę z USA, która wykorzystała swój usunięty płód.[14] Guillermo H. Vargas wielokrotnie prostował informacje o tym, że zagłodził psa na oczach publiczności i został jeszcze za to wyróżniony, a Aliza Shvartz tłumaczyła, że nigdy nie usuwała ciąży, ale na próżno, ponieważ fake newsy krążyły w Internecie, wywołując oburzenie internatów. Nikt nie wiedział, kto wprowadził te informacje do sieci (podobno jakaś wenezuelska dziennikarka), szkoda jednak, że redakcja „Formatu" informacji tych nie sprawdziła, tylko je swoją publikacją uwiarygodniła.

Od trzydziestu już lat wrocławski „Format" towarzyszy sztuce, a dokładniej, przemianom myślenia o sztuce w Polsce. „Format" nie zajmował się nigdy lansowaniem wybranych tendencji czy artystów. Nie był pismem wojującym, narzucającym czytelnikowi swoją estetykę, starał się raczej na chłodno rejestrować zachodzące w sztuce przemiany i pokazywać, czym żyło polskie środowisko artystyczne, stąd jego otwartość na takie zjawiska jak szkło artystyczne, ceramika, grafika, design, pomijane przez większość pism artystycznych. Największym sukcesem „Formatu" wydaje się jednak coś innego – włączenie polskiej sztuki w światowy system artystyczny (artworld). Polscy artyści zaczęli być rozpatrywani w kontekście międzynarodowym, a nie lokalnym, polskim, to znaczy w kontekście problemów wnoszonych przez współczesny świat sztuki, a krytycy stawali się integralną częścią tego świata. Dobrym przykładem tej nowej perspektywy zafundowanej autorom i czytelnikom przez „Format" jest tekst Magdaleny Wicherkiewicz o sztuce kobiet (*Kobieca część dekady*... „Format", nr 61).

Znany moskiewski krytyk Viktor Misiano, chcąc przybliżyć zachodnim czytelnikom scenę artystyczną w swoim kraju napisał, że przypomina ona hipermarket, bezkonfliktowy hipermarket, w którym znajduje się coraz więcej różnych produktów, ale najwyżej cenione są te, które się najlepiej sprzedają.[15] Czy ocenę tę można odnieść także do innych krajów dawnego bloku wschodniego? Rozciągnąć na całą postkomunistyczną Europę?[16] Czy dzisiejszą polską scenę artystyczną można również przyrównać do supermarketu?

Metafora hipermarketu czy supermarketu nie jest specjalnie odkrywcza, wręcz przeciwnie, wydaje się raczej banalna i zużyta,[17] ale nie o odkrywczość tu chodzi, lecz o trafność. Metafora supermarketu najlepiej, być może, opisuje dzisiejszą sytuacją artystyczną w Europie Wschodniej. Supermarket odwołuje się do idei wielości i różnorodności; im większa obfitość produktów w supermarkecie, tym lepiej. W supermarkecie każdy powinien bowiem znaleźć coś dla siebie. Ale supermarket to nie bazar, na który każdy przychodzi z własnym towarem. Supermarket jest przez kogoś zarządzany, ktoś decyduje o tym, co się znajdzie w supermarkecie i gdzie – w jakiej jego części i na której półce – zostanie wystawione.

Supermarkety, hipermarkety, centra handlowe są najbardziej widocznymi znakami kultury konsumpcyjnej, prawdziwymi świątyniami konsumpcji, w których każdy staje się rzeczywistym lub potencjalnym konsumentem, którego trzeba oszołomić, oczarować, uwieść. Supermarket ma uwodzić. Pozornie oddaje władzę konsumentom, choć w rzeczywistości, poprzez rozmaite zabiegi umagiczniania miejsc i towarów, steruje ich wyborami i decyzjami. Wreszcie, co w Europie Wschodniej nie jest bez znaczenia, centra handlowe postrzegane są jako zachodnie implanty, jako symbole zachodniego konsumpcjonizmu, powszechnie zrozumiały dowód wyższości gospodarki kapitalistycznej, gospodarki obfitości nad nieefektywną gospodarką socjalizmu, gospodarką niedoborów czasów realnego socjalizmu.

O podobnym procesie w odniesieniu do Polski, o urynkowieniu polskiego świata sztuki pisała Agnieszka Gniotek w 62. numerze „Formatu" (2012), eksponując rolę prywatnych kolekcjonerów, ministerialny projekt „Znaki czasu" zainaugurowany w 2004 roku, prywatne galerie Zderzak, Starmach, Raster, Fundacja Galerii Foksal, Piekary, Ego, Atlas Sztuki, Leto, Starter, Le Guern, BWA Warszawa, regularnie pojawiające się na targach sztuki, w Bazylei, Berlinie, Kolonii, Paryżu czy Wiedniu, nowe muzea MS2 w Łodzi, MOCAK (Museum of Contemporary Art Kraków), Znaki Czasu Toruń, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Muzeum Współczesne Wrocław, polskich artystów wystawianych przez zachodnie galerie (Adam Adach, Wilhelm Sasnal, Piotr Uklański, Zbigniew Rogalski, Maciej Maciejewski, Monika Sosnowska, Artur Żmijewski, domy aukcyjne Agra Art, Rempex.

„Format" towarzyszył tym przemianom, specjalnie ich nie eksponując, ale też nie omijając. Pytanie, jakie musi sobie zadawać dzisiaj każdy redaktor pisma artystycznego, dotyczy miejsca w supermarkecie sztuki. Najważniejsze, mówi wydawca „Artforum" jest to, żeby czasopismo nie podążało za rynkiem sztuki ani nie próbowało na rynek wpływać. Dobre czasopismo artystyczne powinno zachowywać dystans wobec rynku sztuki.[18] Powinno przeczyć głównej tezie filmu Nathaniela Kahna *The Price of Everything* (2018), czyli pokazywać, że szuka, prócz ceny, posiada jeszcze inne wartości, które pismo artystyczne powinno swoim czytelniom przybliżać. Pisma artystyczne mają oczywiście wpływ na rynek sztuki – okładka, artykuł, rozmowa z artystą, a nawet zamieszczone w numerze reklamy galerii i wystaw, wszystko to wpływa na rynkową pozycję artysty, ale nie to powinno być celem pisma.

Kiedy Ingrid Sischy przejmowała funkcję redaktora naczelnego „Artforum", a miało to miejsce w 1980 roku, to jej pierwszym pytaniem było: co najlepiej wyraża aktualny moment? Niemiecka nowa ekspresja? Włoska transawangarda? Amerykańskie bad painting? A może neokonceptualizm? „Artforum" jak wiemy opowiedziało się za sztuką kontynuującą tradycje awangardy, za sztuką wyrażająca ducha ponowoczesności, czyli sztuką wykorzystującą istniejące obrazy (picture art). Wskazać sztukę naszego czasu – czy nie brzmi to zbyt modernistycznie? Czy to nie przypomina klasycyzmu? Ale, czy modernizm nie jest klasycyzmem naszych czasów? „Artforum" kierowane przez Ingrid Sischy porzuciło elitarne pozycje, otwarło się na sztukę niską, popularną nie przeznaczoną do galeryjnego obiegu, na artystyczną ekspresję różnych mniejszości na nowe media – film, telewizja i nowa kultura cyfrowa. Głównym przedmiotem naszego >

11 J. Ludwiński, *Art After* (1985), [w:] *Notes from the Future of Art. Selected Writings by Jerzy Ludwiński* (ed M. Ziółkowska), Eindhoven 2007, s. 88.,
J. Ludwiński, *Sztuka po*, [w:] *Sztuka w epoce postartystycznej i inne teksty* (red. J. Kozłowski), Poznań - Wrocław, 2009?, s. 173.

12 B. Kowalska, *Czy można prognozować sztukę współczesną?*, „Format", nr 58 (2010), s. 8.

13 G. Sztabiński, *Rola historii a prognozy dla sztuki*, „Format", nr 58 (2010), s. 4-6.

14 A. Hołownia, *Koniec tabu sztuka może wszystko*, „Format:, nr 55 (2008), s, 103.

15 V. Misiano, *Art Institutions in Russia. A Conflict-free Hypermarket*, "Metropolis M", 2010, no 6 (Dec.- Jan).

16 Termin „Europa postkomunistyczna" zaczął być powszechnie stosowany po wystawie „After the Wall. Art and Culture in Post-Communist Europe", Moderna Museet, Stockholm 1999.

17 Zob. G. Dziamski, *Supermarket sztuki*, [w:] *Sztuka po końcu sztuki*, Poznań 2009. Zob. również G. Mathews, *Supermarket kultury* (przekł. E. Klekot), Warszawa 2005.

18 S. Thornton, *Siedem dni w świecie sztuki* (przekł. M. Kuliś), Warszawa 2011, s. 176-177.

zainteresowania przestała być sztuka, a stała się cała otaczająca nas kultura wizualna, a dokładniej to, jak karmi ona sztukę i sama karmi się sztuką, mówiła Sischy. [19] Linię programową pisma wyznaczoną przez Sischy kontynuowała Ida Panicelli, która kierowała pismem w latach 1988-1992. „Artforum" Panicelli wspierało sztukę kobiet i sztukę kolorowych, sztukę krytyczną wobec sztuki białego człowieka. Polityczne i społeczne zaangażowanie artystów zmieniło język, jakim mówi do nas sztuka. „Artforum" chciało zajmować się tym nowym językiem, służyły temu numery tematyczne, takie jak numer poświęcony bezdomnym. Jak sztuka może wypowiadać się o bezdomnych? [20] Takie pytanie zadaje Martha Rosler w klasycznej dziś pracy *The Bowery in Two Inadequate Descriptive Systems* (1975). Jaką, czyją perspektywę przyjąć? W połowie lat 70. z „Artforum" oddzieliła się grupka autorów, która powołała do życia własne pismo „October" (w 1976), zajmujące się przyswajaniem amerykańskiemu dyskursowi o sztuce tzw. French Theory, czyli paryskiego poststrukturalizmu. Z „Formatu" natomiast wyrósł bardziej teoretyczny „Dyskurs" (2004) Andrzeja Batora.

Kim jest krytyk w supermarkecie sztuki? Detektywem szukającym sensu tego, co ogląda? Obserwatorem, który przygląda się i mówi, co o tym myśli? „Format", jak „Artforum", starał się łączyć na swoich łamach teksty akademickie, naukowe z wypowiedziami samych artystów, które przybierać mogły artystyczną formę rysunku, pomysłu, szkicu, koncepcji, wiersza lub formularza do wypełnienia, jak u Jessiki Diamond. „Artforum" chciało stać się miejscem wymiany poglądów między wszystkim uczestnikami świata sztuki, artystami, krytykami, teoretykami, kuratorami, muzealnikami. Taki sam cel stawiał sobie „Format" i, co starałem się pokazać, konsekwentnie przez trzydzieści lat realizował.

Świat sztuki stał się dzisiaj maszyną zmieniającą w sztukę wszystko to, co dotąd sztuką nie było i wykluczającą ze sztuki wszystko to, co imituje sztukę wcześniejszą, jako naiwne, bezrefleksyjne, mało wyrafinowane i niepolemiczne. Należy przyjąć nową perspektywę, globalną i ekonomiczno-polityczną, bo – jak pisze Boris Groys – dzieło sztuki dociera do widza bądź jako towar, bądź jako środek politycznej propagandy. Dla zachodniego świata sztuki głównym punktem odniesienia był rynek, tak że w końcu sztukę zaczęto utożsamiać z rynkiem sztuki; dla wschodniego – polityka, zmieniająca sztukę w narzędzie propagandy. Ta pierwsza miała charakter mieszczański, adresowana była do jednostek; druga masowy, jej adresatem były masy. Sztuka współczesna odnosiła się krytycznie do obu tych propozycji, do sztuki jako towaru, do procesu utowarowienia sztuki oraz do sztuki jako narzędzia polityki, reklamującego pewną ideologię. [21] Sztuka może przetrwać tylko pod warunkiem radykalnej sekularyzacji i de-ideologizacji oraz odejścia od rynkowego ujęcia sztuki, pisze, przywoływany tu już wcześniej Groys. Musi wyjść poza rynek i ideologię, jeśli chce ujawnić siłę sztuki. Tej siły sztuki szukają wszyscy, artyści, krytycy, teoretycy, widzowie, szukał jej także „Format". Czy ją znalazł? O tym decydują czytelnicy wierni „Formatowej" wizji sztuki. ■

19 Ingrid Sischy: A Conversation with Jack Bankowsky, „Artforum" 1993, Sept., s 214.
20 Ida Panicelli: A Conversation with Alessandra Mammi, „Artforum" 1993, Sept., s. 218.
21 B. Groys, *Art Power*, Cambridge Mass., 2008, s. 4-6.

Thirty years of „Format"

A brief history of „Format" that summarizes its graphic design, content, authors, collaborators and editorial board. Between autumn 1990 and now, issues no. 1-84 were published. The first 40 issues (until year 2000) had already been summarized by the author before, and the present article focuses in detail on the content of the issues published between 2001-2020. „Format" has been following art in its numerous and various forms and aspects, guiding its readers along this path. ■

Andrzej Saj

30 lat minęło...

Naszym uważnym czytelnikiem, a jednocześnie profesjonalnym analitykiem zawartości pisma od jego początków był Grzegorz Dziamski. Ten wybitny teoretyk i krytyk sztuki, kulturoznawstwa i profesor Uniwersytetu w Poznaniu, a jednocześnie wykładowca na Uniwersytecie Artystycznym (dawniej ASP w Poznaniu), należy do prominentnych i rzetelnych obserwatorów nie tylko życia artystycznego w Polsce, ale jest też znany ze znakomitej orientacji w teorii i praktyce sztuki światowej. Głos takiego specjalisty niewątpliwie jest nobilitujący i obligujący; co wypada mi podkreślić jako redaktorowi „Formatu", o którego jubileuszu 30-lecia wypowiada się również ten autor. Grzegorz należy też obok Bożeny Kowalskiej i Grzegorza Sztabińskiego do najważniejszych autorów naszego pisma, obecnych na łamach w zasadzie od początków jego istnienia, przede wszystkim od czasu, gdy pismo zajęło się tematyką sztuki ogólnokrajowej. Żałuję, że w jubileuszowym zeszycie (numer 85.) zabrakło obiecanej już wypowiedzi Grzegorza Sztabińskiego, który zmaga się obecnie z ciężką chorobą; życzę mu, również w imieniu naszych współpracowników, powrotu do zdrowia, z nadzieją na kontynuację współpracy. Obok tej „trójcy" oczywiście na łamach pojawiła się rzesza kilkudziesięciu znakomitych autorów, których tu nie sposób wszystkich wymienić, rangę wielu podkreślił już G. Dziamski. Pomieszczona w tym numerze analiza G. Dziamskiego, z konieczności bardzo skrótowa, daje więc pogląd o intencjach redakcyjnych pisma w ostatnim, dziesięcioleciu jego funkcjonowania – za co jestem autorowi wdzięczny, prostując przy okazji informacje z przypisu nr 1. – otóż nie pomyliłem się: numer 1. czasopisma zarejestrowany i przygotowany pod koniec 1990 r., faktycznie wszedł do obiegu wobec ówczesnych kłopotów z drukarnią i kolportażem, dopiero w pierwszych miesiącach 1991 roku. Taka to była wtedy sytuacja na rozwijającym się wolnym rynku, także wobec nowych inicjatyw wydawniczych – które dopiero po przełomie 1989 roku miały szansę w Polsce zaistnieć. Potem też nie było łatwo, co wychwycił Dziamski, pisząc o liczbie zrealizowanych wydań pisma. Bowiem z powodu trudności finansowych (ciągła walka o dotacje zewnętrzne), mimo zamiaru wydawania kwartalnika, „Format" nigdy nie miał szans na pełną regularność; w najlepszym razie udawało się (finansowo) wydawać trzy numery rocznie. Czy miało to wpływ na merytoryczną stronę pisma? Śmiem twierdzić, że w niewielkim stopniu, bo staraliśmy się wychwycić i odnotować niemal większość ważnych i interesujących wydarzeń artystycznych w kraju, a też niektóre istotne dla światowego „rynku" sztuki (głównie międzynarodowe festiwale) postawy i zjawiska.

Czasopismo było od początku wydawane (zlokalizowane) przy uczelni plastycznej we Wrocławiu, było też, w miarę możliwości Akademii, wspierane finansowo; rzec można – bez wsparcia, tj. utrzymywania redakcji i częściowego dotowania kosztów przygotowania i druku pisma – nie mogłoby ono tyle lat funkcjonować. Za ten przywilej obecności przy uczelni (i w ramach uczelni) należą się władzom szczere podziękowania; tym bardziej , że w zasadzie władze nie ingerowały w program pisma, a wręcz stworzyły klimat sprzyjający prowadzeniu pisma o wyraźnie autorskim, niezależnym profilu, i choć zdarzyły się naciski ze strony środowiska twórczego skupionego w ramach szkoły (co zresztą było zrozumiałe; każdy artysta uważa się za najlepszego, etc. etc.), to w istocie poza incydentalną próbą wpływu na zmianę profilu i programu pisma, nie spotkały redakcję istotne reperkusje natury organizacyjnej czy programowej. Trzeba to podkreślić: w Polsce wydawane są przy wyższych uczelniach pisma o profilu artystycznym, lecz zwykle są one wyraźnie podporządkowane tematyce życia i twórczości danej szkoły, a w przypadku „Formatu", nawet jeśli niektóre numery bywały skupione na problematyce i specyfice uczelnianej (np. zeszyt nr 50. wydany z okazji 60-lecia uczelni), to generalnie pismo odnosiło się i oceniało oraz zawsze promowało postawy twórcze (również środowiskowe) w kontekście krajowej, a nawet światowej sztuki. Ta szerokość spojrzenia i odniesienia zawsze była „obowiązująca" w planach i przekazach publikacyjnych „Formatu" – jako zasada nieograniczania się do wybranej opcji >

artystyczno-światopoglądowej; a wręcz odwrotnie: łączenia w programie pisma przedstawień sztuki tradycyjnej, o konwencjonalnym warsztacie z jednoczesną promocją sztuki nowych mediów oraz fotografii – co było konsekwentnie przestrzegane. Co zresztą spotkało się swego czasu z krytyką za niby, „brak jednoznacznego programu" – a za taki uważano np. promowanie tylko dokonań tzw. „sztuki krytycznej" lub tylko twórczości o proweniencjach neokonceptualnych (nb. takie opcje programowe były realizowane przez niektóre, wychodzące wówczas pisma artystyczne, np. „Exit", czy „Obieg"). Natomiast „Format" zawsze w okresie swego istnienia stawiał na otwarty, nieograniczony dyskurs i prezentację różnych postaw i wydarzeń artystycznych. Niewątpliwie także – co wynikało z autorskiego charakteru pisma – pojawiła się w „Formacie" tematyka narzucająca pewien rys programowy, choć bez tego – wcześniej sygnalizowanego – ograniczania się tylko do wybranej opcji twórczej. Chodzi tu o preferowaną na łamach pisma fotografię i aspiracje redaktora naczelnego do jej promowania jako „równoprawnego" medium aktywności artystycznej; a więc prezentacji dokonań sztuki fotografii i pokrewnych efektów zastosowania tzw. „nowych" mediów. Ten brak uległości pisma wobec kolejnych czasowych „mód" na wyraźnie określone opcje artystyczne, przy tym – szeroka perspektywa krytyczna, odnoszona do różnych, konwencjonalnych i nowych mediów – wydaje się zagwarantowała w jakiejś mierze ciągłość egzystencji pisma, jako że inne podobne inicjatywy publicystyczno – krytyczne (np. „Exit", „Obieg", „Magazyn sztuki", czy „Fotografia") wcześniej zakończyły swoją „papierową" egzystencję.

Być może największym sukcesem jest sam fakt istnienia pisma w wolnej Polsce, co zresztą stało się możliwe dopiero po 1989 roku; egzystencji podtrzymywanej zmiennie, bądź to środkami Ministerstwa Kultury i Sztuki (później Dziedzictwa Narodowego), bądź niezawodnym dofinansowaniem z puli Urzędu Miasta Wrocławia, bądź okazjonalnym wsparciem innych instytucji państwowych. Ale niewątpliwie „Format" swój żywot zawdzięcza zaangażowaniu w projekt władz Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu; tu nasz ukłon wobec Szkoły, która wspiera ten w zasadzie autorski program i nie ingeruje w jego realizację. Zaczęło się od decyzji rektora prof. Michała Jędrzejewskiego, który zaakceptował pomysł powołania przy uczelni pisma artystycznego pod moim kierownictwem. Jego rejestracja w sądzie 28 września 1990 r. formalnie przypieczętowała narodziny czasopisma, które już od trzeciego zeszytu sięgało aspiracji odnoszenia się i dyskusji o zjawiskach sztuki w skali całego kraju.

Kolejni rektorzy, a było ich dotąd sześciu (prof. prof. Michał Jędrzejewski, Konrad Jarodzki, Andrzej Klimczak-Dobrzaniecki, Jacek Szewczyk i Piotr Kielan), wspierali pismo, i mimo nieuniknionych kontrowersji wynikających ze zrozumiałego zderzenia potrzeby niezależności programowej pisma z oczekiwaniami promocyjnymi niektórych władz uczelnianych – jego egzystencja nie była zagrożona. Zwyczajowe jubileusze (zwykle ogłaszane co dekadę?) skłaniają zatem do podsumowań, by jednak nie powtarzać się, bo wcześniejsze „okrągłe" daty zostały – jak zauważono – już potwierdzone opiniami (m.in. G. Dziamskiego), to można tu skupić się na ostatnich 10 latach funkcjonowania pisma; okresie gdy po początkowych trudnościach natury organizacyjnej, przez kolejne dwie kadencje rektora prof. Piotra Kielana (od 2012 do 2020 r.) działało w warunkach względnego spełnienia potrzeb finansowych, w zapewnieniu których uczelnia miała swój duży wkład. Był to także okres o intensywnym przyroście wielu inicjatyw artystyczno-wystawienniczych i działań o znaczeniu prestiżowym dla uczelni, do których „Format" był zobligowany odnosić się, choćby ze względu na ich rangę i kontekst usytuowania. Tę wzmożoną aktywność Akademii, wobec menadżerskich zdolności jej rektora, pismo odnotowywało z przeświadczeniem niezakłócenia równowagi między tematyką lokalną a potrzebami odniesienia do wydarzeń na forum krajowym, tym bardziej, że „Format" w ostatnich kilku latach zaczął pełnić rolę „nieformalnej" płaszczyzny integrującej niektóre środowiska twórcze, akademickie, prezentując dokonania artystów z ośrodków akademickich Poznania, Łodzi, Szczecina, Katowic czy Krakowa, a w pewnym zakresie także z Warszawy czy Gdańska.

W ostatnim dziesięcioleciu funkcjonowania pisma (lata 2011-2020, w okresie bogatym we środowiskowe inicjatywy kulturalne (ESK) i lokalne, artystyczne, do zadań czasopisma należało także pilne śledzenie i sprawozdanie z wielu ważkich wydarzeń krajowych (np. festiwali fotografii w Łodzi, Krakowie, Warszawie, Triennale Rysunku we Wrocławiu, Triennale Grafiki w Krakowie czy Festiwalu Malarstwa Współczesnego w Szczecinie oraz „Bielskiej Jesieni" itd.), a przy tym „obsługi prasowej" takich wydarzeń światowych jak Biennale Weneckie i Berlińskie, wielkie festiwale sztuki w Kassel (Documenta), w Münster czy Pradze oraz festiwale sztuki elektronicznej (Linz, Berlin). Z istotnych przedsięwzięć lokalnych trzeba tu wymienić obok stałych relacji z konkursu malarstwa im. E. Gepperta, legnickich „Promocji" czy festiwalu WRO, także relacje z udziału polskich twórców w prezentacjach zagranicznych (np. Londyn, Paryż, Berlin, Wiesbaden), podkreślić inicjatywy wrocławskiej Akademii w przyznaniu doktoratów h.c. takim wybitnym twórcom jak np. Ryszard Horowitz (2012), Alessandro Mendini (2014), Michael Kihlman (2015) czy Czesław Zuber (2016). Pismo zaangażowało się także w wydarzenia związane z 70-leciem uczelni wrocławskiej, co zostało niejako „wzmocnione" faktem pełnienia przez miasto w 2016 roku zaszczytnego tytułu Europejskiej Stolicy Kultury, a skutkowało wieloma przedsięwzięciami artystycznymi, projektami i wydawnictwami, którym „Format" patronował. Należy podkreślić, że dzięki zdolnościom menadżerskim rektora prof. Piotra Kielana był to czas zintensyfikowanych inicjatyw środowiskowych, angażujących władze uczelni w znaczące przedsięwzięcia promujące sztukę. Do takich należało m.in. wzbogacenie nowootwartej przestrzeni Narodowego Forum Muzyki we Wrocławiu w cyklicznie odnawiane wystawy twórców lokalnych (cykl „Rezonanse" – od 2015 do 2020 r.), czy organizowane wystawy np. w Warszawie (sztuka z „aTESTem"), w Görlitz Art oraz w ramach zbiorowych ekspozycji wrocławskich artystów m.in. w Dreźnie, Libercu, Bratysławie, Brunszwiku czy Pekinie. Właśnie rok 2018 oznaczał nawiązanie przez uczelnię związków partnerskich z Chinami (Muzeum w Tianin), wystaw w Wilnie oraz wielu innych ekspozycji o charakterze retrospektywnym, jak wielka prezentacja dorobku projektanckiego Zbigniewa Horbowego (2018/19) czy wielkiej wystawy twórczości Władysława Wincze (2019/20). Niewątpliwe jest również to, że rektor Kielan zaangażował się osobiście w żmudny proces zdobywania środków potrzebnych na realizację kolejnych wydań „Formatu", a w trudniejszych momentach w uzupełnieniu budżetu pisma ze środków uczelnianych. Zapewniało to nam względną stabilizację finansową pozwalającą realizować nasze plany, choć i tak okrojone liczbą wydań w roku (do 3 edycji). Wymieniono tu tylko ważniejsze przedsięwzięcia i inicjatywy promujące sztukę wrocławską, szczególnie tę powiązaną z miejscową uczelnią artystyczną, a było ich zdecydowanie więcej – co uświadamia, jak spore były oczekiwania stawiane przed „Formatem" w zakresie ich prezentacji na łamach pisma. Ten dylemat dotyczył proporcji relacji zamieszczanych w czasopiśmie; a zawsze zależało nam, by pismo nie sprowadzało się tylko do problemów uczelnianych.

Czy zawsze się to udawało? Niewątpliwie presja bogatych dokonań lokalnych w jakimś stopniu wyznaczała strukturę treści kolejnych zeszytów. Niemniej – wydaje się, że pewien rozsądny (i uzasadniony) kompromis zawsze wyznaczał linię programową pisma. Czy ta deklaracja była w pełni realizowana – to mogą ocenić nasi czytelnicy, których mimo presji elektronicznych przekaźników, ciągle mamy i staramy się utrzymać, budząc ich zainteresowania i wiązać uwagę. „Format" dotrwał do swoich 30 urodzin; ciągle więc czuje się młodo, choć część jego współpracowników i autorów osiągnęła wiek późny. Co będzie dalej? Pokaże czas, który obecnie, wobec zewnętrznych presji, nie jest łaskawy dla nikogo. Ale mamy nadzieję, że „wirus" cyfrowych nośników nas nie pokona. ■

Już po zamknięciu tego numeru odebraliśmy smutną wieść o śmierci naszego kolegi Grzegorza Sztabińskiego. Łączymy się w bólu z Rodziną. Niepowetowana to dla nas strata. Żegnaj Grzegorzu.

Redakcja „Formatu"

30 years have passed...

An article of Andrzej Saj, the editor in chief of „Format", in which he recollects the history of the magazine on the the occasion of it's 30th anniversary. Although it has been supported by the Wrocław Academy of Fine Arts and also many articles concern local artistic events, it has always strived for integration of the community of Polish artistic academies and universities, as well as presenting a great diversity of Polish and international artists and events. ■

Alicja Klimczak-Dobrzaniecka

Nie ma rebelii w malarstwie –
o 13. Konkursie Gepperta (15. 05 - 30. 08. 2020)

Od okrągłych rocznic oczekuje się najczęściej przełomu. Od wyjątkowych prezentacji, takich jak Konkurs Gepperta, które zmieniają delikatnie swoją formułę co edycję, tym bardziej. Trzydziestoletnia historia tej imprezy naznaczona jest zmianami, spektakularnymi bądź kosmetycznymi, służącymi poszukiwaniu idealnej formuły. Ale czy konkurs w ogóle może przybrać idealną postać? Chyba nie. Bo co oznacza „dążenie do ideału"? Możliwie transparentne zasady, egalitaryzm, demokrację oraz równe szanse?

Jeżeli spojrzymy na Konkurs Gepperta w kategoriach demokracji i porównamy go z najbardziej oczywistą „konkurencją", czyli Bielską Jesienią, to pierwsza impreza odpada w przedbiegach. O ile bowiem Bielska Jesień faktycznie stawia na równe szanse dla wszystkich, którzy zapragną poddać swoje malarstwo porównaniu oraz ocenie i mogą się po prostu zgłosić, to Konkurs Gepperta jest dla wybranych. Zamknięta formuła i ekskluzywność, konieczność bycia nominowanym – to rodzaj muru, który stanowi dla niektórych artystów barierę. Ich zaistnienie bowiem w pierwszym etapie konkursu, a więc w trakcie trwania poprzedzającego wystawę konkursową sympozjum, podczas którego eksperci przedstawiają potencjalnych uczestników, jest uzależnione od tego, kto faktycznie będzie ekspertem, a następnie od jego dobrego zorientowania w młodym polskim malarstwie. Kolejne etapy naznaczone są współpracą kuratorów i scenografa, do których należy zbudowanie spójnej wizualnie wystawy, zaś finalnie nagrody (w tym roku fundowane przez Prezydenta Miasta Wrocławia – 30 000 zł, Rektora ASP Wrocław – 5000 zł, Dyrektora BWA Wrocław – 5000 zł oraz firmę Colart – 10 000 zł oraz nagrody rzeczowe) przyznawane są przez jurów.

Powyżej:
Małgorzata Pawlak, *Google Igloos*, 2019/2020, akryl i olej na papierze, instalacja
Fot. Krzysztof Saj

Sympozjum inaugurujące 13. edycję konkursu odbyło się w październiku 2019 roku. Ekspertami nominującymi byli Barbara Bańda, Anna Bąk, Michał Bieniek, Marta Borgosz, Jerzy Hejnowicz, Delfina Jałowik, Dominika Kowynia, Wojciech Leder, Karolina Leśnik, Ewa Łączyńska-Widz, Jan Mioduszewski, Zbigniew Rogalski, Joanna Rzepka-Dziedzic, Jadwiga Sawicka, Waldemar Tatarczuk, Sławomir Toman, Gabriela Warzycka, Aleksy Wójtowicz oraz Marcin Zawicki. Grono ekspertów przedstawiło twórczość prawie sześćdziesięciu młodych malarzy, z których ostatecznie trzydzieści osób trafiło na ścisłą listę finalistów konkursu, a tym samym na wystawę. Ostateczny wybór laureatów należał do członków kapituły - prof. Marii Poprzęckiej, prof. Kamila Kuskowskiego, prof. Zdzisława Nitki, Bogusława Deptuły oraz Iwony Bigos.

Wystawa konkursowa po raz pierwszy odbyła się w przestrzeniach galerii BWA Wrocław Główny. W stosunku do poprzednich pokazów, które miały miejsce w galerii Awangarda, skutkowało to relatywnie podobnymi warunkami ekspozycyjnymi dla każdego z uczestników – dla porównania w pałacu Hatzfeldów mnóstwo było zakamarków różniących się między sobą rozmiarem i charakterem przestrzeni. Na dworcu to siedem sal ekspozycyjnych z dominującą architekturą obiektu (żeliwne kolumny), która została ujednolicona >

1

2

za pomocą białych kotar. Nie była to próba upodobnienia wnętrza do white cube'a, a raczej zamiar uspokojenia otoczenia, którego rytm wyznaczany jest przez podziały okien.

Od kilku edycji Konkurs Gepperta jest dość przewidywalny pod względem używanego medium. To rzecz jasna festiwal malarstwa, więc jego reprezentacja nikogo nie dziwi, jednak można by od młodych artystów oczekiwać poszukiwań ostatecznego kształtu, rozciągania granic, kontestowania istniejących form. Nic z tych rzeczy. Nie ma rebelii. Gdzieś tam od czasu do czasu pojawią się wariacje, mniej lub bardziej poważne igranie z klasycznością płótna (jak chociażby awangardyzujące realizacje Katarzyny Szymkiewicz) czy skupienie na samej pierwotnej istocie malowania z pominięciem jego zwyczajowych składowych *sine qua non*, jak u Aleksandra Błaszkiewicza, malarza, który zajmuje się tatuowaniem ciał.

Dość zauważalnym trendem jest konstruowanie instalacji, których tematem jest próba odtworzenia świata przedstawionego na obrazie, a więc tworzących ułudę bycia wewnątrz, Widoczne jest to w teatralnej pracy Martyny Kielesińskiej czy mięsistych materiach Anny Kołackiej. Misterna instalacja Szymona Popielca, złożona z setek figurek, klocków i zabawek przywodzi na pewnym poziomie na myśl XIX-wieczne panoramy, w których malarstwo płynnie przechodzi w trójwymiarowy sztafaż.

Zdecydowana większość prac to jednak malarstwo klasyczne formalnie. Obrazy prezentowane pojedynczo, w zestawach, tworzące narracyjne konstelacje, jak u Macieja Nowackiego czy Jagody Dobeckiej. Zauważalna jest duża reprezentacja abstrakcji – biomorficzne, a zarazem „glamourowe" malarstwo Marcina Janusza, futurologiczne formy Marcelego Adamczyka czy eksperymenty z tworzywem Kacpra Będkowskiego. Dużo widocznych jest komiksowych, popartowych inspiracji, widocznych w malarstwie Krzysztofa Piętki czy Zofii Pałuchy, chociaż u podstaw realizacji artystki leży widoczne zamiłowanie do warsztatu rysownika. Jagoda Dobecka świadomie czerpie z amerykańskiej estetyki reklamowej lat 50., zaś komiksowość i bajkowość Yui Akyiamy wywodzi się z japońskiej kultury pieczołowitości i precyzji w tworzeniu.

Obecność mediów elektronicznych rozwiązywana była w różnoraki sposób – Paweł Baśnik dokonał niejako transpozycji obrazu malarskiego na monitor, zaś namalowany klasycznie obraz stworzył w ułudzie cyfrowego przesunięcia. Z kolei Mikołaj Kowalski przywołuje estetykę retro, wprowadzając do obrazów czasy „zrób to sam". Jednocześnie stworzył bardzo estetyczną i okiełznaną formę malarską. Mikołaj Szpaczyński w swoich stricte filmowych realizacjach osią przedstawienia uczynił niezmienność i trwałą obecność przyrody, nawiązując niejako do klasycznego w historii malarstwa tematu.

Jury przyznało nagrodę główną Małgorzacie Pawlak za wielopoziomową kompozycję zdjęć/obrazów uzupełnioną rzeźbiarską instalacją. Mająca swoje źródła w świecie wirtualnym realizacja komentuje najbardziej obecne w przestrzeni realnej kwestie. Drugą pod względem wielkości nagrodą ufundowaną przez firmę Colart nagrodzono obraz Vojtěcha Kovařika. Pełne mocy, odwołań do tradycji historii sztuki, świadome kolorystycznie malarstwo czeskiego artysty obezwładnia rzadko praktykowanym wśród młodych formatem. Nagroda

3

4

5

1. **Katarzyna Szymkiewicz**, *Układ 200320*, 2020, instalacja
2. **Lena Achtelik**, prace z lat 2018 - 2019
3. **Anna Kołacka**, prace z lat 2019-2020
4. **Phantom of Snake**, *Second skin*, 2020, wydruk na lateksie
5. **Szymon Popielec**, *Świątynia*, 2017-2019, technika mieszana

Fot. 1-5 Krzysztof Saj

Rektora ASP Wrocław przyznana została Edycie Kowalewskiej, której realizacje przybierają formę trójwymiarowych instalacji, mających swoje źródła w płaskim minimalistycznym malarstwie. Róża Duda i Michał Soja zostali wyróżnieni nagrodą Dyrektora BWA Wrocław za zjawiskowo zrealizowany film, którego narracja osadzona jest w przeszłości potraktowanej jako futurystyczna, oniryczna wizja. Ponadto przyznano pięć nagród rzeczowych dla Yui Akyiamy, Martyny Czech, Agnieszki Kucharskiej, Kingi Popieli oraz Mikołaja Szpaczyńskiego.

Każdorazowo oczekiwane malarskie show, które na kolejne trzy lata zdefiniuje obszar młodej polskiej sztuki, okazało interesującym, chociaż relatywnie bezpiecznym artystycznie przeglądem postaw. To efekt wieloetapowego filtrowania, eksperckich wyborów, elitarnej formuły. Jego faktyczny finał to nie tylko wystawa i przyznane nagrody, ale obecność na rynku sztuki i ewentualny rozwój wyróżnionych uczestnictwem w konkursie młodych artystów. Konkurs Gepperta to zatem początek i warto patrzeć na niego przez pryzmat szansy i rozwoju, zaś nie tylko postrzegać jako projekt wieńczący wysyłek researcherów i organizatorów. ■

Finaliści 13. edycji Konkursu Gepperta
Yui Akiyama, Lena Achtelik, Marceli Adamczyk, Martyna Baranowicz, Paweł Baśnik, Kacper Będkowski, Aleksander Błaszkiewicz, Martyna Czech, Jagoda Dobecka, Róża Duda i Michał Soja, Marcin Janusz, Martyna Kielesińska, Anna Kołacka, Vojtech Kovarik, Mikołaj Kowalski, Edyta Kowalewska, Alicja Kubicka, Agnieszka Kucharska, Maciej Kusy, Jan Możdżyński, Maciej Nowacki, Małgorzata Pawlak, Zofia Pałucha, Mateusz Piestrak Krzysztof Piętka, Kinga Popiela, Szymon Popielec, Maryna Sakowska, Mikołaj Szpaczyński, Katarzyna Szymkiewicz

There's no rebel in painting – on the 13th Geppert Competition (15.05-30.08.2020)

A report from the art competition that celebrated its 30th anniversary this year. The board of experts selected 60 young painters, 30 of whom got to the final and took part in the exhibition organised in the BWA Wrocław Główny gallery. Apart from some installations, most of the works were classical paintings. Main awards were granted to Małgorzata Pawlak, Vojtěch Kovařik, Edyta Kowalewska, Róża Duda and Michał Soja. The competition should not be considered just an effect of researchers and organisers, but also an event that will influence young art in the upcoming years. ■

1

Elżbieta Łubowicz

KSIĘGA APOKALIPSY WSPÓŁCZEŚNIE

Ogromna księga *Znaki Apokalipsy* została wydana jako katalog wielkiej międzynarodowej wystawy pod tym samym tytułem, pokazanej w Centrum Sztuki Współczesnej „Znaki Czasu" w Toruniu między 24 kwietnia a 20 września 2020. Oprócz reprodukcji dzieł 92 artystów wraz z autokomentarzami oraz esejów dziewięciu historyków i krytyków sztuki zawiera pełny tekst *Apokalipsy Św. Jana* w nowym przekładzie z oryginału dokonanym przez ks. Dariusza Koteckiego oraz jego obszerne komentarze do poszczególnych sekcji *Apokalipsy* (uzupełnione tekstem ks. Adama Gembarskiego).

Czytelna jest tu idea, by prace artystów stały się ilustracjami do współczesnego przekładu tekstu, który od dwóch tysięcy lat swoją potężną wizją Paruzji inspiruje twórców całego chrześcijańskiego świata. Przyjrzenie się dziełom, które w dużej części powstały na specjalne zamówienie dla wystawy, pozwala zastanowić się nad odpowiedzią na pytanie: czy ten świat nadal pozostaje chrześcijański? Czy dzisiejsi artyści, żywiący swoją wyobraźnię innymi już zupełnie obrazami i symbolami niż autor *Apokalipsy*, potrafią jeszcze odczytywać jej symbole jako „znaki", a więc wizje-sygnały mające skłonić do nawrócenia, póki jeszcze pora? Autorzy wystawy i książki z rozmysłem przyjęli w tytule właśnie słowo „znaki", a nie „symbole".

1. **Mirosława Rochecka**, *Apokalipsa*, 2015/18, olej, płótno, 150 × 180 cm
2. **Aleksandra Simińska**, *Anioł z Aleppo*, 2017, olej, płótno, 321 × 210 cm

Kuratorami wystawy są Mirosława i Kazimierz Rocheccy, profesorowie Wydziału Sztuk Pięknych UMK w Toruniu, a Mirosława Rochecka jest zarazem autorką koncepcji i scenariusza całego projektu oraz redaktorem książki. Przedsięwzięcie pomyślane i zrealizowane zostało na wielką skalę i temat na pewno na nią zasługuje. Wystawa, bardzo starannie zaaranżowana, robi mocne wrażenie wyłaniającymi się z czerni kolejnych sal widocznymi w punktowym świetle obrazami, a także przejmującym tłem dźwiękowym zakomponowanym przez Jędrzeja Rocha Rocheckiego. Sama książka jest równie ogromna i to, poza zaletami merytorycznymi, główna jej wada.

Operowanie obiektem o tak dużym formacie i ciężarze bardzo utrudnia czytanie – a są tam teksty warte uwagi, zarówno wśród esejów, jak i wypowiedzi artystów. Cenny jest też przede wszystkim sam tekst *Apokalipsy* oraz teologiczne >

ALeppo

1

do niego komentarze. Obawiam się jednak, że tak „prozaiczna" sprawa jak rozmiar książki zniechęci wiele osób do zapoznania się z tekstami, co, niestety, zmniejszy oddziaływanie idei całego przedsięwzięcia. Znacznie sensowniejsze byłoby wydanie całości w dwóch tomach: osobno *Apokalipsy Św. Jana* wraz z komentarzami i osobno katalogu z reprodukcjami oraz esejami na temat dzieł na wystawie. To w języku polskim – a dodatkowo oddzielnie oba te same dwa tomy w języku angielskim. Teksty ułożone są jako zwarte całości, bez wpisanych w nie ilustracji, więc nie ma żadnej potrzeby, by tekst angielski publikowany był równolegle z polskim. Taki podział nie zakłóciłby bynajmniej idei, by przedstawić współczesne obrazy ilustrujące współczesny przekład, bo przy każdej reprodukcji i tak jest zamieszczony odpowiedni fragment *Księgi Apokalipsy*, który autor dzieła wybrał do zilustrowania. Razem składają się one na całość tekstu, który w ten sposób niepotrzebnie dublowany jest w rozrośniętej już ponad miarę księdze.

Eseje w większości nie wnoszą zbyt wiele wiedzy na temat prezentowanych dzieł – na ogół autorzy, poza ogólnymi refleksjami, ograniczają się do literalnego opisu ich zawartości. Jedynie Paulina Kuhn oferuje opisy interpretujące, które pozwalają lepiej zrozumieć sens i wartości estetyczne prac. Szkoda, że w esejach towarzyszących dziełom nie zastosowano selekcji, poświęcając uwagę tylko tym najlepszym i najciekawszym, a pomijając prace mniej udane albo wręcz na słabym poziomie – których jest sporo na wystawie i w książce. Ciekawa rzecz: zdarza się czasem, że dzieło wygląda lepiej w reprodukcji niż w oryginale (choć najczęściej jest na odwrót), a to z tego powodu, iż niektórzy autorzy wpadają niepotrzebnie w modę działania wielkim formatem, kiedy tymczasem ich praca wymaga akurat odbioru bardziej kameralnego.

Jak współcześni artyści odczytują sens wizji Św. Jana opisanych *w Księdze Apokalipsy*? Często starają się zilustrować je dosłownie, co przynosi marne efekty, bo kosmicznej w swojej skali wyobraźni Ewangelisty nie sposób dorównać na ogromnego nawet formatu płótnie, a tym bardziej słabo to wychodzi w książkowych reprodukcjach. Najciekawsze rezultaty przynoszą te dzieła, które nie próbują zmierzyć się z potęgą wizji Apostoła, tylko skupiają się na jednym, niewielkim jej elemencie i operują skrótową, lakoniczną formą – jak na przykład w rzeźbie Jerzego Gąsiorka przedstawiającej sylwetki spętanych aniołów czy *Kopercie z niebem* Dariusza Mląckiego.

Jak można było się spodziewać, spora część autorów jako znaki nadchodzącej Apokalipsy, rozumianej jako koniec naszego świata, przedstawia kataklizmy z ostatnich lat: zburzenie World Trade Center czy zagładę Aleppo. Z końcem świata kojarzy się, oczywiście, także pandemia, która ogłoszona została akurat krótko przed otwarciem wystawy „Znaki Apokalipsy" (wzmianka na ten temat pojawia się we wstępie Mirosławy Rocheckiej).

Jednak najgłębszy sens *Księgi Apokalipsy* – na co zwraca szczególnie uwagę ks. Dariusz Kotecki w swoich komentarzach – to nie proroctwo

1. **Krzysztof Kiwerski**, *Okno 1*, 2011/12, wydruk cyfrowy, 110 × 110 cm
2. **Grzegorz Bednarski**, *Apokalipsa*, 2008/11, rozdz. 17, 100 x 70 cm
3. **Andrzej Boj Wojtowicz**, *Apocalyptic homo*, płótno, tempera grassa, 190 × 131 cm, 2018.

przebiegu zagłady Ziemi i ludzkości, ale przestroga dla grzeszników, wielkie wołanie o nawrócenie i ukazanie Bożego miłosierdzia wraz z perspektywą zbawienia. Ta „księga zagłady" według potocznego rozumienia znaczenia słowa „apokalipsa" to naprawdę „księga objawienia" (takie jest znaczenie tego grackiego wyrazu). W swoim właściwym przesłaniu jest księgą ufnego zawierzenia Sprawiedliwemu Sędziemu i księgą nadziei. Czy to chrześcijańskie rozumienie *Księgi Apokalipsy* przebija się na wystawie i w katalogu przez pospolitą jej interpretację jako zapowiedzi „końca świata'? Tak, i nie, tylko w samych dziełach sztuki, ale także w niektórych szczególnie mądrych i pięknych autokomentarzach artystów, jak u Jolanty Kuszaj: *A w ostatecznej perspektywie Equilibrium. Znów! Za czas jakiś, a zarazem już teraz. Dwudziestu czterech Starców jako symbol ludzkości. Oddają pełną cześć, chwałę i uwielbienie jedynemu Królowi. Ludzkość ostatecznie i całkowicie odwrócona od pychy, zepsucia, uwolniona od skłonności do zła. Zwrócona tylko w stronę Chrystusa i dzięki Niemu znów stojąca przed Stwórcą twarzą w twarz*...Jak odległa, nierealna wydaje się ta wizja w dzisiejszym czasie, w którym zewsząd widać nowy napór zepsucia i zła! W chrześcijańskiej do niedawna Europie burzone i podpalane są najpiękniejsze kościoły, a chrześcijanie stali się najbardziej prześladowaną grupą na całej kuli ziemskiej...

2

3

Nawet w tej sytuacji trzeba jednak mieć przed oczami prawdziwy sens *Księgi Apokalipsy*, który, jak wyjaśnia ks. Dariusz Kotecki, mówi, że to Bóg jest panem historii, a u jej kresu dokona się ostateczne zwycięstwo nad złem. Bardzo obrazowo i poruszająco wyraził tę prawdę Andrzej Tomczak w asamblażu *Sztandar – wizja początkowa*, dodając komentarz: *Nie namalowałem wizerunku Syna Człowieczego. Zawiesiłem przed sztandarem porzucony na śmietniku stary, zniszczony krzyż stojący kiedyś na czyjejś mogile marianowskiego cmentarza.* [...] *Na wykoślawionym krucyfiksie łuszczą się resztki farb i zieje ślad po metalowej figurce Jezusa. ON jest tam nadal, jest tym samym Synem Człowieczym widzianym pośród siedmiu świeczników przez Jana, mimo że jest tylko śladem.* Śladem, którego znaczenia nic i nikt nie jest w stanie zatrzeć. ■

Contemporary Book of Apocalypse

A review of a book Znaki Apokalipsy (*Signs of Apocalypse*) published as a catalogue of an exhibition presented in the Center of Contemporary Art in Toruń in 2020 and curated by Mirosława and Kazimierz Rocheccy. Apart from reproductions of 92 art works along with commentaries and essays by historians and critics of art in Polish and English, this heavy and large book includes complete text of the Apocalypse of St. John and commentaries. The idea was to confront the ancient and inspiring text with contemporary illustrations and interpretations by modern artists. ■

Roger Piaskowski

Mity, symbole, abstrakcje – tryptyk z Głogowa

1

Czuję, jak powstaje nowy kształt naszego świata, któremu musimy nadać odpowiedni kierunek i siłę.
Waldemar Okoń, „Niebezpieczne małe prozy"

Dociekanie tajemnic sztuki i przywracanie obrazowi jakości symbolicznych łączą twórczość Telemacha Pilitsidisa, Małgorzaty Maćkowiak i Romy Pilitsidis. Dlaczego mity, symbole, abstrakcje? To pojęcia kluczowe dla indywidualności tworzących intrygującą prezentację, która *de facto* jest pochwałą malarstwa, określanego – za Johannem Alstedem – jako *ars opitco-mechanica.* Przeżycie kontemplacyjne jest tu użyteczne i adekwatne do charakteru doznań, refleksji i wyobrażeń, jakie wywołuje obcowanie z tą wystawą, której intencją jest przekonać widza, iż malarstwo pod egidą mitów, symboli i abstrakcji, stanowi jeden z ważniejszych *signum temporis* sztuki naszych dni. Koncepcja wystawy zrodzona z wieloletnich obserwacji twórczości głogowskich artystów i ich dorobku wystawienniczego, a także krytycznego, ma w osobie Andrzeja Saja spolegliwego promotora i autora tytułu: „Mity, symbole, abstrakcje", oddającego trzy dominanty ideowo-stylowe odpowiadające twórczości Telemacha Pilitsidisa (mity), Małgorzaty Maćkowiak (symbole), Romy Pilitsidis (abstrakcje). O aspektach estetycznych i ideowo-historycznych wrocławskiej prezentacji, opowiadam w katalogu, wydanym przez Galerię Miejską we Wrocławiu, której dyrektor, Mirosław Jasiński, nadał wystawie wyjątkową rangę i ekspozycyjny walor. Przedstawmy, po krótce, „wykonawców" malarskiego tria z Głogowa.

TELEMACH PILITSIDIS

„Książę malarzy" Zagłębia Miedziowego, kreator życia artystycznego, poeta i nauczyciel. Wsłuchany w pieśń Orfeusza, podąża za nim od lat, przekazując obrazy wolne od pustki i zniechęcenia, w których przepływają jak po rzece wersy z Jerzego Nowosielskiego, Picassa, Rembrandta, Goi, a „akcja" toczy się wokół arkadyjskiego bożka Pana, który wychodzi z szafirowej wody z bajeczną rybą, złowioną przez słońce. Mistrz malarskiej metafory, a jednocześnie odkrywca kolorystycznych harmonii. Nie byłoby Telemachowskiej głębi, gdyby nie jego znajomość z Jerzym Nowosielskim i studia w jego pracowni w krakowskiej akademii, gdzie przekonał się o „świętości" obrazu, jako rzeczy metafizycznej, naznaczonej *sacrum* ikony. Jednak *oeuvre* Telemacha Pilitsidisa jest – rzec można – mityczne, nawet homeryckie, jak przystało na artystę o imieniu Telemach (syn Odysa i Penelopy) i dziecko uchodźców politycznych z Grecji. Pierwiastek śródziemnomorski w wielokulturowym tyglu polskich spraw daje światu sztukę osobną, a zarazem płynącą z nurtem dziejów malarstwa europejskiego, będąc jego *continuum.* Jest w malarstwie Telemacha Pilitsidisa próba refleksji nad Logosem, nad naturą wszechrzeczy. To delikatne, nienachlane dotykanie tajemnic ukrytych *w* codzienności poszczególnych bytów – choćby w kropli wody. Przekonanie, że sztuka jest emanacją świata dobrego i pięknego, który dzieła stworzone przez człowieka potrafi przechować i chronić, a przeciwstawianie się przemijaniu i śmierci jest zadaniem artysty. W dziełach malarskich Telemacha objawia się przekonanie, że sztuka przetrwa i ocali człowieczeństwo. *Kiedy maluję strukturę ziemi* – zauważa Telemach – *maluję pierwowzór dna morskiego z rybami i ślimakami. Mój pejzaż jest moim wewnętrznym obrazem z wizją upadku utraconego raju.*

Zdarzenia biograficzne

Urodził się w Kivotos w Grecji. W 1967 roku uzyskał dyplom w pracowni malarstwa prof. Jerzego Nowosielskiego w ASP w Krakowie. Zrealizował 65 wystaw indywidualnych w Polsce i za granicą, uczestniczył w blisko 400 wystawach zbiorowych. Kurator i organizator plenerów malarskich, w tym słynnego „Człowiek chroni środowisko". Wykładowca i nauczyciel, od 1976 roku związany z Głogowem. Autor kilkunastu książek poetyckich, a także autobiograficznej powieści „Bezsenne oko". Wielokrotnie nagradzany i honorowany za wybitne osiągnięcia twórcze. Jego obrazy znajdują się w zbiorach i kolekcjach w Polsce i na całym świecie, szczególnie w Grecji.

MAŁGORZATA MAĆKOWIAK

Malarstwo jest dla mnie poszukiwaniem utraconej jedności wszechrzeczy – mówi Małgorzata Maćkowiak – *jest szukaniem prawzoru równowagi i prawdy, która w świecie przeciwieństw łączy*

2

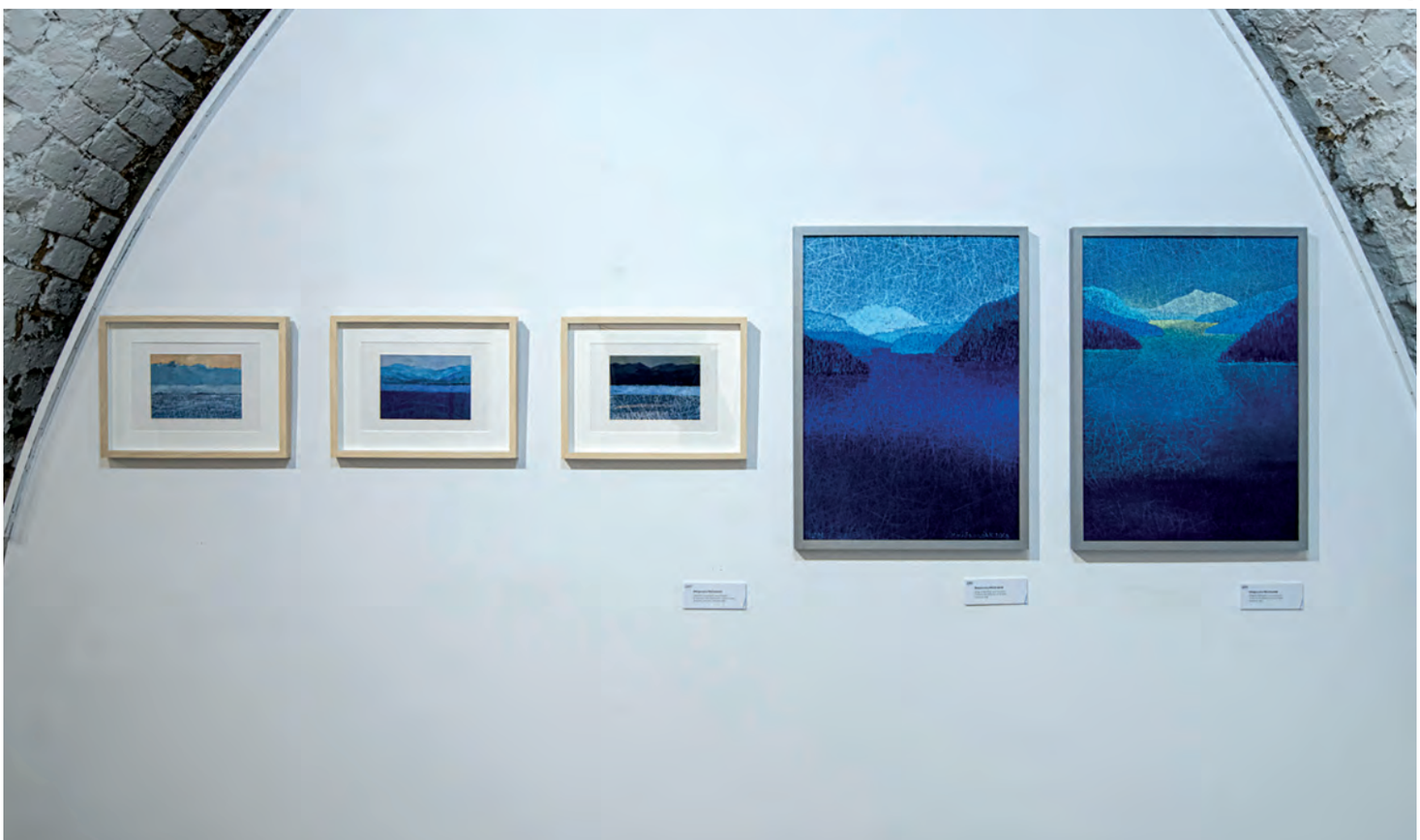
człowieka z naturą, Ziemią i kosmosem. Na drodze jej poszukiwań od początku istnieje potrzeba kontaktu z sensami zakodowanymi w piśmie. Praca nad obrazem jako dociekanie i dochodzenie to trud intelektualny. Byt obrazowy jej dociekań i obserwacji cechuje niepowtarzalna czułości plastyczna i precyzja kształtu. Malarstwo Małgorzaty Maćkowiak wyrasta nie tylko z rozważań nad symbolami i pismem, porusza się w przestrzeni nauki i myśli kosmologicznych, ukazując zakorzenienie w sztuce dawnych mistrzów, gdzie szuka obrazowych komentarzy do tezy: człowiek jest miarą wszechrzeczy. Malując cykle tematyczne, wskazuje na odwieczne przenikanie mikro- i makrokosmosu. Można powiedzieć, że artystka wygląda zza jednej planety, aby zachwycić się kolejną gwiazdą w podróży przez wszechświat znaków i symboli. Elokwencja to standard jej sztuki, przyciąga każdego, kto ma dość skrzeczącej banałem pospolitości. Tu nauka o pięknie czuje się swojsko w towarzystwie praw matematycznych: jej malarstwo sprzyja mariażom nauki i sztuki. Obrazując modele myślowe i nadając im malarskie byty, artystka „wstępuje", odbiera spływającą na nią energię, zaprasza widza do ucieczki od „realu" z jego wirusami, zgiełkiem, pospolitością, oferując przyjemności poza realnej natury. Interesują ją związki, które opierają się na wymianie oraz koegzystencji znaków i symboli, tworzących duchowość ludzkiej cywilizacji.

1-2. *Mity, symbole, abstrakcje / tryptyk głogowski*, widok wystawy
3. **Małgorzata Maćkowiak** na wystawie *Mity, symbole, abstrakcje / tryptyk głogowski*
Fot. 1-3 Agata Piątkowska

Zdarzenia biograficzne

Tytuł doktora sztuk pięknych uzyskuje w 2011 roku na wydziale Malarstwa i Grafiki Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu. Wcześniej kończy studia na Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu, uzyskując dyplom na wydziale Architektury Wnętrz, aneks do dyplomu z malarstwa. Od 1991 roku wystawia swoje prace na blisko 50 wystawach indywidualnych od Głogowa przez Legnicę, Lubin, Polkowice, Poznań, Zielona Górę, Kopenhagę, Kraków, Langenhagen (Niemcy), Hollandsche Rading (Holandia), Laholm (Szwecja) po Grenlandię, a udział w ponad 150 ekspozycjach zbiorowych, nie mówiąc o ponad 50 plenerach, świadczy o jej zaangażowaniu w życie artystyczne. Pisząc rozważania o sztuce, prowadząc wykłady, warsztaty i inne projekty edukacyjne, jest obecna na licznych forach dyskusji o związkach sztuki i nauki. Jednak jej oś świata, znajduje się w miejscowości Serby pod Głogowem, gdzie mieszka i tworzy.

3



1

ROMA PILITSIDIS

Jeżeli abstrahowanie jest wolnością, to Roma Pilitsidis nadaje Malewiczowskiej supremacji czystych odczuć wyraźnie geometryczne ożywienie. Ale oddzielnie od narracji figuratywnej nie oznacza, że jest ona kameralistką codzienności, jej geniusz osobisty, podpowiada nastroje, układy, światła i cienie oraz przestrzenie, które wizualizują prostokąty z łagodnością wersu haiku: „Czerwony prostokąt płynie przez okno nocy". Zarazem stylistyka kolorowych pól nie prowadzi do abstrakcji geometrycznej, tym bardziej do op-artu, przeciwnie, zadziwia bogactwo malarskich monotonii, a kontemplacja obrazu może wywołać zjawisko synestezji w muzycznym dopełnieniu prostokątnych sonat lub etiud. *Układanie rebusów plastycznych, przypadkowe zderzenia materii* – pisze Roma Pilitsidis – *prowokują do dalszej zabawy. Tak dodając i odejmując nowe formy stwarzam całości, które same się identyfikują jako niefunkcjonalne stwory wyobraźni*. Złudne, choć akademicko poprawne są klasyfikacje, terminy i metoda dociekania, ujawniające historyczne i symboliczne związki malarstwa Romy Pilitsidis z *colour fields* i ekspresjonizmem abstrakcyjnym w jego szczególnej odsłonie z pracowni Marka Rothko, a u nas Wojciecha Fangora. To historyczno-stylowy kontekst. Nieoczywistość, niematerialność figur prostokątnych to kwestia malarskiego *genre* Romy Pilitsidis, wrażliwej na ulotność bytu, jego kruchość i bezbronność. Nie jest to postawa spekulatywna raczej poetycka, aby z chłodnej, logicznej, wręcz nieludzkiej energii płynącej z racjonalnego świata, wydobyć emocje za pośrednictwem malarskiego doświadczenia, które z płaskiego prostokąta czyni *eikon.* Szukanie świętości w obrazie – cóż za wyzwanie! a jeżeli tak, to w jego pitagorejskiej dyspucie, nie tylko o kształtach, ale i o blasku. To nie naukowy, konsekwentnie ontologiczny język geometrii, o którym celnie pisze Bożena Kowalska: *Piękno będące emanacją duchowości, jak i niedefiniowalna siła skłaniająca do medytacji.* Naturalnie nie o obserwacje rzeczywistości idzie w tym obrazowaniu, przynajmniej nie w zakresie mimetycznym. Możemy sobie pozwolić na metaforę, na aluzyjność, domysł, bez których nie rozwija się relacja z malarstwem Romy Pilitsidis, potrafiącej przekazać wyciszoną lekkość bytu.

Zdarzenia biograficzne

Pochodzi z Piławy Górnej. Dyplom w pracowni malarstwa prof. Jana Gawrona zakończył jej studia w Instytucie Sztuki i Kultury Plastycznej Uniwersytetu Zielonogórskiego. Wiele lat związana zawodowo z Muzeum Archeologiczno-Historycznym w Głogowie. Blisko dwadzieścia wystaw indywidualnych i około 40 wystaw zbiorowych w kraju i za granicą, ugruntowanych I nagrodą im. Bronisława Chyły na Wystawie Plastyki Zagłębia Miedziowego w Legnicy, pokazują jej drogę do szerokiego spektrum odbiorców współczesnego malarstwa.

Dolny Śląsk w tworzeniu

Genius loci Dolnego Śląska, zasilany przez kongenialny Wrocław jako centrum energii intelektualnej i artystycznej, zwraca uwagę na Głogów i jego stygmatyzowaną przez historię (heroizm i martyrologia obrońców Głogowa) i walki 1945 r. przeszłość, gdzie z morza ruin Festung Glogau, wyrosło wokół Huty „Głogów" przemysłowe centrum z własnym środowiskiem artystycznym i charyzmatycznymi liderami (oprócz głogowskiego tria): Zygmuntem Stachurą, Andrzejem Owczarkiem, Ewą Śliwą, Leszkiem Pliniewiczem i Haliną Engel-Samorek. Tworzenie w stygmatyzowanej przestrzeni Dolnego Śląska nie wynika tylko z woli twórczej i konieczności. Muzy, ale i demony są w tej ziemi w miejscach, gdzie sztuka jest jedynym możliwym remedium, a artysta usiłuje wzruszyć kamienie. Zauważmy, że poprzez wystawę „głogowskiego tryptyku" Wrocław manifestuje różnorodność Dolnego Śląska w tworzeniu – idąc za tytułem *Dolny Śląsk w tworzeniu* – albumowej książki pod redakcją naukową Izoldy Topp, Andrzeja Saja i Piotra Jakuba Fareńskiego, plonu kończącego projekt

2

1. *Mity, symbole, abstrakcje / tryptyk głogowski*, widok wystawy
2. **Roma Pilitsidis** na wystawie *Mity, symbole, abstrakcje / tryptyk głogowski*
Fot. 1-2 Agata Piątkowska

Silesia Art Biennale w 2016 roku w ramach programu Europejskiej Stolicy Kultury Wrocław 2016. Zaproszenie Głogowa jako „enklawy zadomowienia", „twórczego ogniska", „ośrodka kreowania nowego obrazu i tożsamości Dolnego Śląska", stanowi rodzaj *continuum* idei SAB, wskazując na Głogów jako interesujące miejsce na mapie artystycznej Dolnego Śląska, która *warta jest ustawicznego weryfikowania i dopełniania* [1]. Estetyczne walory wystawy Telemacha Pilitsidisa, Małgorzaty Maćkowiak i Romy Pilitsidis wzmocniły pozycję sztuki w dobie strachu milionów mieszkańców globu zaatakowanych przez koronawirusa. Zaraza (której kresu nie widać) powoduje dekompozycję społecznych relacji. Przemoc nieznanej choroby, uderzająca w człowieka, porażająca medialnymi statystkami, natrafiła na „przeciwnika" niezłomnego, ukrytego pod kryptonimem: „Mity, symbole, abstrakcje", uzbrojonego w obrazy pochodzącego z Głogowa tria malarskiego. Wystawa zagrała na nosie złowieszczej pandemii. Wydarzenie z lipca i sierpnia 2020. miało miejsce w Galerii Miejskiej na ul. Kiełbaśniczej 28. we Wrocławiu, i zapewne przejdzie do historii jako manifestacja malarstwa najwyższych lotów trojga autonomicznych indywidualności we wspólnym pokazie. Napisałem w katalogu: *Sztuka naszych dni jawi się w strumieniu wizualnych cekinów o niespotykanej skali. Ulegamy wizualnej przemocy, aby przyłączyć swój dymek, poddać się fali, uczestniczyć. Sensem w czasach pandemii jest odnajdywanie smaków wolności, rozumianej także jako wartość, żądająca spełnienia kompletnego i nasycenia zupełnego we wspólnotowym przeżywaniu sztuki* [2]. Wystawa okazała się sprawdzianem naszej gotowości do percepcji zachodzących zmian – dość radykalnych, jeżeli idzie o terytorium zdarzeń artystycznych. Oddano głos sprawcom „pięknego oporu", którzy w najwyższym stopniu zaznaczyli swoją obecność we wrocławskiej metropolii, pokazując swoje twarze bez masek na plakatach umieszczonych na słupach ogłoszeniowych. Sztuka dziś jest polem napięć, terytorium sporów, a przez swoją sublimację i dystynkcje wolnościowe, sprawdza swoje atrybuty w bezprecedensowych okowach pandemii, stając się wyrazem zatroskania o przyszłość Antropocenu, pokazuje niezależność, wolny głos na scenie „komedii ludzkiej" w obronie kreatywności pod presją społecznego dystansu, przyjmuje postawy obronne bez wernisaży i finisaży, z publicznością limitowaną, regulowaną w obowiązkowych maskach.

Gdy już wygasły światła ekspozycji, a obrazy zdjęto ze ścian Galerii Miejskiej, duch opiekuńczy wystawy podążył dalej, korzystając ze ścieżki pamięci … ■

1 Andrzej Saj, *W poszukiwaniu rozproszonego obrazu…*, Dolny Śląsk w tworzeniu, s. 123.

2 *Mity, symbole, abstrakcje tryptyk głogowski, Telemach Pilitsidis Roma Pilitsidis Małgorzata Maćkowiak*, Galeria Miejska, Wrocław 2020, s. 28.

Myths, symbols, abstractions – A triptych from Głogów

Myths, symbols, abstractions are key notions for the art of three artists from the Lower Silesian town, Głogów: Telemach Pilitsidis, Małgorzata Maćkowiak and Roma Pilitsidis. An exhibition of their paintings curated by Mirosław Jasiński was presented in the City Gallery in Wroclaw in the summer 2020. The artists are careful observers who research mysteries of art and bring back symbolic meanings to their painintings, provoking audience to deep contemplation. ■

1

Dorota Koczanowicz

Sztuka przeciw ziemi jałowej. 18 edycja Przeglądu Sztuki Survival

W jednej ze swoich prac Zygmunt Bauman wspomina dramatyczne trzęsienie ziemi w Lizbonie. 1 listopada 1755 roku paliło się całe miasto. Katastrofa ta stała się, zdaniem polskiego socjologa, początkiem nowego myślenia o świecie. Uznano, że ludzie sami muszą sobie poradzić z przyrodą, a możliwe to będzie tylko dzięki rozwijaniu nauki i technologii. Jednak po ponad 250 latach od kataklizmu uświadamiamy sobie, że to właśnie nauka i technologia są źródłem nie wybawienia, ale narastających problemów. W coraz większym stopniu odczuwamy skutki industrializacji i wielkich przemian technologicznych.

Kuratorzy tegorocznej, osiemnastej, edycji Przeglądu Sztuki Survival zaproponowali namysł nad kondycją pogrążającej się w kryzysie ekologicznym planety. Hasłem przewodnim był *Wasteland*, a przewodnikiem po wystawach T.S. Eliot. Jego *Ziemia jałowa*, uważana za jeden z najważniejszych utworów XX wieku, jest poetyckim rozpoznaniem kryzysu kultury. Bohaterami wiersza są ludzie owładnięci lękiem, głęboko rozczarowani i wypatrujący obietnicy ocalenia. Kuratorzy Survivalu, wykorzystali wieloznaczność poematu Eliota, odczytywanego przez nich jako rodzaj manifestu ekologicznego.

Dzięki Baudelaire'owi, Eliot odkrył, *iż źródło nowej poezji można odnaleźć w tym, co dotąd uchodziło za niemożliwe, za bezpłodne, za całkowicie niezdatne do obróbki poetyckiej. Że w istocie zadaniem poety jest tworzenie poezji z niewyczerpanych zasobów tego, co niepoetyczne: że w istocie poeta skazany jest przez swój zawód na przekształcanie tego, co niepoetyczne, w poezję*. Wiele takich cudów przemiany dokonało się w przysposobionych salach wystawienniczych. Potencjał sztuki został dostrzeżony, między innymi w opiłkach drewna (Kaja Pilch, *Last Forest)*, zużytych ubraniach (Joanna Piotrowicz, *Youth of the End*), hamakach (Agnieszka Mastalerz, *The Sea Was Calm or (29) Amphitrite*), warzywach

2

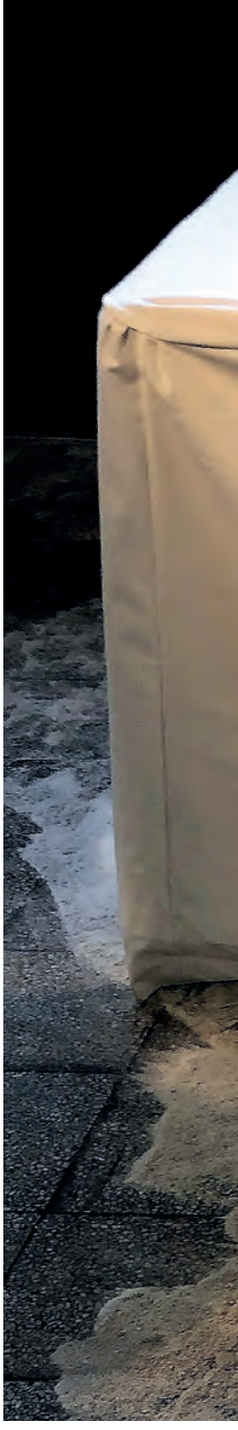
1. **Alicja Patanowska**, *Przestrzeń wyobraźni dźwiękowej*
2. **Kaja Pilch**, *Last Forest*
Fot. 1-2 Krzysztof Saj

korzeniowych (Monika Konieczna, Mariusz Sibila, *Mów do mnie*), glonach (Charlotte Biszewski, Sarah Epping *The Resonance of Waste*) czy kroplach wody (Alicja Patanowska, *Przestrzeń wyobraźni dźwiękowej*). Artyści pozwalają nam zobaczyć świat odmieniony, a może raczej na nowo, wyraźniej. A jak udowadnia Nicholas Mirzoeff, artyści najlepiej potrafią ucieleśnia**ć abstrakcyjne pojęcia. Wspominam o nim, ponieważ** Mirzoeff pisze to w kontekście zmian klimatycznych, które wyrażone w języku nauk ścisłych mogą nie trafiać do sporej grupy ludzi. Uważa on za konieczne wzbudzenie zainteresowania/zatrwożenia Nową Ludzką Epoką, która niesie wymieranie gatunków, niszczenie tkanki lasów i topniejące lodowce. Autor książki *Jak zobaczyć świat?* uważa, że *Jeżeli mamy stworzyć nowe sposoby obrazowania swojego miejsca i roli w świecie, potrzebujemy nowego wizualnego sposobu myślenia, dostosowanego do antropocenu*. Wydaje mi się, że tak jak istotą poezji Eliota jest *stała obecność cierpienia i napięcia psychicznego*, tak samo sztuka mówiąca o współczesnych lękach musi unikać usypiających harmonii. Chodzi o to, aby estetyczna forma, nie znieczulała odbiorcy, nie odwróciła uwagi od dramatycznego przekazu, którego wymaga obecna chwila.

Jak zwykle Przegląd Sztuki Survival nie zawiódł swoich widzów, przyzwyczajonych do doświadczania sztuki w niezwykłych miejscach. Wyłonione w konkursie prace, instalacje site-specific, prace wideo, sound art, obrazy i performansy, umieszczone zostały w heterotopijnej przestrzeni powstałej na przełomie XIX i XX wieku przepompowni Port Miejski. Pierwszy raz publiczność zobaczyła zabytkowe wnętrza jednej z najstarszych w Europie inwestycji proekologicznych.

W fascynującej przestrzeni starej przepompowni zaprezentowano instalacje dźwiękowe. Daniel Brożek, kurator Sceny Dźwiękowej, umieścił tam dwie >

1



prace. Szczególnie duże wrażenie robiła interwencja artystyczna Alicji Patanowskiej, zatytułowana *Przestrzeń wyobraźni dźwiękowej*, która całkiem spodziewanie, otrzymała nagrodę publiczności. Artystka ustawiła obok siebie kilka kobaltowych form różnej wielkości. Były one zaprojektowane jako pudła rezonansowe dla spadających z góry kropel wody. Rytm spadających nierówno kropel wody nie tworzył kojącej melodii. Choć woda to symbol życia i symbol odrodzenia, to też jeden z gniewnych żywiołów, które aktywuje antropocen. Topniejące lodowce to namacalny znak możliwej katastrofy. Kropla *jak klepsydra odmierza czas, którego zostało nam coraz mniej*.

2

Brak w tej krótkiej recenzji miejsca na detaliczne wymienienie wszystkich interesujących prac, a tym bardziej na ich szczegółowe analizy. Na dłuższą charakterystykę, obok już wspomnianej Sceny Dźwiękowej, zasługują na pewno projekcje ze starannie zaplanowanej Sceny Wideo. Jak zapowiadała Małgorzata Miśniakiewicz *Skonstruowana w nawiązaniu do pięciu części tekstu scena wideo w luźny sposób reinterpretuje główne wątki ze współczesnej perspektywy, starając się wskazać historyczne – lecz do dziś aktualne – paradygmaty myślenia oraz perspektywy ich przekroczenia*. Mnie najbardziej zapadł w pamięci *Time of the Last Wastelands* Larsa Preissera. Po kilku latach nieobecności w rodzinnym mieście, artysta chodził z kamerą po Berlinie w poszukiwaniu swojego miasta. Kardy zarejestrowane na przeterminowanej taśmie świetnie obrazują metaforykę „nierealnego miasta", które nie daje oparcia dla wspomnień i pozbawia zakotwiczenia tożsamości.

Przegląd, choć ograniczony wymogami pandemicznymi, zachwycał wielowątkowością i multisensorycznym charakterem. Nie poddał się jednoznacznie wymogom dystansu, angażując nie tylko wzrok i słuch, zmysły dystansu właśnie, ale dopuścił aktywność zmysłów kontaktu – węchu, a pośrednio też smaku. W tym kontekście trzeba wspomnieć o wieloaspektowym performansie Moniki Koniecznej i Mariusza Sibili *Mów do mnie (Przepompownia Słów).* Głównym rekwizytem perfomansu był cukier, niegdyś dobro luksusowe, dziś biała śmierć, kryjąca się w wielu przemysłowo produkowanych produktach spożywczych. Garstka cukru, dzięki cudownemu pomnożeniu w maszynie do waty cukrowej, zmieniała się w obłok, nitki babiego lata, po zgnieceniu udawała kulki śniegowe czy rodzaj maski pośmiertnej. Punktem wyjścia tej baśni performatywnej była historia pierwszej na świecie cukrowni przetwarzającej buraka cukrowego, która powstała na początku XIX wieku pod Wrocławiem. W utrzymaniu wysokiej wydajności przedsięwzięcia miał pomagać Rudolf na współistnieniu. Monika Konieczna była główną kapłanką rytuału przywrócenia życia zbolałej ziemi. Kiedy zapach jej bulionu wypełnił przestrzeń Sali, performans dobiegł końca. Obierając warzywa, dodając je w przemyślanej kolejności – marchew, seler, por… – wybierając zioła i dozując ogień czuwała nad odwieczną przemianą surowego w gotowane, procesu przemiany natury w kulturę.

Cieszę się, że nie zrezygnowano ze stolików i krzeseł ustawionych w pobliżu barów i food trucków. Wszystkiego było mniej, ale wystarczająco dużo,

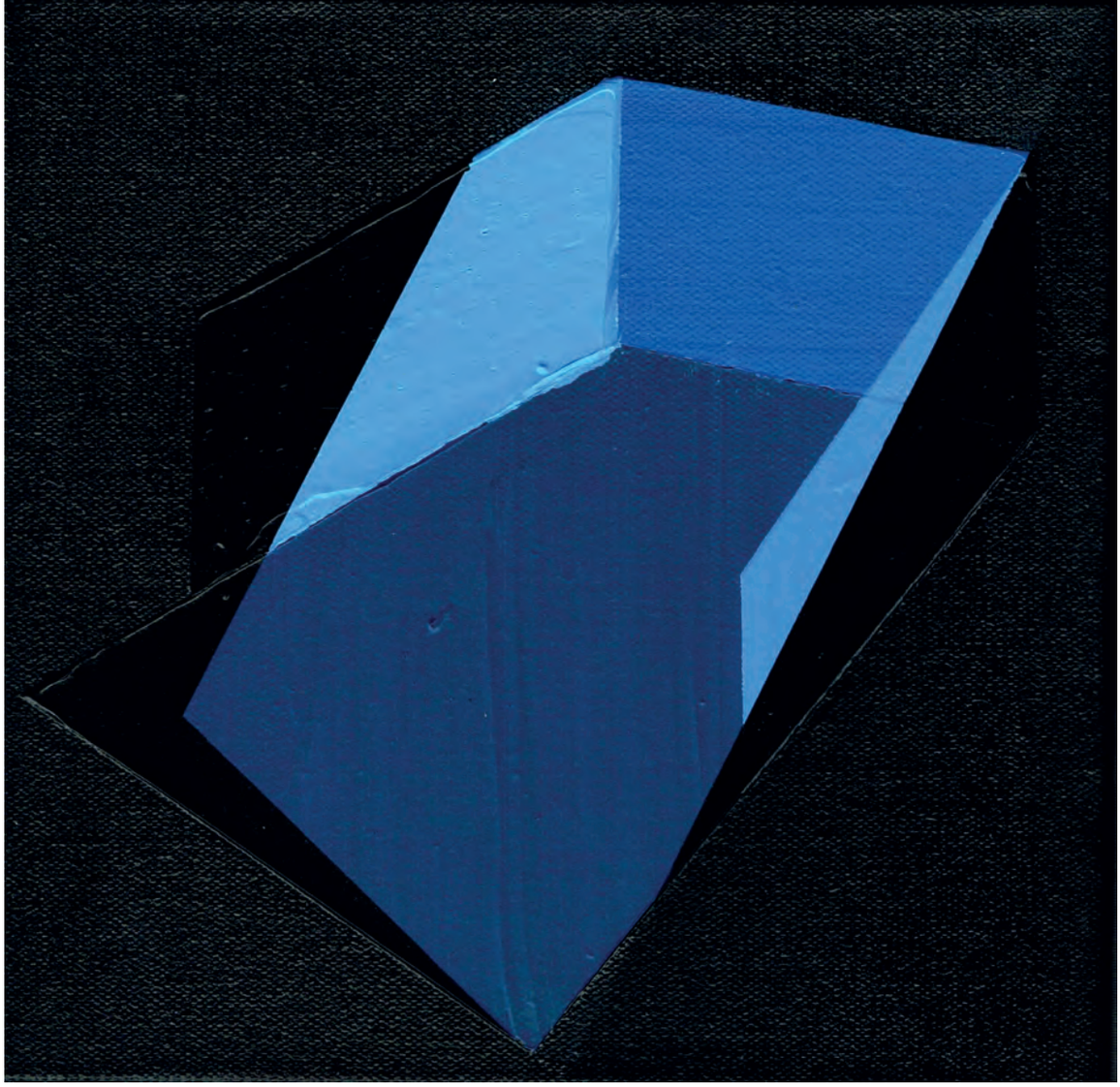
3

1. **Martyna Borowiecka**, *Widzę trzaski, czuję ruch. Przedplan*
2. **Oleg&Kaśk,** *The Sell of Eruption*
3. **Monika Konieczna, Mariusz Sybila,** *Mów do mnie* [Przepompownia Słów]
Fot. 1-3 Krzysztof Saj

żeby podtrzymać tradycję długiego przebywania wśród sztuki, wśród artystów, wśród ludzi ciekawych, chętnych do dyskusji. W moim odczuciu Survival to nie tylko wystawa, to miejsce kulturotwórcze, w którym tworzy się unikalna, choć czasowa i przygodna, wspólnota skupiona wokół dzieł sztuki. Sztuka nadaje sensy nawet najbardziej jałowej egzystencji, może być odpowiedzią na kryzys cywilizacji i Graalem, który przynosi nadzieję odnowienia, nowego życia. Pamiętać należy jednak, że, jak pisze Krzysztof Boczkowski: *Wędrówka, którą odbywany u boku Terezjasza przez Ziemię jałową, ukazuje nam naszą codzienną egzystencję wplątaną w wielki kryzys wartości (...) którego świadkami i uczestnikami jesteśmy my sami*. W kontekście kryzysu klimatycznego należy zmienić postawę. Nie jesteśmy bowiem tylko świadkami i uczestnikami. Jako konsumenci jesteśmy aktywnymi podmiotami zagłady. Dlatego każdy jest odpowiedzialny za powodzenie *survivalu*. ■

Art against the waste land. 18th edition of Survival Art Review

Theme of this year's edition of the review was inspired by T.S. Eliot's poem *The Waste Land* as the competition was dedicated to reflection on increasing ecological crisis and deteriorating condition of our planete. Art works which included site-specific installations, video and sound art, paintings and performances were presented in the City Port pumping station. As always Survival was not just an artistic event but rather a cultural experience which brought together a community of people who perceive art as an essential part of their life. ■



1

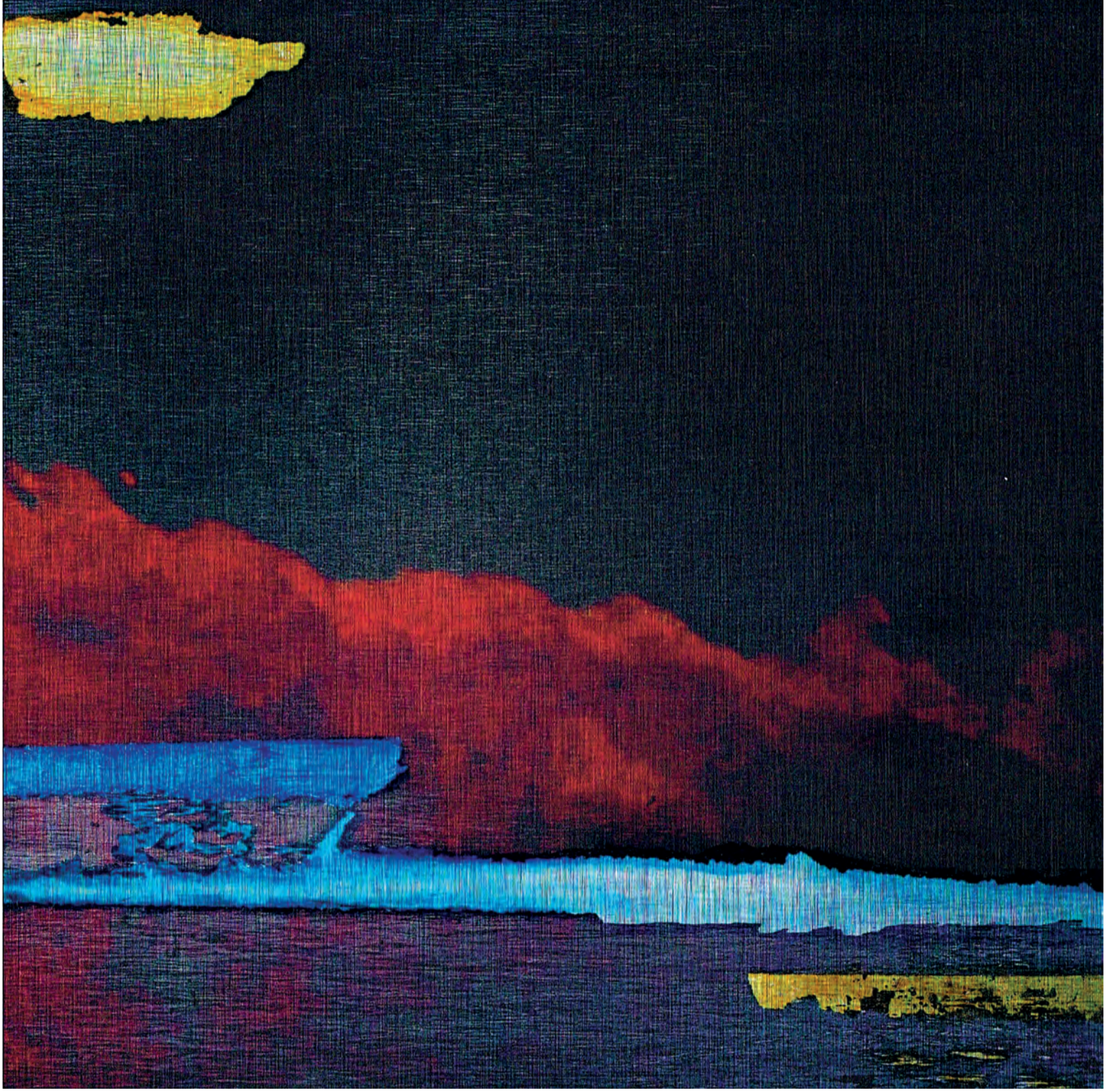
Aleksandra Kińska

W kolorze niepewności

Glosa do wystawy „Czarne Obrazy z Czasów Zarazy i na Czas Zarazy" zorganizowanej w Miejskim Centrum Kultury w Ciechocinku.

Odnosić się dzisiaj do faktu pandemii oznacza działać w tłumie. Dosłownie czuć przy sobie łokcie innych, wykuwających nowe komentarze, opinie czy prognozy. Treścią pierwszoplanową są liczby: zakażonych, hospitalizowanych, wreszcie zmarłych. Liczby są wymierne, wyraźne, łatwo przyswajalne, szybko znajdują ścieżkę dostępu do odbiorcy. Są jak bezwzględna husaria atakująca system odpornościowy naszego racjonalizmu. Miliony zakażonych w skali świata, setki tysięcy zmarłych. Dawno nieużywane słowo *pandemia* nabrało mocy i obecnie stało się centrum naszego świata. Nie o liczbach jednak będzie w tym tekście mowa, ale o *pandemii lęku*, który dotyczy już nie tylko chorych, ale również zdrowych, w niepewności oczekujących, co przyniesie ze sobą ewentualna, jakże możliwa, lawina zmian.

O tej stronie pandemii, emocjonalnej, czule reagującej na nastroje i stan umysłu dotkniętego zachwianiem bezpieczeństwa, opowiada wystawa prof. Pawła Lewandowskiego-Palle zorganizowana w Salonie Sztuki MCK w Ciechocinku. Jest to wypowiedź o uniwersalnie rozumianej Zarazie, która przynosi określone refleksje i uczucia, choć oczywiście ma swoje umocowanie w aktualnych wydarzeniach: dynamicznie rozwijającej się epidemii Covid-19.Dla kuratora punktem odwołania była historia, która wydarzyła się latem 1963 roku we Wrocławiu. Ówczesna epidemia ospy prawdziwej doprowadziła do zamknięcia miasta i otoczenia go kordonem sanitarnym na dwa miesiące. Przebywający wówczas we Wrocławiu Stanisław Zima stworzył wtedy cykl abstrakcji, jak o nich mawiał: notatek, tytułując je literą O (skądinąd, tak nazwano ówczesną akcję walki z ospą: O., bądź VV, od łac. *Variola Vera*). Ta notatka powraca dzisiaj, wpisując się wprawdzie w rzeczywistość innego wirusa, ale najpewniej w bardzo podobny stan ducha. Jako świadkowie rozwijającej się od miesięcy pandemii, pozostajemy pod wpływem wielu emocji z obszaru niepewności



2

1. **Gabriela Leśniok,** *Miasto*, 2020, technika akrylowa i olejna na płótnie bawełnianym
2. **Andrzej Banachowicz**, *Images,* 2020, technika akrylowa na tworzywie syntetycznym, 20 x 20 cm
Fot. 1-2 Paweł Lewandowski-Palle

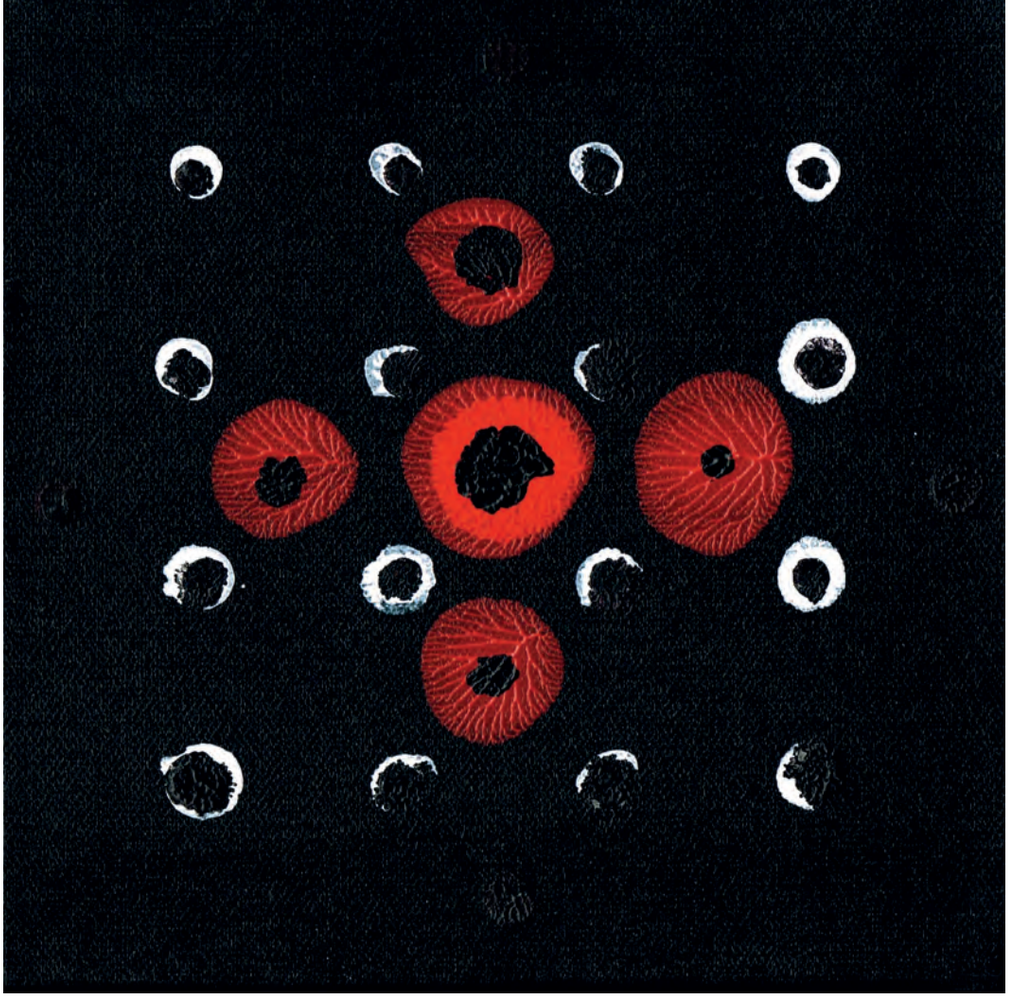
i lęku. Zdarza nam się słyszeć czarne scenariusze. No właśnie, czarne. Kolor ma znaczenie.Profesor Lewandowski-Palle zaprosił do udziału w wystawie 24 artystów, z różnych ośrodków, w tym Japonii i Niemiec. „Czarne obrazy z czasów Zarazy i na Czas Zarazy" to kolekcja, którą w sposób oczywisty spina klamra poczucia zagrożenia. W sensie dosłownym, rzeczywiście to czerń jest dominującym kolorem tego zbioru, choć naturalnie nie o tego rodzaju, dosłowny, wspólny mianownik tu chodziło, ale o niepokój, który już na poziomie biologicznym rodzi się w nas, gdy brakuje światła. To bardzo silne, pierwotne uczucie utraty bezpieczeństwa, które deformuje nasz ustalony porządek.

Czerń silnie kontrastująca, w mniej lub bardziej wyrazisty sposób wchodząca w relacje z innymi kolorami, jest tematem kilkunastu prac zaprezentowanych na wystawie, m.in: Małgorzaty Waliszewskiej-Kaniewskiej, Barbary Kawczyńskiej, Stanisława Baja, Gabrieli Leśniok, Wojciecha Pukocza, Andrzeja Banachowicza, Łukasza Huculaka, czy samego kuratora, Pawła Lewandowskiego-Palle.

Praca Barbary Kawczyńskiej *Ciemny obraz* bardzo dosłownie opisuje stan odcięcia od światła, obserwatora czyni osobą zamkniętą w pomieszczeniu, do którego jedyne światło wpada przez maleńką dziurkę od klucza. Silne skontrastowanie barw podkreśla dramatyzm sytuacji i przesyca lękiem.

Do uwięzienia, zamknięcia odnosi się też obraz Gabrieli Leśniok *Miasto.* Miasto jako ośrodek cywilizacyjny, przez którego ulice i drogi dojazdowe przepływają normalnie strumienie ludzi, zostało tu zredukowane do modelu sześcianu, którego już trzy z czterech bocznych ścian są zamknięte. Swobodny przepływ ludzi, jeśli jest jeszcze możliwy, to już na pewno utrudniony, może kontrolowany. Miasto przestaje pełnić swoje żywotne funkcje, przechodząc w tryb przetrwania, przeczekania kwarantanny. Trudno nie przenieść się myślami do Wrocławia 1963 roku czy Camusowskiego Oranu.

Wśród tych *stricte* czarnych obrazów autentycznie hipnotyzuje *Rzeka Bug. Noc* Stanisława Baja, artysty, który od długiego czasu poświęca się studiom >



1

2

Bugu, widzianego o różnych porach dnia, różnie *nastrojonym* okiem. Praca zaprezentowana na tej wystawie jest radykalnie powleczona czernią, więc wymusza długie i uważne spojrzenie, by oko wychwyciło poziomo zarysowaną linię rzeki. Nad częścią wody kłębią się ciężkie, gęste obłoki niczym grudy węgla. Toń wody, zwykle odbijająca światło dnia lub srebrzystość nocy, tutaj pozostaje martwa, bezlitosna jak przepaść. Kłęby chmur zasłaniają źródło światła, którego jedynie szary słup dociera do toni wodnej, kładąc na nią wątłe, matowe, bezsilne światło. Noc zamieniła żywy pejzaż w czarną pustkę. Z tego miejsca mój wzrok wędruje do obrazu Tomasza Wiktora *Na oślep*, który staje się dla mnie rewersem obrazu Baja – sytuacją człowieka zawieszonego w próżni ciemności.

Z kolei praca Lewandowskiego-Palle: *Obraz 932. Struktura C* zdaje się wchodzić w dialog z dźwiękiem. Czerwone i białe obiekty, umieszczone na czarnym tle, symetryczne względem siebie, widzimy, jakby na ułamek sekundy zastygły w swojej akcji pulsowania, która w świetle narzuconego tematu wystawy przywodzi na myśl alarm. Czerwone lamki zapalają się i gasną, wzywając do działania w sytuacji zagrożenia. Pochodną sygnału świetlnego jest wyobrażony dźwięk.

Wreszcie obraz, którego symbolika przywołuje bardzo bolesne skojarzenia – praca Wojciecha Pukocza o wymownym tytule *Zły sen.* Szaro-czarna tkanina w pasy mocno ściśnięta czyjąś dłonią. *Pasiak* ma tylko jedno odwołanie, jest synonimem zniewolenia i rozpaczy tych, którzy wyrokiem historii zostali skazani na terror obozów koncentracyjnych. Tylko w pierwszym odruchu można sądzić, że to odległe skojarzenie, po krótkim namyśle otwiera nam się przecież cała ścieżka tezy o podobieństwie stanu epidemii do stanu wojny. I tu, i tu są bezbronne, przypadkowe ofiary, którym ślepy los wyznaczył pierwszoplanowe miejsca na scenie bieżących wydarzeń, przynosząc śmierć, albo naznaczając traumą. Izolacja czy wprowadzanie nowych reguł życia społecznego to również cechy wspólne. Myśl o przetrwaniu tego stanu, doczekaniu końca – to codzienna modlitwa czasów wojny i pandemii.

A skoro już o modlitwie mowa, to o jej roli mówi z kolei obraz Michała Trägera *Książeczka do nabożeństwa.* Do jej lektury, do uspokajającej funkcji modlitwy, odwołuje się część z nas w trudnych czasach. Wszyscy znamy powszechne powiedzenie, do kogo się zwracać *gdy trwoga.* Tej sfery – wiary, nie rozumu – nie mogłoby zabraknąć w kontekście *pandemii lęku*.

Z zainteresowaniem odebrałam pracę Doroty Kuczmy, która zaprezentowała kolaż wycinków prasowych z całego świata, tytułując je *Czarna zaraza.* To wprowadzenie w dyskusję innego (ważnego!) zagadnienia – udziału szeroko rozumianych mediów w kreowaniu atmosfery wokół pandemii. Zwrócenie uwagi, jak bardzo wszechobecność informacji, natarczywość komunikatów, buduje grozę sytuacji. Może w szczególnie wyrafinowany sposób, kiedy w ramach akcji #zostań w domu, byliśmy w dużej mierze skazani na głos z radia, telewizora czy komputera. Gdyby można było przedawkować informacje, wielu z nas już dawno cierpiałoby na efekty takiej jednostki chorobowej.

Z poczuciem dystansu do tematu podszedł Jacek Wojciechowski, który rozładowuje wewnętrzne napięcie wystawy swoim obrazem *Zorro czyli autoportret z Covidem.* Doceniam poczucie humoru, które powinno znaleźć się w każdym niezbędniku na czas przetrwania.

Wystawa *„czarnych obrazów" przepracowuje* z oglądającym niemalże pełen panel emocji, których nabywamy w efekcie izolacji, niepewności, utraty swobody działania. Istotne jest to, jak różne aspekty pandemicznej gorączki widzą artyści, gdzie kładą punkty ciężkości, w jakich

1. **Paweł Lewandowski-Palle**, *Obraz 932. Struktura C19*, 2020, akrylopolimeria na płótnie lnianym
2. **Barbara Kawczyńska**, *Ciemny obraz*, 2020, technika olejna na płótnie bawełnianym
3. **Stanisław Zima**, notatki malarskie, *obraz O*, 1963, żywice termoplastyczne na papierze
4. **Wojciech Pukocz**, *Zły sen*, 2020, technika olejna na płótnie lnianym
Fot. 1-4 Paweł Lewandowski-Palle

3

barwach widzą nasze położenie. Kurator nie przewidział wiele miejsca dla optymizmu. Pewnie dlatego, że liczby nieustannie rosną. Emocje podążają za liczbami. ■

„Czarne Obrazy z Czasów Zarazy i na Czasy Zarazy"
SALON SZTUKI MCK w CIECHOCINKU
17 VI - 16 VII 2020
kurator: Paweł Lewandowski-Palle
uczestnicy: Stanisław Baj, Andrzej Banachowicz, Magdalena Durczak, Jacek Dyrzyński, Krzysztof Gliszczyński, **Łukasz** Huculak, Michał Jędrzejewski, Wojciech Kaniowski, Barbara Kawczyńska, Mirosław Kociński, Dorota Kuczma, Wacław Kuczma, Gabriela Leśniok, Paweł Lewandowski-Palle, Wojciech Pukocz, Joanna Strzelecka-Traczykowska, Masakatsu Tagami, Michał Träger, Małgorzata Waliszewska-Kaniewska, Tomasz Wiktor, Jacek Wojciechowski, Bogdan Wojtasiak, Stanisław Zima, Henryk Zimak

4

The colour of uncertainty

A commentary on the exhibition „Black paintings from the time of cholera and for the time of cholera" organised by the Municipal Culture Centre in Ciechocinek. The exhibition curated by profesor Paweł Lewandowski-Palle is dedicated to the pandemy in terms of how it affects people's emotions and mentality in the situation of fear, isolation and uncertainty. It features works of 24 artists from Poland, Germany and Japan, who often use black colour to express reflections and thoughts on the theme of pandemy. ■

1

Lena Wicherkiewicz

Nowa sztuka ziemi

O „Wieku półcienia" w Muzeum Sztuki Nowoczesnej

Tytuł wystawy jej kuratorzy, Sebastian Cichocki i Jagna Lewandowska, zaczerpnęli z książki *Upadek cywilizacji zachodniej. Spojrzenie z przyszłości* Naomi Oreskes i Erika M. Conwaya z 2014 roku, w której „wiekiem półcienia" nazywa się nasze czasy widziane przez bohatera z przyszłości jako *okres antyintelektualizmu, który* (...) *uniemożliwił podjęcie działań opartych na wiedzy naukowej*. Autorzy wystawy konstatują z zaniepokojeniem, że *jesteśmy* świadkami tego procesu: ustalenia nauki przestały być postrzegane jako rozstrzygające, nie przekonują ludzi do działania.

Wystawę rozpatrywać można jako wpisującą się w pewien nurt obecny w sztuce i wystawiennictwie ostatnich lat, charakteryzujący się zainteresowaniem szeroko pojętą tematyką ekologiczną. Pojawiają się nawet głosy o określaniu tej tendencji mianem „zwrotu ekologicznego". W tym miejscu warto wspomnieć ostatnie, ubiegłoroczne wystawy: „Zjednoczoną Pangeę" w Muzeum Sztuki w Łodzi, „Naturę w sztuce" w krakowskim MOCAK-u czy „Bezludzką ziemię", zrealizowaną przez Zamek Ujazdowski. Wystawy i towarzyszące im dyskusje, publikacje dają wyraz zaangażowaniu instytucji w toczącą się debatę klimatyczną. Każdy z tych projektów wypływał z nieco innych motywacji, konstruował właściwe sobie narracje, jak sprawczość łódzkiej „Pangei" czy diagnozowanie „Natury w sztuce". Symptomatycznym jest, że te odmienne narracje powstawały przy udziale tych samych artystów.

Jak na tym tle jawi się „Wiek półcienia"? Kuratorzy otwarcie zaprzeczają możliwym sugestiom, jakoby wystawa była przeglądem określonej tendencji w sztuce. Ich motywacją było stworzenie wystawy ideowej, o przekazie etycznym, będącej wyrazem zaangażowania w kwestie ochrony planety, potrzebę głębokich zmian systemowych, także w obszarze sztuki, nie zaś wieszczenie kolejnego „zwrotu" w sztuce. Autorzy rozumieją tego rodzaju zaangażowanie także jako powinność i odpowiedzialność instytucji, zaś rolę artystów, dzięki ich wrażliwości i wyobraźni, widzą w diagnozowaniu sytuacji i wskazywaniu możliwych kierunków rozwiązań. *„Sztuka z pewnością nie uchroni nas przed katastrofą, ale pomoże nam uzbroić się w „dziwne narzędzia"* służące pracy wyobraźni i współodczuwania. (...) *W dziełach sztuki ostatnich dekad poszukujemy nie tylko wizualizacji procesów zachodzących na kuli ziemskiej, wypatrujemy także możliwych propozycji na przyszłość.*

. 1. **Agnes Denes**, *Pola pszenicy – konfrontacja: wysypisko Battery Park, dolny Manhattan – z Agnes Denes stojącą w polu,* 1982, C-print, papier, edycja 6. Dzięki uprzejmości artystki i Leslie Tonkonow Artworks + Projects, Nowy Jork.
2. **Jonathas de Andrade**, *O Peixe (Ryby)*, 2016, kadr wideo. Dzięki uprzejmości Galerii Vermelho, Gallerii Continua, Alexander & Bonin

Według kuratorów wystawa prezentowała sztukę ziemi, ale nie jest ona rozumiana jako tendencja powiązana z określonym medium czy regionem geograficznym, jak land art. Choć realizacje związane z tą konkretną tendencją są także na wystawie obecne. Nie była to wystawa sztuki, nie zawsze tym określeniem można było zdefiniować prezentowane realizacje czy dokumentacje. Większą część prezentowanych prac stanowiły zapisy aktywizmu czy propozycje praktycznych rozwiązań. Co więcej wystawa była wyrazem konkretnych prośrodowiskowych rozwiązań instytucjonalnych, jakie mogą wdrożyć także instytucje związane ze sztuką. Przygotowując ekspozycję podjęto decyzje o minimalizowaniu jej wpływu na środowisko poprzez ponowne wykorzystanie materiałów z innych wystaw, publikację książkową zastąpiono wydawnictwami w formie czarno-białej gazety i publikacji internetowych, zrezygnowano z kosztowych międzynarodowych wypożyczeń.

Zaprezentowane zostały realizacje od okresu kontrkultury końca lat 60. do lat ostatnich, podejmujące tematykę dotyczącą stanu ekologicznego naszej planety oraz refleksji, postulatów i działań artystycznych będących odpowiedzią na ten kryzys. Wystawa prezentuje ciągłość zaangażowania artystów w kwestie ochrony planety, którą można było śledzić. Treść tworzą zarówno dokumentacje konkretnych działań, zachowane przez artystów ślady aktywności natury czy diagnozy, jak i propozycje konkretnych rozwiązań. Początkową ramę czasową wystawy wyznacza koniec lat 60., okres, kiedy pojawiają różnorodne ruchy społeczne: ekologiczne, antyrasistowskie, feministyczne – akcentujące potrzebę istotnego przeformułowania systemowego. Równolegle ruchy te znajdują odbicie w sztuce, w nowych tendencjach i podejmowanej problematyce. Z obecnej perspektywy ujawniają one aspekt społecznego zaangażowania artystów i aktywistów w kwestie ekologiczne i, co pokazuje warszawska wystawa, ciągłość trwania tych idei. Najnowsze prezentowane prace pochodzą z ostatnich lat.

Struktura „Wieku półcienia" oparta została o siedem części/obszarów, których granice nie są ostre, stanowiąc pewną propozycję porządkującą, ułatwiającą poruszanie się po ekspozycji. Tymi obszarami tematycznymi i organizującymi były: Wyczulenie zmysłów, Wprowadzenie, Działania wspólnotowe, kontrkulturowe, Obserwacje – wizualizacje, Natura – eksploatacja vs współpraca, Instrukcje – inspiracje, Siły natury vs siły człowieka. Wystawa obejmowała nie tylko przestrzeń wewnątrz Muzeum nad Wisłą, ale także anektowała teren wokół. Jeszcze przed wejściem do muzeum, przy podestach można było usłyszeć realizację dźwiękową *Nocna pieśń z Tarawy* (2019), pracę Anji Kannigieser, będącą rejestracją pieśni rdzennych mieszkańców wysp Republiki Kiribati, których siedliska są zalewane z powodu podwyższającego się poziomu wód oceanu wywołanego zmianami klimatycznymi spowodowanymi działalnością człowieka. Z kolei po przeciwnej stronie budynku Muzeum nad Wisłą, w zaroślach umieszczona była realizacja Krzysztofa Maniaka *Rzeźba dla owadów*, obiekt/miejsce, które te stworzenia mogą zasiedlić.

Wstępna cześć wystawy – wprowadzenie oraz korytarz miały służyć wysubtelnieniu zmysłów i przygotowaniu do aktywnego odbioru. Tu prezentowane były zarówno dokumentacje, jak i obiekty: wideo *Czuwanie II* Akademii Ruchu z 1977 zrealizowane podczas FAMY w Świnoujściu, polegające na leżeniu w bezruchu nawiązujące do form demonstracji ruchów ekologicznych, czy sąsiadujący z nim gobelin Suzanne Husky, który w formie nawiązującej do tkanin dekoracyjnych przedstawia aktywistę próbującego powstrzymać wycinkę drzew.

W kolejnej części, obejmującej działania wspólnotowe i kontrkulturowe, pokazano obok siebie prace artystów z lat 60.i 70., jak dokumentacje działań słoweńskiego kolektywu OHO dotyczące budowania wspólnoty czy Anny i Lawrence'a Halprinów dokumentacje warsztatów dotyczących eksperymentów środowiskowych. W tej przestrzeni wystawy funkcjonowało także kino półcienia. Tu na stałe wyświetlana >

2

była wideoopera Shany Moulton i Nicka Hallet *Szepczące sosny 10* (2019), w sposób przerysowany, nawiązując do reklamy i popularnych poradników, ukazująca wewnętrzną przemianę bohaterki w kierunku podjęcia działań aktywistycznych na rzecz obrony środowiska naturalnego. W wybrane dni można było tam także obejrzeć inne filmy, między innym wideo Marii Waśko *Wspólnie zasadzić drzewo* z 1995, będące rejestracją piątej edycji *Konstrukcji w procesie*, odbywającej się pod hasłem „Współistnienie" na izraelskiej pustyni Negew.

Kolejny obszar tematyczny wystawy**:** *Obserwacje – wizualizacje* – stanowił rozwinięcie, kontynuację poprzedniej cześci, skupiając się przede wszystkim na prezentacji zapisów proekologicznych, środowiskowych działań artystów. Między innymi znalazły się tu zapisy postulatów oraz dokumentacje działań plenerowych zrealizowanych w ramach spotkania artystów, naukowców i teoretyków „Ziemia Zgorzelecka 71", jednego z pierwszych polskich działań proekologicznych w polu sztuki. W pobliżu – dokumentacja działania Marii Pinińskiej-Bereś, która w swoich działaniach podejmowała także temat relacji z otoczeniem. Jej subtelne „zawłaszczanie" przestrzeni charakterystycznymi różowymi sztandarami *Aneksja krajobrazu* (1980) wyraża czuły, bliski, bardzo cielesny stosunek wobec środowiska. Tu także pokazano zdjęcia będące zapisem jednej z najbardziej znanych realizacji Agnes Denes *Pola pszenicy – konfrontacja: wysypisko Battery Park, Dolny Manhattan* (1982). Artystkę uważa się za prekursorkę sztuki środowiska, jej działania skupiają się na poszerzaniu społecznej świadomości ekologicznej. Prezentowana dokumentacja dotyczy działania artystki polegającego na oczyszczeniu znajdującego się w centrum metropolii wysypiska śmieci, wypełnienia terenu nawieziona ziemią i obsianiu pola pszenicą. Praca zakończyła się żniwami w sierpniu. Swoim działaniem, które odbywało się przecież w centrum światowego biznesu, artystka chciała zwrócić uwagę na niewłaściwe priorytety rozwoju globalnej ekonomii. W tej części pokazno też dokumentację innej klasycznej realizacji, tym razem land artu, Richarda Longa *Rzucanie kamieniem wokół szczytów MacGillycuddy's Reeks* (1977). Praca jest zapisem ponad dwudniowej wędrówki artysty przez pasmo górskie Irlandii, w której towarzyszył mu znaleziony kamień, wyznaczający drogę. Artysta rzucał przed siebie kamień, podążał w jego kierunku i ponownie powtarzał cały cykl, aż do momentu, kiedy przeszedł dookoła cały łańcuch górski. Wówczas odłożył kamień na miejsce, z którego go podniósł.

Inuicki artysta Qavavau Manumie w swoich rysunkach (*Bez tytułu*, z lat 1994-2017) podejmuje refleksję nad degradacją przyrody przez człowieka. Przekaz tych subtelnych rysunków, na poły realistycznych, na poły fantastycznych, jest zaangażowany i apokaliptyczny. Diagnoza artysty jest jak najbardziej jednoznaczna: świat przyrody uwięziony przez technologię stworzoną przez człowieka zmierza ku końcowi.

W kolejnej części wystawy, *Natura – eksploatacja vs współpraca,* zaprezentowana została dokumentacja działań klasyczki Teresy Murak „Dla Ziemi" (lata 80. XX w.), w tym *Rzeźba dla ziemi* z 1974 roku, zrealizowana w szwedzkiej miejscowości Ubbeboda. Rzeźba składała się z wydrążonej w ziemi półkuli i znajdującego się w pobliżu pagórka, powtarzającego kształt wydrążonej formy. Artystka traktuje środowisko przyrodnicze z jednej strony jako dar zasługujący na ochronę, z drugiej zaś - rezerwuar zasobów dla człowieka. Jej działania odnoszą się do relacji ciała i przyrody, materii ożywionej i nieożywionej, pod względem ideowym inspirowane są duchowością pogańską, żydowską i chrześcijańską.

Odmienną postawę wobec natury reprezentuje Vivian Suter. Cykl płócien podwieszonych w formie instalacji (*Bez tytułu*, niedatowane) powstał we współpracy z naturą. Barwne, swobodne, oparte na geście, wyzwolone z akademickiej dyscypliny i wymagań rynkowych, powstawały naturalnie: pokrywane pigmentem zmieszanym z ziemią i fragmentami roślin, wystawiane na działanie słońca, wiatru i wody. To zapisy swobodnego, wolnego procesu twórczego, zarówno artystki, jak i przyrody w miejscu, w którym mieszka – na farmie w gwatemalskiej dżungli.

Duet artystyczny i aktywistyczny Czekalska + Golec zaprezentował na wystawie dwie realizacje: *Columbarium* (1996) – we wstępnej części wystawy oraz *Homo Anobium św. Franciszek 100% rzeźby* (1680-1985). W swojej praktyce artyści dają wyraz duchowej postawie o współistnieniu wszystkich żywych istot i dążeniach na rzecz zmniejszenia cierpienia. Ich działania, o subtelnej naturze, realizują się na styku codzienności, przestrzeni sztuki i przestrzeni społecznej. To delikatne interwencje, obiekty-rzeźby o możliwym praktycznym zastosowaniu, przeniesienia, cytaty, hasła, fotografie powstające w celu przekazania energii, ujawnienia prawdy, wsparcia wspólnoty, poruszenia świadomości. Wykonane z brązu o rzeźbiarskiej formie *Columbarium* ma służyć gołębiom, być swego rodzaju centrum energetycznym. Natomiast prezentowana w części wystawy dotyczącej współpracy z naturą, pochodząca z XVII wieku rzeźba patrona zwierząt św. Franciszka, to, podobnie jak w przypadku Vivian Suter, wyraz wspólnej twórczości istot nieludzkich i ludzi. Artyści zwracają uwagę na drzewo, ludzką i owadzią – kornika drukarza – pracę i kreatywność, które ujawniają się w tym rzeźbiarskim obiekcie.

Instrukcje – inspiracje dotyczą realizacji, które wykraczają poza sferę artystyczną. Większość prezentowanych tu prac to zapisy działań aktywistycznych i konkretnych rozwiązań środowiskowych.

Archiwum Strażników Wód (Chengdu i Lhasa; surowy zapis II, 116'33" 1995) obejmujący fotografie i wideo jest dokumentacją projektu zrealizowanego przez Besty Damon, amerykańską feministkę i artystkę środowiskową, wspólnie z grupą chińskich artystów w latach 90. XX wieku. Projekt dotyczył ochrony wód w Chinach, głównie rzeki Funan, jej oczyszczania i uzdatniania. Działania artystki, prowadzone wspólnie

1-2. Widok wystawy, fot. Daniel Chrobak

3. **Maria Pinińska-Bereś**, *Modlitwa o deszcz*, 1977/2020, wydruk cyfrowy, papier. Dzięki uprzejmości Fundacji im. Marii Pinińskiej-Bereś i Jerzego Beresia oraz Galerii Monopol.

4. *Ice Stupas Project*, Lodowa stupa w Ladakh, fot. Sonam Wangchuk, 2015/2020, fotografia, wydruk cyfrowy, papier. Dzięki uprzejmości artystów

1

2

3

4

z chińskim artystą Dai Guangyu i antropologiem Zhu Xiaofengiem doprowadziły do powstania Ogrodu Żywej Wody.

W tej części wystawy prezentowana jest także dokumentacja akcji Marii Pinińskiej-Bereś *Modlitwa o deszcz* (1977/2020), w której artystka dokonała próby wsłuchania się w rytmy przyrody i wpływania na nie, odczytywania następujących w niej zmian poprzez działania bliskie szamańskim.

Najbardziej refleksyjną częścią wystawy była ostatnia, obejmująca prace dotyczące relacji sił natury i sił człowieka, korespondująca z częścią dotyczącą eksploatacji i współpracy. Większość z nich dotyczyła subtelnej współpracy z naturą lub obserwacji i dokumentacje jej działań.

Tu, w centrum, na dużym stole, została zaprezentowana instalacja japońskiej artystki Nishiko *Projekt naprawczy po trzęsieniu ziemi* (2019/2020): przedmioty noszące ślady zniszczenia, pieczołowicie odrestaurowane i skatalogowane. To fragment większego, multimedialnego przedsięwzięcia pod tym samym tytułem, który artystka realizuje od 2011 roku, po katastrofalnym tsunami. Artystka zebrała zniszczone przez tsunami przedmioty i poddała je troskliwej renowacji, jakby zgodnie z japońską sztuką kintsugi. Projekt przeszedł kilka etapów: od renowacji, po zabezpieczanie i przekazywanie „rodzicom zastępczym", zamawiała rysunki zaginionych rzeczy. Udała się nawet w podróż do Kanady, by po drugiej stronie Pacyfiku szukać okruchów przedmiotów zniszczonych przez kataklizm.

Realizacja ekwadorskiego artysty, Oskara Santillána *Jak myślą rzeki* (2018-2019) powstała podczas spływu rzeką Kusuimi, dopływu Amazonki. Artysta co 600 pobierał próbki wody z rzeki, zawierające fragmenty roślinności. Następnie 80 próbek zostało przelanych do specjalnie przygotowanych slajdów. Naszym oczom ukazują się pozornie abstrakcyjne obrazy, lecz jednak oglądamy jak bardziej realistyczne, naturalne ekosystemy współistniejących ze sobą organizmów. Artysta przyznaje, że inspiracją była dla niego książką antropologa Eduardo Kohna *Jak myślą lasy*, podsumowująca wieloletnie badania autora na temat rdzennych mieszkańców górnej Amazonki i ich relacji z innymi organizmami, ujawniająca, że ludzie są jedynie częścią większego ekosystemu, nie są odseparowani od roślin, zwierząt.

Tematyki rzecznej dotyczyła także podwieszona u sufitu *Tkanina wiślana* Agnieszki Brzeżańskiej, formalnie i ideowo bliska obrazom Vivian Suter, powstała poprzez zanurzenie tkaniny w wodzie, stworzona przez artystkę i rzekę.

Fotografia Mitsutoshiego Hanagi *Kolektyw mnichów modlących się o śmierć właścicieli korporacji odpowiedzialnych za zanieczyszczenie środowiska rzeki Suzuka w Yokkaichi*, (1970/2020) jest zapisem radykalnego i poetyckiego działania grupy mnichów z buddyjskich szkół Shingon i Nichiren. Mnisi, którzy przyjęli nazwę Jusatsu Kito Sodan (Grupa Mnichów Przynosząca Klątwę Śmierci) wędrowali między miastami Toyama i Kumamoto, zatrzymując się przy fabrykach i odprawiając rytualne ceremonie mające na celu sprowadzanie śmierci na ich dyrektorów. Działanie Jusatsu Kito Sodan było wyrazem sprzeciwu wobec dramatycznego wzrostu zanieczyszczenia środowiska przez przemysł i braku kontroli przez państwo.

Mimo deklaracji autorów, postulujących głębokie zmiany systemowe także w obszarze sztuki, w kierunku praktycznego zaangażowania w działania na rzecz ochrony planety, wychodząc z wystawy „Wiek półcienia" większość oglądających postała zapewne z odczuciem, że obcowała z klasycznym, muzealnym *rytuałem organizowania rzeczy i idei*. Z wystawą bardzo sugestywną, plastycznie atrakcyjną, oczywiście także aktywistyczną, lecz propagującą aktywizm bez agresji, nachalności, moralizowania. Przez niektórych zwiedzających ów półcień, półtony, subtelności ujawniające się w większości prezentowanych realizacji oraz plastyczny, działający na wyobraźnię sposób ekspozycji, mogły zostać odczytane jako głęboko poruszające i pobudzające do konkretnego zaangażowania. Dla innych, w połączeniu z bogatym i różnorodnym programem towarzyszącym, stroną internetową, bardzo aktywnym fanpage-'m, audioprzewodnikiem, wystawa pozostanie w pamięci jako kolejne ważne przeżycie o charakterze intelektualnej rozrywki. Jedno jest pewne „Wiek półcienia" to jedna z ważniejszych wystaw Muzeum Sztuki Nowoczesnej ostatnich lat. Mam nadzieję, że także stanie się inspiracją do instytucjonalnych zmian. ■

Wiek półcienia
Sztuka w czasach planetarnej zmiany
Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie
5.06 – 13.09
Kuratorzy: Sebastian Cichocki, Jagna Lewandowska
Artyści: Jonathas de Andrade / Isabelle Andriessen / Rasheed Araeen / Robert Barry / Kasper Bosmans / Boyle Family / Agnieszka Brzeżańska / Dora Budor / Vija Celmins / Center for Land Use Interpretation / Alice Creischer / Czekalska + Golec / Betsy Damon / Tacita Dean / Thierry De Cordier / Agnes Denes / Ines Doujak / Jimmie Durham / Jerzy Fedorowicz / Hamish Fulton / Futurefarmers / Cyprien Gaillard / Simryn Gill / Wanda Gołkowska / Guerrilla Girls / Małgorzata Gurowska / Anna & Lawrence Halprin / Mitsutoshi Hanaga / Suzanne Husky / Ice Stupa Project / INTERPRT / Anja Kanngieser / Karrabing Film Collective / Beom Kim / Frans Krajcberg / Susanne Kriemann / Stefan Krygier / Katalin Ladik / Nicolás Lamas / John Latham / Richard Long / Antje Majewski / Nicholas Mangan / Krzysztof Maniak / Qavavau Manumie / Robert Morris / Shana Moulton & Nick Hallett / Teresa Murak / Peter Nadin & Natsuko Uchino & Aimée Toledano / Bruce Nauman / Nishiko / Isamu Noguchi / OHO / Dennis Oppenheim / Prabhakar Pachpute & Rupali Patil / Maria Pinińska-Bereś / Agnieszka Polska / Ludmiła Popiel / Joanna Rajkowska / Jerzy Rosołowicz / Oscar Santillán / Gerry Schum / Bonnie Ora Sherk / Anna Siekierska / Rudolf Sikora / Magdalena Starska / Irv Teibel / Akira Tsuboi / Maria Waśko / Ryszard Waśko / Lawrence Weiner / Magdalena Więcek / Andrea Zittel

New land art About „The Penumbral Age" at the Museum of Contemporary Art

The exhibition curated by Sebastian Cichocki and Jagna Lewandowska presents works created by international artists from the last 50 years, who observe the ecological condition of the Earth, planetary change, as well as relation between a human and nature, and dedicate their work to these topics. The works include paintings, installations, video, photos, texts or sketches by such artists as Shana Moulton and Nick Hallet, Qavavau Manumie, Teresa Murak, Vivian Suter and many others. ■

1

Paulina Grubiak

Zdekonstruować socmodernizm – wystawa Moniki Sosnowskiej w Zachęcie

Kierunek zwiedzania wyznacza czerwona poręcz pokryta znajomym w dotyku materiałem PVC zdobiącym poręcze większości klatek schodowych z okresu PRL-owskiej moderny.

Do tej pory służyła do podtrzymywania, teraz wije się wokół muzealnej balustrady i wykręcona w przedziwne wygibasy tworzy na ścianie swego rodzaju surrealistyczny obraz, w którym nic nie jest na swoim miejscu, a każdy obiekt zmienia swoją rolę i przeznaczenie.

Wystawa w warszawskiej Zachęcie jest pierwszą tak dużą prezentacją prac Moniki Sosnowskiej w Polsce. Zbiór pokazywanych rzeźb i instalacji stanowi równocześnie komentarz artystki na temat polskiego socmodernizmu. Żelazne pręty, kraty, kawałki betonu i aluminiowe detale są artefaktami z „tamtych czasów", które do dzisiaj współtworzą, a w niektórych miejscach wręcz dominują polski pejzaż urbanistyczny. W pracach Sosnowskiej funkcjonują natomiast jako obiekty rzeźbiarskie.

Jedna z najbardziej imponujących rozmiarami, ale również

2

Monika Sosnowska
1. *Schody*, 2016, malowana stal
2. *Fasada*, 2016, malowana stal
3. *Przedpokój*, 2011/2020, płyta gipsowa, profile aluminiowe, tapeta
1-3. Wystawa w Zachęcie, Warszawa, 2020, fot. Piotr Bekas/ archiwum Zachęty

3

formą instalacja to *Krzyżulce* (2019), czyli inspirowana projektami Władimira Szuchowa plątanina metalowych czarnych prętów. Charakterystyczne dla modernizmu minimalizm oraz geometryczna, prosta forma zostają przez Sosnowską poddane absolutnej modyfikacji. Ciężka, żelazna konstrukcja powyginana wbrew swojej naturze, niczym zabawka, sprawia wrażenie lekkiej i elastycznej. Jej pierwotna forma straciła wszelkie kąty i linie proste. Obiekt został zdekonstruowany, obnażony i przeobrażony w pozornie chaotyczną kompozycję, najpierw skrzętnie rozrysowaną i zaplanowaną, po czym wykonaną wedle koncepcji artystki. Tym sposobem Sosnowska podważa wytrzymałość materiału oraz logikę projektu architektonicznego, który po jej modyfikacjach przybiera zupełnie inną formę i traci swoje pierwotne przeznaczenie.

Również w instalacji *Schody* (2016), następuje odwrócenie początkowej funkcji przedmiotu. Schody nie służą już do przemieszczania się pomiędzy różnymi kondygnacjami budynku, leżą natomiast powyginane w bezładzie na podłodze. Artystka poddała je modyfikacjom, w efekcie których zniekształcone, żelazne schody nie przypominają już elementu architektury. Czerń, którą są pokryte sprawia, że wygięcia materiału wyglądają dużo bardziej harmonijnie i jednolicie, przemieniając schody w całkiem nowy, estetycznie atrakcyjny obiekt. Widz musi natomiast obejść je dookoła, co daje poczucie pewnego rodzaju zaburzenia rzeczywistości.

Artystka często angażuje ciało widza w grę, wprowadzając go w przestrzenie, które łamią jego percepcję oraz wystawiają na próbę poczucie stabilności. W instalacji przestrzennej z 2001 roku pt. *Mała Alicja*, zwiedzający przechodząc przez kolejne coraz mniejsze drzwi, trafiali do za każdym razem mniejszych pomieszczeń udekorowanych w stylu inspirowanym wiktoriańską Anglią. Instalacja nawiązywała do książki Lewisa Carrolla *Alicja w Krainie Czarów* i pozwalała poczuć się jak Alicja, która przemierzając Krainę Dziwów zmniejszała się po każdym przebytym etapie. Natomiast w instalacji *Przedpokój* (2011/2020) prezentowanej na wystawie w Zachęcie, artystka zabiera nas do typowego PRL-owskiego ciasnego, ciemnego wnętrza mieszkania w bloku, gdzie ściany pokryte staroświecką tapetą, układają się pod kątem ostrym, tworząc ciemne zakamarki. Ten swoisty labirynt wzbudza poczucie klaustrofobii i dezorientacji przestrzennej.

Niektóre z jej prac można postrzegać w kategorii antypomników minionej epoki. W 2009 roku przy wrocławskim Centrum Handlowym Renoma stanęła rzeźba *Stragan*, która była kopią jednego ze stoisk Jarmarku Europa przy Stadionie Dziesięciolecia, największego targowiska na naszym kontynencie. W latach 1989-2008 miejsce to było mekką wszelkiej maści drobnych handlarzy, sprzedawców pirackich płyt, wietnamskich kucharzy, handlarzy bronią, ale przede wszystkim ludzi spragnionych dobrodziejstw wolnego rynku. Żelazny, >

1

Monika Sosnowska

1. *T*, 2017/2020, malowana stal
2. *Targowisko*, 2013

1-2. Wystawa w Zachęcie, Warszawa, 2020, fot. Piotr Bekas/archiwum Zachęty

2

pomalowany niebieską farbą sześcian, w symboliczny sposób reprezentujący transformacyjny szał wczesnego kapitalizmu, w ciekawy sposób wchodził w dialog z eleganckim centrum handlowym zaprojektowanym przez berlińskiego architekta Hermanna Dernburga w latach 30. Również w instalacji *Targowisko* prezentowanej na wystawie, artystka odnosi się do znanego Polakom przybytku handlu. W swojej pracy użyła stelaży z Jarmarku Europa. Zielone, żelazne pręty służące niegdyś za stanowiska kupieckie, dziś powykręcane i zmodyfikowane, wyrastają z galeryjnej podłogi i pną się ku górze. Gdy patrzymy na nie, towarzyszy nam dziwne poczucie bliskości z przedmiotem z „tamtej epoki", a zarazem odrealnienia, bowiem ów przedmiot stracił już na zawsze swoją funkcję, jest dzisiaj jedynie nostalgiczną pozostałością po tamtym świecie.

Owe światy Monika Sosnowska zamyka w pojedynczych przedmiotach, takich jak elementy stalowo-betonowych konstrukcji lub klamki. Znajomy kształt, kolor i materiał, powszechna rozpoznawalność – aluminiowe klamki, które kiedyś otwierały drzwi klatek mieszkalnych, biur, toalet i sklepów, w pracy Sosnowskiej te typowe dla socmodernistycznej architektury przedmioty tracą swoją funkcjonalność i powtarzalność, ponieważ przytwierdzone do ściany, stają się bezużyteczne, a pozostawione na nich ślady linii papilarnych artystki nadają im zupełnie nowego wymiaru.

Socmodernistyczna architektura wpisuje się w kategorię niechcianego lub wręcz wstydliwego spadku, którym jesteśmy obarczeni. Z jednej strony dobrodziejstwo okresu powojennego braku mieszkań, z drugiej – przekleństwo i symbol opresji totalitarnego systemu – osiedla z wielkiej płyty z metalowymi, żelaznymi elementami, betonowymi ścianami identycznych bloków, raz po raz wyrastają w polskiej przestrzeni miejskiej, przypominając nam o nielubianej przeszłości.

Powojenny głód mieszkań i w efekcie pośpiech w ich budowaniu nie wpłynęły pozytywnie na jakość nowego budownictwa. Modernistyczny mit o trwałości nowoczesnych materiałów, stalowych szkieletów i prefabrykatów zostaje obalony nie tylko w pracach Sosnowskiej, ale również w rzeczywistości – wystarczy spojrzeć na szybko starzejące się, wymagające częstej konserwacji budynki z tego okresu.

Użyte w pracach Sosnowskiej architektoniczne obiekty i elementy „z przeszłości" to swoiste relikty nowoczesności, która nigdy się nie dokonała. Wystawa jej prac to opowieść o upadku utopii człowieka nowoczesnego, żyjącego w domu-maszynie. Modernistyczne ambicje stworzenia lepszego świata i poprawienia jakości ludzkiego życia dzięki architekturze narzucającej odgórnie kolektywny wymiar przestrzeni, nie zostały zaspokojone. Projekt lepszego, nowoczesnego człowieka zakończył się fiaskiem i oto stoimy przed ruinami scenariusza świata, który nigdy do końca się nie zrealizował. ■

Deconstructing social modernism – Monika Sosnowska's exhibition at Zachęta

A review of the first that big Polish exhibition of art works by Monika Sosnowska at the Zachęta gallery in Warsaw. The presented collection includes sculptures and installations made of iron, grills, concrete and aluminium which were typical building materials of architecture of „that time". The artist confronts modernistic ideas and ambitions of creating a better world with dark reality of social realism. ■

Łukasz Kropiowski

Nie bez pewnej perwersji...

Powyżej:
Maria Pinińska-Bereś
Na pierwszym planie: *Magiel*, 1974/96, na drugim planie: *Egzystencjaria: Egzystencjarium odzyskane*, 1990, *Egzystencjarium--różowe narodziny*, 1989, *Małe Egzystencjarium*, 1990, *Egzystencjarium ze smokiem*, 1990, fot. Maciej Węgrzyn

Prace robiłam na gorąco, nie dbając o ich późniejszą kondycję, gnałam do następnej i następnej. [1]

Wiele z prac Marii Pinińskiej-Bereś prezentowanych w opolskiej Galerii Sztuki Współczesnej zachowało w sobie energię „robienia na gorąco" – widać w nich ów gorączkowy pęd i radość tworzenia. Radość udziela się na wystawie również zwiedzającym, gdyż rzeźby, instalacje, dokumentacje akcji w otoczeniu żywych roślin niewątpliwie oferują widzowi dużo zmysłowej przyjemności, poczynając od oszołamiającego kolorytu różu i bieli (firmowych barw artystki) wśród soczystej zieleni roślin przez miękkość tekstur, krągłość kształtów, nieoczywistość formalnych konstrukcji po liczne intertekstualne gry i wizualne żarty. Różowy strumyk anektujący przestrzeń wystawową, pikowana kołdra leżąca na trawie, seksowna wersalka pod palmą, koncert na flecie dla różowego sztandaru czy baldachim chroniący wybrane przez artystkę miejsce na ziemi tworzą przestrzeń intymnej adoracji, adoracji niemal ekstatycznej jednak nigdy egzaltowanej, gdyż kontrowanej delikatną ironią i kontrolowanej krytycznym spojrzeniem. Co artystka wielbi w swych realizacjach? Wydaje się, że wszystko, co sprawia jej przyjemność – życie, piękno, naturę, sztukę, a obok tych „wielkich" wartości także drobne rozkosze, uroki codzienności, cielesne satysfakcje, sensualne euforie i w końcu bycie kobietą lub, po prostu, bycie sobą.

Postulatem stała się forma rzeźbiarska niezależna od statuaryczności. Była to dramatyczna walka. Poprzez zerwanie z warsztatem rzeźbiarskim i narzucenie sobie systemu pracy niekonwencjonalnego, z dziedziny kobiecej aktywności pozaartystycznej, dokonałam w swojej pracy radykalnego przełomu. Znalazłam się w kręgu spraw kobiecych. (...) *Lecz treści to jedna sprawa, a forma i jej problemy to były dla mnie zagadnienia ważne.* [2]

Zagadnieniu formy, tak istotnemu dla pracy Pinińskiej-Bereś, towarzyszy specyficzna gra z „rzeźbiarskością" i z historią sztuki w ogóle. Artystka podkreśla, iż mimo że zaczęła używać materiałów odległych od rzeźbiarskiej tradycji – masy papierowej, gąbek, waty, tkanin – to jednak jej prace zawsze opierały się na rzeźbiarskim modelunku. Wbrew temu, że ściągnęła prace z postumentów, czasem wręcz przytulając realizacje do ziemi, wbrew całej „buduarowości" koloru, „figlarności" kształtów, wbrew temu, że formy miękną, zaczynają się płaszczyć, gnieść, splatać, prężyć, wić, falować, pęcznieć czy sterczeć to kompozycje zostają zawsze „rozwiązywane" z całą precyzją i artystyczną doskonałością, wydaje się nawet, że określony „problem kompozycyjny" mógł stanowić punkt wyjścia niejednej z prac. Jednak formalna dyscyplina jest przez artystkę wykorzystywana do własnych potrzeb – reguły są dekonstruowane, „łamane" i zamieniane w coś „jej przydatnego". Na wystawie tę praktykę widać w niemalże każdej pracy. *Wielka woltyżerka* (1987) wykorzystuje rzeźbiarski „wolumen" >

1 Rękopis M. Pinińskiej-Bereś, Kraków, wrzesień 1996.

2 *Ibid.*

1

centralnej, cylindrycznie zwiniętej części pracy, który jednak nie dość, że „mięknie" i traci stabilność poprzez usytuowanie na drewnianej platformie zakończonej czymś na kształt płetwy sterowej (co dodatkowo powoduje wrażenie jakby rzeźba znajdowała się w ruchu przepływając przez salę wystawową) to jeszcze traci całą powagę, gdyż bezpardonowo wetknięty jest weń drążek, na którego szczycie powiewa „organiczny" różowy sztandar przypominający kobiece piersi. Dynamiczne komplikacje i miękki biologizm form w pracach z cyklu „Egzystencjaria" zestawiane są ze statycznością i twardą geometrią akwariów, w których się znajdują. W *Ostatnim promyku* (1983) płaszczyzny trzech falistych kształtów spina w rzeźbiarską formę diagonala prozaicznego drewnianego drążka. Na uwagę zasługuje również prowadzona przez artystkę formalna gra z historią kultury, żeby wspomnieć choćby *Księżniczkę Y* (1987) – miękki „supeł" przecięty dwiema eliptycznymi platformami z drewna, która z jednej strony jest przyrodnią siostrą *Księżniczki X* Constantina Brâncuşiego (artystka – kończąc abecadło – wykonała również *Księżniczkę Z*), ale z drugiej strony nie można się oprzeć wrażeniu, że jej kształt wskazuje również na pokazywaną wielkiemu rzeźbiarzowi „figę". W tej kategorii na uwagę zasługuje także *Magiel*(1974/96) – w walcach maglownicy widać ironiczne echo woluty porządku jońskiego, której historyczna doniosłość płynnie łączy się z charakterystyczną dla rzeźbiarki intymną „pościelowością". Wydaje się, że każda z prac prezentowanych na wystawie zasługiwałaby na osobną analizę formy, na co oczywiście objętość tego tekstu nie pozwoli. Kończąc temat „warsztatowy" wypada podkreślić kompozycyjną wirtuozerię – śmiałość komplikacji, mnożenie kontrastów i napięć, ale przy tym wszystkim wrażenie fantastycznej lekkości tworzenia i naturalnej prostoty tej kolekcji osobistych zachwytów, uniesień i fantazji.

Mebelki były wypełnione ciałem kobiecym i niosły temperaturę erotyki, lecz specyficznej, nie bez pewnej perwersji, takiej jak ją w życiu odczuwając i jej podlegając, wobec konwenansów, przesądów, nakazów i zakazów odczuwałyśmy, dźwigając cały bagaż deformacji mentalnych, kulturowych i obyczajowych, narosłych przez wieki wobec sfery erotycznej życia kobiety.[3]

Wszystko, co dotąd napisałem nie było w pełni prawdą. Zatrzymałem się na aspekcie afirmatywnym prac rzeźbiarki pomijając fakt, że przez pokłady sensualnej przyjemności przebijają też gorzkie nuty smutku, bólu i buntu. „Temperaturę erotyzmu" studzą „przesądy" i „nakazy", fantazjom towarzyszą ograniczenia, śladom ciała – rany gorsetów, kobiecym krągłościom – kanty uprzedmiatawiania, strumieniowi talentu – tamy konwencji, nieskrępowanej twórczości – klatki konwenansów, chęci bycia sobą – metki i stemple. Rebecca Solnit opisując wrażenia licznych rozmów z męskimi interlokutorami stwierdza: *istnieje pewien rodzaj tupetu, który utrudnia kobietom działanie na wszelkich polach: powstrzymuje je przed zabieraniem głosu, a zarazem sprawia, że nawet jeśli odważą się go zabrać, ich głos pozostaje niesłyszalny, zmusza młode kobiety do milczenia, pokazując im (...), że ten świat nie należy do nich. Tresuje nas w wątpieniu we własne siły i w samoograniczaniu się* (...)[4]. Jeśli podobne doświadczenia są również doświadczeniami Pinińskiej-Bereś – a z wielu fragmentów jej zapisków jasno wynika, że tak właśnie jest[5] – to owe rozpasanie, frywolność i buduarowość jej rzeźb zyskuje nowe zabarwienie znaczeniowe. Afirmatywność nabiera charakteru radykalnego buntu. Z jednej strony równie oryginalna, co odległa od tradycjonalizmu rzeźbiarskiego, „kobieca" forma, którą wypracowała artystka staje się wyrazem wolności, ucieczki od „treserów", objaśnień męskich nauczycieli, z drugiej strony to ironiczny śmiech z treserskich kanonów i paradygmatów, wola zdystansowania się i nieskrępowanej ekspresji, tworzenia formy *wynikającej z własnego „ja"* czyli *„ja" kobiety z całym bagażem spostrzeżeń i doświadczeń losu kobiecego.*[6] Rzeźbiarka poszukując kobiecej „swoistości", dążyła do uwolnienia swoich działań na każdym poziomie: fizyczności – postanawia robić prace na tyle lekkie, by sama była w stanie je udźwignąć, estetyki – stosuje odpowiedni do swych zamiarów kolor, zmiękcza rzeźbiarskie materiały, burzy klasyczne kompozycje składając je na nowo z form obłych, falujących i splątanych, w końcu psychiki – pozwala sobie dać upust własnym spostrzeżeniom, potrzebom i pragnieniom

3 Rękopis M. Pinińskiej-Bereś, I część – styczeń 1980, II część – 1988/9.

4 R. Solnit, *Mężczyźni objaśniają mi świat*, przeł. Anna Dzierzgowska, Kraków 2017, s.10.

5 Choćby fragment *rękopisu*, Busko Zdrój, wrzesień 1997: *Już jako 11, 12 letnie dziecko czułam coś na kształt upokorzenia i zawiedzenia tym, że jestem „Kobietą". Moi bracia byli inaczej traktowani niż ja, mieli większą wolność osobistą, i w nich kładziono nadzieję. Moją biologię i to, co z niej wynikało, postrzegałam jako przekleństwo. Obecny był straszak kobiety upadłej* (...). *Pomimo, że moja rodzina należała do klasy wyższej, stereotypy te były obowiązujące. Dochodziła jeszcze mentalność ultrakatolicka z naczelnym grzechem ciała i wizją potępienia. Dziwne, ale wszystkie te obyczajowe restrykcje mało dotykały płeć męską, której grzeszki przemilczano, zwalano na karb złego wpływu lub lekkich kobiet. Restrykcje i widmo kompromitacji dotykały kobiety i dziewczęta. Tylko panny brzydzące się sferą płci miały szanse na uniknięcie raf. W trakcie dorastania i gdy wkroczyłam w życie dorosłe, „kolekcjonowałam" sytuacje, zachowania i obyczaje, które uważałam za krzywdzące i upokarzające kobiety.*

6 *Ibid.*

2 3

Maria Pinińska-Bereś

1. *Księżniczka Z*, 1987, z kolekcji Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, fot. Maciej Węgrzyn
2. *Bańki mydlane*, 1979, instalacja i dokumentacja akcji, fot. Maciej Węgrzyn
3. Widok wystawy „Bańki Mydlane. Maria Pinińska-Bereś 1931-1999", Galeria Sztuki Współczesnej w Opolu, fot. Maciej Węgrzyn

bez weryfikowania, czy są „godne" sztuki. Przełom w twórczości Pinińskiej-Bereś polega na tyleż prostym, co wymagającym w owym czasie ogromnej odwagi geście przyzwolenie sobie na odczuwanie jak kobieta, pozwolenia na tematy i formy „niestosowne" w rzeźbie, której wzorce wykreowali mężczyźni. Był to krok oswobadzający od *restrykcji i widma kompromitacji*, uwalniający też od poczucia gorszości, a otwierający ku przekonaniu o wartości i znaczeniu własnego – kobiecego – punktu widzenia i dający sposobność mówienia o wszystkim, o czy dotąd „nie wypadało" wspominać. Artystka dokonała tego przełomu w dość przewrotny sposób, programowo wykorzystując wszelkie – nawet te urągające – klisze kobiecości: od czynności domowych przypisanych kobiecie, jak pranie, sprzątanie, maglowanie, szycie czy tkanie, po estetykę określonych kolorów i ozdób – kokard, kwiatów oraz wszelkich falban i bufiastości. Te infantylizacje kobiecego wizerunku wraz z wszelkimi obecnymi w sztuce konstrukcjami męskiego spojrzenia, artystka starannie kolekcjonowała, wypatroszając, wywracając na lewą stronę i ironicznie prezentując oswobodzone i wypełnione jej osobistymi doznaniami oraz wszystkim innym, o czym tylko miała ochotę mówić. Sigmund Freud (jak zresztą rzesze mężczyzn przed nim) zamierzał odpowiedzieć na słynne pytanie: „Czego pragną kobiety?" – Pinińska-Bereś nie chciała, żeby ktokolwiek odpowiadał za nią na jakiekolwiek pytania, ani choćby dawał formy czy metody mówienia o jej przeżyciach. Realizacje rzeźbiarki to jeden z pierwszych momentów w sztuce polskiej kiedy kobieta z całą konsekwencją postanowiła opowiedzieć o swoich doświadczeniach w pełni niezależnie i na całkowicie własnych warunkach.

(…) *odblokował się nagle ten kobiecy rezerwuar. Bardzo przeżywałam, gdy zaczęłam pokazywać te tak jednak osobiste prace. Było to przekroczeniem norm. Spotykałam się często z męską drwiną, niewybrednymi aluzjami, jak i niszczeniem szeregu moich prac na wystawach* (…)[7]

Klisza kobiecej pasywności zostaje w pracach artystki rzetelnie wyśmiana – inicjatywa jest zdecydowanie po jej stronie. W realizacjach tych znajdują ujście wszelkie przygody kobiecej cielesności i intelektu wymieszane z nieskrywaną irytacją objawiającą się drwiną z poddawania kobiecej seksualności społecznej opresji oraz oporem wobec podporządkowania kobiety oczekiwaniom i wzorcom społeczeństwa patriarchalnego. To wszystko, jak łatwo się domyślić, budziło oburzenie, nieprzychylne reakcje i uwalniało pokłady arogancji. Jeszcze raz powołując się na słowa Solnit: *Większość kobiet toczy walkę na dwóch frontach: jednym na rzecz dowolnej sprawy, w jaką się angażują, i drugim – po prostu o prawo do zabrania głosu* (…)[8]. Taktyka walki Marii Pinińskiej-Bereś była pełna gracji i brawury: artystka miała niesamowity dar transformacji wszystkiego, co z natury twarde i autorytarne – kulturowych wymogów, regulacji, zasad, konwenansów, tradycji, kanonów, prawideł – w formy miękkie i sprężyste, od których odbijała się niczym od trampoliny i przenosiła w przestrzeń przyjazną do mówienia o tym, co jej, co kobiece i do bycia słuchaną. Formy te nadal uwodzą na salach opolskiej GSW kompozycyjną doskonałością, oryginalną, czasem opartą na paradoksach poetyką, ale też nieskrępowaną erotyką i frywolnością wizualnych żartów. Na pierwszy rzut oka można je uznać za „niepoważne", ale jeśli tak jest, to prace rzeźbiarki są „niepoważne" z całą powagą i uporem sprzeciwu wobec społecznej nierówności i niesprawiedliwości. ■

„Bańki mydlane. Maria Pinińska-Bereś 1931-1999", Galeria Sztuki Współczesnej w Opolu, 09.10.-11.11.2020
Kurator: Jerzy Hanusek

Not without any perversion...

A review of an exhibition „Soap bubbles" by Maria Pinińska-Bereś (1931-1999) at the Gallery of Contemporary Art in Opole which includes sculptures, installations and recorded actions. The text features also fragments from the artist's manuscript. Her art much dedicated to feminity seems to be full joy, energy and positive affirmation, yet it features also a slightly ironic and critical attitude, as well as a dark side full of sorrow, paint and revolt. ■

7 *Ibid.*

8 R. Solnit, *op. cit.*, s. 17.

1

Monika Braun

Graficzki

Sztuka, literatura, filozofia – to próby stworzenia nowego świata,
opartego na ludzkiej wolności – wolności twórcy.
Trzeba najpierw wystąpić jednoznacznie w roli wolnej jednostki,
by móc żywić podobne aspiracje.
Simone de Beauvoir [1].

Uważnie oglądają materię: tę żywą i nieożywioną. Dla nich zresztą to rozróżnienie jest tylko prowizoryczne. Wiedzą, że rzeczy są martwe tylko pozornie, w środku natomiast pulsuje w nich zmienna dynamika istnienia. Nie tylko dlatego, że fizyka ukazuje jednorodność i stałość ciał jako dostępne naszym niedoskonałym oczom przebranie, skrywające zróżnicowanie i nieustanny chaotyczny ruch cząsteczek. One rozumieją także, że nieruchomość rzeczy dokoła nas narzucona im jest przez naszą pewność, że to są te, a nie inne, przez nieruchomość naszej myśli w obliczu nich [2]. W istocie jednak, jak powiada filozof, każdy byt należy do całościowego horyzontu sensu, w którym tkwi [3]. Więc one starają się ten sens uchwycić, wyłuskać jak fasolę ze strączka, objąć ten horyzont i wniknąć w rdzeń istot i przedmiotów, stworzyć wizualne odzwierciedlenie ich tajemniczego bytowania. Żłobią i wytrawiają linie i płaszczyzny, tworzą matryce świata. Nie tylko kamienne, metalowe, drewniane czy gipsowe formy, których odbicie da obraz, ale modele mikrokosmosów. Szukają barw i proporcji, kontrastów i rytmów. Tak jakby kreśliły karty w atlasie, na których białe plamy nieodkrytych lądów i stworzeń stają się rzeczywistością ujętą wyszukanym rysunkiem.

Graficzki. A może właściwiej byłoby rzec: kobiety uprawiające grafikę? Bo już sam feminatyw niebezpiecznie redukuje ich zawód do deminutywu,

1 Simone de Beauvoir, *Ku wyzwoleniu*, [w:] *idem, Druga płeć*, przeł. Gabriela Mycielska i Maria Leśniewska, Warszawa 2019, s. 795.

2 Marcel Proust, *W poszukiwaniu straconego czasu*, t. 1, *W stronę Swanna*, przeł. Tadeusz Żeleński-Boy, Warszawa 1965, s. 26.

3 Remo Bodei, *W formie dzbana*, [w:] *idem, O życiu rzeczy*, przeł. Alicja Bielak, Łódź 2016, s. 67.

1. **Ania Trojanowska**, *THE ORDER OF ENTROPY_08*, 2020, litografia na marmurze, wymiary grafiki: 51 × 51 cm, wymiary papieru: 74 × 51 cm
2. **Magda Wosik**, *Lemon de?*, 2020, 70 × 100 cm, plakat społeczny

2

naznaczonego brakiem powagi. Kojarzy się także nieodparcie z niewielkimi amatorskimi pracami. Semantyka i fonetyka sugerują miękką, zdrobniałą formą wycofanie i brak aspiracji do demonstrowania sukcesów. Gdybyśmy jednak rozprawiali o grafikach – tu sprawa byłaby jasna. Forma męska – wydająca się bardziej serio – kieruje nie tyle ku artystycznemu światu bez kobiet (nikt przecież w dzisiejszych czasach nie formułowałby serio takich koncepcji), ile przede wszystkim ku zmaskulinizowanej w swej esencji wizji sztuki wysokiej uprawianej przez zawodowców. Sztuki opisywanej i interpretowanej językiem sformatowanym „męsko", przeważnie także przez mężczyzn. Nawet wyszukiwarki słowników przyjmują tylko formy męskie jako domyślne (proszę poszukać powiedzmy synonimu słowa „ładna"). Przecież i ja sama, gdy zabierałam się do pisania o grafice, „grafików" traktowałam jako domyślny punkt wyjścia. A jednak ta nazwa obejmuje także kobiety… Stale trzeba pamiętać o mocy, w jaką wyposażony jest język, mocy tworzenia nowych sytuacji albo wywierania skutków. Nieprzypadkowo to Bogu przypisuje się pierwszy performatyw: „niech stanie się światłość" – a potem światłość rzeczywiście się pojawia. […] Chodzi nie tylko o to, że język działa, ale o to, że działa niezwykle skutecznie[4]. W podstępny sposób promuje określone porządki i hierarchie w świecie sztuki oraz narzuca sposoby jej rozumienia. W tym sensie jest performatywny[5] (ale nie performansowy; sztuki plastyczne często mylą performans artystyczny z performatyką), wiąże się z procesem ustanawiania rzeczywistości i podmiotowości poprzez powtarzalne, cytowane re- i dekonstruowalne akty przedstawieniowe[6]. To jak tworzymy i odczytujemy dowolny tekst, w tym tekst dzieła sztuk wizualnych, jest uwarunkowane matrycą kulturową, która nas uformowała.

Próbuję więc być uważna wobec języka każącego mi postrzegać rzeczywistość w określony sposób, a raczej przesłaniającego ją gestym woalem. Oglądam prace kilku wrocławskich graficzek i staram się wypatrzyć w nich nie „kobiece" czy też, co całkiem prawdopodobne dzisiaj, „męskie" podejście, ale esencję ich sztuki. Usiłuję je zauważyć: wyedukowane przez swych profesorów (przeważnie nie profesorki), parające się swym rzemiosłem na rynku zdominowanym przez ich kolegów i mistrzów, oceniane przez przeważnie męskich recenzentów. Co one same obserwują, zauważają i wyrażają? Co jest dla nich ważne? Jak gender wpływa na ich twórczość i pozycje zawodową? Gdyby szukać takich zależności, byłyby to uwaga i czułość wobec materii, także kalekiej i zdefektowanej, sięganie po tematy z pola życia codziennego, zwykle uważane za błahe, pewne lekceważenie wobec własnego PR-u, za to okazywanie współczucia tak istotom żywym, jak i przedmiotom. Mniej lub bardziej świadomie wszyscy nadajemy rzeczom sens, ale tylko arty[stki] czynią to metodycznie, podług własnych technik i dociekań. Oddają on[e] własny głos niemym rzeczom[7].

Dlatego litografie Anny Trojanowskiej nie są płaskim powierzchniami, a poruszającymi się, trójwymiarowymi przestrzeniami. Ciemne tony szarości i grafitu, pokrywające płaskie karty, obecne na nich srebrzące się odcienie jaśniejsze, rozświetlające je barwy porcelanowe, woskowe i chamois, uchwycone przez artystkę drobniutkimi kreskami i rozległymi plamami, geometrycznym porządkiem i niefrasobliwym, jak się zdaje, podążaniem za formą – wydają się falować, skręcać, wybrzuszać, wklęsać i rozciągać (lista możliwych zmian i przekształceń jest znacznie dłuższa). Kwadratowe przeważnie tereny tych artystycznych rekonesansów oddychają i pulsują, a ich wewnętrzna dynamika zdaje się poszerzać je także o czwarty wymiar, czasowy; fluktuacje kolorów i tonów, cieni i rozjaśnień stwarzają sugestię światła wędrującego i zmiennego o różnych >

4 Judith Butler, *Polityka płciowa i prawo do pojawiania się*, [w:] *idem, Zapiski o performatywnej teorii zgromadzeń*, przeł. Joanna Bednarek, Warszawa 2016, ss. 28-29.

5 Na czym oparli swoje lingwistyczne koncepcje John R. Searle i John Austin.

6 Dariusz Kosiński, *Peformatyka – na co komu ten klucz*, [w:] *Performance Studies: Sources and Perspektives,* red. Juliusz Tyszka, Poznań 2014, s. 94.

7 R. Bodei, *Pamięć rzeczy*, [w:] idem, *O życiu rzeczy*, op. cit., s. 47.

1

porach dnia i roku, może zależnego od sztucznych źródeł wydobywających zróżnicowanie obszarów tych prac. Jakby autorka uprawiała nie grafikę, a jakiś szczególny rodzaj topologicznego eksperymentu, jakby studiowała własności powierzchni, a może całego wszechświata, stosując dla swoich celów sztukę jak badawczy instrument. Już same tytuły jej prac The Order of Entropy, Schemat randomizacji albo Zdarzenia ewaluacyjne, brzmią bardziej jak tytuły artykułów w „Science" albo „Nature", niż nazwy artystycznych kreacji. Stajemy się tutaj po trosze wędrowcami zony stworzonej przez Andrieja Tarkowskiego w Stalkerze, gdzie substancja jest nieprzewidywalną istotą, fascynującą i budzącą obawy: równina może stać się górą, linia prosta – wijącą się wstążką wody, to co wydaje się stabilne – ulec erupcji. I kiedy graficzka oświadcza na stronie internetowej, iż dzieli swoje zainteresowania artystyczne pomiędzy nowe media (animację, projektowanie interfejsu graficznego i szeroko pojętą grafikę ekranową) a litografię na kamieniu [8], wydaje się też oczywiste, że jej graficzne eksploracje są niejako symulacją światów możliwych, ale niedostępnych w realu, rzeczywistością przenicowaną, materią nieożywioną, a jednak żywą, wysyłającą nam sygnały, których, jak bohater Solaris Stanisława Lema, obcujący z oceanem na innej planecie, nigdy nie możemy właściwie zinterpretować.

To, co spotykamy w kompozycjach Edyty Purzyckiej, mogłoby pojawić się wyłącznie w naszych marzeniach sennych. Są tam ludzie, zwierzęta i przedmioty, które rozpoznajemy jako kobiety i mężczyzn, króliki i psy, auta i balony, a jednak wszystko w trochę innych zestawieniach i proporcjach, niż w rzeczywistości. Prawdziwe jak najbardziej, a zarazem baśniowe. Kobiece głowy wypełnia dzika roślinność, niedźwiedzie spędzają czas w wannie pod prysznicem z kwiatów, ryby fruwają. Animalna i hominidalna menażeria, zaludniająca prace wykonywane przez artystkę w kilku technikach wklęsłodrukowych – akwafortach, akwatintach, miękkim werniksie, odpryskach atramentowych – jest czasem zabawnie, a czasem niepokojąco skojarzona w scenach rodem z Alicji w Krainie Czarów, opowiadań Beatrix Potter albo Baśni Andersena, ale czasem dramatyczniej: jak z Wichrowych Wzgórz Emily Brontë. Groteskowość ciał i figlarność sytuacji podszyta jest tu często odrobiną grozy. Jak wtedy, gdy płynąc przez odmętu snu cieszymy się, a jednocześnie brak wyraźnych punktów orientacyjnych każe nam się trochę bać. Utrzymane w spłowiałych żółciach, ugrach i szarościach, gdzieniegdzie z domieszkami bladej zieleni czy rozmytego różu, te grafiki kolorem także dryfują ku niedopowiedzianej, onirycznej substancji, zawsze naznaczonej niejasnością i brakiem wyraźnego konturu. Spełnia się tutaj prawda, iż umysł ludzki lubi igrać z tym, co niezwykłe, cudowne, absurdalne i co wreszcie jednak staje się rzeczywistością [9], w tym wypadku koherentnym światem dzieła, które łączy w całość pozornie niespójne elementy. Fantasmagorie Purzyckiej przypominają, że dziwność jest wszędzie, nic nie jest do końca tym, czym się zdaje, trzeba tylko uważnie patrzeć.

W pracach Małgorzaty Stanielewicz to nie istoty żywe, a materia nieożywiona jest bohaterem. W każdym razie biorąc pod uwagę tradycyjne podziały. Bo komponowane z nieskończoną uwagą i precyzją mury, budowle i ulice, łączące się potem w dzielnice i miasta, z których z kolei wyłaniają się mapy i plany, sprawiają wrażenie oddychających organizmów. Niekiedy ledwie żywych, wydających się dogorywać, przyczajonych pod skorupami ruin, spalenizny i kurzu, wyzywająco wznoszących korowody balkonów i łańcuchy okien jak skazaniec ręce w ostatnim geście woli, rozlewające się niepohamowanymi kaskadami schodów, zrastające się z drzewami, a jednak przechowujące puls istnienia. Jak pisze artystka, miasta [są] jak grzybnia, rozrastająca się we wszystkich kierunkach bez ładu i składu, domy wyrastają jeden z drugiego [10]. Amalgamaty ścian, belek, wsporników, kolumn,

8 Anna Trojanowska, zob. https://litografia.pl/authors/anna-trojanowska/ (dostęp: 28.08.2020).

9 Johan Huizinga, Ludyczne formy sztuki, [w:] idem, Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury, przeł. Maria Kurecka i Witold Wirpsza, Warszawa 1985, s. 245.

10 Małgorzata Stanielewicz, Droga na południe, zob. http://malgorzata.stanielewicz.pl/teksty (dostęp: 28.08.2020).

1. **Edyta Purzycka**, *Szepty*, 2017, akwaforta, 40 × 50 cm
2. **Ewa Kozyra-Pawlak**, *Mazurki*, „Mały atlas ptaków Ewy i Pawła Pawlaków", Nasza Księgarnia, Warszawa 2017
3. **Katarzyna Roman**, *Koń-morski*, 2017, akwaforta, 30 × 10 cm

2

łuków i wież mają coś z tworów nieopanowanej wyobraźni dziecka, pedantycznie rysującego konstrukcje niemożliwe, a zarazem schludny rygoryzm architekta. Ukazywane przez Stanielewicz urbanistyczne erupcje, których modele czerpie z miasta Wrocławia i podróżniczych doświadczeń, transformują i potwornieją, a zarazem poddane są jakiemuś tajemniczemu porządkowi. Jakbyśmy mieli do czynienia z pewnym rodzajem „ciemnej materii", niewidzialnej dla widza, ale odczuwalnej. Klimat, aura, nastrój – emanujące z obrazu, szepczą o przeszłych zdarzeniach, po których został jedynie kurz czasu, zmieszany z prochami zmarłych, z próchnem roślin, pajęczynami wspomnień [11]. Można by powiedzieć, że grafiki Małgorzaty Stanielewicz, utrzymane w tonacji sadzy, popiołu i pleśni, tylko niekiedy anektujące żywy kolor, są peanem na cześć życia, wyrazem tkliwości wobec materii, quasi dokumentem jej bytowania.

Magdzie Wosik chodzi właśnie o barwę. Jakby świat był miejscem celebracji koloru, jakby życie istniało dzięki niemu i jakby warto było oddychać, by doznawać różu i oranżu, zieleni i błękitu, czerwieni i bieli. By widzieć różnorodności odcieni i tonów, myśleć o nieskończoności ich wcieleń. A wszystko to rozrzutnie stosowane przez artystkę w ilustracjach książek i plakatach, exlibrisach i rysunkach prasowych. Wosik szuka dla nich nie tylko najrozmaitszych pigmentów, ale i odmiennych zasad kompozycyjnych, łączy wycyzelowane szkice drobną kreską i pełne rozmachu plamy i linie, niefrasobliwość malarskich gestów z drobiazgowością projektantki. Wśród jej prac są proste symbole, tworzone jednym pociągnięciem sprawnej dłoni, pielęgnującej umowność i oszczędność środków wyrazu, skomplikowane formy wymagające koncentracji jubilera, ale także kompozycje kipiące od różnorodnych elementów, odcieni i graficznych rozwiązań. Dla Magdy Wosik jak dla Fernanda Léger – kolor jest potrzebą naturalną jak woda i ogień. Jest to element potrzebny do życia; w każdym okresie swego istnienia i historii człowiek włączał kolor do swych radości działań i przyjemności [12]. Gdy ogląda się jej prace, wydają się manifestem wiary w życiodajną i szczęściodajną moc pluralizmu kolorów i kształtów, sięgającą być może znacznie dalej niż karty, na których autorka odbija swoje pomysły, mającym wymiar filozoficzny i społeczny.

Dla Katarzyny Roman prostota rozwiązań graficznych i prostota życia to jedno. Jak sama mówi: Po kilku latach podróży odnalazłam swoje miejsce na ziemi, w malowniczej, rodzinnej wsi na Dolnym Śląsku. To tutaj spełniłam swoje marzenie stając się posiadaczką prasy graficznej (oraz dwóch kotów!). Zainspirowana naturą: rysuję, trawię, ryję, drukuję, fotografuję, skupiam się na drobnych przyjemnościach [13]. I ten stan czerpania radości z tego, co u podstaw, pod ręką, co rośnie we własnej ziemi lub fruwa nad własnym domem pozwala tworzyć prace czyste, tak jakby uwaga skupiona na ptasim skrzydle, łodydze czy strzępiastym liściu były rodzajem medytacji, graficznym haiku. Z nieskazitelnych, białych kart wyłaniają się trawy, kwiaty i owoce, ryby, ptaki i ważki ujęte prostym konturem, kreską i cieniem tylko niezbędnymi. Nic ponad to, co konieczne. Wydają się wynikać naturalnie ze związku artystki z fenomenami, z którymi na co dzień obcuje: przemijalnymi, podlegającymi śmierci i rozpadowi, a zarazem wiecznymi, bo poddanymi cyklom odradzającej się przyrody. Jak w wierszu japońskiego poety: Znów tego roku/ śliwy widzę i wiśnie/ wistarie i barwny klon [14]. Artystka, która jak Anteusz z dotykania ziemi czerpie pierwotne siły, oddając w swych wykonanych z benedyktyńską precyzją subtelnych form to, co zewnętrzne, sięga do wnętrza, staje się pośrednikiem między nami a tajemnicą stworzenia.

Ewa Kozyra-Pawlak tworzy tak, jakby czerpała po prostu z tego, co jest pod ręką w zwykłym domu. Przywołuje niemal zapomniany model sztuki, powstającej z resztek tkanin, tasiemek i nitek, ptasich piór znalezionych na spacerze, guzików wydobytych spod łóżka, ocalonych >

3

11 Mirosław Ratajczak, *Szałas na dachu świata*, zob. ibidem.

12 Fernand Léger, *Architektura współczesna i kolor, albo kreacja nowej przestrzeni życiowej*, [w:] *idem, Funkcje malarstwa*, przeł. Joanna Guze, Warszawa 1970, s. 122.

13 Katarzyna Roman, wyjątek z listu do mnie z sierpnia 2020.

14 Saikaku, *Haiku*, przeł. Agnieszka Żuławska-Umeda, Wrocław 1983, s. 18.

Małgorzata Stanielewicz, *Droga na Południe VI*, 2019, linoryt, 44 × 61 cm

przed wyrzuceniem ścinków i wstążeczek – całej tej rekwizytorni, która kiedyś, w czasach biedy i domorosłych wynalazków, była źródłem prawdziwej kreatywności. Nie tej z poprawnego CV, wspomaganej sztucznie tym, co obecnie kupujemy, a co jest gotowe jako produkt i nie przypomina o drodze, na jakiej powstało, nie daje też radości zrobienia czegoś z niczego. Tak właśnie dzieje się w małżeństwie, a zarazem artystycznej kooperatywie Ewy z Pawłem Pawlakiem, grafikiem i ilustratorem książek. Ewa i Paweł nieustannie konsultują ze sobą swoje projekty: od momentu podjęcia decyzji, czy sam pomysł wydaje się wart zaangażowania, po ostateczne poprawki dokonywane już na gotowych do wydruku materiałach. Najściślejsza współpraca ma naturalnie miejsce przy wspólnych przedsięwzięciach, których przez lata zebrała się pokaźna lista [15], obejmująca szaty graficzne setek książek. Przy czym w tym przypadku słowo „szaty" opisuje dosłownie wesołe wróble ze skrawków materii, świergocące na cieniutkiej, także tekstylnej gałązce, najulotniejszą ważkę świata z najróżniejszych koronek, zimowe drzewa z białego filcu o koronach z ciemnych niteczek, figurki z najróżniejszych tkanin odwrócone plecami do Dziewczynki z Zapałkami, na których obojętność padają tiulowe płatki śniegu; najsmutniejsza z moich ilustracji [16], mówi Kozyra-Pawlak. Jej sztuka jest aktem ufności w ludzką pomysłowość i wartość przetwarzania, w czułość do rzeczy drobnych, pozornie nic nie wartych, a także w skuteczność pracy w warsztacie – na podobieństwo dawnych rzemieślniczych – gdzie robi się coś wspólnie, wypróbowuje techniki, rozważa ich sens. W naszych czasach to podejście wydaje się czymś niezwykłym, przywracaniem rzeczywistego porządku spraw i hierarchii wartości.

Treścią twórczości tych sześciu kobiet jest to, co małe i dotykalne – podstawy istnienia – z których później można ekstrapolować idee szersze, budować filozoficzne czy socjologiczne generalizacje, od których – nierzadko bez faz pośrednich – wychodzi sztuka ich kolegów. One jednak budują artystyczne obrazy od fundamentów, a nie od „dymu z komina". Tutaj jest jak u Różewicza, gdzie kobiety są solą ziemi/ nie brzydzą się/ ludzkimi odpadkami/ znają odwrotną stronę/ medalu/ miłości/ wiary [podczas gdy] Hamlet miota się w sieci/ Faust gra rolę nikczemną i śmieszną/ Raskolnikow uderza siekierą [17]. Twórczość i życie codzienne to rudymenty, jak pisze Hannah Arendt, dzieła sztuki są dziełami myślowymi, nie przeszkadza im to jednak być rzeczami [18], których dotykają artystki, a przez nie – także my. ■

Female graphic designers

Monika Braun analyses the situation of Polish female graphic designers and researches if and how gender affects their art and professional status. The author describes styles and works of six artists: Anna Trojanowska, Edyta Purzycka, Małgorzata Stanielewicz, Magda Wosik, Katarzyna Roman and Ewa Kozyra-Pawlak. Using different techniques and focusing on different aspects of life, all of them seem to speak about basic fundaments of existence and invite spectators to share this perspective. ■

15 Anita Wincencjusz-Patyna, Czary pary, czyli o dwojgu takich, co świat malują tęczą, tekst do katalogu wystawy Para-buch, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, 2017.

16 Ewa Kozyra-Pawlak, wyjątek z listu do mnie z sierpnia 2020.

17 Tadeusz Różewicz, Opowiadanie o starych kobietach.

18 Hannah Arendt, Kondycja ludzka, przeł. Anna Łagodzka, Warszawa 2000, s. 186.

Magdalena Barbaruk

Nieznana religia spojrzenia. O oku Łukasza Gierlaka

Gdy zajrzałam pewnego dnia do galerii FOTO-GEN, zwróciło moją uwagę jedno z dzieł wiszących na ścianie biura. Był to wykonany węglem dyptyk Łukasza Gierlaka. Zaczęłam zastanawiać się, na czym polega przewaga tego młodego artysty (ur. 1985). Otrzymał on typowe dla dolnośląskiego twórcy wykształcenie: ukończył Akademię Sztuk Pięknych we Wrocławiu na Wydziale Grafiki i Sztuki Mediów, pobierał nauki u cenionych pedagogów i artystów: litografii uczył się u prof. Pawła Frąckiewicza, projektowania graficznego u prof. Jana Jaromira Aleksiuna, rysunku u prof. Wojciecha Lupy, prof. Łukasza Huculaka oraz prof. Eugeniusza Geta-Stankiewicza. Nad projektem doktorskim pracował pod kierunkiem prof. Jarosława Kozłowskiego w Uniwersytecie Artystycznym w Poznaniu. A jednak droga artysty wydaje się osobna i „negatywna", gdyż próbująca „prze(o)czyć" to, czego uczył się w murach akademii, a przede wszystkim w kulturowym treningu widzenia. Gierlak tę aktywną postawę widzenia „inaczej" nazywa *percepcją stratną*, „negatywną formą widzenia", czyli *prze(o)czeniem* (projekt doktorski o tym tytule pokazał w poznańskiej Galerii Piekary w 2019 r.). Najważniejsze dla wyłonienia się tej *religii spojrzenia* (sformułowanie artysty) wydaje się egzystencjalne źródło.

Łukasz Gierlak, *Cięcie III*, 2019, węgiel na papierze, 100 × 60 cm

Gierlak zajmuje się twarzą. Co to dziś może znaczyć? Znamienne jest to, że przywołuje Hansa Beltinga: *Antyczny mit o Narcyzie, który zakochał się we własnym obrazie odbitym w zwierciadlanej tafli wody, do dzisiaj stanowi najgłębszy wyraz doświadczenia Ja jako Innego*. Artysta pamięta moment, gdy jako dziecko dzięki spojrzeniu w lustro kredensowej szyby utwierdził się we własnym istnieniu. Postawy Gierlaka nie można łączyć z potocznie rozumianym narcystycznym pulsem kultury współczesnej. Warto go usytuować w kręgu oddziaływania mitu Narcyza, w jego wibrującej od znaczeń, odbić, pragnień, lęków wersji, którą przedstawia Grzegorz Jankowicz pisząc o *Autoportretach w wypukłym zwierciadle* Parmigianina i Johna Ashbery'ego. „Przez szybę" wszedł zatem Gierlak do świata ontologii egzystencji. Artystyczne oscylowanie wokół fenomenu twarzy, widzenia i jego fizjologicznego „rusztowania" stało się niekończącym procesem poznania. O uniwersalności tego tematu mogą świadczyć wystawy i nagrody zdobywane w Bangkoku, Skopje, Melbourne, Pilznie czy Tuzli.

Spójność dorobku artysty jest więc rezultatem obsesji konfrontowania się z „kalejdoskopem twarzy". Artysta twierdzi, że zdejmowanie kulturowych soczewek *dawkowania, segregowania i wyróżniania*, sprawia, że jego *widzenie staje się niejasne, rozmyte*. Nie jest więc poznawczym optymistą, podobnie jak współcześni humaniści akcentuje niewyraźność, mglistość sytuacji epistemicznej. Można na postawę Gierlaka popatrzeć także przez kategorię *niewspółobecności* Michaiła Bachtina. Rosyjski uczony tłumaczył: *człowiek nie jest w stanie naprawdę zobaczyć nawet swego wyglądu zewnętrznego ani go w pełni sobie uprzytomnić. Nie pomogą mu w tym żadne lustra czy fotografie. Jedynie inni ludzie zdolni są uchwycić i zrozumieć jego rzeczywisty wygląd, zarówno dzięki swej niewspółobecności przestrzennej, jak dzięki temu, że są inni*[1]. Z postawy niewspółobecności (nie zaś z utożsamienia z innym) wynika *przewaga postrzegania i rozumienia*[2]. Przewaga Gierlaka polegałaby zatem na zrozumieniu, że poznać siebie można tylko dzięki innemu, że granice „ja – inny" przebiegają wewnątrz jednostki, że interesujące są tylko te twarze, które mogą się przeobrazić, są niegotowe, nieostateczne, płynne.

Znakomitym przykładem czasownikowej natury twarzy są prace z cyklu „Odwilż", w którym artysta poddał namalowane przez siebie grubym konturem >

1 M. Bachtin, *Estetyka twórczości* słownej, przeł. D. Ulicka, Warszawa 1986, s. 474.

2 Tamże, s. 462.

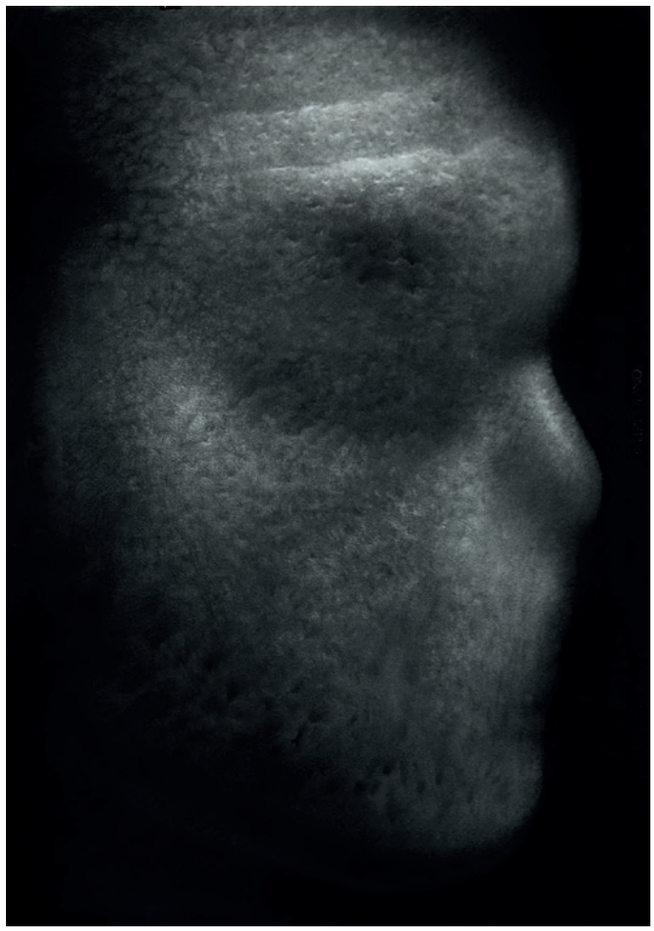
1

portrety działaniu czasu, temperatury oraz grawitacji (farba olejna na lodzie i na wodzie w procesie topnienia, „wrzenia" i „dryfu"). Czy przekonanie o potędze materiałów jest nieczułe wobec sztuki uważanej (mimo wszystko) za wieczną i autonomiczną, przydaje artyście boskich prerogatyw powoływania i niszczenia swojego dzieła? Nie, Gierlaka interesuje jedynie obserwowanie przeistaczania się materii, która finalnie osiąga niemal całkowitą dezintegrację. To samo dzieje się z naszymi twarzami, które zmieniają się nieustannie i niezauważalnie, bez naszej kontroli. Jak zauważa Gierlak, dopiero na starych fotografiach możemy dostrzec skutki procesu „prze(twarz)ania" (zob. katalog do wystawy „Odwilż", Galeria R20, Poznań 2018).

Przebywając w towarzystwie obrazów Gierlaka, czujemy się nieswojo. Nie bez znaczenia jest ich monumentalizm, duży rozmiar, najczęściej 100 cm x 70 cm, poprzeczne łamanie blejtramów, ciemna kolorystyka. To, co osiąga Gierlak węglem, przypomina sposób wykorzystywania tej techniki przez Odilona Redona, który potrafił węgiel znobilitować, wydobyć jego „ducha" [3]. W swoich *noirs* wykorzystywał efemeryczność, ścieralność, pylistość węgla w taki sposób, że wywoływał efekt nierzeczywistości i nieokreśloności. Zdaniem polskiego artysty, delikatność techniki węgla przypomina wrażliwość narządu wzroku. Efekt dematerializacji prac Redona wzmagało używanie lekkiego papierowego podłoża. U Gierlaka papiery naklejane są na ciężki blejtram, co rodzi percepcyjny dysonans. To jednak tylko wstęp do niepokoju. Sądzę, że w równej mierze rodzić może się on z powodu patrzenia na deformacje przedstawianych obiektów (oko, które wydaje się ślepe, części twarzy, której nie poznajemy), z sytuacji „złego widzenia", tego, że musimy się oddalić, by zobaczyć, czy mgliste, miękkie plamy układają się w jakiś kształt (zjawisku agnozji artysta poświęcił wystawę dyplomową „Agnozja twarzy", Galeria Neon, Wrocław 2013).

Dopóki odbijamy się w innej źrenicy, czujemy się pewni własnego istnienia. Wystawa „Wędrówki oka" Gierlaka mogłaby być opowieścią o wędrówce duszy. Co jednak dzieje się, gdy oko jest zagrożone cięciem metalowej linki, w miejscu gdzie mogłoby się otwierać doznało ono przemocy (złamanie blejtramu) albo jest niepokojąco autonomiczne jak w serii „Ciało szkliste"? Gierlak wydobył ciemną źrenicę ze swojego miejsca i umieścił w wypełnionym cieczą pojemniku. Oko w misce choć wiemy, że jest balonem nie przestaje nas trwożyć. Przypomina to triki surrealistów albo najsłynniejszą scenę z *Psa andaluzyjskiego*, która przyśniła się Buñuelowi. Oczywiście wcześniej był Redon z okiem-balonem, ale jego prace nie wywoływały tego efektu. *Cięcie VI* Gierlaka przedstawia oko zamknięte, być może ślepe. Czy to, że odmawia się widzowi spojrzenia, zagraża duszy oglądającego? Być może głównym źródłem zaniepokojenia jest pewien paradoks. Gdy obcujemy dłużej z tymi rysunkami wydaje się, że to obraz na nas patrzy, że to on jest aktywny, a my pasywni, że „spojrzenie" dzieła sztuki (mimo że zdeformowane) rządzi naszym spojrzeniem. W rezultacie dochodzi do naruszania podmiotowości widza, gdyż ta związana jest z poczuciem wzrokowej kontroli nad obrazem.

Gierlak potrafi pisać o swoich artystycznych zamierzeniach, miał też szczęście do kuratorów. W jego pracach jest jednak coś, co sprawia, że ważniejsze wydaje się zaświadczenie, co dzieje się „przed obrazem". Georges Didi-Huberman w książce o tymże tytule dokonał szczególnej analizy i interpretacji *Zwiastowania* Fra Angelico. Określenie statusu bieli tła fresku doprowadziło go do konstatacji, czym jest obraz w ogóle. Biel jest tu bowiem matrycą wirtualności, z której wyrastają wszystkie dzieła sztuki chrześcijańskiego świata. To jest biel,



2

3 M. Poprzęcka, *Inne obrazy. Oko, widzenie, sztuka. Od Albertiego do Duchampa*, Gdańsk 2008, s. 74-75.

Łukasz Gierlak,
1. *Kąt widzenia*, 2019, węgiel drzewny + metalowy pręt, 100 × 70 cm
2. *Defacment*, 2018, węgiel drzewny, 100 × 70 cm
3. *Voyeur*, 2018, węgiel na papierze + obiekt, 100 × 70 cm

3

która nie jest bielą, *Zwiastowanie* staje się epifanią tajemnicy Wcielenia. Obraz jest paradoksem, tak jak paradoksem było to, że Bóg wcielił się w śmiertelne ciało. Zdaniem Hubermana, w dziele znajduje się szczelina, rozdarcie, która sprawia, że obcowanie z nim jest podobne spotkaniu Innego. Każde dzieło sztuki jest w istocie rodzajem ikony, coś uobecnia, a nie jedynie pokazuje czy opowiada.

Didi-Huberman nie wydobyłby sensu bieli fresku, gdyby nie uległ jego hipnotycznej mocy, trzymał się kurczowo naukowych kategorii, dostarczających wiedzy pewnej. Z powodu oddziaływania prac Gierlaka proponuję sytuować je w obszarze sztuki, której istotę określił francuski filozof. Czy zechcemy nazywać ją sztuką religijną, a w często używanych przez artystę figurach „cięć" zechcemy widzieć „szczeliny"? Nie są to pytania do naukowego rozstrzygnięcia. Na widok o jaśniejących światłem linii przecinających prace Gierlaka na myśl przychodzi inny malarz XX wieku. Historyk sztuki Simon Schama wspomina, jak w 1970 roku zgubił się w galerii Tate. Z ciemnych wnętrz, w których prezentowano abstrakcje zmarłego właśnie samobójczo Marka Rothko nie mógł wyjść: *Czułem się* wciągany przez te czarne linie do jakiegoś tajemnego miejsca w kosmosie. Zdaniem Schamy, magnetyzm tych obrazów pozwala widzieć ich pokrewieństwo z dziełami starych mistrzów.

W sytuowaniu prac Gierlaka w kręgu sztuki religijnej nie chodzi o „treść" obrazów. Ekspozycja „Wędrówki oka" w zmienionym na galerię mieszkaniu artysty w Jaworze [4] nie była wystawą w mnisiej celi, choć surowość ścian i podłóg mogłaby nasuwać takie skojarzenia. „Biel", matryca wirtualności ciągle działa, wciąż bowiem rodzi się sztuka, której wartość stwierdza się bez trudu. To sztuka ucząca innego widzenia, ale nie będąca efektowną grą z percepcją. Wnikanie w nią może być dla nas *szkołą patrzenia nieobojętnego, wielostronnego, wartościującego* [5]. ■

An unknown religion of look. About Łukasz Gierlak's eye

Łukasz Gierlak graduated from the Wrocław Academy of Fine Arts where he studied with best teachers and artists, yet his art seems to in opposition to what he had learned at the academy. In his work, the artist focuses on the face, researching seeing and its ontological consequences. The disturbing effect of his ambiguous works is increased by their large size: deformations, blurs and unrecognizable although familiar shapes provoke an uneasy atmosphere that questions styles and perception. ■

4 Oglądaliśmy ją 23.06.2016 wraz z członkami 2. Silesia Art Biennale 2016 (OKiS, ESK Wrocław 2016).
5 M. Poprzęcka, op. cit., s. 16.

1

Bożena Kowalska

Dariusza Mląckiego identyfikacja rzeczywistości

Świat Darka Mląckiego – to świat, w którym sztuka zajmuje pierwszą, bezapelacyjnie najważniejszą pozycję. Wszystko poza nią jest na innych, odległych planach. Przy tym nie da się twórczości artysty zaszeregować do istniejących i nazwanych już kierunków czy nurtów sztuki. Nie można jej nawet określić ani przedstawieniową, ani abstrakcyjną. To bowiem artysta wyosobniony, w pełni autonomiczny. Bez antenatów i bez pokrewieństw.

Jego sztuka, jak jantry tantryczne, zmusza do koncentracji, narzuca skojarzenia, prowadzi do rozważań i refleksji. Każe myśleć. I jak w filozofii dalekowschodniej podważa twórca wiarygodność tego, co odbierają ludzkie zmysły zwodzone przesłoną Maji. Przy niepośledniej fantazji i rozmachu, które go cechują, posługuje się artysta w swej sztuce repertuarem najbardziej powszednich przedmiotów codzienności jak krzesła, stoliki i inne meble, pudełka, koperty, książki i świece. Ale ich odtwarzanie iluzyjne czy hiperrealistyczne nie jest celem Mląckiego. Nie one są obiektem jego zainteresowania. Są tylko inkubatorami skojarzeń. Spełniają służebną rolę prowokowania pytań, odnoszą myśl do uniwersaliów, do szukania prawdy. Bo Mlącki wadzi się swoją sztuką o rzeczywistość, o prawdę i o przesłonę złudy.

Dariusz Mlącki
1. *Koperta*, 2020, akryl na pleksi, 90 × 160 cm
2. *Krzesło*, oil on plexy, 120 × 45 × 45 cm
3. Fragment ekspozycji, *Ucieczka przed asteroidą*, 2013, Galeria Gotycka, Zamek Książąt Pomorskich, Szczecin

Namalowane na sześcianach z pleksi krzesło i stół na wystawie artysty są tak wiarygodne, że zapraszają do ich użycia. Dopiero gdy się próbuje tego dokonać, dostrzega się, że one po prostu nie istnieją. Zatarta została tu ulotna granica między tym, co jest, a czego nie ma, co nietrwałe, ułudne i nieuchronnie przemijające.

Ten proces użycia farb na taflach plexi ma poza ideowo-metaforycznym także zaskakujące uzasadnienie techniczne. Jak sam artysta przyznaje: *Dążę do wyabstrahowania malarstwa z obrazu, do malarstwa w stanie całkowicie wolnym* (…) *które byłoby nie na czymś, ale w stanie absolutnie czystym, zbudowane autonomicznie z warstwy farby*.[1] To niecodzienne zamierzenie realizuje artysta ostatnio w cyklu prac z 2020 roku pt. „Zakłócenia". Jako podobrazia używa wiotkich okładek na dokumenty ze sztucznego tworzywa wprowadzając farbę akrylową do ich wnętrza ze świadomością, jak bardzo jest nietrwała, jak łatwo się wykruszy.

Dla ujawnienia ukrytych prawd rzeczywistości, Mlącki używa nie tylko różnych sposobów demaskowania pozorów i ułudy, ale też sięga po wytrącającą z przyzwyczajenia wieloznaczność form. Wprowadza tym samym widza w niepewność doznań, narzuca potrzebę identyfikacji

oglądanego obiektu. Czarnym sznurkiem spiralnie obleczone przedmioty, czy raczej wizje przedmiotów, przywołują równocześnie różne asocjacje: jeden z nich – z leżanką, z sarkofagiem albo też z fortepianem, gdy inny – z wysmukłą szafą, wieżą czy kominem, a jeszcze inny, zawieszony pod stropem – z ptakiem przebitym strzałą, osiadającą lotnią czy ptakopodobnym latawcem. Jak mówi filozofia indyjska: *Aby ująć rzeczywistość musimy ją zniekształcić. Może ona służyć interesom prawdy wtedy, gdy prawda zostanie ustalona niezależnie od niej.*[2]

W twórczości Darka Mląckiego nic nie jest jednoznaczne. Opiera się ona na sprzecznościach. Operuje banalnymi obiektami codzienności, więc zdaje się wszystkim przystępna, tym bardziej, że jego malarstwo dokładnie naśladuje rzeczywistość. Tymczasem wbrew pozorom jest to sztuka na wskroś elitarna, bo w jej najgłębszym przesłaniu dla tylko niewielu zrozumiała. Obiekty, którymi się twórca zajmuje, są codziennego, praktycznego użytku, a odwołują się do obszaru immaterialnego: intelektu i emocji, kierują myśli ku zagadnieniom uniwersalnym. Stworzone przez niego obiekty są doskonale iluzyjne, a równocześnie demaskują złudę. >

2

3

Dariusz Mlącki, *Świeca*, 2020, akryl na pleksi, 15 × 30 cm

Z prozy codziennego życia – jak iluzyjnie namalowane gniazdka i włączniki elektryczne, kratki wywietrzników i jak z drewna zrobione i malarsko uwierzytelnione książk, – pochodzą najczęstsze motywy w sztuce artysty: koperty i świece, które stały się znakami rozpoznawczymi jego twórczości. Występują w malarstwie i w instalacjach artysty w coraz to innych proporcjach i innych rolach, zawsze dotykając problematyki egzystencjalnie pojętego ludzkiego losu. Koperty w przypisanej im funkcji są nosicielkami wieści i wiadomości dobrych i złych. Są więc u Mląckiego radosne koperty z pogodnym niebem czy pałacami Wenecji, zwielokrotnione, monumentalnie wielkoformatowe, ale też rozpadające się i podarte, także czyste, przezroczyste, z przestrzenną głębią bieli, i jest też koperta płacząca w czarnym welonie.

Podobnie brak jest granicy wielorodności kontekstów odtworzeń i wymiarów, oraz znaczeń świec w twórczości Mląckiego. Są w jego instalacjach świece trójwymiarowe z drewna, potężne jak kolumny, są pojedyncze, z pietyzmem odtworzone z dymiącymi knotami. Są także zwielokrotnione, widmowo namalowane, zespolone ze sobą, kilkubarwne, jakby wysnute z maligny. Jak utrzymuje twórca, interesuje go najbardziej problem identyfikacji rzeczywistości. Maluje więc także świecę tak wyolbrzymioną, że odtworzona jedynie wierzchnia jej część z czarnym, wygasłym knotem zdaje się wielkim, abstrakcyjnym owalem – krawędzią misy ceramicznej czy miednicy – obiektem już nierozpoznawalnym. Wśród innych obrazów ze świecami jest także na pozór bezprzedmiotowy, w szarościach, usiany czarnymi punktami, w którym, gdy wpatrzyć się długo i uważnie, domyślić się można, że są to nadpalone knoty wielkiej liczby ściśle ze sobą zbitych świec, oglądanych z lotu ptaka. Artysta zdaje się demonstrować, jak w obydwu kierunkach: nadmiernego powiększenia i zmniejszenia, zatraca się czytelność rzeczywistości, granice złudzenia i prawdy, istnienia i nieistnienia. Dlatego komentując problem identyfikacji rzeczywistości, powiada autor, że *dotyka on naszej śmiertelności, kruchości naszej materialności, ograniczonej percepcji, ułomności, niepewności co do tego, co widzimy i kim jesteśmy lub dokąd zmierzamy*.[3]

Twórczość Mląckiego jest nowoczesna, bo nowatorska. Jego poszukiwania w sztuce nie mają precedensu. Różnorodność powoływanych do życia i stosowanych form powodowana jest szukaniem środków przekazu dla istotnych dla artysty przesłań, bo, jak stwierdza, treść u niego *zdominowała formę*. Nie ma więc możliwości, by Mlącki wytworzył, tak ceniony w tradycyjnej sztuce, „własny styl", po którym można artystę rozpoznać. A jednak mimo to prace twórcy noszą tak silne cechy jego osobowości, że są jednoznacznie rozpoznawalne. Nie forma je wprawdzie łączy, ale przenika sposób myślenia. Jest na wskroś odrębny, jedyny. Cechuje go rzadka mądrość dojrzałości i postawa całkowitego, bezinteresownego zaangażowania w sztukę. Według niego, jak wedle tantryzmu: *Sztuka nie jest zawodem, ale drogą ku prawdzie i samorealizacji, tak dla artysty, jak dla widza*.[4] ■

Przypisy:

[1] – D. Mlącki – wypowiedź w katalogu XXXIII Pleneru dla Artystów Posługujących się Językiem Geometrii:
Forma i nieprzedstawialne, Radziejowice 2015, s. 64.

[2] – S. Radhakrishnan, *Filozofia indyjska*., Ins.Wyd. PAX, Warszawa 1958, s. 67.

[3] – D. Mlącki – Rozprawa doktorska. Kielce 2016, s.7.

[4] – A. Mookerjee, *Tantra-Kunst*., Paris, Wien, München 1967, s. 14.

Dariusz Mlącki's identification of reality

The art of Dariusz Mlącki cannot be categorized – it is neither representational nor abstract. Objects of daily life, that include electric switches, books, candles or envelops, provoke deep questions about reality, delusion and truth, provoking intellect and emotions of spectators. Different formal solutions used in the artist's paintings and installations are unique and unprecedented, but they are just means in search of truth and self-realisation. ■

Roger Piaskowski

„Non finito" Henryka Cześnika

Idąc w stronę „czytania" malarstwa Henryka Cześnika, otwieramy struktury obrazowe należące do obszaru egzystencji brutalnej, Baconowskiej klatki, chaosu, destrukcji, absurdu, wyrażanych językiem deformacji dla podkreślenia pesymizmu, chłodu, „wstrętu". Odnajdujemy emocje, jakie towarzyszą zmianom chorobowym, szpitalnej samotności, cierpieniu, sprzedajnej miłości, odchodzeniu. To sztuka ekspresjonizmu figuratywnego o korzeniach sięgających *Triumfu śmierci* Petera Breugela (Prado). Z nawarstwienia rysowanych figur tworzy Cześnik elokwentną narrację w manierze „non finitio", włączając widza do laboratorium rzeczy malarskich, wywodząc swoje proweniencje z rysunkowych studiów, szkiców do obrazów, wykonywanych przez mistrzów renesansu i baroku, z ich procesualnością, czytelnością kreski w oddaniu ludzkiego ciała, a zarazem będąc zapisem aktu tworzenia, świadectwem akcji ręki malarza, zostawiającej dukt narracji linearnej.

Znamy harce z ludzkimi postaciami rysowanymi przez dzieci na płytach chodnikowych, gdy rozrzucają kolorowe kredki i nagle coś zaczyna się dziać, a szare, betonowe tło przyjmuje naiwne obrazowanie. Nie tylko linie, także litery, wyrazy i zdania komentują sceny i miejsca, dając obraz świata wyobrażeniowego o niepowtarzalnej, szczerej i naiwnej poetyce, rozgrywającego się pod nogami i na oczach przechodniów, rodem z obdrapanych murów, ścian klatek schodowych, jak to widzimy m.in. na fotografii Krzysztofa Saja *Polska w miejscowości Lubsko*. Związek z ikonosferą miasta, z ludowymi muralami, anonimowymi bazgrołami i zapisami emocji, wandalizmem naściennych inskrypcji, ma w osobie Henryka Cześnika czułego obserwatora, który „estetyzuje" rzeczy trywialne, nadaje im stygmaty akademickie, aby obrazować, odkrywać impulsy do malarskiej kreacji w zgodzie z własną wrażliwością i biegłością warsztatową, pozostając narratorem spraw dziejących się >

Henryk Cześnik
Betlejem Judea, 2011, technika własna, 116 × 86 cm, kolekcja prywatna

1

Henryk Cześnik

1. *Homo homini lupus,* 2013, technika własna, 118 × 88 cm, kolekcja prywatna
2. *Odwiedziny rodziny na urodziny*, 2009, technika własna, 130 × 100 cm, kolekcja prywatna
3. *Meksykański taniec*, 2009, olej na płótnie, 215,5 × 135 cm, kolekcja Państwowej Galerii Sztuki w Sopocie

z dala od wnętrz galerii sztuki. Można tu znaleźć rzeczy o przemocy i destrukcji wobec ludzkiego ciała, o kalectwie, śmierci, dekonstrukcji, prowadzące do skojarzeń z manekinami Kantorowskiego teatru, z pomysłami figur do instalacji Józefa Szajny, dla ukazywania postaci rozczłonkowanych, wyrwanych z kontekstu, w cząstkowości pochwyconych, lecz ujętych w relacji do płaszczyzny obrazu, do tablicy jako tła, jak kobieca noga (motyw powtarzający się) w bucie na wysokim obcasie i łóżko szpitalne, a właściwie jego linearny szkielet, na którym spoczywa duch osoby. Panuje linearyzm. Na ciemnym tle, białe obrysy figur, a na białym ciemne, pokazują Cześnikowską ikonografię. Ekspresjonista nie dba o proporcje, perspektywę, iluzję – w tym sensie jest generatorem spapranej, zdeformowanej rzeczywistości, w której znajduje miejsca do metafizycznych doznań, przywracając kadry somnambulicznego koszmaru. W pracy *Bardzo wolno myśliciel* (tytuł trudny do odczytania, zapisany pismem koślawym, naiwnym jak w spod ręki Nikifora) kompozycję wypełnia leżąca postać o karykaturalnej, łysej głowie, pod nią kłębią się zarysy mniej ostrych rysunków: szkielety, ludzkie głowy… Skojarzenia wybujałej kreski z teatrem rysowania Franciszka Starowieyskiego są warte odnotowania, zwłaszcza szkielet wielkiego konia na kółkach, niby widma „trojańskiej niespodzianki" lub dziecięcej zabawki. Idąc za skojarzeniami, pojawiają się – za Witkacym, jakieś zaszyfrowane, literowe skróty. Całość obrazowania jest wielowarstwowa także w sensie semantycznym, wykazuje dążenie do niedocieczenia pod urokiem dziecięcej wyobraźni i osobistych asocjacji. Malarz prowadzi do scen wypreparowanych z optymizmu. Stylistyka miejskiego opowiadania ma ryt hip-hopowej poezji, ociera się o trywialność hardcore. Trop poetycki (pobocznie) jest uwikłany w tradycje turpizmu z jego kultem brzydoty, motywami śmierci i chorób, wywodzący nazwę od wiersza *Oda do turpistów* Juliana Przybosia, a nade wszystko rozwinięty przez Stanisława Grochowiaka, który wszak wyznał: *wolę brzydotę. jest bliżej krwioobiegu*. Dojmujące w sztuce Henryka Cześnika jest „poniewieranie", „trywializacja" – proces, który można by określić mianem turpizmu sztalugowego. Momentami krytyk zostaje wystawiony na pokuszenie, kiedy w centrum kompozycji pojawia się Ukrzyżowany Chrystus z „widlastym" rozpięciem ramion, z rozczapierzonymi palcami przebitych dłoni, zapożyczony z Matthiasa Grünewalda i jego sławnego Ołtarza w Isenheim (1512-1516).

Niezapomniany Andrzej Matynia przyjrzał się dogłębnie sztuce Henryka Cześnika (Sopocianin, rocznik 1951. od lat profesor ASP w Gdańsku) i jego obsesjom, zauważając, iż artysta toczy malarską batalię o zachowanie obrazu niedokończonego, widząc potrzebę transparentności wprowadzanych zmian, a zarazem zapisując asocjacje zostawiane w czasie bezpośredniego kontaktu z obiektami zainteresowania: szpitalnymi łóżkami, ludzkimi manekinami, kreaturami w klatkach. *Szpital staje się uniwersalną przestrzenią dla scen z teatru świata z Erosem i Tanatosem, poruszającymi ludzkimi marionetkami*. Dla percepcji sztuki Cześnika, niezbędna jest konstatacja Matyni, wskazująca na jego zaangażowanie w postmodernistyczną grę z przeszłością sztuki. W tej grze stawką jest sens malarskiej kreacji i chociaż najlepszy czas malarstwo ma za sobą, to nadal jego prominentni reprezentanci czerpią z malowania nieprzeciętne satysfakcje. Na marginesie oglądanej wystawy Cześnika „Niebezpieczne

2

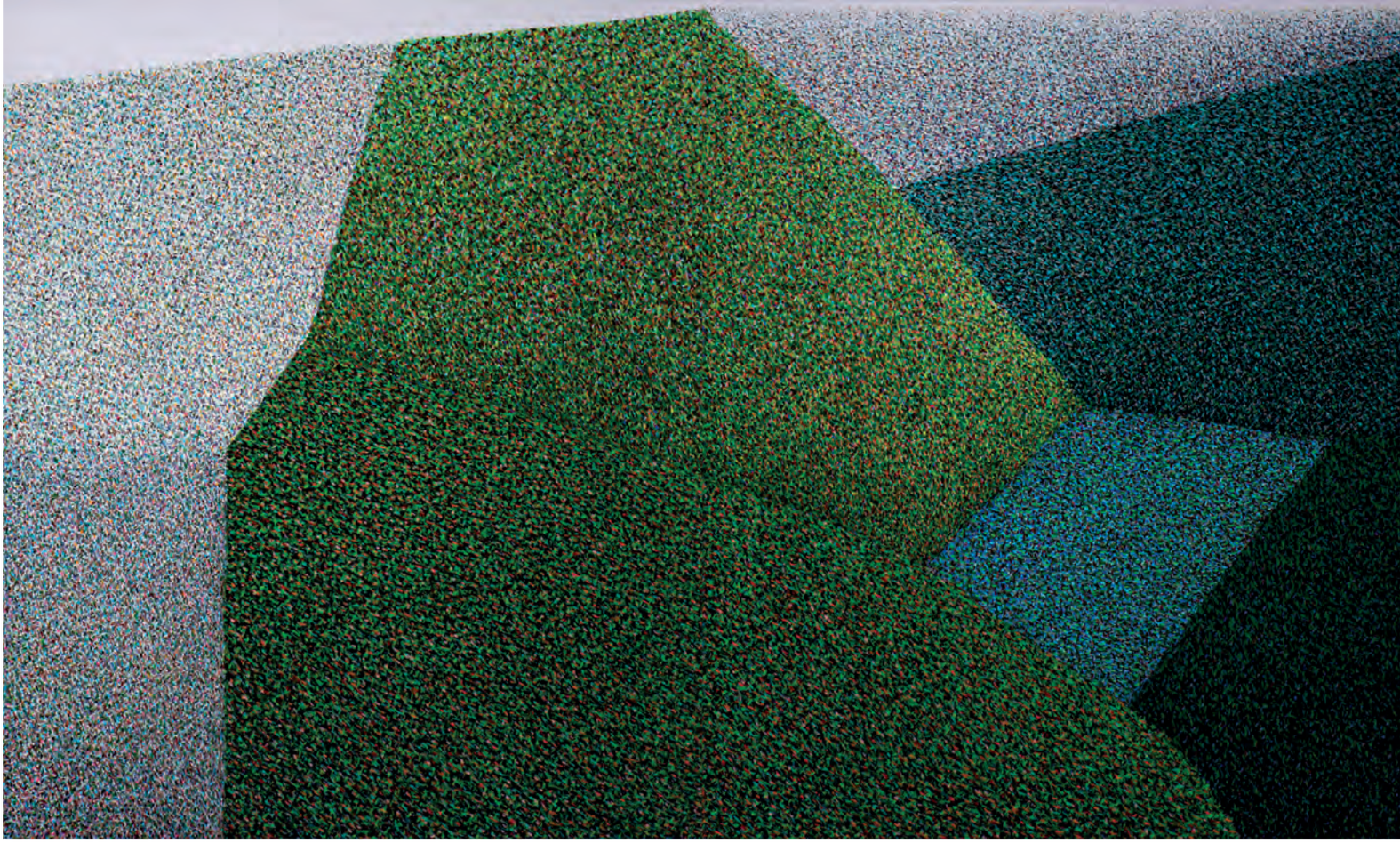
zabawy" pokazywanej w Polsce m.in. w Galerii Sztuki w Legnicy, zapisałem: *Dzisiaj malarstwo pomija imperatyw nowatorstwa, oddaje się grom o przetrwanie, inaczej niż za awangardy, stało się przedmiotem akademickiej elokwencji, popisem zręczności i wizualną erudycją, reprezentacją wierności ideom minionym, podczas gdy na pierwszej linii sztuki naszych dni artysta zajmuje się rekonstrukcją mieszkań* polskich emigrantów – *górników we Francji na pocz. XX wieku*.

Dziwne jest życie objazdowej wystawy „Niebezpieczne zabawy": wędruje zespół obrazów od galerii do galerii, bez wernisaży i finisaży, wyprowadzony z sopockiego matecznika Cześnika, daje gościnne występy w pandemicznnej scenerii, szukając antidotum na rosnący dystans społeczny. ■

„Non finito" by Henryk Cześniak

On the occasion of the exhibition „Dangerous games" by Henryk Cześnik, the author describes art of the painter who creates in the non finito manner. His multi-layer image structures recall chaos, destruction, absurd, loneliness, fear and suffering. Cześniak often enters into a dialogue with the history of art, old masters and styles. Awareness of this postmodern game is crucial for understanding of his paintry. ■

3



1

Andrzej Mazur

Marlena Promna Ogród naturalny

Marlena Promna
1. *Dolina*, 2019, akryl na płótnie, 180 × 300 cm
2. *Łąka*, 2019, akryl na płótnie, 180 × 300 cm

Niezwykła konsekwencja towarzysząca pracy artystycznej Marleny Promnej świadcząca o zorientowaniu na przedmiot i badaniu określonego zagadnienia jest bez wątpienia walorem niezbytym. Metodyczne i wytrwałe rozwijanie upodobanego tematu, jakim jest ogród, oprócz intencjonalnej preferencji niesie bez wątpienia coś więcej. Sztuka Marleny Promnej posiada wartość światopoglądowo-rozwojową, bowiem oprócz zmysłowego doświadczania imponującego malarstwa, artystka prowokuje lub otwiera drzwi do tego, aby dowiedzieć się czegoś więcej na temat zróżnicowanych struktur świata ogrodu. Choć ów przymiot nie jest sednem samym w sobie dzieł, które określić można jako osobistą interpretację tej struktury i przede wszystkim jej doświadczenia, to wolno powiedzieć, iż artystka uzupełnia poza tym wszystkim swoisty deficyt. Nawiązywanie do przyrody i świata ogrodu oraz ich malarska interpretacja to coś, co może wydawać się tak samo oczywistym w przeniesieniu, jak nieznanym i nierozwiniętym w wiedzy ogólnej na temat samego przenoszonego. W swoim poprzednim cyklu zatytułowanym „Ogród" Marlena Promna wprowadzała widza w koncepcję opartego na logice architektonicznej ogrodu barokowego. W rezultacie powstało dzieło z pogranicza abstrakcji geometrycznej i puentylizmu. Spójne kolorystycznie wielkoformatowe malarstwo oparte zostało na ukazaniu perspektyw przeskalowanych zbliżeń i dalszych horyzontów, rzutach z góry (i nie tylko) oraz zwróceniu uwagi na wyodrębniony detal. Ostatecznie odnieść można było wrażenie, że artystka przybliża odbiorcy pewną wizję zracjonalizowanej, służącej człowiekowi struktury, mającej w przestrzeni dedykowane miejsce i funkcję. Do innych realizacji stworzonych przez artystkę, w których przeniesione zostały odmienne i charakterystyczne założenia związane z sensem podejmowanego zagadnienia, należy bez wątpienia zaliczyć *Ogród Barragána* uwzględniający koncepcję meksykańskiego architekta Luisa Barragána, odnoszący się do tradycji i kultury dolnośląskich dworów szlacheckich cykl „Prima werdiura" czy instalację *Sceny leśne*, nawiązującą do polowania i trofeum we współczesnej kulturze.

Najnowsze cykle prezentowane we Wrocławskim Muzeum Architektury w ramach wystawy „Ogród naturalny" stanowią interpretację radykalnie odmiennej koncepcji myślenia o ogrodzie i nawiązują do współczesnych tendencji. Biorąc pod uwagę przywołaną w tekście z katalogu wystawy inspirację filozofią ogrodu Pieta Outdolfa, należy zaznaczyć, iż artystka oprócz samej struktury analizuje sens i reinterpretację istoty ogrodu we współczesnej refleksji nad jego funkcją. Piet Outdolf to architekt będący współautorem koncepcji parku High Line w Nowym Jorku, będącego przekształceniem dawnej linii kolejowej w trakt dla pieszych. Jego trasa prowadzi ponad ulicami, gdzie człowiek mija budynki z zupełnie innej wysokości niż zwykle, zaś zróżnicowanie perspektywy potęguje kolejna niekonwencjonalność wynikająca z faktu, że to droga przez niezwykły ogród, w którym architekt

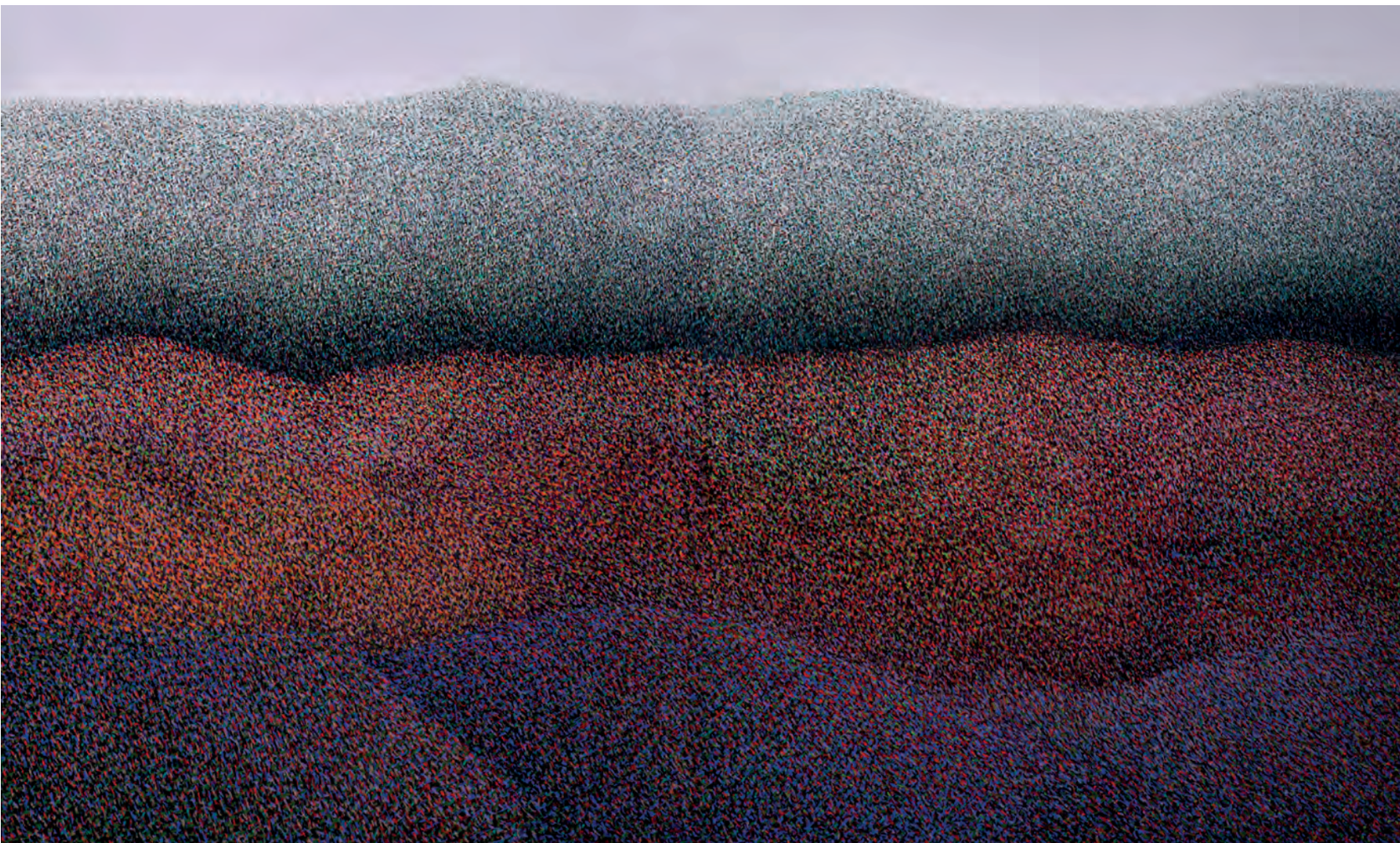
zaprojektował matrycowe nasadzenia. Tak samo poglądy i koncepcje Pieta Outdolfa na temat współistnienia „tkanki roślinnej" z warstwami urbanistycznymi miejskiej architektury, jak sam projekt High Line okazały się tym, co Marlena Promna postanowiła przybliżyć odbiorcy poprzez swoją interpretację malarską.

Niezliczona mnogość zróżnicowanych jakościowo fragmentów wypełnia zdeterminowaną i wyraziście sprecyzowaną geometrię. Odczuwalna skala i kierunkowość napięć określają nasycone czystością bieli bądź nieprzenikliwością czerni, mocne i konstruktywnie stabilne kontury, będące formalnym stykiem puentylistycznego pola ruchomej nad częstotliwości. Gdzie indziej perspektywicznie projektowane figury wyrywają się z dominanty kontrastu czerni i bieli, scalając się w barwach stonowanych i korespondując z resztą krajobrazu. Przestrzeń budowana przez Marlenę Promną inspirowana jest bez wątpienia podobnymi formami, jakie odnalezione zostały przez nią w Nowojorskim High Line. Wykorzystanie kąta ostrego lub rozwartego, długich prostokątnych „prześwitów" buduje geometrię trójkątno-podobną i wieloboczną, w której odnaleźć można oddziaływanie stabilne i jednocześnie pełne ekspresji. To ekspresja krajobrazu zdeformowanego logicznym porządkiem, lecz nie będąca bezpośrednio lokalizowanym odzwierciedleniem. Można odnieść wrażenie, iż Marlena Promna multiplikuje raczej pewien motyw czy sumę motywów charakterystycznych dla High Line na co najmniej dwóch poziomach. Pierwszym jest sama orientacja architektoniczna układu tego niezwykłego miejsca, funkcjonujących tam detali oraz sąsiadujących z nim budynków czy kształtów ich fasad. Drugim jest motyw współzależności natury i człowieka, niezwykłego zjednoczenia świata roślinności i ludzi, przenikających się wzajemnie na szlaku High Line. Deptak usytuowany ponad ulicami zapewne wygląda z lotu ptaka podobnie jak zróżnicowane gradacją punkty faktur, wypełniające niezwykłe sfery malarskie Marleny Promnej, zaś samo podobieństwo tych zjawisk implikuje skojarzenia z istotą częstotliwości względem proporcji określającej istnienie.

Imponujące zbiory gradacji barwnych, z których zbudowana jest materia malarska Marleny Promnej wywołują u odbiorcy wrażenie ruchliwości obrazów, co nie ogranicza się do interpretacji High Line. Na wystawie artystka prezentuje motywy polany, rzeki czy łąki ujęte w części zatytułowanej *Widoki.* W ramach tej części artystka odsłania szerszy horyzont, który bez wątpienia może znaleźć odniesienie w dającej się odczuć bezbrzeżności lub nieokiełznaniu flory. Kolorystyka drobnych fragmentów tej niezwykłej struktury malarskiej wobec optycznych oddziaływań wprowadza w przestrzeń żywego krajobrazu, który poddany dookreślającej doświadczanie sile imaginacji zamienia się w zróżnicowany gatunkowo ekosystem. Oscylujące w ramach jakościowo określonych rozróżnień kolorystycznych punkty i fragmenty wydają się być naturalnymi gatunkami współistniejącymi w naturalnym bezmiarze harmonicznie, zaś zakresy ich częstotliwości pomimo zróżnicowania wybrzmiewają jednogłośnie. Owa dygresja nawiązująca w porównaniu do dźwięku nie pojawia się bez przyczyny, bowiem ujawnić ma coś jeszcze bardziej niezwykłego. Synonimem jednogłosu, czy ściślej unisonu w percepcji wzrokowej jest ostrość lub precyzja, natomiast Marlenie Promnej udaje się wywoływać odczuwanie harmonicznej i skoncentrowanej danej wrażeniowej poprzez gamę raczej rozmytą i tonowaną. Nie sposób nie oprzeć się wrażeniu, iż zarówno rzeczywiste koncepcje Pieta Outdolfa, jak inspirowane nimi po części dzieła artystki wypełnia pierwiastek impresjonizmu. Choć Marlena Promna przywołuje w tekście opisującym wystawę dość istotne założenia podobieństwa haptycznych gam z naroślami, produktami zjawisk glebotwórczych czy samą ziemią, to bez wątpienia można byłoby to uzupełnić, iż w naturalnych przestrzeniach będących jej inspiracją da się uchwycić osobistą preferencję pod kątem stylu, z którym być może ów pejzaż identyfikowała.

Czy powyższy domysł może okazać się prawdziwy, to rzecz jasna pytanie do samej artystki. Pytanie to można byłoby uzupełnić drugim, mianowicie czy ostrość geometrii ma podsycać w założeniu lub uzupełniać odczuwanie malarskiego unisono? Architektoniczna i geometryzująca zawartość obrazów malarskich Marleny Promnej może znajdować odniesienie w ukształtowanej przez ludzki intelekt koncepcji współistnienia świata przyrody i człowieka, który najintensywniej potrafi przeżywać właśnie ją samą. Być >

2



1

1-2. **Marlena Promna,** Widok ekspozycji, Muzeum Architektury we Wrocławiu

może po to właśnie w toku ewolucji przyroda wykształciła świadomość, aby samą siebie móc przeżyć. Owo współistnienie może okazywać się czymś wielowymiarowym w dosłownym tego słowa znaczeniu, bowiem z perspektywy oceny walorów czysto formalnych różnorodne w swoich kształtach przestrzenie będące hybrydami trapezów, czworokątów i trójkątów na swoich liniowych stykach wydają się łączyć z innymi płaszczyznami, mniej lub bardziej rozległymi, rozmigotanymi w mnogiej nadczęstotliwości, bądź milczącymi jednolitością barwną. Ich wspólnym mianownikiem jest to, że razem składają się na przestrzeń rozległą i nieregularną, podobną w strukturze do kubatury posiadającej nie tylko rozciągłość, ale i objętość. Malarstwo Marleny Promnej jest zatem bez wątpienia fenomenem, w którym warto się zanurzyć, zaś przeżywanie jego głębi to doświadczenie tak samo fascynujące, jak inspirujące do refleksji. ■

Natural garden of Marlena Promna

Art of Marlena Promna has not only artistic and aesthetic values, but also educational and developmental ones. In her recent series of paintings, presented in the Wroclaw Museum of Architecture, she focuses on nature and garden, and filtrates them with modern approach. She analyzes and reinterprets the essence and function of a garden in a strongly geometric and repetetive manner, as well as questions a relation between humans and plant world. ■

2

Iza Jóźwik

Dodatek do kożucha. „O nieznanym imieniu” Elżbiety Terlikowskiej

Powyżej:
Elżbieta Terlikowska
Obiekty scenograficzne z wystawy „O nieznanym imieniu”
Fot. Krzysztof Saj

Popularne przekonanie, że sztuka jest jak dodatek do kożucha: pozbawionym wyższej konieczności symbolem ekstrawagancji, podczas pandemii COVID zostało podane w wątpliwość. Kryzys w życiu człowieka często zmusza go do zadania sobie pytań o kierunek dotychczasowych wartości, wg których organizuje się jego istnienie i właśnie wówczas najczęściej na skutek przymusowego zatrzymania się, w obliczu lęku przed zmianami i niepewną przyszłością, zagoniony codziennymi sprawami człowiek przypomina sobie o potrzebach duchowości, które od zarania dziejów realizowane są przez ludzkość poprzez trzy dziedziny: religię, filozofię i sztukę. Wszystkie one z natury transgresywne nierzadko przenikają się, budując poczucie sensu dla ludzkiego istnienia.

W opublikowanej niedawno na YouTube rozmowie z cyklu „Towarzyszka panienka” Moniki Jaruzelskiej z konserwatywnym publicystą Tomaszem Terlikowskim, jej gość obiektywnie stwierdza, że lewica wygrała walkę z prawicą o kulturę dzięki ciągłej potrzebie transgresji i przesuwaniu granic w rozumieniu natury człowieka. Jeśli brać kategorię transgresji jako tą, która mierzy wymiar lewicowości w sztuce, można byłoby całą twórczość Elżbiety Terlikowskiej nazwać lewicową, bowiem właśnie transgresja zbudowana na ograniczonej jedynie formą wyobraźni Artystki, jest jednym z głównych filarów, dzięki którym od lat „Lalka” kształtuje swoją tożsamość artystyczną. Na szczęście ta dojrzała i pewna wartości swojego indywidualizmu twórczyni unika utożsamiania się z którąkolwiek ze stron, całkowicie oddając swojemu odbiorcy pole do interpretacji jej dzieł. Jej najnowsza wystawa „O nieznanym imieniu” miała wyjątkowego pecha, zaplanowany na piątek trzynastego marca wernisaż z powodu koronawirusowego lockdownu nie odbył się, a wystawa została zamknięta w czterech ścianach budynku wrocławskiego Muzeum Teatru na parę miesięcy.

Gdy pisałam wstęp do katalogu tej wystawy, widziałam najnowsze prace Terlikowskiej w jej pracowni, dlatego w układzie wystawienniczym miałam przyjemność obejrzeć ją dopiero na początku września. Oczywiście to wspaniale, że miastu pomimo początkowych trudności udało się jednak wygospodarować fundusze na katalog jej towarzyszący, jednak zdjęcia w nim umieszczone w najmniejszej nawet części nie oddają kunsztu i piękna (rozumianego jako kategoria estetyczna) tych >

1

Elżbieta Terlikowska
1-4. Obiekty scenograficzne z wystawy
„O nieznanym imieniu"
Fot. 1-4 Krzysztof Saj

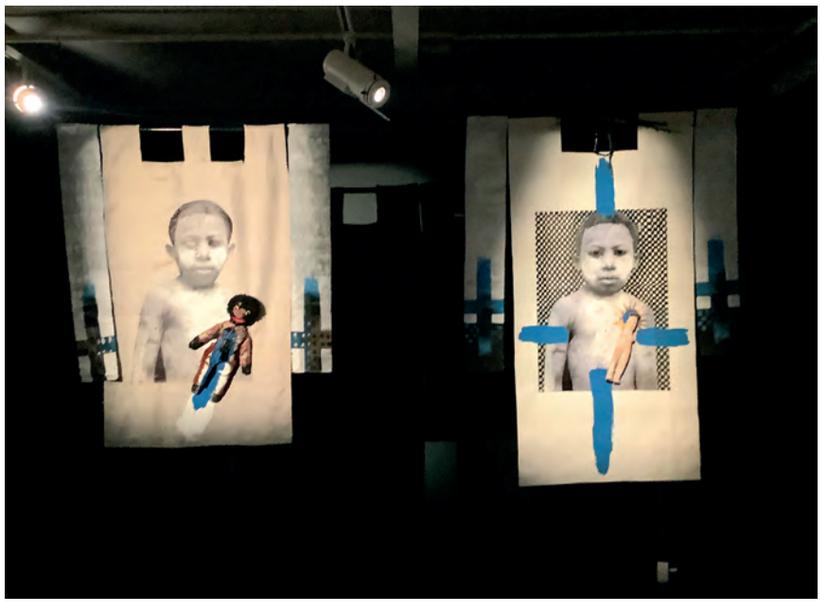
2

prac. Około 30 rękodzielniczych dzieł, wchodzących w skład „O nieznanym imieniu", zrealizowanych w formie ornatu z płótna i papieru oraz innych elementów zdobniczych, onieśmiela bogactwem struktur zastosowanych przez Terlikowską. Przedmiot, który oddaje swojemu widzowi Terlikowska od lat jest nośnikiem znaczeń, opartych na symbolu o uniwersalnej i zdeterminowanej kulturowo semantyce. Dzięki sprawnemu szachowaniu elementami w obrębie przestrzeni wybranej przez siebie formy, Terlikowska buduje oniryczną i baśniową wizję świata, w której odnajdziemy nawiązania do inspiracji Japonią, Ameryką Południową, Portugalią, Hiszpanią czy Dalekim Wschodem. Zdecydowanie jednak środek ciężkości położony został na europejską tożsamość kulturową, której fundamentem są symbole chrześcijańskie, wykorzystywane w sztuce Terlikowskiej również w poprzednich cyklach. I znów powracamy do

oblicza Madonny z nieobecnym wzrokiem i obojętnym, sugerującym niedostępność wyrazem twarzy. Kobiece i dziecięce twarze już nie kojarzą się ze stereotypową delikatnością i niewinnością, ale są naznaczone jarzmem cierpienia i bólu. Ornat tradycyjnie nakładany przez mężczyzn ze stworzonymi przez Terlikowską wizerunkami tajemniczych dziecięcych i kobiecych twarzy zaczyna nieść za sobą zupełnie inny ciężar, będący jednocześnie reprezentacją ludzkich lęków, obaw, ale także wynikających z nich złudzeń i pragnień. Niepokój towarzyszący człowiekowi osnuty w piękną formę i strukturę, jest tutaj oswojony właśnie dzięki pięknemu opakowaniu. To znajomy dysonans poznawczy, dzięki któremu Terlikowska uzyskuje fascynujący i pociągający dla widza efekt symultanicznego przyciągania i odpychania, powolnego oswajania trudnych, na co dzień oddalanych i ukrywanych przez umysł człowieka, podświadomie funkcjonujących jednak treści, będących integralną częścią ludzkiej natury. Wszystkie ikony, krzyże i dewocjonalia mają u Terlikowskiej znaczenie areligijne, pełnią jedynie reprezentacyjną funkcję wobec potrzeby duchowej człowieka. Sztuka Terlikowskiej jest pozbawiona transcendencji w ujęciu relacji z Absolutem, jej opowieść nie przekracza ram ziemskiego, ludzkiego istnienia, jest jedynie wyrazem tęsknoty za nią, za pewnością wobec milczenia boskiego, obecnością czegoś, co przekracza możliwości ludzkiego poznania. Jej religijne elementy są talizmanami, które mają chronić człowieka przed ostateczną utratą nadziei i porządkować chaos. W kontekście pandemicznym treści i znaczenia najnowszej wystawy Terlikowskiej w oczywisty sposób zdają się zintensyfikować i wzmacniać. Te dosłownie piękne, harmonijne w swej symetrii „prace ręczne", zamknięte przez tyle miesięcy musiały oczarowywać pięknem same siebie, teraz czekają na widza przynajmniej do 11 października. ■

„Of an uknown name" by Elżbieta Terlikowska

A review written by the author of introduction to the catalogue of Terlikowska's recent exhibition presented at the Theatre Museum in Wrocław. The opening could not happen due to the pandemic lockdown and only in October audience could finally see around 30 art works handmade from textile, paper and many ornamental elements. The works fascinate with mystic beauty, yet evoke anxiety by covering difficult and dark topics and emotions. ■



3

4

1

Zbigniew Makarewicz

BARBARA KOZŁOWSKA ZNANA I NIEZNANA. Wystawa i monografia twórczości

Od 17 lipca do 27 września 2020 roku czynna była w Muzeum Współczesnym Wrocław wystawa dzieł i dokumentów twórczości Barbary Kozłowskiej (1940 – 2008) pod tytułem „wszystko to możesz zobaczyć gdziekolwiek". Tytuł ten to cytat z jednego z diagramów układanych przez artystkę, a ulubiony przez kuratorkę wystawy panią Marikę Kuźmicz. Fundacja Arton z Warszawy i wrocławskie Muzeum Współczesne zadbały też o wydawnictwo *Barbara Kozłowska* prezentujące kronikę życia i twórczości wrocławskiej artystki oraz cztery eseje będące wnikliwymi próbami interpretacji niezwykle różnorodnej twórczości autorki intrygujących dzieł. Te opracowania to: Karolina Majewska *Najlepsze wydanie możliwości ludzkich. Planetarny konceptualizm Barbary Kozłowskiej*., Wiktoria Szczupacka *O współpracy artystycznej na marginesie twórczości Barbary Kozłowskiej*, Marika Kuźmicz *Barbara Kozłowska: Moje kilkakrotne „ja"*, oraz Piotr Lisowski *Lecz morze i słońce było wcześniej*

Zebrano ponadto wybór tekstów Barbary Kozłowskiej, bogaty zestaw reprodukcji i fotografii obrazujący istotne dokonania wrocławianki, która jak dotąd była właśnie „znaną i nieznaną", bo rozpoznawalną w wąskim kręgu specjalistów (Paweł Banaś, Małgorzata Dawidek-Gryglicka, Richard Demarco, Antoni Dzieduszycki, Gerard Kwiatkowski vel Jurgen Blum, Andrzej Kostołowski, Jerzy Ludwiński, Elżbieta Łubowicz, Tom Marioni, Egidio Marzona, Dorota Monkiewicz, Maria Anna Potocka, Giles Sutherland, Aleksander Wojciechowski). Funkcjonowała poza uznanym tutaj „kanonem artystycznym".

Wystawa dzięki koncepcji kuratorki wprowadzała w specyficzny medytacyjny rytm pracy autorki *Linii granicznej* (dzieło procesualne), *Punktu widzenia* (malarstwo systemowe i wideo-instalacje), realizatorki parateatralnych przedstawień typu „performances" i autorki znakomitych utworów „poezjograficznych" (poezja konkretna). Pokazano też przykłady notacji i szkiców z archiwum artystki, dotąd niepublikowanych, oraz w formie wyświetlanej kolekcji przeźroczy dokumentację z działalności „Galerii Babel" (1972 – 1981). Przedstawiono też szczególnie wzruszający wideo-film – esej o twórczości Barbary Kozłowskiej autorstwa Agnieszki Lasoty.

2

3

4

Barbara Kozłowska

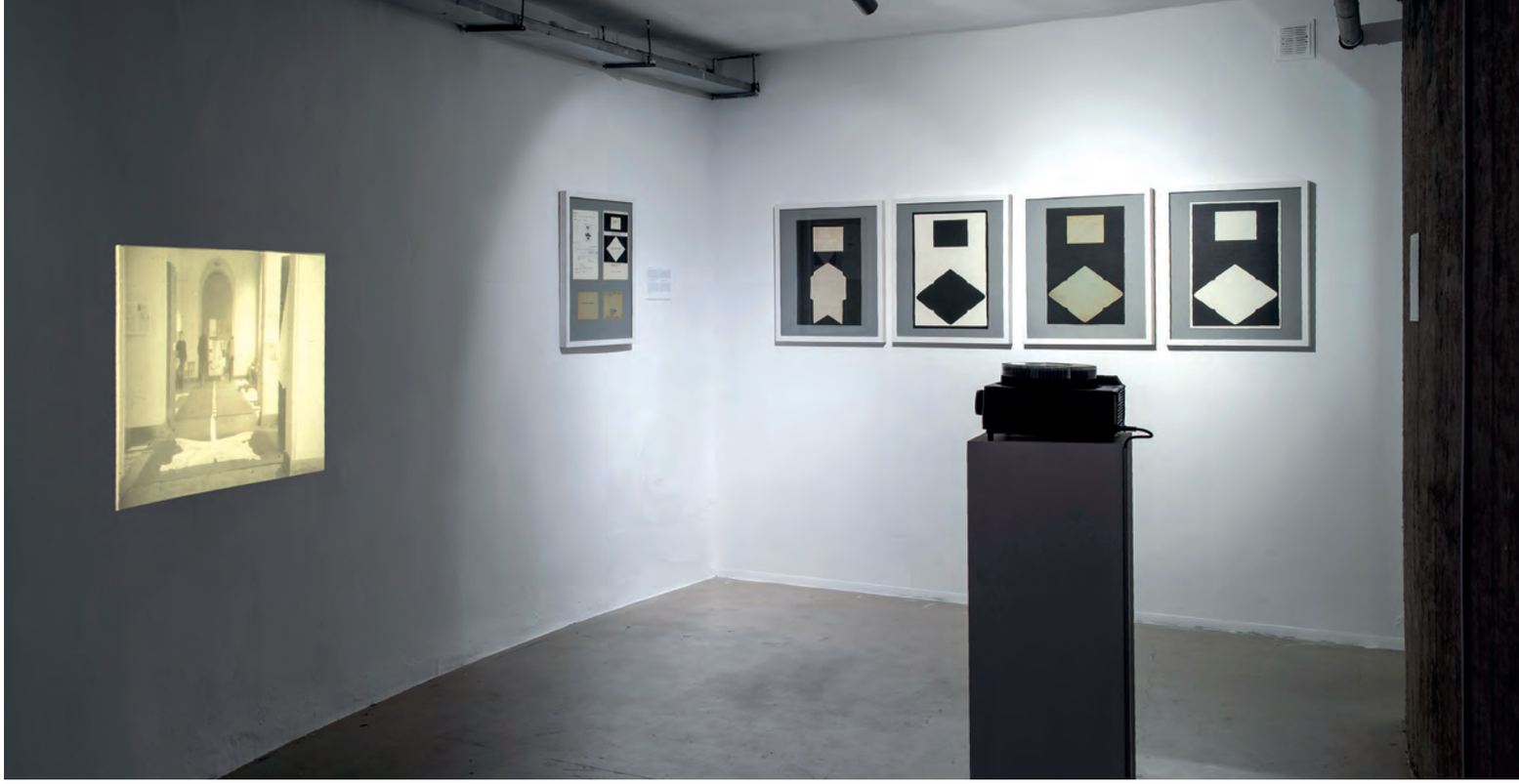
1. *Punkt widzenia*, 1973
2. Na ścianie: *Przestrzeń kulista w ruchu*, 1969. W tle: *Negatywy fikcji*, 1976
3. *Negatywy fikcji*, 1976
4. *Negatywy fikcji*, 1976. W tle: *Galeria Babel*, 1972–1992, dokumentacja

Fot. 1-4 Małgorzata Kujda, © MWW, 2020

Obecna wystawa była kolejnym po śmierci artystki indywidualnym pokazem jej twórczości. Pierwszy zorganizował prof. Alojzy Gryt w 2009 roku w galerii „Horyzont" Uniwersytetu Przyrodniczego we Wrocławiu. Następne to w galerii „U Jezuitów" w Poznaniu (2010), w galerii „EL" w Elblągu (2010), w Galerii Sztuki Współczesnej w Opolu (2011), w Fundacji Arton w Warszawie (2016), w Galerii Działań w Warszawie (2017), w programie „Redystrybucja" Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu (2017), w Klubie Muzyki i Literatury we Wrocławiu (2019). Prace Barbary Kozłowskiej włączono do pokazów zbiorowych, takich jak w Bratysławie w Galerii Miejskiej „Mapy / Maps. Sztuka kartografii w Europie Centralnej 1960 - 2011" (2011), w Sokołowsku „Wystawa Atelier'72. Revisited" z okazji wizyty Richarda Demarco (2016), w wystawie „Dzikie pola. Historia awangardowego Wrocławia" w Warszawie, Koszycach, Bochum, Zagrzebiu, Budapeszcie (2015 - 2016), w Dreźnie na wystawie „Exercises in Freedom. Polish Conceptualism 1968 - 1981" (2018), w zestawie przygotowanym przez Marikę Kuźmicz jako „Her Own Way – Female Artists and the Moving Image in Art in Poland From 1970s to the Present" w Tokyo Photographic Art Museum (2019), w wystawie „Znak pusty" w galerii Asymetria w Warszawie (2019), w wystawie „Nowa normatywność" w MWW we Wrocławiu (2020). Ponadto należy odnotować realizację projektu Barbary Kozłowskiej z Sympozjum Plastycznego Wrocław'70 w 2016 roku we Wrocławiu, a ostatnio w 2020 roku opublikowanie kilku prac Barbary Kozłowskiej w wydawnictwie nowojorskim „Women in Concrete Poetry: 1959 - 1979".

Jak wynika z wypowiedzi wygłoszonych w czasie sesji 17 września 2020 roku w MWW, była Kozłowska światowej klasy postacią polskiej sztuki. A jednak polscy muzealnicy nie interesowali się zabezpieczeniem dzieł Kozłowskiej w zbiorach. Wrocławskie Muzeum Narodowe posiada jedną pracę i dwie prace są w Muzeum Współczesnym Wrocław. Kiedyś Wojciech Stefanik, jeden z najbliższych współpracowników i przyjaciół Barbary Kozłowskiej, stwierdził, że była ona zbyt zdystansowana wobec instytucji i nie naprzykrzała się dyrektorom, kuratorom i krytykom. Może to był błąd artystki?

Dzięki inicjatywie fundacji Arton, możemy przedstawić przynajmniej główne linie jej twórczości. Na pewno można znaleźć wspólne cechy dla pewnych grup przedsięwzięć i utworów. Jeśli jednak połączymy je ze sobą co do „materii" okazać się może, że co do „idei" wykazują znaczące różnice i podobnie współdziałające ze sobą co do „idei" będą zróżnicowane maksymalnie co do „materii". I tak na przykład „Linia graniczna" jest w całości dość skomplikowanym zbiorem. Mieszczą się w nim formy interwencji w otwartej przestrzeni, jako „prace krajobrazowe", ale także ekspozycje pamiątek z podróży (odbytych m.in. dzięki ofiarnej pomocy Richarda Demarco), zdjęcia dokumentujące działania artystki, lub potwierdzające obecność Kozłowskiej w kilku miejscach na świecie w toku realizacji *Idei Linii*. Do kolekcji należą również matematyczne modele i intencjonalne „przeniesienia linii" na Księżyc, to ekwiwalent procesu, który



1

Barbara Kozłowska

1. *Galeria Babel*, 1972–1992, dokumentacja; *Koperta*, 1970
2. Po lewej: *Punkt widzenia*, 1973. Po prawej: *Punkt widzenia*, 1978, dokumentacja wideoinstalacji-eventu

przerwała śmierć, ale nie zakończyła. Artystka nie okrążyła kuli ziemskiej i nie dotarła do jeziora Bajkał na Syberii od wschodu. Możemy kontynuować za nią tą podróż, bo takie założenie przyjęła już w Osiekach w1970 roku. Innym nie domkniętym przedsięwzięciem Kozłowskiej byłby program „Galerii Babel" – swego rodzaju „wolnej akademii" i niezależnego ośrodka sztuki w pracowni artystki w latach 1972 - 1981. Można podzielić jej prace na zamknięte – skończone „ekspozycyjnie", projekty do wykonania i dokumenty realizacji. Dzieła zamknięte to także efemeryczne działania, z których mamy fotografie i opisy, a także rzeźby, obrazy, rysunki, „pojęciokształty", projekty to również scenariusze i „partytury" dokładnie podające warunki realizacji i nie wymagające obecności autorki.

Patrząc teraz na te zbiory na wystawie i reprodukcje w książce, możemy uchwycić to, co jest pomiędzy nimi, poza ich materią: idee. Można je osobno wymienić: newtonowska gama barw, opozycja czerni i bieli reprezentująca światło i mrok, podróż do miejsc artystycznie nieoznaczonych. Fraktale, pigmentacje, wykreślanie linii w czaso - przestrzeni (liniowe kompozycje form przestrzennych – stożki, litera tau), są to specyficznie wyobrażone wątki formalne, bo w najróżniejszy sposób przenikające struktury dzieł. Jeżeli u samych początków aktywności Kozłowskiej dałoby się podzielić jej prace na malarstwo i rzeźbę, to w parę lat później, a na pewno od 1970 roku, klasyfikacja nastręczała już poważnych trudności. Były te prace zjawiskiem lokującym się ponad schematycznie uznawanymi standardami „artystyczności" i, po prostu, ponad poziomem percepcji naszych ekspertów. ■

2

Barbara Kozłowska known and unknown. An exhibition and art monograph

The Contemporary Museum in Wrocław hosted an exhibition *anything you can see anywhere* of Barbara Kozłowska's (1940-2008) art works. It included paintings, photographs, installations, sketches, as well as documents. The exhibition presented main lines of the artist's work, and it was accompanied by a catalogue that included a chronicle of the artist's creative life, four essays about her art, as well as a selection of the artis's texts and photographs of her works. ■

Tadeusz Złotorzycki

Normatywność nie jest moim pragnieniem

Od lewej: **Zbigniew Gostomski**, *Zaczyna się we Wrocławiu*, 2011, neon: szkło, plastik, guma, aluminium, 27,3 × 179 × 9,7 cm, kolekcja MWW. „Sympozjum Plastyczne Wrocław '70", 1970, film, 21'46", scenariusz i reżyseria Antoni Dzieduszycki, produkcja ZPFT, dzięki uprzejmości Telewizji Polskiej S.A.

Nie ulega wątpliwości, że sztuka od początku swego istnienia była świadectwem podejmowanych przez człowieka prób przekraczania zdeterminowanych granic i praw.
Tymoteusz Karpowicz

Wedle mego mniemania, sztuka jest poszerzaniem ludzkiej wrażliwości i świadomości, czynników niezbędnych dla wolności, albo wręcz jest wolnością. Wszelka normalizacja jest wroga wolności, a więc nie potrafię sobie wyobrazić sztuki znormalizowanej, czy to na sposób nowoczesny, czy konserwatywny, choć od początku ubiegłego wieku doświadczamy prób unormowania wszystkiego. Zdecydowanym przeciwnikiem normalizacji jest amerykański filozof Richard Rorty, który widzi normy jako zjawiska zastoju i utrupienia myśli. Wedle tego autora s*wobodna i wolna od trosk materialnych konwersacja tworzy dyskursy nienormalne tak, jak ognisko nieci iskry.* I ten brak unormowania jest czynnikiem zmian i rozwoju, zaś tej nienormalności *zagraża niedostatek i tajna policja*.

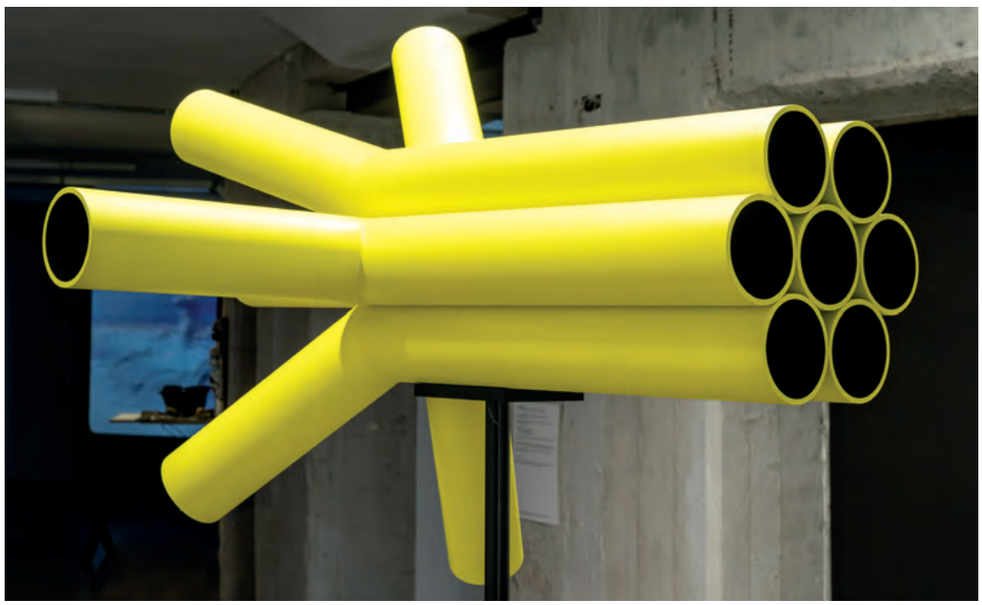
Nowość jest dla mnie pojęciem niepewnym i raczej reklamiarskim, czy wręcz propagandowym. Tym słowem tumani się ludność. Wciąż postrzegam na sklepowych półkach dobrze znane produkty opatrzone etykietką „nowość", albo w zmienionym opakowaniu; częstokroć nowe formy w sztuce są zdumiewająco podobne do tego, co widziałem przed półwieczem. Nowość szczególnie zaznaczyła się w historii dwudziestego wieku, bowiem wszystkie ustroje totalitarne, istniejące i rozrastające się aż do chwili obecnej, głosiły i głoszą, że w nowy sposób wszystko zostanie unormowane, aż do osiągnięcia pełni i doskonałości nowej normatywności. To przypomina *Podróż dwudziestą czwartą* Ijona Tichego autorstwa Stanisława Lema, gdzie na planecie Indiotów unormowano ludność, niezwykle podobną do Ziemian, w pięknie poukładane wzory z eleganckich i wiecznotrwałych krążków. Sarkastyczną fantastykę Lema przypomina brutalistycznie robotokształtna bryła w kolorze niebieskim, przywieziona z Kielc i postawiona obok szarego bunkra Muzeum Współczesnego Wrocław.

Rozmawiałem z dwoma uczestnikami wystawy „Nowa Normatywność" – jeden był uczestnikiem *Sympozjum Wrocław 70*, drugi zaś nie zdążył wziąć w nim udziału – aby mnie oświecili, dlaczego tak nazywa się wystawa i co to znaczy. Obaj konceptualiści, niestety, pozostawili mnie w niewiedzy. Starszy, awangardowy uczestnik *Sympozjum* potępiał w czambuł zarówno wystawę, jak i jej nazwę, zaś młodszy artysta nowoczesny w wieku emerytalnym, zapewniał mnie, że to nic nie znaczy, bo to taki ładnie poetycki tytuł wymyślony przez kuratora wystawy. Oczywiście, jeśli w tym przypadku nazwa nie ma żadnego znaczenia, to powyższe uwagi są niedorzeczne, choć przyznam, że nie wierzę w bezsens i wszędzie dopatruję się jakichś - nie zawsze jawnych i jasnych - znaczeń, lub dezinformacji.

1. **Kuba Bąkowski**, *Zjadacz Kurzu. Miejska Rzeźba Puryfikacyjna*, 2017, kolekcja Fundacji Nowa Przestrzeń Sztuki
2. **Zdzisław Jurkiewicz**, *Pole percepcji*, 1970, kolekcja Muzeum Narodowego we Wrocławiu
3. **Zbigniew Dłubak, Andrzej Lachowicz, Natalia LL**, *Kompendium (relop)*, 1970 (rekonstrukcja 2015), © Zbigniew Dłubak, Andrzej Lachowicz, Natalia Lach-Lachowicz

1

2



3

Jest rzeczą bezsporną, że *Sympozjum Wrocław 70* było ważną manifestacją artystyczną i odświeżanie pamięci o tym wydarzeniu jest jak najbardziej zasadne. Wówczas wybór uczestników Jerzy Ludwiński powierzył dwunastu krytykom sztuki, którzy pokazali najciekawszych artystów według swego uznania. Wcześniej było wiele spotkań, plenerów i zjazdów artystów-marzycieli przy hojnym wsparciu władz, która nie bała się sztuki formalnej i niezrozumiałej. No cóż, pięćdziesiąt lat temu nie sprawowano kurateli nad artystami, którzy wówczas decydowali o kształcie swoich prezentacji. W paternalistycznym systemie (pro) kuratorskim twórca – zgodnie z duchampowską zasadą, że akt wyboru jest najważniejszy – to tylko przedmiot kreatywnego wyboru kuratora, czyli nad-artysty.

Wystawa „Nowa Normatywność" jest kuratorskim, jednoosobowym pomysłem. Składa się z wydzielonej, wstępnej części poświęconej zdarzeniom poprzedzającym *Sympozjum* i jest to godne pochwały. Niestety, obiekt mobilny Jana Chwałczyka jest martwy i tym samym niezrozumiały. Stanął silniczek. Gdy kopułka z trzema dużymi otworami obraca się, to płynnie przenikają się zmienne efekty kolorystyczne. Ale tego ruchu brak i jest tajemnica dopełniona przez słabe oświetlenie. Główna część ekspozycji zestawiona jest z pamiątek zachowanych po zdarzeniu sprzed półwiecza, przemieszanych z eksponatami nowo-normatywnymi, które mają być komentarzem, odpowiedzią albo echem ostatniego akordu polskiego konceptualizmu; sztuki pojęciowej, poszukującej i niemożliwej. Ponieważ nikt wtedy nie chciał niczego normalizować, to oprócz tej tendencji pokazane były różne postawy twórcze, a falliczny pręgierz Anastazego Wiśniewskiego wyprzedził sztukę krytyczną. Dominacja intencjonalności była po części wynikiem ucieczki jak najdalej od ideologicznie normatywnego socrealizmu oraz nadziei, że wybrane projekty zostaną w wielkiej skali zrealizowane we Wrocławiu i tym samym sztuka przyczyni się do humanizacji życia w mieście.

Sympozjum Wrocław 70 pokazane zostało głównie w wyborze fotografii, pożółkłych dokumentów, oryginalnych projektów i makiet oraz kilku dzieł. W elegancko wydrukowanym, naściennym tekście wstępnym nazwisko Tadeusza Kantora pisane jest raz z dużej, a raz z małej litery. W objaśnieniach do przedstawianych prac zabrakło strzałek wskazujących, czy tekst odnosi się tego, co widzimy po prawej, czy lewej stronie. Zgodnie z tradycją wystawie „Nowa Normatywność", tak jak w przypadku *Sympozjum Wrocław 70*, nie towarzyszy wydawnictwo. Nie wznowiono opublikowanego – z inicjatywy i uporu Zbigniewa Makarewicza – trzynaście lat po *Sympozjum* katalogu, dzisiaj praktycznie niedostępnego w wersji papierowej. Ale jest broszurka i dwustronny plakat – dwie pigułki wiedzy dla licealistów o tym historycznym wydarzeniu. Dobre i to.

Zagadkowa jest kolejność pokazywanych uczestników *Sympozjum*, ale może coś przeoczyłem, gdyż nowocześnie błyska biały neon i z różnych stron dobiegają dźwięki. Dwaj ówcześni antagoniści, Włodzimierz Borowski i Tadeusz Kantor, każdy na swój sposób, proponowali monumentalne krzesła, ale ich koncepcje są eksponowane raczej w przypadkowej odległości. Użycie kolorowych telewizorów kineskopowych to anachronizm, gdyż w roku 1970 takich sprzętów jeszcze nie było. Na ekranie leżącego na podłodze i nieznośnie migającego, lecz niemego telewizorka z końca minionego wieku, widziałem twarze Natalii LL, Anny Szpakowskiej i Andrzeja Saja. Ponoć mówią coś przez niecałe trzy godziny.

Dokumentacji filmowej w części współczesnej nie brakuje, bowiem normalizujący się artyści reprezentujący nowość, czy raczej neopostmodernistyczny postneokonceptualizm, który jest szyderstwem ze wszystkiego i z siebie

4

4. **Wanda Gołkowska**, *Model formy przestrzennej*, 1968, ze zbiorów Muzeum Architektury we Wrocławiu. Na ekranie: Jerzy Bereś w rozmowie z Magdaleną Kownacką podczas otwarcia nowej odsłony projektu *Żywy pomnik* pt. „Arena" na Wyspie Piasek, Wrocław, 2010, dzięki uprzejmości Fundacji F.A.I.T. w Krakowie
5. **Rafał Jakubowicz**, *Es beginnt in Breslau*, 2008, kolekcja DTZSP
Fot. 1-5 Małgorzata Kujda © MWW, 2020

samego, chętnie korzystają z trudnodostępnej przed półwiekiem techniki filmowej. Jednakże nie zauważam wielu nawiązań do idei i prac przedstawionych na *Sympozjum*, a jeśli już coś takiego się pojawia, to w formie szyderstwa i kpiny. Dwie dziewczyny w kapokach i kręci się mała karuzelka, trójramienny karnisz i wisi kilka tkanin różnej długości, a ja nic nie rozumiem.

Natomiast wątpliwości moje budzą prace, które mają być nawiązaniem do *Sympozjum Wrocław 70*. Najodważniej poczyna sobie Jerzy Kosałka, przez dwadzieścia minut siedział na krześle Tadeusza Kantora i pokazuje dokumentację, oraz model tej nasiadówki artystycznej wraz z filmowym komentarzem. Prezentuje też skrzynkę z sadzonkami drzewek odwróconych zielonymi korzeniami do góry, pokpiwając z Jerzego Beresia. A przecież *Żywy pomnik Arena* miał przesłanie symboliczne, drzewo z korzeniem wzniesionym do góry to symbol sprzeciwu, zaś ławeczka pod drzewem miała służyć krytycznej medytacji. Natomiast praca innego autora w formie zegara, a mająca być aluzją do *Kompozycji pionowej nieograniczonej* Henryka Stażewskiego, to parafraza amerykańskich happeningów w stylu – wyjdź i popatrz, okraszona ekologicznym frazesem, że światło to śmieć. Jakoś nic oryginalnego.

I trochę to wszystko nieco smutne, niezbyt nowe i co było dobre, zdarzyło się we Wrocławiu pięćdziesiąt lat temu i jeszcze wcześniej. Kontynuacji nie zauważam. ■

Normativity is not my desire

"New Normativity. Wrocław '70 Visual Arts Symposium" is an exhibition organised by the Wroclaw Contemporary Museum to commemorate the famous meeting of artists, critics and theorists held in 1970. In the exhibition, there are photographs, old documents, projects, models and some art pieces. The author critisizes several elements of the event like random set up of exhibits, poor captions, and low level of contemporary art works that refer to the historical idea. ■

5

Alicja Jodko

Jubileusz Sympozjum ’70 w Galerii Entropia w czasach zarazy

O roku ów! – można by powtórzyć za wieszczem, przyglądając się mnogości zdarzeń spodziewanych i niespodziewanych, jakie nawarstwiły się w trakcie tego roku, który przecież jeszcze się nie skończył i nadal może nas zaskakiwać…

Rok „ów” obfituje także w wiele okrągłych rocznic, z których chyba najistotniejszą w kontekście kultury i sztuki naszego miasta jest 50. rocznica Sympozjum Plastycznego Wrocław ,70.

O formach nawiązania w programie Galerii Entropia do jubileuszu tej legendarnej imprezy zaczęliśmy myśleć z dużym wyprzedzeniem, planując autorskie wystąpienia i wystawy uczestników Sympozjum ,70 oraz działania, akcje i wystawy artystów młodszej generacji inspirowane projektami Sympozjum. Na prośbę Fundacji im. Marii Pinińskiej-Bereś i Jerzego Beresia będącej spadkobiercą spuścizny artystycznej autora *Żywego Pomnika ARENA*, jednego z nielicznych zrealizowanych projektów Sympozjum ’70, podjęliśmy się opieki nad malowaniem drzewa Jerzego Beresia. Pierwsza akcja pod naszą kuratelą odbyła się 11.04.2019. Wzięli w niej udział m.in. Bettina Bereś i Oskar Hanusek reprezentujący Fundację, Zbigniew Makarewicz – uczestnik Sympozjum ’70, Maria Wrońska i Tomasz Niedziółka – pedagodzy Katedry Mediacji Sztuki wrocławskiej ASP, którzy wraz ze studentami opiekowali się *ARENĄ* w poprzednich latach. Wtedy też, po dojściu do wspólnej konkluzji, że „drzewo Beresia” jest w złym stanie, podjęliśmy długofalowe starania o jego wymianę z nadzieją, że nastąpi ona w roku jubileuszowym, a zniszczone drzewo przejdzie do historii sztuki jako obiekt muzealny. Projekt akcji artystycznej mającej towarzyszyć wymianie drzewa stanowił jeszcze jeden element jubileuszowego programu Galerii Entropia.

W 2019 roku dołączyliśmy do nieformalnej, oddolnej inicjatywy grona osób z wrocławskiego środowiska artystycznego chcących skoordynować swoje indywidualne działania i projekty dotyczące jubileuszu Sympozjum. To zróżnicowane grono współpracujące w formule grupy roboczej dopracowało się nowych inicjatyw i wspólnego, całorocznego programu obchodów 50. rocznicy pod hasłem: SYMPOZJUM 70/20. Galeria Entropia, jako jeden ze współorganizatorów, dołączyła do programu z czterema projektami: akcji artystycznej wokół *Żywego Pomnika ARENA* Jerzego Beresia, wystawy *NONSENS & SENS* Zbigniewa Makarewicza, mobilnej instalacji optycznej *ENTROPOLUX* Jerzego Kosałki i Tomasza Opani oraz z projektem Zofii Reznik i Joanny Synowiec *POGŁOSY.*

Otwarcie roku Sympozjum 70/20 zostało zaplanowane w Muzeum Architektury na 17 marca, a więc dzień, w którym 50 lat wcześniej otwarto w tym samym miejscu wystawę 57 projektów Sympozjum. Niestety już 12 marca funkcjonowanie instytucji kultury zostało zawieszone…

Tak oto w pierwszej połowie marca weszliśmy w fazę zawieszania i przesuwania terminów w niewiadomą przyszłość oraz nieustannego poszukiwania sposobów działania i komunikowania się w warunkach społecznej izolacji. Galeria Entropia, na przekór unieruchomieniu realnej sfery aktywności

1

2

artystycznej, już 20 marca odpaliła w sieci bezterminowe zdarzenie online ENTROPIA W DOMU (#entropiawdomu), czyli program zawierający transmisje aktualnych działań artystycznych na żywo oraz archiwalne zapisy zdarzeń artystycznych w Entropii. Zwłaszcza ten pierwszy rodzaj przekazów artystycznych - od żywego nadawcy do żywego odbiorcy w czasie rzeczywistym - sprawdził się jako forma połączenia ludzi w sytuacji izolacji i zamknięcia. Program ten tworzyliśmy również – jeśli nie przede wszystkim - z myślą o artystach, których aktywność zawodowa wymaga kontaktu z odbiorcami i publicznością, a jego brak dotkliwie wpływa na ich sytuację życiową. Nurt działań na żywo otworzył performance dokamerowy online Marcina Harlendera *Sztuka w czasach zarazy* inicjujący pod tym samym tytułem niezwykle intensywny cykl, do którego wkrótce dołączyli następni zaproszeni artyści.

W drugiej połowie kwietnia instytucje kultury nadal były zamknięte, ale doczekaliśmy się pewnego poluzowania obostrzeń i możliwości wchodzenia na tereny zielone. Natychmiast więc zwróciliśmy się do Zarządu Zieleni Miejskiej o pilne udzielenie nam zgody na przeprowadzenie akcji malowania „drzewa Beresia", a otrzymawszy ekspresowo stosowne zezwolenie przeprowadziliśmy akcję 30.04.2020. Czas już był najwyższy, bo przyroda coraz bujniej obdarzała drzewa listowiem, a zalecenie Autora wymagało, by w takim właśnie czasie pomalować korzenie martwego drzewa na zielono. Ze względu na okoliczności akcja została przeprowadzona bez rozgłosu, z zachowaniem należytych środków ostrożności, w minimalnym składzie osobowym: czynności malarskie –Jarosław Słomski, koordynacja akcji – Alicja Jodko, dokumentacja – Mariusz Jodko.

Akcja ta stanowiła pierwszą jaskółkę programową „w realu" oraz wydarzenie towarzyszące otwarciu roku Sympozjum 70/20, które w całości odbyło się w sieci 9 maja, w rocznicę premiery instalacji *9 promieni światła na niebie* Henryka Stażewskiego – jedynego projektu, jaki został zrealizowany jeszcze w trakcie Sympozjum '70.

Szczęśliwie, zanim dotarliśmy do krytycznego momentu przesycenia programu online i przeładowania sieci, udało się nam zacząć działać w tzw. realu. W drugiej połowie maja dla instytucji kultury zapaliło się zielone światło umożliwiające dostęp publiczności przy zachowaniu obowiązujących rygorów.

1. *Żywy Pomnik ARENA*, akcja malowania drzewa, 30.04.2020
2. **Jerzy Kosłka, Tomasz Opania**, *ENTROPOLUX*, happening na Rynku, 28.07.2020
Fot. 1-2 Mariusz Jodko

Zareagowaliśmy ekspresowo i już 22.05 została otwarta wystawa Zbigniewa Makarewicza *NONSENS & SENS | Zbiory i podzbiory kompatybilne i niekompatybilne. 2020.*

Wystawa gromadziła pokaźną ilość rzeczy gotowych, podzielonych na „zbiór kompatybilny" zbudowany z około 300 segregatorów oraz na „podzbiory niekompatybilne" zawierające przypadkowe i paradoksalne zestawy przedmiotów nieużytecznych. Puste i pozbawione sygnatur segregatory zbioru kompatybilnego stanowiły niejako budulec architektoniczny bazy danych – niepokojącej swoją potencjalną pojemnością.

Szczególnego rodzaju podzbiór kompatybilny, składający się z dwóch przerdzewiałych hełmów niemieckich i ułomków ceramiki, odnosił się do *Muzeum Archeologicznego Festung Breslau*. Taki właśnie tytuł nosił śmiały projekt Zbigniewa Makarewicza i Ernesta Niemczyka na Sympozjum '70. Zakładał on wykonanie wykopu tworzącego przekrój przez olbrzymie usypisko powojennych gruzów (obecnie Wzgórze Andersa), zabezpieczenie go i eksponowanie w taki sposób, jakby było to wykopalisko archeologiczne sprzed tysięcy lat.

W przestrzeni wystawy znajdowały się ponadto dwa krzesła stojące naprzeciw siebie w bezpiecznym dystansie. Tworzyły one *zestaw do dialogu konceptualnego* przydatny podczas dyżurów autorskich i jednocześnie sympatycznie nawiązujący do projektu Włodzimierza Borowskiego *Dialog* na Sympozjum' 70.

Następnie 30.06 otworzyliśmy *ENTROPOLUX* Jerzego Kosałki i Tomasza Opani – instalację zawierającą, prócz prac obu autorów, tytułowy obiekt optyczny będący swobodną i niepozbawioną dowcipu parafrazą plenerowego zestawu urządzeń optycznych Zbigniewa Dłubaka oraz Natalii i Andrzeja Lachowiczów na Sympozjum '70.

Natalia LL chętnie zgodziła się zostać „matką chrzestną" *ENTROPOLUXU*. Niestety, nie mogła osobiście dokonać aktu inicjacji podczas otwarcia. W zastępstwie aktu dokonała niżej podpisana autorka koncepcji i kuratorka instalacji obficie spryskując obiekt płynem antywirusowym.

ENTROPOLUX był daleko idącą reinterpretacją projektu sprzed 50 lat. Stanowił rozstrzelone kłącze peryskopów o wielokrotnie załamanych pod różnymi kątami, biegnących w różnych kierunkach i krzyżujących się rurach zawierających więcej niż jedno lustro. Wyposażony był w wózek z dyszlem i obciążnikiem tj. workiem piasku i przystosowany do funkcjonowania w plenerze.

1

1. **Marcin Harlender**, *Sztuka w czasach zarazy*, performance on-line, 26.03.2020, fot. Mariusz Jodko
2. **Zbigniew Makarewicz**, *NONSENS&SENS*, otwarcie wystawy 22.05.2020, fot. Andrzej Rerak

Wszystkie te właściwości zwielokrotniały jego możliwości obserwacyjne w sposób nieprzewidywalny i nieograniczony.

W funkcji stacjonarnej służył przede wszystkim do obserwacji prac rozmieszczonych w przestrzeni galerii w taki sposób, by podważyć nawyki percepcyjne dzięki właściwościom optycznym tego urządzenia, jak m.in. ukazywanie w pozycji pionowej obiektów ewidentnie od pionu odchylonych, lewego boku po prawej stronie, czy – o! zgrozo! – gestu aprobaty jako gestu dezaprobaty.

W funkcji mobilnej *ENTROPOLUX* służył do działań w przestrzeni miejskiej. W dniu otwarcia odbył się zjawiskowy happening z udziałem publiczności i odwiedziny usytuowanego po sąsiedzku *Krzesła* Tadeusza Kantora - jednego z nielicznych zrealizowanych (w roku 2011) projektów Sympozjum ,70. W dniu zakończenia wystawy *ENTROPOLUX* bezpowrotnie opuścił Entropię i ruszył w przestrzeń miasta, by odwiedzić *Żywy Pomnik ARENA* na Wyspie Piasek. Zanim to nastąpiło, artyści wykonali dwa działania wokół swoich prac: zamurowanie w ścianie Galerii autorskiej cegły *Opania* (1 poł. XVII w.) oraz dekonstrukcję błękitnego punktu *Ślepej plamki* Kosałki.

Jesienią Galeria Entropia ponownie włączy się do programu Sympozjum 70/20 wystawą i prezentacją artystycznego projektu badawczego Zofii Reznik i Joanny Synowiec realizowanego we współpracy z Dominiką Łabądź i Beatą Rojek pod roboczym tytułem *POGŁOSY*. Osią projektu są badania artystyczne dotyczące historycznych i współczesnych mikronarracji i opowieści o Sympozjum ’70.

Całoroczny program Sympozjum Wrocław 70/20 jest nieprzerwanie realizowany w rozmaitch formach, a informacje dostępne są na stronach Sympozjum Wrocław 70/20: https://www.sympozjum7020.pl/ oraz https://www.facebook.com/Sympozjum7020/ ■

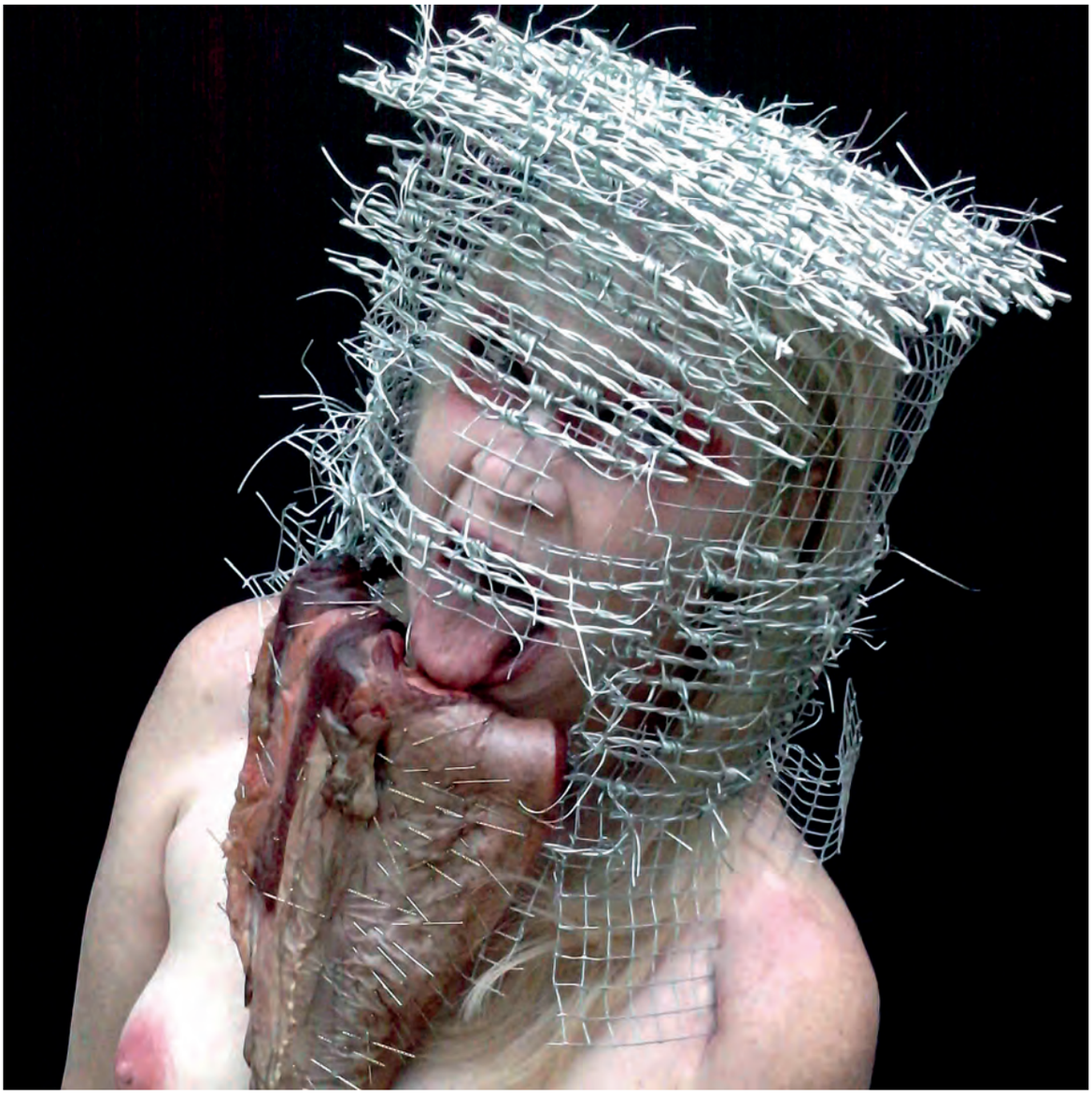
2

70’ Symposium jubilee in Entropia Gallery in the time of plague

The article describes how Entropia Gallery reorganised their program during the pandemy. 2020 is the year of the 50th anniversary of Wrocław 70’ Visual Arts Symposium and the gallery had planned a series of various events commemorating that fact. Carefully observing the changing pandemic situation and conditions of participation in public events, the organisers managed to gradually launch various, mainly outdoor activities. The all-year program is still on and current information is available on the Internet. ■

RENATA GŁOWACKA

TERESY JUŻ NIE MA



Teresa Tyszkiewicz
Langue 3 (Język 3), 2010, fotografia numeryczna, 50 × 50 cm

20 marca 2020 r., w Muzeum Sztuki w Łodzi została otwarta wystawa indywidualna Teresy Tyszkiewicz. Krótkometrażowe, nowatorskie filmy, zdjęcia, obrazy, będące dziełem tej multimedialnej Artystki, ukazują gamę gatunków sztuki, którą tworzyła, wielość walorów semantycznych, wydobywających się z Jej prac. Była to konsekracja tej twórczości. Pracowała, przygotowywała wystawę od dwóch lat, cieszyła się, że może pokazać w Polsce także najnowsze prace. Od dawna bagatelizowała sygnały wysyłane przez własny organizm, tłumiła pojawiający się ból, opanowywała słabość i zmęczenie, symptomy choroby.

Nie doczekała wernisażu – 22 stycznia Teresa zmarła w Paryżu. Miała 69 lat.

Ciekawa polskiej sztuki awangardowej, która rozwijała się w latach 70., już jako studentka zatrudniała się do pilnowania wystaw. Po przyjeździe do Paryża w 1982 r., Teresa przez pierwsze dwa lata przebywała w środowisku polskich twórców, wydawców, ludzi kultury. Jednocześnie uczyła się języka francuskiego, brała udział w manifestacjach, organizowanych przez paryską Polonię, skierowanych przeciwko polityce komunistów w Polsce (gdzie trwał stan wojenny). Z czasem opuściła polską enklawę, weszła w środowisko międzynarodowe i zaczęła rozszerzać teren swojej działalności. Nigdy nie traktowała swojej sztuki jako komentarza do sytuacji społeczno-politycznej.

Jeszcze w Polsce interesowały Ją różne środki wyrazu – rysunek, malarstwo, performance. W pewnym momencie zainteresowała się filmem, nakręcając krótkometrażowe obrazy (15 mm, ok. 10 minut każdy) – m.in. *Dzień po dniu*, *Ziarno*, *Oddech*, *Stadium*. Każdy film to autokreacja, o silnym wymiarze erotycznym, dotyczy relacji z materią, a konfiguracja kobiecego ciała i otaczających ją przedmiotów i materii tworzy nowe, metaforyczne jakości artystyczne. Nie ma fabuły, nie ma przesłania. Jest intuicja, emocja, konfrontacja ciała z materią, która ją otacza. Jest i kolor (szczególnie wyrazista czerwień), który zapowiada przyszłe doświadczenia z malarstwem.

Eksperymenty Teresy z krawieckimi szpilkami, służyły nie tylko wzbogaceniu faktury obrazu. Sam materiał już był metaforą. Wbijane w papier lub płótno, raniły płaszczyznę, kaleczyły powierzchnię. Na niektórych obrazach pojawiały się fragmenty waty – zadając ból materii, natychmiast chciała jej ulżyć. To artystka, dotyka szpilkę dla przekazania prześladującej ją intuicji. Szpilką – jej linią, punktem ją wieńczącym, można wytyczyć drogę formom powstałym na obrazie, ale szpilką można zadać ból. Nie pracowała bezboleśnie. Ukłucia

1

Teresa Tyszkiewicz

1. *Spray 2*, 1984, fotografia kolorowa na papierze, 40 × 30 cm
2. *Nouilles 14 (Kluski 14)*, 1984, fotografia kolorowa na papierze, 50 × 50 cm
3. *Bleu Epingle (Niebieska szpilka)*, 2001, toile/płótno, 250 × 150 cm
4. *Photo épingle3 (Fotografia szpilkowa3)*, 1984, fotografia cz/b, 50 × 70 cm

2

musiały ranić nie tylko jej palce. Inspirację znajdowała głębiej. Szpilka nie jest niewinnym przedmiotem, nie jest przezroczystym medium, powoduje rozdarcie, wywołane troską wewnętrzną. Niektórzy doszukiwali się związków z mistycznymi obrzędami Voo Doo. Tam lalka przekłuwana szpilkami była symbolem duchowego przewodnictwa.

Teresa Tyszkiewicz nigdy nie była przypisana do jakiegoś ruchu czy grupy. *Nawet jeśli miała swoją galerię, było to miejsce do pokazania prac, mieliśmy relacje przyjacielską z galerzystą, a nigdy nie szedł za tym jakiś program. Zresztą dziś galerie nie formułują tendencji artystycznych* – wspomina Jej mąż Zdzisław Sosnowski, twórca filmów eksperymentalnych. Teresa uczestniczyła w wielu paryskich Salonach sztuki, w tym wielokrotnie w Manifestation d'Art Contemporain – MAC 2000.

Nie wszyscy obserwujący losy życia i twórczości Teresy znali wszystkie dziedziny Jej artystycznej działalności. Teresa śpiewała! Obdarzona doskonałym sopranem, pobierała nauki śpiewu w konserwatorium. Dawała recitale, organizowane przez szkołę muzyczną. Nie czerpała z tego żadnych zysków, ale śpiewanie sprawiało Jej ogromną przyjemność.

Sosnowscy prowadzili dom otwarty, często zapraszali do siebie artystów, architektów. Wszyscy Teresę lubili i kochali. Była wyjątkowo serdeczną i ciepłą osobą. Potrafiła wesprzeć zdruzgotaną duszę nawet przez telefon. Zdarzało Jej się zadzwonić w najodpowiedniejszym momencie, gdy układało się trochę gorzej. Niewiarygodne jak potrafiła wychwycić czyjeś dalekie smutki, ukoić.

O swoim życiu, twórczości, emigracji, opowiadała mi nieraz... Moja z Teresą Tyszkiewicz zaległa rozmowa…

***

Co Cię wygnało z Polski?

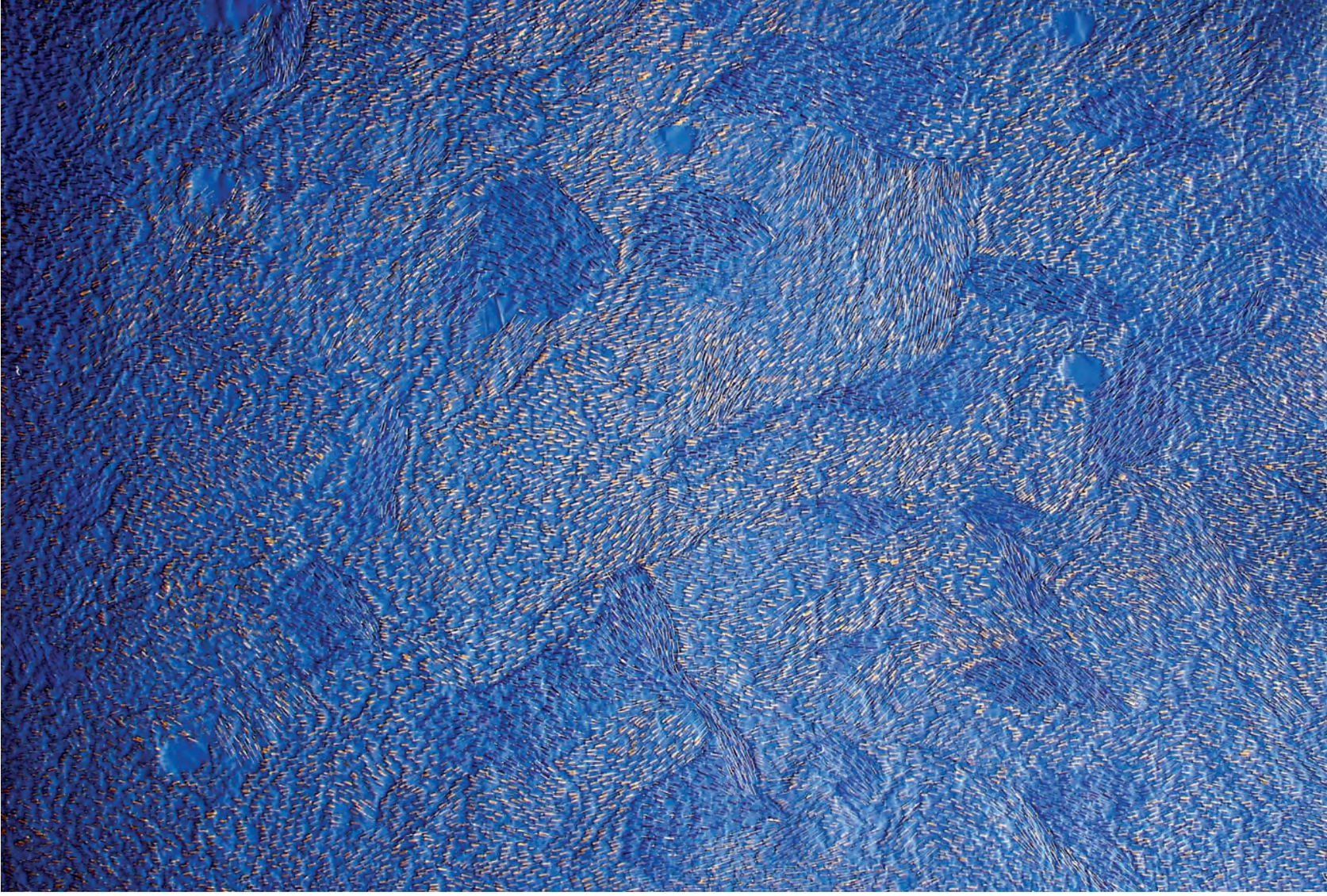
Praca. W Polsce było bardzo trudno. Wyjechałam w 1982 r. do Portugalii na wystawę, do galerii „Diferenca". W Polsce trwał stan wojenny i dopiero po powtórnym zaproszeniu wystosowanym przez portugalskie Ministerstwo Kultury i Sztuki zostaliśmy z mężem wypuszczeni w kwietniu, na tzw. pagartowskie paszporty, za które trzeba było sporo zapłacić. Nie mieliśmy zamiaru zostawać. W Warszawie, na Woli, mieliśmy mieszkanie, mieliśmy dokąd wrócić. Wracaliśmy tranzytem przez Paryż i tu spotkaliśmy przyjaciół. Był wśród nich Georges Boudaille, krytyk sztuki, który organizował Biennale de Paris. Był wcześniej w Polsce i gdy się dowiedział, że znaleźliśmy się tutaj, skontaktował się z nami. Organizował międzynarodowe wystawy sztuki. Teraz już nie organizuje się takich targów, prezentuje się galerie i tylko artystów z nimi związanych. Boudaille wystawiał na targach pojedynczych twórców, którzy zaistnieli w świecie.

Ostatecznie zdecydowaliście się zostać.
Co o tym zadecydowało?

Biała karta – możliwości, jakie się pojawiły. Przede mną stanęło nowe wyzwanie. Kiedy zobaczyłam to, co się tutaj dzieje w sztuce, wszystko się we mnie wyciszyło, postanowiłam zostać. Od pierwszego tygodnia zaczęłam robić wielkie płótna. Nie wiadomo skąd wzięła się ta decyzja. Może przeznaczenie?

W czym pomaga państwo francuskie artyście, który przyjeżdża z Polski i zaczyna od nowa?

Bardzo szybko dostaliśmy pięknie położoną pracownię przy Pont Marie. Mieszkaliśmy tam 6 miesięcy, nawet nie znałam francuskiego, mówiłam tylko po angielsku. Po tym czasie myśleliśmy, że to już koniec naszego pobytu w Paryżu a jednak dostaliśmy na dwa lata nowe atelier przy rue Norvins na Montmartrze, niedaleko Sacré Coeur, gdzie mieszkali artyści



3

z całego świata. Dostaliśmy tam dwupoziomową pracownię, w której rzeczywiście dużo zrobiłam. Ale trzeba było zarabiać na życie. Z polecenia znajomej artystki zaangażowałam się do robienia biżuterii. To mieszkanie też nie było na zawsze, ale pojawiła się propozycja złożenia do francuskiego Ministerstwa Kultury i Sztuki prośby o przyznanie stałego atelier. Ktoś się tym zainteresował, ale na jedno miejsce przypadało 12 podań. No i dostaliśmy duże atelier w Sucy pod Paryżem, które wykupiliśmy i w którym mieszkamy do dziś. Bałam się tej prowincji. Przed domem rosło jeszcze zboże, bałam się, że bez kontaktu ze światem nie będę już zajmować się sztuką. Okazało się jednak, że to nieprawda. Bardzo dużo moich prac tu powstało.

Pracujesz na różnych obszarach – malarstwo, rysunek, fotografia, film, performance. Równolegle czy etapami?

Równolegle. Wiele rzeczy robiłam naraz. Chodzi mi o wszechstronną wypowiedź, nie było żadnego motywu przewodniego, wyrażam to, co tkwi we mnie najgłębiej. Ja nie jestem fotografem zawodowym. Jestem fotografem mojego ducha. Mnie każdy może zrobić zdjęcie – to nie jest ważne, czy zrobi mi z jednej strony, czy z drugiej. Chodzi mi o przekaz.

Z 1986 r. pochodzą rysunki, podkreślające gest. Chodzi o to, żeby zatracić myśl. Wszystkie są abstrakcyjne.

Środkiem wyrazu stały się... krawieckie szpilki.

Nie od razu. Najpierw były rysunki, jeszcze w Polsce, potem film 16 mm. Wtedy w moim życiu pojawił się Zdzisiek i zaczęliśmy razem robić te filmy, po czym stwierdziłam, że muszę się jednak przypisać do czegoś własnego. Dlatego poszłam w swoim kierunku. Teraz myślę obrazem i fotografią. Na bazie moich filmów robię też fotografie – zatrzymuję poszczególne kadry. Pojawił się kłopot, bo weszła nowa technologia, fotografia numeryczna, a ja nie bardzo się na tym wyznaję. >

4

Teresa Tyszkiewicz
Rouge (Czerwony), 2010, toile/płótno, 90 × 80 cm

Kiedyś przed przyjazdem, jadąc autobusem na Wolę, pomyślałam – a może by tak zrobić obraz ze szpilką... Jakieś objawienie. W Polsce o szpilki nie było wtedy łatwo. Udałam się do domów towarowych „Centrum", żeby tam szukać szpilek. Nie miałam nawet prawa do kupienia trzech pudełek naraz, musiałam stanąć trzy razy w kolejce! Były fatalne – krótkie, gięły się, bez czubków, ale były.

Malowałaś podłoże?
Wtedy wbijałam bezpośrednio na papier, ale tu zaczęłam pracować w „technice suchej" i w „technice mokrej". To, co mnie uderzyło we Francji, to możliwość zdobycia szpilek. Były wielkie! Gdy zaczęłam wykupywać wszędzie pudełka ze szpilkami, to podnieśli na nie cenę! A ja we wszystkich wielkich sklepach kupowałam te szpilki. Wysłałam moje prace na jakiś konkurs i dostałam dwie nagrody – w „technice suchej" i w „technice mokrej". „Technika sucha" polegała na wbijaniu suchych szpilek w zagruntowane, pokryte farbą płótno albo w papier – była to tylko w y p o w i e d ź. W „technice mokrej" jest już z a m y s ł – wbite szpilki pokrywam farbą. Każdy taki obraz to tygodnie pracy. Jest to technika trochę niewdzięczna, ale moja.

Szpilki nie tylko przekłuwają papier czy płótno, szpilkami obsypujesz twarz, która zostanie sfotografowana...
Takiego zdjęcia nie można powiesić w pokoju. Staram się tego nie interpretować. W tym jest jakaś siła nośna i o to mi tylko chodzi. Kieruje mną tylko intuicja. Czasami długo, a czasem krótko czekam, żeby to się we mnie wyzwoliło. I nie zadaję sobie pytań, bo się boję. Najważniejsze jest to, czym kieruje się dusza. Jeśli zacznę sobie zadawać pytania – stanę w miejscu. Pracując nad obrazem, pracuję nad sobą i jest to związane z ogromną koncentracją..

W obrazach próbujesz zawrzeć jakiś przekaz?
Wyznacznika żadnego nie ma. Chciałabym zawrzeć swój czas, swoje myślenie, swoje możliwości twórcze. Pracuję intuicyjnie, w sobie szukam tych obrazów. Ja jestem teorią, którą badam, zgłębiam. Tematem moich obrazów jest mój czas, badanie moich możliwości.

Twoje prace zwykle nie mają tytułów...
To, co się robi, z reguły trzeba udokumentować. Mam ogromne problemy z nazwaniem tego. Moje obrazy ze szpilkami są wyrazem zatrzymanej pamięci. Wszystko wiąże się z tą szpilką. To jest podpis.

Sama szpilka nie ma znaczenia?
Szpilka jest czymś bardzo istotnym, do której nie znajduję definicji. Fizycznie jest małym obiektem metalicznym. Dla mnie wyraża głęboką treść, jest czymś bardzo żywotnym, wyrazem pulsacji, jest w ciągłym ruchu. Ma ogromne oddziaływanie na mnie – dotykam ją, wiem, że jest zimna, że jest twarda, że jest oporna, że się łamie. Jest dla mnie wypowiedzią, podpowiedzią, porusza moje emocje, wyzwala cierpliwość albo niecierpliwość, złość, jest niewdzięczna, kłuje mnie, zadaje ból, niekiedy wydobywa krople mojej krwi. Ale powoduje też radość, kiedy kończę obraz, choć to nie ma związku z walorem estetycznym.

Przed powołaniem formy obrazu przygotowujesz szkic?
Nie, szkic byłby osobnym obiektem. W trakcie wbijania szpilek pojawia się obraz. Są to godziny, godziny pracy. Całe moje życie jest tworzeniem tego dzieła. Jest to zapis czasu, ze wszystkimi emocjami, które jestem zdolna wyrazić, które posiadam. Pracuję w dużej koncentracji, wbijanie jest już efektem końcowym, wcześniej powstaje zamysł, ale to nie jest jeszcze forma. Nigdy nie wbiję dwóch szpilek w tym samym kierunku, potem osiągają jakieś wyzwalające moją energię formy. Pracuję na płótnie zwiniętym, nie widzę powstającego kształtu. Czasem chciałoby się zrobić coś innego, ale okazuje się to niemożliwe. Zaplanowana forma staje się tylko przerywnikiem.

Rola koloru...
Bardzo ograniczona. Nie potrzebuję dużo koloru. Czasem wyczuwam, że taki kolor byłby odpowiednim podkładem. Ale może być tylko jeden kolor. Zaczęłam od czerni i ta czerń jest dla mnie zawsze punktem wyjścia, ale to nie wpływa na nic.

Czy trafiasz na opór? Czujesz, że ta technika nie wyrazi tego, co chcesz z niej wydobyć?
Nie. Bardzo wierzę w to, co robię, wiem, że to, co powstaje jest absolutnie autentyczne, obrazy są kompletnym wyrażeniem mnie, nie obawiam się i nie muszę się forsować. Gdybym wiedziała dlaczego, przestałabym to robić, nie fascynowałby mnie to, stałabym się przecież mechanikiem. Ale czasami „kłócę" się z tym, co robię, zapisuję „dyskusję" z tym materiałem.

Wygrywasz?
Czasami czuję niemoc, kiedy zdaję sobie sprawę, że to co robię, kompletnie mną zawładnęło. Staje się nie tylko fragmentem mojego życia, ale całą historią. A zaczęło się od punktu, kiedy po raz pierwszy wbiłam szpilkę w płótno. Wtedy zaczęło się zgłębianie niewiadomej. Ciągle mi to smakuje.

***

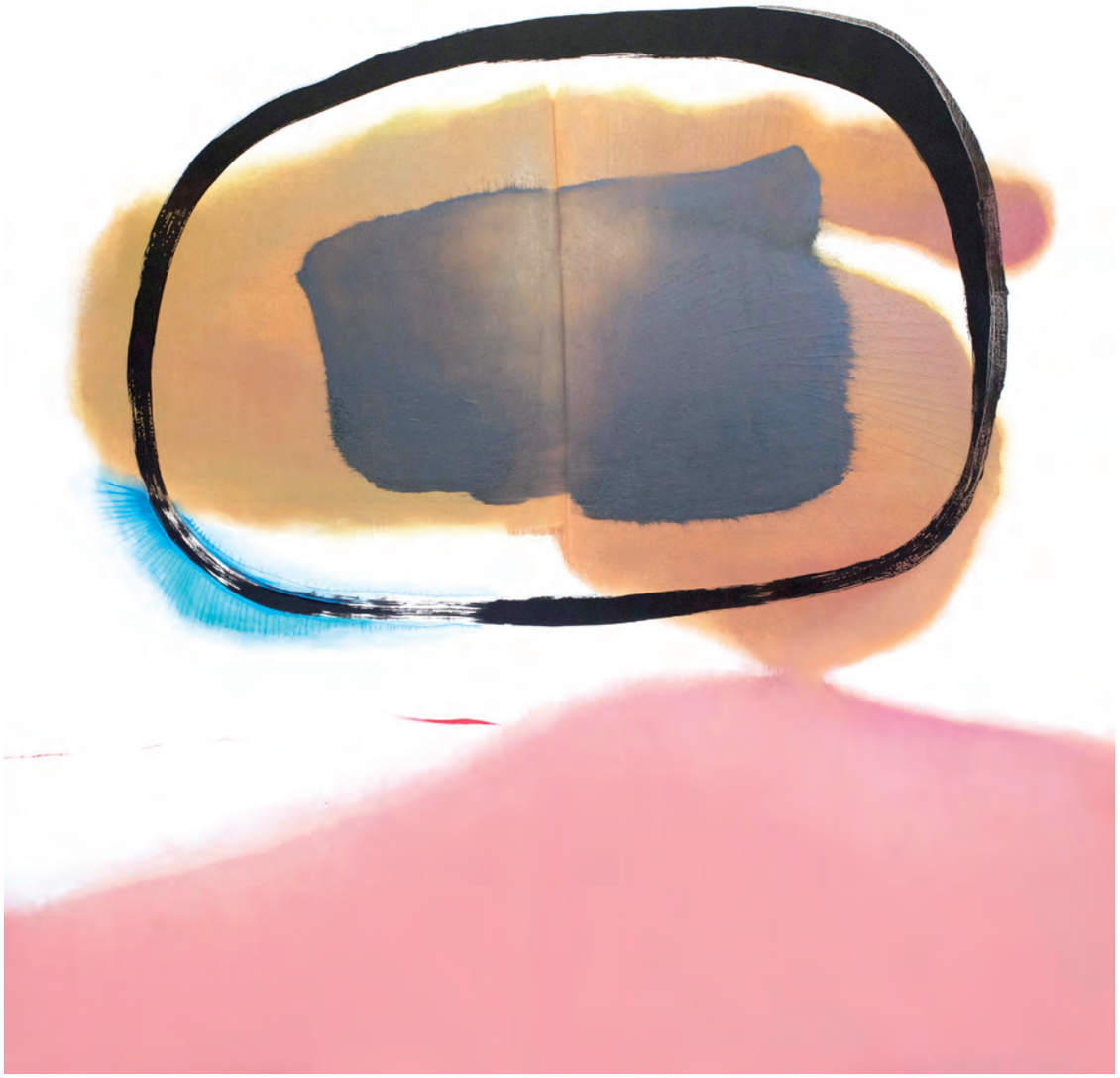
Teresa nie będzie kontynuować tworzenia obrazów ze szpilek, nie będzie robiła filmów, performansów. Każda następna wystawa – oby ich było wiele – będzie retrospektywą Jej dzieła.

Teresy już nie ma. ■

Teresa is no more

A memory of Teresa Tyszkiewicz, a multimedia artist who had died in Paris on January 22, 2020, at the age of 69, two months before opening of an exhibition of her works at Art Museum in Łódź. An introduction by Renata Głowacka is followed by an interview with the artist who created among others paintings, films, photographs and performance. A key element of her art was a pin with which she created her works. ■

1. **Justyna Maksajda**, *Bez tutułu*, 2018, akryl, olej, emulsja, płótno, 140 × 140 cm, Promocje 2018
2. **Katarzyna Bogdańska**, *Bez tytułu*, 2006, olej na bawełnie, 120 × 120 cm, Promocje 2005
Fot. 1-2 Darek Kawczyński



1

Justyna Teodorczyk

O promowaniu sztuki przy okazji (nie)jubileuszu Ogólnopolskiego Przeglądu Malarstwa Młodych

Legnica, choć nie jest miastem artystów, ośrodkiem akademickim, kulturalną czy wystawienniczą potęgą, od lat spełnia nie tylko doniosłą rolę w promowaniu młodego malarstwa polskiego, ale można powiedzieć – także wyjątkową misję. Właśnie mija równo trzydzieści lat od kiedy – wówczas – BWA (do poł. 1992 r.), potem Państwowa (do 1999 r.), a dziś Galeria Sztuki, zorganizowała po raz pierwszy Ogólnopolski Przegląd Malarstwa Młodych PROMOCJE, kontynuowany w niemal niezmienionej formie do dziś.

Był rok 1991. Instytucja zmieniała siedzibę (a właściwie salę wystawową) ze słynnej Czarnej Galerii na przestrzeń sytuowaną po drugiej stronie legnickiego rynku, nad którą wówczas zajmowała biura. Była świeżo po zmianie dyrektora z Jana Bocheńskiego (zm. 2019) na Leszka Rozmusa (zm. 1999), za którego Przegląd Malarstwa powstał, siedmiokrotnie się powtórzył, rozwinął i wpisał na stałe w tradycję wystawienniczą instytucji. W kolejnych latach – mowa już o XXI wieku – PROMOCJE utrwaliły się również w ogólnopolskim kalendarzu jako liczący się w malarskiej Polsce konkurs i usytuowały tuż obok – czy raczej – tuż za Bielską Jesienią, organizowaną od 1962 r., czy wrocławskim konkursem Gepperta, zapoczątkowanym w 1989 r.

Przez niemal trzy dekady przez Legnicki przegląd przewinęło się około tysiąc czterystu młodych malarek i malarzy – świeżo upieczonych absolwentów uczelni artystycznych, którzy uzyskali dyplom w pracowni malarstwa w ciągu bieżącego lub przedostatniego roku akademickiego, w którym ogłoszono nabór do wystawy >

2

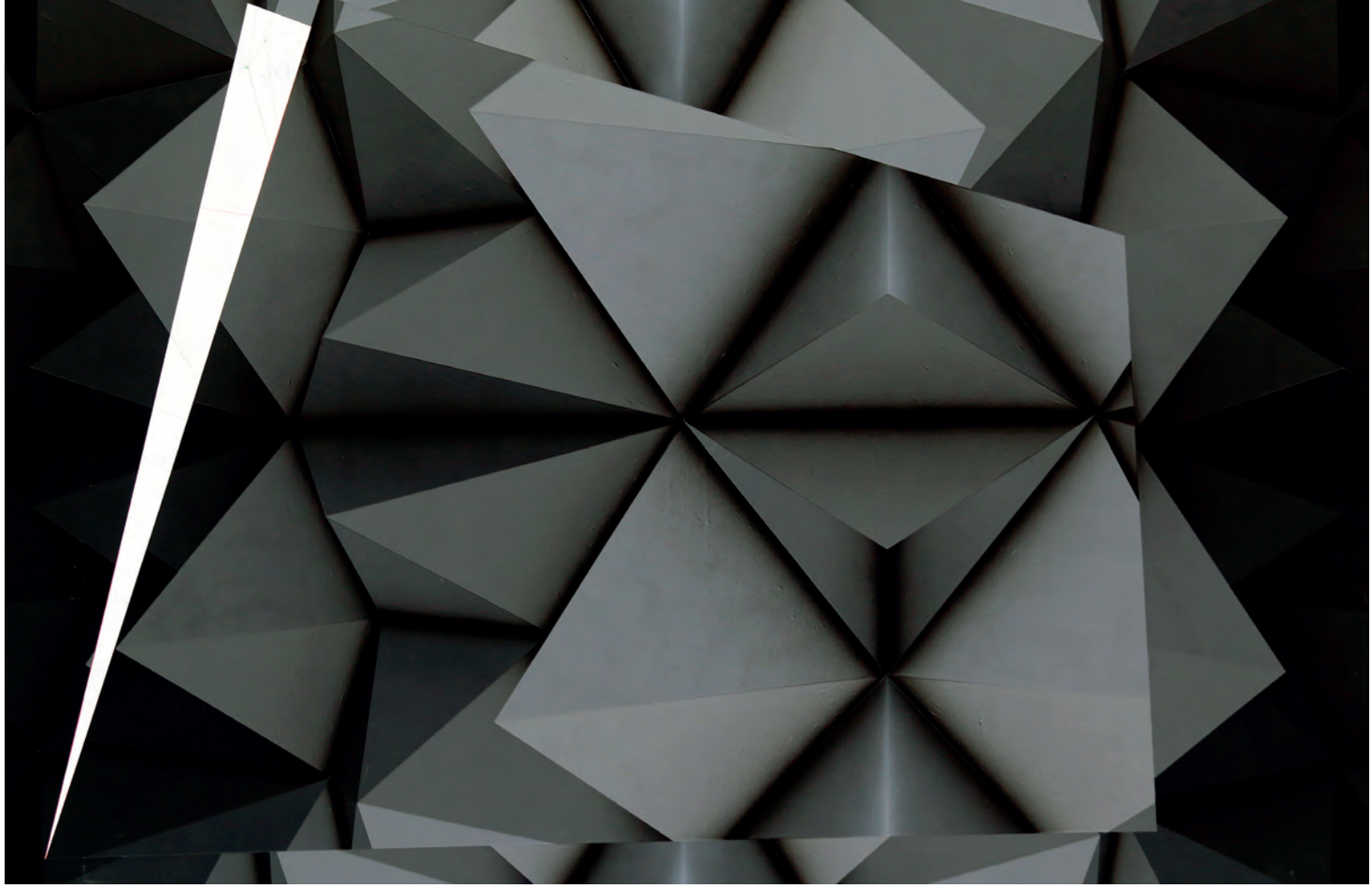
1

2

1. **Małgorzata Wielek-Madrela**, *7*, 2003, olej, płótno, 100 × 90 cm, Promocje 2002
2. **Dagmara Angier-Sroka**, *NIE widziałem słyszałem*, olej, płótno, 145 × 100 cm, 2015, Promocje 2003
3. **Katarzyna Rutkowska**, *Monument X.8*, 2018, akryl, spray, płótno, 100 × 150 cm, Promocje 2018
4. **Anna Wisz**, *Bez tytułu*, olej, akryl, płótno, 140 × 150 cm, 2004, Promocje 2004

Fot. 1-4 Darek Kawczyński

konkursowej. Z powodu rosnącej frekwencji w późniejszych edycjach nie wszyscy zgłaszający się byli kwalifikowani do pokazu, o czym na przełomie dekad decydowało łącznie pięćdziesięciu trzech jurorów. Owo szacowne grono, które w Legnicy zebrało się dwadzieścia dziewięć razy, wyniosło na najwyższe podium trzydziestu pięciu debiutujących artystów (w sześciu edycjach pierwsza nagroda przyznana została *ex aequo*). Niestety nie sposób ich tu wymienić. Warto jednak przypomnieć choćby kilka nazwisk, które zaczęły od PROMOCJI, które zostały na PROMOCJACH pozytywnie zweryfikowane, bądź które nie skończyły dzięki PROMOCJOM (wg obiegowych szacunków odsetek „artystów, którzy zostają artystami" to zaledwie kilka procent). W chlubnym szeregu legnickich laureatów figurują coraz lepiej rokujący albo całkiem już ukształtowani i docenieni artyści, którzy często z wymiernym sukcesem indywidualnym łączą znaczne osiągnięcia pedagogiczne i karierę akademicką. Wymieniając od najmłodszego pokolenia, są to m.in.: Przemysław Garczyński, Sebastian Krok, Daniel Cybulski, Juliusz Kosin, Julia Curyło, Joanna Pałys, Ivo Nikić, Mira Boczniowicz, Beata Cedrzyńska, Dominik Lejman, Waldemar Kuczma, Łukasz Konieczko. Nie należy zapominać, że obok nagród głównych, co roku w Przeglądzie wręcza się także nagrody dodatkowe czy wyróżnienia (w przeszłości otrzymali je choćby np. *Adam Chmielowiec, Wojciech Pukocz czy Norman Smużniak*). Pośród nagród drugorzędnych warto zwrócić szczególną uwagę na „Srebrną Ostrogę". Jest to tytuł i statuetka przyznawana za *odwagę, bezkompromisowość, nowatorstwo bądź dowcip wypowiedzi twórczej, która premiuje zwykle realizacje, postawy oryginalne, „zaskakujące inaczej", niekiedy pretendujące do stania się jeśli nie epokowym odkryciem, to choć jednostkowym, ale znaczącym i „mocnym" manifestem, eksperymentem, także formalnym. Srebrna Ostroga to nisza i nagroda dla wszelkich „wyskoków", zaskoczeń, wypowiedzi niestandardowych na forum konkursu, a czasem (choć coraz rzadziej) kraju, dla ostrych dialogów – z widzem, z medium, z autodefinicją, tradycją malarską, itp. O ile przyznanie Srebrnej Ostrogi potwierdza, że coś dzieje się w sztuce młodych, o tyle Grand Prix przyznaje, że dzieje się dobrze (choćby w ostatniej edycji, w 2019 r. rozstrzygnięto konkurs bez przyznania nagrody głównej).* Grand Prix w legnickiej rywalizacji przynosi więc satysfakcję doświadczonym oceniającym i obserwatorom, a zwycięzcy obietnicę indywidualnej wystawy wraz z towarzyszącym jej katalogiem, realizowanej do roku po wyróżnieniu. W ten sposób doroczny program wystawienniczy legnickiego salonu składa się z dwóch propozycji promujących najmłodsze malarstwo – zbiorowy pokaz konkursowy Ogólnopolskiego Przeglądu uzupełniany jest indywidualną prezentacją artysty, który z sukcesem zadebiutował rok temu, dumnie prezentując dalszą twórczość, rozwiniętą już poza uczelnią, sytuowaną mentalnie o krok dalej i realizowaną bez pieczy profesora prowadzącego. Marzenia o sławie na szczęście nadal są w stanie skutecznie rekompensować młodym twórcom marzenia o wygranej, która uczyni ich bogatymi. Na tyle sugestywnie, że wciąż stają do konkursu, w którym nie idzie o pieniądze, a nagrody finansowe (druga i trzecia) to kwoty rzędu niewygórowanej ceny obrazu. Zresztą organizatorzy Przeglądu konsekwentnie uznają zakup wyróżnionych prac do własnej kolekcji za sprawdzoną i skuteczną formę nie tylko powiększania zbiorów galerii, ale także wsparcia początkujących autorów. Taka praktyka jest utrwalana od wielu edycji. Niezmienna, gdy zmieniały się czasy, pozostała również idea przeglądu, choć u progu XXI wieku transformacji uległ paradygmat nie tylko sztuki w ogóle, ale także samego malarstwa. Tym bardziej nie dziwi, że w PROMOCJACH pojawiały się i bywały nagradzane rzeźby (trójwymiarowy leżący, metalowy obiekt zwyciężył PROMOCJE w 1999 roku), *ready-mades*, instalacje (np. ze zbioru obrazów) czy prace okołomalarskie, sytuujące się na styku realizacji wideo albo dosłownie wychodzące poza definicję (i tradycyjne ramy) obrazu. Ale legnicki Przegląd to nie tylko ścieranie się oryginalnych



3

nurtów czy osobowości, lecz także odwiecznych pytań, postaw i poglądów, które iskrzą tam, gdzie są jakieś – jakże potrzebne! – tarcia i starcia, dialogi i zatargi, usiłowania oraz ich efekty. Bez nich sztuka nie rusza – ani innych, ani do przodu. Wszak *ważny jest dialog artysty nie tylko ze światem, jaki go otacza, ale i z przeszłością, z tradycją, z pamięcią ludzkości. Dialog – nie klepanie pacierza tradycji* [1] – konstatował kilkukrotny juror Mirosław Ratajczak. Wojciech Leder, który kilka edycji później znalazł się w tej samej roli, wtóruje: *Usiłowania artystyczne nie muszą być celowe ani skuteczne, ale powinny nieść sens, czyli szukać adresata* [2].

Dziś PROMOCJE, gdyby planów galerii sztuki nie zniweczyła pandemia COVID-19, liczyłyby sobie trzydziestą edycję. Organizator odliczałby dni do uroczystych i zakrojonych na szeroką skalę obchodów okrągłego jubileuszu, tudzież snuł już refleksje po zrealizowanej z rozmachem wystawie, konkursie i połączonej z wernisażem gali jubileuszowej. Plany te jednak zostaną odłożone w czasie o rok. (Nie) jubileusz w 2020 roku „w milczeniu" podkreśli wystawa prac ze zbiorów własnych galerii sztuki, zgromadzonych na przełomie przeszłych edycji Ogólnopolskiego Przeglądu Malarstwa Młodych. Piękną rocznicą nie będzie jednak dane podzielić i cieszyć się z jego współautorami.

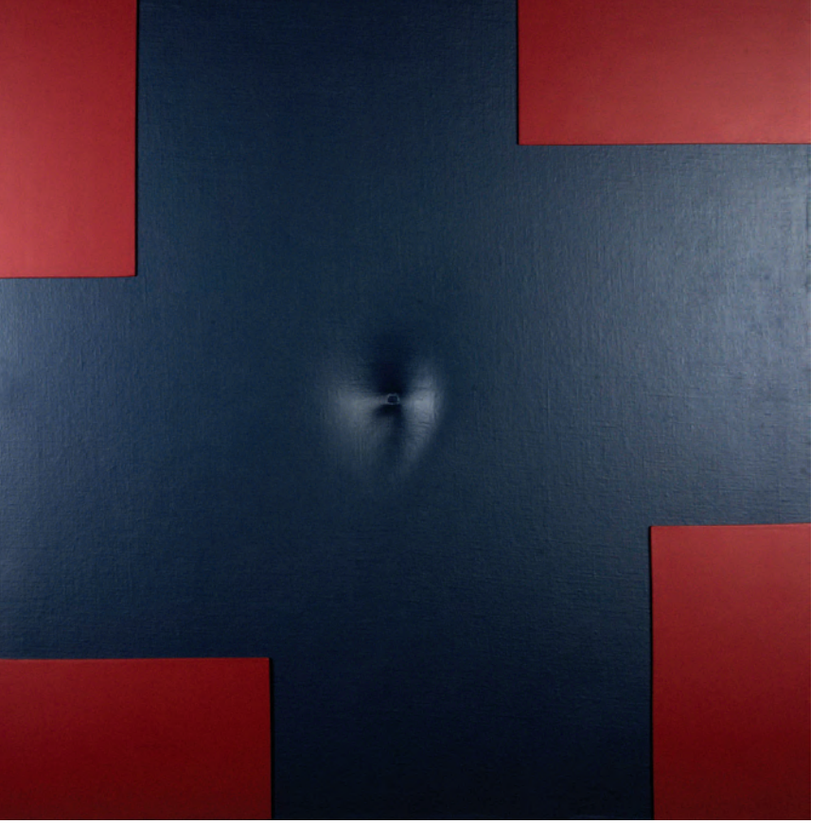
Przy okazji – zobowiązują do tego i okoliczności i miejsce – warto wspomnieć także o zasłużonym i nieprzecenionym wkładzie FORMATU, a także owocnej współpracy, jaką magazyn oraz PROMOCJE – skądinąd „równolatkowie" – kontynuują od zarania i na kilku płaszczyznach. Po pierwsze – redaktor naczelny kwartalnika, Andrzej Saj jest najwytrwalszym i najczęściej, bo rokrocznie zapraszanym do komisji oceniającej jurorem PROMOCJI, a jego doświadczenie i oddanie tej inicjatywie są doprawdy imponujące. Po drugie – w tradycję Przeglądu wpisała się zarówno Nagroda Formatu, która co roku wyróżnia kolejnych młodych autorów, jak i miejsce dla legnickiej inicjatywy na jego łamach, za co legnicka Galeria sztuki pragnie, korzystając z okazji, gorąco podziękować. ■

1 M. Ratajczak, katalog wystawy 17. OPMM PROMOCJE, wyd. Galeria Sztuki, Legnica 2007, s. 4.
2 W. Leder, katalog wystawy 26. OPMM PROMOCJE, wyd. Galeria Sztuki, Legnica 2016, s. 5.

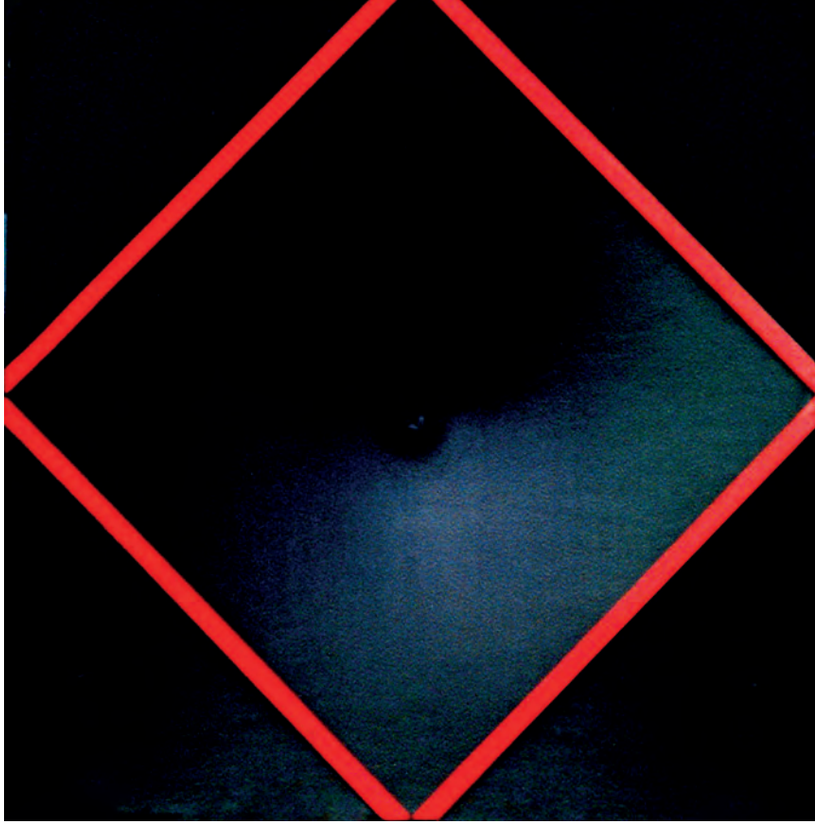
On promotion of art by the (non)jubilee of National Review of Young Painting

The first National Review of Young Painting PROMOTIONS took place in Legnica 30 years ago, in 1991. Since then more than 1400 young painters participated in the review, among which are now recognised artists who often combine individual careers with teaching and academic work. The review has been highly supported by Format magazine. Unfortunately this year's jubilee edition has been suspended due to the COVID-19 pandemy and the only ceremonial event will be an exhibition of works collected by the Legnica Art Gallery during past editions of the competition. ■

4



1



2

Grażyna Blanc

Syntetycznie o sztuce Mieczysława Wiśniewskiego

„Synteza" to kolejna z cyklu trzech wystaw, które podsumowały dorobek i przedstawiły ideę twórczą Mieczysława Wiśniewskiego. Odbyła się ona w Galerii Muzeum w Grudziądzu (sierpień-wrzesień 2020 roku). Złożyły się na nią zbiory Muzeum oraz kolekcji prywatnych Elżbiety Wiśniewskiej, żony artysty oraz Marzenny i Piotra Sendeckich. Artysta ściśle współpracował z Galerią Współczesnego Malarstwa Pomorskiego, powołaną w 1961 roku, której celem była prezentacja twórców tego regionu, w tym toruńskiego. Tu wielokrotnie odbyły się jego wystawy, jak i genialnej Grupy Toruńskiej, zktórą Wiśniewski wystawiał. Na wystawie pokazano 76 obiektów, zwłaszcza z dorobku lat 70. XX wieku, czyli „Układów" i „Układów Sferycznych", które pomieszczono w czterech salach Galerii. Ciekawa koncepcja połączyła najstarsze obrazy z młodszymi, ujmując najważniejsze wątki strategii artystycznej prawie siedmiu dekad twórczości Mieczysława Wiśniewskiego. Kształtowanie powierzchni i formy, kierunku artystycznego, zdefiniowanie geometryczne obrazowania w przestrzeni, iluzorycznie oświetlonego rytmu i współbrzmienia – to główne wyznaczniki tego dzieła. Wystawa grudziądzka dowodzi ewolucji poszukiwań artysty; od abstrakcji, kubizmu, suprematyzmu do malarstwa strukturalnego, z wydobyciem własnego, niepowtarzalnego stylu, tak charakterystycznego dla jego twórczości. Propozycja „syntezy" staje się równoważna dzięki samemu twórcy. Osiąga swój cel w nieograniczonej wolności i niezależności sztuki. Ta wystawa, jak i dwie poprzednie (Galeria 72 w Chełmie – marzec 2019 r. oraz Galeria EL z Elbląga – czerwiec 2019 r.) w przesłaniu i wyborze to są trzy różne podsumowania ogromnego dorobku artystycznego Mieczysława Wiśniewskiego i stanowią ciekawą propozycją wizualną dla współczesnego odbiorcy.

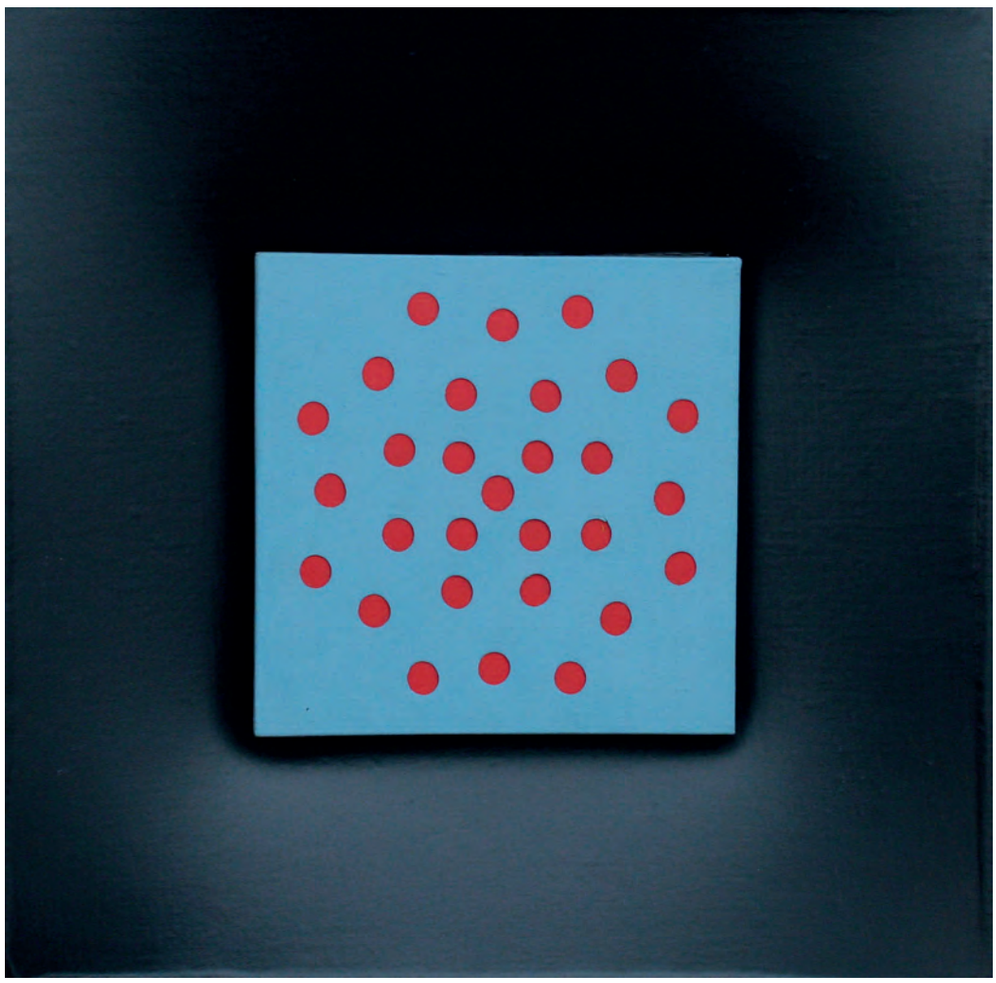
Warto przypomnieć, że Galeria 72 z Chełma zorganizowała pierwszą pośmiertną wystawę (luty-marzec 2019 roku) artysty emocjonalnie związanego z tą Galerią poprzez wcześniejsze wystawy(1981, 1990) i posiadającą w swoich zbiorach jego obiekty. Złożyło się na nią około 100 prac z różnych okresów do 2013 roku włącznie. „Collages", „Assamblages", „Układy Sferyczne", „Układy" – w trzech dużych salach z unikalnym światłem, odpowiednio stonowanym, ukazały niemal całą historię twórczości Mieczysława Wiśniewskiego, akcentując wybory tematyki prac, eksperymenty, zmiany i napięcia dające ciekawy rys jego twórczości. Ewolucja formy, koloru, struktury była unikalna, gdyż w latach 50. XX wieku mało kto szedł podobną drogą, kształtując styl w kierunku bryły geometrycznej. Pisał:*Pracuję nad cyklami „Układów sferycznych", które powstały dzięki technologii plastyki prawie reliefowej. Dążąc do syntezy form, wypracowałem taką przestrzeń malarską, by można było włączyć w kompozycję układów geometrycznych naturalne* światło przynoszące efekty samoistnego powstawania rytmów, współbrzmień, efektów świetlnych i kolorystycznych. Charakterystyczna drewniana rama, naciągnięta materiałem elastycznym matowym lub z połyskiem, subtelne nacięcia, zagłębienia i wypukłości, oświetlenie, stworzyły odrębny język artysty i własny, niepowtarzalny styl. Odbiorca mógł doświadczać pewnej iluzji, zmysłowości i wzruszenia, a metafora filozoficzna, poprzez napięcie kolorów i światła rozproszonego na powierzchni obiektów, mówiła o wiecznej zmienności i ulotności sztuki, a także o przemijaniu.

W gotyckich murach Centrum Sztuki Galerii EL w Elblągu miała miejsce wcześniej inna wystawa retrospektywna, upamiętniająca twórczość i związki emocjonalne Mieczysława Wiśniewskiego (maj-czerwiec 2019 roku)

z tym Centrum. Artysta był już zaproszony przez Mariana Bogusza w roku 1965 do udziału w I Biennale Form Przestrzennych – głośnym wydarzeniu artystycznym z pogranicza eksperymentu, z zamiarem konfrontacji postaw. Pomysłodawcą Galerii EL w Elblągu był Gerard Kwiatkowski, kierował nią w latach 1961-1974, był też inicjatorem i kuratorem pięciu edycji Biennale Form Przestrzennych; to wybitny artysta i nowator poszukujący nowych rozwiązań w sztuce (neokonstruktywizm, konceptualizm, performance). Galeria EL organizowała plenery, w tym międzynarodowe, w których brał udział Profesor Wiśniewski. Wystawa nawiązywała do tych wydarzeń przez wybór dzieł, ich ewolucję na granicy formy i koloru. Po 1975 roku artysta włączył barwy i określił cykle od ciemnych, monochromatycznych do jaśniejszych i intensywnych, po biele. Zestawianie barw i poszukiwanie w samej ich naturze nawiązywało do dialogu z malewiczowską formą czystego koloru (bieli i czerni).

Wystawa w Grudziądzu upamiętnia postawę zmarłego w 2018 r. artysty i pedagoga Mieczysława Wiśniewskiego, jednocześnie dopełnia i dookreśla swym syntetycznym ujęciem dorobek artysty prezentowany na dwóch wcześniejszych ekspozycjach. Konkluzja stąd taka, że upływ czasu nie obniżył rangi dzieł Wiśniewskiego, a wręcz poświadcza ich wartość również dla współczesnego odbiorcy. ■

3



4

Mieczysław Wiśniewski
1. *Układ LV 142*, 2005, techika własna, 80 × 79 cm, praca ze zbiorów CS Galeria EL
2. *Układ AL*, 1997, technika własna, 38 × 37 cm
3. *Układ LV 164*, 2013, technika własna, 65 × 65 cm, praca z kolekcji rodzinnej Elżbiety Wiśniewskiej
4. *Układ AL*, 1997, techika własna
Fot. Wiktor Piskorz

Synthetically on Mieczysław Wiśniewski's art

„Synthesis" is the last of three exhibitions that sum up work and present artistic ideas of a painter and professor Mieczysław Wiśniewski who died in 2018. 76 art works were presented in the Gallery of Contemporary Pomeranian Painting, a part of Museum in Grudziądz, and they included both art works owned by the Museum, as well as objects from private collections. Main features of Wiśniewski's art are structure of surface and form, geometry of space, illusionary rhythm and consonance, showing evolution of the artist's creative search. ■

1

Manfred Bator

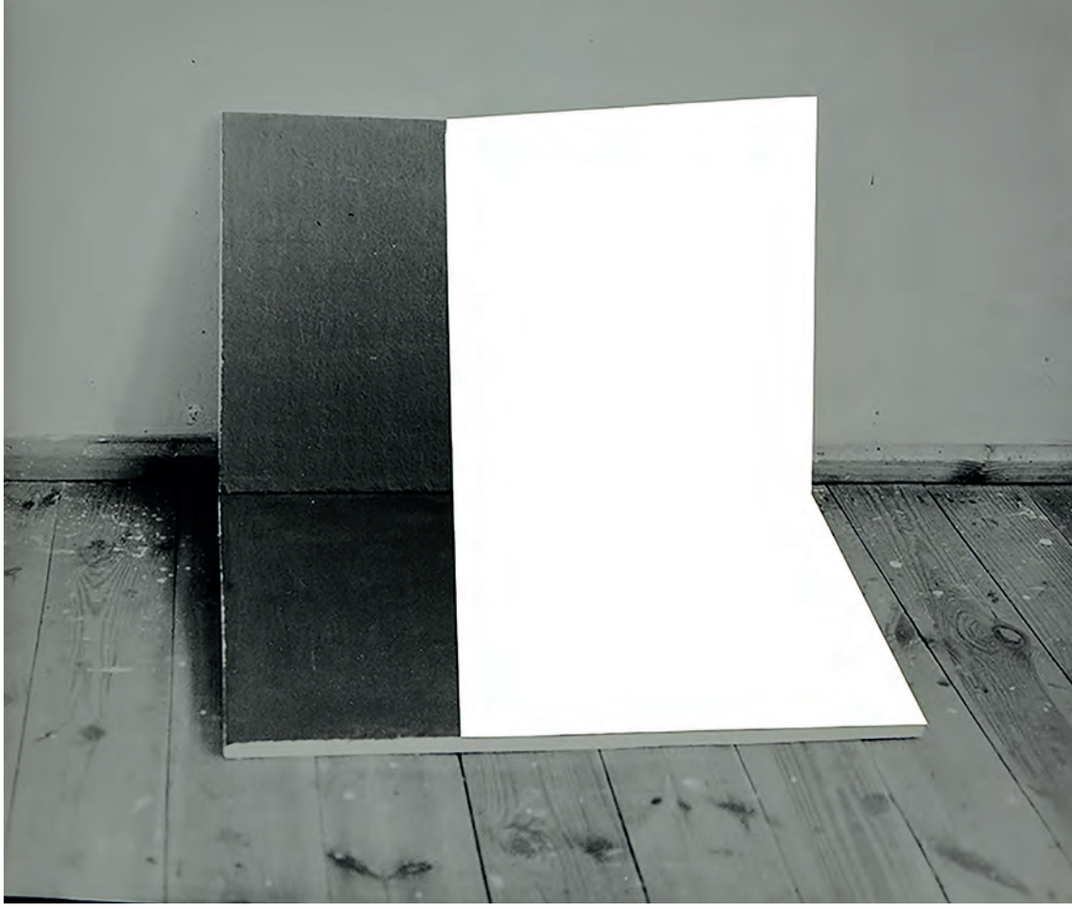
Jan Berdyszak wobec parergonu

Profesor Jan Berdyszak (1934 – 2014), wybitny polski artysta sztuk wielu (realizujący się początkowo w obszarze malarstwa, swobodnie przekraczał granice gatunków; był rzeźbiarzem, grafikiem, scenografem, autorem instalacji i aranżacji przestrzennych, fotografikiem) całą swoją twórczość i towarzyszącą jej myśl teoretyczną skoncentrował wokół problematyki obrazu. To obraz bowiem – według Berdyszaka *jest taką właściwością rozumu, która rozpoznaje i poznaje rzeczywistość, rekonstruuje ją, projektuje i tworzy*.[1] Artysta konsekwentnie rozwijał koncepcję postrzegania obrazów i ich tworzenia (*w trakcie rozważań i praktyk zmieniały się cele i formy moich OBRAZÓW*). Swoją postawę artystyczną wyrażał za pomocą modeli (stanowiących uogólnione rozważania dotyczące idei obrazów) i w cyklach, w których eksponował zmienność spojrzenia twórcy/kreatora na ukazywane we wcześniejszych realizacjach problemy, nieustanne dążenie do odkrywania nowych środków wyrazu, poszukiwanie różnych wariantów tego samego zagadnienia. Już na początku drogi twórczej stawiane przez artystę pytania o przestrzeń (którą określał on bytem pierwszym) i o zakres obrazu zaowocowały cyklami „KOŁA PODWÓJNE" i „KOMPOZYCJE KÓŁ" (1962-64), w których dążył on do przełamania tradycyjnego malarskiego prostokąta. Styk dwóch pól (złożonych ze sobą kół) – zgodnie z koncepcją twórcy – nie tylko inaczej określał obraz, ale przede wszystkim otwierał kierunki miejsc na wejście i oddziaływanie ściany. W 1965 r. artysta – szukający sposobów przełamywania schematów dotyczących głównie kombinatoryki płaszczyzn przestrzeni – stworzył koncepcję obrazu strukturalnego, która zakładała wprowadzenie do obrazu przestrzeni rzeczywistej. Wykrawając środek w *OBRAZIE STRUKTURALNYM Z OTWOREM*, realnie wprowadził do dzieła plastycznego element rzeczywistości, która się z tegoż otworu wyłaniała. Koncepcję tę rozwijał w dalszej swej twórczości,

2

1 Cytowane wypowiedzi prof. Jana Berdyszaka pochodzą z publikacji: *Jan Berdyszak O OBRAZIE*, Muzeum Warmii i Mazur w Olsztynie, 1999.

Jan Berdyszak
1. *Braki w powłoce*, 2000, 69,5 × 100 cm
2. *Powłoki Bytomskie*, 2004, 60,1 × 90,4cm
3. *Studium fotograficzne do studium po*, 1975, 30,2 × 36,1 cm
Foto: Galeria Foto-Gen



3

czego przykładem są cykle z lat 70. i 80., m.in. „MIEJSCA NIEOPUSTOSZAŁE", „WARSTWY PRZESTRZENI", „FRAGMENTY JAKO CAŁOŚCI RADYKALNE", czy tworzony z obrazów, obiektów, instalacji (od 1990 r.) cykl „PASSE - PAR - TOUT". W latach 70. rozważania artysty koncentrowały się również wokół pojęć: sacrum, czasoprzestrzeń, nieskończoność, co znalazło wyraz m.in. w powstającym w latach 1970-79 cyklu „PRZEZROCZYSTE"; wykrawane elementy obrazów prezentowane z pewnej odległości od płaszczyzny ścian, tworzyły nową jakość w relacji z kolorytem, światłem czy fakturą tła. Dzięki różnego rodzaju otworom, wykonywanym w płótnie, desce, papierze, nastąpiło przewartościowanie powierzchni i sposobów ich odczytywania; przy takiej ekspozycji malowana powierzchnia obrazu stawała się rodzajem ramy, obrazem właściwym był ukazujący się w otworze fragment ściany czy podłogi – radykalnie została zatem zmieniona funkcja ramy i elementów wyznaczających granicę między powierzchniami. W swych rozważaniach teoretycznych artysta podkreślał nie tylko rolę otoczenia, które stając się integralną częścią obrazu, wpływało na jego postrzeganie, ale fakt, że obraz determinuje odbiór otaczającej go rzeczywistości (co ukazał choćby w realizacji z 1972 r. *TRIADA PORÓWNUJĄCA OBRAZ PRZESTRZENI*). Wyznaczając miejsca puste między tworzącymi obraz/obiekt częściami (jak w „PASSE - PAR - TOUT"), artysta zapraszał widzów do rozważań nad uwikłaniem w czas i przestrzeń oraz wszelkich ograniczeń. Tworząc koncepcję OBRAZÓW POTENCJALNYCH (czyli „obrazów każdej przyszłości"), Berdyszak wyróżnił trzy podstawowe ich składniki: *podmiotu prowokującego, obrazu potencjalnego, będącego jednocześnie częścią i całością przestrzeni, wyobraźni samodzielnej – widza*. Odkrywając znaczenie miejsca pustego (które jest otwarciem na każdą przyszłość), artysta zachęcał każdego uczestnika artystycznego zdarzenia do kreatywnego odczytania kolejnych dzieł. Wyznaczenie miejsc pustych stawia bowiem odbiorcę *w roli UŻYTKOWNIKA TYLKO WŁASNEJ WYOBRAŹNI – i tą drogą można dać początek odnajdywania wartości jednostkowych człowieka przez jednoczesność WYPEŁNIANIA I INTERPRETACJI tegoż wypełnienia*. Poszukując nowych środków wyrazu, już w cyklach z lat 70. Berdyszak sięgał po fotografię, co stanowiło wówczas impuls do dalszych poszukiwań teoretycznych i praktycznych. Zaistnienie przypadkowej rzeczywistości w obrazie fotograficznym (w którym zostały wycięte geometryczne otwory) prowokowało do dyskusji o granicach i możliwościach artystycznego przetwarzania tejże rzeczywistości. Od początku lat 90. Berdyszak realizował *REMINISCENCJE FOTOGRAFICZNE*, stanowiące m.in. swoisty/trwały zapis jego działań twórczych w konkretnym miejscu i czasie. W 1997 r. twórca po raz pierwszy zaprezentował projekt *POWIDOKI*, na który składały się reinstalacje fotograficzne, dokumentujące zrealizowane wcześniej instalacje lub nowe działania artystyczne. Wykorzystując w swych instalacjach kostiumy – cielesne POWŁOKI (a szczególnie na wystawie z 2003 r. „SIEDEM STANÓW POWŁOK. MOŻLIWYCH I NIEMOŻLIWYCH"), artysta mierzył się z próbą uchwycenia form (ich zależności i przenikania) ludzkiego ciała, pokazania czegoś ulotnego, nieuchwytnego między jednym a drugim stanem. Podsumowaniem rozważań i poszukiwań dotyczących roli fotografii jako ważnego utrwalania obrazów w procesie ich utrwalania i kreowania był zaprezentowany w 2007 r. lustrzany *GENERATOR FOTOGRAFII EFEMERYCZNYCH*. W ostatniej dekadzie swej aktywności twórczej artysta pracował na rozpoczętym w 2006 r. cyklem „RESZTY RESZT". Kolorowe kawałki nieregularnych kształtów, będące zestawieniem ścinek, niepotrzebnych pozostałości, uzyskały rangę dzieł sztuki, co stanowiło kolejne zaproszenie do kontynuowana dyskursu z tradycyjnym pojmowaniem obrazu, a także do namysłu nad możliwością poznawania i ukazywania świata.

Prof. Jan Berdyszak zarówno w swych rozważaniach teoretycznych, jak i w twórczości artystycznej poszukiwał rozstrzygnięć dotyczących dwóch istotnych kwestii. Analizował czasoprzestrzenny moment istnienia rzeczywistości, którą artysta rejestruje na powierzchni obrazu, ukazującego ukonstytuowaną w czasie rzeczywistość i do niej odsyła jako do obrazu tej rzeczywistości widoku. Drugi obszar poszukiwań i refleksyjnego namysłu dotyczy różnicy między zakresem widzenia, a tym, co zostaje w dziele przedstawione, ale wymyka się widzeniu. Pojawia się zatem podstawowe pytanie, czy rzeczywiście umysł jest miarą rzeczy. Na to pytanie Berdyszak odpowiada twierdząco, z zastrzeżeniem, że takie założenie jest możliwe wtedy, gdy akt percepcji przedmiotu i następujący po nim techniczny proces rejestracji zostaje podporządkowany poznaniu twórczemu. Według Berdyszaka to w akcie twórczego spotkania następuje połączenie widoku rzeczywistości przedmiotowej z widokiem rzeczywistości oczekiwanego obrazu; zatem dzieło sztuki może wytwarzać to, co zamierzył umysł. Swoją koncepcję obrazu prof. Jan Berdyszak wypracowywał przez całe życie; analizując zagadnienia przestrzeni, pustki, przezroczystości, potencjalności, burzył granice między wnętrzem a zewnętrzem, całością i fragmentem. Konsekwentnie budował świat swoich obrazów zgodnie z kolejnymi odkryciami, przemyśleniami. ■

W dniach od 24.01. do 21.02.2020 w GALERII FOTO-GEN Ośrodka Kultury i Sztuki we Wrocławiu była prezentowana – ciesząca się dużym zainteresowaniem – wystawa prac prof. Jana Berdyszaka „Wobec parergonu", której towarzyszył katalog z dwoma kuratorskimi tekstami (autorzy: Andrzej Mazur – „Wymiary potencjalne" oraz Manfred Bator – „Jana Berdyszaka tworzenie obrazów". Ze względu na ograniczony zasięg wspomnianej publikacji uważam za celowe przybliżyć fragmenty swego testu, którego podstawowym założeniem było skrótowe zaprezentowanie wypracowanej przez artystę idei obrazu.

Jan Berdyszak towards parergon

FOTO-GEN Gallery in Wrocław presented an exhibition of works by professor Jan Berdyszak (1934–2014) – a prominent Polish painter, sculptor, photographer, set designer and author of installations. At the center of his deep theoretical and creative research was the issue of image and space, as well as emptiness, potentiality and transparency. For his work, he used such means of expression as models and artistic series, among others *Double Circles, Transparent or Passe-par-tout.* ■

1

Wojciech Śmigielski

ZENON POLUS IN MEMORIAM

Znałem Zenka bodaj najdłużej ze wszystkich uczestników tej wystawy. Ale czy mogę powiedzieć o nim więcej niż oni to zrobili? Trudne z nim było braterstwo, ale trwałe. Wierzę, że taki zbiorowy głos jest donośniejszy i tak postrzegam wielogłosowość wystąpień obecnych tu artystów, którzy swoje prace poświęcili Zenonowi Polusowi.

„Lot Ikara" to wystawa (kuratorzy – Magdalena Gryska i Wojciech Kozłowski) poświęcona pamięci Zenona Polusa (1953 – 2013) artysty i animatora życia kulturalnego Zielonej Góry, który był współtwórcą Instytutu Sztuk Wizualnych UZ i współtwórcą oraz kuratorem Biennale Sztuki Nowej (1985 – 1996). Ale przede wszystkim był niezwykłym twórcą, autorem licznych rzeźb, obrazów, instalacji, grafik, rysunków, projektów i osobliwym wykładowcą akademickim.

Otwarta 12 września w zielonogórskim BWA wystawa jest natomiast prezentacją różnorodnych postaw artystycznych – jego przyjaciół, znajomych, współpracowników i wychowanków, którzy pokazali prace inspirowane swoimi związkami z Polusem, ale też swobodnie odnoszące się do jego osoby i jego twórczości. Ponadto,w sali małej BWA pokazano projekty i dokumentację przybliżające charakter i ukazujące rozmach artystycznych realizacji Zenona Polusa.

W dużej sali IN MEMORIAM dominowała nad wystawą, centralnie umieszczonapraca Polusa *Skrzydło Ikara* (blacha ocynkowana, płyta, 1996). Praca wyjątkowo symboliczna, z niej wywiedziono również tytuł całej ekspozycji. Gdy kiedyś go zapytałem, dlaczego skrzydło Ikara jest metalowe – odpowiedział mi: *To pewna przewrotność, która zahacza o mój sposób myślenia o sztuce w ogóle. „Skrzydło" to obiekt z jednej strony wykonstruowany przeze mnie, tak postrzegają go również inni, ale zaraz potem kojarzą, że to może być część wyrwana z rzeczywistości, na przykład część jakiejś konstrukcji dachowej. Ta dwoistość jest czymś fantastycznym. A ja to nazywam „Skrzydłem Ikara". Człowiek średniowiecza zbudowałby je na pewno zupełnie inaczej. Tak, by można było na nim pofrunąć. Jednak ja nie buduję go z blachy dlatego, że z blachy budowane są samoloty. Wskazuję tylko na pewną okoliczność. Dziś w swoim rozwoju jesteśmy tak poza naturą, że skrzydła próbujemy budować z czegoś zupełnie innego. Z tego, co mamy pod ręką, a pod ręką mamy – szybę, drewno, blachę... Myślę, że kiedy zapożyczam do swoich prac fragmenty rzeczywistości, to wówczas już tylko wyobraźnia pozwala kojarzyć metal ze skrzydłem współczesnego Ikara. Jest tu jednak zachowana właściwa mu utopijność... W ten sposób pragnę coś powiedzieć o konstrukcji świata, w którym żyję i który sam tworzę.*

Gdzie się kończy udział artysty, a zaczyna udział odbiorcy to zupełnie odrębna sprawa. Jednak w myśl koncepcji „dzieła otwartego" odbiorca jest rzeczywistym współuczestnikiem artystycznego zdarzenia i dzieło po swojemu dopełnia. Zenek nigdy nie chciał się zgodzić z moją sugestią, że sztuka współczesna przenosi ciężar odpowiedzialności z artysty na widza, obszar anektowany przez artystę coraz bardziej kurczy się, a w pozostawione odłogiem przestrzenie wnika coraz mocniej ograniczona aktywność odbiorcy. Zaś dawna kontemplacja dzieła skończonego, wyraźnie ustępuje potrzebie rekonstrukcji tegoż, może nawet konstrukcji. Dzieło sztuki zatem, coraz mniej znaczy samo w sobie, traci swą autonomię i staje się czymś, co przypomina model do składania. Opisany proces zauważam również w dojrzałej twórczości Zenka.

Na moją sugestię miał zawsze jedną odpowiedź. Mówił, że nie ma podziału na artystę i normalnego człowieka. Nie widział między nimi żadnej istotnej różnicy. Bowiem artysta jest zbudowany jak normalny człowiek. Każdy z nas ma świadomość i wyobraźnię. Pojawia się tylko pytanie – kto z czego chce skorzystać i kto ma odwagę skorzystać.

Wystawie „Lot Ikara" towarzyszy, przygotowany wstępnie, BRULION zawierający dokumentację i wypowiedzi wszystkich jej uczestników. Opublikowane wypisy znakomicie uzupełniają aurę, jaką tworzą pokazane w galerii BWA prace. Jednak niektóre z nich zapadają w pamięć szczególnie.
Magdalena Gryska: *Zenon Polus to artysta schowany. Nie cel stanowił dla niego istotę działania, lecz samo działanie. Wiedział, że nie ruszając się może wybrać się w drogę w każdej chwili i w dowolnym kierunku.*
Radek Czarkowski: *To takie proste pogadać z Bogiem* (...) *To takie proste pogadać z bliskimi, tylko jak* (...) *Zbiłem dwa elementy, Wielkie mi to HALO Zenka i scenę z filmu, i wyszło mi halo, halo – nie do Pana Boga. Do przyjaciela.*
Tomasz Sikorski : *Dedykuję Mu dwie prace. Jedną z nich jest SŁOŃCE ZENONA, które zachodzi, ale zajść nie może. Oto paradoks (naszego) Zenona.*
Stefan Ficner: (...) *Mam cały czas nadzieję, że spotkamy się z Zenkiem „>U sąsiada"*

Przywołane wypowiedzi chciałbym uzupełnić własnym wierszem, który po latach dedykuję Zenkowi.

PRZY WYGASZONYM ŚWIETLE

Odkąd opuściłem uległe hufce obłoków
nowe podboje są prawie niemożliwe
najtrudniej spacyfikować najbardziej odsłonięte przyczółki
w ogniu rac tak samo szybko popieleją skrzydła
jak rysują się kontury zdobywanych chorągwi

podstawowa trudność polega
na konieczności oddzielenia
piór od niepokornych tkanin

nie mogę o sobie powiedzieć
że to zajęcie trzyma mnie przy życiu

coraz częściej
przy wygaszonym świetle
pochłania mnie tropienie
przemieszczających się do kopca owadów
zapobiegliwie dźwigających kolejną daninę igliwia

lipiec, 1997

Kończąc skromną informację o ważnej zielonogórskiej wystawie chciałbym dodać, że „Lot Ikara" inicjuje powrót do tradycji zielonogórskiej imprezy o charakterze biennale sztuki współczesnej w postaci BIENNALE ZIELONA GÓRA 2020, które się rozpocznie 15 października tego roku. ■

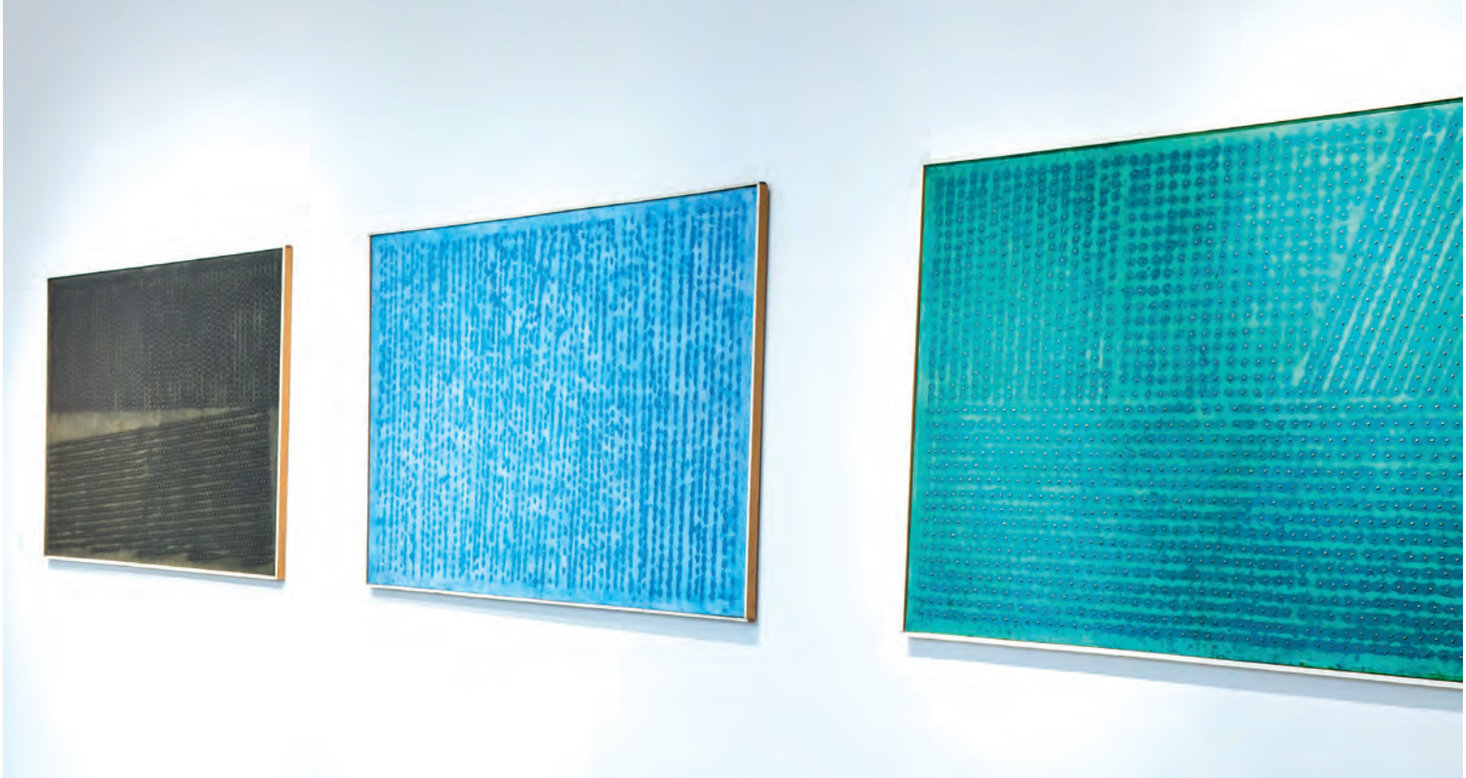
Zaproszenie do udziału w wystawie przyjęli:
Zofia Adamiak, Joanna Adamczewska, Mirosław Bałka, Andrzej Bembenek, Agnieszka Błędowska, Andrzej Bobrowski, Joanna Cybichowska-Głuszek, Radek Czarkowski, Jacek Dłużewski, Jarosław Dzięcielewski, Stefan Ficner, Magdalena Gryska, Paweł Janczaruk, Michał Jankowski, Jarek Jeschke, Helena Kardasz, Dorota Komar-Zmyślony, Anna Kraśko, Paulina Komorowska-Birger, Stanisław Kortyka, Marek Lalko, Alicja Lewicka-Szczegóła, Tomasz Sikorski, Karolina Spiak, Marian Stępak, Karolina Wiktor, Tomasz Wilmański, Ryszard Woźniak.

Zenon Polus in memoriam

Ikar's Flight is an exhibition dedicated to Zenon Polonus (1953-2013) – an artist, academic teacher and culture animator from Zielona Góra. His extraordinary works included sculptures, paintings, installations, sketches and projects. The exhibition presents various works by his friends, collaborators and students, inspired by his life and creative work. It took its title from Polonus's installation *Ikar's Wing* presented in one of the rooms. A catalogue with testimonials of all artists featuring the exhibion was also published. ■

Zenon Polus
1. *Skrzydło Ikara*, 1996, blacha ocynkowana, płyta
2. Wystawa „Lot Ikara" pamięci Zenona Polusa, towarzyszącej Biennale Zielona Góra 2020 w BWA Zielona Góra w terminie 12.09-04.10.2020
Fot. 1-2 fot. Marek Lalko

2



1

Ewa Kaszewska, Katarzyna Haber

Hałas w Kordegardzie

Latem 2020 r, w czasach pandemii, warszawska Kordegarda zaproponowała wystawę prac Józefa Hałasa ze zbiorów rodziny Kaszewskich. Wystawę kuratorsko zorganizowały E. Kaszewska i K. Haber. Oto ich wypowiedzi.

Ewa Kaszewska: Nazwy geograficzne Sądecczyzny brzmiały mi w uszach dużo wcześniej – zapamiętane z opowieści Józefa Hałasa, wrocławskiego malarza, tam urodzonego. Hałas całą swoją twórczość malarską wywiódł z rodzinnych stron i nazwał ją po latach uprawianiem tęsknoty czynnej za górami i wędrowaniem po nich.

Nie ma w Polsce drugiego artysty, który z umiłowania gór, po których wędrował Papież, uczynił prawdziwą kreację artystyczną – *opus magnum* życia. Tę wystawę planowaliśmy już wspólnie z Artystą – Przyjacielem, z okazji rocznicy pontyfikatu JP II. Spełniła się teraz, w warszawskiej Kordegardzie, latem 2020 r..

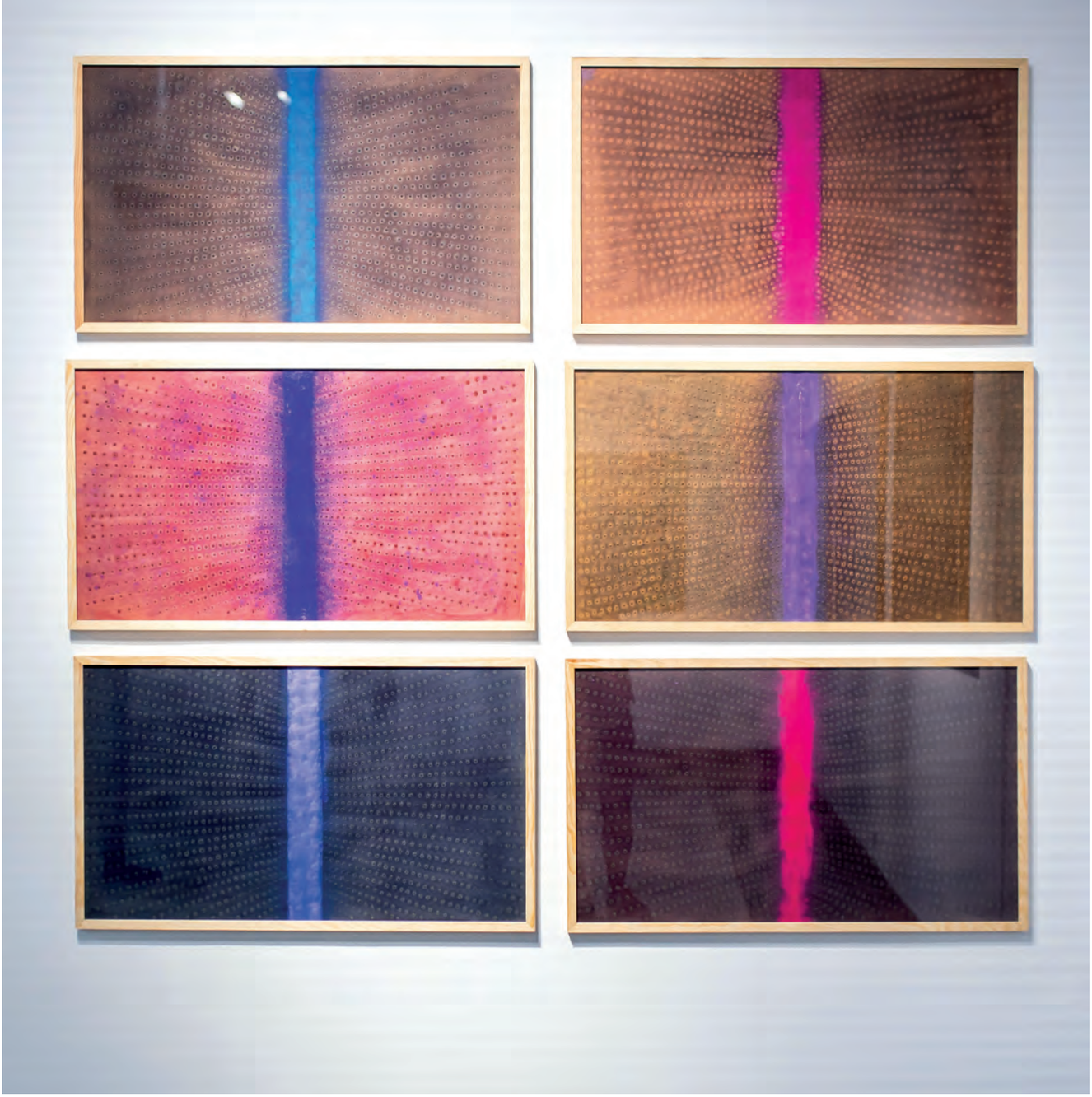
Józef Hałas, uznany malarz, klasyk polskiej sztuki współczesnej zapisał w maju 1980 roku:

Po latach myślę, że mogło mi chodzić o stworzenie polskiego pejzażu współczesnego dwudziestego wieku, o zapełnienie tej luki, której nie załatwią nam w Europie. Dlatego zajmowałem się najbanalniejszymi tematami – górami i morzem. Albo myślę, że chodziło mi o nowoczesne malarstwo pejzażowe i o abstrakcję głębszą – znalezioną na podstawie studiów natury – i o wypowiedź wewnętrzną, niezależną od czasu. Chciałem wszystko.

Obrazy olejne reprezentowane na wystawie – to najważniejsze cykle Hałasa: „Góry" z lat 60. zwane starymi, „Podziały" nawiązujące do podróży morskiej. Pokazano także serię gwaszy z cyklu „Wnętrza ze smugą" i „Kompozycji opartych na krzyżu". Pokaz uzupełniały rysunkowe „Przeciwstawienia" i malarskie Notatki. Pisał Józef Hałas w jednej z notatek:

Jeśli kiedyś chciałem moją sztuką wstrząsnąć ludźmi, żeby odczuwali, zrozumieli – to dziś myślę nieść ukojenie tym, którzy są utrudzeni, zmęczeni, przerażeni. A *Chybotliwe oparte na ulotnym* – będące tytułem wystawy – to słowa malarza – rodzaj metaforycznego autoportretu.

Katarzyna Haber: „Czy istnieje jakaś szczególna trudność, by dobrze malować góry?", pyta Jacek Woźniakowski. Jak oddać w oleju twardy zarys skały, drapieżną linię grani, oślepiającą biel śnieżnych stoków, ostre kontrasty walorowe, wreszcie przytłaczającą skalę? Józef Hałas szuka malarskiego ekwiwalentu dla widoku gór. Definiuje pejzaż geometrycznym kształtem. Nie narzuca natrętnych skojarzeń przedmiotowych, a jednak wiedzie wyobraźnię widza w określonym kierunku. W sposób zaskakujący kreśli tektoniczny ład przestrzenny. Jego góry są wielkie, przytłaczające, a zarazem zagadkowe. Wzrok widza wędruje wzdłuż napięć kierunkowych od dolnej części kompozycji, ku górze, ku pionowej linii wieńczącej masyw, niczym krzyż na Giewoncie czy maszt na Przechybie. Niekiedy pejzaż górski zredukowany zostaje do czarnej krechy grani przecinającej niekończące się biele. A może to tylko droga wiodąca w biały bezkres? Hałas delektuje się patrzeniem. Z głębin pamięci wydobywa kadry. Przetwarza je, analizuje, by potem dokonać zaskakującej syntezy. Niczym romantycy artysta porusza się w kręgu tęsknot i zmiennych nastojów. Szuka w naturze współbrzmień do swoich stanów psychicznych. Jego malarstwo bywa optymistyczne, wręcz entuzjastyczne, żarliwe, łaknące nowych wrażeń, szukające przyjemności oka, traktujące naturę jak surowiec dzieła sztuki, ale bywa też przytłaczające, szare jak jesienna szaruga, znaczone rytmem i monotonią deszczu. Sugestywność jego obrazów wypływa z operowania drobnymi, rytmicznymi formami – punkcikami pigmentu, uszeregowanymi na



2

1-2. **Józef Hałas**, z materiałów Kordegardy

płaszczyźnie w niemal regularnych rzędach. Niekiedy są to perforacje na papierach czy aplikacje ze sznurka w obrazach olejnych. Te drobne formy wydają się drgać i poruszać, upodabniając prace do widzianych w odległych planach pejzaży. Artysta wprowadza dzięki nim muzyczne, geometryczne rytmy sugerując ład i celowość natury. Jego skłonności poznawcze idą w kierunku empirycznym i teocentrycznym zarazem. To jakby szukanie w naturze refleksu nieskończoności. Pejzaż jest dla niego rodzajem absolutu. Daje poczucie nieuchwytności i nieskończoności. Jak uchwycić to, co nieuchwytne? – zdaje się pytać artysta. Hałas pozostaje wierny motywom. Powtarza góry, widoki morza, wnętrze i kompozycje oparte na krzyżu. Czasami przeskalowuje swoje punkty określone przez widzów jednej z wystaw jako „bakterie". Dynamizuje je niemal futurystycznym rozciągnięciem w przestrzeni. Niesłychanie istotny jest tutaj kolor, zawsze wyrafinowany, podbity fakturowym kładzeniem. W latach 60. Józef Hałas maluje asfaltami, tonami ziemi, ołowianymi szarościami. Gdzieniegdzie tylko pojawiają się żywe akcenty. Z czasem jego paleta intensyfikuje się. Kolor zaczyna wibrować jaskrawie: różami, ultramaryną, malachitową zielenią i błękitem. Jeśli jeden kolor pomaga drugiemu być sobą i na odwrót, to razem tworzą trzecią wartość – całość. I to jest malarstwo – mówi artysta. Największą subtelność barw Hałas osiąga w gwaszach. Na wystawie w Kordegardzie pokazano dwa cykle na papierze – „Kompozycje oparte na krzyżu" oraz „Wnętrza ze smugą". Zwłaszcza te ostatnie zaskakują pomysłem kompozycyjnym i finezją zestawień tonalnych. Są to obserwowane przez zmrużone powieki stropy stodółek, w których sypiał artysta podczas wędrówek po rodzinnej Sądecczyźnie. Prześwity ukazują niebo w całej gamie błękitów, fioletów i amarantów. Osiąga w nich nieporównaną wirtuozerię. Hałas pozostaje wielkim klasykiem. Czerpie z repertuaru natury, ale przetwarza ją, redefiniuje, poszukuje ponadczasowego Poussinowskiego porządku. Pod koniec życia skromnie przyznaje – *Bo sztuki się nie wymyśla, do sztuki się dochodzi*. ■

Hałas at Kordegarda

In the summer of 2020, during the pandemy, the Warsaw gallery Kordegarda presented an exhibition of works by Józef Hałas from the collection of the Kaszewski family. The exhibition was curated by Ewa Kaszewska and Katarzyna Haber whose comments are presented in the article. They speak among others about the artist's love to mountains which he often depicted in his works, as well as his artistic means of expression. ■

Jan Wiktor Sienkiewicz

Druga młodość – kontynuacja i nowość Jubileusz czterdziestolecia kalifornijskiej KrakArt Group w Polsce

1

W dniu wernisażu wystawy polskich artystów plastyków z kalifornijskiej KrakArt Group, który miał miejsce na początku lipca 2020 roku w Muzeum im. Kazimierza Pułaskiego w Warce, minęły zaledwie trzy lata od spotkania, które w 2017 roku zdarzyło mi się w Los Angeles, a o pisałem na łamach „Formatu", zapowiadając przygotowywaną na 2018 rok w Stanach Zjednoczonych retrospektywną wystawę KrakArt Group. Przebywając wówczas na Zachodnim Wybrzeżu Stanów Zjednoczonych z serią wykładów na temat polskiej sztuki na emigracji poznałem Leonarda Konopelskiego – artystę malarza, plakacistę, fotografika i profesora akademickiego w jednej osobie. Po moim wykładzie w Santa Monica Public Library, zabrał mnie na spotkanie robocze grupy artystycznej KrakArt Group. I chociaż o istnieniu grupy słyszałem, to dzieła malarskie i rzeźbiarskie, które podczas spotkania miałem okazję zobaczyć, upewniły mnie, iż dokonania polskich artystów z Kalifornii winny być pokazane jak najszybciej w Polsce, już chociażby dlatego, iż są świadectwem ciągle żywej tkanki polskiego życia artystycznego poza Polską. Zapowiadana w „Formacie" na 2018 rok wystawa KrakArt Group, przygotowana pod fachowym okiem znanej w USA kuratorki Marisy Caichiolo, zatytułowana „Polish Identity: The Poetic Perception", zaprezentowana została międzynarodowej publiczności w ramach obchodów stulecia Niepodległości Polski w salach wystawowych prestiżowej Building Bridges Art Exchange w Los Angeles **i była największą** prezentacją twórczości artystów KrakArt Group w Stanach Zjednoczonych. Oprócz stałych członków grupy: Joanny Fodczuk-Garcia, Andrew Kolo, Leonarda Konopelskiego, Janusza Maszkiewicza, Tomasza Misztala, Kasi Czerpak-Węgliński i Witolda Vito Wójcika, do udziału w wystawie zaproszone zostały również dwie polskie artystki malarki młodego pokolenia, tworzące obecnie poza ugrupowaniami artystycznymi na Zachodnim Wybrzeżu Stanów Zjednoczonych: Justyna Kisielewicz i Agnieszka Pilat. Sukces wystawienniczy wystawy „Polish Identity: The Poetic Perception", stał się powodem do naukowych opracowań poświęconych twórczości artystycznej grupy, które ukazały się m.in. w 2018 roku, w tomie *Diaspora polska w Ameryce Północnej* [1], ale nade wszystko, początkiem dobrej passy w życiu grupy, świętującej w 2020 roku czterdzieste urodziny i przeżywającej swoją drugą młodość – w życiu artystycznym i wystawienniczym. Na obecnym etapie jej „marszu" ku powrotowi do Polski, passa ta zwieńczona została jubileuszową wystawą pt. „Po przekątnej. Kalifornijska KrakArt Group", zorganizowaną przez Muzeum im. Kazimierza Puławskiego w Warce, dzięki zaangażowaniu (co należy szczególnie podkreślić) Iwony Stefaniak, dyrektorki muzeum oraz kuratorom

1 J.W. Sienkiewicz, *Artyści polscy w Kalifornii. KrakArt Group*, [w:] *Diaspora polska w Ameryce Północnej*, pod red. R. Raczyńskiego i K. A. Morawskiej, Gdynia 2018, s. 563- 581.

1. **Witold Vito Wójcik**, *TRIPLE CHAIRS*, tryptyk, 2018/19, olej na płótnie, 273 × 122 cm
2. **Andrzej Koło Kołodziej**, *DANCE OF BOXHEADS*, 2019, olej na płótnie, 25.37 × 35.36 cm
3. **Kasia Czerpak-Węgliński**, *STILL LIFE WITH LEMONS II*, 2019, akryl na płótnie, 91.44 × 91.44 cm

wystawy w czerwcu 2020 roku. Ta pierwsza w Polsce wielka prezentacja dzieł siedmiu stałych członków KrakArt Group jest retrospekcją czterdziestoletniego dorobku grupy, ale także świadectwem siły malarskich wypowiedzi każdego z artystów, którą można zamknąć w klamrze pojęć: „kontynuacja i nowość". Przypomnę, iż credo powołanej do życia w 1980 roku w Los Angeles KrakArt Group jej członkowie określili już w pierwszych latach swojej działalności, poprzez zaproponowane przez każdego z nich hasła. Rzucają one światło na szerokie spektrum postrzegania indywidualnych dokonań poszczególnych plastyków i próbę zespolenia się w jednej grupie – niezależnie od różnic warsztatowych czy stylistycznych. Głównym spoiwem, dzisiaj siedmioosobowego zespołu artystów jest ich akademickie, solidne, profesjonalne wykształcenie i warsztatowe przygotowanie. Ukończyli oni dobre, uznane uczelnie artystyczne w Polsce (Kraków, Wrocław, Warszawa, Poznań i Gdańsk), Czechach i Stanach Zjednoczonych. Polscy artyści w Los Angeles, jak pisał Szymon Bojko *rysują się jako wrażliwe estetycznie jednostki obdarzone ładunkiem energii*. I chociaż przestrzennie oddaleni od siebie i być może niekiedy towarzysko samotni – to jednak wrastający w nowe kulturowo, obyczajowo i językowo otoczenie *wnoszą do niego własną tożsamość, wartość, zachowania. Także temperamenty i inteligencję*. W pracach polskich artystów z Kalifornii widoczna jest obecność awangardy europejskiej

2

3

(w tym oczywiście również polskiej), co wydaje się naturalne przede wszystkim z uwagi na akademickie doświadczenia zdobyte na polskich uczelniach. Poza więc doskonałym akademickim rzemiosłem artystycznym, polscy artyści tworzący w Kalifornii posiadają wyraźnie obecną w ich kompozycjach pasję eksperymentowania – szczególnie z uwzględnieniem lokalnego światła, zupełnie odmiennego od obecnego w szerokości geograficznej ich urodzenia oraz wyrazistej i ekspresyjnej kolorystyki. Na płótnach polskich artystów z Los Angeles, widoczne jest również samodzielne przeżycie amerykańskiej awangardy, w tym abstrakcyjnego ekspresjonizmu Marka Rothki, Willema de Kooninga i Jacksona Pollocka, a także echa malarskich fotomontaży Roberta Rauchenberga. Większość członków KrakArt Group uprawia klasyczne malarstwo sztalugowe. Chociaż niektórzy nie stronią od odchodzenia od płaszczyzny obrazu zawieszonego na ścianie i podążają w kierunku kompozycji przestrzennych. Do nestorów KrakArt Goup należy Leonard Konopelski, wybitny grafik, który od lat 90. XX wieku z wielkim powodzeniem rozwija swoje akademickie doświadczenia wyniesione z krakowskiej i warszawskiej ASP. Tworzy coraz częściej wielkoformatowe figuratywne i abstrakcyjne kompozycje, o niezwykle wysmakowanej i zrównoważonej gamie kolorystycznej. Jest nie tylko malarzem, ale również grafikiem komputerowym i jednocześnie jednym z najlepszych polskich plakacistów za granicą. W ostatnich latach szczególnie interesuje się fotografią i psychologicznymi wizerunkami mieszkańców swojej >

1

dzielnicy. Od wielu lat jest nauczycielem akademickim w Art Center College w Pasadenie, która jest najlepszą szkołą sztuk użytkowych w USA. Andrzej Kołodziej – inicjator powstania grupy, to malarz z instynktem kolorystycznym, przestrzennym i linearnym jednocześnie, w którego kompozycjach odczuwa się niezwykłą wrażliwość na kolor i echa fascynacji twórczością Jerzego Nowosielskiego. Dyplom z malarstwa zrobił na Wydziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. Kontynuował studia w Paryżu oraz w Los Angeles. Zajmuje się także poezją, fotografią oraz dramaturgią. Uczył malarstwa na kilku wyższych uczelniach w Los Angeles. Witold Vito Wójcik, absolwent Wyższej Szkoły Sztuk Pięknych we Wrocławiu, jest artystą malarzem reprezentującym w swojej sztuce nadrealizm ekspresjonistyczny. Oprócz malarstwa uprawia zawód konserwatora dzieł sztuki. Uczestniczył m.in. przy pracach konserwatorskich fresków w Getty Villa, Griffith Observatory oraz Historycznych Klasztorów Misyjnych, a także przy renowacji cykloramy pędzla Jana Styki *Ukrzyżowanie*. Pochodząca z Krakowa Kasia Czerpak-Węgliński jest absolwentką Akademii Sztuki w Pradze. Obecnie uczy technik w malarstwie w UCLA. Na początku swojej kariery malarskiej, swoje na wpół plastyczne kompozycje realizowała w antycznej technice enkaustyki, której spoiwem jest wosk pszczeli. Obecnie, zafascynowana przyrodą Kalifornii, tworzy niezwykle żywe, pełne witalności kompozycje nasycone rozmigotanym postmpresjonistycznym światłem i żywymi barwami. Janusz Maszkiewicz, absolwent Konserwacji na Wydziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu – obok ciągle uprawianego czynnie wyuczonego zawodu, z wielkimi sukcesem uprawia malarstwo olejne. Jego wielkoformatowe kompozycje są świadectwem wielkiej kultury i wrażliwości artystycznej oraz niezwykle wysublimowanej, celnej syntezy. Jest też właścicielem "Vienna Woods Gallery", gdzie organizowane są wystawy prac polskich artystów. Joanna Fodczuk jest absolwentką Wyższej Szkole Sztuk Pięknych w Poznaniu. Uprawia malarstwo oraz tworzy instalacje. Wraz **z mężem** muzykiem mieszka na pustyni Yacca Valley, co wyraźnie wpływa na postrzeganie otaczającego ją pejzażu, który w minimalistycznie redukowanej gamie kolorystycznej pojawia się na jej wielkoformatowych pejzażach. Artystą, którego twórczość związana jest z szeroko rozumianą figuracją, jest Tomasz Misztal. Ten rzeźbiarz i malarz jedocześnie, szczególnie interesuje się tematyką religijną i sakralną. Od lat współpracuje ze środowiskami i zleceniodawcami katolickimi, projektując i wykonując m.in. stacje drogi krzyżowej, figury świętych oraz relikwiarze o niezwykle przemyślanych i jednocześnie nowatorskich formach. Równie dobrze wypowiada się w figuratywnych kompozycjach o tematyce świeckiej. Urodzony w Gdańsku i tam ukształtowany artystycznie w obecnej Akademii Sztuk Pięknych, po doświadczeniach artystycznych w Portugalii i w Los Angeles mieszka i tworzy obecnie w Portland.

Od ponad trzech dziesięcioleci, pracując nad polską sztuką na emigracji – również tej powstającej w Stanach Zjednoczonych Ameryki Północnej, zadaję sobie niezmiennieod lat pytanie dotyczące jej fenomenu. Jej *continuitá e novitá*. I coraz częściej dochodzę do wniosku, iż klucz etnicznej przynależności, osadzony głęboko w źródłach czerpiących swoją moc z kultury basenu Morza Śródziemnego i tradycji chrześcijańskiej Europy, jest być może w twórczości polskich artystów poza Polską najważniejszy. Daje bowiem siłę – wpierw do tworzenia, a następnie do przetrwania i ostatecznie do walki tychże artystów o godne i należne miejsce ich dokonań w świecie sztuki współczesnej. Przygotowywana przez Muzeum im. Kazimierza Pułaskiego w Warce wystawa wyśmienicie pokazała dorobek artystyczny grupy od jej powstania przed czterdziestu laty do dzisiaj, akcentując w ten sposób, jak w organiczny sposób polska KrakArt Group wpisała się w pejzaż życia artystycznego w Los Angeles, świadcząc jednocześnie – tak o swojej nieprzerwanej działalności, jak i o specyfice doświadczeń każdego z członków grupy, wyniesionych z polskich uczelni artystycznych, zakorzenionych w procesie nauczania artystycznego i europejskich zdobyczach szkół i stylistyk artystycznych XX wieku. ■

2

3

4

1. **Misztal Tomasz**, *PIERWSZA KOMUNIA ŚWIETA*, 2016,
porcelana, kamień, stal, drzewo 2.5 × 1.5 × 1.70 cm
2. **Janusz Maszkiewicz**, *TARANTELLA*, 2019,
olej na płótnie, 43.49 × 57.77 cm
3. **Leonard Konopelski**, *KALAMBURY*, 2019, akryl na płótnie, 64 × 45 cm
4. **Joanna Fodczuk-Garcia**, *LIGTH ON MESSA* 2, 2019,
olej na płótnie, 70 × 100 cm

Second youth – continuation and novelty. Polish 40th anniversary of Californian KrakArt Group

In July 2020, the Kazimierz Pułaski Museum in Warka presented a great exhibition of works of Polish artists from KrakArt Group based in California, USA, entitled *Diagonally. The Californian KrakArt Group*. The group was started 40 years ago and it has consisted of artists who graduated from renowned Polish artistic academies. Among them are Leonard Konopelski, Andrzej Koło Kołodziej, Witold Vito Wójcik, Kasia Czerpak-Weglinski, Janusz Maszkiewicz, Joanna Fodczuk-Garcia and Tomasz Misztal. ■

Andrzej Mazur

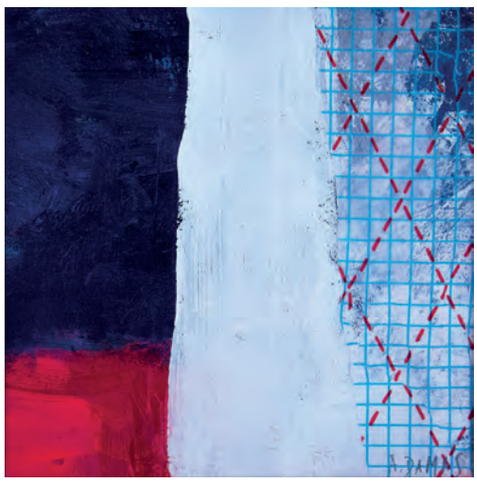
„Analogie" Anity Damas

1

Twórczość malarska Anity Damas nacechowana jest ekspresją, intensywną skalą kolorystyczną, przynależy jej ponadto niefiguratywny typ kompozycji. Owa ogólna i konspektowa propozycja niepotrzebnej czy nazbyt oczywistej być może klasyfikacji pojawia się jednak we wstępie niniejszego tekstu z dwóch powodów. Pierwszym jest to, że oczywistość jawi się jako pojęcie, w którym zdemaskowana zostaje ogólność czy, ściślej mówiąc: typ rozróżnienia formalnego pozwalający na nabranie przekonania, z czym mamy do czynienia w ramach procesu odbioru. Drugi powód jest w pewnym sensie rozwinięciem pierwszego i dotyczy problemu nieadekwatności odczytu względem formy, treści i intencji. Nietypowa forma dygresji rozpoczynająca niniejszy tekst, być może krytyczna w swojej wymowie, pojawia się jednak przede wszystkim po to, by podnieść rację, iż w sztuce zwykle jest coś ukryte. Bynajmniej nie zawsze przez artystę, lecz często przez konwencję klasyfikacji, przywiązanie do pojęcia i całą warstwę języka, określającego i zacierającego jednocześnie rzeczywisty sens. Abstrakcja, informel czy niefiguratywność to pojęcia będące rezultatem analogii, dzięki której można coś zidentyfikować poprzez porównanie do czegoś innego. *Analogia* Anity Damas zawarta w tytule cyklu i na samych obrazach dotyczy jednak czegoś zupełnie innego i odwrotnego.

Intrygujące malarstwo Anity Damas naprowadza na pewne tory, by za chwilę kazać z nich zboczyć. Mamy z jednej strony intensywną zawartość nieokreślonego, szerokiego i bezpośredniego gestu, wypełniającego sfery obrazu, które budzą skojarzenia z dziką i mglistą jednocześnie tkanką żywiołu. Gęste i nieokreślone faktury ujęte są niczym kadry nierzeczywistego i niestabilnego oceanu i kojarzyć się mogą z nieforemnym etapem kreacji, ilustrując tym samym etap przed momentem powstania. Można tu odnaleźć analogię do chaosu, z którego za chwilę powstanie porządek. Równolegle widać jednak żyjący jakby w symbiozie świat konstruktywnych i mocno określonych form, które albo wydają się dzielić całość, albo są pionowymi lub poziomymi fragmentami architektonicznymi. Architektura „Analogii" nie jest jednak na tyle stabilna, by można było przypisać jej spójność, co więcej – figury geometryczne są często albo urwane albo niedookreślone. Cykl Anity Damas powstał przy użyciu techniki kolażu i jest rezultatem kompilacji malarskich śladów odzwierciedlających aktualny stan wewnętrzny. Jeśli faktycznie pokusić się można o odniesienie tego stanu do nieokreślonego bezmiaru, to nadmienić należy, iż ów *apeiron* bywa w późniejszych fazach procesu twórczego dosłownie wycięty z całości, zaś samo zarysowanie ram, na przykład w postaci kwadratu wklejonego w całość, może oznaczać nadanie statutu elementu.

Architektura nie kulminująca w zamkniętej konstrukcyjnie budowli może znajdować odniesienie w otwartym modelu twórczym, który bez wątpienia należy Anicie Damas przypisać. Aby utrzymać prawomocność powyższego, warto rozwinąć zakres analizy dotyczący linii i czcionek znajdujących się na obrazach malarskich artystki. Chaotycznie wijące się ślady czy nieregularnie falujące nici wydają się być rezultatem spontanicznych prób wyłonienia się formy. Ich wewnętrzna bezwiedność sąsiaduje najczęściej z elementem, który w pewien sposób można już określić lub innymi słowy przypisać mu jakiś sens. Przykładem drugiego niech będą znaki „x" bądź umieszczone regularnie w określonym zasięgu krótkie i szerokie pionowe linie, które z jednej strony mocno oddziałują jako spoiste formy, z drugiej można odnaleźć w kompozycji pewną strukturę, kiedy są w grupie. Czcionka będąca czymś charakterystycznym w twórczości Anity Damas, podobnie jak przywołane wyżej elementy stoi wraz ze swoim sygnifikantem w kontrze do nieokreśloności. Samo



2

znaczące nie jest w niej jednak tym, co miałoby pomóc w odnalezieniu bardziej złożonego sensu znaczeniowego. Litery i cyfry są raczej wkomponowanymi impulsami, mającymi z jednej strony rozbić jednoznaczną strukturę bez znaczeniowego informelu, z drugiej swoją enigmatycznością wprowadzić w obszar bez czytelności.

Zbudowana na rzeczonym paradoksie otwartość dzieł Anity Damas jest równolegle uzupełniana spektakularnym zakresem gam kontrastów. Mowa nie tylko o kolorze, ale także o świetle, których wspólnym mianownikiem bywa często fluorescencyjność. Warto w tym miejscu przywołać fakt, iż w całości cykl „Analogie" nie ogranicza się do obrazów malarskich tworzonych za pomocą mieszanej

3

Anita Damas
1. *Analogia XI*
2. *Analogia XIV*
3. *Analogia I*

techniki kolażowej. Anita Damas tworzy w obszarze multimedialnym obrazy „na żywo", wykorzystując projekcje i autorską technikę. Rezultat owego działania poprzedza performance, będący sam w sobie już czymś niezwykle spektakularnym, jednak istotniejsze wydaje się być to, że żaden z dynamicznie zmieniających się obrazów nie pozostanie materialnie trwały. Można rzecz jasna sfotografować pokaz artystki lub nakręcić film, poza jednak przeniesieniem samo przenoszone znika bezpowrotnie. Otwarta formuła twórczości tej artystki jest czymś na kształt flesza, który oślepia formalną fuzją sprzeczności i kontrastów, pozostawiając w pamięci powidoki będące bez wątpienia w stanie stymulować świadomość.

Można zaryzykować twierdzenie, że Anita Damas w tej samej mierze pragnie się ukryć za nie dającą się celowo uczytelnić sztuką, co wybuchnąć i zaistnieć. Jej twórczość jest zatem tak samo intymna, jak krzykliwa, przy czym to drugie wydaje się określać wyraźniej odniesienia do otwartości. Siła wyrazu tej artystki opiera się na fenomenie, który w większości jej dzieł jest analogią tego, że najbardziej osobiste może być ujawnione jako żywioł. Nierozstrzygnięte jednocześnie pozostanie jednak pytanie, czy faktycznie chodzi o coś z głębi osobistego, czy o samą obecność artystki na obrazie. Jedno i drugie może znaczyć nieskończenie wiele i niech tak pozostanie, odpowiedź byłaby tożsama z celem, który świadomie został przez artystkę zredukowany. ■

"Analogies" by Anita Damas

Paintings of Anita Damas are expressive and full of intensive colours, presenting non-figurative compositions. The series of works uses the form of collage, but also there are multimedia images composed of performance, projections and author's original technique. Both means of expression and topics of the works are full of contraditions: dynamic, yet intimate; structured, yet blurred and seemingly chaotic. Damas uses an open creative model to share her work, but at the same time she seem to hide behind it. ■

Katarzyna Kulpińska

Kamień zmienił moje życie

(przed otwarciem wystawy „Maria Papa Rostkowska. Sculptrice au coeur de la Nouvelle École de Paris" w Musée de l'Hospice Saint-Roch w Issoudun)

1

2

W 1966 roku polska rzeźbiarka tworząca we Francji i Włoszech, Maria Papa Rostkowska (1923-2008) otrzymała nagrodę Fundacji Williama i Nomy Copley'ów. Została także zaproszona do udziału w Sympozjum Rzeźby z Marmuru do kamieniołomów Henraux w Querceta di Seravezza (między Carrarą a Pietrasanta we Włoszech). Okazało się to przełomowym wydarzeniem dla czterdziestotrzyletniej artystki – jesienią tego samego roku zaczęła pracować w marmurze, który odkryła jako najodpowiedniejsze dla siebie tworzywo. Była wówczas jedyną kobietą samodzielnie pracującą w warsztatach rzeźbiarskich Henraux. Swe wizje wykuwała bezpośrednio w kamieniu, w pojedynczej bryle z dziką, jak to określiła [1] pasją, pewna swej metody pracy i słuszności obranej drogi artystycznej. Obrabiając marmurowe bloki w trakcie żmudnego procesu docierania w głąb materiału posługiwała się młotkiem pneumatycznym. Marmur początkowo „odpychał" i stawiał opór. Ustępował wreszcie przed siłą i uporem artystki, która otwierając blok na nową formę, masywną i delikatną jednocześnie, wiedziała, że „kamieniowi można nadać energii".

Jak to się stało, że malarka z pracowni Felicjana Szczęsnego Kowarskiego, absolwentka warszawskiej ASP (dyplom w 1954) odłożyła pędzel i stanęła przed bryłą kamienia w rejonie Carrary? Wyjechała do Paryża pod koniec 1957 r. na zaproszenie malarza Édouarda Pignona, reprezentanta Nowej Szkoły Paryskiej, który wcześniej gościł w Polsce. Tam poznała i poślubiła Giuseppe Antonia Leandra Papę (pseud. Gualtieri di San Lazzaro), Sycylijczyka z pochodzenia, pisarza, wpływowego dziennikarza i krytyka sztuki, wydawcę pisma artystycznego „XXe Siècle" i właściciela galerii o tej samej nazwie. San Lazzaro wprowadził Marię w paryskie środowisko artystyczne, w którym znalazła także przyjaciół. Istotniejsze były jednak czynione przez nią próby odnalezienia najwłaściwszego medium, tworzywa, z którym mogła wejść w rezonans. W Warszawie malowała portrety w formule socrealizmu, w Paryżu na przełomie lat 50. i 60. podjęła próby formowania w glinie, którą uważała za typowo polskie tworzywo. Łamała i cięła glinę nożem, wykonywała reliefy i ceramikę angobowaną, a także kompozycje przestrzenne – torsy i ekspresyjne głowy. Po pewnym czasie rzeźbiarka odczuła jednak „ociężałość" gliny, jej bezwład i właściwość, którą scharakteryzowała obrazowo: *rozłazi się w ręku*. Tworzyła następnie rzeźby z brązu metodą odlewu na wosk tracony, w których czytelne były reminiscencje bolesnych doświadczeń (*Ręka*, 1964; *Siedząca kobieta*, 1964; *Koń*, 1967). Możliwość pracy w kamieniu, materiale o tak odmiennej naturze nie była chwilową odskocznią. W kamieniołomie Henraux po raz pierwszy pracowała w białym marmurze *statuario*, a doświadczenie to, zapamiętane jako swego rodzaju olśnienie, stało się zalążkiem nowej

1 Wypowiedzi Marii Papa Rostkowskiej przytoczone na podstawie rozmowy z artystką przeprowadzonej przez Ewę Prządkę i opublikowanej w: *Świadectwa. Testimonianze*, t. 2, Rzym 2002, s. 73-100.

3

4

5

Maria Papa Rostkowska

1. *Róg szczęścia*, ok. 1980, czarny marmur Marquina, 38 × 25 × 18 cm
2. *Różowy anioł*, ok. 1972, różowy marmur portugalski, 52 × 40 × 30 cm, kolekcja prywatna
3. *Bez tytułu*, 1976, Czarny marmur i granit, H 39 cm
4. *Artystka podczas pracy*, pracownia Henraux, Querceta di Seravezza ok. 1970, (skan zdjęcia archiwalnego)
5. *Obietnica szczęścia*, 1994, biały marmur Altissimo, czarny marmur Marquina, 62,5 × 58 × 12,5 cm
6. *Wielki kwiat*, ok. 1990, biały marmur Altissimo, 83 × 34 × 56 cm, Dar Nicolasa i Joëlle Rostkowskich, 2019; Park Rzeźby, Musée de l'Hospice Saint-Roch, Issoudun

Fot. 1,2,3,5,6 Alberto Ricci

koncepcji twórczej: *Raptem zobaczyłam piękno tego kamienia, to światło, które w nim jest. Dla mnie było to jak morze, które zastygło. Widziałam krystalizację tego morza, miałam w ręku coś żyjącego*. Przeżycie to stało się na tyle silnym impulsem, że pod jego wpływem artystka podjęła decyzje rzutujące także na życie osobiste. W najbardziej intensywnym okresie twórczości mieszkała na zmianę w Paryżu, w Querceta i swej pracowni w Boissano w Ligurii.

Maria Papa Rostkowska wydobyła z marmuru około trzystu rzeźb, w tym dwadzieścia monumentalnych (znajdują się m.in. w Paryżu, Warszawie, Pietrasanta). Łączy je pewne pokrewieństwo z pracami Hansa Arpa, Émile Gilioli czy Constantina Brancusiego. Są one zazwyczaj zwarte, nawet gdy składają się z kilku członów, opływowe, o wygładzonych powierzchniach miękko wchodzących w przestrzeń i intensywnie oddających światło. Tworzone przez nią abstrakcje organiczne nie zaspokajają zmysłu wzroku; wołają o dotyk, podobnie jak bryły o figuratywnych reminiscencjach. Te ostatnie sugerują tropy odniesień, wzmocnione tytułem, do świata ludzi, idei i natury (*Siła przeznaczenia*, 1985; *Źródło życia*, 1985, *Matka z dzieckiem,* 1987; *Ptak*, 1974; *Ryba*, 1977; *Wiatr pustyni*, 1991). Artystka uobecniła w swych rzeźbach archetypy kobiecości (*Czarna Venus*, 1973; *Donna Rosa,* 1988; *Gaja*, 1990), a w serii totemicznych *Wojowników* przywołała ducha walki. Ukierunkowała swój proces twórczy na oczyszczanie formy ze zbytecznych elementów, na wyzyskanie specyficznego żyłkowania wybranego kawałka marmuru, ale też ekspresji jego barwy (np. białego marmuru Altissimo, czarnego Marquina, różowego portugalskiego). Artystka była przekonana, że rzeźba niefiguratywna pozwala na odkrywanie rzeczywistości, która jest w twórcy – jako taka była dla niej najpełniejszą formą sztuki. Przejście od ekspresyjnych rzeźb w brązie naznaczonych piętnem wojny, komunizmu i osobistą stratą[2] do *sztuki szczęśliwej, słonecznej*, dokonało się na skutek wyboru kamienia jako tworzywa wypowiedzi własnej i niezależnej, medium współgrającego z artystyczną osobowością rzeźbiarki. Mawiała ona: *w marmurze można wyrazić marzenie o szczęściu, a to przecież ciągły sen ludzkości* i to swoje odnalezione szczęście przywoływała wielokrotnie w tytułach marmurowych rzeźb (*Róg szczęścia*, 1980; *Ptak szczęścia*, 1985; *Obietnica szczęścia*,1994).

Wszystkie te naznaczone odmiennymi doświadczeniami etapy rzeźbiarskiej twórczości Marii Papa Rostkowskiej prezentowane będą na trwającej od 03. 10. do 30. 12. 2020 roku wystawie w Issoudun. Będzie to pierwsza we Francji retrospektywa sytuująca dorobek rzeźbiarki w Nowej Szkole Paryskiej. Choć miała już wcześniej kilka retrospektyw (w Pietrasanta, Mediolanie, Warszawie), jej nazwisko nie wybrzmiało do tej pory w jednoznaczny sposób wśród twórców powojennej paryskiej awangardy. To dobry impuls do wyróżnienia dorobku artystki na tle dokonań Nowej Szkoły Paryskiej, a w tym zagadnieniu specjalizuje się właśnie muzeum w Issoudun. Kuratorka wystawy, Lydia Harambourg, przygotowała wraz z synem artystki, Mikołajem Rostkowskim reprezentatywny wybór dzieł Marii Papa Rostkowskiej – siedemdziesiąt swoistych drogowskazów po świecie sztuki tej silnie wyczulonej na energię kamienia rzeźbiarki, a przede wszystkim – kobiety. ■

Stone has changed my life

(before opening of an exhibition "Maria Papa Rostkowska. Sculptrice au coeur de la Nouvelle École de Paris at the Musée de l'Hospice Saint-Roch in Issoudun)

Before Maria Papa Rostkowska (1923-2008), a Polish artist who worked in France and Italy, discovered marble at the age of 43, she had painted and worked in clay and bronze. The discovery of stone was a revelation. She created both abstract forms, as well as shapes of more figurative reminiscences. An exhibition in Issoudun will feature seventy out of around 300 sculptures. ■

6

2 W dramatycznych okolicznościach zginął pierwszy mąż artystki, Ludwik Rostkowski junior.

Krzysztof Stanisławski

MALOWANIE DYMEM

Jonas Gasiūnas jest, w moim przekonaniu, obecnie jednym z najciekawszych malarzy europejskich, związanym z tradycją, ale i współczesnością kultury tego kontynentu. Dla osób znających jego dorobek to nie podlega dyskusji. Ale dla Europy, która go nie zna, brzmi to jak niewiele znaczący komplement krytyka z sąsiedniego, równie zaściankowego kraju. Komplement bez pokrycia, biorąc pod uwagę kryteria zachodniego rynku sztuki: uczestnictwo w Biennale weneckim czy Documenta, targach sztuki, ale klasy Art Basel, wysokich notowań na aukcjach Christie's czy Sotheby's, miejsce w kolekcjach muzeów Niemiec, Wielkiej Brytanii, Francji, USA, Japonii czy Chin, silna reprezentacja galeryjna, najlepiej w Nowym Jorku i Londynie, solidnie opracowane katalogi i albumy w wielu językach, wydane przez renomowane wydawnictwa, etc., etc.

Na razie daleko Gasiūnasowi do statusu międzynarodowej gwiazdy sztuki współczesnej, choć biorąc pod uwagę wartość artystyczną jego prac zasługiwałby na wysoką rangę. Brakuje mu, tak jak większości twórców z Europy Wschodniej wsparcia infrastruktury artystycznej w swoim kraju, a jak na razie na emigrację się nie wybiera.

Nie pisałbym tego wszystkiego, jeszcze w podniosłym tonie, gdybym stosunkowo niedawno nie oglądał kolejnego wyboru kolekcji Centre Pompidou i w jednej z bocznych sal nie ujrzał właściwie słabego obrazu Jiřiego Georga Dokoupila, namalowanego/narysowanego płomieniem świecy. Lubię tego artystę, Czecha, mieszkającego w Niemczech, niegdyś „nowego dzikiego", beneficjenta „boomu malarstwa" lat 80. XX wieku, któremu udało utrzymać się na rynku (wielu jego kolegom z tamtego okresu to nie wyszło). Ale ten obraz był zaledwie poprawny. Zwrócił moją uwagę jedynie ze względu na technikę. Skłonił także do refleksji: jak długo będziemy czekali, aż zawiśnie w tej jednej z najważniejszych na świecie „fabryk sztuki" obraz mistrza tworzonych za pomocą tej techniki prac – Jonasa Gasiūnasa? Bo w takich kolekcjach jest miejsce dla jego obrazów. Byłyby ich ozdobą. Będą.

Gasiūnas zadebiutował w połowie lat 80. XX w. jako neoekspresjonista, autor wielkoformatowych płócien olejnych. Te obrazy oraz następne, malowane już na początku lat 90., przyniosły artyście niemal od razu lokalną sławę. Młody artysta podjął dialog z tradycją ekspresjonizmu litewskiego, której przecież dane było bezpośrednie zetknięcie z twórczością artystów „Die Brűcke", tworzących na litewskim wybrzeżu Bałtyku „Künstlerkolonie Nidden" w latach międzywojennych. Ten wpływ, a właściwie pamięć o nim, mógł mieć pewne znaczenie, ale ważniejsze było, jak się zdaje, odniesienie do zjawisk najnowszych – neoekresjonizmu niemieckiego lat 60. i 80. z kręgu Georga Baselitza, A. R. Pencka, Markusa Lüpertza czy niemal rówieśników Jonasa – artystów „Neue Wilde" przełomu lat 70. i 80. XX w.

Do tych źródeł inspiracji Gasiūnas i jego koledzy przyznają się z dumą oraz do tego, że wiedzę o „dzikich" zdobywali dzięki „Sztuce" i „Projektowi", o których pisał w latach 80. na tych łamach niżej podpisany.

Pomimo długiej, bo blisko 30-letniej kariery, pełnej sukcesów i systematycznie rosnącego prestiżu w skali krajowej i międzynarodowej, wciąż poszukujący, świeży i aktualny, skromny i uwielbiany przez młodych. Powinien być, jak się zdaje, „hitem eksportowym"

1

2

sztuki litewskiej, szeroko promowanym w Europie i świecie, ale od kilku lat trudno mu przebić się ze swoimi pracami nawet do wileńskiego Centrum Sztuki Współczesnej, gdzie jego ogromne płótna wyglądają najlepiej. Owszem, wystawiał w ŠMC regularnie do 2004, kiedy przygotowano tam jego indywidualny pokaz „Rysunki dymem" („Drawing with Smoke"), a wcześniej, w 2000 i 1993, dwa inne.

Dzisiaj trudno jednak oprzeć się wrażeniu, że silne przeświadczenie o rewelacyjności oraz unikatowości litewskiej sztuki video i instalacji tak bardzo zaprzątnęło uwagę kuratorów i dyrektorów najważniejszych państwowych galerii czy muzeów, że stracili z pola widzenia najwybitniejszego swojego malarza. Na szczęście najlepsza litewska galeria Meno parkas z Kowna nie zapomina o nim i regularnie sprzedaje jego obrazy na targach sztuki w Londynie czy Berlinie.

Przełomowy w jego karierze był rok 1998, gdy rozpoczął pracę przy użyciu bardzo oryginalnej techniki: sadzy z płomienia świecy, za pomocą której wykonuje zadziwiające, wielkoformatowe rysunki na płótnie, na bazie malarskiej podmalówki, wykonanej farbami akrylowymi. Dzięki takiemu działaniu malowidło zyskuje kilka planów i tym samym przestrzenność, trudną do osiągnięcia innymi, czysto malarskimi, środkami. Jak słusznie zauważyli krytycy, ta specyficzna technika stanowi połączenie malarstwa, rysunku i pisma. Stanowi też silne nawiązanie do graffiti. Nową technikę, wciąż udoskonalaną, Jonas Gasiūnas wykorzystuje do *reinterpretacji ikon naszej współczesnej świadomości, na którą składają się zarówno postaci z historii i pop kultury, jak uniwersalnych symboli, reinterpretacji dokonywanej w bardzo osobisty sposób i nadającej im niemal mistyczną aurę* (jak pisała krytyczka Milda Žvirblytė).

To prawda, że obrazy Gasiūnasa robią wrażenie dzieł mistycznych, ezoterycznych. Podkreśla to nie tylko ich ulotna, nietrwała, zdawałoby się, forma, nierzadko niesamowita tematyka oraz poetyckie, wieloznaczne tytuły, często nawiązujące do twórczości wielkich pisarzy, filozofów czy twórców alternatywnej pop kultury, np. „barda ciemności" – Nicka Cave'a.

W pierwszym okresie swojego malowania płomieniem Gasiūnas tworzył prace niemal monochromatyczne, co wynikało prawdopodobnie z pewnej niewprawności, ale i chęci uwydatnienia swoistości techniki. Poza tym malarzowi zależało na wyraźnym odcięciu się od czysto malarskiego okresu neoekspresjonistycznego, bardzo kolorowego.

Powstawały wówczas takie obrazy, jak np. czarno-białe 11-metrowe u podstawy *Wielkie Księstwo* przedstawiające stado bizonów (turów), jako symbol anachronizmu: przeszłej potęgi państwa litewskiego, jak i potężnego gatunku zwierząt, który dawno wyginął.

W miarę rozwoju techniki i potrzeb artysty na jego obrazach zaczęło przybywać kolorów. Najpierw były to malowane, kolorowe konturowe plamy, uzupełniane czarnym rysunkiem sadzą. Później to olejny lub akrylowy obraz stawał się dominantą, a rysunek sadzą dopełnieniem czy kontrapunktem. Ta rywalizacja o pierwszeństwo trwa na obrazach Gasiūnasa właściwie do dzisiaj. Nie znaczy to jednak, że są w tej rywalizacji wygrani i przegrani, artysta, mnożąc płaszczyzny obrazu, sprawiedliwie rozdaje role. Tak jak w klasycznych pracach Francisa Picabii czy płótnach Davida Salle'a, tak samo u Gasiūnasa wszystkie elementy i płaszczyzny współgrają ze sobą, układając się w spójną strukturę obrazu wielowymiarowego.

Gasiūnas jest nie tylko eksperymentatorem, ale przede wszystkim twórcą syntetycznych wizji, łączących filozofię, literaturę i społeczną historiografię: *W mojej głowie rodzi się wiele metafor, gdy przygotowuję się do malowania obrazu* – mówił w rozmowie ze mną podczas podróży z Estonii do Kowna – *To metafory historyczne, kulturowe, czasem literackie czy filmowe, ale wszystkie one układają się w obrazie tak jak wiersz. To nigdy nie jest wykład o logicznej, zwartej narracyjnie formie. Obraz ma wielopłaszczyznową strukturę wiersza*.

Ważne, by od początku wiedzieć, co ma się do powiedzenia, ale później, w czasie pracy, sam wiersz, jego struktura, podpowiada, jak pracować.

3

Jonas Gasiūnas

1. *While Looking for the Center He Kept on Drilling the Ice Holes Until One Exploded*
2. *Room in Jesuit hotel*
3. *Son of Frankenshtain raises a toast for You*
4. *People With Red Flags Are Meeting the Man Who is Looking for the Center*

Jonas Gasiūnas urodził się w 1954 w małej wsi na Syberii w rodzinie litewskich zesłańców politycznych, do kraju cała rodzina wróciła dopiero w 1960. Pomimo szykan, jakie dotykały Gasiūnasów w Litewskiej SRR, Jonas ukończył liceum plastyczne i malarstwo w Akademii Sztuk Pięknych w Wilnie. Od 2009 jest profesorem tej uczelni i dziekanem Wydziału Malarstwa, od 2018 profesorem emerytowanym, wciąż jednak bardzo aktywnym i wiele wystawiającym. Jest laureatem Litewskiej Nagrody Państwowej w dziedzinie sztuki i wielu innych wyróżnień. ■

Painted with smoke

Jonas Gasiūnas, born in 1954, is a recognized yet still underestimated Lithuanian painter and professor who connects European tradition and contemporaneity in his art. He debuted in 1980s as a neo-expressionist, but a turning point in his career was 1998 when he used an old technique of painting with candle soot. The artist experiments with forms, colours and techniques to create synthetic visions that combine philosophical and literature issues with social historiography. ■

4

1

Alexandra Hołownia

Przeciwstawny obraz świata 11. Berlin Biennale

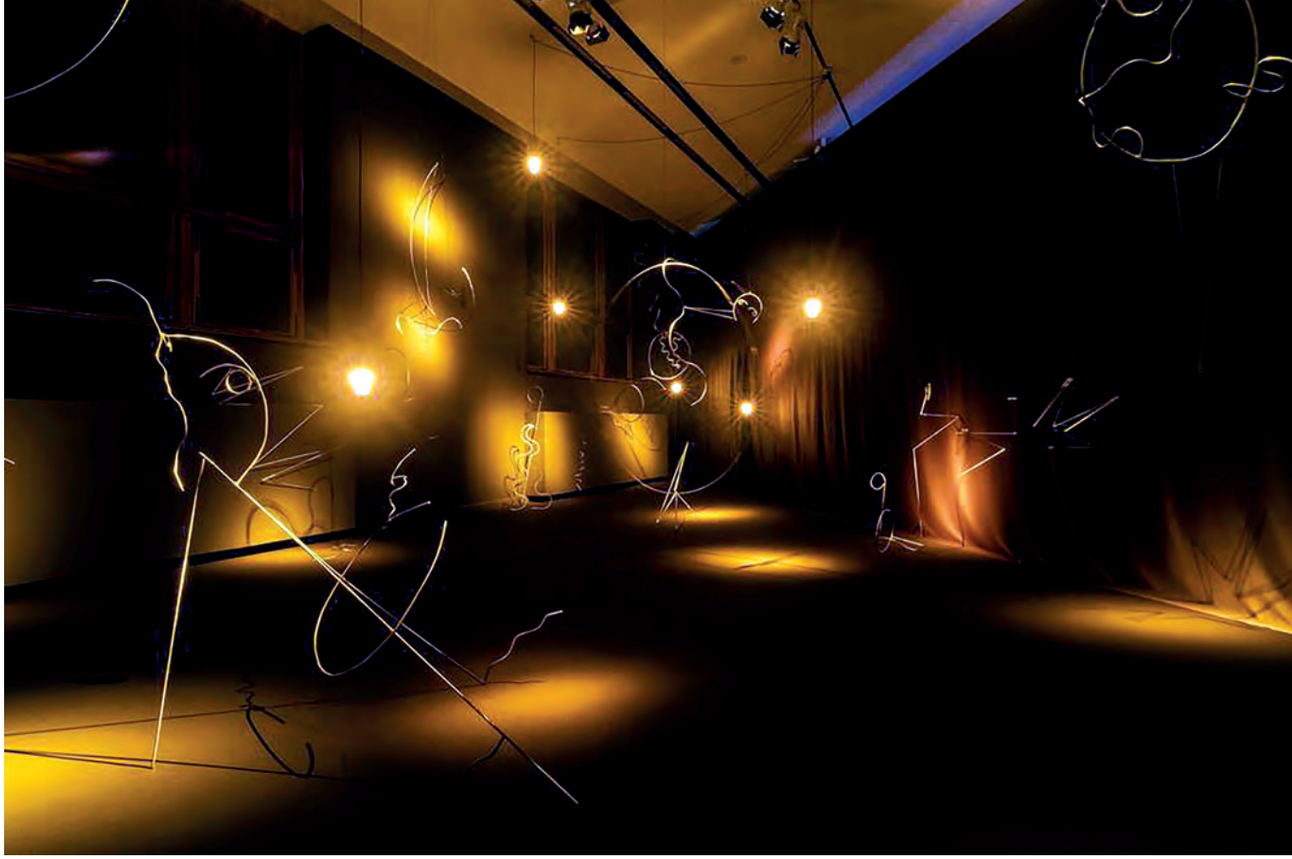
(5.09 do 1.11. 2020)

Jedenaste Berlin Biennale było jednym z niewielu międzynarodowych imprez, które odbyły się w 2020 roku, mimo trwania globalnej pandemii. Inaugurację początkowo zaplanowaną w czerwcu przesunięto na wrzesień. Zrezygnowano z oficjalnego wernisażu. Odwiedzających wpuszczano tylko małymi grupami. Strategia ta dała odbiorcom dużą, wygodną, przestrzeń potrzebną do lepszego skupienia się nad kontemplowaniem obrazów.

11. Berlin Biennale pod tytułem *Der Riss beginnt im Inneren* (Pęknięcie zaczyna się od wnętrza) debatowało na temat kolonializmu, feminizmu i nierówności patriarchalnego kapitalizmu.

Prezentacje zostały usytuowane w czterech oddalonych od siebie miejscach: w Instytucie Sztuki Współczesnej Kunst Werke, w Martin Gropius Bau, galerii Dada oraz na obszarach byłej fabryki maszyn drukarskich ExRotaprint. Wystawiono prace sześćdziesięciu sześciu międzynarodowych twórców, w tym Polki Małgorzaty Migry-Tas. Wyjątkowa ekspozycja zadziwiała spirytualnością i egzotyką. Przyznam, że do tej pory nie widziałam podobnego zestawu propozycji. Kuratorzy:Maria Berrios, Renata Carvetto, Lisette Lagnado i Agustin Perez Rubio skoncentrowali się głównie na przybliżeniu sztuki Ameryki Łacińskiej oraz na stworzeniu platformy dla międzynarodowych artystów pomijanych z powodów ideologicznych. Chodziło o tych, których muzea nie chciały wystawiać. Wyeksponowano nowe, mało znane nazwiska, między innymi turecką artystkę Cansu Çakar, będącą autorką miniaturowych obrazów na temat seksizmu w Turcji. Albo potępiającego fanatyzm religijny, południowego Koreańczyka Young-jun Tak. Papierowe ulotki z tekstami przeciwko LGBTQI posklejał on w rzeźbę przedstawiającą trzymających się za ręce Chrystusów. Podziwialiśmy także brazylijczyka Castiel Vitorino Brasileiro używajacego swego torso jako ekranu lub powierzchni projekcyjnej do eksponowania fałszywych „afrykańskich" masek. Zwracało uwagę lubieżne malarstwo Niemki, Galli, próbującej w latach 80. w Berlinie Zachodnim przemówić do zdominowanej przez mężczyzn sceny Junge Wilde (Młodych Dzikich). Przyciągały estetyczne, perfekcyjne, kolorowe kolaże Małgorzaty Migry-Tos traktującej kulturę romską za źródło swych inspiracji. Artystka przy pomocy zszywanych ze sobą barwnych tkanin ukazywała codzienne życie Cyganek. Obrazy Migry-Tos można również odebrać jako feministyczną manifestację zmarginalizowanej grupy romskich kobiet. Urzekła mnie piękna, artystyczna książka *W dżunglii jest wiele do zrobienia* napisana i ilustrowana przez Mauricio Gatti z Urugwaju. W 1971 roku przebywając w areszcie w Montevideo, Gatti stworzył dla swojej trzyletniej córki Pauli bajkę polityczną. Była to historia o myśliwym obiecującym dzikim zwierzętom przyjemne i wygodne życie w zoo. Niestety, zwierzęta uznały zoo za więzienie. Dlatego pozostali towarzysze dżungli postanowili wyzwolić swoich przyjaciół z tej niewoli. Żona Gattiego przemyciła z więzienia wspaniałe, szybkie rysunki piórem: dwa lata później zostały one opublikowane i sfilmowane. Dzieci pisarza oznajmiły, że ojciec wyjaśniał im rzeczywistość inaczej niż sąsiedzi, nauczyciele i krewni. Stwierdzenie to zainspirowało kuratorów 11. Berlin Biennale do połączenia historycznych i aktualnych kontranarracji z dominującymi teoriami świata. W 1976 roku w ramach operacji Condor uprowadzono syna pisarza. A sam Gatti musiał wyjechać na banicję do Barcelony, gdzie zmarł w 1991 roku.

Na 11. Berlin Biennale nie zabrakło też wypowiedzi skierowanych przeciwko dewastowaniu przyrody. Unoszace się w przestrzeni wystawienniczej kontury zwierząt wykonanych z wygiętych miedziano-złotych rurek autorstwa boliwijskiego rzeźbiarza Andrésa Pereira Paz nawiązywały do szesnastowiecznych rysunków z kronik opisujących rdzenną ludność Boliwii i ostrzegały przed zniszczeniem



2

kultury i natury tego kraju. Ku mojemu zdziwieniu, zauważyłam również prace zupełnie nie pasujące do przemycanej przez kuratorów teorii przeciwstawnej wizji świata. Były nimi wypchane i pocięte kozły i kozy. Twórca świadomie zabronił fotografowania swej kreacji. Przy czym ekspozycji tej, ze względu na ataki obrońców zwierząt, czujnie strzegli porządkowi. Podczas spontanicznej, głośnej debaty na temat poprawności dwuznacznej instalacji jeden z niemieckich dziennikarzy również w tym czasie oglądający wystawę zarzucił krytykującym brak tolerancji i rasizm.

11. Berlin Biennale przybliżyło ciekawe i mało znane wypowiedzi artystów pozaeuropejskich. Europejczyków pokazano niewielu, i nikogo z USA. (1) Poza tym zdecydowanie przeważały prace figuratywne. W bogatym zestawie spirytualnego realizmu zabrakło przedstawicieli minimalizmu, konstruktywizmu, dadaizmu, fluksusu oraz wszelkich innych nowych artystycznych orientacji. Myślę, że ten zgromadzony na Berlińskim Biennale, niewątpliwie interesujący materiał bardziej pasowałby do osobnej tematycznej prezentacji poruszającej twórczość uciskanych mniejszości świata. Osobiście od biennale oczekuję przekrojowego pokazu sztuki współczesnej, bez politycznych manifestacji, jak i bez podpierania się historią z udziałem starych mistrzów. 11. Berlin Biennale nawiązywało do zaangażowanej feministycznie i politycznie twórczości Kathe Köllwitz.(2) Tak więc znów mieliśmy do czynienia z konsekwentnym dopasowaniem sztuki do kuratorskiej wizji. ■

Przypisy:
1. https://www.artnews.com/art-news/news/berlin-biennale-2020-artist-list-1202693617/
2. https://www.berlinbiennale.de/de/personen/2702/kthe-kollwitz
https://11.berlinbiennale.de/de/

Contradictory view of the world. 11th Berlin Biennale
(January 5 – November 1, 2020)

The 11th Berlin Biennale was one of few international events that took place in 2020 despite the pandemic. The main theme „The crack begins within" provoked questions on colonialism, feminism and imbalances of patriarchal capitalism. Works of 66 international artists were presented in four venues. The curators focused on presenting mainly art of South America and creating a platform for international artists who had been previously banned due to the ideological character of their work. ■

3

1. **Bartolina Xixa**, Wideo, 11. Berlin Biennale
2. **Andres Pereira Paz**, Instalacja, 11. Berlin Biennale
3. Widok instalacji prac artystów latynoamerykańskich ze zbiorów Muzeum Solidarności Salvadora Allende 11. Berlin Biennale
1-3. courtesy 11. Berlin Biennale

1

Mirosław Rajkowski

ARS ELECTRONICA 2020

W tym roku wszystkie grupy jury Prix Ars Electronica działały w formie wirtualnej, odseparowane od siebie z powodu globalnej pandemii, która błyskawicznie zmieniła styl naszej egzystencji na planecie Ziemia w sposób bezprecedensowy. Obecnie, wobec zagrożenia fizycznego, wszelkie spotkania poprzez łącza telekomunikacyjne stały się jedynym bezpiecznym sposobem komunikacji. Również sam konkurs ograniczył się do czterech kategorii.

KATEGORIA: ANIMACJA

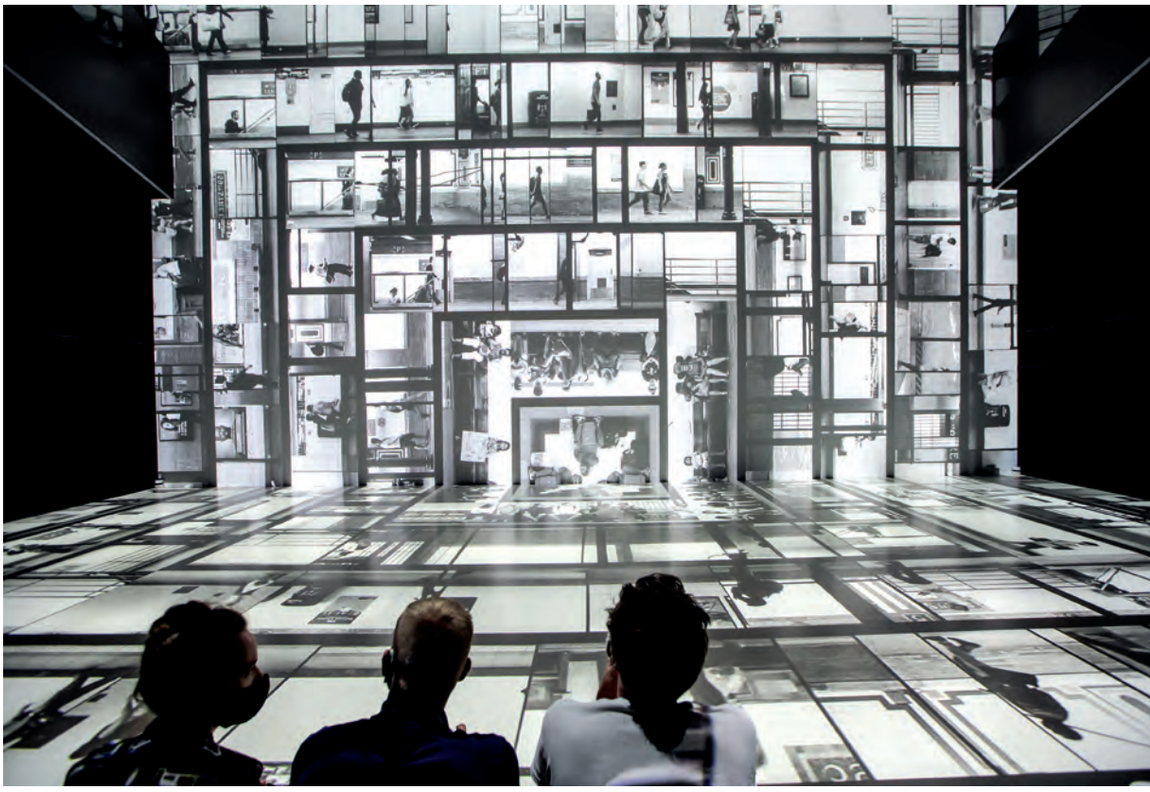
W tej kategorii Golden Nica została przyznana artystce z Los Angeles Miwie Matreyek za pracę: *INFINITY YOURS*. Jej dzieło łącząc performance, rzeźbę i animację przedstawia w obrazie quasi teatralnym znany nam świat w sytuacji obfitości zalewu produktów ubocznych. Artystka wprost umieszcza swoje ciało w centrum tej chaotycznej, cywilizacyjnej mieszaniny, nawigując kinetyczną podróżą przez naturalną i stworzoną przez człowieka infrastrukturę, która jak każda podróż jest najlepsza do doświadczenia wtedy, kiedy ją odbywamy osobiście. Wodewilowa stylistyka, przed-kinowa animacja, wideoklipy muzyczne z końca XX w. i sztuka instalacji łączą się w homogeniczną wypowiedź na scenie. Dzięki wielopoziomowości narracji Matreyek ewokuje paralelnie pozaczasowy, lecz przekonywający kolaż historii mediów. Osią formalną tego dzieła jest to, co jest istotą obrazu ruchomego od samego jego początku. Angażując cień całego swojego ciała w obrazie, zaprasza nas do zobaczenia jego nigdy niezobiektywizowanego wymiaru. Przeciwstawiając się ideowo materialistycznej koncepcji świata, w której kapitalizm gra główną rolę w uprzedmiotowieniu ciał kobiet, jej obecność w obrazie odczuwa się jako radykalny sceptycyzm. Pogrążona w górze śmieci forma ciała kobiety walczy i rozczłonkowuje się zarówno metafizycznie, jak i wizualnie. Ta praca promieniuje zaskakującymi pytaniami, nie dając żadnej prostej odpowiedzi. Jej konotacje z niemym filmem poruszają impulsowo wyobraźnię jak transparenty używane do akcji protestacyjnej lub archaiczny przepis na artystyczną magię.

Dwa wyróżnienia trafiły do prac z Dalekiego Wschodu. *SERIAL PARALLELS* to architektoniczna animacja rysująca na nowo portret metropolii Hong Kongu. Las drapaczy chmur zapisany przez soczewki kamery fotograficznej poddany został zabiegom animacji poklatkowej sprawiając, że każdy pion mieszkalny wpasowuje się w klatkę filmową

1. **Anastasia Alekhina**, *Para-Optic 8*, wirtualne doświadczenie
2. **Carolina Bischof, Andreas Dorner, Lena Kalleitner, Adam Lamine, Thomas Tippold, Matthias Husinsky, Clemens Scharfen,** *Mirage*, interaktywna wspólnota
3. **Data Paulette**, *TopographieDigitale*, interaktywna instalacja
4. **Yuge Zhou**, *Underground Circuit*, animacja komputerowa
Fot. 1-4 Mirosław Rajkowski

2

3



4

i przewija się na ekranie jak pasy taśmy filmowej. Kolory i formy następują po sobie jeden po drugim w repetatywnym i rytmicznym ruchu, wprowadzając nas w stan medytacyjny, który delikatnie prowokuje niepewność widzenia. Rytmiczna eskalacja trwa dopóty, dopóki nie nastąpi takie nasycenie przestrzeni, w którym nasza percepcja wzrokowa ostatecznie traci zdolność rozpoznawania. Tylko wtedy gdy pojawia się niebo, możemy niejako odetchnąć powietrzem po wspinaczce po zatłoczonej kształtami wieży zbudowanej z pięter wysokościowców. To doświadczenie zmusza nas do przekroczenia nawyków percepcji architektury azjatyckiej metropolii.

SQUAREPUSHER/TERMINAL SLAM to z kolei wyreżyserowane przez Japończyka Daito Manabe wideo muzyczne, które swoim nowatorstwem wizualnym i dźwiękowym zapiera dech w piersi u widza. Skonstruowane jest z miksu na żywo nagrań wideo i komputerowo generowanej grafiki oraz animacji. Pozornie tylko wideo klip mierzy się z tematami, które na co dzień drążą naszą cywilizację: utrata prywatności, kradzież danych, perwersyjny marketing i szpiegujący kapitalizm. Gdy ludzie w wideo zaczynają popełniać błędy, wszechobecna sztuczna inteligencja pojawia się, aby zawładnąć przestrzenią reklam, które są zastępowane pikselowanymi CG teksturami, pulsującymi ekstremalnie z billboardów i ekranów reklamowych, gdy muzyka osiąga swój rytmiczny szczyt. Utwór jest nie tylko wspaniałym przykładem współczesnej rozrywki i fascynacji osiągnięciami technicznymi w konstrukcji filmowego obrazu, ale przede wszystkim ważną obserwacją artystyczną miejskiego environmentu, której celem jest rozbudzenie społecznej świadomości u odbiorcy.

KATEGORIA: SZTUKA INTERAKTYWNA

Golden Nica w tej kategorii otrzymała Laureen Lee McCarthy, która w swojej pracy *SOMEONE*, przez eksplorację mediów komunikacyjnych i zdefiniowaniu ich, poddała w wątpliwość nadrzędną rolę człowieka w wieku inteligentnych maszyn, przez eksplorację mediów komunikacyjnych i zredefiniowanie ich. Dla artystki *SOMEONE* jest humanistyczną wersją aplikacji Alexa Amozona, obrazującą interakcję pomiędzy widownią w galerii a ludźmi w domu. Interakcja człowiek – maszyna została przetworzona do bycia interakcją człowiek – człowiek przy wykorzystaniu maszyny jako filtra. Podczas pandemii COVID19 kontakt międzyludzki jest zdominowany przez maszyny. Odwołując się do niepewnej przyszłości, praca ta rzuca wyzwanie nowym problemom współczesnego świata. Podsuwa śmiałe hipotezy o tym, co może kreować definicję inteligencji, przez analizę społecznej i emocjonalnej inteligencji, zanim ta została zintegrowana pojęciowo z maszyną pojmowaną jako inteligentny system.

Nagrodzona wyróżnieniem praca: *GOOGLE MAPS HACKS* Simona Weckerta jest wspaniałym przykładem na współczesną, sytuacjonistyczną praktykę łączącą performance, aktywizm społeczny, obfuskację i hacking. W tej akcji 99 smartfonów jest transportowane na wózku, aby wygenerować wirtualny korek uliczny w Mapach Google. Przez to działanie artysta zamienia zieloną-przejezdną ulicę w czerwoną na Mapie; ma to wpływ na fizyczny świat, ponieważ wymusza nawigowanie samochodami wzdłuż innej trasy, aby zapobiec utknięciu w ulicznym korku. Ta interwencja Weckerta daje nam prosty przepis >

Joao Tragtenberg, Mitos Micleusanu, Saint Machine, Grigore Burloiu, *CON---TACT*, performance, fot. Mirosław Rajkowski

na to, jak reagować i wpływać na niewidzialne algorytmy działające wewnątrz Google Maps – platformy, która kształtuje nasz ruch i zachowanie. Wierzymy, że akcje takie jak ta, które eksperymentują ze strategiami uczącymi, jak zaciemnić i interweniować w przepływ informacji mają dużą wagę dla naszej teraźniejszości i przyszłości – w czasach szpiegującego kapitalizmu i digitalnego totalitaryzmu.

Pionierka sztuki mediów, Amerykanka Lynn Hershmann została wyróżniona za pracę *SHADOW STALKER*. Jest to interaktywna instalacja bazująca na osobistych danych widzów, która pozwala doświadczyć im w swoich cyfrowo generowanych cieniach informacji o nich w realnym czasie. Bazując głównie na używaniu ich emaili, osobiste informacje o uczestnikach, odzyskane z internetowych baz danych, są wyświetlane w cieniu. Dodatkowe elementy instalacji zwierają filmy, które koncentrują się na tzw. Górnictwie Danych tj. kradzieży danych osobistych ze strony internetowej, co prezentuje przewidywany procent przestępstw finansowych wyznaczony przez algorytm, który jest obrazowany przez zip.

ALGORYTMIC PERFUMERY holenderskiego artysty Frederica Duernicha jest interfejsem, który pozwala użytkownikowi stworzyć jego własny, osobistyy zapach perfumeryjny, bazujący na danych wprowadzonych poprzez wypełnienie odpowiedniego kwestionariusza. Maszyna uzyskuje dane i generuje indywidualny kod, który jest przetwarzany tak, aby stworzyć określony zapach. Ta praca oferuje nową narrację dla przyszłości perfumerii i pozwala widzom zabrać ze sobą fizyczny prezent z tego zabawnego doświadczenia. Po przetestowaniu wygenerowanego zapachu, widz może skomunikować się z maszyną, aby pomóc jej udoskonalić algorytm. Uznanie jury zdobyła szczególnie multisensoryczność tej pracy oraz to, że jej doświadczenie jest jednocześnie konceptualne i fizyczne, co czyni projekt szczególnie atrakcyjnym.

THE NET WANDERER Chińczyka Guo Chenga jest artystycznym badaniem, które egzaminuje koneksje pomiędzy siecią cenzury internetowej w Chinach znanej jako Wielki Firewall z Chin a infrastrukturą poza tą siecią. Ten projekt analizuje materialność niewidzialnych, lecz najbardziej wpływowych technologicznych ograniczeń, które tworzą fizyczny kształt terytoriów internetowych. Projekt łączy artystyczną i techniczną eksplorację i staje się osobistą, badawczą podróżą w fizyczne obszary i pozwala nam stać się wirtualnymi firewall turystami.

KATEGORIA: DIGITAL COMMUNITY

W tym roku Golden Nica została przyznana anonimowej grupie mieszkańców Hong Kongu, którzy organizowali protesty prodemokratyczne w 2019 r. Ich zdecentralizowana, bez przewodnictwa i technologicznie wyszukana organizacja kontynuuje linię ostatnich ludowych ruchów protestacyjnych: od Wiosny Arabskiej po hiszpańskie ruchy separatystyczne. Przez wymianę wiedzy, taktyki i narzędzi każdy kolektyw uczył się z przeszłych doświadczeń i dokumentował swoją wiedzę na przyszłość. Typy kolektywnych akcji w Hong Kongu są w wielu wypadkach przykładami nośności idei dobrze wykwalifikowanych społeczności digitalnych. Hongkońscy demonstranci nie skupiali się wokoło określonej technologii, lecz używali mediów cyfrowych jako jednego z wielu do organizowania się, komunikacji, dokumentacji, zapobieganiu inwigilacji. Tytuł zgłoszenia pracy do konkursu nawiązuje do maksymy Brucea Lee: *być bezkształtnym, bezforemnym i zdolnym do adaptacji do każdej sytuacji*. Ta formuła zmiennej taktyki posiada żywotną intuicję dla digitalnych społeczności. Infrastruktury społeczno-techniczne są efemerycznymi i wymiennymi; a jedynymi stałymi elementami są międzyludzkie relacje i podzielane cele.

KATEGORIA: U-19

W tej kategorii są nagradzani młodzi twórcy austriaccy do lat 19. Golden Nica przyznano kolektywowi Molekeul za instalację *IN REACTIO VERITAS*. Na pierwszy rzut oka idea pracy wydaje się prosta: adaptacja strumienia impulsów uzyskanych podczas badania elektroencefalograficznego tak, aby ruchome fale i kształty mogły być widziane. W tej instalacji chodzi jednak nie tylko o to, aby zwizualizować nieregularności w pracy mózgu, ale poprzez aplikację poddać ten materiał artystycznej i metaforycznej transformacji. Widz zanurza się w niepowtarzalny, symbiotyczny świat obrazów wykonanych ze świetlnych modeli i mutujących kształtów.

Festiwal mimo pandemii dostarczył niezapomnianych wrażeń i nowych idei – szczególnie ważne wydają się prace, które traktują dane cyfrowe jako materiał do kreacji dzieł. ■

ARS ELECTRONICA 2020

The article describes this year's edition of the Ars Electronica competition. Due to the organisational limitations caused by the pandemy, there were only four categories. The Golden Nica award for Animation went to Los Angeles based artist Miwie Matreyek for INFINITY YOURS. The award for Interactive Art went to Laureen Lee McCarthy for SOMEONE. The Golden Nica for the Digital Community went to an anonymous group of citizens of Hong Kong who organised prodemocratic protests in 2019, while the award for the U-19 went to the Molekeul collective for the installation IN REACTIO VERITAS. ■

Agata Kwiecińska

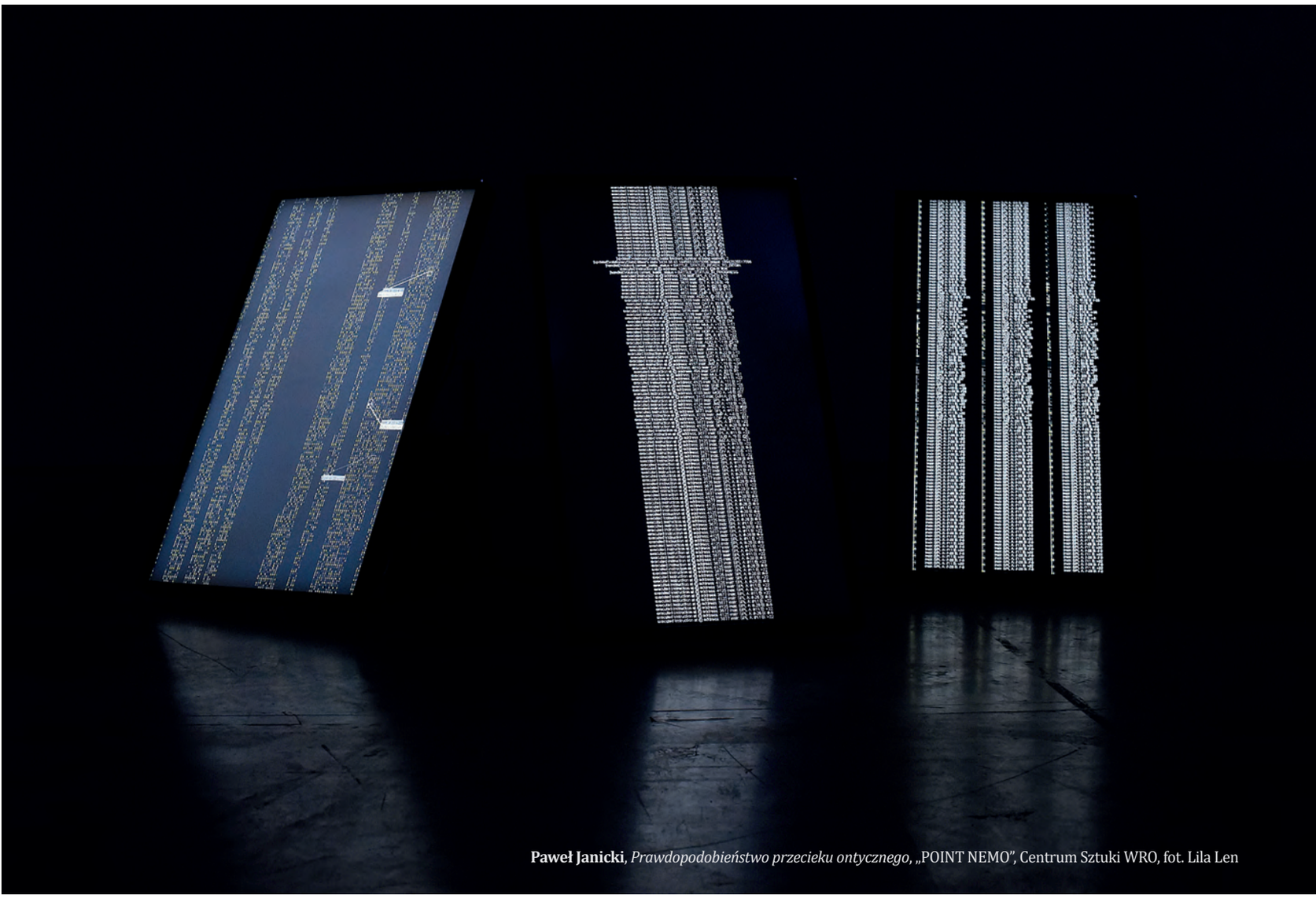
„Point Nemo" – biegun(y) niedostępności

W 1992 roku Hrvoje Lukatela wyznaczył najbardziej odległy od lądów punkt na oceanie Spokojnym – Punkt Nemo, nazywany biegunem niedostępności. Zespół współrzędnych geograficznych nie wyróżniających się niczym, poza swoim oddaleniem, stanowi konstrukt, z którego semiotycznej obfitości korzysta Paweł Janicki. „Point Nemo", najnowsza wystawa prezentowana w Centrum Sztuki WRO, stanowi pole, w którym artysta zagłębia się w fascynację dotyczącą dystansu i niedostępności, skłaniając widzów do meandrowania pomiędzy treściami.

Janicki rysuje geopolityczną opowieść o relacji współczesnej technologii, polityki, ekologii i władzy. W pracy *Nemo (Nikt)* – umieszczonego w posadzce galerii, stale aktualizującego się satelitarnego obrazu podwrocławskiego centrum logistycznego Amazon następuje subwersywne, chwilowe zachwianie dominujących struktur władzy. Lokalne centrum światowego handlu jest symbolem konsumpcji i ponowoczesnej realizacji panoptycznego systemu kontroli. Pozorna możliwość obserwacji tego, który zawsze obserwuje, uwypukla dystans między pasywnymi jednostkami względem ich funkcjonowania w opresyjnych strukturach dominacji, konstruowanych m.in. za pomocą inteligentnych systemów kontroli. Rozszerzenie tej perspektywy następuje w pracy *Aleastock 2* – dominującej przestrzeń galerii instalacji wizualno-dźwiękowej – która, poprzez system obliczeniowy przetwarzający dane z giełdy kryptowalut, tworzy dynamiczną, a zarazem kontemplacyjną strukturę.

Relacje pomiędzy inteligentnymi systemami i możliwością ich autonomizacji względem wytwarzającego je czynnika ludzkiego Janicki prowadzi w *Prawdopodobieństwie przecieku ontycznego*, gdzie na trzech ekranach działają wzajemnie zwalczające się systemy. Artysta sam pisze wykorzystywane w pracach programy, które następnie przetwarzając dane, autonomizują się i ewoluują. Wytwarzane cyfrowe struktury Janicki przekształca w przestrzenne, estetyzowane układy dynamizujące abstrakcyjne dla odbiorcy ciągi danych.

Zastanawiając się nad potencjałem współczesnych mediów i ich relacji z człowiekiem, w pracy *Electricity, Light and Money Without Us* artysta bada energetyczny potencjał monet, generując za ich pomocą prąd. Wybór monet, które już wyszły z obiegu oraz relacja dzieła wobec *Aleastock 2* to refleksja dotycząca zarówno autonomizacji, jak i śmierci mediów, dematerializacji pieniądza oraz wyłaniania się jego nowych postaci. Wskazując na umowność mechanizmów porządkowania świata Janicki snuje opowieść o potencjalności performensu mediów w innym (posthumanistycznym) systemie odniesienia, >



Paweł Janicki, *Prawdopodobieństwo przecieku ontycznego*, „POINT NEMO", Centrum Sztuki WRO, fot. Lila Len

1

Paweł Janicki
1. „POINT NEMO", Centrum Sztuki WRO, fot. Lila Len
2. „POINT NEMO", Centrum Sztuki WRO, fot. Z. Kupisz

jednocześnie poruszając wanitatywny aspekt cyfrowości.

Kontynuacja następuje w politycznej instalacji *Tanganyika: Al-Khwārizmī, Burton, Assange*. Więzienny charakter pracy, fizyczne *roztapianie sensów* (klawiszy klawiatury w metalowym kubku) grzałką elektryczną to również refleksja nad odosobnieniem i zanikaniem. Tak też w instalacji *Flux,* poruszającej problem nieodpowiedzialnej gospodarki zasobami naturalnymi i ich wyczerpywania, myjąc dłonie przyglądamy się swojemu odbiciu do czasu odkręcenia wody. Wówczas następuje rozmywanie się rzeczywistości i cyfrowości, a czynność higieniczna staje się umywaniem rąk wobec odległej odpowiedzialności. Usytuowanie (się) widza w punkcie Nemo – punkcie maksymalnego zdystansowania – to również wskazanie na intuicyjny akt usprawiedliwienia braku reakcji wobec przeświadczenia o nieistotności jednostkowej reakcji w złożonym i nierównym systemie gospodarowania zasobami.

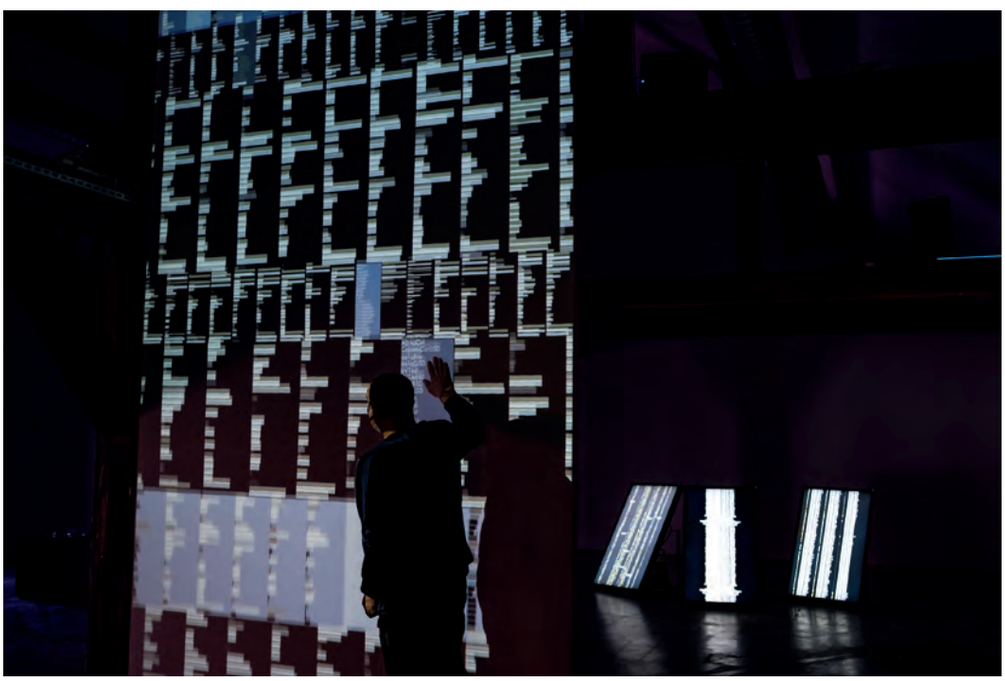
Pytanie o różne wizje *końca* artysta podejmuje również w jedynych na wystawie pracach wideo *Apocalypse Canceled* i *Summertime Stasis*, oscylując wokół relacji natury, technologii i człowieka. W utrzymanym w nurcie poezji konkretnej *Ogrodzie mechanicznym według Tytusa Czyżewskiego* Janicki wytwarza syntetyczną wizję natury, korespondującą z niepewnością dotyczącą ciągłości trwania istniejących i wytwarzanych systemów.

Poszczególnym elementom wystawy towarzyszą dźwięki generowane zarówno przez konkretne prace, jak i interpasywne (poprzez przedstawicieli) oraz interaktywne działania widza, dla którego Janicki pozostawia na wystawie sporo przestrzeni. Kompilacja nakładających się dźwięków tworzy osobną, generatywną kompozycję.

Nielinearność wystawy, skłonienie do błądzenia i poszukiwania zdystansowanych biegunów znaczeń w wizualnie i dźwiękowo atrakcyjnej, zrytmizowanej przestrzeni, tworzy za każdym razem indywidualny wzór, strukturę dryfującą pomiędzy obszarami konstruującymi wciągającą grę z przekształcaniem rzeczywistości, poszukiwaniem i nadawaniem znaczeń. Łączy się to z pytaniem o miejsce twórcy, jakie zajmuje Janicki. Inicjując procesy, tworząc autonomizujące się i ewoluujące systemy, artysta wykorzystuje przypadkowość i sprawczość czynników nie-ludzkich, które znajdują swoje miejsce w strukturze dzieła.

Poszukiwanie tytułowego *Point Nemo* to próba uchwycenia umownie przyjętego konstruktu, który wyznacza fizyczny punkt maksymalnego dystansu. Na ile tytułowa niedostępność i perspektywa oddalenia prezentowana na wystawie jest ciągłą fascynacją i fetyszem, a na ile dystansem spowodowanym niemożnością jasnej klasyfikacji działań Janickiego, który od lat w swojej twórczości meandruje pomiędzy sztywnymi podziałami?

Point (ang. punkt) pośród swoich znaczeń ma również to czasownikowe – „wskazywać". W złożoności tematów poruszanych przez Janickiego *Point (to) Nemo* to wskazanie na tytułowego Nikogo, możliwie rozumianego jako antropologicznego Innego, którego potrzeba obecności pojawia się w społeczeństwie w momencie kryzysu. Na rzecz perspektywy dystansu wobec zmian i rozpadających się systemów społecznym mechanizmem jest poszukiwanie kozła ofiarnego. Może Janicki właśnie wytyka palcem widza, który jak Odyseusz przedstawiający się Polifemowi jako Nikt może wydostać się z pieczary cyklopa – oddalić się od odpowiedzialności. ■



2

"Point Nemo" – polar(s) of inaccessibility

"Point Nemo" is the latest exhibition of Paweł Janicki presented in the WRO Art Centre. It refers to the location in the Pacific Ocean that is farthest from the land, and speaks about contemporary relation between technology, politics, ecology and power. The exhibition comprises of different multimedia installations which include video art and soundscape, and invites audience to create their individual pattern of search for meaning and understanding. ■

Powyżej:
Kadr z filmu *Guczo. Notatki z życia*, reż. Maria Zmarz-Koczanowicz, fot. WFDiF

Joanna Turowicz

Augusta Zamoyskiego portret intymny

O filmie *Guczo. Notatki z życia* Marii Zmarz-Koczanowicz [1]

Odnalezione parę lat temu w spuściźnie Augusta Zamoyskiego (1893–1970), wybitnego polskiego rzeźbiarza, amatorskie filmy – kręcone przez niego pod koniec lat 20. ubiegłego wieku kamerą 9,5 mm – wywołały prawdziwą sensację [2]. Szczególne zainteresowanie, zarówno wśród historyków sztuki, jak i filmoznawców, wzbudziły nagrania z udziałem Witkacego – Stanisława Ignacego Witkiewicza, odgrywającego wraz z przyjaciółmi humorystyczno-groteskowe scenki w konwencji ówczesnego kina niemego. W zachowanych materiałach (krótkich *home movies*) przeważają jednak ujęcia o charakterze dokumentalnym, m.in. ze świata artystycznej bohemy na paryskim Montparnassie, z życia polskiego ziemiaństwa czy liczne „zapiski" z podróży i sportowych wyczynów.

Ten wyraźny aspekt posługiwania się przez rzeźbiarza kamerą jako „filmowym notatnikiem" okazał się dla Marii Zmarz-Koczanowicz, uznanej dokumentalistki, najbardziej inspirujący: *Pomyślałam, że jest to wspaniały materiał na rekonstrukcję dziennika, który pisał August Zamoyski. Jestem wielką fanką diarystyki. Sama kręcę filmowy dziennik od lat. Było dla mnie niesamowite, że ktoś coś podobnego robił osiemdziesiąt lat temu* [3]. W Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie, gdzie zgromadzone jest ogromne i różnorodne archiwum artysty [4], reżyserka studiowała rękopisy jego dzienników, przyznając, że była to lektura fascynująca: *Czuje się jego postać, jego ambicje i słabości, ale też jego próżność i wielką miłość do życia. To jest taki strumień myśli (…), bez literackiej obróbki*. By zapewnić filmowi narracyjną ciągłość, w obszarze zainteresowań Zmarz-Koczanowicz znalazły się także inne teksty intymistyczne, jak listy czy wspomnienia [5]. W efekcie tych prac scenariuszowych zamiast „gadających głów" mamy dobiegający „zza kadru" – rozłożony na głosy aktorów i aktorek – strumień introspekcji, zwierzeń oraz fragmentów korespondencji Zamoyskiego, a także osób mu bliskich: kolejnych żon i partnerek, a także przyjaciół, zwłaszcza Witkacego, z którym rzeźbiarza łączyła przyjaźń wyjątkowa, *jakiej później w życiu nigdy już nie doświadczyłem* [6].

Wizualną warstwę tworzy atrakcyjny, zmontowany z ogromnym wyczuciem, intensywny kolaż filmowy, w którym materiały archiwalne – pochodzące z bogatej spuścizny artysty, a także z polskich oraz zagranicznych archiwów instytucjonalnych – przeplatają się z wątkiem współczesnym: dokumentacją sprowadzenia dzieł Zamoyskiego do Polski w marcu 2019 roku. Wcześniej kolekcja ta – zgodnie z wolą Hélène Peltier-Zamoyskiej, wdowy po artyście – znajdowała się w niewielkim muzeum ulokowanym w malowniczym pocysterskim opactwie z XII wieku w Sylvanès na południu Francji [7]. Imponujące rzeźby figuralne – zarówno formistyczne, poddane silnej biologicznej deformacji, jak i późniejsze wykonane w konwencjach realistycznych lub klasycyzujących – zostały sfilmowane w trakcie przygotowań konserwatorskich i transportu. >

1 *Guczo. Notatki z życia*, reżyseria: Maria Zmarz-Koczanowicz, scenariusz: Maria Zmarz-Koczanowicz, Marta Szotkowska, zdjęcia: Jacek Petrycki, montaż: Grażyna Gradoń, produkcja: Wytwórnia Filmów Dokumentalnych i Fabularnych 2020.

2 Według Marcina Giżyckiego są to najwcześniejsze zachowane filmy zrealizowane przez wybitnego polskiego artystę nie filmowca, zob. M. Giżycki, *Rzeźbiarz z kamerą. O filmach Augusta Zamoyskiego*, [w:] *August Zamoyski. Nie tylko z archiwum*, red. M. Śledzianowska, Warszawa 2019, s. 269.

3 Wszystkie cytowane wypowiedzi reżyserki za: *Maria Zmarz-Koczanowicz: Cała magia w dokumencie bierze się stąd, że jest jakaś prawda. Wywiad Artura Zaborskiego.* Tekst dostępny w internecie na stronie culture.pl [dostęp: 20 września 2020].

4 Zob. pierwsze naukowe opracowanie archiwum: *August Zamoyski. Nie tylko z archiwum*, passim.

5 Najobszerniejszy opublikowany tekst autobiograficzny rzeźbiarz napisał w 1967 roku, trzy lata przed śmiercią: A. Zamoyski, *Jak i dlaczego wyrosłem z formizmu?*, „Poezja" 1968, nr 1, s.17-32; nr 2, s.32-47.

6 A. Zamoyski, *Jak i dlaczego…*, op. cit., s.19.

7 W styczniu 2019 roku Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego odkupiło od francuskich spadkobierców 93 rzeźby A. Zamoyskiego, które stały się częścią zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie. Por. *Zamoyski ocalony. Prezentacja kolekcji zakupionej do zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie oraz pokaz konserwatorski*, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Warszawie, 17 maja – 25 sierpnia 2019, red. E. Ziembińska, Warszawa 2019.

Kadr z filmu *Guczo. Notatki z życia*, reż. Maria Zmarz-Koczanowicz, fot. WFDiF

Ukazane niejako w ruchu ujawniają całą swoją materialność, charakterystyczną jedynie dla tej dziedziny sztuki – masę, ciężar, z jakimi zmagają się pracownicy firmy transportowej. Ekipa filmowa podążyła również tropem biografii rzeźbiarza, rejestrując współczesne widoki Jabłonia na Lubelszczyźnie, Tatr i Zakopanego, Warszawy, Paryża czy Rio de Janeiro – miejsc, które przed laty widziały oczy artysty. Naprzemiennie oglądamy więc tętniący życiem majątek w Jabłoniu z czasów młodości Zamoyskiego oraz w obecnym stanie opuszczenia.

Sam film został podzielony na dziesięć części, odpowiadających kolejnym etapom życia artysty. Noszą one tytuły: *Rita*, *Witkacy*, *Nowy Jork*, *Paryż*, *Maneta. „Byłaś pomnikiem w moim życiu"*, *Franka*, *Rio de Janeiro*, *Carmela*, *Listy* oraz *Szczęście*. Narrację, prowadzącą przez długie i burzliwe życie Augusta Zamoyskiego, poprzedza wstęp – „rzut oka" na szczęśliwe dzieciństwo spędzone w rodzinnym majątku Jabłoń na Lubelszczyźnie. Intensywne doświadczenie obcowania z przyrodą ukazane zarówno na początku filmu, jak i na końcu, tworzy narracyjną klamrę.

W filmie Zmarz-Koczanowicz nie prześledzimy ponad pięćdziesięcioletniej historii przemian formalnych i tematycznych rzeźb Zamoyskiego. Dostaniemy za to intymny portret artysty, złożony z fragmentów, tytułowych *notatek z życia*, przybliżający jego nieprzeciętną osobowość, sposób przeżywania świata czy najważniejszych związków miłosnych i przyjacielskich. I tak przykładowo: buntowniczy okres formistycznych eksperymentów został ukazany poprzez relacje rzeźbiarza z Witkacym oraz Ritą, czyli Margheritą Sacchetto, awangardową tancerką i pierwszą żoną, która wspierała jego artystyczną karierę, rozpoczętą wbrew woli arystokratycznych rodziców. Podczas brawurowej, trwającej ponad rok wyprawy do Nowego Jorku, gdzie *żyją ludzie najwspółcześniejszym stylem*, artysta przekonał się jednak, *że żyć z formizmu tu też jest utopią* [8]. Początek okresu klasycyzującego to przede wszystkim Paryż drugiej połowy lat 20. ubiegłego wieku i historia kolejnej miłości – związku ze śpiewaczką operową Anną Marią Radwan (Manetą), którą sportretował w wielu pracach rzeźbiarskich. Część zatytułowana *Franka* opowiada nie tylko o spełnieniu (Zamoyski w połowie lat 30. znalazł się u szczytu artystycznej kariery, a po śmierci ojca zaczął także samodzielnie zarządzać rodzinnym Jabłoniem), ale i o złamanym sercu Franciszki Kusiuk, zatrudnionej w majątku młodej kobiety z pobliskiej wsi, modelki (pierwowzoru dla słynnego posągu *Rhei*) i kochanki rzeźbiarza. Reżyserka z niezwykłą empatią, wręcz czułością traktuje te bohaterki „drugiego planu", kolejne towarzyszki życia Zamoyskiego, przywracając im głos. *Zawsze staram się wnieść do swoich filmów jakiś wątek odnoszący się do kobiet*:– przyznaje:. *W filmie o Zamoyskim dodałam to, jak kobiety go kształtowały, (...) choć niewątpliwie on był typem macho i takie miał poglądy. A mimo to usiłował, żeby kobiety w jego otoczeniu mogły się spełniać, rozwijać.*

Wybuch II wojny światowej i przymusowa emigracja artysty – wpierw do Brazylii, a w 1955 roku do Francji – dzieli jego biografię na dwie części: przed- i powojenną. Rzeźbiarz w 1940 roku zaczął prowadzić intensywny, szczery aż do bólu dziennik, oddający gorączkową ucieczkę przed Niemcami do Rio de Janeiro, a także ogromną tęsknotę i melancholię pierwszych spędzonych tam miesięcy (*Tak się bawiłem całe życie w przygody, a teraz nastąpiła przygoda realna. Ściskająca za gardło i serce* – zwierza się w filmie). I chociaż sława nowoczesnego klasycysty europejskiego umożliwiła mu dość szybkie dołączenie do brazylijskich elit – podjęcie pracy pedagogicznej, a także realizację posągów w przestrzeni publicznej, m.in. *Carmeli*, to ten rys nostalgicznej autorefleksji będzie mu już towarzyszył do końca życia. W części zatytułowanej *Listy* poprzez korespondencję przesyłaną do Zamoyskiego tuż po wojnie przez byłych pracowników z Jabłonia dowiadujemy się o nieodwracalnych zmianach zachodzących w komunistycznej Polsce – zmianach, uniemożliwiających rzeźbiarzowi-arystokracie powrót do ojczyzny. Ostatnie piętnaście lat życia Zamoyski spędził we Francji, gdzie wraz z ostatnią żoną Hélène Peltier, filolożką języka rosyjskiego, zakupił wiejski dom z ogrodem w Saint-Clar-de-Rivière niedaleko Tuluzy. *Helena pisze swoją pracę doktorską, cały dzień w szlafroku, ja w sabotach, welurach. Poza pracownię, ogród i bibliotekę nie wychodzę, pracujemy w milczeniu. (...) Rano sikorki dziobią w okno. Te nasze ptaszki to raj* – zwierza się artysta pod koniec swojej filmowej biografii.

Film Marii Zmarz-Koczanowicz – intymny portret Augusta Zamoyskiego ukazany poprzez rekonstrukcję jego dziennika – jest propozycją niezwykle fascynującą i śmiałą, ale na pewno nie ostatnią. W Polsce cały czas wzrasta zainteresowanie narracjami biograficznymi, łączącymi historię ze współczesnością i jednocześnie z konkretną ludzką jednostką. Olbrzymie archiwum rzeźbiarza czeka na kolejnych odkrywców – historyków sztuki, pisarzy-biografistów, a także filmowców. ■

August Zamoyski's intimate portrait. On film "Guczo. Notes from life" by Maria Zmarz-Koczanowicz

The discovery of amateur films made by August Zamoyski (1893-1970), a remarkable Polish sculptor, a few years ago caused great excitement. The films included both recorded home scenes, as well as short documentaries. From these films, Maria Zmarz-Koczanowicz, a renowned film documentalist, created an intimate film portrait of an artist, showing also historical and social background of that times. It consists of ten parts that speak about different phases of Zamoyski's life. ■

8 Pozostałe cytowane wypowiedzi Augusta Zamoyskiego za: *Guczo. Notatki z życia*, reż. Maria Zmarz-Koczanowicz, op,cit.

„Ze ścianą nie da się rozmawiać"

(Wywiad z Wacławem Kuczmą – byłym dyrektorem toruńskiego CSW)

Powyżej:
Wacław Kuczma
i Marina Abramović

Andrzej Saj: Znam Ciebie od wielu lat jako znakomitego organizatora życia artystycznego w kraju; byłeś kilkanaście lat dyrektorem Galerii Miejskiej BWA w Bydgoszczy, gdzie zorganizowałeś kilkaset wystaw wybitnych przedstawicieli sztuki polskiej, ale również pokazywałeś wybitnych artystów o randze międzynarodowej (takich m.in. jak P. Picasso, S. Dali, M. Chagall, A. Warhol, R. Horowitz). To Twoja galeria we współpracy z zagranicznymi instytucjami prezentowała premierowe u nas w kraju wystawy sztuki chińskiej czy albańskiej. Również dzięki Twojej inicjatywie został rozpoczęty projekt prezentujący Nowe Tendencje w Malarstwie Polskim. I to chyba dzięki tej znakomitej aktywności zostałeś, w wyniku konkursu, mianowany w grudniu 2015 r. na dyrektora CSW „Znaki Czasu" w Toruniu, instytucji o – wydaje się – większych możliwościach ekspozycyjnych i zapleczu organizacyjno - finansowym. Czy po tych czterech latach twojego kierownictwa, gdy kończysz już pracę w CSW, masz satysfakcję, że osiągnąłeś wszystkie, wcześniej, założone cele?

Wacław Kuczma: To był bardzo krótki czas mojego prowadzenia CSW w Toruniu. 4 lata i 7 miesięcy. Satysfakcję mam, ale wszystkiego nie udało mi się zrealizować. Nie było to możliwe. Potrzebowałbym 10 lat. Udało się przebudować strukturę CSW i nieco poprawić warunki działalności. Dyrektor zajmuje się nie tylko wystawami. Organizacja pracy, warunki pracy poszczególnych pracowników, infrastruktura, płace i cała sfera socjalna to zabiera wiele czasu. Ułożenie tych wszystkich problemów w jakimś sensownym układzie jest warunkiem podstawowym podejmowania wielkich przedsięwzięć artystycznych. Jeszcze do tego kino i jego działalność. Funkcjonowanie całej sfery wydawniczej, naukowej i literackiej. Powołałem Centrum Literatury i Centrum Sztuki Filmowej. Świetni pracownicy, zaangażowani w prowadzenie tych ośrodków w CSW zbudowali doskonały program, reagując na wydarzenia artystyczne i społeczno-polityczne nie tylko w Polsce, dopełniali program merytoryczny wystaw i wydarzeń w przestrzeni sztuki realizowany przez CSW. Robiliśmy nie tylko wystawy, ale bardzo rozbudowane wydarzenia artystyczne i naukowe w formie języka zrozumiałego dla przeciętnego widza, gościa naszej instytucji.

Głównym założeniem programowym było stworzenie oferty obejmującej wszelkie obszary działalności w sztukach plastycznych, czy jak dzisiaj się mówi wizualnych. Powoli to było wprowadzane. Chciałem, aby w CSW pojawiły się ważne zjawiska artystyczne istotne dla kultury polskiej i światowej; np. Jerzy Duda-Gracz, co by o nim nie mówić, ważna postać i twórczość, bardzo niedoceniana. Natalia Lach-Lachowicz – ikona polskiej sztuki, wystawy z okazji 100-lecia ruchu Dada, sztuka i moda, prezentacja twórczości artystów tureckich, chilijskich i argentyńskich – wystawa w pigułce, z Meksyku. Stworzyłem dość kontrowersyjną wystawę *I po co nam Wolność*. Otworzyliśmy się na twórczość artystów miejscowych ważnych dla naszego regionu. >

Dorota Kuczma, Wacław Kuczma i Marina Abramović, fot. Wojciech Woźniak

Kontynuowałem zapoczątkowany w Bydgoszczy cykl działań związanych z dokonaniami twórców wschodniej części Europy. W Bydgoszczy była Litwa, w Toruniu pojawiły się wystawy prezentujące postawy artystyczne z Białorusi i Ukrainy. I w końcu doszedłem do zrealizowania najważniejszego mojego marzenia od 2004 roku, czyli pokazania wielkiej wystawy Mariny Abramović. Udało mi się pozyskać po wielu latach dotację z programu Kreatywnej Europy, jako jedna z trzech instytucji w Polsce. Będzie to działanie wspólne z Islandią i Litwą. Środowiska artystyczne z tych krajów współpracowały ze mną od 2009 roku. Szczególnie z Islandią nawiązałem mocną więź, która przyniosła efekty w postaci wspólnego przedsięwzięcia. Prawie milion na działanie to wiele. Mam nadzieję, że mój następca to właściwie skonsumuje. Współpracowałem z Markiem Żydowiczem. Co roku organizowaliśmy wspólnie wystawy związane z artystami świata filmowego. Pojawił się Cronenberg, Lynch i Greenneway.

Mam satysfakcję, że udało mi się doprowadzić do rozbudowy CSW o bezwzględnie potrzebne magazyny i przestrzenie edukacyjne. Budynek CSW został źle wybudowany. Pozostawiłem gotowy projekt, pozwolenia na budowę i zapewniłem środki na jego budowę. Tuż przed odejściem podpisałem umowę z Urzędem Marszałkowskim na finansowanie budowy w ramach RPO. Następcy pozostało rozpoczęcie budowy. Nie wiem, kto za to odpowiada, ale oprócz ciekawych i rzeczywiście dużych przestrzeni, reszta jest pomyłką. W CSW nie ma odpowiedniej infrastruktury, nie ma warunków do przechowywania kolekcji, nie ma odpowiednie windy i zaplecza technicznego. Po za tym 10-letni budynek wymaga już wielu poważnych remontów. I na dodatek nie jest własnością CSW, tylko miasta. Mały budżet. Nikt, poza Urzędem Marszałkowskim, nie chciał podjąć rozmów o jego zwiększeniu. A trzeba pamiętać, że przez 10 lat dotacje nie były zwiększane. Gdybym nie dokonał restrukturyzacji, co dało nam oszczędności w wysokości 800 tysięcy rocznie, finanse instytucji po wielu rządowych podwyżkach ległyby w gruzach. Zmieniłem system ochrony CSW, wprowadzając monitoring elektroniczny w powiązaniu z osobowym. Nowoczesny, dobry i co najważniejsze zmniejszający koszty ochrony. Poprawiłem w miarę naszych możliwości estetykę wnętrza galerii i nieco warunki pracy poszczególnych działów. Jedno jest pewne, zdobyłem kolejne wielkie doświadczenie istotne dla obecnej mojej pracy.

Andrzej Saj: Zapytam wprost: dlaczego nie podjąłeś zamiaru kontynuowania Twojej pracy w Toruniu, co było głównym powodem Twojej rezygnacji? I czego – z Twoich planów – jakich inicjatyw nie udało się zrealizować, oraz dlaczego ?

Wacław Kuczma: Wiesz, nie lubię i nikt nie lubi rozmawiać ze ścianą. Tym bardziej, że jest ona wielka, czerwona i bardzo zadufana w sobie. Miałem w planie dla CSW sprowadzenie wielu ważnych postaci ze świata sztuki, prowadziłem rozmowy. Kilkoro z tych postaci było u mnie w CSW. Mam obiecane, że do rozmów wrócimy, ale już dla innego miejsca. Nie chcę mówić, kto miałby to być. Nie tylko Toruń jest idealnym miejscem na prezentację wielkiej sztuki. Przenoszę te plany do Bydgoszczy, która jest bardziej przyjazna i bardziej otwarta na takie realizacje. Są to kontakty w dużej mierze jeszcze z lat wcześniejszych. Biorąc pod uwagę krótki czas pracy w CSW, to wydaje mi się, że zrobiłem bardzo dużo ciekawych rzeczy z przestrzeni artystyczne i organizacyjnej. Współpracownicy świetni, zaangażowani. Tylko to, co jest poza instytucją, to co było wytwarzane przez część współorganizatorów nie odpowiadało mi. Dlatego napisałem, że w dniu otwarcia wystawy Mariny Abramović podjąłem decyzję odejścia z CSW, że będę pracował tylko do końca kadencji czyli 31 grudnia 2020 roku. Jestem w okolicy wieku emerytalnego. Poddałem się, naprawdę, ze ścianą nie da się rozmawiać, a mój kręgosłup nie jest giętki i nigdy nie był. Wyobraź sobie, że dzień przed otwarciem wystawy Mariny w CSW pojawia się komisja cenzorska składająca się z księży i urzędników ratusza toruńskiego, aby sprawdzić, czy wystawa może być otwarta. Bez względu na ich opinię i tak bym otworzył. Na szczęście nic nie mówili, ale sam pomysł spowodował zapalenie w mojej głowie czerwonej lampki. Co jest grane? – pomyślałem. Gdzie ja jestem? Nic Marinie nie powiedziałem, było mi wstyd za miasto. W końcu wystawę obejrzało ponad 50 tysięcy widzów z całego świata, przyjeżdżali z Australii, Nowej Zelandii, obu Ameryk i Europy. Wystawę odwiedziły ważne osobistości świata polskiej kultury, dziennikarze i literaci. Dochód z wystawy wyniósł ponad milion. Nie wiem, czy któraś wystawa sztuki współczesnej przyniosła taki rozgłos. Nie chodzi tu tylko o pieniądze, ale przede wszystkim o wartość samej sztuki i jej znaczenie dla publiczności. Pokazała się niezliczona ilość wywiadów, publikacji prasowych i telewizyjnych. Oczywiście oprócz telewizji publicznej, która miała zakaz mówienia o wystawie, wyjątkiem był oddział bydgoski telewizji, ale to zasługa ówczesnej dyrektorki oddziału, pani Raczyńskiej. Wyłamała się z tego zakazu. Odrobina informacji była w TVP Kultura, ale to naprawdę była tylko krótka informacja. Jak podsumowywano rok 2019, to ani ministerstwo kultury, ani telewizja publiczna nawet nie wspomniały słowem o tej wystawie. W kontekście tego, co działo się w Muzeum Narodowym w Warszawie z Natalią i innymi twórcami polskim – to nic dziwnego.

Andrzej Saj: Twoja kadencja aktywności w CSW przyniosła Ci ogromny rozgłos wystawą Mariny Abramowicz (do czego jeszcze w tej rozmowie wrócimy), ale jednocześnie wiele krytycznych głosów środowiska konserwatywnego, ponadto – co zwykle jest typowe dla lokalnych grup nacisku – pretensjami o nikłe zainteresowanie CSW twórczością artystów z województwa kujawsko-pomorskiego. Jak oceniasz te zarzuty ?

Wacław Kuczma: Lokalni twórcy zawsze dążą to tego, aby opanować takie instytucje. Były wystawy związane ze środowiskiem toruńskim. Największa to Jerzego Brzuskiewicza, wieloletniego prezesa toruńskiego ZPAP, osoby ważnej dla powstania CSW. Były też inne prezentacje, choćby coroczne wystawy najlepszych dyplomów Wydziału Sztuk Pięknych UMK. Są przecież inne galerie do prezentacji wystaw środowiska. Gdybyś chciał pokazywać dokonania miejscowych twórców w większej skali, nie byłoby miejsca ani środków na prezentacje duże i najważniejsze dla Polskiej i światowej sztuki. CSW

jest instytucją przeznaczoną do tworzenia zjawisk bardzo istotnych, mających duże znaczenie dla całego obrazu sztuki.

Andrzej Saj: Wydaje się, że wyraźnym kompromisem (jeśli to tak można określić) wobec oczekiwań środowiskowych jest aktualnie trwająca wystawa „Znaki Apokalipsy" (piszemy o niej w bieżącym numerze „Formatu") – czy to efekt twojej rezygnacji z ambicji poszukiwania nowości we współczesnej sztuce?

Wacław Kuczma: Wystawa „Znaki Apokalipsy" mogłaby być mocniejsza i bardziej odpowiadać problemowi. Jest to bardzo ważny temat, co dzisiaj zresztą widać. Myślę, że za bardzo kuratorzy skręcili w stronę jednorodnego obrazowania problemu. To nie rezygnacja z poszukiwania ambitnych działań. To raczej poszukiwanie szerokiego spektrum wystawienniczego, poszukiwanie i próba znalezienia odpowiedzi na nurtujące nas problemy egzystencjalne i moralne. Dałem szansę miejscowym kuratorom na możliwość działania. Nie chciałem zamykać się wyłącznie na swoje zainteresowania. Choć może w przyszłości sam wrócę do tego tematu i postaram się go zrealizować w szerszej płaszczyźnie.

Andrzej Saj: Wiadomo, że wystawa „Do czysta" Mariny Abramowicz z ubiegłego roku – to Twój największy życiowy sukces, potwierdzony ogromnym rozgłosem publicystycznym i uznaniem przez prominentne środowiska opiniotwórcze (np. „Polityka", „Tygodnik Kulturalny" TVP, „Gazeta Wyborcza" itd.) To jedno z największych i najważniejszych wydarzeń we współczesnym życiu artystycznym Polski, które miało rangę o znaczeniu międzynarodowym i powstało zresztą we współpracy z instytucjami zagranicznymi. Powiedz coś o kulisach tego przedsięwzięcia. Dlaczego Twoja rola w tym projekcie, w jego belgradzkiej kontynuacji – była zminimalizowana ?

Wacław Kuczma: Trzeba pamiętać, że nie byłem sam przy organizacji tego ogromnego przedsięwzięcia. To była współpraca wielu instytucji w Europie. Nas na indywidualne działanie w tej materii nie byłoby stać. Belgrad to miasto rodzinne Mariny. Ona wróciła do niego jako gwiazda, odtrącana wiele lat. Wiele lat temu był pomysł wspólnej organizacji tej wystawy przez Bonn, Belgrad i Galerię Miejską w Bydgoszczy. Główny organizator, którym była instytucja z Bonn, wycofał się z organizacji po pół roku od podjęcia pomysłu. Nas i Belgrad nie było stać na to, choć nie wiem, czy wówczas w 2007 roku chcieli tą wystawę zrobić. Był to raczej pomysł Mariny. W końcu jej retrospektywa pojawiła się w Nowym Jorku. Może i dobrze, że tak się stało. W Europie było siedem odsłon wystawy „The Cleaner". Każda z nich była inna, inaczej zrobiona. I nie mam pretensji o brak szczególnego wyłuszczenia mojej osoby w Belgradzie. Każda z galerii organizująca wystawę miała swoich kuratorów i swój pomysł. Marina na otwarciu podziękowała wszystkim z imienia i nazwiska organizatorom poszczególnych prezentacji. To mi wystarczy. Głównym organizatorem europejskiej podróży wystawy było Moderna Museet ze Sztokholmu. To były ogromne fundusze, nas samych na to nie było stać. Ja o wystawie Mariny myślałem już od 2004 roku, od spotkania z nią w Salzburgu. Ta myśl cały czas była ze mną. Jak przechodziłem do CSW, miałem nadzieję na podjęcie tego tematu. Nie byłem pewien, czy będę miał odpowiednie możliwości finansowe. Szybko okazało się, że będzie to trudne lub nawet niemożliwe do zrealizowanie przez naszą tylko instytucję. Mała dotacja podmiotowa nie zapewniała podstaw do jakiegokolwiek starania się o organizację. Nawet jak próbujesz zdobyć środki zewnętrzne, to i tak musisz mieć dość spory wkład własny. I kiedy usłyszałem, że w Europie pojawia się Marina ze swoją wystawą „The Cleaner", przy współpracy paru instytucji, to pomyślałem, że to ten moment. Pojechałem na wernisaż wystawy do Danii z postanowieniem przeprowadzenia rozmowy z Mariną. I udało się, przypomniałem Jej nasze rozmowy z lat wcześniejszych. Przedstawiłem Marinie propozycję organizacji wystawy w Polsce, w Toruniu. Trochę ze zdziwieniem, może i niedowierzaniem, że możemy i damy radę to zrobić, poprosiła mnie o przedstawienie warunków i możliwości. Od razu skontaktowała mnie z Giuliano, dyrektorem Jej nowojorskiego instytutu. Razem mieliśmy już ustalić przebieg współpracy. Poznałem na tym wernisażu również Ulaya. Zaproponowałem mu wspólną wystawę z Mariną, ale to było chyba za wcześnie, biorą pod uwagę ich wzajemne stosunki z przed wielu lat. Pozostała Marina wyłącznie ze swoją wystawą, a Ulaya miałem zrobić później. Zresztą Marina już podczas pobytu u mnie, poprosiła mnie o zrobienie mu wystawy. Zapewniła, że na Jego wernisaż przyjedzie.

Po powrocie do Torunia zabrałem się do pracy nad wystawą. Gdy powiedziałem moim współpracownikom, co chcę zrobić, to pukali się w czoło, że chyba jestem niepoważny. Niektórzy z nich uważali, że utopię CSW w długach, że zamiast podnosić pensje, ja chcę wydać ogromne pieniądze na wystawę Mariny. Moim największym zmartwieniem było to czy Marinie spodoba się aranżacja, którą przygotowałem. Przygotowaliśmy dużą makietę CSW z układem prac. Przyjechała we wrześniu 2018 roku na dwa dni i muszę powiedzieć, że większych uwag nie miała. Zrobiła duże wrażenie na pracownikach. Udało nam się zrobić z telewizją bydgoską długi wywiad z nią. Pierwszy taki w Polsce.

O dziwo im było bliżej wystawy, wywoływała ona coraz większe reakcje i protesty. Nie tylko środowisk skrajnie katolickich, ale też feministycznych i artystycznych. Pisali do Mariny listy, aby odpuściła sobie współpracę ze mną i CSW. Nie było to miłe. Ale na całe szczęście Marina nie reagowała na tego typu akcje.

Muszę tu zaznaczyć, nie byłoby tej wystawy, gdyby nie było zaangażowania pracowników CSW. Sam bym nie dał rady. Takich wystaw nie robi się samemu. To było wielkie działanie. Oprócz wystawy całe pole różnorodnych przedsięwzięć i prezentacji, filmy o niej, wykłady , dyskusje, spotkania z teoretykami itd. Wiele czasu zajęła nam produkcja gadżetów, wydawnictwa. Organizacja warsztatów dla performerów mających odtwarzać wybrane dzieła Mariny. Wiele miesięcy pracy, wielu pracowników, począwszy od księgowości, a skończywszy na pracownikach technicznych, merytorycznych i promocji. Musiałbym w zasadzie ich wszystkich wymienić. Choć były głosy, że marnuję czas. Wiesz jak to jest, w końcu okazało się, że to jest sukces, i wtedy Ojców i Matek tego przedsięwzięcia zrobiło się pełno.

Andrzeja Saj: I na koniec; wracasz do Bydgoszczy, obejmujesz – również w efekcie konkursu – stanowisko dyrektora Muzeum Okręgowego. Czy to oznacza, że rozczarowałeś się już promowaniem sztuki współczesnej, w tym młodych artystów (co było znamienne dla Twoich zainteresowań)? Kiedyś tym Muzeum kierował Twój ojciec, jak dzisiaj, w innej już nowej sytuacji, widzisz tę kontynuację „rodzinnych tradycji"? Jakie masz plany i nadzieje?

Wacław Kuczma: Nie, nie rozczarowałem się promocją sztuki współczesnej. Przecież w Bydgoszczy też można to robić i pewnie będę robił. Toruń to nie jedyne miejsce do takich działań. Tu w Bydgoszczy może być jeszcze lepiej. To, że mój ojciec był dyrektorem muzeum, ma dla mnie znaczenie, Ale to już inne czasy, inne wyzwania. Mam tutaj wiele do zrobienia. Więcej pracy niż w CSW, to dużo większa instytucja i o wiele więcej zadań do zrealizowania. Zapowiada się ciekawie. Plany też mam duże, może i imponujące. Chcę współpracować z Mariną i innymi ciekawymi twórcami. Będę próbował zestawiać razem naukę ze sztuką i historią. Zobaczymy, co z tego wyjdzie. Stworzymy coś na kształt hybrydowych wystaw i działań.

Andrzej Saj: Dziękuję za interesującą rozmowę i życzę kolejnych sukcesów w Twojej nowej sytuacji zawodowej. ■

„You cannot talk with a wall" – an interview with Wacław Kuczma

An interview Andrzej Saj made with Wacław Kuczma, the former director of the Centre of Contemporary Art in Toruń. During over 4 years of work, many important initiatives and projects were developed thanks to his intense activity on artistic, as well as organisational levels. The biggest and most significant event was Marina Abramovic's exhibition „The Cleaner" held in 2019 in collaboration with other European galleries. Currently Kuczma is a director of the District Museum in Bydgoszcz. ■

Ład mebli Władysława Wincze

(Wywiad z prof. Michałem Jędrzejewskim)

Anna Kania-Saj: Panie Profesorze – zwracam się do Michała Jędrzejewskiego, byłego wieloletniego dziekana oraz rektora wrocławskiej uczelni artystycznej – był Pan jednym ze studentów, a potem współpracowników prof. Władysława Wincze, osoby wyjątkowo zasłużonej dla powołania i dydaktycznego ukonstytuowania kierunku architektury wnętrz we wrocławskiej ASP. Proszę powiedzieć, jakie znaczenie dla Pańskiej kariery dydaktycznej na tej uczelni i działalności projektanckiej miała nauka i przykład twórczości Winczego? Jak to było w czasach pańskich studiów i na czym głównie polegała wartość edukacji prof. Winczego dla ówczesnych studentów i ich późniejszej pracy zawodowej?

Michał Jędrzejewski: Profesor Władysław Wincze był człowiekiem otwartym. Realizował własną, wyraźnie zarysowaną doktrynę artystyczno-projektową, wywodzącą się z tradycji przedwojennego Ładu, jednak nikomu jej nie narzucał. Wręcz przeciwnie, zachęcał studentów do odkrywczych poszukiwań. Spierał się z autorami nie zawsze przemyślanych koncepcji, ale jeśli student rzeczywiście wiedział, o co mu chodzi i potrafił uzasadnić swój pomysł, akceptował przedstawiany kierunek poszukiwań.
Był osobowością charyzmatyczną, a zarazem nie stwarzającą nadmiernego dystansu w kontaktach ze studentami, którzy cenili jego osiągnięcia twórcze oraz rozległą wiedzę fachową, utrwaloną podczas realizacji kreowanych mebli, wnętrz, detali architektonicznych i rozwiązań wystawienniczych oraz kolorystycznych (był m.in. współautorem kolorystyki całego kompleksu kilkuset, rewaloryzowanych i rekonstruowanych, budynków zabytkowego centrum Wrocławia). Można powiedzieć, iż studia u Władysława Wincze nobilitowały, gwarantując w tamtych trudnych powojennych latach zajęcie stabilnej pozycji na tak zwanym rynku zamówień plastycznych.
Niebagatelnym czynnikiem budującym autorytet profesora, były też różne wątki jego wojennego życiorysu. Których zwłaszcza w pierwszych powojennych latach raczej nie eksponowano, ale studenci i tak wiedzieli, że był jednym z dowódców Powstania podczas obrony warszawskiego Mokotowa.
Dla mnie, jako równolegle studiującego malarstwo u prof. Eugeniusza Gepperta, studia u profesora Wincze były poszerzeniem zakresu możliwości kreacyjnych i potwierdzeniem wzajemnej współzależności sztuk pięknych i sztuk projektowych.
Ponieważ tak się złożyło, iż grupa, z którą rozpoczynałem zajęcia pod kierunkiem Profesora w roku akademickim 1956/57, liczyła zaledwie 6 osób, Profesor mógł nam wszystkim poświęcać wiele czasu, i szczegółowo omawiać każdy etap opracowywania semestralnych zadań. W następnych latach liczba studentów (jak i pedagogów) znacznie się powiększyła i kameralna rzeczywistość tamtego szczególnego „odwilżowego" roku już nie mogła w pełni zaistnieć. Chociaż Profesor do końca swojej działalności w Uczelni starał się tworzyć rodzinno-opiekuńcze klimaty korektowych spotkań ze studentami.

A.K.S.: Uważa się Pan za ucznia prof. Winczego, ale kogo jeszcze można dzisiaj zaliczyć do jego uczniów? Co może Pan, opierając się na własnym doświadczeniu z tamtego okresu powiedzieć więcej o programowych złożeniach dydaktyki i twórczości projektanckiej Winczego? Co było fundamentalne dla Jego rozumienia zawodu projektanta?

M.J.: Do uczniów trzeba oczywiście zaliczyć wszystkich dyplomantów, realizujących swe finalne projekty pod Jego kierunkiem, ale ze specjalnym wyróżnieniem czwórki pierwszych Profesora asystentów: Józefa Chierowskiego (autora masowo produkowanego słynnego fotela „366"), Tadeusza Forowicza (autora wielu świetnych unikatowych mebli i wieloletniego rektora Uczelni), Zbigniewa Kaweckiego (autora dzieł metaloplastycznych, a w tym insygniów rektorskich) oraz Jana Kowalczyka (również metaloplastyka, autora niezliczonych żyrandoli, krat, kinkietów i innych kutych detali architektonicznych, ale też projektanta form przemysłowych, m.in. formy odbiornika radiowego „Ramona",1964). Uczniami profesora byli też Tadeusz Ciałowicz i Ryszard Gachowski (wszechstronni projektanci wnętrz, plakatów, malarstw ściennych i rozwiązań wystawienniczych, jak również wykładowcy wrocławskiej PWSSP). Uczniem i wieloletnim asystentem Władysława Wincze był też późniejszy kierownik Katedry Architektury Wnętrz prof. Krzysztof Wołowski. Wszystkich wymienić nie sposób, ale uczniami profesora są też pośrednio uczniowie jego uczniów. W 1996 roku podczas otwarcia wystawy „W kręgu Władysława Wincze" prof. Irena Huml zauważyła, iż we wrocławskim designie meblarskim trwa dostrzegalna aura art deco, międzywojennych poszukiwań artystycznych, zainicjowanych przez twórcę Ładu – profesora Wojciecha Jastrzębowskiego.
Władysław Wincze nie zerwał więzi ideowych ze swoim znakomitym i wszechstronnym profesorem, a zarazem bliski był poglądom twórców Bauhausu, w pewnym sensie łącząc powojenną wrocławską szkołę wnętrzarskiego designu z dawną linią poszukiwań poelzigowskiej Akademii, zwanej „Bauhausem przed Bauhausem".

A.K.S: Przytoczył Pan za I. Huml przykład jednego z założycieli Ładu, W. Jastrzębowskiego, którego echa twórczości są widoczne we wrocławskim meblarstwie.
Czy obecnie można mówić o jakiejś wyraźnej kontynuacji stylistyki ładowskiej w projektowaniu mebli? Czy można dzisiaj wskazać ucznia Winczego, którego twórczość nawiązuje do Mistrza, ale też ją rozwija? Czy Wrocławska szkoła projektowania wnętrz i mebli pozostaje „pod wpływem" Winczego i stylu wypracowanego przez Ład?
M.J.: Niewątpliwie wpływy twórczości Profesora widoczne widać dobrze w projektach mebli Tadeusza Forowicza, które zarazem są przejawem oryginalnych autorskich
poszukiwań b. rektora Uczelni (poszukiwań niezbyt szerzej znanych, a jednych z najciekawszych zarazem, zaniechanych na przełomie lat 60/70, prawdopodobnie na skutek obciążenia obowiązkami wynikającymi z kierowania Uczelnią, a być może w wyniku tendencyjnie nieprzychylnej recenzji, zamieszczonej we wrocławskiej prasie po jednej z wystaw wrocławskiej sztuki użytkowej. Pojawiło się tam sformułowanie *straszy uszaty*

1

2

1. **Łucja Skomorowska-Wilimowska**, *Władysław Wincze*, ok. 1980, brąz, 45 × 24 × 32 cm

2. Meble z wystawy: „Władysław Wincze.Wnętrza"
Fot. 1-2. Krzysztof Saj

fotel, o naprawdę dobrze zaprojektowanym meblu Tadeusza Forowicza – być może inspirowane tendencją dostosowywania mebli do minimalizowanych powierzchni
budowanych mieszkań). Słynny fotel Józefa Chierowskiego też zawiera w swej formie ślady wpływów Władysława Wincze. Wielce aktywny projektant, jakim był w latach 70. Edward Gańcza, wprowadzający do produkcji liczne meble projektowane dla Spółdzielni Cis, był może już bardziej uczniem Tadeusza Forowicza niż Profesora, ale i w jego meblach, nawiązujących do różnych wątków stylistycznych, jest obecne wspomnienie Ładu/art deco. Ład tkwi we wrocławskiej aurze, tak jak malarski strukturalizm i gama kolorystyczna pejzażu widocznego z okien sali senatu. Klimaty ładowskie były też obecne w dziełach ceramików, a są związane z szacunkiem dla tworzywa, funkcji, tradycji i umiarkowanej dekoracyjności.

Wpływy Ładu,wraz z innymi tendencjami i z osobistymi wizjami autorów są moim zdaniem wciąż – mniej lub bardziej– obecne w projektach Stanisława Figla, Wacława Kowalskiego, Krzysztofa Wołowskiego, Edwarda Zielonki, Piotra Karpińskiego, Andrzeja Kabata, jak i w pracach ich utalentowanych uczniów. To jest temat, który warto by głębiej rozpracować, tworząc katalog realizacji meblarskich –kręgu Władysława Wincze.

Profesor rozpoczął działalność w uczelni od organizacji zakładów metalu i drewna Reprezentowały w okresie swej świetności (lat 50. - 70.) najwyższy poziom profesjonalnego rzemiosła i były autonomiczną jednostką uczelni (na własnym rozrachunku), zatrudniającą ok. 12 osób i realizującą zarówno projekty studenckie, jak i zewnętrzne zlecenia na realizacje wnętrz i mebli oraz rozwiązań wystawienniczych. Zaszkodził im stan wojenny, a zniszczone zostały ostatecznie przez zarządzenia ministerialne, podnoszące trzykrotnie poziom narzutu do realizowanych zamówień; ten sam los spotkał podobne zakłady m.in. w warszawskiej ASP. W zakładach tych studenci poznawali podczas zajęć praktycznych technologie realizacji mebli. Twórcze działania studentów przebiegały równolegle z poznawaniem rzemiosła pod okiem mistrzów stolarskich, doświadczonych nauczycieli zawodu. Była to realizacja założeń Ładu, pokrewna zresztą ideom Bauhausu. To wiązało z ładowską tradycją, chociaż zewnętrzny kontekst raczej od tej tradycji
absolwentów oddalał, z uwagi na zawirowania na rynku zamówień plastycznych, jak i przemiany cywilizacyjne następujące w wyniku tak zwanej globalizacji.

Dodam, że osobiście wpływom ładowskim poddawałem się w mniejszym stopniu (a Profesor to akceptował), zaś wynikało to z równoległego studiowania malarstwa, zajmowania się teatrem studenckim, scenografią, wystawiennictwem, uczestnictwem w konkursach architektonicznych i projektowaniem plakatów oraz konstruowaniem brył niemożliwych. Mebli zaprojektowałem niewiele, fotel do widowni wielokierunkowej prof. Wiktora Jackiewicza (wersja zrealizowana w sali widowiskowej w Łasku), krzesło, na którym przez ok. 30 lat siedzieli instrumentaliści wrocławskiej Filharmonii, *Fitness bibliotekę*i coś tam jeszcze oraz meble sceniczne i to wszystko, ale pewnie troszkę wpływów Ładu przeniknęło również przez moje projekty.

A.K.S.: Jak oceniłby Pan ewolucję drogi twórczej (a także dydaktyki) prof. Winczego, realizowaną w czasach, gdy był Pan jego samodzielnym współpracownikiem?

Jak wiadomo, Szkoła zorganizowała szereg prezentacji projektów Winczego, które z tych inicjatyw uważa Pan za istotne z punktu widzenia oceny i wartościowania dorobku twórczego Winczego? I co może Pan powiedzieć o ostatniej – z bieżącego roku – zbiorczej wystawie dzieł trwałych i projektów (szkiców) prac Winczego?

M.J.: Przez pierwszych 6 lat po dyplomie, pracując jako grafik, scenograf i projektant wnętrz, nie miałem prawie kontaktu z Uczelnią. Ściągnął mnie do niej z powrotem w 1967 roku, na tak zwane godziny zlecone, prof. Krzysztof Meisner, tworzący na kierowanym przez Profesora, a przywróconym do właściwej nazwy, Wydziale Architektury Wnętrz, Katedrę Form Przemysłowych. Z tą Katedrą byłem związany przez następnych 10 lat, prowadząc również zajęcia dla studentów AW, a do Katedry AW >

przeszedłem już jako docent w 1977 roku. Profesor Wincze był w latach sześćdziesiątych zwolennikiem i inicjatorem poszerzania wydziałowego programu kształcenia i właśnie z jego inicjatywy, został zaangażowany w Uczelni jeden z najaktywniejszych designerów młodszego pokolenia Krzysztof Meisner (absolwent Wydziału Mechanicznego Politechniki i ASP w Warszawie). Współpraca profesora z szefem nowej jednostki układała się znakomicie, a nowa Katedra stała się nieocenionym impulsem rozwojowym, zarówno dla Wydziału, jak i dla Uczelni jako całości. Po przejściu Profesora na emeryturę, Krzysztof Meisner wyjechał za granicę, ale Katedra stała się nieodłączną częścią Wydziału i trwałym śladem dalekowzrocznych decyzji Profesora.
Natomiast ewolucję postaw twórczych Profesora jako autora realizowanych wnętrz można było prześledzić na niedawnej wystawie w Muzeum Architektury. Świetna, niestety już nie istniejąca, a utrzymana w stylu art deco, biblioteka w dzisiejszym Teatrze Lalek, dyskretnie omijała rafy socrealizmu. Wnętrza typowego mieszkania, prezentowane w warszawskiej „Zachęcie" były w 1957 roku oznaką przełamania ograniczeń formalnych okresu minionej właśnie epoki; kawiarnia Kolorowa (w Hali Stulecia, 1959), była dla mnie echem tendencji obecnych na EXPO w Brukseli (1958). Księgarnia Pod Arkadami (KDM) była połączeniem racjonalnej funkcji z nowoczesnym, oszczędnym dozowaniem środków plastycznego oddziaływania. Kwiaciarnia, w tym samym zespole budynków, stanowiła rodzaj wizualnego spektaklu, a wnętrza Teatru Współczesnego (1962) były wyrafinowaną syntezą wątków projektowych obecnych we wcześniejszych realizacjach. Znakomitym podsumowaniem dokonań projektowych Profesora stała się, odbudowana z niemal kompletnej ruiny leśniczówka w miejscowości Przemiłów, usytuowana na skraju lasu rosnącego na przeciwstoku Ślęży. Jednoprzestrzenne, dwupoziomowe wnętrze wchłaniało klimat malowniczego otoczenia, stając się niezrównanym miejscem spotkań z okazji corocznych obchodów imienin Profesora.
Jeśli chodzi o wystawy dorobku twórczego Władysława Wincze, to największymi były dwie ekspozycje zrealizowane w Muzeum Architektury (1979 i 2019/20). Pierwsza powstawała pod osobistym nadzorem Profesora (miałem zaszczyt projektować do niej plakat) i punktowała te wątki działalności, które profesor uważał za najistotniejsze. Natomiast w ramach najnowszej ekspozycji, której kuratorem był Tomasz Mikołajczak, udało się zgromadzić m.in. liczne unikalne meble Profesora realizowane m.in. podczas II wojny w okupowanej Warszawie, a znajdujące się w posiadaniu prywatnych właścicieli mieszkających w różnych miejscowościach. Ich odszukanie i zgromadzenie na wystawie, było ważnym dokonaniem kuratorskim. Należy tu też odnotować świetnie rozwiązanie przestrzeni wystawienniczej z unikalną formą podestów ekspozycyjnych, którego autorem był Jacek Kos. Dawną, ale bardzo ważną prezentacją twórczą było eksponowane w warszawskiej Zachęcie kompletnie wyposażone w zaprojektowane przez Profesora meble, typowe mieszkanie A. D. 1957. Było ono częścią wielkiej wystawy sztuki użytkowej, a obok Władysława Wincze prezentowali swoje rozwiązania wnętrz mieszkalnych: Oskar Hansen, Jan Kurzątkowski i inni najwybitniejsi projektanci tamtych lat.

A.K.S.: Dziękuję za rozmowę. ■

1

1-2. Meble z wystawy: „Władysław Wincze. Wnętrza", fot. 1-2. Krzysztof Saj

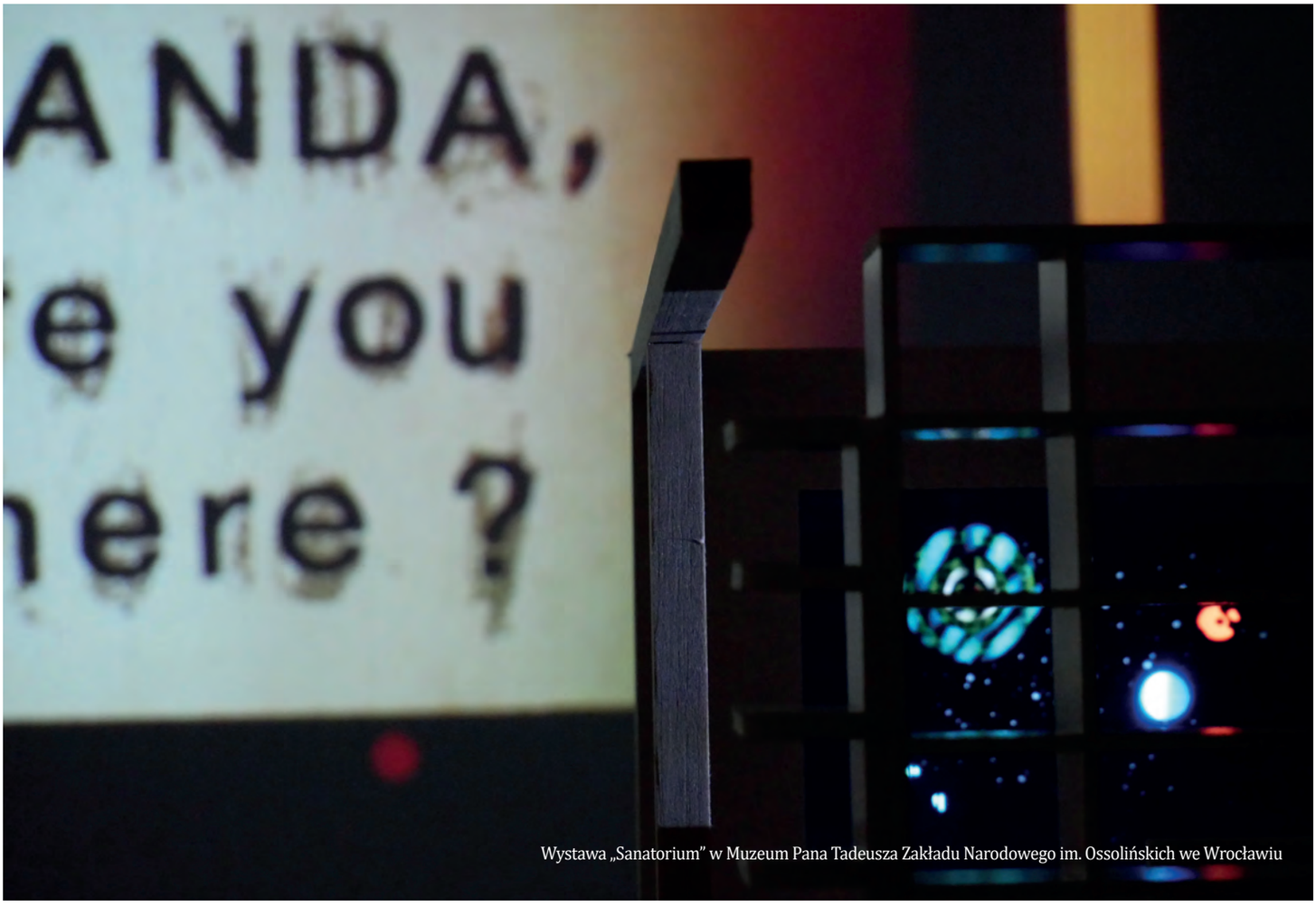
The furniture order by Władysław Wincze – an interview with Prof. Michał Jędrzejewski

An interview taken by Anna Kania-Saj with the former many-year dean and rector of the Wroclaw Academy of Fine Arts, Prof. Michał Jędrzejewski about Prof. Władysław Wincze – an artist, teacher and master for many students. Wincze referred in his art to the Bauhaus ideas and the artistic research initiated in the interwar time by Prof. Wojciech Jastrzębski, the founder of the Order (Ład) artistic group. This influence has been continued in the Wroclaw furniture art and industry. ■

2

Mateusz Palka

Wrocławska sztuka w czasach pandemii



Wystawa „Sanatorium" w Muzeum Pana Tadeusza Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Wrocławiu

Pandemia COVID-19 wywiera nie tylko bezpośredni i realny wpływ na zdrowie i życie – kształtuje także pośrednio nasze myślenie i odczuwanie. Z pewnością częściej niż dotychczas zastanawiamy się nad zagadnieniami kontroli, wolności i przestrzeni. Ważne stały się dla nas kwestie relacji z drugim człowiekiem i bliskości, która zaczęła stanowić realny problem społeczny, technologiczny i polityczny.

Kiedy pod koniec marca 2020 roku stanął świat, twórcy znaleźli się w zupełnie dla nich nowej rzeczywistości. Systematycznie wprowadzano zakazy i obostrzenia w kontaktach międzyludzkich, gromadzeniu się oraz przemieszczaniu. Zamknięto nie tylko muzea i galerie sztuki, ale także ograniczono dostęp do terenów zielonych. Wirus wywołuje strach, który wzmaga narastające poczucie niepewności w wyniku coraz silniejszych regulacji i ograniczeń nakładanych na nasze codzienne funkcjonowanie.

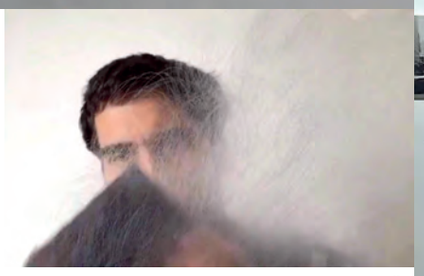
Musieliśmy zmierzyć się z koniecznością izolacji społecznej i wszystkimi towarzyszącymi jej problemami. Galerie sztuki i muzea także szukały nowych form funkcjonowania. Utracone poczucie bezpieczeństwa w wymiarze prywatnym, i wolności w sferze społecznej, próbowaliśmy przepracować i rekompensować poprzez działania twórcze. Podobnie, choć w różnej skali, działały na nas często stymulująco kryzysy, konflikty, wyrwy w zwyczajnym, komfortowym i przewidywalnym życiu, z którymi musieliśmy się mierzyć, by w efekcie spojrzeć na nasze życie i twórczość z innej perspektywy.

Przygotowałem subiektywny przegląd aktywności kilku galerii i muzeów we Wrocławiu, które nie tylko dostosowały swoją działalność do nowych realiów, ale także bezpośrednio podjęły tematykę pandemii i społecznej izolacji.

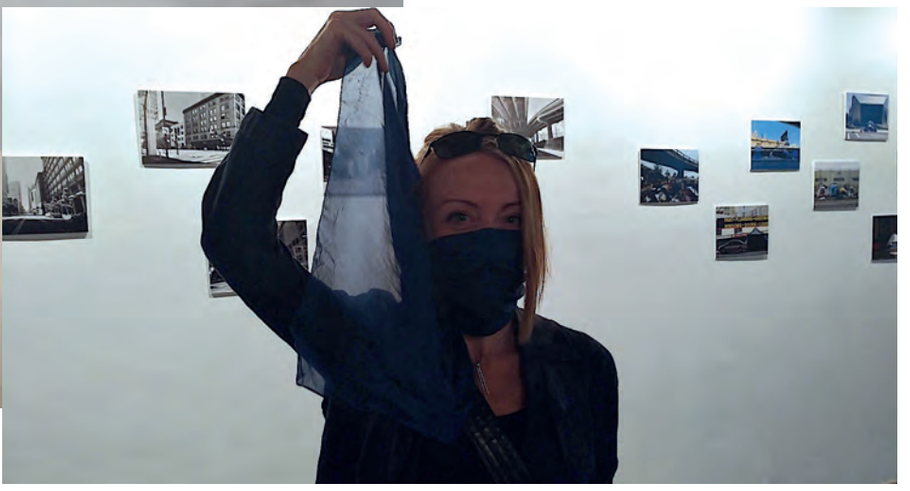
W czasie lockdownu Muzeum Współczesne Wrocław przeszło sprawnie do działalności w sieci. Uruchomiono rodzinne warsztaty online, dyskusje o sztuce, w tym wideokomentarze kuratorów wystawy *„Poezja i performans. Perspektywa wschodnioeuropejska":* Sabine Hänsgen, Tomáša Glanca i Agaty Ciastoń. Warto wspomnieć także o wartościowym pomyśle, jakim były rozmowy z opiekunami kolekcji MWW, dotyczące profilu zbiorów, opieki nad nimi i udostępniania. Na uwagę zasługuje także jednorazowy pokaz online filmu Antoniego Dzieduszyckiego *Wrocław '70. Sympozjum Plastyczne*, a także społeczne działanie skierowane do starszych osób, którego celem było twórcze wykorzystanie czasu izolacji.

Galeria Entropia w ramach akcji *#entropiawdomu* prowadziła swoją działalność dwutorowo. Z jednej strony w sposób selektywny, ale i bardzo świadomy, prezentowała swoje archiwalne działania, które w pandemicznej rzeczywistości nabierały nowych znaczeń. Przywołano np. performans Christosa Mandziosa – działanie *Wymiary w przestrzeni* z 1 kwietnia 2003 roku, które dziś postrzegać możemy z perspektywy powszechnej i przymusowej domowej izolacji. Do rzeczywistości zapośredniczonej przez nowe media (oraz zwrotnie – rzeczywistości medialnej) odnoszą się z kolei realizacje: performans Oskara

1



2



3

1. Otwarcie wystawy „Distancing Chronicle" w Galerii Entropia, 3.09.2020, fot. Andrzej Rerak
2. Kadr z transmisji on-line performansu Matěja Franka „Visual Distancing" w ramach #entropiawdomu
3. Otwarcie wystawy „Distancing Chronicle" w Galerii Entropia, 3.09.2020, fot. Mariusz Jodko

Dawickiego z 30 marca 1998 oraz film Rytisa Konstantinavičiusa *Dno w Eterze* z 2013. Komentarzem do pandemicznej rzeczywistości były także nowe realizacje, jak cykl pół-parodiowych filmów o emigracji wewnętrznej i wykreowanej rzeczywistości pt. „Słońce nad Lehistanem", w których w krzywym zwierciadle pokazane zostały nasze niespełnione marzenia, poczucie alienacji i absurdy codzienności czy seria performansów dokamerowych Izabeli Chamczyk „Codzienność w Koronie". Wyrazem artystycznej bezsilności względem otaczającej nas rzeczywistości była także akcja Marcina Harlendera pt. *Sztuka w czasach zarazy. Działanie pierwotne* czy działanie on-line Matěja Franka *visual Distancing*, w którym podważona zostaje transparentność medialnego przekazu i cyfrowej relacji z drugim człowiekiem.

Centrum Sztuki WRO także sięgnęło do własnego bogatego archiwum. Udostępniono 140 dokumentalnych materiałów filmowych. Spotkania autorskie z artystami czy Niedzielne Poranki we WRO przeszły na tryb on-line i prezentowały scenariusze na działania warsztatowe w czasie izolacji. Zarówno WRO jak i Entropia, zadają pytania o zmieniającą się formę kontaktu ze sztuką. Czy zjawiska, z którymi mamy obecnie do czynienia będą nam już stale towarzyszyły? WRO podkreśla pozytywny aspekt, jakim jest możliwość kontaktu publiczności z twórcami i doświadczania ich działań bez ograniczania się do konkretnego miejsca, galerii.

BWA podobnie prowadziło zróżnicowaną działalność on-line: warsztaty, zwiedzanie, wykłady, prezentacje, prezentacje archiwum. Zainicjowane zostały także cykle zdalnych spotkań, np. w ramach współpracy Galerii ASP Rondo Sztuki, ASP w Katowicach i we Wrocławiu oraz BWA Wrocław prowadzona była seria cotygodniowych rozmów poświęconych typografii pt. „Typorozmowy". Odpowiedzią na pandemię były wystawy: „Żyjnia x Nie jesteś sam/a" w Galerii Dizajn BWA Wrocław, czyli tzw. seans samopomocowy przeznaczony dla jednej osoby na raz oraz ekspozycja „Królestwo" w witrynach galerii SIC! przygotowana przez Dominikę Drozdowską. Stanowiła ona refleksję nad relacją człowieka ze światem i naszym miejscem na Ziemi.

Próbą uchwycenia stanu izolacji i zawieszenia pandemicznego, w jakim znaleźli się wrocławscy artyści (Kama Sokolnicka, Agnieszka Jarząb, Maciek Bączyk, Paweł Jarodzki, Filip Zawada, Marcin Kurek, Łukasz Rusznica, Piotr Bartos, Natalia Kabanow) była wystawa „Sanatorium" przygotowana przez Marcina Hamkałę w Muzeum Pana Tadeusza w Ossolineum. Przybliżała ona na bieżąco sposoby, w jakich twórcy radzili sobie z sytuacją zagrożenia, ich odczucia i podjęte realizacje twórcze.

Tematykę pandemii włączyły do swojego programu także większe i cykliczne wydarzenia artystyczne, jak wrocławski festiwal fotografii TIFF. Towarzyszący festiwalowi projekt „Distancing Chronicle" Dariusza J. Gorskiego i Miry Boczniowicz, który zaprezentował Mariusz Jodko w Galerii Entropia to przejmujące, postapokaliptyczne świadectwo społecznej alienacji na przykładzie dokumentacji przestrzeni publicznych – ulic, skwerów – w USA i w Polsce. Wątek pandemii oraz domowej izolacji poruszony został także na przeglądzie zinów fotograficznych pt. „Jak przestałem się martwić i pokochałem wirusa", który dla tegorocznego TIFF-u przygotowali Franciszek Ammer i Casper Grey.

Pandemia wywołała w nas narastające poczucie bezsilności. Zdaliśmy sobie sprawę z własnej niewiedzy i niemożności zapanowania nad niebezpieczeństwem. Z drugiej strony poddaliśmy, w dobrej wierze, nasze życie coraz większej kontroli. Uświadomiliśmy sobie, pewnie po raz kolejny i z pewnością wciąż niedostateczny, własną śmiertelność i kruchość naszego życia, ale i norm, w jakich żyjemy – w tym własnej wolności. Być może, paradoksalnie – w czasach, kiedy kontakt z drugim człowiekiem zdominowany został przez formy zdalnej komunikacji – z większą uwagą zaczniemy podchodzić do zwykłych, niczym nieskrępowanych relacji z drugim człowiekiem. ■

Wrocław art in the time of pandemy

The COVID-19 pandemy not only affects our health and life but also our way of thinking and feeling. The lockdown, isolation and social distancing provoked art galleries and museums to seek new operation modes. Such was also the case of Wroclaw artistic institutions which faced the pandemy in different ways. The author describes how the Contemporary Museum, Entropia Gallery, WRO Art Center or BWA carried out their programs in this challenging time. ■

Anna Kwapisz, Piotr Jakub Fereński

Młodzi w OPPENHEIM

Zaprezentowana we Wrocławiu w połowie września 2020 roku wystawa „OP_Young" była efektem realizacji jednego z najnowszych projektów powstałych w OP ENHEIM. Jego celem jest wspieranie działalności najmłodszego pokolenia lokalnych artystów. Idea zorganizowania otwartego naboru na ich prace zrodziła się w czasie pandemii COVID-19. Zespół kierujący wrocławską galerią sztuki postanowił stworzyć program, w ramach którego oferowana będzie młodym twórcom pomoc finansowa. Daje on jednak również szansę na zainteresowanie ich działalnością szerszych kręgów środowiska kulturalnego Wrocławia, w tym kuratorów i krytyków sztuki. Innymi słowy „OP_Young" sondować i odsłaniać ma to, co dzieje się w sztuce, która choć jeszcze nie zaznaczyła silnie swej obecności w przestrzeniach kultury, to jej potencjał zaczyna być coraz bardziej widoczny. Podkreślić należy, że nie chodzi o ukazywanie wektorów krytyki społecznej, nowych trendów w ramach subkultur czy też modnych manier, ale o autentyczne postawy i wartości, o oryginalne sposoby myślenia i działania, o indywidualną ekspresję artystyczną, w obrębie której manifestuje się egzystencjalny, a niekiedy i transcendentalny wymiar bycia. Pokazane podczas „OP_Young" realizacje są przykładami tego, w jakich obszarach młodzi ludzie poszukują nowych jakości oraz z jaką materią i technikami eksperymentują.

Widok na wystawę „OP_Young", od lewej: **Dorota Morawiec-Winiarska**, *Matka i dziecko*, w tle: **Nikita Krzyżanowska**, *Nic nie mam*, fot. Małgorzata Kujda

Jedną z osób, które zwyciężyły w konkursie OP_Young i pokazały pracę na wystawie zbiorowej jest Nikita Krzyżanowska. Urodzona roku w 1995 roku artystka studiuje malarstwo na ASP we Wrocławiu, w pracowni prof. Marka Jakubka. W ostatnim czasie miała możliwość sprawdzenia się jako kuratorka Galerii MD_S. Pozostaje związana z wrocławską grupą artystyczną „Kościół Nihilistów" oraz warszawską galerią „Śmierć Frajerom". Swoją pracownię ma w jednym z garaży nieopodal ulicy Grabiszyńskiej, czyli w przestrzeni osiedla, w którym wizualnie bardzo wyraźna jest obecność kibiców Śląska Wrocław (choć sama nie utożsamia się ze street artem i grafitti). Wśród fascynacji Nikity można wymienić z pewnością twory subkultur czy kultur fanowskich. Nie stanowią one jednak zasadniczej inspiracji dla jej dzieł malarskich. Młoda artystka z jednej strony deklaruje, że malowanie jest dla niej zapisem wrażeń, przeżyć czy doświadczeń, z drugiej zaś jednak w opisie swej działalności nawiązuje do koncepcji nieświadomości i archetypów C. G. Junga. Symbole mają wedle niej gruntować obrazy, czyli działać jeszcze przed ich powstaniem. Nikita deklaruje, że poszukuje nowych mitologii. Wśród swych osiągnięć może pochwalić się wystawą indywidualną pt. „W kryminalnym MC wciąż ukazana prawda". Brała również udział w kilku wystawach zbiorowych, między innymi w ramach „Postawy", „Cielesne aspekty osobowości", „W 2019 konfliktem nuklearnym rozpocznie się apokalipsa", „Stipendiat*innen der Sommerakademie" (Drezno), „Zapraszam na wernisaż #7" czy „Wien darf nicht Österreich werden!" (Wiedeń). Duże formaty, brak blejtramu, ale przede wszystkim symbole, znaki, liternictwo – sentencje łacińskie, cytaty z Biblii, sutry buddyjskie, wykorzystanie cyrylicy, jidysz – to elementy charakteryzujące twórczość Krzyżanowskiej. Nie ma tu miejsca dla ideologii i polityk czy też komentowania otaczającej nas rzeczywistości. Są za to próby czytania innych kultur i tradycji religijnych. Nikita ze względu na pochodzenie rodzinne osadzona jest silnie w kulturze i duchowości rosyjskiej (z konotacjami żydowskimi). Młoda artystka poszukując własnej tożsamości, sięga do obszarów, dla których istotna jest transcendencja. Fascynuje ją również stara kultura japońska.

Kolejną artystką, której działania zaprezentowano podczas „OP_Young" była Liliana Piskorska. Czy Wrocław oferuje takim młodym ludziom jak ona możliwość realizacji potencjału twórczego, pozostaje pytaniem otwartym. Niemniej udział w VIII odsłonie Złotego Kiosku, poprzedzający obecność w przestrzeni OP_ENHEIM, sugeruje udany początek lokalnej współpracy. Można powiedzieć, że środowisko artystyczne zyskało niezwykle dojrzałą w swej postawie, a zarazem społecznie zaangażowaną indywidualność. Radykalna wrażliwość pozwala artystce krytycznie, a zarazem subwersywnie uprawomocniać to, co pozostaje poza normą. Prezentowane na wystawie prace, zakorzenione w praktyce i teorii feministyczno-queerowej dotyczą przede wszystkim relacji władzy, demaskując przy tym mechanizmy zarówno heteroseksualnego, jak i patriarchalnego porządku świata. Choć centralną postacią swej wystawy Piskorska uczyniła Narcyzę Żmichowską – oddając tym samym hołd członkiniom kształtującego się wówczas ruchu emancypacyjnego w Polsce – to właśnie prezentowany manifest zdaje się najwierniej oddawać dzisiejsze doświadczenie społecznej rzeczywistości. Praca ta, przyjmująca formę video, składa się na niemal patchworkowy, uszyty z lesbijskich i queerowych deklaracji, głos. Odważne, nieco zaczepne i kontrowersyjne wypowiedzi podejmując kwestię „widoczności" osób nieheteronormatywnych, nawołują do „odwrócenia" spojrzenia, a jednocześnie zachęcają przedstawicieli grup wykluczonych do działania. Istotnym elementem prezentowanych prac są zatem sposoby konstruowania „wyobrażonych wspólnot" oraz problemy związane z budowaniem zbiorowej tożsamości i odpowiedzialności. Z perspektywy niedawnych wydarzeń w naszym kraju projekt ten wydaje się wyjątkowo aktualny i ważki.

Projekt Jakuba Jakubowicza, kolejnego laureata programu OP_Young odnosi się bezpośrednio do tożsamości miejsca czy też regionu, w którym to artysta się wychował. Jakubowicz zapragnął odtworzyć jego dziedzictwo. Mowa o nieistniejącej dziś administracyjnie rzeźbiarskiej wsi Wólka – niegdyś należącej do rejonu łemkowskiego. Jej usytuowanie pomiędzy dwoma uzdrowiskami stymulowało tworzenie przez mieszkańców sztuki. Potrzeba zachowania pamięci o społeczności, która przed wysiedleniem rozwijała tajniki obróbki drewna, to główna motywacja dla wystawy artysty. Jakub – absolwent Wydziału Rzeźby wrocławskiej Akademii Sztuk Pięknych – zwraca tym samym uwagę na symbolikę podobnych, nieco zapomnianych dziś miejsc oraz na historie związanych z nimi ludzi. Analiza subtelnych śladów bytności, chociażby w postaci drzew owocowych czy roślinności na dawnych fragmentach murów, to swego rodzaju badanie, które następnie zostaje przeniesione w dziedzinę sztuki. O trwaniu dziedzictwa świadczy stworzona przez byłego mieszkańca drewniana rzeźba baranka, którą można zobaczyć w przestrzeni OP ENHEIM. Ważnym elementem wystawy Jakubowicza jest również dźwięk. Kolejna z prac to bowiem instalacja audio, pozwalająca usłyszeć głos Andrija Suchorskiego – niegdyś tuziemca – recytującego nazwiska łemkowskich rodzin mieszkających w Wólce przed wysiedleniem. Jakubowicz udowadnia, że to, co wpływa na nasze poczucie tożsamości, osadzenia w czasie i przestrzeni może dotyczyć każdego z nas indywidualnie, ale też i wpływa na charakter grup społecznych, w których się żyje. Miejsce pozostało to samo, zmienili się jednak ludzie, którzy dzięki dostępowi do nośników pamięci mają świadomość dziejów owej przestrzeni i, co wydaje się najbardziej istotne – wpływa to na ich lokalną tożsamość. Warto podglądać młodą sztukę. ■

OP_Young

An exhibition *OP_Young* presented in Wroclaw in 2020 was one of recent projects done at OP ENHEIM. It was started during the pandemy and it aims at supporting financially young local artists, as well as researching and presenting what emerges in the world of young Wroclaw art. Artists who were awarded in the competition include Nikita Krzyżanowska, Liliana Piskorska and Jakub Jakubowicz and their works – painting, video, sculpture – are described later in the article. ■

1

Krzysztof Jurecki

Konkurs Fotografii Odklejonej pt. Przestrzeń

2

Z inicjatywy Łukasza Cyrusa z klubu fotograficznego Źródło z Rudy Śląskiej powstał nowy konkurs fotograficzny. W tym roku punktem wyjścia do refleksji był problem przestrzeni. Oczywiście to zagadnienie było analizowanie wielokrotnie, ale dla Cyrusa miało też ukryty wymiar filozoficzny (krąg Platona i renesansowego neoplatonizmu [1]). Czy duża ilość 93 uczestników konkursu przeszła w jakość samych zdjęć? Chyba tak, gdyż przynajmniej kilkanaście prac było więcej niż interesujących. Ważny okazał się też aspekt teoretyczny polegający na tym, że każdy z uczestników powinien komentować nadesłaną pracę i mógł napisać kilka zdań z zakresu teorii czy autokomentarza.

Warto przyjrzeć się sytuacji, jaka wytworzyła się w 2020 roku związku z pandemią. Wielkie festiwale w Łodzi i w Krakowie musiały zminimalizować swoją aktywność, która i tak stała się problematyczna. Dlaczego na festiwalu w Łodzi, poświęconemu światowym kolekcjom fotograficznym nie pokazano żadnej polskiej? Dlaczego w Krakowie zorganizowano Zygmuntowi Rytce małą wystawę jednego cyklu, dodatkowo z dziwnym tytułem? Na tym samym festiwalu pokazano wystawę Adama Lacha z wizją Polski jako kraju zabobonu religijnego i dyktatury, przypominającym widzenie Mieczysława Bermana z lat 30. czy 50. XX wieku.

W związku z powyższym otworzyło się pole dla niezależnych inicjatyw, które są bezinteresowne, choćby konkurs przygotowany w Rudzie Śląskiej. Takie działania mogą wykreować nowe

1 Ł. Cyrus, w tekście Przestrzeń napisał: Przestrzeń to uniwersum, w którym wszystko, co pomyślane, wyobrażone, wyśnione czy doświadczone może zaistnieć., https://konkurs-fotografii-odklejonej.blogspot.com/2020/05/konkurs-fotografii-odklejonej.html [data 21.09.20].

1. **Beata Mendrek**, *Cicho i spokojnie*
2. **Iwona Germanek**, *Pejzaże imaginalne*
3. **Krzysztof Strzoda**, *(Un)limited*
4. **Jakub Byrczek**, *Image*

i autentyczne postaci jak laureatka konkursu. Została nią Iwona Germanek za tajemniczą pracę, będącą połączeniem idei fotografii analogowej z cyfrową, dzięki czemu powstał intrygujący obraz łączący świat wyobrażeniowy z tradycją abstrakcji geometrycznej, będącej „estetyką błędu". W podobnym stylu opierającym się na kontrastowaniu dwóch form wypowiadali się inni twórcy. I tak, znany fotograf Jakub Byrczek pokazał dziwną materializację słońca. Niesamowity efekt osiągnął przy użyciu kamery otworkowej. Patrycja Basińska starała się ukazać problem mikro i makro, konstruując użyte formy. Bardziej intymne obrazy w opisywanym zakresie stworzyła Izabela Gryczyńska i Radosław Czapla.

Inną grupę prac można określić mianem poetyzmu (Anna Harazmus, Jolanta Placek). Ciekawie materializowało się np. „chwytanie wody" przez Piotra Łukowicza. Bardzo podobały mi się ulotne cienie Beaty Mendrek, na tyle że myślałem o przyznaniu jej nagrody. Zwracały również uwagę: intymny portret Anny Kalety, który był jednak poza głównym tematem, próba uchwycenia przestrzeni przez Jerzego Orawskiego, nostalgiczne *Zapomnienie* Dariusza Grzyba czy praca pod światło Aleksandry Baniewicz, a także skrajnie oniryczny pejzaż Tomasza Sikorskiego oraz erotyczna makrofotografia Tomasza Warzyńskiego).

Ale jesteśmy w XXI wieku i nie potrafimy znaleźć odpowiedzi na prymarne pytania o ludobójstwo z II wojny światowej. Dlatego zwróciło moją uwagę wyraziste do bólu dokumentalne zdjęcie Józefa Wolnego *Granica* z Auschwitz-Birkenau.

Inni starali się pokazać jakże smutny czas koronawirusa. W tym zakresie ciekawe prace pokazali: Monika Kuboś o samotności, Agnieszka Kot o braku człowieczeństwa, Krzysztof Ślachciak o destruowaniu. Podkreślić należy metaforyczne uwięzienie samego siebie w pracy Alicji Koczaskiej oraz skrajnie geometryczną klatkę Krzysztofa Strzody czy niebezpieczny skok do wody Krzysztofa Gołucha

Zwraca uwagę duża ilość prac z zastosowaniem kamery otworkowej. Obok Byrczka wymienię panoramiczny *Wiadukt* Grzegorza Sidorowicza, zdjęcie z udanym efektem płynności i niematerialności.

Co wyniknie z konkursu, który ma być kontynuowany w następnych latach? Zobaczymy. Myślę, że zaistniały już w fotografii polskiej nowe nazwiska, jak np: Germanek, Strzoda, Ślachciak, Warzyński, Gołuch. Należy się odkleić od tego, co modne i zbyt popularne… zwłaszcza medialne. ■

3

4

Competition of Detached Photography "The Space"

Łukasz Cyrus from the Source photographic club in Ruda Śląska initiated a new photo competition. 93 artists took part in it and submitted works on the theme of space. While due to the pandemic situation many big festivals could not take place, there was space for independant projects such as this one which featured many interesting works by artists like Iwona Germanek (the winner of the competition), Jakub Byrczek, Patrycja Basińska or Radosław Czapla. ■

Piotr Jakub Fereński

Odjazdy

1

O Łodzi Kaliskiej, która w zeszłym roku obchodziła 40-lecie istnienia, w FORMACIE pisano już wiele razy. Tekstów na temat łodzian, opublikowanych w innych periodykach poświęconych sztuce, nie sposób chyba zliczyć. Dlaczego zatem w niniejszym numerze powracamy do działalności owej grupy artystycznej? Powodem jest nie tyle nawet sama wystawa, zorganizowana we wrześniu 2020 roku przez przynależącą do wrocławskiego OKiSu Galerię FOTO-GEN, co pewna interesująca rama interpretacyjna, jaką udało się wytworzyć pomysłodawcom ekspozycji. Jej tytuł – „Prawie najlepszy z możliwych światów" – w swej przewrotności doskonale oddaje charakter twórczości Łodzi (kurator Manfred Bator zaczerpnął tę frazę od Leibniza). Dziś jednak, zarówno starsze, jak i nowsze prace członków kolektywu, zaczynają nabierać innego znaczenia niż miało to miejsce choćby jeszcze przed paru laty. Moment historyczny każe nam na nowo zastanowić się nad żartem, ironią, pastiszem i prowokacją polskich awangardzistów. Przekrojowa wystawa w Domku Romańskim daje wgląd w refleksję społeczną podejmowaną na przestrzeni czterech dekad przez Adama Rzepeckiego, Andrzeja Świetlika, Andrzeja Wielogórskiego, a w późniejszym okresie Zofię Łuczko, ale też zmusza do myślenia o naszej współczesności.

By w pełni zrozumieć nowy kontekst interpretacyjny, należy zacząć od ruchu artystycznego określanego mianem „Kultury zrzuty". Łodzianie, jak przystało na przedstawicieli awangardy, niemal od samego początku tworzyli artystyczne manifesty, np. „Sztuki Żenującej" czy „Sztuki Bez Sensu". Przewrotność ich idei i działań doskonale korespondowała z tym, co Jacek Jóźwiak (nieco później, bo w roku 1984) nazwał rzeczoną „Kulturą zrzuty". Przypomnijmy, że jej niezwykle dynamiczny rozwój przypadł na początek lat osiemdziesiątych, a twórcy korzystali przede wszystkim z tego, co dziś nazywamy intermedialnością – łącząc fotografię z innym formami wyrazu artystycznego (między innymi z performance). Była ona wyrazem sprzeciwu wobec panujących w ówczesnej Polsce warunków politycznych, protestem przeciw wojskowej dyktaturze, a zwłaszcza wprowadzeniu stanu nadzwyczajnego i związanym z nim restrykcjom oraz prześladowaniom opozycji. Praktyki podejmowane przez Łódź Kaliską zasadzały się więc na prześmiewczej czy ironicznej postawie względem absurdów otaczającej artystów rzeczywistości. Stanowiły raczej próbę wyrwania się z marazmu codzienności – poszukiwania alternatywnych światów.

Paradoks polega na tym, że obecnie, tj. po trzydziestu latach od upadku PRL, znów mamy problemy z przestrzenią wolności i demokracji. „Stan wyjątkowy" – jak od pewnego już czasu uczula nas włoski filozof Giorgio Agamben – jest czymś permanentnym. Na ulicach nie ma wprawdzie czołgów, nie oznacza to jednak braku kontroli, wprowadzania podziałów i segregacji, deficytu tolerancji oraz pojawiania represji na tle światopoglądowym. W ramach zyskujących coraz większą popularność tzw. demokracji nieliberalnych, „bezpieczeństwo" zastępuje wolność jako najważniejszą jakość i wartość ludzkiego bytu. Epidemia COVID-19, w czasie której odbywała się wystawa „Prawie najlepszy z możliwych światów", w jeszcze większym stopniu uświadomiła nam znaczenie ograniczania swobód. Czy znów będziemy musieli szukać wolności w obszarze sztuki? Zofia Łuczko w roku 2012 roku pisała, że *Zrzuta* była zbiórką *na wspólne bytowanie, jedzenie, podróże, mieszkanie, ale też na materiały do realizacji projektów artystycznych* (http://www.kulturazrzuty.pl/menu.php). Ktoś powie, że dziś żyjemy w innych warunkach ekonomicznych. W „Zrzucie" nie chodziło jednak tylko o problemy natury materialnej, ale o autonomię kultury, o *niezależność od mecenatu państwowego*, o artystyczną suwerenność i „prawdziwość". Stąd też *żart, skandal,* żenada, szyderstwo, liczne odniesienia do dadaizmu, *pop-artu,*

2

3

4

1-4. Wystawa grupy **Łódź Kaliska** „Prawdopodobnie najlepszy z możliwych światów" w Galerii FOTO-GEN Ośrodka Kultury i Sztuki we Wrocławiu, fot. K. Saj

neoanarchizmu, surrealizmu. Oglądając prace Łodzi Kaliskiej w FOTO-GEN, zacząłem myśleć nad tym, czy sytuacja społeczno-polityczna, w jakiej znalazł się współczesny świat, znów nie zbliży twórców, kuratorów, animatorów kultury, aktywistów, a także teoretyków i krytyków sztuki, tak jak zbliżyła w latach osiemdziesiątych. Łuczko pisała o kreowaniu własnych „mikroświatów", stanowiących odpowiedź na otaczającą rzeczywistość. Może jednak przedstawiciele środowiska kultury i sztuki winni się z całych sił zaangażować się w zmienianie tego prawie najlepszego z możliwych światów, tego jaki mamy. By uniknąć nieporozumień, podkreślić należy, że wrocławska wystawa z całą siłą ukazuje to, jak za pomocą przewrotności, dowcipu, ironii, a niekiedy i „obrazoburstwa" członkowie Łodzi Kaliskiej krytycznie komentowali realia społeczno-kulturowe po roku 1989. Pozwalały na to warunki polityczne i gwarantujący względną niezależność mecenat władz (krajowych i samorządowych), czy jednak tak pozostanie? Zobaczymy. ■

Departures

The Łódź Kaliska art group turned 40 last year. The FOTO-GEN Gallery in Wrocław organised an anniversary exhibition „Almost the best of all possible worlds" which gave an insight into social reflection undertaken among others by Adam Rzepecki, Andrzej Świetlik, Andrzej Wielogórski and Zofia Łuczko for the last four descades. In the past, the Łódź artists represented avantagarde art, creating artistic manifestoes and critisizing political situation in Poland. Present times could probably also provide topics for such art. ■

Wojciech Antoni Sobczyński

Kraksa czy katastrofa - list znad Tamizy

Słusznie lub nie, retoryczne słowa Mickiewicza – *O czym tu dumać na paryskim bruku...* powracają na myśl w obecnych chwilach refleksji i powszechnej niepewności. Nieważne, gdzie jest ten bruk – nad Sekwaną, Tybrem czy Tamizą. Granitowe głazy są podobne wszędzie, zimne, twarde i nieugięte, symboliczni świadkowie historii. Czy słusznie ta myśl wraca do mnie teraz nad Tamizą? Chyba tak – waśni międzyludzkich nie brakuje ani tu, ani w innych zakątkach świata. Groza pandemii wirusowej zmieszała się ze wszystkimi aspektami życia. Polityka, ekonomia, ekologia i nawet kultura, wpadły do jednego gigantycznego globalnego tunelu. Co się wyłoni z tej potencjalnie wybuchowej mieszanki, nikt nie wie. Niektórzy przepowiadają katastrofę. Inni snują konspiracyjne teorie. Statystycy niestrudzenie programują swoje komputery, próbując znaleźć właściwy model i przewidzieć dalszy tok wydarzeń. Z dozą ironii podejrzewam jednak, że szukają odpowiedzi w kryształowej kuli.

Parę dni temu wracałem z kolejnej wyprawy do Tate Modern. Oglądałem po raz drugi wielką wystawę Andy Warhola. Mój aparat fotograficzny wypełniły prace, plansze, opisy, a myśli wirowały w doznanych wrażeniach. Idąc, natrafiłem na przypadkowy obrazek. Jeden krok dalej i poszedłby w zapomnienie. Cofnąłem się i zrobiłem zdjęcie. Na granitowym bruku jezdni leżały szczątki plastikowego autka zgubionego przez jakieś dziecko i rozjechane na miazgę. Malutka kraksa czy wielka katastrofa – był to obraz brzemienny w symbolikę ogólnej sytuacji otaczającej nas wszystkich.

Na wiosnę, kiedy władze angielskie dojrzały wreszcie do decyzji zamknięcia publicznego życia w obliczu katastrofalnej ilości zgonów i narastającej ilości ciężko chorych z premierem rządu na czele, usłyszałem komunikat o zamknięciu muzeów i galerii. Świadomy czyhającego niebezpieczeństwa, uzbrojony w maskę i chirurgiczne rękawiczki postanowiłem skorzystać z ostatniego dnia, aby zobaczyć wtedy niedawno otwartą wystawę Warhola. Tate Modern była prawie pusta w kontraście do codziennych tłumów. Grupki turystów, którzy jeszcze nie uciekli do swoich krajów oraz garstki londyńczyków przemieszczały się sala po sali oglądając obrazy, nerwowo spoglądając na siebie nawzajem w obawie przed konsekwencjami podjętego ryzyka. Teraz, po sześciu miesiącach, już po ponownym otwarciu galerii postanowiłem zobaczyć tą wystawę po raz drugi. Tym razem regulaminowo, w maskach i wyznaczonych marszrutach, zdyscyplinowani zwiedzający oglądali ekspozycję pod nadzorem uważnych porządkowych. Atmosfera przypominała mi trochę wizytę w szpitalu. Brakowało mi tylko silnego zapachu dezynfekcyjnego.

Pomimo wirusowego piętna i niezwykłych okoliczności, prace Warhola przykuwają uwagę widza, zmuszając do analitycznego patrzenia. Kluczowe dzieła, które przyniosły mu rozgłos, jak na przykład seria poświęcona Marilyn Monroe, Marlon Brando, Jackie Kennedy nie dominowały tej wystawy. Kuratorzy Tate wybrali troszkę inny aspekt jego sztuki, koncentrując się na biograficznym profilu życia artysty. Wystawę otwiera fotografia z rodzinnego Pittsburga utopionego w oparach hutniczego dymu wymieszanego zapewne z zapachami pierogów i kapusty kiszonej, ulatniających się z domów wschodnio-europejskich imigrantów. Byłem w Pittsburgu parę lat temu. Dymu już tam nie ma, ale pierogarnia nadal jest i trzeba stać w długiej kolejce, aby doświadczyć smaku „ruskich" po amerykańsku. Miasto podupadło, gdy produkcja stali stała się tańsza gdzie indziej. Powróciło jednak niedawno do nowej świetności dzięki uniwersytetowi, tradycyjnej przedsiębiorczości oraz dzięki swojemu sławnemu synowi, którego muzeum przyciąga zwiedzających z całego świata. Po stali wytopionej w Pittsburgu, z której zbudowano większość

Autor podczas wystawy, fot. C. Khouri

niebotycznych budowli Nowego Jorku, najcenniejszym eksportem tego miasta jest do dzisiaj Andy Warhol.

Obecna wystawa w Londynie przykłada sporą wagę do wczesnych lat młodego artysty po wyjeździe do Nowego Jorku. Nieśmiały, niepewny przyszłości, szukający swojej tożsamości wśród artystów ignorujących jego punkt widzenia, Warhol znajduje wreszcie klucz do przyszłych kroków pracując na polu grafiki użytkowej i reklamy. Jest to okres warsztatowego treningu. Ostre kolory, uproszczone, syntetyczne kształty przynoszą Warholowi niepowtarzalny sukces. Wystawa w Tate pokazuje mało znaną serię rysunków przyjaciół i kochanków artysty, wywołując podziw zwiedzających dla jakości jego zdecydowanej kreski i kompozycyjnej erudycji. Dużo uwagi poświęcają kuratorzy zaskakującym zmianom tematyki artysty, od intymnej prywatnej obserwacji, przez fascynację gwiazdami ekranu, sex, masową konsumpcją przedmiotów i środków informacji. Są tam tragedie, skandale, katastrofy i morderstwa wzięte z nagłówków gazet i reklam. Aparat fotograficzny, istotne narzędzie pracy jest zbyt powolny. Potrzebny jest polaroid, żeby już, szybciej, natychmiast. Wkrótce i to nie wystarcza. Warhol porzuca aparat na rzecz kamery filmowej. Powstają wielogodzinne kroniki życia i twórczości wymieszane z powikłaną narracją. Wielkie zainteresowanie i uwagę widza przyciąga film przedstawiający samego twórcę, który przygotowuje się do sesji zdjęć dla prasy. Widzimy tutaj proces sublimacji wyglądu twarzy artysty przypominający gwiazdy ekranu. Tutaj Andy będzie gwiazdą w szacie nałożonego makijażu. Jest naturalny, skupiony, kontrolujący każdy detal powstającej maski. Kamera pokazuje fakturę skóry, a jednocześnie widzimy zbliżenie na oczy, które wydają się mówić coś innego, nieśmiałego, niepewnego,

sprzecznego z otaczającym go niewątpliwym sukcesem czołowego artysty drugiej połowy dwudziestego wieku. Taki stan rzeczy akceptują specjaliści i szersza publiczność. W dzisiejszych czasach nie brakuje też zastrzeżeń. Pojawiają się one ze strony samych twórców wymagających obecnie większego zaangażowania w palące sprawy dotyczące nas wszystkich. Takich spraw jak zagrożenie ekologiczne i klimatyczne naszej planety. Ruchy światowe na rzecz równouprawnienia mniejszości i zadośćuczynienia dla historycznie pokrzywdzonych czy pominiętych. Powoli Andy Warhol przechodzi do historii, którą tworzą dzisiaj już inni.W połowie minionego okresu pandemii opinia publiczna większości świata zawrzała wiadomością o brutalnej śmierci Georga Floyda. Od dawna nie widziałem tak zdecydowanej jednomyślności w sprzeciwie i potępieniu. *Black Lives Matter* (Życie czarnych ludzi jest ważne) zabrzmiało w eterze, Internecie i na ulicach miast z jednakową siłą. Liberalny świat zjednoczył się w globalnej postawie, a artyści brytyjscy, zwłaszcza młode pokolenie, zajęli zdecydowane i bezkompromisowe stanowisko wylegając masowo na ulice. Zarówno w USA, jak i w Wielkiej Brytanii gniew protestujących skupił się na pomnikach. W Bristolu zerwano z postumentu rzeźbę Edwarda Colstona, który w XVIII wieku zrobił fortunę transportując niewolników do Ameryki. Nie bez kontrowersji, w parę dni później, na postumencie stanęła rzeźba znanego brytyjskiego artysty Marka Quinna, przedstawiająca współliderkę demonstracji Jen Reid. Jej pięść uniesiona zwycięsko do góry w afirmacji Black Lives Matter przypomina czasy Angeli Davis i rewolucyjnego protestu Black Panthers.Następstwa protestu już są widoczne. BBC jako główny środek masowego przekazu zrewidowała swój profil programowy. Booker Prize przyznała pierwszą nagrodę ex-aequo, kobietom z Nigerii i Kanady. Galerie handlujące sztuką współczesną prześcigają się w wystawach pokazujących artystów z Czarnego Kontynentu. Jakość prac jest bardzo wysoka, a wraz z jakością rosną ceny. Widziałem właśnie salę aukcyjną Sotheby's, gdzie wywołacze ceny artystów z Afryki sięgały dziesiątków tysięcy funtów. Brytyjsko-afrykańska klasa średnia też buduje swoje kolekcje i daje znać o swojej istotnej obecności na rynku sztuki. Zjawisk tych nie można pochopnie przypisywać do tzw. pozytywnej dyskryminacji. Dowodem jest wystawa Steve'a McQueena – filmowca, laureata nagrody Turnera 1999, artysty wideo, który też należy do owej mniejszości narodowej. Jego wielka wystawa w Tate Modern odbywała się równolegle z Warholem. Wystawy takiego formatu wchodzą w przygotowawczą fazę z kilkuletnim wyprzedzeniem i jest to czystym zbiegiem okoliczności, że w trakcie jej trwania powstał ruch Black Lives Matter.

Wystawę Steve'a McQueena otwierał ogromny ekran z projekcją filmu skupiającego uwagę na słynnej Statule Wolności. Kamera filmuje ten obiekt z dystansu, zataczając pełne koło. Rozmiar i rozmach tej projekcji wywołuje ogromne wrażenie w widzu. Pozornie jest to film turysty z wycieczkowego helikoptera. Nowy Jork, synonim Ameryki stanowi tło tej projekcji, ale symbolika Wolności w bieżącej sytuacji przywołuje ze sobą nieodłączne pytanie – czyjej wolności? Rasizm, niewolnictwo i margines społeczny piętnujący do dzisiaj czarnoskóre mniejszości zawarty jest w metaforze filmu. Jako Londyńczyk McQueen nie unika przykładów doli i niedoli afrykańskich Brytyjczyków. Artysta ustawia kamerę dokonując wyboru tematu bez komentarza, lecz pozwala, aby obraz sam mówił o sobie. Najbardziej dramatyczny jest reportaż więźnia oskarżonego o śmierć swojego brata. Narratorem jest głos samego zabójcy. Kamera pokazuje tylko jedno ujęcie w zbliżeniu na czaszkę nieboszczyka. Zabójstwo jest przypadkowe, a jedocześnie i nieuniknione w zamkniętym kole przyczyn i skutków narzuconych przez życie.

W ponurym nastroju z przyjemnością natrafiłem na projekcję pod tytułem *Once Upon A Time* (2002). Video jest sekwencją 116 przeźroczy (35 mm), pokazanych jako cyfrowy zapis koloru i dźwięku. Praca ta zachwyca, gdyż łączy w sobie najlepsze aspekty dzisiejszej cyfrowej technologii. Potężny rozmiar projekcji jest swoistym studium koloru. Migotające pixele przywołują na myśl abstrakcyjne pejzaże kosmosu i przypominają plenerowe eksperymenty pointylistów z końca XIX wieku.

Wracając na ziemię z kosmicznych skojarzeń, przenoszę się do dzieł niedawno oglądanych w New Art Centre (NAC) – Roche Court, w hrabstwie Wiltshire. NAC położone jest w pięknym zakątku Anglii i niedawno obchodziło pół wieku działalności. NAC słynie ze swoich wystaw i programów edukacyjnych na rzecz krzewienia wiedzy o sztuce współczesnej. Na rozległym terenie znajdują się wspaniale zaprojektowane galerie z wewnętrzną przestrzenią wystawienniczą, wtopione w otaczający je plener, gdzie zawsze można zobaczyć przekrój współczesnej sztuki. Rzeźba parkowa ma wielkie tradycje w powojennej Brytanii, choć jej korzenie sięgają o wiele dalej w historię. Ostatnio zauważyłem dwie nowe prace. Angielski rzeźbiarz Allen Jones, już teraz nestor brytyjskiego pop artu, najbardziej znany ze swoich kameralnych prac, pokazuje tutaj dużą kompozycję wykonaną w dwóch kontrastujących gatunkach stali. Podtrzymując swój stały temat, artysta prezentuje kobietę, jak zawsze ustawioną w prowokującej pozie erotycznej. Wygięta w łuk konstrukcja ma tylko minimalne związki z anatomią kobiety, a jednak zachwyca widza jednoznacznie. Drugim eksponatem, który zwrócił moją szczególną uwagę, jest rzeźba/instalacja pt. *Writer's house* (Dom pisarza). Jego bryła jest bardzo rzeźbiarska, ale estetykę wzbogaca ciekawa funkcja zazębiająca ten obiekt z architekturą. Wśród drzew, na małej polanie stoi wieloboczna budowla. Ma skośne ściany z rytmicznie aranżowanych czarnych desek, okno i drzwi, niby kosmiczny pojazd z książki Stanisława Lema. W sterylnym białym wnętrzu znajduje się wszystko, co może być potrzebne, by myśleć, marzyć i pisać. Kilka inspirujących przedmiotów zachęca do zagłębienia się w myśli. Za taflą szkła mamy widok na dolinę rozległego krajobrazu i niebo – dużo nieba – raz to błękitne, często z maszerującymi chmurami. Kwintesencja Anglii. Widziałem już nie raz rzeźby z pogranicza architektury. Robili to Anthony Caro, Richard Serra czy Antony Gormley, lecz *Writer's house* przemawia do mnie najbardziej swoją prostotą i intymnością. Chciałbym mieć okazję wypróbować „Domek pisarza" w tym celu.O czym mówi sztuka współczesna tutaj, jak i w szerszym świecie? Podobnie jak wyżej wspomnianym statystykom do odpowiedzi potrzebna jest chyba kryształowa kula lub czas niezbędnie konieczny do oceny wstecz. Wiemy, że sztuka stała się politycznie aktywna, walcząca o całe spektrum problemów i światopoglądowych kwestii. Ale czy jest teraz inaczej niż kiedyś? Chyba nie. Artyści nadal przetwarzają swoje wielorakie doznania w ciągle zmieniającym się świecie, który wpadł w obecny tunel pandemii i jak na razie nie widać ani końca, ani nawet zbliżającego się światła sygnalizującego jego koniec. ■

Crash or catastrophe – a letter from upon Thames

The author describes two exhibitions he visited at the London's Tate Modern in the pandemic circumstances. One is dedicated to Andy Warhol and it is focused on the artist's biography, as well as his early works, showing historical and social context of his art. The other exhibition features works of Steve McQueen such as films, photographs and sculptures. It had been prepared much earlier, but perfectly coincided with current events connected with the Black Lives Matter movement. ■

Alicja Klich

Willmann #zostałwmuzem*

Monumentalne obrazy, kościelne nawy w świątyni sztuki współczesnej i czujniki laserowe, czyli „Opus magnum" Michaela Willmanna w dobie pandemii.

Dziwnie jest pisać o wystawie, gdy od dwóch miesięcy jest się zamkniętym w mieszkaniu, bez możliwości fizycznego kontaktu z kulturą. Wydawać się jednak może, że teraz, tak jak nigdy, łakniemy bliskości ze sztuką, czymś pięknym, co pozwoli nam na chwilę wytchnienia i oderwania myśli. Sama czuję ulgę, mogąc na moment zapomnieć o wirusie, polityce, uczelni, pracy, a właściwie jej braku i skupić się na twórczości śląskiego Rembrandta. Mowa oczywiście o Michaelu Willmannie, którego blisko sto prac zostało zgromadzonych w Pawilonie Czterech Kopuł na wystawie „Opus magnum". Obrazy barokowego malarza zostały sprowadzone do Wrocławia z licznych kościołów, klasztorów oraz kolekcji muzealnych i po raz pierwszy można obejrzeć ich ogrom w jednym miejscu. Wystawa początkowo miała trwać do 26 kwietnia, jednak przez zaistniałą sytuację i konieczność zamknięcia muzeum, trwają starania nad jej przedłużeniem. Miejmy nadzieję, że osoby, które nie zdążyły odwiedzić „Opus magnum", będą miały jeszcze taką szansę.

Niejedną osobę może zastanawiać, co XVII-wieczne malarstwo barokowe robi w przestrzeni na co dzień poświęconej sztuce współczesnej. Mało kto, odwiedzając Pawilon Czterech Kopuł, spodziewa się spotkać tam Michaela Willmanna, zwłaszcza gdy chowa się on pod magentową płachtą, która krzyczy „OMG!!!". Do tego modnym krojem pisma. Otóż miejsce wystawy oraz jej oprawa graficzna nie są przypadkowe. Wielka przestrzeń Pawilonu jako jedyna umożliwiała wybudowanie konstrukcji, wewnątrz której mógł zostać odtworzony pierwotny układ prezentacji obrazów. Monumentalna sala immersyjna ma swoim wyglądem nawiązywać do naw kościołów, czyli standardowych miejsc ekspozycji prac Willmanna. W przeciwieństwie do większości obiektów sakralnych jest ona jednak utrzymana w minimalistycznym stylu. Cała nasza uwaga skupia się na twórczości barokowego malarza, ponieważ dookoła otaczają nas tylko czyste, białe i czarne ściany.

Nowatorskim zabiegiem towarzyszącym wystawie jest zastosowanie najnowszych rozwiązań technologicznych, takich jak zintegrowany system obsługi ekspozycji, łączący nagłośnienie, czujniki laserowe, projektory prezentujące materiały filmowe i oświetlenie sceniczne. Identyfikacja wizualna wydarzenia również nie ma nic wspólnego z barokowym malarstwem. Na magentowym tle widzimy hasło „OMG!!!" oznaczające *Opus magnum*, choć patrząc na nie raczej przychodzi nam na myśl „Oh My God", co jest sprytnym zagraniem, gdy mówimy o sztuce sakralnej. No właśnie, tylko czy odbiorca wie, że mówimy o sztuce sakralnej? Łączenie działalności współczesnej z twórczością z minionych epok na pewno jest pomysłowym chwytem i jest w stanie połączyć zwolenników różnego rodzaju sztuki, pokazując dany temat z innych perspektyw oraz dając szerokie pole do dyskusji. W przypadku „Opus magnum" niestety nie jestem pewna, czy ta gra się udała.

Dyrektor Muzeum Narodowego, kurator wystawy, Piotr Oszczanowski twierdzi, że zależało mu na przyciągnięciu jak najszerszej grupy odbiorców, a nie tylko fanów Willmanna. Ładne plakaty i nowoczesna przestrzeń faktycznie mogą być kuszące, choć w tym wypadku powiedziałabym, że bardziej mylące. Współczesny odbiorca z dostępem do Internetu po wyszukaniu Michaela Willmanna szybko przekona się, że wewnątrz modnej fasady nadal czeka na niego „tylko" barokowe malarstwo, które już może nie być dla niego tak atrakcyjne. Dla użytkowników smartphonów i związanych z nimi aplikacji nie jest również zaskoczeniem technologia, która odpowiada na pytania związane z obrazem, a przynajmniej nie na tyle, aby dla niej odwiedzić wystawę. Połączenie dwóch światów to ciekawa idea, którą warto zgłębić i dopracować, może zaangażować w nią młodych twórców, by na przyszłość móc zgromadzić w jednym miejscu pasjonatów sztuki po prostu, nieważne, czy tej współczesnej, czy nie.

Jest jednak coś, co łączy obrazy śląskiego Rembrandta i otaczający nas świat. Mianowicie ich rozmach i wielkość. Wśród prac zgromadzonych w Pawilonie Czterech Kopuł mówimy nawet o formatach trzy na cztery metry. Jest to słynny cykl „Męczeństwa Apostołów", na który składa się dziewięć olbrzymich płócien, ponownie scalonych po przeszło 75 latach. Tytuł wystawy: *Opus magnum* nawiązuje właśnie do tych monumentalnych dzieł. Ze względu na te formaty, gdy mówimy o Michaelu Willmannie, mówimy właśnie o malarstwie billboardowym. Rozmiar tych prac nie jest przypadkowy. Olbrzymi obraz miał widzowi uzmysłowić jego znikomość wobec Boga. Maleńki człowiek patrzy, zadzierając głowę i musi to na niego oddziaływać. W XVII wieku był to jednak zupełnie inny odbiorca, czyli taki, którego nie otaczały wieżowce, ekrany, reklamy. Co więc sprawia, że możemy przejść obok olbrzymiego billboardu nie poświęcając mu ani sekundy naszych myśli, za to obok obrazów Willmanna nie jesteśmy w stanie przejść obojętnie?

Twórczość barokowego malarza ma coś, czego nie zobaczymy na żadnym afiszu. Dzieła te przerażają, pokazują brutalność, okrucieństwo i ból. Wraz z kolejnymi obrazami wzrasta świadomość potworności, która uzmysławia, co znaczy zawierzyć się Bogu bezgranicznie. Bohaterowie dzieł, mimo że tracą swoją ziemską postać, nie cierpią, bo zaufali i są zbawieni. Nie umierają, ponieważ są już w innym wymiarze. Dla tych emocji i wrażeń na pewno warto odwiedzić „Opus magnum" i na własne oczy zobaczyć przepełnione cierpieniem spojrzenia.

Rozmiar dzieł śląskiego Rembrandta nie jest jedyną cechą wspólną z billboardami. Reklamy zmieniają się bardzo szybko, powstają masowo, co chwilę w danym miejscu widzimy nowe hasło krzyczące do nas ze ścian budynków. Tak samo szybko pracował Willmann. Za swojego życia namalował około trzysta obrazów (czyli na wystawie możemy zobaczyć aż 1/3 całego dorobku). Artysta malował bardzo sprawnie, lekko i tę lekkość czuć w jego twórczości. Używał ciemnego tła, które służyło za podkład malarski i wprowadzał je w tkankę obrazu. Skupiał się na istotnych fragmentach i w nich zauważymy najwięcej detalu, natomiast mniej ważne fragmenty jedynie impresjonistycznie zaznaczał, dodając blik świetlny lub jakiś akcent. Dzięki temu obrazy znajdujące się na wstawie, mimo swoich rozmiarów, nie tłamszą i jest w nich miejsce na oddech.

Otwierając w grudniu roku 2019 wystawę wykorzystującą nową technologię, zapewne twórcy nie spodziewali się tego, jak bardzo nowe media przydadzą się im za parę miesięcy. W dobie pandemii, kiedy nie mieliśmy możliwości odwiedzania żadnych miejsc kultury, byliśmy *skazani* na to, co muzea i galerie zaoferują nam w wersji on-line. Jak z tym wyzwaniem poradziło sobie Muzeum Narodowe we Wrocławiu?

Na stronie instytucji możemy znaleźć kilka prezentacji naukowych, dotyczących dzieł sztuki lub artystów. Niestety, tylko trzy są zrealizowane w formie wykładu z prowadzącym, reszta jest podana odwiedzającemu jako tekst z grafikami (nieco lepiej w tej kwestii poradził sobie Pawilon Czterech Kopuł, który opublikował rozbudowane prezentacje, prowadzone przez jego pracowników). Mamy też możliwość „wirtualnego spaceru" po wystawach stałych i czasowych muzeum. W tym wariancie również zabrakło mi przewodnika, który oprowadziłby odbiorcę przez najciekawsze eksponaty i zwrócił jego uwagę na najważniejsze dzieła. Muzeum oferuje nam pokaz slajdów ze zdjęciami przestrzeni wystawienniczych, na których trudno dostrzec jakikolwiek detal. Sprawa wygląda tak samo w przypadku wystawy „Opus Magnum". Zdjęcia dodatkowo ujmują wrażeń, ponieważ nie działają na nas skalą obrazów Michaela Willmanna. W kwarantannie atrakcyjniejszym od wirtualnego spaceru wydaje mi się film, opublikowany przy otwarciu wystawy, na którym mamy okazję posłuchać o życiu śląskiego Rembrandta, jego twórczości i procesie powstawania ekspozycji. Uważam niewykorzystanie możliwości, jakie daje nam nowa technologia w sytuacji pandemicznej za stratę dla muzeum i pasjonatów sztuki zamkniętych w domach.

Pozostaje mieć nadzieję, że uda nam się zatrzymać Willmanna na Dolnym Śląsku jak najdłużej i każdy zainteresowany będzie miał okazję przekonać się, jak wyglądają wypłakane oczy na XVII-wiecznych billboardach. ■

* Praca nagrodzona w konkursie na recenzję z wystawy Willmanna w Pawilonie Czterech Kopuł MN we Wrocławiu

Willmann #stayedatmuseum

Monumental paintings, church naves in a temple of contemporary art and laser detectors or "Opus magnum" of Michael Willmann in the pandemic era.

The exhibition of almost 100 works of Michael Willmann, commonly known as the Silesian Rembrandt, was presented at the Wrocław Four Domes Pavilion. Minimalist and modern interiors of the museum are not only a contrasting background to the Baroque painting, but also are supposed to provoke a discussion on such topics as history of art, or sacredness and laity. The exhibition is presented on the website of the museum, however only on a basic level. ■

Piotr Kielan

Leszek Mickoś (1944-2020)

1

2

1. **Leszek Mickoś**, *Obraz 123. Tratwa, meduzy i morze czerwone*, 2016, technika akrylowa na płótnie, 20 x 20 cm
2. **Wojciech Kaniowski**, *Od obrazu do wspólnej fonoteki* z cyklu „Obiekty", 2020 assemblage, 76 x 57 cm (dedykowane Leszkowi Mickosiowi)

Odszedł kolejny artysta i nauczyciel malarstwa z wrocławskiej ASP; jako rektorowi uczelni przypadł mi ostatnio kilka razy ten smutny obowiązek pożegnania paru profesorów i kolegów, z którymi łączyły mnie nie tylko sprawy służbowe. Śmierć Leszka odebrałem szczególnie osobiście, bo to z jego osobą wiązała się moja prywatna droga artystyczna. Dwadzieścia jeden lat temu otrzymałem od ówczesnego dziekana Wydziału Malarstwa i Rzeźby Leszka Mickosia propozycję objęcia funkcji kierownika katedry malarstwa. W tamtym czasie takie wyróżnienie dla młodego adiunkta było czymś wyjątkowym, a szczególnie wobec świadomości objęcia katedry po wybitnym poprzedniku Józefie Hałasie. Otrzymałem wtedy od Leszka szansę, której powodzenie utorowało mi drogę do kolejnych funkcji, łącznie ze stanowiskiem rektora uczelni (kadencja 2012-2020). Ale też to zaufanie Leszka odczuwałem dosłownie, zawsze mogąc liczyć na jego wsparcie i radę.

Żegnając Leszka, przypominam jego osobę jako charyzmatycznego dziekana czterech kadencji na wydziale, ale też jako osobę obdarzoną talentem pedagogicznym oraz jako wybitnego znawcę sztuki i kolekcjonera wyszperanych na przeróżnych giełdach i w antykwariatach dzieł z obszaru ceramiki, fajansu i porcelany – artefaktów zawsze na wybitnie wysokim, muzealnym, poziomie. Jego domowe zbiory mogłyby konkurować z niejednym muzeum. To była jego druga pasja, bo pierwszą miłością było oczywiście malarstwo, w którym wypracował swój autorski odrębny styl, a jego obrazy były rozpoznawalne i charakterystyczne swymi tematami. Był wysublimowanym kolorystą, który w strukturalnie porządkowanej przestrzeni obrazu budował na poły realistyczne, choć wyraźnie w swej malarskiej materii „punktowane" formy. Stosował bowiem bardzo pracochłonną i skrupulatną technikę jakby przeniesioną z włókien materiałów miękkich; przeplatane nicie, ściegi szydełkowe, odtworzone kawałki tkaniny itp. To na takiej kanwie tworzył swoje obrazy – collage, często o humorystycznym i ironicznym wydźwięku, perfekcyjne warsztatowo. O jego malarstwie krytyka wypowiadała się z uznaniem i podkreśleniem odrębności postawy. Nazywano je „Opowieściami linearnymi" (P. Lewandowski-Palle), lub „strukturami rzeczy i emocji". *Pod względem kompozycyjnym meandryczne układy równoległych linii nadają całości ornamentalnego, niepokojącego charakteru. Obrazy oszałamiają swym przepychem i zastosowanym horror vacui. Te wszystkie zabiegi wraz z nasyconą ciemną kolorystyką budują baśniowy nastrój; świat pełen uroku i tajemnic.* (S. Dudzik, w: *Struktury, materia i myśl*). Odegrał znaczącą rolę we wrocławskim środowisku artystycznym.

Żegnamy artystę i wybitnego znawcę pięknych przedmiotów, które nagromadził w swym domowym otoczeniu. Bo dom był dla niego azylem i źródłem inspiracji. Opuścił go, ale też i zostawił w nim pamięć o sobie. ■

Leszek Mickoś (1944-2020)

A memory of the recently passed away Wroclaw-based painter, artist and teacher of painting at the Wroclaw Academy of Fine Arts, Leszek Mickoś. The text written by the rector of the Academy mentions their professional and personal friendship, showing the background of the artist's work and passion. ■

Edward Dwurnik, „Andrzej Skoczylas”, 1986

Krzysztof Stanisławski

Andrzej Skoczylas (1939-2020)

Był wybitnym malarzem, absolwentem Wydziału Malarstwa warszawskiej ASP w pracowni prof. Eugeniusza Eibischa. Do historii polskiego malarstwa współczesnego z pewnością wszedł cykl jego obrazów przedstawiających podpisanie porozumień gdańskich z sierpnia 1980. Jedno z nielicznych i na pewno najwybitniejsze pod względem artystycznym świadectwo zaangażowania młodego artysty w przemiany polityczne w Polsce w epoce rodzącej się Solidarności.

Był wybitnym redaktorem „Sztuki”, z którą związał się w 1974 i trwał w niej aż do zawieszenia pisma w stanie wojennym. Było to najważniejsze, obok „Projektu”, pismo artystyczne w kraju i „demoludach”, gdyż połowa nakładu wysyłana była do krajów RWPG. W końcu 1983 podjął udaną próbę wznowienia „Sztuki” i został jej redaktorem naczelnym. Wydawcą monopolistycznym była, jak poprzednio, Krajowa Agencja Wydawnicza, część koncernu Książka Prasa Ruch. Chciał, aby pismo robili młodzi i do współpracy zaprosił m.in. dwóch krytyków z tygodników reprezentujących różne opcje polityczne, które jednak owi młodzi pozostawili na boku, bo liczyło się tylko wydawanie neutralnego ideologicznie pisma. Tymi młodymi krytykami byli: Jacek Werbanowski, zmarły przed kilku laty, i niżej podpisany. Dostaliśmy od naczelnego wolną rękę i mogliśmy realizować własne pomysły na „Sztukę”, w tym promocję młodych artystów i nowych kierunków, jak np. Nowa ekspresja. Podobnie jak i Andrzej chcieliśmy robić dobre, nowoczesne pismo krytyczne, rzetelnie informujące o najciekawszych zjawiskach sztuki współczesnej. Otrzymaliśmy od Skoczylasa pełną wolność i możliwość wykazania się. Nigdy mu tego nie zapomnieliśmy. Po kolejnym zamknięciu pisma w 1990 nasze drogi się rozeszły, choć Andrzej wraz z żoną Joanną wydawali przez następną dekadę „Sztukę” niemal własnym sumptem. Już po śmierci żony, Skoczylas zdecydował się na wydanie numeru specjalnego pisma, stanowiącego formę podsumowania jego w nim roli. Zaprosił mnie do współpracy i wydaliśmy na początku 2020 „Sztukę” z nominalną datą 2019. W tym roku, na chwilę przed pandemią Andrzej poinformował mnie, że nie chce już być naczelnym i nominuje mnie na to stanowisko, co przyjąłem z dumą, ale i poczuciem, że wydawanie niekomercyjnego pisma o sztuce w dzisiejszych czasach nie będzie łatwym zadaniem. Miałem nadzieję na dalszą współpracę ze Skoczylasem, niestety zmarł we wrześniu tego roku. Miał 81 lat, ale do końca był aktywny i skory do polemik. „Sztuka” będzie wydawana bez Niego, ale z pamięcią o Nim. ■

Andrzej Skoczylas (1939-2020)

A memorial of an eminent painter and editor of „Art” magazine who died at the age of 81 in September 2020. „Art” was the second most important artistic magazine in Poland in the 1970s and 1980s, being a professional and credible source of information on contemporary art. It was published by Skoczylas until 2020 when he asked the author of the memorial to continue his work. ■

Fot. Marek Sienkiewicz

Prof. Leon Podsiadły odszedł (1932-2020)

Rzeźbiarz, pedagog, wychowawca kilku pokoleń artystów Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu i Uniwersytetu Opolskiego oraz Narodowej Szkoły Sztuki w Conakry w Gwinei.
Studiował rzeźbę w pracowni Borysa Michałowskiego w obecnej Akademii Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu.
Jego osoba stała się znakiem, punktem odniesienia, był mistrzem.
Autor i animator wielu wydarzeń i realizacji artystycznych w Polsce i zagranicą.
Na trwałe zaistniał w świadomości wielu środowisk kultury.
Był kolegą i przyjacielem dla wielu z nas.
Jego odejście jest głęboko odczuwalną stratą... ■

Społeczność Akademii

Prof. Leon Podsiadły (1932-2020) passed away

We are deeply saddened by the passing of our friend Prof. Leon Podsiadły – a sculptor and teacher on Academy of Fine Arts in Wroclaw, the Opole University and Institute of Fine Arts in Conakry, Guinea. He was also actively involved in many artistic initiatives in Poland and abroad. ■

Maciej Kasperski (1969-2020)

Doktor habilitowany, profesor ASP Wrocław, twórca form ceramicznych przegrał z „Covid 19”

Andrzej Kostołowski

SZAFA

*...Szafa ods*łoniła się przed nami.
Było w niej dość miejsca na cały świat.
Olga Tokarczuk, *Szafa*, 1987

Lockdown, który przeżyliśmy ze względu na koronawirusa może się powtarzać, gdyż jest niepewność walki z tego typu ultra-mikroskopijnymi wrogami. Takie zamykanie się, z jednej strony ujawnia u niektórych z nas klaustrofobię. Z drugiej zaś strony, nie przerywa jednak nici z rzeczywistością wokół, a jedynie pozwala je rozwijać inaczej niż dotąd. Komunikowanie zdalne, Internet itd. Wielką metaforą tej sytuacji może tu być otwieranie i zamykanie s z a f y, albo też wejście w nią i wyjście z niej. Spoglądając na to, jak szafa stawała się ważnym obiektem w sztuce XX-XXI wieku, można tu subiektywnie wyróżnić kilka przykładów. Znana z fotografii i pisarstwa surrealistyczna osobowość trans-genderowa, Claude Cahun w swym zdjęciu z 1932 roku śpi leżąc w szufladzie otwartego kredensu. W obrazie René Magritte'a *Wybitny człowiek* z 1926 roku pojawia się układ sceniczny niby z teatru marionetek, a w nim forma szafy z fragmentami figurek jak z bilbokletu, czy segmentów manekina. Metaforycznie są to etapy gry, a jej finał mogłaby symbolizować umieszczona u góry obrazu (sceny?) odwrócona głowa, obła jak kulka, którą wybija się przy grze w bilbokleta. Nasuwająca się konkluzja to „wybicie się" przy parciu ku wybitności. W innym dziele Magritte'a – spokojnym i mrocznym *Hommage dla Macka Sennetta* (1934) dominuje zwykła duża szafa znana z tanich hoteli. Jej fronton z jednej strony jest zamknięty i ma lustro, a z drugiej jest otwarty i ukazuje wiszącą białą, długą suknię. Perwersyjnym elementem tej sukni jest to, że w jej górnej partii widoczne są krągłe piersi kobiety z wyraźnie zaznaczonymi sutkami. Zbliżony motyw z szafą i suknią kobiety okrywającą piersi mija przez moment w eksperymentalnym, skrzącym się pomysłami filmie Franciszki i Stefana Themersonów *Przygoda człowieka poczciwego* (1937). A Idea ludzi-ubrań (takich wręcz z szafy) ożywa w koncepcji spektaklu sztuki Witkacego *W małym dworku* stworzonej przez Tadeusza Kantora w 1961 roku. W swojej idei ludzi-ubrań Kantor wykorzystuje kapitalny pomysł zastosowania wieszaków jak długie szelki i mimo klaustrofobicznego ścisku, pozwala mieścić cały szereg osób w szafie. I jest tak, że po jej otwarciu owi ludzie-ubrania łatwo mogą się uwolnić z wieszaków. Obiekt autorstwa Kantora jako *Szafa Interior imaginacji* (1961, rekonstrukcja z 1981 r.) mieści pojedynczą kukłę mężczyzny-ubrania (półnagiego Kozdronia – ekonoma, jednej z postaci sztuki Witkacego *W małym dworku*).

Paweł Jarodzki, Jerzy Kosałka, Muzeum Luxusa, 2006

W filmie Themersonów Żywot człowieka poczciwego ważne są sceny z przenoszeniem szafy przez dwóch mężczyzn. W końcówce filmu jego bohater po wzniesieniu się w górę siedzi na kominie i gra na flecie oraz oznajmia: „Bo trzeba się znać na przenośni, proszę państwa". A ta deklaracja bezpośrednio jakby tłumaczy elementy metafory, czyli przenośni, mocno obecne w filmie. W tym wypadku chodzi jednocześnie o p r z e n o s z e n i e s z a f y, zajmujące centralną część akcji. W 1958 roku powstał film Romana Polańskiego *Dwaj ludzie z szafą*, który programowo przejmuje motyw przenoszenia szafy od Themersonów i czyni go płodnym ukazaniem dwóch światów. Jeden to ten, z którego wyłaniają się dwaj mężczyźni wychodzący z morza i dźwigający charakterystyczną szafę z owalnym lustrem. Drugi świat to ziemski padół, który ludzi z szafą przyjmuje jako coś niezrozumiałego, a niosący szafę zostają nawet pobici. Wracają więc w morze ze swą szafą, do świata, z którego przyszli. W roku 2008 rzeźbiarze: Paweł Althamer i Jacek Adamas zrealizowali w Sopocie na plaży monument *Dwaj ludzie z szafą*, w którym została odtworzona słynna wędrująca szafa z filmu. Parokrotnie dewastowana i reperowana na nowo, ostatnio stała się obiektem kontrowersji ze względu na falę krytyki wobec osoby Polańskiego będącego pod obstrzałem *#metoo* i decyzją władz dzieło Althamera i Adamasa ma być usunięte. Osobiście uważam, że jeśli decydentom nie podoba się ta szafa na plaży (choć dla mnie to jest jej świetne miejsce), niech będzie choćby zachowana w muzeum.

Neoawangardowy artysta i organizator twórczych *event*'ów Andrzej Matuszewski od 1966 roku w cyklu „Zdarzenia" tworzył obiekty będące szafami z tajemniczymi szufladami, uchwytami, wtyczkami itd., które, jak opisywała je Bożena Kowalska, przypominały „tablice rozdzielcze w wielkich zakładach". Mocno ironiczne echa PRL-owskiej manii produkcyjności. Inaczej lokuje swą ironię w podobnym czasie Maria Pinińska-Bereś, uwrażliwiona na problemy kobiet. Mieszcząca się w jej rzeźbiarskim cyklu „Psychomebelków" biała *Szafka I* (1970) jest otwarta na oścież. Ujawniając własne wnętrze tak, jakby kobieta odsłaniała swe ciało, szafka ukazuje wydatne piersi zwisające z jej sufitu. Są one dodatkowo podkreślone cieniami w dwóch tonacjach różu. Piersi w szafce to metafora nie erotyczna, a ukazująca kobiecy wyrzut (jednocześnie dosłownie wyrzut piersi).

Biorąc pod uwagę użycie szafy w sztuce początku drugiego tysiąclecia, można przywołać kilka dzieł spoza Polski. Tu wybieram jedno z nich: pracę szwedzkiej artystki Klary Liden *Zawsze będąc wszędzie* (2010). Jest to minimalistyczna szafa całkowicie wypełniona kładzionymi jedna na drugiej barwnymi tkaninami (jak bielizna w szafie tradycyjnej pani domu). Artystka ta w różnych swych dziełach operuje „warstwami" jakby w nawiązaniu do zatłoczenia naszego życia wokół. Z „wypełnieniem" szaf mamy także do czynienia u artystów polskich XXI w. W imieniu Grupy Luxus, dwaj jej członkowie: Paweł Jarodzki i Jerzy Kosałka opracowali w 2006 roku *Muzeum Luxusu*. Jest to zamknięta, olbrzymia skrzynia, która ma „nóżki" jak szafa (tu przepraszam za lekką nadinterpretację tej skrzyni jako szafy). Pełni ona też funkcję panoptikonu. Dzięki 17-tu wizjerom można oglądać w jej wnętrzu makiety reprezentatywnych dzieł członków grupy umieszczone na półkach. Tego typu zamknięcie w skrzyni (czy szafie), jak pisano, przypomina przygotowanie do transportu. Można to rozumieć jako kpinę z reklamiarstwa i towarowości prac wielu artystów. Do nadprodukcji dzieł sztuki bezpośrednio nawiązał Robert Kuśmirowski, jeden z ważniejszych polskich reprezentantów postmedialnej sztuki imitacji i podróbek. Od 2011 roku prezentuje szafki BHP dla swych eksponatów *Muzeum Sztuki Zdeponowanej*. Obiekty tego Muzeum to dokumentacje różnych tzw. zbędnych, nikogo nie interesujących lub nieudanych dzieł sztuki. Kuśmirowski ceremonialnie pali te dzieła, zbiera ich popiół i wraz z odpowiednimi informacjami tworzy swe Muzeum. Dodać tu należy, że chodzi o własne prace Kuśmirowskiego oraz takie, które przekazali mu inni artyści. W związku z tym, że jest dzisiaj specyficznie duży obszar sztuki prawie nikogo nie interesującej, szafki BHP szybko będą się wypełniały. Przygoda szaf, szafek i skrzyń w sztuce nie kończy się na tym. Już słyszymy o specjalnej replice szafy gdańskiej na wystawie fotografki i instalatorki Anny Orłowskiej w ramach jej zainteresowań warstwami imitacji, pomieszania radosnych odtworzeń ze śladami autentyczności itd. Nasz trudny czas jeszcze odsłoni niejedne użycia szaf. Powyżej wymieniłem tylko kilka przykładów uniwersalizacji na pozór banalnego mebla. Dzięki artystom, w epoce borykania się z wirusami, ale też przy równości odsłaniania różnych prawd z zalewem *fake news*, ów mebel staje się coraz mocniej psychoprzedmiotowy. ■

WARDROBE – within the series of psychoobjective deliberations

The experience of the lockdown can be compared to opening and closing of a wardrobe, or entering it and going out. The author mentions various exemples of use of this important object in the art of the 20th and 21st century, for example in photography, painting and film of many Polish and foreign artists such as René Magritte, Tadeusz Kantor, Franciszka and Stefan Themerson, Roman Polański, Paweł Althamer and Jacek Adamas. ■

format

30 LAT

Zapraszamy na wystawę
„30 lat Formatu" : www.asp.wroc.pl/format

Kuratorzy: Piotr Masny, Tomasz Pietrek

Uczestnicy:
Andrzej Banachowicz
Zyta Misztal v. Blechinger
Alicja Dobrzaniecka
Renata Głowacka
Piotr Głowacki
Paulina Grubiak
Maja Godlewska
Alicja Jodko
Anna Kania
Natalia Karnecka
Katarzyna Koczyńska-Kielan
Piotr Kielan
Bożena Kowalska
Andrzej Mazur
Grzegorz Niemyjski
Paweł Lewandowski-Palle
Anita Wincencjusz-Patyna
Roger Piaskowski
Wojciech Pukocz
Mirosław Rajkowski
Andrzej Saj
Krzysztof Saj
Wojciech Antoni Sobczyński
Grzegorz Sztabiński
Lena Wicherkiewicz