format

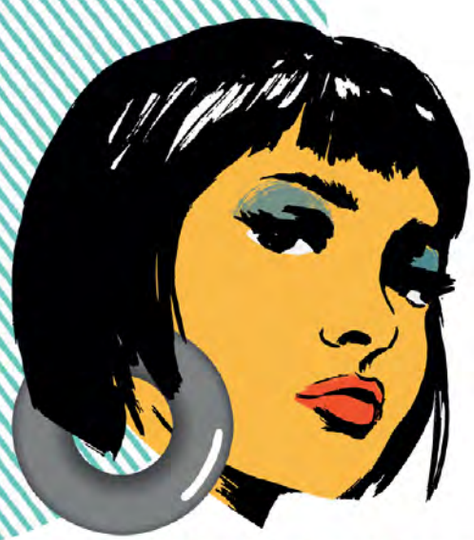
86

PISMO ARTYSTYCZNE

Świętość natury
Rhizopolis
Sztuka wobec ekologii
Helmut Newton
O fotografii polskiej

ISSN 0867-2555

Cena 16,00 zł (w tym 8% VAT)



MAJ
czerwiec
2021

Legnicki Festiwal **srebro**

Galeria Sztuki w Legnicy

KULMINACJA ONLINE 28-29 **MAJA** 2021

Festiwal trwa od 4 maja do 20 czerwca 2021. Na wszystkie wystawy Legnickiego Festiwalu SREBRO wstęp wolny!

Obserwuj rzeczywistość i zaglądaj na naszą stronę internetową oraz media społecznościowe.

Więcej o wydarzeniach i sposobie uczestniczenia na:

silver.legnica.eu | fb: @Legnica Jewellery Festival Silver | ig: @legnica_silver_festival

GALERIA SZTUKI w LEGNICY #srebro #silver

Patronat honorowy:

Partnerzy i Sponsorzy:

Dofinansowano ze środków Ministra Kultury, Dziedzictwa Narodowego i Sportu pochodzących z Funduszu Promocji Kultury.
Legnicki Festiwal SREBRO zrealizowano przy pomocy finansowej Fundacji KGHM Polska Miedź oraz Prezydenta Miasta Legnicy.

ZERO 61

WOJCIECH BRUSZEWSKI
CZESŁAW KUCHTA
MICHAŁ KOKOT
ANTONI MIKOŁAJCZYK
JÓZEF ROBAKOWSKI
ANDRZEJ RÓŻYCKI
JERZY WARDAK

1961/ 2021

KURATORZY:
KRZYSZTOF BIAŁOWICZ
KRZYSZTOF STANISŁAWSKI
MAREK ŻYDOWICZ

KOORDYNATORKA:
RENATA SARGALSKA

REALIZACJA:
WOJCIECH RUMINSKI

WWW.CSW.TORUN.PL

23.04-20.06.2021
CENTRUM SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ *ZNAKI CZASU* W TORUNIU

SPONSORZY: Canon, Fundacja Tumult, Fundacja Sztuki Świata

PARTNERZY MEDIALNI: TOK, Kultura, TVP3, format, arbinfo.pl, SZTUKA, PiK, NOWOŚCI

B

KOD ceramiki

/ Galeria Dizajn
BWA Wrocław
ul. Świdnicka 2-4
www.bwa.wroc.pl

23.04-27.06/21

/ organizatorzy: FUNJON, ASP WROCŁAW, Ośrodek Kultury i Sztuki we Wrocławiu, Dolny Śląsk – Instytucja Kultury Samorządu Województwa Dolnośląskiego

/ patroni medialni: S+C Szkło i Ceramika, format, MAD White

A

Wrocław miasto spotkań, Dolny Śląsk

Projekt jest współfinansowany z Budżetu Województwa Dolnośląskiego.

W

Drodzy Czytelnicy!

Czy sztuka może w jakiś sposób reagować na ziemskie, klimatyczne zagrożenia ? Czy może skutecznie wspierać ruchy ekologiczne i co może uczynić dla natury, z którą była od wieków w przyjaznym, inspirującym związku? Wiadomo, że artyści (a szczególnie ich dzieła), mają znikomy wpływ na bieżące decyzje polityczne czy gospodarcze państw, że ich siła sprawcza w tej mierze jest niewielka lub żadna. Ale mogą i są władni wpływać na świadomość decydentów, mogą apelować, budzić sumienia, kształtować trendy, wskazywać dobre wzorce, piętnować to, co złe. Tyle i aż tyle, bowiem jak każda aktywność w domenie duchowej i światopoglądowej jest ona tyleż trudna, co i wymagająca sporej cierpliwości i zaangażowania w propagowanie słusznych idei. Zatem nie można wykluczyć wpływu sztuki (i szerszej kultury) na kształtowanie świadomości, na indywidualne reakcje odbiorcze i pobudzanie społecznej wrażliwości na aktualne problemy i zagrożenia w tej słusznej sprawie. Świat sztuki, mimo swej nikłej siły sprawczej, ma jednak sporą moc perswazyjną, czyli możliwość kształtowania pozytywnych postaw postępowania względem natury, pokazywania przykładów artystycznej wrażliwości i ingerencji w sytuacje zagrażające naszemu przyrodniczemu otoczeniu. Na tych założeniach oparto wiodący temat niniejszego numeru „Formatu", zwracając uwagę we wprowadzeniu teoretycznym (por. teksty L. Koczanowicza, G. Dziamskiego i M. Braun) na ideowe i praktyczne implikacje stosunku sztuki do natury, a następnie przedstawiono obszerną egzemplifikację relacjonującą zdarzenia artystyczne zogniskowane wokół tej problematyki. Tu na czoło wysuwa się częstochowska inicjatywa Triennale Sztuki Sacrum, które w jej X edycji odbyło się pod hasłem „Świętość natury ?" (por. art. P. Głowackiego i wspomagające teksty o twórczości m.in. T. Domańskiego, N. Rybki, A. Mańczak, J. Rajkowskiej, J. Leśniaka czy Ambroziaka). Interpretacji sztuki proekologicznej towarzyszą obszerne relacje z dokonań fotografii artystycznej (por. m.in. art. K. Jureckiego, E. Łubowicz itd.), gdzie również motyw przyrody był przedmiotem zainteresowania autorów zdjęć. Treści numeru dopełniają rozmowy z prominentnymi twórcami i organizatorami życia kulturalnego, a także teksty wspomnieniowe, dedykowane zmarłym artystom i autorom współpracującym z naszą redakcją.

Zapraszamy do lektury i życzymy dobrego zdrowia w trudnych czasach pandemicznych. ■

Andrzej Saj

1

Dear Readers,

Can art somehow relate to earthly and climate crises? Is it able to effectively support ecological movements? What influence do artists have on the local and global ecological situation? The current issue of Format provides many insights into these topics both in the theoretical aspect, as well as in the practical one, presenting many examples of artistic expression in this regard. I wish you enjoyable read and good health in this difficult time. ■

Andrzej Saj

REDAKTOR NACZELNY / EDITOR-IN-CHIEF:
Andrzej Saj
e-mail: asa@asp.wroc.pl
Z-CA RED. NACZELNEGO / ASSOCIATE EDITOR-IN-CHIEF:
Alicja Klimczak-Dobrzaniecka
e-mail: a.klimczak-dobrzaniecka@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, 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
OKŁADKA / COVER:
Janusz Leśniak, 2735, „leśniaki Ukryty Porządek" (fragment), Kraków 2016
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 © 2021 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.

W numerze

TEMATY

4. LESZEK KOCZANOWICZ. *Natura i (nieoczywisty) powrót wielkich narracji*
6. GRZEGORZ DZIAMSKI. *Sztuka i estetyka wobec ekologii*
13. MONIKA BRAUN. *Ryzykowne przebieranki*

WYDARZENIA

16. PIOTR GŁOWACKI. *Wobec „Świętości natury"*
20. PAULINA GRUBIAK. *Rhizopolis, czyli nieznośna kruchość bytu*
22. WERONIKA MAZUREK. *Obserwować, być obserwowanym*
24. ANDRZEJ MAZUR. *Rytuał Kobiet*
27. KRZYSZTOF STANISŁAWSKI. *Helmut Newton*

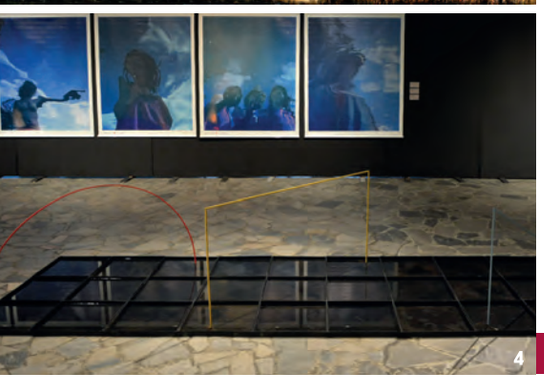
AKADEMIA SZTUK PIĘKNYCH
IM. EUGENIUSZA GEPPERTA
WE WROCŁAWIU

Wrocław miasto spotkań

2

16

3


4

16

5

27

6

98

1. **Urszula Broll**. *Atman znaczy Oddech*, 25.05-25.07. 2021, Muzeum Karkonoskie w Jeleniej Górze
2. **Alvydas Lukys**, *Rhus Thyphina*, 2015, druk atramentem pigmentowym, 60 × 60 cm
3. **Rafał Borcz**, *Brama*, 2019, olej, płótno, 130 × 170 cm
4. **Roman Kutera**, *Żywioł zgeometryzowany* z cyklu „Instalacje wodne", 2003, instalacja
5. **Helmut Newton**, *One nadchodzą (ubrane)*, Vogue edycja francuska, Paryż, 1981, ©Helmut Newton Estate, dzięki uprzejmości Helmut Newton Foundation
6. **Leon Podsiadły**/Archiwum prywatne Magdy Podsiadły, Gwinea-Konakry, lata 60.

POSTAWY

32. Katarzyna Zahorska. *Twórczynie – czarownice, czyli artystki odzyskują naturę*
36. Jolanta Ciesielska. *Bożenny Biskupskiej zmagania z materią*
40. Eulalia Domanowska. *Kilka uwag o „Pomnikach czasu"*
44. Piotr Głowacki. *Figuracje katastroficzne*
47. Andrzej Mazur. *Radek Ślany – organika myśli*
50. Elżbieta Łubowicz. *Między cywilizacją a naturą*
53. Michał Minor. *W gruncie rzeczy piękne. O obrazach Natalii Rybki*
56. Alicja Klimczak-Dobrzaniecka. *Mapy plastyczne*

MOTYWY

58. Krzysztof Jurecki. *Dekada w fotografii polskiej. Lata 2010-2020*
63. Andrzej Saj. *Kto, albo co się nam przygląda ?*
68. Piotr Komorowski. *Alternatywne światy Janusza Musiała*
72. Krzysztof Jurecki. *„Twoone", czyli o paradoksach naszego widzenia*
75. Anna Kania Saj. *Retrospektywa Alka Figury. Fotografia 1969-2019*
78. Piotr Jakub Fereński. *Po końcu. Widmowa Japonia Marka Bułaja*
81. Elżbieta Łubowicz. *Nadnaturalne*

KONTAKTY

85. Zyta Misztal v. Blechinger. *Wspólnota artystów w dialogu z naturą - Exhibition for ONE*
88. Grażyna Borowik. *Sztuka dla życia i przeżycia. Kontekst wenecki*
94. Mirosław Rajkowski. *Transmediale 2021*
96. Alexandra Hołownia. *Męskość – wyzwolenie przez fotografię*

ROZMOWY

98. *Twórcza strategia tajemnicy rzeźbiarza (rozmowa z Leonem Podsiadłym)*
102. *Ja jestem zmianą... (rozmowa z Sylwią Świsłocką-Karwot)*

RELACJE

104. Joanna Turowicz. *Oniryczne wędrówki po zakamarkach pamięci*
106. Andrzej Saj. *Kuratorski imperatyw*
109. Maria Kępińska. *„Cisza"*
111. Alicja Klimczak-Dobrzaniecka. *Co słonko widziało*
113. Zofia Jabłonowska-Ratajska. *Horyzonty obrazów*
115. Wojciech Antoni Sobczyński. *Życie na krawędzi wirusa*
117. Hanna Kostołowska. *O czym mówi do nas architektura? – rzecz o architecture parlante*
119. Iza Jóźwik. *Epoka lęku. Pomiędzy [w dobie COVID 19]*

REMINISCENCJE

120. Bożena Kowalska. *Fijałkowski – reżyser klimatów magicznych*
122. Bożena Kowalska. *Grzegorz Sztabiński*

RECENZJE

123. Łukasz Guzek. *Manifest kreowania wiedzy, czyli Grzegorza Sztabińskiego „Inne pojęcia estetyki"*
124. Monika Braun. *Nowe pojęcia estetyki, czyli o poszukiwaniu wartości w świecie sztuki (ostatnia książka Grzegorza Sztabińskiego)*
125. Andrzej Mazur. *Generator. Lech Twardowski*
126. Justyna Teodorczyk. *„Syntezy. Eseje krytyczne" Andrzeja Mazura*
127. Adam Sobota. *PRL – to było to*
127. Tadeusz Złotorzycki. *Więcej czerni niż bieli*
128. Wojciech Sternak. *Nowe stare porządki polskiej fotografii*
128. Andrzej Dudek-Dürer. *Teresa Rachwał 1952-2021*

Andrzej Kostołowski. *PAPROCHY I INNE TAKIE* ***(z cyklu: Rozważania psychoprzedmiotowe)***

1

Leszek Koczanowicz

Natura i (nieoczywisty) powrót wielkich narracji

W wydanej w 1979 roku książce *Kondycja postmodernistyczna: raport o stanie wiedzy* wybitny francuski filozof Jean-François Lyotard postawił tezę o końcu wielkich narracji. Jego zdaniem te wielkie opowieści, metanarracje organizowały przestrzeń intelektualną całej nowoczesności, a w dużej mierze też całej nowożytnej cywilizacji zachodniej. Przekonania o postępie dzięki rozwojowi technologicznemu, o upadku i zbawieniu, o wyzysku i sprawiedliwości społecznej, mimo różnych i sprzecznych treści miały jednak wspólne cechy. Każda z tych opowieści przedstawiała zintegrowaną wizję świata, która pozwalała łączyć rozproszone fakty i wartości we jedną spójną całość. Całość ta, przedstawiana zawsze jako jedyna prawdziwa, konstytuowała podmioty zbiorowe, pozwalała mówić w imieniu „my", co z kolei uruchamiało potężne mechanizmy zaangażowania społecznego, walkę o zrealizowanie celów w tej narracji zawartych.

Filozof francuski był przekonany, że czas takich opowieści minął. Skompromitowały się one na wielu frontach i nie ma powodu, żeby je podtrzymywać. W zamian możemy mówić o wielości lokalnych narracji, które reprezentują różne „gry językowe". Określenie to zapożyczone od Ludwiga Wittgensteina wskazuje, że pojęcia używane w poszczególnych cząstkowych opowieściach różnią się od siebie już na poziomie znaczenia, tak że niemożliwe jest powstanie na nowo ogarniających wszystko ideologii. Lyotard, jak wszyscy wielcy postmoderniści był zaangażowany moralnie i pisząc krytykę wielkich narracji nie tylko konstatował fakty, ale miał na oku przesłanie etyczne. Świat lokalnych narracji miałby zupełnie inną strukturę niż świat go poprzedzający, nie byłoby możliwe powstanie w nim drapieżnych reżimów politycznych, które były zmorą poprzedniej epoki. Tezy Lyotarda spotkały się ze znaczącym odzewem, na ogół je akceptowano jako znakomity opis „kondycji postmodernistycznej", choć niektórzy uczestnicy dyskusji proponowali pewne korekty. Richard Rorty na przykład bronił emancypacyjnej roli narracji o demokracji liberalnej. Jednak i w jego własnej opowieści liberalizm jest reprezentowany przez figurę ironistki, czyli osoby, która jest w stanie przesuwać się od jednego intelektualnego układu odniesienia do innego i która nigdzie nie jest u siebie w domu. Dzięki temu ironistka nie jest zdolna do zadawania cierpienia, gdyż zdolni do tego są jedynie fundamentaliści, którzy są tak przekonani o swej słuszności, że usprawiedliwia to krzywdzenie innych.

Z naszej obecnej perspektywy patrzymy na te kontrowersje z dystansem, nie dlatego że jesteśmy mądrzejsi od uczestników tych dyskusji, ale dlatego że zmieniła się wizja świata, w którym żyjemy. Optymizm, który narastał od końca lat siedemdziesiątych i który swą kulminację znalazł w upadku komunizmu w końcu lat osiemdziesiątych, załamał się prawie zupełnie. To, co było najważniejsze w tekście Lyotarda, czyli przekonanie o wyczerpywaniu się starych form porządkowania życia społecznego i otwarcia możliwości pojawienia się nowego, lepszego świata okazało się złudne. Powodem było pojawienie się globalnych zagrożeń, z których niewątpliwie najgroźniejszym jest kryzys klimatyczny. Możliwość zagłady życia na Ziemi w wyniku splotu czynników wywołanych ludzką działalnością postawiła na nowo problem całościowego przemyślenia kierunku, w którym ludzkość zmierza, czyli wydawałoby się, sprowokowała powrót wielkiej opowieści integrującej przeszłość, teraźniejszość i przyszłość gatunku ludzkiego, łączącej z tej perspektywy rozproszone lokalne narracje.

Jednak z perspektywy zarysowanej w książce Lyotarda opowieść o antropocenie nie jest podobna do żadnej z wielkich narracji przeszłości. Dzieje się tak z co najmniej dwóch powodów. Po pierwsze, nie zawiera ona, co oczywiste, optymistycznego przesłania. Wręcz przeciwnie, jest ona opowieścią o klęsce ludzkich marzeń o panowaniu nad naturą, a w jakieś mierze o pyrrusowym zwycięstwie nauki, tej najbardziej rozwiniętej i systematycznej formie ludzkiego poznania. Zygmunt Bauman impresywnie zilustrował tę kwestię, pisząc o zniszczeniu Lizbony przez wielkie trzęsienie ziemi 1 listopada 1755. Tragedia, która wstrząsnęła Europą skłoniła do przemyślenia relacji człowieka i natury. Jasne się stało, że nie

1. **Tadeusz Jakubik**, *Prezes na planie*, 38 × 46 cm
2. **Paweł Pierściński**, *Słońce fotograficzne*, 1968, 47,6 × 57 cm
3. **Piotr Kaleta**, *Rytm – Ponidzie*, 32 × 50 cm
Fot. 1-3 czytaj s. 16

2

można polegać na Bogu, że przed klęskami żywiołowymi zabezpieczyć może jedynie nauka, co tego zgodne były największe umysły epoki. Wolter widział w katastrofie zaprzeczenie teodycei, Rousseau przeprowadzał krytykę życia w miastach, a Kant starał się naukowo wyjaśnić przyczyny trzęsień ziemi kładąc podwaliny pod sejsmologię. Po z górą 250 latach musimy, pisze socjolog, zastanawiać się, jak ujarzmić siły, które stworzyliśmy i nad którymi nie możemy zapanować. Obecnie, jaśniej niż wtedy, gdy Bauman pisał swój esej, widzimy, że problemem nie jest sama nauka, bo nie ona poniosła klęskę, ale wpisanie nauki w relacje międzyludzkie, a przede wszystkim relacje między człowiekiem a przyrodą.

Te relacje to drugi z najważniejszych aspektów narracji klimatycznej. Przedstawił go w poruszającym eseju *Klimat historii. Cztery tezy* Dipesh Chakrabarty [1], zaczynając swe rozważania od tego, że całe jego naukowe przygotowanie w zakresie teorii globalizacji, ekonomii kapitalizmu czy studiów postkolonialnych jest niespecjalnie przydatne w obliczu nowego wyzwania. Nie znaczy to jednak, że racjonalny namysł staje się niepotrzebny. Wręcz przeciwnie, Chakrabarty podkreśla, że ideały oświecenia są bardziej aktualne niż kiedykolwiek wcześniej, ale musimy w nich brać pod uwagę nową sytuację. Nie wchodząc w szczegóły, wydaje się, że dla autora eseju rdzeniem nowego podejścia jest zanikający podział między historią ludzkości a naturą. W dotychczasowej refleksji oba te czynniki były od siebie oddzielone. Natura mogła być najwyżej tłem działalności człowieka, a nigdy, z wyjątkiem może dramatycznych katastrof, nie była głównym aktorem wydarzeń historycznych. Teraz to się zmieniło, człowiek staje się siłą kształtującą epokę geologiczną, historia gatunku splata się z historią kapitalizmu. Ten splot testuje, pisze Chakrabarty, granice naszego rozumienia historycznego, które tradycyjnie mieściło się w obszarze nauk humanistycznych, a teraz wymaga wykroczenie poza nie w kierunku nauk przyrodniczych. Te jednak muszą skonfrontować się z pojmowaniem człowieka jako przyrodniczej siły sprawczej.

W tym całym dramacie pojawia się szczególne pytanie o znaczenie świadomych decyzji, odruchów solidarności, wyjścia poza egoistyczne, pokoleniowe interesy. Autor omawianego eseju słusznie wskazuje, że zmiana klimatyczna podważa klasyczne rozumienie kapitalizmu. Bogaci w ostatecznym rachunku nie unikną katastrofy i znajdą się w tej samej sytuacji, co mniej uprzywilejowani. Nie zmienia to jednak faktu, że trzeba wznieść się ponad krótkoterminowe interesy czy polityczne kalkulacje. Do krawędzi kataklizmu doprowadziły ludzkość działania, których skutków sobie nie uświadamiano, a które teraz muszą zostać zniwelowane przez świadome decyzje. Wszystko to sprawia, że po raz pierwszy w historii ludzkości natura przestaje być przedmiotem oddziaływań człowieka, terenem kolonizacji, a staje się podmiotem, którego losy stają się nieoddzielne od losów ludzkości. Myślę, że jesteśmy wciąż na początku drogi do zdania sobie sprawy, co to będzie naprawdę dla nas znaczyć. Nie wiemy, w jaki sposób, używając języka Bruno Latoura, będziemy w stanie włączyć w nasze działania czynniki nie-ludzkie i jak zmieni to widzenie nas samych. Wysiłek ten można z braku innego słowa nazwać metanarracją, ale z zastrzeżeniem, że oznacza ona tym razem wkroczenie w przygodę, której ani cel, ani wynik nie są w żadnym sensie przesądzone.

Sztuka bez wątpienia odrywa kluczową rolę w zrozumieniu sytuacji, w jakiej znalazła się ludzkość. Wyobraźnia, intuicja, nieokreśloność i estetyczna ekspresja, które znajdujemy w dziełach artystycznych sprawiają, że zmienia się nasze postrzeganie świata, co jest pierwotnym warunkiem transformacji aparatu pojęciowego. Co więcej, sztuka współczesna, która z odbiorców czyni współuczestników zdarzenia, skłania do aktywnego poszukiwania nowych rozwiązań w relacji człowieka i natury. Sztuka przynosi i ostrzeżenia, i napomnienia, i refleksję łącząc najważniejsze elementy tej opowieści. Problem zmian klimatycznych, antropocenu stał się jednym z centralnych tematów różnego rodzaju interwencji artystycznych, których liczne przykłady znajdują się w bieżącym numerze *Formatu*. ■

1 Dipesh Chakrabarty, *Klimat historii. Cztery tezy*, tłumaczyła Magda Szcześniak, Teksty Drugie 2014/5

3

Nature and (not obvious) return of great narrations

In his deliberation on the relation between art and the condition of nature being exploited by a human, the author of the article refers to the book of Jean-François Lyotard *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge* and Dipesh Chakrabarty's *The Climate of History: Four Theses*. There is a big need of global understanding of the consequences of human activities, and taking steps in order to at least slower the process of destruction if stopping it is impossible. This topic is the main theme of the current issue of *Format*. ■

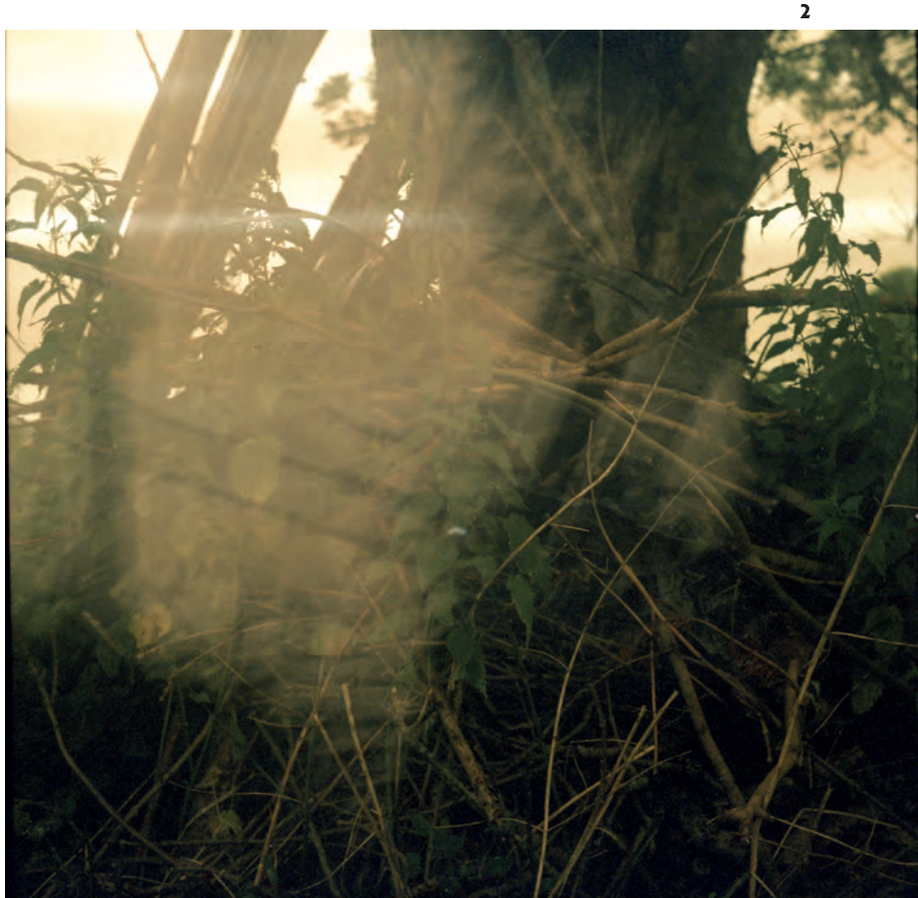
1

Grzegorz Dziamski

Sztuka i estetyka wobec ekologii

Świadomość ekologicznych zagrożeń zaczęła narastać pod koniec lat sześćdziesiątych. Raport sekretarza generalnego ONZ U'Thanta *Człowiek i jego środowisko* z roku 1969 oraz opracowanie Klubu Rzymskiego *Granice wzrostu* z 1972 roku, zwróciły uwagę światowej opinii publicznej na biologiczne koszty postępu technologicznego, na wyczerpywanie się naturalnych zasobów, zatrucie środowiska,[1] przeludnienie planety,[2] a przede wszystkim na konieczność ograniczenia konsumpcji. Ale w jaki sposób społeczeństwa konsumpcyjne miałyby ograniczać konsumpcję? Kto i z czego miałby zrezygnować? A co z górami śmieci produkowanymi przez nowoczesne społeczeństwa? Statystyczny mieszkaniec najbogatszych państw wytwarza rocznie około pół tony śmieci. Można je wyeksportować. Ale dokąd? Na te i wiele podobnych pytań odpowiedzi szukali nie tylko naukowcy, ale także zwolennicy kontrkultury. To duch kontrkultury zrodził Greenpeace, ruch który stał się znany z paraartystycznych akcji w obronie środowiska. W tym samym czasie zaczął się też zmieniać stosunek artystów do natury. Spektakularnym przykładem tej zmiany była sztuka ziemi.[3]

2



1 P. L. Ponte, *The Cooling*, New York 1976. Autor przepowiadał nadejście nowej ery lodowcowej.

2 P. Ehrlich, *The Population Bomb*, New York 1968. Autor przewidywał przeludnienie i w konsekwencji głód w wielu częściach globu.

3 O sztuce ziemi piszę obszerniej w innym miejscu, tu nawiązuję do tego tekstu. Zob. G. Dziamski, *Zwrot ku naturze w sztuce współczesnej*, [w:] *Sztuka u progu XXI wieku*, Poznań 2002. Wcześniejsza wersja tego tekstu została opublikowana w „Rzeźbie polskiej" Rocznik 1987. Zob. również, P. Sztabińska, *Land art – przyroda i geometria w sztuce*, [w:] *Sztuka geometryczna a postmodernizm*, Warszawa 2011.

1. **Mirosław Maszlanko**, *Pereidolia*, instalacja wiklinowa
2. **Alvydas Lukys**, *FRAXINUS EXCELSIOR*, 2015, druk atramentem pigmentowym, 60 × 60 cm
3. **Tomasz Domański**, *RUDYMENTA*, wideo performans, Komorowice 2017-2019
Fot. 1-3 czytaj s. 16

3

1. DWA OBRAZY NATURY

Istnieją dwa przeciwstawne wyobrażenia natury, które za Johnem Weightmanem możemy nazwać „ciemnym" i „jasnym". [4] Pierwsze widzi w naturze ślepą, bezmyślną siłę, nieczułą i niewrażliwą na ludzki los, nieustannie zagrażającą człowiekowi, niepohamowaną, gwałtowną, gotową w jednej chwili zniszczyć to, co człowiek z takim trudem budował. Wyznawcą i najbardziej chyba znanym reprezentantem tego poglądu był markiz de Sade. W *Nowej Justynie* (1797) pisał: *Studiuj i śledź tę okrutną Naturę, a zobaczysz wtedy, że tworzy jedynie po to, by niszczyć, że cele swoje osiąga jeno przez mord i zniszczenie, a tuczy się jak Minotaur tylko niszczeniem i unicestwianiem człowieka*. [5] A w *Justynie, czyli nieszczęściach cnoty* (1791) dowodził: *Dla natury nie ma żadnego znaczenia organizacja jakiejś drobnej i niewiele znaczącej ilości materii. Cóż znaczy dla Natury, że jakaś dwunożna istota zniknie, a potem odrodzi się w postaci tysiąca drobnych organizmów. Materia pozostanie niezmieniona. Wobec Natury człowiek nie jest bytem szczególnie ważnym, zniszczenie go nie ma żadnego znaczenia, niczego nie zmienia w biegu życia w przyrodzie*.

Przeciwny pogląd łączony jest z nazwiskiem Jana Jakuba Rousseau, dla którego Natura była źródłem wszelakiego dobra; dobre jest to, co zgodne z Naturą, złe zaś to, co z nią sprzeczne. Przyczyna wszystkich ludzkich nieszczęść i cierpień tkwi w tym, że człowiek oderwał się od Natury, utracił swoją pierwotną, naturalną czystość i niewinność i ufny w moc własnego rozumu próbował poprawiać i udoskonalać Naturę. *Wszystko wychodząc z rąk Stwórcy jest dobre; wszystko wyrodnieje w rękach człowieka*, pisał Rousseau w *Emilu* (1762), a w rozprawie *O naukach i sztukach* (1750) wykazywał, że postęp cywilizacyjny nie przyczynia się wcale do poprawy obyczajów i wzrostu powszechnego szczęścia, nie czyni człowieka lepszym, lecz obraca się przeciwko człowiekowi, zadaje gwałt jego naturze, prowadzi do społecznych nierówności i niesprawiedliwości, jedni mają coraz więcej, inni nic, do podziału na silnym i słabych, do nieustającej walki wszystkich ze wszystkimi. *Jeżeli natura przeznaczyła nas do tego, byśmy byli szczęśliwi, to śmiem twierdzić, że stan refleksji jest stanem niezgodnym z naturą, a człowiek rozmyślający jest zwierzęciem zwyrodniałym; prawdziwa wartość człowieka leży nie w rozumie, lecz w sercu, a serce jest niezależne od wartości rozumu*.

Te dwa przeciwstawne poglądy na naturę wyznaczają dwa bieguny, pomiędzy którymi przez wieki oscylowała europejska refleksja nad naturą. Poglądy te odwołują się do dwóch sprzecznych ujęć natury, dających się z kolei podporządkować dwóm różnym stadiom ludzkiej odysei. Pierwszy pogląd – ciemny, nawiązuje do idei bezpośredniej, przedrefleksyjnej jedności człowieka z naturą, kiedy to człowiek nie oddzielił się jeszcze od świata natury, nie wykształcił jeszcze własnej odrębności, lecz kierując się i zaspakajając swoje instynktowe potrzeby pozostawał w organicznym związku z naturą, podlegając jej niepojętym dla siebie, groźnym prawom. Symbolem ciemnej strony natury są pożary miast i lasów, powodzie, trzęsienia ziemi, wybuchy wulkanów, epidemie. Drugi – jasny pogląd przywołuje mityczno-religijne wyobrażenie natury, widząc w niej działanie sił nadnaturalnych, duchowych, widomy dowód istnienia Stwórcy, którego dziełem jest panujący w świecie porządek, obejmujący także człowieka. Na gruncie tych mityczno-religijnych wyobrażeń narodziła się pastoralna wizja stanu natury jako raju utraconego, gdzie – wbrew naszym doświadczeniom – ludzie i zwierzęta żyją w harmonii na zielonych łąkach Pana.

Stan natury, bez względu na to jak charakteryzowany, widziany jest zawsze jako coś pierwotniejszego; mistyczno-religijne wyobrażenie natury rodzi się później i wiąże z początkami antropogenezy, projektem zawładnięcia przez człowieka i podporządkowania sobie obcej, wrogiej mu dziedziny. *Ludzie zawsze musieli wybierać pomiędzy poddaniem się naturze albo poddaniem natury sobie*, pisali Adorno i Horkheimer w *Dialektik der Aufklaerung* (1947). [6]

Oderwawszy się od bezpośredniego, czysto praktycznego związku z przyrodą, człowiek zaczyna dziwić się przedmiotom natury, usiłuje odnaleźć w nich jakąś ukrytą, tajemniczą siłę kierującą nieodgadnionymi dlań poczynaniami natury. Zaczyna przedstawiać sobie przyrodę jako groźną potęgę i czcić jej poszczególne elementy – słońce, gwiazdy, góry, rzeki, w których widzi wyobrażenie czegoś wyższego, boskiego, absolutu. Najprostszą *eksplikacją absolutu są zjawiska przyrody, w których istnieniu człowiek przeczuwa absolut i absolut ten czyni przedmiotem oglądu w postaci przedmiotów natury. Ta dążność człowieka jest pierwszym źródłem sztuki*. [7] Tak opisuje początki antropogenezy, przejście od stanu natury do mityczno-religijnych wyobrażeń natury Hegel w *Wykładach o estetyce*. Pierwszą tłumaczką wyobrażeń religijnych jest sztuka, dodaje filozof, ale oddawanie czci przedmiotom przyrody, kult natury i fetyszyzm nie są jeszcze sztuką; wszystko to jest co najwyżej świadectwem artystycznego sposobu patrzenia, wstępem do sztuki, jakąś formą *Vorkunst*, jak określa to Hegel. Właściwa sztuka powstaje dopiero wtedy, kiedy człowiek sam zaczyna tworzyć zmysłowe przedstawienia, w których stara się zawrzeć swoje widzenie absolutu.

Epoka nowożytna wypracowuje nowy pogląd na naturę, który poczynając od XVII stuleci utrwala się pod postacią mechanistycznej koncepcji natury. Natura staje się tutaj czymś obiektywnym, niezależnym ani od Boga, ani od poznającego podmiotu. Ten nowy ogląd natury opierał się na „swoiście chrześcijańskiej formie bezbożności", zakładał jedność przyrody, którą wszakże z teoretyczno-poznawczych względów dzielił na wyodrębnione dziedziny badań przypisane różnym naukom. Takie podejście umożliwiło niespotykany, właściwy tylko kulturze europejskiej, postęp poznawczy. Pod wpływem tej nowej, naukowej mentalności, w wypracowaniu której swój udział miała także sztuka, zmieniło się znaczenie terminu „natura" – stał on się teraz zbiorową nazwą tych wszystkich obszarów doświadczenia, do których człowiek potrafił przeniknąć środkami przyrodoznawstwa i techniki, *niezależnie od tego, czy dane mu one były jako natura w doświadczeniu bezpośrednim*. [8]

4 J. Weighman, *Rousseau and the Concept of Nature*, [w:] *The Concept of the Avant-Garde . Explorations in Modernism*, London 1973.

5 Poglądy markiza de Sade cytuję za Jerzym Łojkiem, *Wiek markiza de Sade*, Lublin 1975.

6 Interpretację poglądów Adorno i Horkheimera opieram na artykule Jurgena Habermasa, *Splątanie mitu i Oświecenia. Uwagi do „Dialektyki Oświecenia" po ponownej lekturze*, [w:] *Wokół teorii krytycznej Jurgena Habermasa* (red. A. Kaniowski, A. Szahaj), Warszawa 1987.

7 G.H.F. Hegel, *Wykłady o estetyce* (przekł. J. Grabowski , A. Landman), Warszawa 1964, t. 1, s. 503 i następne.

8 W. Heisenberg, *Obraz natury w dzisiejszej fizyce* (1955), [w:] *Ponad granicami*, Warszawa 1979, s. 109-110.

1

Nowożytne przyrodoznawstwo odczarowało świat przyrody, zastępując dawne mityczno-religijne wyobrażenia natury zobiektywizowanymi, zracjonalizowanymi metodami obserwacji i wnioskowania. Zracjonalizowany stosunek do natury w połączeniu z technicznym wykorzystaniem wiedzy o występujących w przyrodzie prawidłowościach, znacznie zwiększył zakres panowania człowieka nad naturą. Człowiek mógł teraz podporządkować sobie naturę nie tylko przez rytualne ofiary mające mu zapewnić przychylność sił nadprzyrodzonych, bogów, bóstw, demonów, lecz opierając się na własnym rozumie zaczął kontrolować coraz rozleglejsze obszary natury. Nowoczesny racjonalizm oddzielając poznający podmiot (człowiek, ludzkość) od poznawanego przedmiotu (natura) doprowadził do desocjalizacji natury i denaturalizacji świata ludzkiego, do przeciwstawienia sobie tych dwóch sfer i poddaniu natury niespotykanemu w dziejach wyzyskowi. Rezultatem okazało się ujarzmienie natury zewnętrznej i stłumienie natury wewnętrznej. Represjonowana natura utraciła wprawdzie swą dawną grozę, ale nie przestała mścić się wybuchami nieświadomego, tłumionego przez nowoczesny racjonalizm resentymentu do współczesnej cywilizacji. Nowoczesny racjonalizm nie zna bowiem innego stosunku do natury niż podbój, opanowanie i wykorzystanie jej do praktycznych celów człowieka. *Instrumentalny rozum subiektywny*, pisze Max Horkheimer, *albo ubóstwia naturę jako czystą witalność, albo lekceważy ją jako brutalną przemoc, zamiast traktować ją jako tekst, który ma być zinterpretowany przez filozofię i który, gdy jest odczytany we właściwy sposób, przedstawia dzieje niekończącego się cierpienia. Unikając błędu zrównania natury z rozumem ludzkość musi starać się je pogodzić.* [9]

Adorno i Horkheimer w *Dialektik der Aufklaerung* dystansują się zarówno od ciemnego (de Sade) jak i jasnego (Rousseau) obrazu natury. W projektowanej przez nich perspektywie autentycznej emancypacji natura odgrywa ważną rolę, ale tylko w powiązaniu z rozumnością, choć jest to oczywiście rozumność nieinstrumentalna. Natura sama w sobie jest przeciwieństwem myśli i cywilizacji, jest siłą regresywną, grożącą nowym barbarzyństwem, nawrotem jawnego irracjonalizmu i jeszcze większym zniewoleniem człowieka. Natomiast nieinstrumentalna racjonalność prowadzić ma do pojednania rozumu z naturą, wyzwolenia emancypacyjnych zasobów natury i podmiotu przez uświadomienie sobie własnej natury. Adorno nazywa ten stan zgodności ducha z naturą „momentem mimetycznym", Horkheimer mówi o *użyczeniu naturze organu do wyrażania jej cierpienia lub jak moglibyśmy powiedzieć, nazwania rzeczywistości po imieniu.* [10] Obaj autorzy wywodzą ideę pojednania rozumu z naturą z tradycji klasycznej filozofii niemieckiej ufundowanej na obiektywnej teorii rozumu, ale zarazem sami nie wierzą, żeby w świecie zdominowanym przez rozum instrumentalny proponowane przez nich rozwiązanie mogło być czymś więcej niż stworzoną przez wyobraźnię pojemną negacją.

Oskarżycielski patos doprowadził autorów *Dialektyki Oświecenia* do skrajnie pesymistycznej oceny epoki współczesnej, do krytyki ocierającej się o negację racjonalistycznego dziedzictwa nowoczesności, chociaż ani Adorno, ani Horkheimer nigdy tej granicy nie przekroczyli. Trudno się jednak oprzeć wrażeniu, że obraz nowoczesności wyłaniający się z *Dialektyki Oświecenia* jest obrazem spłaszczonym, nazbyt jednowymiarowym, i w gruncie rzeczy nieprawdziwym. Rozum instrumentalny, odpowiedzialny, zdaniem Adorna i Horheimera, za ujarzmienie natury zewnętrznej i wewnętrznej, nigdy nie zdominował ludzkiej percepcji. Przeciwnie, od samego początku epoki nowoczesnej był krytykowany i poddawany w wątpliwość przez sztukę romantycznej proweniencji, głównego oponenta rozumu instrumentalnego. Epoka nowoczesna nie zastąpiła, jak utrzymują Adorno i Horkheimer rozumu obiektywnego rozumem instrumentalnym, doprowadziła raczej do decentracji rozumu (*Dezentrierung der Vernunft*), podziału czy też rozpadu dawnego, jednolitego rozumu na trzy sfery; naukę, moralność, sztukę. Każda z nich uzyskała względną autonomię i podlegać zaczęła własnej logice rozwoju. To decentracja rozumu pozwoliła autorom „Dialektyki Oświecenia" przeprowadzić płomienną krytykę epoki nowoczesnej z pozycji zatomizowanej sfery estetycznej.

Jak zatem będzie wyglądać kolejny etap ludzkiej odysei, jeśli powrót do stanu natury ani odrodzenie mityczno-religijnego wyobrażenie świata nie jest możliwe lub – mówiąc inaczej – byłoby równoznaczne z regresem, sztucznym zawracaniem biegu dziejów? W połowie ubiegłego stulecia Werner Heisenberg pisał: *...po raz pierwszy w dziejach człowiek stoi na tym świecie już tylko naprzeciw samego siebie samego, nie mając żadnego innego partnera ani przeciwnika /.../ żyjemy w świecie tak kompletnie przekształconym przez człowieka, że wszędzie /.../ stale natykamy się na struktury spowodowane przez człowieka, stale więc spotykamy niejako tylko siebie samych.* [11] W świetle tej wypowiedzi innego znaczenia nabiera kwestia zharmonizowania zdencentrowanego w epoce nowoczesnej rozumu, pogodzenia naszej natury wewnętrznej z naturą zewnętrzną i światem ludzi (*Innerwelt*, *Welt*, *Lebenswelt*), problem integracji moralności, nauki i sztuki w oparciu o nowy paradygmat, który Jerzy Prokopiuk nazywa „paradygmatem wyobraźni". [12]

2. ZWROT KU NATURZE W SZTUCE WSPÓŁCZESNEJ

Wystawa „Earthworks" otwarta w październiku 1968 roku w nowojorskiej Dwan Gallery wprowadzała sztukę ziemi jako nowy kierunek artystyczny. Ale twórczość najwybitniejszych przedstawicieli sztuki ziemi – Roberta Smithsona, Michaela Heizera, Waltera de Marii, Roberta Morrisa, Dennisa Oppenheima, Carla Andre, Richarda Longa. Nancy Holt, Alice Aycock – była czymś więcej niż tylko propozycją nowego kierunku artystycznego; była zasadniczą rewizją filozoficznych założeń, na których wspierała się cała modernistyczna tradycja artystyczna i zapowiedzią głębokich przemian w pojmowaniu sztuki, którym pełen wyraz miała dać dopiero twórczość następnej dekady. W sztuce ziemi zbiegły się główne idee artystyczne końca burzliwych lat sześćdziesiątych; sztuka konceptualna i procesualna, performance i body art, dążenie do dematerializacji przedmiotu artystycznego z zainteresowaniem procesami naturalnymi oraz porzuceniem znanych form dystrybucji i odbioru sztuki. Twórczość tych artystów trudno było zamknąć w ramach jednego kierunku artystycznego. W uprawianej przez nich sztuce należało raczej widzieć, w każdym przypadku bardzo indywidualną, drogę do rewitalizacji i odbudowy sensu sztuki oraz otwarcia nowych perspektyw przez przekroczenie utrwalonych form artystycznych i wysuwanych wobec sztuki oczekiwań.

Jednym z głównych rzeczników, a zarazem teoretyków dokonującego się na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych zwrotu sztuki ku naturze był Robert Smithson (1938-1973); wybitny artysta, utalentowany komentator własnych prac, żarliwy i przenikliwy krytyk sztuki współczesnej. Jego artykuły, publikowane dość regularnie od połowy lat sześćdziesiątych w nowojorskich

9 M. Horkheimer, *Krytyka instrumentalnego rozumu*, [w:] *Społeczna funkcja filozofii*, Warszawa 1987, s. 358.

10 Ibidem, s. 336.

11 W. Heisenberg, Obraz natury w dzisiejszej fizyce, op. cit., s. 119-120.

12 J. Prokopiuk. *Paradygmat wyobraźni*, „Literatura na Świecie" 1982, nr 3-4,

1. **Natalia Rybka**, *Bez tytułu*, 2019, olej, płótno, 41 × 33 cm
2. **Egle Ulckaite**, *Las sosnowy*, 2019, olej, płótно, 150 × 100 cm
3. **Jonas Gasiunas**, *Komar*, 2020, olej i sadza z dymu świec na płótnie, 230 × 220 cm
Fot. 1-3 czytaj s. 16

pismach artystycznych, najpierw w „Arts Magazine", później w „Artforum", pozwalają lepiej zrozumieć sposób myślenia i dążenia amerykańskich artystów sztuki ziemi. [13] Szczególnie ważny, z tego względu, wydaje się artykuł *A Sedimentation of the Mind* opublikowany w „Artforum" (1968, Sept.). Smithson podejmuje w nim krytykę modernistycznej tradycji rzeźbiarskiej reprezentowanej przez tzw. rzeźbiarzy-spawaczy, których twórczość, z powodu fascynacji stalą i aluminium jako środkami rzeźbiarskiej wypowiedzi, naznaczona miała być piętnem technologiczno-przemysłowej ideologii. [14] Rzeźba „spawaczy" (*welders*) była wyrazem technologicznego myślenia. Takie myślenie pozostawało ślepe na procesy nie poddające się kontroli. Kontrpropozycja Smithsona polegała na wyjściu poza technologiczne myślenie, narzucone sztuce modernistycznej lub nieświadomie przez nią przyjmowane, i skierowanie uwagi artystów na pomijane dotąd procesy naturalne, takie jak utlenianie, zwęglanie, rozpuszczanie itd. [15] Technologiczny umysł wszystkie te procesy traktował jako niepożądane, bo zagrażające jego wytworom, dlatego stal cenił wyżej niż rdzę, chociaż z artystycznego punktu widzenia stal wcale nie jest bardziej wartościowa niż rdza. Przyszły kierunek ewolucji sztuki powinien przebiegać „od stali do rdzy", czyli od myślenia technologicznego do myślenia kosmologicznego.

Myślenie technologiczne (określenie to odpowiada rozumowi instrumentalnemu Maxa Horkheimera i Theodora W. Adorno) nie potrafiło uporać się z problemem entropii, z faktem, że każda rzecz ma swój kres, ulega zniszczeniu, traci swą użyteczność i zamienia się w śmieć, cywilizacyjny odpadek. Strach przed entropią był czymś zrozumiałym, brał się stąd, że myślenie technologiczne operowało wyizolowanymi, zamkniętymi układami (strukturami), a te podlegają prawu entropii. Z drugiej strony, w strachu przed entropią wyraziło się znamienne dla nowoczesnej kultury zagubienie sensu śmierci: śmierć utożsamiona została z destrukcją, zniszczeniem, nieistnieniem. A przecież, jeśli odrzucimy technologiczny punkt widzenia, to zmieni się nasz stosunek do śmierci, zaczniemy rozumieć, że śmierć, umieranie jest naturalnym składnikiem życia. Przestaniemy traktować śmierć jako siłę czysto negatywną, niszczącą, a zaczniemy dostrzegać zjawisko przemiany przez śmierć, odrodzenia, a więc to, co dojrzał Shelley, kiedy w wierszu *Chmury* pisał o spadającej kropli deszczu: *I change but I cannot die* (Zmieniam się, ale umrzeć nie mogę). Żeby to jednak mogło

2

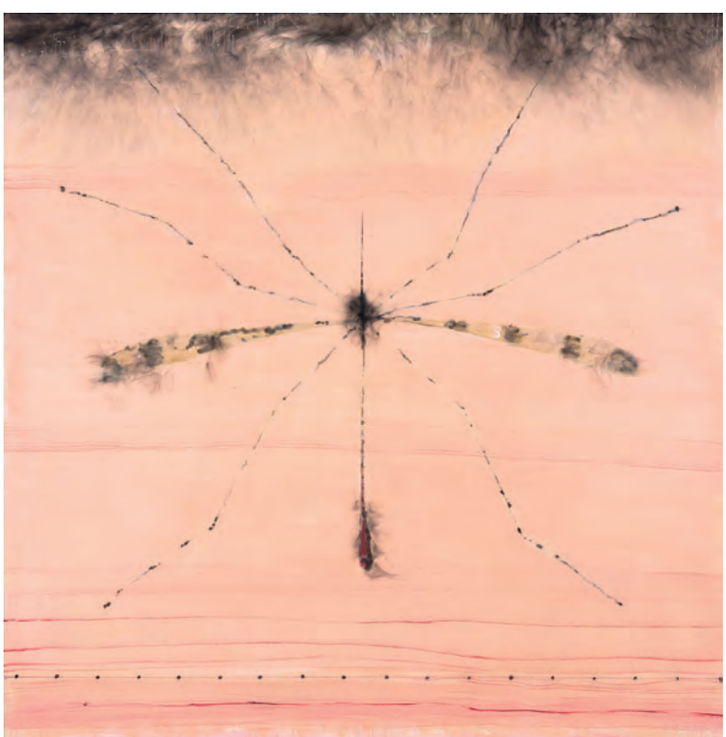
nastąpić, musimy porzucić nie tylko technologiczne myślenie, ale także antropocentryczną orientację, z którą nasza technika jest nierozerwalnie związana i przejść na pozycje geocentryczne. Do podobnej zmiany, przejścia z pespektywy antropologicznej do perspektywy geocentrycznej, zachęcał twórca ekologii głębokiej, James Lovelock. [16]

W 1968 roku Smithson mógł odwołać się tylko do swoich prac z cyklu „Non-Sites Earthworks" operujących dialektyką miejsca i nie-miejsca, która stanie się podstawową zasadą funkcjonowania sztuki ziemi, a jednocześnie stworzy nowy gatunek artystyczny – *site specific art*, *site-oriented art*, sztukę tworzoną do konkretnych miejsc. [17] Prezentując wybrane miejsca naturalne (*sites*) za pomocą map, zdjęć, rysunków, pobranych próbek geologicznych wystawianych w galerii w specjalnych skrzyniach, gablotach i pudłach (*non-sites),* Smithson wywarł ogromny wpływ na artystów nie tylko amerykańskich. Jednak dopiero w *Spiralnej grobli* (1970) udało się Smithsonowi przedstawić swoją koncepcję entropii. Kamienne molo w kształcie spirali, zbudowane na słonym jeziorze w stanie Utah, długie na 460 metrów i szerokie na 4,5 metra, od samego początku wystawione było na wszystkie możliwe procesy naturalne i skazane na nieuniknioną zagładę. Smithsona fascynowały przemiany, jakim podlegała jego praca poddana działaniu natury. Kiedy praca Smithsona weszła do historii sztuki, sam obiekt już nie istniał, pozostała po nim, jak po każdej pracy konceptualnej, idea i dokumentacja.

13 Artykuły Smithsona zostały zebrane przez jego żonę, Nancy Holt i wydane po śmierci artysty w zbiorze *The Writings of Robert Smithson,* New York, 1979.

14 Na temat rzeźbiarzy-spawaczy zob. A. Kotula, P. Krakowski, *Rzeźba współczesna*, Warszawa, 1980, s. 311 i następne. Protoplastą tej tradycji rzeźbiarskiej był Julio Gonzales, a głównymi przedstawicielami, na przełomie lat 50. i 60. David Smith oraz Anthony Caro.

15 R. Smithson, *A Sedimentation of the Mind*, [w:] *Esthetics Contemporary* (ed. R. Kostelanetz), New York 1978, s. 249.



3

16 Zob. J. Lovelock, *Gaia; A New Look at Life on Earth*, 1979 (Polski przekład 2003). Lucy Lippard twierdzi, że Smithson nigdy nie uważał siebie za ekologa i nie studiował literatury ekologicznej. *Spośród artystów-ekologów, których znam, niewielu inspiruje się Smithsonem. On jest raczej patronem postmodernistów, cokolwiek to znaczy.* H. U. Obrist, *Krótka historia kuratorstwa* (przekł. M. Nowicka), Kraków 2015, s. 233.

17 Zob. R. Smithson, *Dialectic of Site and Non-Site*, w: *The Writings of Robert Smithson*, op. cit.

1

2

3. NARODZINY SZTUKI EKOLOGICZNEJ

Sztuka ziemi zwróciła się w stronę natury, wobec której europejska awangarda była przez długi czas, od Baudelaire'a do futuryzmu, odwrócona tyłem, [18] ale trudno nazwać land art „sztuką ekologiczną", ta ostatnia ma bowiem inny stosunek do natury, inaczej rozumie naturę (bardziej jako przyrodę), odwołuje się do innej tradycji i rozwija w ramach innych dyskursów.

Autorzy piszący o estetyce ekologicznej czy krytyce ekologicznej (eko-krytyce) dość zgodnie datują jej początki na lata sześćdziesiąte. Eko-krytyka, jako *świadomy siebie nurt w obrębie amerykańskiego i brytyjskiego literaturoznawstwa wyłoniła się około 1990 roku*, pisze Julia Fiedorczuk. [19] Eko-krytyka zajmuje się tym, dopowiada Lawrence Buell w rozmowie z Julią Fiedorczuk, *w jaki sposób literatura i inne środki przekazu odzwierciedlają problemy związane ze środowiskiem i świadomością ekologiczną*. [20] Jaki obraz natury wyłania się z tekstów literackich i artystycznych, czy zgodny jest z przywołanym tu wcześniej podziałem na jasną i ciemną stronę natury?

Eko-krytyka rodzi się w ostatniej dekadzie XX wieku, ale dojrzałe zapowiedzi tego myślenia pojawiają się już wcześniej, w latach sześćdziesiątych, w takich tekstach jak *Silent Spring* Rachel Carson z 1963, *The Machine in the Garden. Technology and Pastoral Ideal in America* Leo Marxa z 1964 roku, *The Country and the City* Raymonda Williamsa z 1973, *Literature and Ecology; An Experiment in Ecocriticism* Williama Rueckerta z 1978. Można więc mówić, wzorując się na dyskursie feministycznym, o eko-krytyce pierwszej i drugiej fali. [21]

Eko-krytyka pierwszej fali, starała się oddzielić kulturę od natury, [22] nie-kulturę od nie-natury, choć szczególnie interesowały ją obszary liminalne, graniczne, sytuujące się pomiędzy kulturą i naturą, jak plaża. [23] Nie przywiązywała większego znaczenia do różnic klasowych, rasowych, płciowych, posługiwała się też, nie zawsze świadomie, normatywnie rozumianym pojęciem natury; to, co naturalne miało być w każdym przypadku lepsze od tego, co nienaturalne. Naszym celem powinno być życie zgodne z naturą, czyli ekologiczne, a życie zgodne z naturą to samodzielnie szyte ubrania z naturalnych materiałów w stylu hippie. Ten ostatni przykład pokazuje, jak bardzo ekologia zbliżała się momentami do mody, do lansowania modnych stylów życia, co od samego początku budziło wątpliwości, podobnie jak komercyjne wykorzystywanie pozaeuropejskich

18 G. Boehme, *Filozofia i estetyka przyrody* (przekł. J. Merecki), Warszawa 2002, s. 52 i 13.

19 J. Fiedorczuk, *Cyborg w ogrodzie. Wprowadzenie do ekokrytyki*, Gdańsk 2015, s. 20.

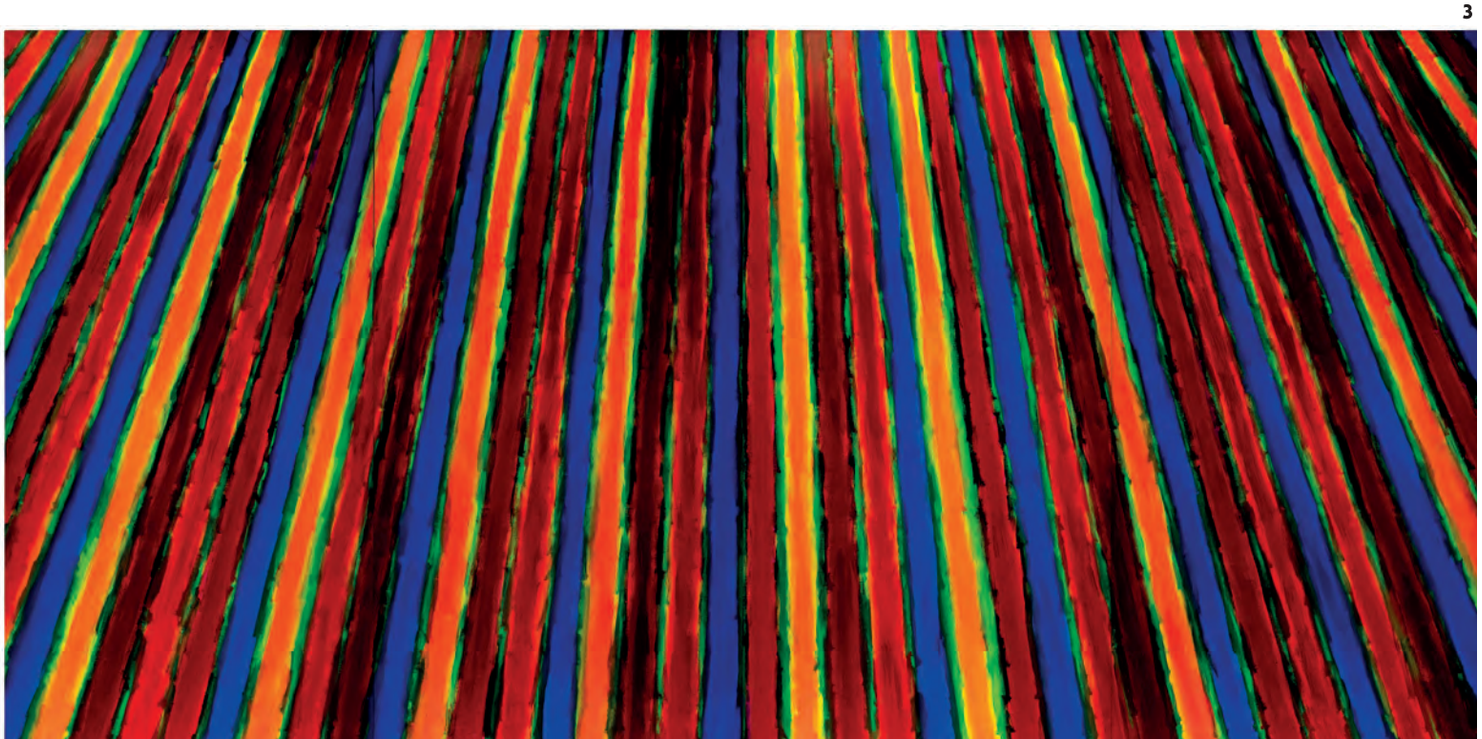
20 Ibidem, s. 206. Buell jest autorem ważnych dla ekokrytyki książek: *The Environmental Imagination*; *Thoreau, Nature Writing and the Formation of American Culture*, Cambridge 1995 oraz *The Future of Environmental Criticism ; Environmental Crises and Literary Imagination*, Oxford 2005.

21 J. Fiedorczuk, Cyborg w ogrodzie., op. cit. , s. 82-91. Zob. również A. Barcz, Wstęp do ekokrytyki, [w:] Realizm ekologiczny. Od ekokrytyki do zookrytyki w literaturze polskiej, Katowice 2016. A. Ubertowska, „Mówić w imieniu biotycznej wspólnoty." Anatomie i teorie tekstu środowiskowego/ ekologicznego, Teksty Drugie", 2018, nr 2, s. 21.

22 J. Fiedorczuk, *Cyborg w ogrodzie*, op. cit., s. 20.

23 Zob. J. Fiske, *Reading the Beach*, w; Reading the Popular, London – New York 1989, s. 3-76.

3



1. **Ryszard Grzyb**, *Zabrakło świerszczy dla pająka*, 2020, akryl, płótno, 140 × 160 cm
2. **Ryszard Grzyb**, *Aport Bury, Aport!*, 2020, akryl, płótno, 120 × 140 cm
3. **Leon Tarasewicz**, *Bez tytułu*, 2006, akryl na płótnie, 260 × 520 cm, kolekcja regionalna Centrum Sztuki Współczesnej Znaki Czasu w Toruniu.
4. **Zdzisław Nitka**, *Ja i las*, 2020, olej, płótno, 200 × 200 cm
Fot. 1-3 czytaj s. 16

4

form duchowości, takich jak joga. [24] Druga fala eko-krytyki, była już wyczulona na etniczną, rasową, płciową wielość i różnorodność oraz skryty normatywizm, a w centrum dyskusji umieściła pojęcie środowiska i sprawiedliwości (*environmental justice*). Ekologia jest tu rozumiana jako wybór odpowiedzialnego stylu życia, odpowiedzialnego za świat i ludzi, a więc świadoma czy też wrażliwa konsumpcja, o której pisała Naomi Klein w „No logo" (2000), [25] recykling, *fair trade* (sprawiedliwy handel), wegetarianizm, walka o prawa zwierząt, nie zadawanie im dodatkowego cierpienia w laboratoriach pracujących dla przemysłu kosmetycznego, ideologia *slow life* i ekologiczna moda lansowana przez modelki, aktorki, piosenkarki i żony celebrytów (Kate Moss, Livia Firth, Stella McCartney). [26]

Druga fala eko-krytyki przeniosła akcenty z natury, przyrody na środowisko. Myślenie ekologiczne nie polega już na chronieniu przyrody, na spektakularnych akcjach w stylu Greenpeace, przywiązywaniu się do drzew przeznaczonych do wycinki czy wplątywaniu się w sieci statków łowiących zagrożone wyginięciem gatunki ryb, lecz na zmianie myślenia o środowisku jako ekosystemie człowieka. Badacze zajmujący się ekosystemami dzielą się na monistów, jak ich nazywa Sven Arntzen, i dualistów. Dla monistów naturalne środowisko jest organizmem, w którym wszystkie części pełnią jakąś funkcję i dlatego żadna nie ma samodzielnej wartości; nabiera wartości dopiero w relacji do całości. Dla dualistów natomiast, którzy patrzą na naturalne środowiska jak na społeczność, wszystkie elementy współpracują, ale czynią to z własnej woli zachowując swoją odrębność. Moniści uważają, że człowiek jest częścią natury, dualiści oddzielają człowieka od natury i uważają, że jako istota samoświadoma i moralna powinien wziąć odpowiedzialność za ekosystem, który zamieszkuje, w tym także za mniej dojrzałych i samodzielnych członków (*subaltern*). [27]

Czy sztuka ziemi należy do pierwszej czy do drugiej fali eko-krytyki? Czy w ogóle należy do eko-krytyki? Na te pytania nie udzielono jak dotąd odpowiedzi. Pewne, nieśmiałe próby podjęła Paulina Sztabińska w przywołanej tu już książce *Sztuka geometryczna a postmodernizm* (2011) oraz w książce *Geometria a natura* (2010). Nieśmiałe, ponieważ młoda badaczka niczego nie rozstrzyga, wskazuje jedynie dwa nurty w sztuce ziemi: jeden nawiązuje do romantyzmu i tradycji pejzażu, do sztuki ogrodów, drugi odcinający się od tej romantyczno-krajobrazowej tradycji. [28]

Sztuka ekologiczna (*eko-art*) wywodzi się z tradycji ogrodów, którą artyści sztuki ziemi tak chętnie przy różnych okazjach krytykowali. Smithson mówił o ogrodniczym podejściu do natury, w którym widział sentymentalno-wiktoriański smak, romantyczne upodobanie do ruin, gust angielskich klas wyższych. Takie podejście nie ma żadnego związku ze sztuką ziemi, przeciwnie, jest prostą kontynuacją starej angielskiej tradycji ogrodów. Artyści pracujący nad rzeczywistą zmianą myślenia o naturze, tacy jak Carl Andre, Michael Heizer, Dennis Oppenheim czy Walter de Maria, dalecy byli od ogrodniczego podejścia, nie zajmowały ich ogrody, lecz coś zupełnie innego – miejsca nieucywilizowane, nietknięte przez człowieka, porzucone i zapomniane lub zdewastowane przez ludzi, gdzie *odległa przeszłość spotyka się z równie odległą przyszłością*. [29] To, co interesowało amerykańskich artystów sztuki ziemi to prehistoria i posthistoria. Co było zanim przyszliśmy na ten świat? I co pozostanie, kiedy będziemy go opuszczać.

4. *NATURA NATURANS I NATURA NATURATA*

Człowiek podbił i udomowił naturę, zamienił planetę w wielki ogród, ale jest to ogród barbarzyńców, co pokazywała wystawa „The Savage Garden" (Madryt 1991). Trudno w nim odróżnić to, co naturalne od tego, co przynależy do kultury. Trudno odnaleźć naturalny porządek rzeczy. A może taki porządek nie istnieje, jest jedynie wymysłem naszej wyobraźni? To temat wystawy „A Natural Order" (Nowy Jork 1990). A może natura jest wyrazem romantycznego impulsu? To z kolei temat wystawy „About Nature – Romantic Impulse" (Nowy Jork 1990). Może dopiero musimy stworzyć porządek, który sprosta naszemu wyobrażeniu natury? Co miała pokazać wystawa „The (Un) making of Nature" (Nowy Jork 1990).

Wystawy lat dziewięćdziesiątych uczyły nas stawiać nowe pytania. [30] Jak oczyścić ogród barbarzyńców, w jaki zmieniliśmy naszą planetę? Od czego zacząć: od tego, co nas otacza, czy od nas samych? Wpierw oczyścić środowisko, czy nasze umysły? W jaki sposób odpowiedzieć na wołanie ujarzmionej natury zewnętrznej i stłumionej natury wewnętrznej? Wiemy dobrze, że natura jest czymś niepochwytnym, wymykającym się ludzkiemu poznaniu. Bo chociaż mówimy o niej, że jest przeciwieństwem kultury, to jednak cały czas używamy języka, a więc ją kulturalizujemy. >

24 Pisała o tym Vandava Shiva. Zob. V. Shiva, *Biopiracy. The Plunder of Nature and Knowledge*, Boston 1997.

25 N. Klein, *No logo* (przekł. H. Pustuła), Izabelin 2004.

26 Zob. A. Nacher, *Rubieże kultury popularnej. Popkultura w świecie przepływów*, Poznań 2012, s. 156-161.

27 S. Arntzen, *Natural Beauty, Ethics and Conceptions of Nature*, [w:] *XIVth International Congress of Aesthetics*, "Filozofski Vestnik", Ljubljana 1999, no 2 - Supplement, s. 295-296.

28 P. Sztabińska, *Land art – przyroda i geometria w sztuce*, [w:] *Sztuka geometryczna a postmodernizm*, op. cit., s. 76-77. Zob. również *The Green Studies Reader. From Romanticism to Ecocriticism* (ed. L. Coupe), London – New York 2000, a także Jonathan Bate, *Romantic Ecology; Wordsworth and the Environmental Tradition*, London – New York 1991, tenże *The Song of the Earth*, London 2002.

29 R. Smithson, *A Sedimentation of the Mind,* op.cit. s. 256.

30 Stefan Ficner, Joanna Ficner i Małgorzata Hirsch-Weichert przygotowali wystawę „Ogrody" MTP, Poznań 1992. Gdyby poznańskiej wystawie przypisać jakieś metaforyczne użycie wyrazu „ogród", to byłby to idom „Niech każdy uprawia własny ogródek".

Mówimy o niej w sposób metaforyczny, a najstarszą metaforą natury jest ogród.

Każdy ogród odsyła nas do ogrodu idealnego, rajskiego, skąd zostaliśmy wypędzeni i dlatego każdy raj jest dla nas rajem utraconym. Do tego pastoralnego toposu nawiązał Walter Benjamin w zaskakującej interpretacji obrazu Paula Klee *Angelus Novus*. Obraz przestawia Anioła Historii, który wpatruje się w coś, od czego zdaje się ciągle oddalać, pisze Benjamin w *Tezach historiozoficznych* (1940),. *Ma oczy szeroko rozwarte, otwarte usta i rozpostarte skrzydła. /.../ Oblicze zwrócił ku przeszłości. Tam gdzie przed nami pojawia się łańcuch zdarzeń, tam on widzi jedną wielką katastrofę /.../ Chciałby się zapewne zatrzymać, zbudzić pomarłych i poskładać szczątki zaścielające pobojowisko. Lecz od raju wie-*

Marcin Berdyszak, *Dekalog 6*, instalacja, technika własna, fot. czytaj s. 16

je wicher /.../ Wicher ten niepowstrzymanie pcha go w przyszłość, do której zwrócony jest plecami /../ To, co nazywamy postępem, to właśnie ten wicher. [31]

Benjamin zestawia rajski ogród z oddalającym nas od raju postępem, tak jak Leo Marx w *The Machine in the Garden* (1964) zestawia ogród z maszyną, czyli rewolucją przemysłową, której nadejście burzy dawne modele życia. Roger Scruton wyciąga z tego optymistyczny wniosek; jeżeli ludzie poradzili sobie z rewolucją przemysłową i przystosowali się do zmian, jakie ona przyniosła, to poradzą sobie również ze zmianami klimatycznymi i innymi planetarnymi zagrożeniami naszych czasów. [32] Żeby to jednak zrobić, trzeba zmienić sposób myślenia o kulturze, przejść od modelu linearnego do cyrkularnego, bo tylko wtedy uchwyci się główne problemy ekologii, czyli wiedzy o naszym naturalnym domostwie.

Linearny model kultury odwołuje się do idei postępu, podboju, do idei emancypacji człowieka, który w procesie produkcji stopniowo przekształca i podporządkowuje sobie dziką i wrogą naturę (przyrodę). W tym modelu natura nie jest traktowana jako wartość, lecz jako przeciwieństwo kultury, jako teren ludzkiej ekspansji, rzeczywistość, którą trzeba ujarzmić i przystosować do potrzeb człowieka. Inaczej w modelu cyrkularnym, gdzie natura staje się wartością, z uwagi na swoje ograniczone i wyczerpujące się zasoby, a człowiek zaczyna pełnić rolę regulatora cyklu przebiegającego od kultury do natury i z powrotem, czyli od świadomego gospodarowania naturalnymi zasobami do naturalizacji kulturowych (cywilizacyjnych) odpadów, przetwarzanych z powrotem w elementy naturalnego środowiska człowieka. W linearnym modelu istniały tylko dwie grupy nauk: nauki przyrodnicze (*sciences of nature*) oraz nauki o kulturze (*sciences of culture*). W cyrkularnym modelu kultury wyjątkowego znaczenia nabierają dwie nowe dziedziny wiedzy, których nie znał bądź nie doceniał linearny model kultury: wiedza o zasobach (*sciences of resources*) oraz wiedza o odpadach (*sciences of rubbish*). Nauką o zasobach, według Vilema Flussera jest informatyka i genetyka, nauką o śmieciach archeologia (odpadki materialne), etymologia (odpadki językowe), psychologia analityczna (odpadki mentalne). Zmienia się też sposób myślenia; przypadek zstępuje przyczynowość, prawdopodobieństwo zastępuje prawa, program zastępuje cel. [33] Nauka nie ma zajmować się tym, co powszechne i powtarzalne, lecz tym, co wyjątkowe, nieoczekiwane, rzadkie, niespodziewane. [34]

5. ESTETYKA ŚRODOWISKA (EKOSYSTEM)

Na początku XIX wieku ogród, a właściwe krajobraz przestał być paradygmatycznym przykładem przedmiotu estetycznego. Jego miejsce zajęło dzieło sztuki i od tej pory piękno wytworzone przez człowieka zaczęto w Europie stawiać wyżej niż piękno przyrody. Taką zmianę narzucił Hegel. Pod jego wpływem zachodnia estetyka zaczęła się zmieniać w filozofię sztuk pięknych. Piękno sztuki stoi wyżej niż piękno natury, argumentował Hegel, ponieważ – piękno sztuki pochodzi z ducha, jest pięknem duchowym, a nie zmysłowym. *Formalnie biorąc, to nawet jakiś kiepski pomysł, który strzeli komuś do głowy, stoi wyżej od jakiegokolwiek wytworu przyrody, gdyż w pomyśle takim zawsze obecny jest duch i wolność.* [35]

W 1966 roku ukazał się artykuł R. Hepburne'a *Contemporary Aethetics and the Neglect of Natural Beauty*. [36] Autor artykułu pisał o sprawach dzisiaj dość oczywistych, o tym, że współczesna estetyka zmieniła się w filozofię sztuki, lekceważąc swoją drugą część – estetykę przyrody (*Naturaesthetik*). Rozważania o sztuce wydawały się estetykom znacznie ciekawsze od rozmyślań nad pięknem przyrody. Estetyka przyrody zaczęła naśladować estetykę sztuki pojmowaną jako filozofia sztuki. Estetyka zaczęła oddalać się od estetyki przyrody już w wieku XIX, kiedy coraz większą popularność zdobywała ekspresyjna teoria sztuki, ale rozdzielenie to doprowadziła do skrajności dopiero instytucjonalna teoria sztuki Arthura Danto i George'a Dickiego, która całkowicie odrzuciła estetyczne rozumienie sztuki, zastępując je pojęciem świata sztuki i jego wartościami.

Sztuka ekologiczna może przyjmować różne formy. Może to być twórczość artystów powiązanych z ruchami ekologicznymi, wspierający te ruchy i towarzyszącą im ideologię, deklarujących się często jako zieloni lub ekolodzy. Mogą to być dzieła i artyści, których ruchy ekologiczne szczególnie cenią, Joseph Beuys jest tutaj bardzo dobrym przykładem. Mogą to być dzieła i artyści podejmujący ekologiczne wątki, tematy, problemy. I wreszcie, mogą to być dzieła poddające się ekologicznej lekturze, czyli praktycznie wszystkie.

Ekologia jest sposobem myślenia o świecie, postrzegania i interpretowania świata, a eko-krytyka prezentacją tego myślenia. ■

31 W. Benjamin, *Tezy historiozoficzne* (przekł. J. Sikorski), [w:] *Twórca jako wytwórca* (red. H. Orłowski), Poznań 1975, s. 156.

32 R. Scruton, *Zielona filozofia. Jak poważnie myśleć o naszej planecie* (przekł. J. Grzegorczyk, R. Wierzchosławski), Poznań 2017, s. 69.

33 Bardziej szczegółowo modele te omawia Vilem Flusser w artykule *Kitsch and Post-History*, „Natura/Cultura", 1985, May. O czasie linearnym i cyklicznym pisała Julia Kristeva, utożsamiając ten pierwszy z myśleniem modernistycznym, teleologicznym, projektującym, natomiast drugi –cykliczny- łączyła z kobiecym doświadczeniem czasu. J. Kristeva, *Le temps des femmes* (1979).

34 A. Nowak, *Niezwykle rzadkie zdarzenia*, [w:] *Sztuka w dobie kapitalizmu kognitywnego, posthumanizmu i nauk o złożoności* (red. Ł. Ronduda), Warszawa 2010. Zob. również *Rozmowa z Łukaszem Rondudą*, Ibidem.

35 G. W. F. Hegel, *Wykłady o estetyce*, op. cit., s. 5.

36 A, Carlson, *Environmental Aesthetics*, [w:] *The Routledge Companion to Aesthetics* (eds B. Gaut, D. McIver-Lopes), London – New York 2001, s. 424.

Art and aesthetics towards ecology

The author describes how the theme of nature has been present in art and aesthetics over the last two centuries, and how it was partly transformed into ecology art in the last few decades. He presents standpoints of the most important representatives in those trends. Currently eco art takes various forms – eco artists support ecological movements, or take up topics and problems directly related to the natural environment, or finally their works can be perceived in an ecological way. ■

Monika Braun

Ryzykowne przebieranki

Rafał Borcz, *Zatoka Victoriniego*, 2015, olej, płótno, 130 × 200 cm, fot. czytaj s. 16

Jak mamy wiedzieć coś o właściwej prawdzie o rzeczy,
jeśli nie dysponujemy rzeczą, aby rozstrzygnąć,
jaka prawda może i musi jej przysługiwać[1].
Martin Heidegger

Kuszący stek, ociekający czerwonawo-brunatnym sosem, o którym trzeba wiedzieć, że jest efektem hodowli komórek macierzystych, wytworzonym ewentualnie z użyciem druku 3D, bo ani tego nie widać, ani nie można rozpoznać tego smakiem czy węchem. Budzący lęk niewypał z czasów II wojny, który jednak okazuje się być dziełem sztuki z szamotu, przy czym, spoglądając nań nie da się rozróżnić oryginału od repliki. Pełna napięcia podróż przez dziewicze ostępy Afryki – dzika przyroda, niebezpieczne drapieżniki i dramatyczne zjawiska pogodowe – z największą finezją ujęta w marszrutę kosztownego safari: wtopionych w naturę hotelików z białymi ręcznikami, klimatyzacją i szampanem, lwami i gepardami w bezpiecznym dystansie, ochronnym parasolem wi-fi. Natura. Nie „jak prawdziwa", ale prawdziwa rzeczywiście, czy też tak doskonale spreparowana, że nie do odróżnienia, *simulacrum* stworzone, by jego użytkownicy mogli zachować dobry humor i świetne mniemanie o sobie w zakresie własnych wyborów dietetycznych (chrońmy zwierzęta), gustów (z nowoczesna sztuką jestem na bieżąco) czy sposobów spędzania wolnego czasu (kocham przyrodę i ryzykowne wyzwania).

Wydaje się, że w epoce *eco* dominującym trendem staje się nie tyle pielęgnowanie i ochrona już istniejącej natury, ile raczej usilne i często zwieńczone sukcesem próby jej stwarzania na potrzeby nowoczesnych miłośników rzeczy i zjawisk prawdziwych. *Sui generis* bal maskowy, podczas którego przebieranie się za coś lub kogoś innego jest warunkiem przyjemności. Specjaliści z wszelkich dziedzin badają potrzeby konsumentów i dają im ich własne, świetnie do *user needs* dopasowane, całkiem prawdziwe wersje świata. Nie chodzi bowiem o udawanie czy wcielanie, techniki anachroniczne i już wyeksploatowane, nie o swoisty rodzaj gry pomiędzy prawdą a jej przedstawieniem, nie o znany od dawna ludzkości i dostarczający jej niegdyś wiele satysfakcji zabieg tworzenia czegoś, co pierwowzór przypomina, ale wiadomo wszystkim, że nim nie jest, ile o wytwarzanie doskonałych lub prawie doskonałych kopii (to „prawie" jest interesującą szansą, by stale poprawiać technologie i czynić *simulacrum* jeszcze lepszym, nie zaś by skupiać się na różnicy między oryginałem a jego odwzorowaniem), byśmy z czystym sumieniem korzystali z naszej nowej, „własnej" nieskłamanej natury. Przy czym wydaje się, że *marix*, wedle którego ją oddano, ginie z horyzontu, lub okazuje się po prostu nieistotny wobec euforii płynącej z poczucia, że jest się Stwórcą nowej.

Fantazmat uchwycenia rzeczywistości na żywo, bez jakiegokolwiek pośrednictwa, trwa niezmiennie od czasów Narcyza pochylonego nad swym odbiciem w źródle. Przyłapać rzeczywistość, po to, by ja unieruchomić, zaskoczyć na granicy sobowtóra[2]. Pragnęli tego greccy i rzymscy rzeźbiarze, którzy wykuwali z marmuru >

1 Martin Heidegger, *Różne sposoby zapytywania o rzecz,* [w:] *idem, Pytanie o rzecz. Przyczynek do Kantowskiej nauki o zasadach transcendentalnych*, przeł. Janusz Mizera, Warszawa 2001, s. 31.

2 Jean Baudrillard, *Holograms,* [w:] *idem, Symulakry i symulacja*, przeł. Sławomir Królak, Warszawa 2005, s. 131.

1. **Mariusz Stanowski**, *Punkt widokowy*, 2018, akryl, płótno, 140 × 90 cm
2. **Roman Kutera**, *Syreny 3*, 2003, fotografia na tkaninie banerowej, 128 × 66 cm
3. **Jerzy Piątek**, *Stradów II*, 1986, 49 × 63 cm
Fot. 1-3 czytaj s. 16

1

ciała budzące uczucie jak Galatea w Pigmalionie. Czynili to holenderscy, włoscy i hiszpańscy mistrzowie martwych natur, których owoce wydawało się, iż pękną od nadmiaru soku, a w pełnym aromatu mięsiwie zaraz zatopimy zęby, sięgając przy tym po kieliszki wina, na płótnach zachowujące migotliwość naczyń właśnie napełnionych rubinowym płynem. I robili to ci podglądacze ludzkich postaci, których skóra wycyzelowana olejem na płótnie pulsowała krwią i pokrywała potem w cierpieniu i radości. Szukali takiego podobieństwa budowniczowie modeli i miniatur, zamykający w szklanych kulach domy i statki w butelkach, tworzący światy i zjawiska mini, w których najdrobniejszy detal był jak ulał podobny do oryginału, tyle że mniejszy. A także komedianci wszelkiego autoramentu, wcielający się w postać, a jednak świadomi, że tylko grają: szekspirowską Ofelię, molierowskiego Skąpca, czy czechowowskiego Wujaszka Wanię. Wszyscy oni czerpali radość z subtelnej, ale jednak jasnej, tak dla nich, jak i dla odbiorców ich sztuki, różnicy między przedstawiającym i przedstawianym, z owego dystansu pomiędzy znakiem i znaczonym, dającym pole interpretacji, możliwość odmiennych percepcji, wreszcie poczucie, iż natura ma swoje osobne miejsce w świecie zjawisk, a jej transformacje czynione ludzką ręką – swoje. Wiedzieli, że *reprezentacja wychodzi od zasady ekwiwalencji znaku i rzeczywistości*[3]. Cóż zrobiliby teraz, gdy, jak pisze Jean Baudrillard, *coś zniknęło, a tym czymś jest istotna różnica między jednym a drugim, która stanowiła o uroku abstrakcji. Gdyż to różnica stanowi o poezji mapy i terytorium [dodajmy: odwzorowania i przedmiotu, symulacji i realnej przestrzeni] o magii pojęcia i powabie rzeczywistości*[4], i to ona także pozwala nam bezpiecznie nawigować w życiu.

A jednak rozmywają się granice między naturalnym a sztucznym, prawdziwym i udawanym. Paradoksalnie jedną z przyczyn wydaje się właśnie poszukiwanie kontaktu z naturą i wynikający stąd cały szeroki nurt *eco*, potrzeba zmysłowych i cielesnych doświadczeń, wszelkich wrażeń i eksperymentów uchodzących za „prawdziwe" oraz zaspokajających potrzebę „naturalnego piękna", także – szczególnie na gruncie sztuki – z *rosnącym zainteresowaniem dla zjawisk paranormalnych, parareligijnych, pozapojęciowych kontaktów z wytworem artystycznym i rozmaitymi paraartystycznymi praktykami czy manifestacjami*[5], a zatem wszystkim, co wiąże się ludzką duchowością, a przynajmniej tak się wydaje, bo to ona stwarza sugestię dostępu do „prawdy". Stąd upragnionym modelem egzystencji jest wieść *slow life*, jeść *slow* i *vege food*, ewentualnie pokarmy tak spreparowane, by ich związki ze zwierzęcym źródłem zostały ukryte, lub odwrotnie, związki ze źródłem roślinnymi przebrane w zwierzęcy kostium, uczestniczyć w niszowych *eventach* artystycznych, eksplorować glob w niekonwencjonalny sposób, wreszcie poznawać świat, jakim jest (lub znów: jakim się zdaje i jak nam jest serwowany) oraz *last but not least* samemu zachować fizycznie i duchowo związek z naturą. Przede wszystkim jednak mieć poczucie, iż jest się użytkownikiem egzemplarza niepowtarzalnego, jedynego w swoim rodzaju (personalny trener, spersonalizowany projekt, indywidualna terapia) pomimo zatrważająco rosnącej liczby replik.

Aby zaspokoić te pragnienia organizuje się więc kursy „kontaktu z sobą", mindfulness i jogi. Organizuje seanse, którym przyświeca idea dotarcia do „prawdy" o sobie. Naucza się medytacji i przeprowadza warsztaty zdrowego jedzenia (w zgodzie z naturalnymi wskazaniami, czyli grupą krwi, temperamentem i możliwymi skazami pokarmowymi). Potrawy mają pod każdym względem być unikalne i możliwie blisko związane ze źródłem pochodzenia, a kuchnia powinna przypominać dziś laboratorium, bo doprowadzenie wyrafinowanych kompozycji do stanu „naturalności" kosztuje masę wysiłku i zajmuje sporo czasu. *Firmy takie jak Beyond Meat czy Impossible Foods oferują produkty, które nie tylko wyglądają jak mięso, lecz także zachowują się jak mięso. Przy krojeniu zobaczymy taką samą strukturę jak w mięsie, mają także taką samą kolorystykę, czyli konsumenci, którzy są przyzwyczajeni do smaku mięsa, nie powinni być rozczarowani*[6].Unia Europejska jest też gwarantem owej kulinarnej mistyfikacji wyrokując, iż roślinnym hamburgerowi, kotletowi i parówce (soja, soczewica, cieciorka i etc.) przysługuje nazewnictwo potraw mięsnych. Podobne falsyfikacje możliwe są już w branży cukierniczej czy winiarskiej. Nie potrzeba już winnicy ani uświęconych setkami lat procesów i procedur. Wystarczy technologia.

Sztukę tworzy się także karmiąc potrzebę „dotknięcia autentyku". Aranżuje się wystawy wypełnione szklanymi cylindrami – wypisz wymaluj jak lód w sadzawce, kałużami wody (płyty chodnikowe na ulicy po deszczu), rzeźbami jak zerodowane skały i ceramiką jak zardzewiałe poprzemysłowe przestrzenie. Także: „naturalnie" wyszczerbionymi naczyniami, bryłami minerałów, wykonanymi jednak ze szkła i silikonu, oszronionymi gałązkami, które przeszły długotrwały proces formowania na palniku gazowym. W galeriach sztuki inscenizuje się: sklepiki *second-hand*, salony budowlane, ruiny i niewykończone budynki. Nie jest tak jak się państwu zdaje, bo nic nie jest tym, czym zdaje się być, a już na pewno nie obiekty tworzone jakby w ciągłym lęku, że jednak okaże się, iż to dzieło sztuki, a nie autentyk. Wydaje się wręcz, że *sprawą centralną dla możliwości redeskrypcji postmodernistycznej symboliki może być właśnie bliższe zainteresowanie się simulacrum – pozorem, jaki zdominował produkcję wizualną nowej sztuki, w nasyceniu ikonosfery tym co realne, a nawet hiperrealne, tyle, że nierzeczywiste*[7].

3 Jean Baudrillard, *Procesja symulakrów*, [w:] *idem, op. cit.*, s. 11.

4 Ibidem, s. 6.

5 Anna Jamroziakowa, *Inna dialektyka i świadomość – postmodernistyczna niewspółmierność*, [w:] *idem, Obraz i metanarracja. Szkice o postmodernistycznym obrazowaniu,* Warszawa 1994, s. 8.

6 Honorata Jarocka, *Naukowcy wyhodowali sztuczne mięso w laboratorium*, https://www.kierunekspozywczy.pl/artykul,57198,naukowcy-wyhodowali-sztuczne-mieso-w-laboratorium.html

7 Anna Jamroziakowa, *Postmodernistyczny symbol głęboki,* [w:] *Poznańskie studia z filozofii nauki.* „Inspiracje postmodernistyczne w humanistyce" zeszyt 13, Poznań 1993, s. 287.

Rozrastający się przemysł turystyczny szykuje swym klientom przeżycia w buszu, na pustyni i w wysokich górach. Specjalistyczne firmy podróżnicze za kosmiczne pieniądze dokładają starań, żeby ich klienci przeżyli prawdziwe trudy, lęki i brud (oczywiście w odpowiednich dawkach; potem hotel i ręcznik). Ci, których nie stać, mają to wszystko w Internecie, gdzie można razem z bocianem wysiadywać jajka, ćwiczyć z Anną Lewandowską, albo uczestniczyć w dramatach *reality show*, co więcej wpływać na nie, wyrokując o losach mieszkańców domów, wysp i egzotycznych posiadłości. Życie rodzinne, z jego intymnością, cierpieniem i szczęściem – okazujące się być zdarzeniem filmowanym tak, jakby telewizji tam nie było. Aby prawdziwe przeżycia były intensywniejsze, mamy jeszcze avatary, hologramy i efekty specjalne na Netfliksie. Czujemy, jakbyśmy tam byli i z nimi byli, często byli też nimi.

Owo ostatnie pragnienie – być tym, kim chcemy – zaspokaja gigantyczny obecnie przemysł transformowania ciała. *Według najnowszych danych w 2018 roku tylko w USA przeprowadzono 1 533 640 operacji plastycznych oraz 3 315 888 zabiegów medycyny estetycznej. Szacuje się, że na całym świecie rocznie wykonuje się około 12 milionów procedur chirurgii plastycznej oraz ponad dwa razy tyle zabiegów medycyny estetycznej*[8]. Obecnie, patrząc na kobietę o cudownie naturalnym, młodym wyglądzie w istocie nie wiesz, na co, czy też na kogo patrzysz. Eksperymenty Orlan, performerki, która u schyłku XX wieku, na oczach kamer wykonała szereg operacji plastycznych (większość bez znieczulenia) *by zwrócić uwagę na społeczne kształtowanie kobiecego ciała*[9] zdają się być tylko anachronicznym utyskiwaniem nad ludzką próżnością i dobrze się mającym przekonaniem, że to, co piękne i młode, jest zawsze „naturalniejsze".

Wiara w związki z naturą jako idyllą może przyjmować kosztowne formy i zaspakajać finansowe elity, ale ma też wersje *casuale* oraz mini; wszelkie reklamy kosmetyków (jesteś tego warta), katalogi z wakacjami *last minute* (czyste piaski na Bali, a ty na nich, jak cię Pan Bóg stworzył, no, co najwyżej w batystowym szalu), zabiegi relaksacyjne trzy w jednym (odprężysz się w kilka minut) oferują obcowanie z nią w kompakcie. Wysiłek solennych i długotrwałych procedur dbania o fizyczność, poszukiwania niezwykłych miejsc i doświadczeń, gotowania beszamelu czy tworzenia dzieł sztuki został przekierowany na uzyskiwanie efektów doskonale imitujących rzeczywistości cielesne, kulinarne czy artystyczne. Mistrzem staniesz się tworząc byty nieodróżnialne od pierwowzoru. Jakże jednak mamy rozeznać się we *właściwej prawdzie o rzeczy, jeśli nie dysponujemy rzeczą, aby rozstrzygnąć, jaka prawda może i musi je przysługiwać*[10]?

En fin jesteśmy wszyscy po trosze jak Hal Bregg, bohater *Powrotu z gwiazd* Stanisława Lema[11], który, w nieznanej sobie ziemskiej rzeczywistości, do której powrócił po stu dwudziestu siedmiu latach z wyprawy kosmicznej, widząc piękną kobietę lecącą w otchłań wodospadu, rzuca się jej na ratunek i naraża się na śmieszność, bo wszystko okazuje się być fikuśnie skonstruowaną symulacja rzeczywistości, w której nic nikomu nie grozi. Nieodróżnialną od natury. Jego rycerski gest jest w istocie daremny. Jeśli *user behawior* wskazuje na potrzebę dzielności, trzeba mu taki świat stworzyć, rzeklibyśmy językiem współczesnych specjalistów od marketingu. Lemowski bohater z trudem uczy się odróżniać falsyfikaty od oryginałów i nie wiadomo, czy uda mu się to ostatecznie. Autor zostawia nas raczej z perspektywą, że trzeba będzie znaleźć jakiś *bypass,* zamiast szukać wiarygodnych wskazań w świecie symulakrów.

My, idąc za baudrillardowskim porządkiem użytkujemy na razie i tworzymy, jak się zdaje, *symulakry naturalne, naturalistyczne, oparte na obrazie, naśladownictwie i podrabianiu, harmonijne, optymistyczne oraz zmierzające do przywrócenia, odtworzenia bądź ustanowienia w sposób idealny natury na wzór Boga*[12]. Czy jednak takiż będzie dalszy ciąg cywilizacyjnych przebieranek? Rozwój cyfrowych technologii oraz obserwacja społecznych i ekonomicznych procesów prowadzi raczej do natury jako przedmiotu: całkowicie sztucznego i nie dającego się odróżnić od pierwowzoru, przedmiotu do użytku, do zabawy, dający się także zamienić na inny, gotowy do wyrzucenia. ■

8 Agata Jankowska, *Powiększanie piersi i odsysanie tłuszczu. Ile wydaje się na chirurgię plastyczną?*, „Wprost", 2 lipca 2019.

9 Marvin Carlson, *Performans i tożsamość*, [w:] *idem, Peformans*, przeł. Edyta Kubikowska, Warszawa 2007, s. 250.

10 Martin Heidegger, *Różne sposoby zapytywania o rzecz,* [w:] *idem, Pytanie o rzecz. Przyczynek do Kantowskiej nauki o zasadach transcendentalnych,* przeł. Janusz Mizera, Warszawa 2001, s. 31.

11 Stanisław Lem, *Powrót z gwiazd*, Kraków 1961.

12 Jean Baudrillard, *Symulakry i science-fictin,* [w:] *idem, op. cit.*, s 149.

2

3

Risky dressing up

The author shares an observation on the relation between the contemporary society and nature. Technological, economical and social factors strongly affect the understanding of what is considered to be natural. Although in the times of the eco approach, the existing nature should be protected and taken care of, often efforts go to artificial creation of objects or phenomena that resemble reality but are more 'ideal', like on a fancy dress party. ■

Piotr Głowacki

Wobec „Świętości natury”

Otwarte w listopadzie 2020 r. w Miejskiej Galerii Sztuki w Częstochowie X Triennale Sztuki Sacrum: *Świętość natury*? Okazało się być nader udaną propozycją zobrazowania tytułowego problemu. Niestety, ze względu na reżim sanitarny oglądać ją można było jedynie wirtualnie, dlatego postarałem się oddać kolejność układu aranżacji, której doświadczyłem w realnym miejscu i czasie ekspozycji.

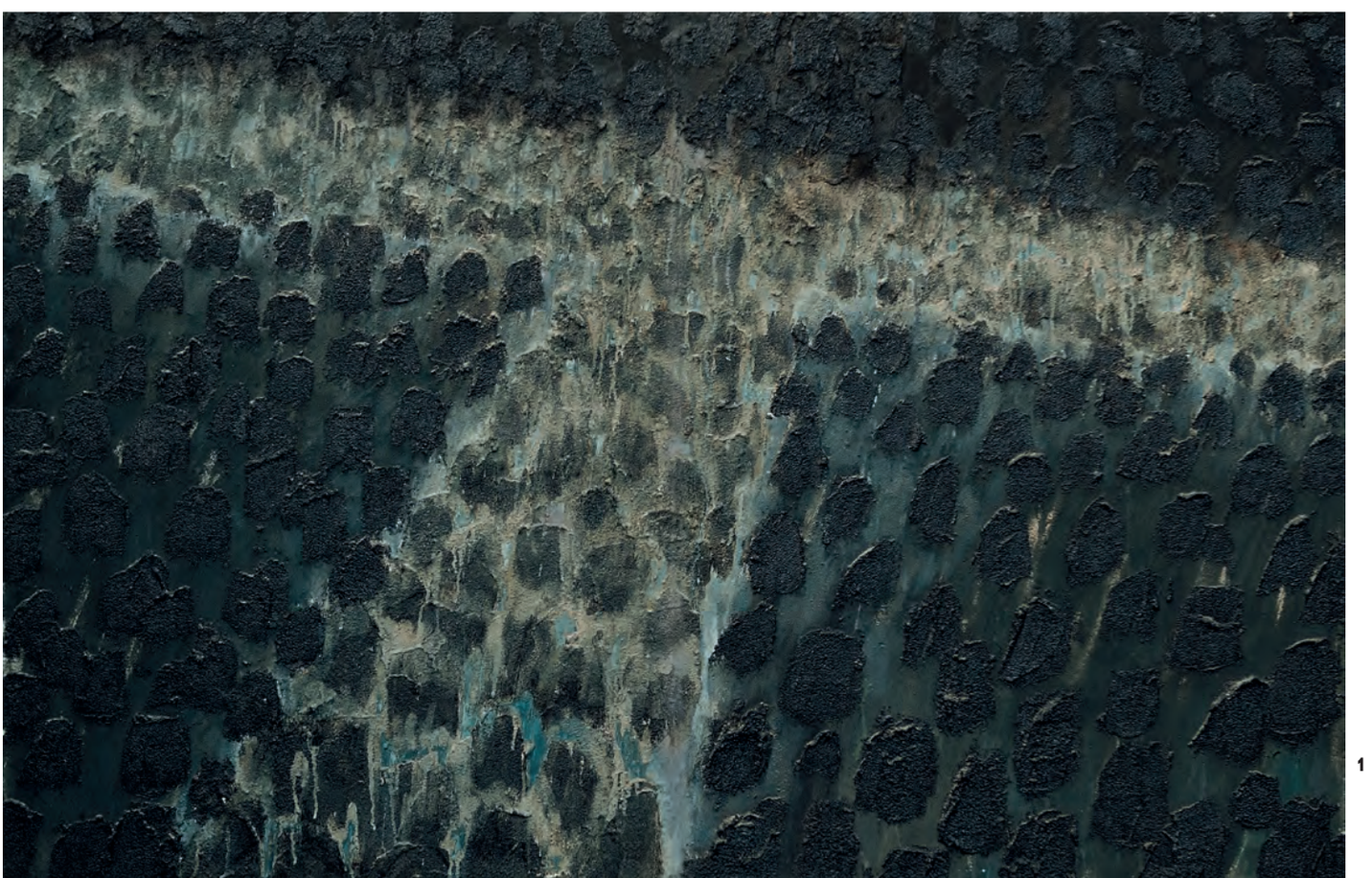
Radzie Programowej pod przewodnictwem Krzysztofa Stanisławskiego i organizatorom pod kierownictwem dyrektor Anny Paleczek-Szumlas [1] chodziło o zamysł nad aktualnym stanem natury oraz jej fundamentalną rolą w sztuce. Zawsze bowiem była natura otaczana kultem przez artystów, dążących do oddania jej niezwykłości i sensualnej niesamowitości. Prześcigali się oni w stworzeniu jak najbardziej udanego estetycznie jej ekwiwalentu. Z biegiem wieków pojawiły się w sztuce także wersje bardziej spekulatywne i koncepcyjne. Tej problematyce nb. poświęcone zostały eseje wprowadzające Andrzeja Saja, Andrzeja Więckowskiego i Krzysztofa Stanisławskiego, zamieszczone w starannie przygotowanym katalogu ekspozycji. Wystawa konfrontuje wiele możliwych postaw artystycznych w obrębie tych problemów, co znaczy też, że jest wielodyscyplinarna. Stąd dużą reprezentację miały filmy wideo. Na jej interesujący wygląd złożyły się dzieła blisko czterdziestu artystów, polskich, ale też kilku litewskich; prac pomieszczonych na dwóch poziomach galerii.

Już na wejściu spotyka nas zapowiedź intrygującej całości wnętrza, ma bowiem miejsce dość wymowne zderzenie treści i odrębnej narratywności wizualnej dwóch autorów. Oto prace Ryszarda Grzyba, a obok Rafała Borcza, pierwsze tryskające energetycznymi i geometryzującymi polami jednolitych jasnych, niemal gorących barw, drugie zanurzone w kontemplacyjnym wyciszeniu i podziwie dla niezwykłej urody pejzażu, który ogarnia widza monochromatycznymi upajającymi harmoniami. W końcu Grzyb to „duch” *Nowych dzikich*, dający upust impulsom i czerpiący z nich przyjemność, przy czym to artysta o wyraźnej intelektualnej przewrotności, biorącej się z postmodernistycznej gry atutami sztuki i malarstwa. Zatem to antytetyczne zestawienie jakości dwóch propozycji na wejściu – oznacza jakby spotkanie transawangardy Grzyba z wytrawną kontynuacją wartości klasycyzmu Borcza: obrazów pierwotnej natury Bieszczad.

Jakie kolejne nurty ideowe, służące odczytaniu natury spotykają się na tej wystawie i zderzają? Hitem ekspozycji jest – moim zdaniem – *Dekalog* Marcina Berdyszaka. Szokuje abstrakcyjne oddanie *Dziesięciu przykazań*, jednak w interesującej nas tu sferze poszukiwań „świętości natury” demonstruje on niezwykłą pomysłowość użycia w budowaniu różnorodnych narracyjnych struktur banalnej formy banana. Berdyszak traktuje ten owoc, pełen wigoru i słonecznych żółcieni jako materiał do zobrazowania przykazań Dekalogu, których treść skrywa się za strukturą powiązanych ze sobą elementów użytych owoców. Obiekty te zastanawiają i budzą zaciekawienie.

Ponownie uwagę przyciągają wypowiedzi malarskie, tym razem abstrakcyjne i ekspresyjne, a ich autorami są Leon Tarasewicz i Włodzimierz Kulej. Tarasewicz wychodząc od natury proponuje eksplozyjną, atmosferyczną i kosmiczną niemal feerię barw, a Kulej demonstruje zasadnicze kamienne znaki świata nacechowanego klaustrofobicznym brakiem perspektywy dla ludzkiej duchowości. Podobne jakości wyrazowe wywodzące się z modernistycznej wiary w malarstwo znajdziemy jeszcze u Henrikasa Čerapasa i Jonasa Gasiūnasa, jednak już na sali odrębnej. Pierwszy pokazuje bardzo duże formaty, jakby odwróconego horyzontu. Jego malarstwo zbieżne jest z duchem

1 Wystawa dostała grant MKiDN, powstała przy współpracy CSW *Znaki czasu* w Toruniu i Galerii w Grodnie. .



1

2

1. **Włodzimierz Kulej**, *Bez tytułu*, płótno, technika własna, 130 × 200 cm
2. **Marlena Promna**, *Polana*, 2019, akryl na płótnie, 180 × 300 cm
3. **Aleksandra Mańczak**, *Kody natury - Alfabet 15*, 2010, fotografia cyfrowa na płótnie, 217 × 164 cm

3

abstrakcji lirycznej, przepaja je chromatyczny powab transponowanej natury, a tytuły jak *Wygnanie w kraju. Chrystus na łące* świadczą o mistycznych poszukiwaniach. Z kolei Gasiūnas stosuje różne stylizacje wizualne. W *Końcu romantyzmu* dokonał efektownego połączenia farby olejnej z węglem drzewnym z dymu ze świec. Jak sugeruje tytuł, mamy tutaj do czynienia z sentymentalnym i nastrojowym widokiem płynących majestatycznie łodzi żaglowych owianych posępną aurą zanieczyszczenia.I z kolei poznajmy dwa wideo Patricii Gilytė: jedno aranżuje niemożliwą do ziszczenia ludzką tęsknotę za lataniem, ale też można je interpretować jako próbę przybliżenia się do archetypu skrzydlatych istot boskich. Artystka ma związki z dadaizmem, który pozwala jej kreować animistyczne i absurdalne byty. Drugie wideo jest dowcipną grą z pojęciem i motywem ikonograficznym *Stillleven* (ang. *Still life*) „Martwa natura", kiedy w leśnym uroczym ustroniu zauważamy rotującą choinkę, zmieniającą co pewien czas kierunek obrotu.Pierwszą salę zamykają obrazy Leszka Misiaka i Jerzego Mierzejewskiego. Misiak użył techniki temperowej do opisu polnego pejzażu z jego typową pasmowością w ochrowych przymglonych tonacjach. Mierzejewski to pokrewna dusza Borcza, jego obraz przepełnia liryzm pejzażu i dźwiękowe efekty, ciszy wymieszanej ze zda się śpiewem ptaków. W obu propozycjach natura jest pretekstem do syntez, geometryzujących skrótów formalnych.

Łącznikiem między pierwszą a kolejną salą wystawy Triennale jest instalacja Mirosława Maszlanki pt. *Pareidolia*. Wiklinowa rzeźba ma wyizolowaną przestrzeń i robi niesłychane wrażenie. Początkowo można sądzić, że jest ona wykonana z metalu, być może z powodu złocisto-miedzianych tonów wikliny i kłosów trzcin. Przypomina ona wymyślne urządzenia zderzacza hadronów. Świadczy to o niepoznawalnej i budzącej zarówno podziw, jak i grozę mocy świata przyrody. Można tu doszukiwać się treści metafizycznych, odsyłających do ponadnaturalnych sił.

W kolejnej odsłonie pojawia się także fotografia, oczywiście obok malarstwa i wideo. Jarosław Kozakiewicz prezentuje projekt *Tardigarda botanica*, czyli fantazyjny obiekt mający cechy utopii ekologicznej. Jak wyjaśnia Anna Markowska *W zamyśle twórcy zdegradowany obszar stałby się miejscem, które dzięki zastosowaniu nowatorskich rozwiązań generowałoby pozytywne zmiany – zarówno w zmaltretowanym „ciele" ziemi, jak i w psychice mieszkańców (...).* W bezpośrednim towarzystwie Kozakiewicza i w ekspozycyjnym dialogu z nim znajdują się bardzo wymowne fotografie Aleksandry Mańczak. Jej przyroda jest niezwyciężona, porasta i zawłaszcza betonowe struktury przygniatające ziemię. >

1

Rośliny pokazują swoją konkurencyjną moc i o wiele większe piękno kształtów od zrobionych z cementu geometrycznych struktur. Podobny pełen wiary w siłę przyrody koncept przedstawia Jarosław Koziara w instalacji *Dziedzictwo*, w której z kamienia wyrasta żywe drzewko.

Powinowactwo w dążeniu do geometryzacji naturalnych widoków (tu krzewów z francuskiego ogrodu) spostrzegam w akrylowym malarstwie Marleny Promnej. Jej struktury zachowują równowagę między porządkiem architektonicznych koncepcji i brył z witalną siłą zieleni. Piękna wyrazowego przysparza rozproszone światło, a zagadkowość potęgują formy czysto abstrakcyjne. Czytam te estetyczne obrazy jako uzmysłowienie metafizycznego jestestwa świata z jego utajoną grą sił; ich oddziaływań i relacji. W tej części ekspozycji można zobaczyć jeszcze zadziwiające malarstwo Natalii Rybki. Jak i inni obecni artyści, malarka zanurzona jest w europejskiej tradycji obrazowej. Wpisuje się ona w schedę dziwacznych zestawień owoców, kwiatów, korzeni i liści komponujących się w swoiste portrety, jakby z Arcimbolda, a na terenie literackim odniesień do baśni Tolkiena. J. G. Frazer opisywał pierwotne obrzędy, w których duch roślinności lub duch drzew przedstawiany był antropo- lub floromorficznie. Rybka buduje postacie i nadaje im imiona (tu męskie), a ich wrażenie budzi jakąś trwogę i podziw jednocześnie, co zapewnia świetne, bardzo sugestywne i realistyczne (mimetyczne), opracowanie liści.

Również na tej sali współgrają ze sobą fotografia i wideo. Rzeźbiarz Maciej Szańkowski fotografuje w niuansach czerni i bieli archaiczne groby i sarkofagi. Przekonujemy się, że nieświadome rozkładowe działanie natury nie jest tak złowrogie jak niecne, grabieżcze i niszczycielskie plądrowanie człowieka na współczesnych cmentarzach. Z kolei *Syreny* (fotografia) Romualda Kutery robią wrażenie ilustracji odmiennych stanów świadomości, jednak jest to jakby psychodeliczna, barwna, personifikująca wizja zmistyfikowanej przez autora bogini rzeki Odry, którą określa jako Odrykę. Jego obiekt z cyklu „Instalacji wodnych" sytuuje się odrębnie na tle pozostałych artefaktów ze względu na bardzo specyficzny charakter, wynikający z odczucia przez artystę zjawiskowego charakteru natury (żywiołu) wody.

Obok pomieszczono serię czarno-białych fotografii Zygmunta Rytki pt. *Obiekt nietrwały* o bardzo atrakcyjnej formie i w charakterze egzystencjalnych rozważań o kruchości ludzkiej natury wobec zamkniętego, skupionego i trwałego bytowania kamieni. Czy dlatego człowiek szuka utrwalenia własnego życia za pomocą obrysów na przykład dłoni na skalnym podłożu? Praktyka znana od paleolitu, tutaj zyskuje dodatkowe walory poprzez włączenie w ten zabieg fotografowania. Bardzo poetyckie, także chromatycznie są te konceptualne i narratywne artefakty. W ich dość bliskim sąsiedztwie na antresoli wiodącej do sali górnej galerii znalazło miejsce dziewięciu przedstawicieli legendarnej Kieleckiej Szkoły Krajobrazu. Jej autorzy wypracowali monumentalny i strukturalny kod wyrazowy, oddający urzekającą magię pejzażu polskiego. Jest to pejzaż piękny, surowy i „geometrycznie" uporządkowany – trudno go nie docenić. Szczególnie, że czujemy, jak bardzo pieczołowicie i z jakim trudem człowiek uprawia ziemię, przy czym jest jego jedynie znakową cząsteczką, całkowicie z nią połączoną i ledwie dostrzegalną w przestrzeni pól.

Natomiast mieszkająca w Niemczech Neringa Naujokaitė w wideo *Un altro... di vento, di cielo* tworzy po mistrzowsku tajemniczy klimat wizualny niezrozumiałej

architektury, której potężne ceglane mury przypominają zasadzkę labiryntu. Jej niesamowitość staje się jeszcze bardziej niezrozumiała i mroczna w kontraście do lirycznego tytułu *Kolejny ... podniebny wiatr*. Doceniamy obecność parkowego krajobrazu wprowadzającego czynnik uspokojenia do opresyjnego zdehumanizowanego środowiska.

Także Tomasz Domański, podobnie jak wielu artystów tworzących wystawę, łączy naturę jako nasze środowisko z problematyką egzystencjalną. Na *Rudymenta* składają się fotografie i wideo. Naga postać ubrudzona prochem ziemi to figura Hioba. Artysta w dojmujący sposób wyraża ból człowieka wyobcowanego, nie mogącego znaleźć *modus vivendi* z otoczeniem, metaforyzowanym przez kamienną, jakby grobową niszę. Andrzej Saj tak interpretuje udokumentowany performens *W filmie Domańskiego symbolizuje ten proces* [oczyszczania i odradzania przez ogień] *człowiek wyczołgujący się z popiołu paleniska*...

I ostatni rozdział (sala) tej opowieści. Otwiera go wideo rzeźbiarza Sylwestra Ambroziaka. Animuje on swoje rzeźby jakby pozbawione osobowości, a jednak będące nośnikami uniwersalnych cech ludzkich. *Niewinność* opowiada o archetypie raju. Nawet użyty jest symbol jabłka, po którego zjedzeniu dotychczasowa beztroska pary androidów zamienia się w koszmar. Dalej zaproszeni jesteśmy do oglądania kolejnych wideo Angeliki Markul *Mowa owadów* i Agnieszki Polskiej *Kalendarz*. *Mowa owadów* to swobodny opis chwil odpoczynku na łonie natury i zakłócające je inwazje owadów. Natomiast *Kalendarz* zderza srogość przyrody (potworna zima) z ludzkim okrucieństwem wobec niej i ludzi wobec siebie nawzajem.Teraz pora wspomnieć o atramentowych drukach swoistych „map" przestrzeni mieszkającej w Niemczech Renaty Jaworskiej i atramentowych wydrukach Alvydas'a Lukys'a. Te pierwsze są artystycznym zapisem niezwykłych i skomplikowanych figur geometrycznych kreślonych lotem ptaków. Co szczególne, służą do tego także modele matematyczne. Artystka dotyka zatem istoty „świętej geometrii", wspólnej bodajże wszystkim fenomenom. Lukys realizuje portrety poszczególnych gatunków roślinnych, tworząc niejako współczesny zielnik.

W sali górnej obok wyżej wymienionych postaw prezentowane jest także malarstwo. Egle Ulckaite zwraca uwagę na to, że natura ma również swoje mroczne strony, choć może być też romantycznym odzwierciedleniem naszych nostalgicznych odczuć. Zdzisław Nitka, ekspresjonista z krwi i kości, widzi świat, w tym naturę, jako walkę o przetrwanie, stąd impulsywny kontrastowy koloryt i nerwowość załamujących się gwałtownych form.

I na koniec Mariusz Stanowski. Podejmuje on atmosferyczny i jednocześnie eteryczny wątek nieba jako składową natury, łącząc go wprost ze świętością Madonny, malarsko ukształtowanej przez Rafaela i widzi transcendencję elementów powietrza i wody, tak pociągające w mistrzowskich dokonaniach Wielkich Mistrzów Malarstwa. Bowiem niebo i sztuka łączą się mistycznie...Wystawa dostarcza wiele refleksji i satysfakcji percepcyjnej, o czym nie sposób donieść w krótkiej relacji. ■

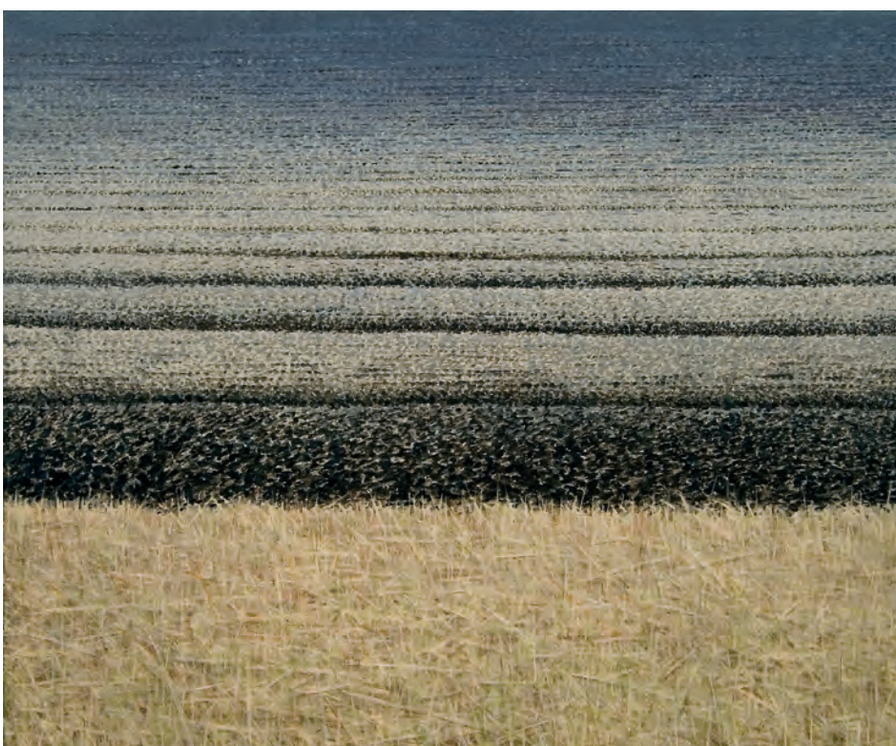
Towards „Holiness of nature"

In November 2020, the 10th Sacrum Art Triennale *Holiness of nature* was held at the Municipal Art Gallery in Częstochowa. Unfortunately due to the pandemic it could be visited only online. The exhibition was dedicated to the present condition of nature and its fundamental role in art. It featured works, including paintings, photography, video and installations, of nearly 40 Polish and Lithuanian artists such as Marcin Berdyszak, Leon Tarasewicz, Patricia Gilytė, Jarosław Kozakiewicz, or Marlena Promna. ■

2

Leszek Misiak
1. *Ziemia*, 2007, tempera jajowa, 100 × 120 cm
2. *Niebo i ziemia*, 2002, tempera, olej, 100 × 75 cm
3. *Ziemia*, 2007, tempera jajowa, 100 × 120 cm.

3



1

Paulina Grubiak

Rhizopolis, czyli nieznośna kruchość bytu

Nieokreślona przyszłość. Ziemia po katastrofie klimatycznej staje się miejscem wrogim człowiekowi. Wysokie temperatury, szalejące wiatry, zalane miasta, co chwilę nawiedzające ludzkość kataklizmy – to świat, w jaki się przenosimy. Jedyną formą ratunku dla garstki ocalałych jest zejście do podziemi. Jak tam jest? Jaki jest powrót człowieka do matki natury?

Rhizopolis Joanny Rajkowskiej to dystopijna wizja świata po katastrofie ekologicznej, w którym nie ma już miejsca na człowieka. Diagnozy naukowców przestrzegających przed konsekwencjami niszczenia ekosystemu materializują się na wystawie. W scenariuszu artystki, aby przeżyć, człowiek jest zmuszony do zejścia do podziemi. Zwiedzający wystawę w Zachęcie przemieniają się na chwilę w bohaterów filmu science fiction i po przejściu przez grubą, czarną kotarę, przenoszą się w alternatywny, postapokaliptyczny świat. Widz nieśmiałymi krokami zanurza się w zawładniętą ciemnością przestrzeń pełną mroku i grozy. Podłoga pokryta jest ubitą ziemią, kawałkami kory i gałęzi, których zapach unosi się w powietrzu, z sufitu zwisają konary drzew, a wokół rozlegają się złowrogie dźwięki.

W sąsiedniej sali na sporych rozmiarów ekranie zwiedzający mogą zobaczyć samych siebie wchodzących do mrocznego podziemia dzięki kamerom, które zostały ukryte w całym pomieszczeniu. Oczywiście nikt wcześniej nie zdaje sobie sprawy, że jest filmowany, co zwiększa poczucie niesamowitości i sprawia, że stajemy się aktorami w tym quasi-horrorze, a instalacja artystyczna na naszych oczach przybiera rolę filmowej scenografii.

Immersja w świat rodem z katastroficznego filmu, którego bohaterowie są zmuszeni walczyć o przetrwanie w nowych warunkach, pobudza w zwiedzających wrażenia zmysłowe i emocjonalne, ale również ma na celu wywołanie u nich refleksji nad związkiem człowieka z naturą i tym, czym ona dla nas tak naprawdę jest. Człowiek, do tej pory nad naturą dominujący i kontrolujący ją, przekonany o własnej wyższości, jest teraz zdany na jej łaskę. *Rhizopolis* jest również reakcją artystki na obserwowaną przez nią od wielu lat wycinkę lasów. Urszula Zajączkowska, botaniczka i poetka, która od początku była zaangażowana w projekt wystawy, zwraca uwagę na naszą ignorancję względem złożoności ekosystemu, jakim jest las. Artystki wspólnie zastanawiają się nad tym, jak można zmienić naszą relację z roślinami, a w szczególności drzewami, które są przez ludzi traktowane instrumentalnie. *Rhizopolis* swoją dosłownością i siłą wizualnego, a także sensorycznego przekazu ma za zadanie unaocznić ten problem oraz przenieść naszą wrażliwość na inny poziom. Temat ten był podejmowany przez artystkę wielokrotnie. W 2017 roku Rajkowska stworzyła w Lublinie w ramach festiwalu Open City instalację pt. *Ja*

2

3

4

1-4. **Joanna Rajkowska**, *Rhizopolis*, fot. Monika Stolarska

do waszego nieba nie wejdę. Instalacja składała się z grupy dwudziestu dwóch korzeni drzew tworzących swego rodzaju ścianę i stanowiła komentarz do głośnej w tamtym czasie wycinki lasów. Artystka pokazuje to, co powinno pozostać pod ziemią, nasze korzenie, dziedzictwo, które zostało nam siłą wyrwane i którego zostaliśmy pozbawieni.

Innym ciekawym przykładem działań artystycznych Rajkowskiej w obszarze ekologii jest *Trafostacja* z 2016 roku. W ramach projektu *Wrocław – wejście od podwórza*, artystka przemieniła nieczynny budynek stacji transformatorowej w „żywą rzeźbę", poprzez zasadzenie w budynku i na jego dachu różnych gatunków roślin. Stworzenie nowego habitatu dla m.in. paproci, mchu, bluszczy czy trzmieliny miało doprowadzić z biegiem czasu do całkowitego „przejęcia" przez nich konstrukcji, którą stworzył człowiek. Instalacja została pomyślana jako projekt długofalowy, którego efekty w pełni można podziwiać po kilku latach od jego powstania. Działania te przywodzą na myśl sztukę Agnes Denes i jej *Pole pszenicy* zasiane w 1982 roku w Nowym Jorku pomiędzy Wall Street, a World Trade Center lub *Górę drzew - Żyjącą kapsułę czasu - 11.000 ludzi, 11.000 drzew, 400 lat* realizowaną na przestrzeni kilku lat. Również dzieła Rajkowskiej powstałe w przestrzeni publicznej mają na celu nie tylko pobudzenie świadomości widza, ale również oddziaływanie na rzeczywistość. Niezmiernie ważna jest tutaj perspektywiczność projektu – pozostawienie długotrwałego śladu, ewolucja dzieła oraz trwała ingerencja artystki w przestrzeń.

Najbardziej znana instalacja autorstwa Rajkowskiej, *Pozdrowienia z Alej Jerozolimskich*, która stała się wręcz symbolem Warszawy, w 2019 roku uległa kompletnej przemianie: zielone do tej pory liście sztucznej palmy zostały zamienione na te prawdziwe, ale uschnięte. Tak wygląda *Śmierć Palmy*, czyli nowy etap w stworzonej przez artystkę instalacji. Jej symboliczna śmierć miała zwrócić uwagę na problem zanieczyszczenia powietrza i powolnego umierania ekosystemu, w jakim żyjemy. Artystka wskazuje na afektywny wymiar projektu, który „ma przerażać" i dodaje: „jednym z realnych niebezpieczeństw jest to, że się nie boimy, że nie widzimy i nie rozumiemy co się dzieje." [1].

W *Rhizopolis* i *Śmierci Palmy* zamiast sadzenia roślin i napawającego optymizmem naprawiania świata, artystka wykorzystuje dużo bardziej radykalne i silne w przekazie rozwiązania, próbując przestrzec nas przed katastrofą, nim będzie za późno. Kim jest jednak człowiek bezmyślnie niszczący ekosystem? Biolożka i filozofka Donna Haraway zauważa, że kryzys i zniszczenie świata, jakich jesteśmy obecnie świadkami nie są spowodowane działalnością człowieka jako takiego, ale są osadzone w konkretnym systemie politycznym stworzonym na bazie niewolnictwa i wyzysku, wspartego kapitalizmem [2]. Dlatego wskazywanie na naturę człowieka – niszczyciela jako przyczynę obecnego kryzysu ekologicznego, filozofka uznaje za ignorancję wobec politycznej i ekonomicznej machinerii, która przyczyniła się do tego stanu rzeczy. Według Haraway sposób w jaki żyjemy nie jest naturalnym kursem ewolucji człowieka, a jedynie efektem historycznych okoliczności, które można zmienić. ■

1 http://www.rajkowska.com/pl/smierc-palmy/

2 https://lareviewofbooks.org/article/making-kin-an-interview-with-donna-haraway/

Rhizopolis, or unbearable fragility of being

Rhizopolis by Joanna Rajkowska is an exhibition at the Zachęta gallery that speaks about the world after the climate catastrophe. The artistic installation includes sound, video and scenography which take spectators on an unexpected journey into a gloomy and pessimistic world in which nature, especially forests, has been devastated. Rajkowska is also an author of other art works dedicated to ecology, such as *Trafostation* or *Greetings from the Jerusalem Avenue*. ■

1

Weronika Mazurek

Obserwować, być obserwowanym

Żyjemy w świecie katastrofalnych zmian klimatu, które, choć szeroko opisywane przez naukowców, nie znajdują wciąż wystarczającego zrozumienia w społeczeństwie. Czy sztuka może przełamywać podział na naturę i kulturę, ugruntowany przez świat zachodni i używając swoich narzędzi poruszać emocje i skłaniać do empatii? Czy sztuka może być pomocna w wyobrażeniu sobie innego świata, który być może pozwoli na przetrwanie istot ludzkich i nieludzkich na Ziemi? Wydaje mi się, że taką funkcję można przypisać dwóm wystawom, które obecnie można oglądać. Mam na myśli „Terytorium" (04.12.20 - 08.03.21) i „Rhizopolis" (01.02 - 06.06.21), wystawy, które choć dzieli odległość Wrocławia i Warszawy, posiadają wspólny mianownik, którym jest natura. Na wrocławskiej wystawie natura pokazywana jest jako zależna od ludzi. Warszawska perspektywa, ukazuje człowieka niezbywalnie zależnego od natury, ponieważ to ona, choć wyniszczana przez człowieka, może/musi stanowić jego ostateczne schronienie.

Pokazywana we Wrocławskim Muzeum Współczesnym ekspozycja pod tytułem „Terytorium" to prace Netty Laufer, artystki izraelskiego pochodzenia, która interesuje się wpływem sztucznych, ludzkich, granic na faunę i florę oraz Toma Swobody, urodzonego na Górnym Śląsku twórcy, zaangażowanego w ostatnich latach w projekt badawczy skupiony na przestrzeniach dla zwierząt zaprojektowanych przez człowieka. W warszawskiej Zachęcie prezentowana jest wystawa doskonale znanej artystki, Joanny Rajkowskiej „Rhizopolis". W niniejszej recenzji skupię się na uzupełniających się w pewnym sensie pracach Laufer i Rajkowskiej. Prace Laufer opowiadają historię zwierząt uwięzionych w podziale politycznym między Palestyną i Izraelem. Najbardziej poruszającą według mnie formą przekazu obecną na wystawie było video przechwycone z izraelskich kamer wojskowych, czyli praca pod tytułem *25 stóp*. Z perspektywy żołnierza, widz przygląda się zwierzętom, które poruszają się wzdłuż granicy między państwami, próbując je niekiedy przekroczyć. – *Tu 81, mamy próbę sforsowania ogrodzenia. – Tu 25, coś idzie. – Potrzebuję pozwolenia na odstrzał, inaczej będzie to robić co noc. – Pies pobiegł w stronę wsi. – Poznajesz tego psa? – Potwierdzam, widziałam go na moim terenie. – Zajmiemy się nim* – słyszy widz, oglądając średniej wielkości psa, który próbuje przeskoczyć ogrodzenie-granicę. Zawraca, gdy jego próba kończy się fiaskiem. Całe wideo trwa około 20 minut i skupia się na obserwacji terenu i zwierząt na nim przebywających. Jest czarno-białe i ma niską jakość, co zmusza do wysiłku, należy wytężać wzrok, aby rozpoznać kształty różnych obiektów. Niekiedy na ekranie pojawia się celownik, który śledzi zwierzę, jakby miało zostać ono odstrzelone. Na przechwyconym wideo nie pojawia się żadna postać ludzka, ale obecność człowieka jest wyczuwalna w ruchu kamery i słyszanych głosach. Zwierzęta, choć pokazane niewyraźnie, budzą współczucie i złość, że jako niewinne istoty zostały uwikłane w państwowe konflikty i relacje władzy, a tym samym ich życie zostało zdeterminowane i zagrożone. Kolejna praca Laufer to kontynuacja projektu *25 stóp,* pod tytułem *35 cm*. Jest to seria fotografii z obszaru, na którym w murze dzielącym państwa, stworzono system niewielkich tuneli, służących do przemieszczania się dla małych zwierząt, królików, gryzoni, kuropatw. Na fotografiach widzimy małe zwierzęta wychodzące z tunelu oraz duże zwierzęta czekające w pobliżu. Dwie mini serie obrazów zdają

2

1. **Joanna Rajkowska**, Widok wystawy *Rhizopolis*, Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki, 2021, fot. Monika Stolarska/archiwum Zachęty, CC BY-SA
2. **Netta Laufer**, *25 stóp*, wideo, fot. Małgorzata Kujda, © Muzeum Współczesne Wrocław, 2020

się opowiadać o nieoczywistości tej sytuacji. Tunele zbudowane, aby pomóc zwierzętom w migracjach, doprowadziły jednocześnie do zaskakujących konsekwencji, do niepotrzebnych zmian w naturze. Przez istnienie przejść w murze zmieniła się dynamika polowania – duże zwierzęta nauczyły się czekać na swoje ofiary przy wyjściach z tuneli. Ich używanie stało się zagrażające dla słabszych istot, które ostatecznie stają się fast-foodem dla silnych.

365, trzecia i ostatnia praca-instalacja Laufer jest mapą złożoną z nitek reprezentujących ścieżki poruszania się hieny, uratowanej przed przemocą na terenie Palestyny dzięki interwencji izraelskich służb. Hienie zamontowano nadajnik, który dostarczał artystce informacji o jej położeniu, a jednocześnie zanikający sygnał, z powodu wojskowych zagłuszaczy lub braku zasięgu uwidaczniał relację władzy powiązanej z technologią.

Cały tryptyk artystyczny Laufer opowiada o wpływie granic na zwierzęta nieludzkie, pokazuje przemożną kontrolę człowieka wobec natury, która zostaje podporządkowana kategoriom politycznym i terytorialnym. Jednocześnie działania samej Laufer, jako zdystansowanej obserwatorki, można opisywać w kategoriach władzy i kontroli, sprawowanych dzięki możliwościom technologicznym.

Rhizopolis Rajkowskiej to miasto korzeni – podziemna i ciemna przestrzeń, wypełniona zapachem kory, drewna i ziemi, oferująca schronienie i przetrwanie po katastrofie kończącej epokę człowieka. Spacerujący wśród korzeni widz skupia się na estetycznych wrażeniach przestrzennych, unika wystających korzeni stanowiących sklepienie pomieszczenia. Mimo mroku nie czuje niepokoju. Zamierzeniem Rajkowskiej wydaje się oddanie człowieka swoistej opiece drzew. Zaskoczenie następuje po wejściu do drugiej sali. Odbiorca nie spodziewa się, że przeciskając się przez gałęzie w istocie był aktorem w filmie. Okazuje się, że miasto korzeni jest uzbrojone w kamery, które z opóźnieniem odtwarzają obraz gości swojej przestrzeni. Widz przyzwyczajony do oglądania rzeczywistości muzealnej z dystansu jest zaskoczony byciem obserwowanym w przestrzeni uważanej przez niego za bezpieczną, bo wolną od inwigilacji. Zwiedzający wystawę wkracza w przestrzeń instalacji artystycznej, jednocześnie mimowolnie staje się aktorem w fikcyjnym filmie – częścią hipotetycznego świata, który pozwala zbliżyć się do natury oraz zaprasza do zmiany postawy z dominacji nad naturą, jej „organizatora", na pozycję zaangażowanego uczestnika.

Obie wystawy, choć mają różny charakter formalny, łączy praca w obszarze pojęć przestrzeni, granic i kontroli. Zdają się przestrzegać, że jako ludzkość możemy próbować odgradzać się od niechcianych innych, manifestować władzę nad naturą, ale tak naprawdę nie możemy odciąć się od natury, ponieważ, co szczególnie widoczne u Rajkowskiej, jesteśmy jej częścią. Zbliżamy się do punktu zwrotnego, w którym z pozycji kontrolujących podglądaczy przyrody, przechodzimy do stanu biernych uczestników schyłkowego świata, w którym to właśnie natura zadecyduje o naszym przetrwaniu lub zagładzie. Aby tego uniknąć, jak przekonuje Nicholas Mirzoeff, *Musimy myśleć w kategoriach przyczynowo-skutkowych w skali całej planety. Oznacza to, że powinniśmy na nowo nauczyć się widzieć świat jako całość. Nic nie zobaczymy, jeśli przyjmiemy punkt widzenia obejmujący zaledwie wycinek, jak państwo czy region*. Niezbędne jest również, aby siebie widzieć jako części tej całości. ■

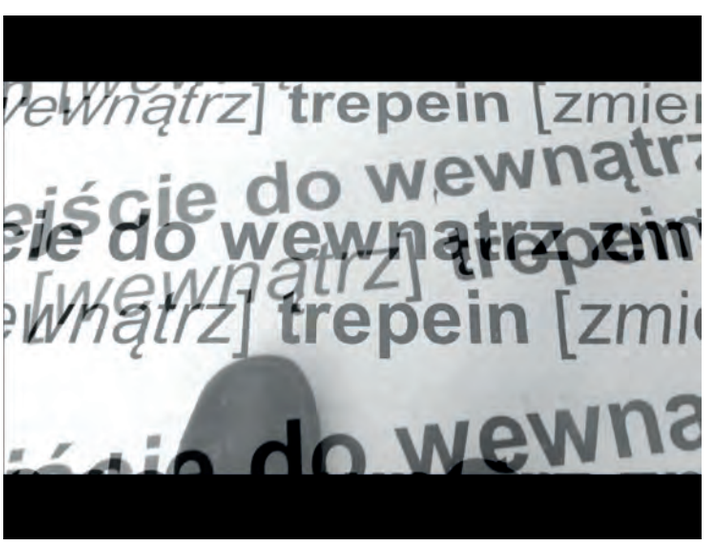
To observe, to be observed

The article speaks about two exhibitions presented under the theme of nature which are also connected by notions of space, control and borders. The Wrocław Contemporary Museum hosted *Territory* of Netta Laufer and Tom Swoboda who focus on the borders between nature and human activity, while the Zachęta gallery in Warsaw presented *Rhizopolis* by Joanna Rajkowska which takes audience into a dark, postcatastrophic town. ■

1

Andrzej Mazur

Rytuał Kobiet



2

Za nami siedemnasta odsłona festiwalu Rytuał, w tym roku poświęcona kobietom i dedykowana wypowiedziom trzydziestu artystek. Festiwal Rytuał, który dotąd charakteryzował się formułą otwartego pokazu przy bezpośrednim udziale odbiorców, z konieczności odbył się tym razem online. Odczuwalnym walorem wydarzenia pozostała jednak otwartość, głównie ze względu na fakt, że nie dominowała w sposób bezwzględny jedna linia narracyjna, czy nić przewodnia. W Rytuale Kobiet wzięły udział: Anita Damas, Aga Jarząb, Agata Ciuła, Agata Grzych, Agata Szuba, Agnieszka Żerdecka, Aleksandra Potocka, Aleksandra Trojanowska, Alicja Klich, Anna Gałuszka, Irmina Rusicka, Iza Moczarna - Pasiek, Joanna John, Joanna Majewska, Justyna Zasadzka, Katarzyna Frankowska, Magda Malinowska, Magdalena Burger, Maki Sakata, Marta Hirkyj, Martyna Zaradkiewicz, Małgorzata Kazimierczak, Monika Wińczyk, Oliwia Drozdowicz, Pani Tomaszewska, Sabina Sokół, Siory, Sylwia Kessels, Ula Jagielnicka i Viola Tycz. Wsparcia merytorycznego udzieliła Agata Saraczyńska, zaś organizatorem wydarzenia jest stowarzyszenie Industrial Art Arkadiusza Bagińskiego i Maćka Fretta.

Wspólny mianownik kobiecości ujawnił się jako synonim osobowości, siły, charakteru, sprzeciwu, ale w równej mierze opowieści o sobie, dotyczył otwarcia pewnych warstw intymności lub ilustracji przeżywanej

codzienności. Medium filmu, które określone zostało jedynie z technicznego powodu jako konieczne, dookreśliło ostatecznie ramy dla kreatywności formalnej. Przede wszystkim jednak jako medium werbalne stało się ono ujściem dla wypowiedzi krytycznej wobec wykluczenia kobiet. Nie tylko aktualny bieg wydarzeń, ale i rozwijająca się historia walki o prawa kobiet nie określiła jednak ściśle przebiegu edycji, choć można mówić na temat dominacji tego problemu podjętego na wielu poziomach. Nie ulega wątpliwości, iż rzeczone zjawisko domaga się krytycznej reakcji wobec wszystkich wymiarów ograniczenia i wykluczenia kobiety. Nadzieję budzą jednocześnie artystki, które nie dają się wyprowadzać w przysłowiowy ślepy zaułek, które w zdecydowany sposób wypowiadają się na temat siebie w odniesieniu do pasji, przeżyć, dzieciństwa, preferencji i anty preferencji. Dlaczego to tak ważne? Dlatego, że motywacja do walki wynika z wewnętrznej siły i niezależności.

Znana z apokryficznych tekstów postać Lilith była pierwszą żoną Adama, która z własnej woli opuściła Eden, symbolizuje zarówno niezależność, jak i siłę. Sylwia Kessels, tytułując jej imieniem swoją realizację wprowadziła ją w kontekst męskiej orkiestry z lat pięćdziesiątych, kiedy to obowiązywał zakaz angażowania solistek. Stworzona przez artystkę kompozycja muzyczna wraz z aranżacją wizualną oprócz tego, że przepełniona jest żywiołem, wyraża wiele z własnego jej życia, które ściśle związane jest z muzyką. Podobny związek pasji i dziedziny dotyczy artystki i biolożki Aleksandry Trojanowskiej, która w pracy *Widzę Cię z całych sił* użyła wiersza Wiesławy Szymborskiej *Milczenie roślin*. Formalnie w realizacji odnaleźć można najogólniej biologiczne mikro-uniwersum, które jest tak samo fundamentalne, jak milczące i niedostrzeżone. Milczące niczym Ewa, czyli kolejna bohaterka będąca żoną biblijnego Adama. Aleksandra Potocka w realizacji *Głód* ukazuje ją jako siebie w sytuacji, gdy konsumuje jabłko. Ewa jest nienasycona w akcie grzechu, przy którym musi milczeć. Słucha jednocześnie stereotypów na swój temat, tych najbardziej krzywdzących i bolesnych, towarzyszących wbrew woli, którą posiadła i której smak jest nieprzeceniony. Tyle samo ile kobieta zmuszana jest do milczenia, tyle samo zmuszana jest do uśmiechu, poprzez normę atrakcyjności. Katarzyna Frankowska podjęła ten problem w pracy *Dość,* gdzie przez dziesięć minut walczy o utrzymanie uśmiechu na twarzy, notabene również wbrew własnej woli. Małgorzata Kazimierczak w pracy *...pomiędzy... określeniami* ukazała szeroki zakres kontrastów słowa wobec znaczenia i relatywnej negacji. Stygmatyzujący zakres określeń ma w rzeczywisty sposób wpływ na drogę, którą kobieta przebywa w metaforycznej podróży w obrębie myśli i znaczeń. Artystka odbijając się na trampolinie zdecydowała się dokonać swoistej transformacji pozytywnej, gdzie każdy skok wydawał się być oderwaniem i uwolnieniem od nałożonych znaczeń. Poprzez tę realizację Małgorzata Kazimierczak oprócz aktu osobistej weryfikacji znaczeń, wskazała na uniwersalność istnienia negatywnie wpływającego określenia, dając jednocześnie sygnał, że można każdego dnia odrywać się od ciążącej siły ich oddziaływań, poprzez relację z przeciwieństwem.

W ramach Rytuału Kobiet artystki opowiedziały o sobie i swoim życiu w wymiarach symbolicznych, wewnętrznych lub będących bardziej bezpośrednim komentarzem codzienności. *Analogie* Anity Damas uznać można za afirmatywną rejestrację chwil i śladów życia. W *Analogiach* akt artystyczny ujawnia się jako równoważny względem aktów codzienności. Anturaż ekspresji wynika z wnętrza >

1. **Viola Tycz**, *Polska 2020*
2. **Małgorzata Kazimierczak**, *...pomiędzy...określeniami*
3. **Maki Sakata**, *Z Japonii do Wrocławia*

3

Sylwia Kessels, *Lilith*

malarki, która jest tym, co stwarza, będąc tą samą kreatorką własnej codzienności. Artystka opowiedziała o tym, odkrywając fragment siebie poprzez formę bliską jej tak samo jak jej dzień. Na bardziej opisową i dokumentacyjną formę zdecydowała się Maki Sakata, która w dosłowny sposób opowiedziała o swoim życiu. W przypadku tej artystki usłyszeliśmy i zobaczyliśmy historię jej przyjazdu z Japonii do Polski, życiu we Wrocławiu, związku i pasjach. O ile *Z Japonii do Wrocławia* określić można w kategorii dokumentu osobistego, o tyle warto pamiętać, że sama sfera osobista dotyczy kwestii związanych ze społeczną integracją. Joanna Majewska zaprezentowała dokument *Miło i przyjemnie* będący reklamą i ilustracją działań ekipy TV.PRZYSTAŃ. Jej realizacja okazała się być deklaracją walki z uprzedzeniami względem osób niepełnosprawnych oraz świadectwem, że wykluczenie to wciąż aktualny problem społeczny. *Polska 2020* Violi Tycz to kompozycja filmowa zbudowana z reprodukcji obrazów artystki. Zarówno ich plastyczne oddziaływanie, jak dołączony komentarz dotyczy wykluczenia narzuconego kobietom przez system i władzę. Posługując się autentycznymi wypowiedziami publicznymi, artystka demaskuje język nienawiści i występuje przeciw brutalności i opresji samej władzy.

Przedmiot kobiecej krytyki tkwi na wielu płaszczyznach, zaś same artystki odnalazły tyle źródeł, ile oferuje człowiekowi codzienna rzeczywistość. Można mówić o nich z ironią, jak Alicja Klich odnosząca się do niekoniecznej potrzeby konsumpcji. Dla potrzeb swojej realizacji *Baba* artystka wykreowała własną markę, która w założeniu miała okazać się tak samo luksusową, jak pozbawioną wartości. Film jest swoistą satyrą na temat zakupowych szałów wobec niedostrzeganych pod ich przykrywką procesów ich produkcji, w których uczestniczą ludzie najdelikatniej mówiąc poza procentem luksusu. Agata Szuba nawiązała z kolei do kultury audiowizualnej. *Impossible effort* to eksperymentalna kompilacja kadrów płonącego w kominku drewna. Hipnotyzującym obrazem świata jest dziś telewizja i Internet, zaś odzwierciedlenia samej rzeczywistości stały się punktem odniesienia do realności. Warto zadać sobie jednak pytanie, czy proces formatowania ludzkich świadomości jest istotnie wynalazkiem coraz płynniejszej i mniej uchwytnej teraźniejszości? Kiedy Iza Moczarna - Pasiek sięga w głąb własnej pamięci penetrując dzieciństwo, wydaje się przekonywać, że powodem chwiejności jest coś, co wyrasta z bardziej zakorzenionych kwestii tabu i przesądów kultury, których moc jest intensywniejsza od rozwoju cywilizacyjnego. W realizacji *Wstyd* poklatkową metodą wyszywana jest czerwoną nicią tytułowa treść, zaś mała dziewczynka deklamuje utwór Jana Brzechwy *Tańcowała igła z nitką*. Nie wolno powiedzieć, do czego nawiązuje ta praca i na tym polega jej głęboki sens. Rytuał Kobiet okazał się być jednak świadectwem przegranej milczenia na rzecz wypowiedzi bardzo precyzyjnej i zdeklarowanej. ■

Ritual of Women

The 17th edition of the Ritual Festival was dedicated to women, and it included works of 33 female artists. Due to the pandemic, the festival took place online therefore the medium of artistic expression was film. It allowed artists to speak not only about their passions, experience and artistic ideas, but also to show their personal power and character, especially in daily struggles, as well as the need of independence. The current political situation, as well as the developing struggle for women's rights were an important factor that highly defined the festival. ■

Krzysztof Stanisławski

Helmut Newton

Pieszczoch mediów, artysta

Można pisać tylko o dziełach, analizując jedno po drugim, porównując, podkreślając przemiany indywidualnego stylu w całym życiu lub tylko jednym z jego okresów. Tak zwykle pisze historyk sztuki lub fotografii, dołączając również tło historyczne i odnosząc dzieła opisywanego twórcy do prac czy stylu innych artystów epoki. Można też pisać tylko o artyście, twórcy tych dzieł, skupiając się na ciekawych, najchętniej skandalizujących momentach jego życia. Tak zazwyczaj piszą dziennikarze. Zarówno pierwszy, jak i drugi punkt widzenia nie zawsze mają pełne uzasadnienie, to skrajne postawy. Są bowiem dzieła i twórcy, którzy są nierozerwalnie złączeni, co sprawia, że bez wiedzy o kolejach losu człowieka, nie sposób zrozumieć jego dzieł. Teza ta odnosi się w pewnym stopniu do np. Pabla Picassa i Salvadora Dalego, najbarwniejszych artystów XX wieku, ale w pełni do Helmuta Newtona, jednego z najwybitniejszych i również najbarwniejszych fotografów tej epoki. W jego przypadku jest to tym bardziej uprawomocnione, że pracował głównie dla mediów i ten kontekst jest najważniejszy. To, że później każdy jego fotogram mógł i istniał jako osobne dzieło sztuki, nie zmienia faktu, że najczęściej powstawał jako efekt zamówienia konkretnego materiału dla konkretnego pisma, służącego promocji i finalnie sprzedaży przedstawianego produktu: sukni, butów czy biżuterii. Jak to się stało, że fotograf mody, prawda że bardzo popularny i rozchwytywany, został jednym z najważniejszych fotografów XX wieku już w aspekcie artystycznym, czyli przekraczającym ramy gatunku, nie można wyjaśnić bez prześledzenia kolei jego życia. Bo nie tworzył fotografii konceptualnej, lecz fotografował życie.

Naprawdę nazywał się Helmut Neustädter i był synem bogatego fabrykanta guzików, zaopatrującego m. in. Reichswehrę. Państwo Neustädterowie zajmowali 10-pokojowy apartament w jednej z najbardziej ekskluzywnych berlińskich dzielnic: Schöneberg. Więc gdyby nie Adolf Hitler i jego „nowe porządki" oraz parcie do wojny, mały, a później młody Helmut byłby rozpieszczonym synem bogatych rodziców, a pewnie i playboyem, bo od najmłodszych lat przejawiał duże zainteresowanie płcią piękną. I fotografią. Jako 16-latek zaczął staż zawodowy u znanej berlińskiej portrecistki Else Ernestine Neuländer-Simon. Uczył się rzemiosła fotografa i to był jego najważniejszy uniwersytet. Krótki kurs, bo niespełna 2-letni, skrócony przez to, że Helmut jako Żyd musiał uciekać z III Rzeszy. Aresztowano ojca, wysiedlając jednocześnie z apartamentu całą rodzinę, która zdecydowała się na emigrację do Ameryki Południowej. >

Powyżej: **Helmut Newton**, *Gunilla Bergström nad Paryżem*, Paryż, 1976, ©Helmut Newton Estate, dzięki uprzejmości Helmut Newton Foundation

1

Helmut Newton,
1. *Związany tułów*, Francja, 1980
2. *Wielki akt III: Henrietta*, Paryż, 1980
Fot. 1-2 © Helmut Newton Estate, dzięki uprzejmości Helmut Newton Foundation

Naziści zabierali żydowskim obywatelom Niemiec cały majątek i pozwalali im zabrać ze sobą jedną walizkę z rzeczami osobistymi i kilkanaście dolarów na rozpoczęcia nowego życia. Ci, którzy wyjechali, przetrwali, choć ograbieni, ci, którzy się na to nie zdecydowali na czas, najczęściej zginęli w obozach koncentracyjnych. Helmut, już pełnoletni, wybrał inny niż rodzina kierunek emigracji. Wydaje się, że wykorzystał te dramatyczne okoliczności do usamodzielnienia się. Nie chciał być tylko dziedzicem bogatych rodziców, chciał stanowić sam o sobie, wypróbować własne możliwości, zasmakować w egzotyce dalekich krajów. Zwłaszcza, że nie widział się w roli przedsiębiorcy, kontynuującego tradycje rodzinne, lecz marzył, by zostać fotografem, artystą. W grudniu 1938 wsiadł w Trieście na statek płynący do Singapuru. Nigdy więcej nie spotkał się z rodziną.

W Singapurze ponoć wszystkie pieniądze, które pozwolono mu wywieźć z Niemiec, wydał w burdelu. Podjął też na krótko pracę fotografa w największej tamtejszej gazecie „The Singapore Strait Times", szybko jednak wrócił do uroków nocnego życia, podobno pracując także jako żigolak. Pobyt w Singapurze znacząco skrócili mu Japończycy, uderzając na tę brytyjską enklawę. Helmut został zakwaterowany na okręt ewakuujący wszystkich Żydów z tej brytyjskiej kolonii do drugiej – Australii. Na miejscu jednak okazało się, że żydowski uciekinier najpierw z Berlina, a później Singapuru, jest mimo wszystko obywatelem Niemiec, a tym samym formalnie, czyli na podstawie paszportu (cóż że w jedną stronę, bez prawa powrotu) wrogiem aliantów. W związku z tym wylądował na 2 lata w obozie dla internowanych. *Dura lex, sed lex*.

By zamknąć niemiecki rozdział na tym etapie swojego życia, zaciągnął się do armii australijskiej jako kierowca, przyjął pseudonim Newton, przeniósł do Melbourne i otworzył tam mały zakład fotograficzny. Robił głównie zdjęcia rodzinne, ślubne i komunijne (dzisiejsi ich właściciele czują się pewnie wzbogaceni, choć trudno udowodnić autorstwo, bo fotografie nie były sygnowane). Oczywiście, angażował się w nocne życie drugiej metropolii Australii, i – szczęśliwie w tym przypadku, bo nie zawsze się tak dzieje – nie tylko „wyszumiał się", ale w końcu spotkał na swojej drodze początkującą aktorkę June Browne, która nie tylko została jego kochanką i muzą, ale także współpracowniczką, organizatorką zawodowego życia i żoną. W 1948 Newton uzyskał obywatelstwo australijskie, stał się więc w pełni Australijczykiem i nadal robił nudne zdjęcia rodzinne innym Australijczykom. Aż do momentu, gdy dostał propozycję współpracy od australijskiego „Vogue'a". To w kraju kangurów zaczyna się jego światowa kariera fotografa mody. Pod koniec lat 50. państwo Newtonowie polecieli do Londynu, a później do Mekki światowej mody – Paryża.

Helmut Newton
1. Vogue edycja brytyjska, Londyn, 1967
2. *Autoportret z żoną i modelkami*, Paryż, 1981
3. *Nova*, Paryż, 1973
4. Catherine Deneuve, Esquire, Paryż, 1976
Fot. 1-2 © Helmut Newton Estate, dzięki uprzejmości Helmut Newton Foundation

1

Newton zaczął być sławny i zdobywać coraz bardziej lukratywne zamówienia, oczywiście nie od razu. Proces zdobywania uznania, budowania swojej pozycji jest zawsze długi, pełen niepowodzeń i ciężkiej pracy. Ale w końcu Helmut zdobył wysoką, a później najwyższą pozycję w branży. I nie utracił jej aż do śmierci, czyli przez następne 4 dekady. Po przeniesieniu się z Paryża, mieszkał z June w Monako, a przez część roku w Kalifornii. Tam też zmarł w wieku 84 lat w wypadku, rozbijając o mur hotelu swojego cadillaca, co nastąpiło prawdopodobnie na skutek zawału serca.

Współpracował z najważniejszymi czasopismami epoki. Każde pismo, od „Vogue'a", z którego różnymi narodowymi edycjami był związany od lat 50., poprzez „Newsweek", „Time", „Der Spiegel", „Esquire", „Paris Match", można by tak wymieniać jeszcze długo, zabiegało o niego, o jego fotografie pojedyncze lub sesje, płacąc każdą, nawet najwyższą cenę. Wydawcy luksusowych i popularnych magazynów wiedzieli, że wydania ze zdjęciami jego autorstwa zawsze rozchodzą się w większym nakładzie. Walczyli o zdjęcia Newtona, do tego stopnia, że od lat 80. można by nazwać go pupilem mediów, gdyż to o niego starały się najważniejsze magazyny, a nie on starał się do nich dotrzeć. Owszem, był wykonawcą zleceń, ale jeśli zamówiona fotografia nie zyskiwała akceptacji, co zdarzało się rzadko, ale jednak, niemal natychmiast znajdował się następny klient, pragnący opublikować fotografie. Pupil mediów może wiele i korzysta z tego. Jest rozchwytywany, coraz wyżej opłacany, wymagający, czasem kapryśny. Do końca życia przede wszystkim dużo pracuje. Nie przyjmuje już wszystkich zleceń, tylko te najbardziej prestiżowe i takie, w których realizacji może poszerzyć zakres

2

tzw. fotografii modowej. Rozumie, że dzięki temu ma szanse na wyłamanie się z tego rzemieślniczego bardziej niż artystycznego kręgu fotografii użytkowej.

Osiągnął niemal wszystko: stał się ikonicznym twórcą fotografii, zdobywał najlepsze i najwyżej płatne zamówienia. Dla wielkich artystów, celebrytów i polityków XX wieku portret wykonany przez Newtona był symbolem najwyższej nobilitacji, nawet jeśli ich bohaterowie nie wyglądali na nich najlepiej. Niemal każda z tych fotografii przeszła do historii. Może i na tym polegał ten proces: wybitny artysta kamery nobilitował, dzięki swoim niezwykłym fotografiom, wybitnych ludzi. Chociaż mawiał, by nie zapraszać na jego sesje tylko „lasek z Hollywood", ale także „przestępców, polityków". To był ten moment, gdy fotograf pięknych pań chciał odmiany, aby jego fotografie uniknęły aury nierzeczywistego blichtru, by stały się bliższe realnemu życiu.

Fotografował Margaret Thatcher, Gerharda Schrödera, Jeana Marie Le Pena (z psami, nawiązując do zdjęć Hitlera, co spowodowało prawne reakcje polityka, nie mogło być więc mowy o portrecie panegirycznym), ale przede wszystkim artystów: ulubionych projektantów, jak Yves Saint Laurent w kilku odsłonach, Karl Lagerfeld, wyrzucający bukiet kwiatów z balkonu (jakby ilustrując sytuację: Lagerfeld: „Co mam zrobić z tymi kwiatami, Helmut?", Newton: „Wywal je, Karl"); malarzy, jak wciągający brzuch David Hockney i jego pływający w basenie partner, Salvador Dali na królewskim fotelu, ale z rurkami w nosie dostarczającymi tlen czy leżący na kanapie w skórzanym płaszczu Andy Warhol. Także aktorki i aktorów, jak ekscytująca, prowokująca, wpół rozebrana i paląca Catherine Deneuve, naga Charlotte Rampling na stole salonu ekskluzywnego hotelu czy leżąca

na futrach Liz Taylor. Newton, dzięki swojej renomie, stworzył niejako panteon sław, ale patrzył na nie w bardzo specyficzny sposób, raczej krytycznie. To nie są portrety koronacyjne, to raczej fotograficzne analizy, wiwisekcje.

Mówił o tym: *Celem mojej pracy portrecisty jest uwodzenie i zabawianie widza. Te zdjęcia z założenia mają być śmieszne. Sam jestem spokojnym człowiekiem, więc zawsze ostrożnie proponuję swoim modelom dzikie pomysły. Nigdy nikogo do niczego nie zmuszam. Myślę, że luzie pozują dla mnie bez skrępowania, bo budzę w nich zaufanie* (wypowiedź Helmuta Newtona dla Joela Stratte-McClure).

Jedną z moich ulubionych fotografii Newtona jest praca, która powstała na zlecenie firmy Bulgari, pragnącej zareklamować przepiękną i kosztującą fortunę bransoletę wysadzaną szlachetnymi kamieniami. Newton poprosił żonę, aby założyła bransoletę i sfotografował ją, gdy kroi pieczonego kurczaka. Soczysta fotografia, piękna. Oczywiście, Bulgari odrzucił to zdjęcie, jako przejaw antyreklamy produktu, ale weszło ono do historii fotografii. Dla Newtona ważniejsza była wierność swojemu pomysłowi, nawet najbardziej wariackiemu niż najwyższe honorarium. Przynajmniej w okresie, gdy mógł już sobie na to pozwolić, czyli lekko licząc od lat 80.

3

Nawet wtedy, gdy był już wyrocznią, autorytetem i prawodawcą w zakresie fotografii, oczywiście przede wszystkim publikowanej w prasie, głównie, powiedzmy sobie, komercyjnej, popularnej, eksperymentował, poszukiwał nowych rozwiązań, nawet takich, które, jak w przypadku bransolety Bulgariego, kończyły się utratą gaży.

Coraz bliżej było mu też do sztuki, przynajmniej w dwóch aspektach. Po pierwsze tak reżyserował swoje fotografie, by coraz mniej były reklamami, a coraz szerzej opowiadały historie lub oddawały nastrój choćby pięknej architektury. Jego fotogramy stawały się coraz piękniejsze, nie tylko za sprawą pięknych kobiet, ale również innych, poza reklamowych, a artystycznych rozwiązań. Po drugie zaś, jego fotografie zaczęły być pokazywane w galeriach sztuki i to nie byle jakich, jak choćby Neuenationalgalerie w Berlinie, jednej z najważniejszych na świecie. Sztuka współczesna, jako platforma idei, ale i rynek, zaanektowała go na fali budowy prestiżu fotografii, uznawanej od niespełna 3 dekad za pełnoprawną dziedzinę artystyczną. Owszem, nie było to trudne w przypadku np. Cartier-Bressona czy Man Raya, którzy wyrastali ze świata sztuki, nierzadko awangardowej, jak dadaista Ray, ale w przypadku głośnego fotografa mody z początku nie było to takie oczywiste. Tylko z początku, bowiem konsekwencją procesu uszlachetniania artystycznego była zwiększona sprzedaż jego prac i coraz wyższy poziom cen na aukcjach sztuki, prowadzonych przez najważniejsze na świecie domy aukcyjne.

Zdarzyła się rzecz niemal niemożliwa: zdjęcie mody, produkt drukowany w komercyjnym magazynie, można by powiedzieć: utylitarny, istniejący tak długo, jak długo nie znudzi się odbiorcy i nie trafi do kosza, opuszcza niejako sferę *profanum*, komercji i mediów, by zyskać nobilitację jako uznane dzieło sztuki, za które kolekcjonerzy płacą setki tysięcy i miliony euro.

A wszystko to przydarzyło się zdolnemu dziedzicowi guzikowego imperium, wyrzuconego wraz z rodziną z nazistowskich Niemiec, żigolakowi z Singapuru, kierowcy armii australijskiej, najgłośniejszemu fotografowi „Vogue'a" i dziesiątek topowych magazynów świata, spędzającemu życie wśród najpiękniejszych i uwielbiających go kobiet, w Londynie, Paryżu, Monako, Kalifornii, który został uznany za wielkiego artystę, choć zwykł mawiać: *W fotografii są dla mnie tylko dwa brzydkie określenia. Pierwsze to „sztuka", a drugie „dobry gust"*. ■

W Centrum Sztuki Współczesnej Znaki Czasu w Toruniu czynna była od 15 października 2020 do 18 kwietnia 2021 wystawa monograficzna Helmuta Newtona pt. „Lubię silne kobiety", obejmująca ponad 200 prac z berlińskiego Muzeum i Fundacji Helmuta Newtona.

4

Helmut Newton. A media's darling artist

An article about Helmut Newton – one of the most famous photographers of the 20th century whose life and artistic work were strongly interwoven. He escaped from the Nazi Germany, lived in Singapore, Australia, London, Paris, Monaco and California, and developed his artistic career from a casual family photography, through fashion to a provocative and independent artistic style, craved by the media, celebrities and the most prominent people all over the world. He turned commercial photography into art. An exhibition of his works is open at the Toruń Center for Contemporary Art. ■

Katarzyna Zahorska

Twórczynie – czarownice, czyli artystki odzyskują naturę

Praktykowane od końca XIV do połowy XVIII wieku procesy o czary utrwaliły podział świata na niejako dwa odrębne, determinowane płciowością i bazujące na antagonizmach uniwersa. Temu, co kobiece, dowartościowujące emocje i intuicję, pojmowane jako słabe (także moralnie), związane z prywatną atmosferą ogniska domowego, wyraźnie przeciwstawiono to, co męskie, obiektywne, bazujące wyłącznie na nauce, odarte z wrażliwości i sentymentu, napędzane duchem podboju oraz kojarzone ze sferą publiczną jako przestrzenią podejmowania wielkich, znaczących działań. Polowania na czarownice były więc jawnym pokazem dominacji wprzęgniętego w służbę postępu racjonalizmu nad tym wszystkim, co przynależne zmysłom i wewnętrznym impulsom, wymykające się rozumowemu poznaniu, tajemnicze. Na tej właśnie podstawie ukształtowały się anachronicze, choć niestety w dużej mierze obowiązujące po dziś dzień, opozycje na linii męskie-kobiece, kultura-natura, publiczne-prywatne czy też twórczość-codzienność.

Krucjata przeciwko kobietom, która swoje apogeum osiągnęła w drugiej połowie XVI wieku, stała się więc także atakiem wymierzonym przeciwko naturze. To właśnie ona bowiem w całej swojej nieposkromionej płodności, nieokiełznanej kreacyjnej mocy, dzikości i chaosie reprezentowała, jak twierdzono, najbardziej niepokojące kobiece cechy – cechy, które, zgodnie z chłodnym, racjonalnym oglądem świata, symbolizowały zamęt i które budziły obawy, wobec czego musiały zostać poskromione. Naturę uznawano wręcz za swoistego sprzymierzeńca płci żeńskiej w batalii przeciwko męskiemu porządkowi świata. Łowcy czarownic wierzyli bowiem, że to ona w oczywisty sposób predestynuje kobietę do uprawiania czarów i magicznych praktyk, a dowodów tego upatrywali już w samej etymologii łacińskiego słowa *femina* (znacz. kobieta; *fe-fides*, czyli wiara i *mina-minus*, czyli mniej). W konsekwencji tego naturę przestano postrzegać w kategoriach żywego organizmu kojarzonego z figurą matki-karmicielki czy też życiodajnego łona skrywającego cenne dobra. Zaczęto uznawać ją za coś w rodzaju stworzonego do służby człowiekowi martwego zasobu, który da się wyzyskiwać i okiełznać pracą maszyn. (…)

Od lat 80. XX wieku wciąż rozwija się i powiększa grono swoich zwolenników ruch ekofeministyczny, który wydobywa na światło dzienne związki pomiędzy dominacją nad kobietami i opresyjną postawą wobec natury (jako poszerzonej sfery kobiecości). Nurt ten postuluje nie tylko zerwanie z wojowniczym, roszczeniowym stosunkiem wobec środowiska naturalnego, ale i głosi konieczność odzyskania przez płeć żeńską prawa do decydowania o własnym ciele, sprzeciwiając się jednocześnie tendencjom do posługiwania się naturą jako pretekstem do narzucania kobietom normatywnych sposobów postępowania.

1

1. **Diana Lelonek**, *Hałda rokitnikowa*, 2018
2. **Dominika Kowynia**, *Piękne zwierzę*, 2015, olej, płótno, 130 × 130
3. **Natalia Bażowska**, *Luna*, 2014, videoperformance
4. **Cecylia Malik**, *365 Drzew, 191 Drzewo, Buk*, 03.04.2010, Las Wolski

2

3

Postulaty ekofeministyczne coraz jaskrawiej wybrzmiewają również w sztuce współczesnych twórczyń wizualnych. Na te wyraźnie zarysowujące się tendencje nie możemy jednak patrzeć bynajmniej wyłącznie w oczywistych kategoriach osobistej identyfikacji artystek z ideami reprezentowanymi przez ten nurt. W równie dużym stopniu chodzi bowiem o wypracowanie własnego, istotnego miejsca w obrębie sztuki, uzyskanie w końcu słyszalnego głosu. W myśl utrwalanych przez stulecia, wspomnianych już wcześniej opozycji na linii kultura-natura, dawne artystki pozbawione były bowiem praw do posługiwania się językiem "wielkiej twórczości". Kobiety – również te, które działały na polu sztuki – najczęściej pozostawały w cieniu swoich genialnych partnerów, pełniąc rolę swoistych muz. Bardzo dobrze zależność tę uwidoczniła Maria Poprzęcka w książce *Uczta Bogiń. Kobiety, sztuka i życie,* pisząc o często towarzyszącym wielkim artystom "kompleksie Pigmaliona", mitologicznego rzeźbiarza, który ożenił się z wykutym przez siebie i ożywionym przez Afrodytę, posągiem kobiety. Podczas więc gdy mężczyźni posiadali dostęp do kluczowych znaczeń danej epoki i konstruowali artystyczny kanon, traktując swoją sztukę jako obszar wypowiedzi na ważkie – obyczajowe, społeczne, polityczne, kulturowe, religijne czy też filozoficzne – tematy, kobiety sprowadzone do sfery domowego ogniska zadowalały się odtwarzaniem śladów własnej codzienności. Dlatego tak często podejmowanymi przez dawne malarki tematami były martwe natury, portrety członków rodziny czy przedstawienia kwiatów. Rozbieżności pomiędzy motywami malarskimi wybieranymi przez kobiety i mężczyzn widoczne są bynajmniej nie tylko w obszarze sztuki nowożytnej. Wyraźnie wybrzmiewają one również w późniejszych kierunkach malarskich, takich, jak impresjonizm, o czym pisze Griselda Pollock. Podczas gdy Claude Monet czy Auguste Renoir, porzuciwszy tematy biblijne, mitologiczne i historyczne, wyszli w plener, by malować pejzaże i sceny rodzajowe, Berthe Morisot i Mary Cassatt wciąż obracały się w sferze domowych przedstawień, odtwarzając na swoich płótnach momenty popołudniowego picia herbaty, czytania gazety czy śpiewania dziecku kołysanki do snu. Wobec tego można zaryzykować stwierdzenie, że mężczyźni również na polu sztuki przez długi czas zawłaszczali sobie zarówno kobiece ciało, jak i naturę. Tylko oni bowiem posiadali prawo do odtwarzania cielesności (studiowanie aktu było dla artystek zabronione). Z kolei przynależąc do strefy publicznej, mogli także dużo swobodniej korzystać możliwości przemieszczania się aniżeli ograniczone zazwyczaj ciasną przydomową przestrzenią kobiety.

(…) Za jedną z prekursorek opowiadania za pomocą języka sztuki o jedności kobiecości z naturą uznaje się dziś Georgię O'Keeffe, której malowane w dużym zbliżeniu detale kwiatów na pierwszy rzut oka przywodzą na myśl waginalne skojarzenia. Stosowane przez nią miękkie, opływowe formy oraz świetliste, harmonijne barwne kontrasty uwypuklają pewną dwoistość, charakteryzującą tak kobiecość, jak i naturę – z jednej strony oddają ich wrażliwość i delikatność, z drugiej natomiast niezwykłą siłę i nieposkromiony kreacyjny potencjał. Podobnym zabiegiem w realizacji pt. *Kwiaty* posługuje się Małgorzata Markiewicz. Fotografując starannie ułożone w kształt kwiatów zestawy ubrań, będące efektem sekretnego performansu-striptizu, artystka odnosi się nie tylko do sfery kobiecej seksualności, ale także otaczającej płeć żeńską aury codzienności. Wykorzystanie w pracy tekstyliów kojarzy się przecież z typowymi zajęciami gospodyni domowej – szyciem, haftowaniem, robieniem na drutach. (…)

W pracach niektórych polskich artystek manifestacja kobiecej seksualności i jej związków z naturą przybiera bardziej dosłowne, pozbawione subtelności formy. Paulina Sanecka, korzystając z ekspresyjnej, sprymityzowanej estetyki, w cyklach *Sick anime* oraz *Naive and naked* maluje nagie, umiejscowione w dzikim pejzażu i otoczone groźnymi zwierzętami kobiece postaci bezceremonialnie obnażające swoje narządy płciowe. Patrycja Mastej w swojej serii onirycznych kolaży *Chwasty i płody* afirmuje nieujarzmioną, nierzadko przekraczającą wręcz granice gatunku płodność, zestawiając rysunki zdeformowanych, humanoidalnych figur o żeńskich cechach płciowych z fotograficznymi fragmentami fantazyjnych roślin i grzybów, a także często niedających się do końca zidentyfikować zwierzęcych istot. Katarzyna Kukuła z kolei prezentuje kobiety podczas masturbacyjnego aktu, który staje się jednocześnie procesem symbiotycznego przenikania się ludzkiej cielesności z przyrodą. Tego typu zabiegi przedstawieniowe odsyłają nas do starożytnego rytuału *ana-suromai* (rytuał podniesienia spódnicy), o którym w swojej książce *Wagina. Sekretna historia kobiecej siły* pisze Catherine Blackledge. Według autorki prezentacja sromu służyła wpływaniu na naturę – z jednej strony miała przynosić urodzajność, wzrost roślin i żyzność gleby, z drugiej natomiast zapobiegać nieszczęściom, odstraszać złe duchy i drapieżniki, ujarzmiać niszczące siły drzemiące w przyrodzie. W końcu, działała jako środek dyscyplinujący, zawstydzający, a jednocześnie przywołujący do porządku, tak jak miało to miejsce w przypadku opisanej przez Plutarcha walki Medów z Persami. Stosując opisywany rytuał, kobiety miały skłonić uciekających z pola bitwy Persów do ponownego stawienia czoła przeciwnikom, a w konsekwencji do wygrania potyczki. Jeśli chodzi o sztukę trzech wymienionych twórczyń, tak swobodna demonstracja kobiecej cielesności i seksualnego temperamentu zdaje się w pełni współgrać z celami przypisywanymi rytuałowi *ana-suromai.* Nie tylko w afirmujący sposób wskazuje ona na pierwotną, pozarozumową, opartą na wzajemnym oddziaływaniu i przenikaniu więź istniejącą pomiędzy światem kobiecości i natury. Tak jak starożytny akt podniesienia spódnicy, jest ona także pewnego rodzaju skierowanym wobec zwolenników patriarchalno-kapitalistycznego porządku zabiegiem zawstydzającym i dyscyplinującym – swoistym manifestem przeciwko represjonowaniu i poddawaniu kontroli kobiecej seksualności oraz kreacyjnego potencjału natury jako jej symbolicznego przedłużenia.

Z kolei Natalia Bażowska za pośrednictwem swojej intermedialnej twórczości mówi o pragnieniu przywrócenia dawno utraconej przez człowieka pierwotnej, pozarozumowej więzi z naturą. Artystka postuluje konieczność zerwania z tak silnie wybrzmiewającą w epoce antropocenu, agresywną, roszczeniową postawą wobec przyrody, która nakazuje nam postrzegać ją w kategoriach swoistego zasobu nieustannie pozostającego na naszych usługach. Proponuje ona zastąpienie jej relacją opartą na miłości i szacunku, szczerym docenieniu bogactw, które przez wieki natura oferowała człowiekowi, zapewniając mu pożywienie, okrycie, schronienie i w końcu wartości estetyczne i duchowe. >

4

1

2

1. **Paulina Sanecka**, *Ja z barankiem bożym w Tatrach*,2017, technika mieszana, płótno, 140 × 140 cm

2. **Katarzyna Kukuła**, *Dotyk motyli*, 2017, olej, płótno, 180 × 150 cm

Taka retoryka najsilniej wybrzmiewa w stworzonych przez Bażowską pracach zatytułowanych *Leżę* oraz *Luna*. Obie z nich posiadają charakter performatywny. W *Leżę* artystka, ze ściółki leśnej dziś zniszczonego już przez gospodarkę rabunkową lasu, uwiła sobie przytulne legowisko, w którym przebywała podczas trwania swojej indywidualnej ekspozycji zrealizowanej w 2015 roku w Zachęcie Narodowej Galerii Sztuki. Praca ta prowokuje widza do spojrzenia na naturę w kategoriach bezpiecznego domu, z którego przecież wszyscy się wywodzimy, zadając jednocześnie pytanie o to, dlaczego, myśląc o jego stopniowej degradacji, tak skutecznie wyzbywamy się jakiegokolwiek sentymentu. *Luna* jest natomiast wzruszającym zapisem kształtowania się międzygatunkowej bliskości. Planując zrealizować pracę o wilkach i analogicznych do międzyludzkich relacji panujących w watasze, Bażowska nieoczekiwanie nawiązała bardzo intymną więź z oddzieloną przed laty od stada wilczycą imieniem Luna. W stworzonym w 2014 roku filmie mamy okazję obserwować kolejne fazy tego niezwykłego dialogu, począwszy od wzajemnej zdystansowanej obserwacji, aż po zbudowanie zażyłości, która przekracza granicę przynależności gatunkowej. W konsekwencji *Luna* staje się opowieścią o odmienności, która wobec pełnej szacunku i empatii postawy umożliwia odnalezienie płaszczyzny silnego, emocjonalnego porozumienia.

Podobną, nacechowaną współodczuwaniem postawę wobec natury w swojej twórczości przyjmuje Honorata Martin. Jednym z najsilniej wybrzmiewających w jej sztuce pytań jest to o granicę pomiędzy człowieczeństwem i zwierzęcością, a także o uwikłanie Stwórcy w tego rodzaju rozróżnienie. Nie bez powodu Martin w wielu swoich pracach przywołuje wizerunek małpy – ten genetycznie i wizualnie najbliższy ludziom gatunek twórczyni portretuje między innymi w malarskim, zachowanym w konwencji zarezerwowanej dla wyobrażeń człowieka cyklu *Twarze.* Próbuje w ten sposób oddać obecną w tych istotach psychikę, umysł czy poczucie podmiotowości, a więc wszystko to, co utożsamiane jest z pojęciem, zgodnie z chrześcijańską retoryką odmawianej zwierzętom, duszy. Z serią tą koncepcyjnie współgra rzeczywistych rozmiarów rzeźba spętanego sznurami, martwego goryla (*Bez tytułu (Goryl)*, 2015), która stawia pytanie o etyczne przesłanki, według których oceniać powinniśmy okrucieństwo wyrządzane pozaludzkim podmiotom przyrody. W tym kontekście Martin rozważa też kwestie zbieżności ludzkiej i zwierzęcej natury – w cyklu rysunków *Straszne* przywołuje ona zagadnienie śmiertelności równające ze sobą wszystkie istniejące byty. W końcu, w performance, w którym przemierza ruchliwą ulicę wraz ze sparaliżowanym psem na rękach (*Honorata i Sasko*, 2015), autorka podejmuje wątek empatii i międzygatunkowej bliskości. Wybrzmiewająca z tej pracy narracja sugeruje, iż człowiek, wyróżniony spośród milionów gatunków egzystujących istot wyjątkową umiejętnością doświadczania intropatycznych uczuć, tym bardziej powinien korzystać z niej w odniesieniu do zwierząt, na ogół niezdolnych do przeżywania tej formy refleksji wobec cierpienia pozostałych gatunków. Prace młodej artystki czytać można w kategoriach buntu przeciwko roszczeniowej, opartej na pragmatyzmie i napędzanej niepohamowaną chęcią realizowania ludzkich potrzeb postawie wobec natury. Są one także odważnym postulatem mówiącym o konieczności uczłowieczenia wszelkich istniejących stworzeń, a przynajmniej spojrzenia na nie jako na godne szacunku, odczuwające byty.

Wiele o międzygatunkowych związkach mówią w swojej twórczości także malarki Dominika Kowynia i Martyna Czech, często określane przez krytyków mianem spadkobierczyń neoekspresjonizmu lat 80. Potrzebę wypracowania empatycznych postaw wobec wszelkich żyjących istot manifestują one jednak w dużo bardziej dosadny sposób aniżeli Bażowska czy Martin, skupiając się raczej na problemie powodowanej bezmyślnym okrucieństwem lub ignorancją bezwzględnej dominacji człowieka w relacji z naturą. W swoich zróżnicowanych kolorystycznie kompozycjach o rozwibrowanej fakturze i wyraźnie widocznym geście malarskim, Kowynia eksploruje wątki związane z postrzeganiem zwierząt w kategoriach czysto konsumpcyjnych, czy to bezpośrednio, poprzez sprowadzenie ich do roli produktu, czy też w kontekście rozrywki, którą te mają nam zapewniać. Dlatego też w jej sztuce, obok wymownych, niepokojących scen z rzeźni (*Towar*, 2015), odnajdziemy przedstawienia odnoszące się do polowań (*Piękne zwierzę*, 2015). W malarstwie Kowyni obecne są także odwołania do kwestii związanych z zanieczyszczeniem środowiska i zmianami klimatycznymi – na zrealizowanym w 2018 roku obrazie *Oczy suszy* widzimy na przykład leżącą bezwładnie w osuszonym zbiorniku wodnym postać, którą otaczają plastikowe worki wypełnione śmieciami. Narracyjne wyrafinowanie artystki, balansujące nierzadko na granicy historii rodem z horroru i moralistycznej przypowieści, podkreślają dodatkowo niejednoznaczne tytuły prac. Niejednoznaczni są również bohaterowie obrazów Kowyni – pozbawionymi twarzy, niezgrabnymi człekokształtnymi figurami z jej realizacji mógłby być każdy z nas. Z zabiegu odindywidualizowania postaci korzysta także Martyna Czech. W jej sztuce ekspresja przybiera jeszcze bardziej swobodną, śmiałą formę. Świadomie bezładna, sprymitywizowana estetyka, agresywny gest malarski, uderzające kontrasty barwne osiągają tutaj zmaksymalizowany poziom. Wszystkie te estetyczne rozwiązania idealnie jednak komponują się z dosadną, brutalną, oskarżycielską narracją prac artystki. W swoich obrazach Czech często odwraca role – to zwierzęta stają się sprawcami okrucieństwa i biorą odwet na ludziach. Kogut rozdziobuje do krwi plecy siedzącego przed nim mężczyzny (*Kogucia chłosta*, 2017), a ludzkie ciało

3

3. **Martyna Czech**, *Stale zmiennie*

4. **Patrycja Mastej**, Z serii „Chwasty i płody", 2017, kolaż, fotografia, 19 × 29 cm

staje się drapakiem dla kota, który naznacza na nim fantazyjne wzory (*Zamiana*, 2015). Artystka, bezwzględna w ocenie moralnej kondycji ludzkości, nie unika jednak przedstawiania krzywd wyrządzanych zwierzętom przez człowieka – pojawiają się one w jej pracach również jako ofiary polowań bądź jako danie gotowe do konsumpcji.

Wreszcie, zauważalną wśród młodych polskich artystek tendencją zmierzającą do zaakcentowania sprawczości człowieka w walce o przywrócenie naturze równorzędnego wobec ludzkości miejsca, jest zwrot ku akcjom z zakresu artywizmu. Na styku sztuki i aktywizmu społecznego działają między innymi Diana Lelonek i Cecylia Malik. Pierwsza z twórczyń w swoim sztandarowym projekcie *Center for the Living Things* przygląda się roślinom współegzystującym z produktami ubocznymi konsumeryzmu. Jej działania nie ograniczają się jednak wyłącznie do zbieractwa i biernej obserwacji – artystka poddaje swoje znaleziska wnikliwym badaniom pod kątem zależności występujących pomiędzy sztucznymi wytworami człowieka a żywymi bytami nie-ludzkimi. W zasiedlających elektroniczne urządzenia czy opakowania po margarynie chwastach widzi ona silne, bo doskonale dostosowane w swojej ekspansywności do zagrażających naturze warunków epoki antropocenu, rośliny przyszłości, postulując jednocześnie konieczność ich ochrony. Z kolei w swoim najnowszym projekcie *Hałda Rokitnikowa,* artystka podejmuje próbę gospodarczej reanimacji wyjałowionego przez przemysł kopalniany regionu Wielkopolski. W tym celu Lelonek pod znakiem lokalnej marki produkuje przetwory z rokitnika – gatunku rośliny, która, co ciekawe, znakomicie odnajduje się na stepowiejących dodatkowo na skutek zmian klimatycznych terenach. Jednak ponury fakt, iż mające stawiać pytania o związki istniejące pomiędzy ekologią, ekonomią i polityką przedsięwzięcie, wpisuje się w krytykowany przez Lelonek kapitalistyczny system, nadaje mu pewien autoironiczny rys. Cecylia Malik w swoich działaniach łączy natomiast happening i performance z aktywizmem ekologicznym. Twórczyni od niemal dekady organizuje środowiskowe protesty, nadając im wymowny, często zinfantylizowany wizualny charakter. Strajkując przeciwko planom budowy nowego osiedla na Zakrzówku w Krakowie, artystka ubiera protestujących w kartonowe, błękitne skrzydła modraszka - zamieszkującego te tereny chronionego gatunku motyla. Sprzeciwiając się pomysłom regulacji i pogłębienia Białki, Malik inicjuje akcję plecenia z płótna warkocza, którego długość miałaby równać się długości tej górskiej rzeki. W odpowiedzi na plan budowy zapory w Siarzewie i drogi wodnej E-40, tworzy z kolei kolekcję strojów kąpielowych z wyhaftowanymi hasłami odnoszącymi się do polskich rzek. Najsłynniejszym happeningiem-protestem artystki pozostaje jednak akcja pt. *Matki-Polki na wyrębie,* która stanowi wymowny komentarz do problemu masowej wycinki drzew i systematycznego wyprzedawania gruntów miejskich deweloperom. Akcja, w której Malik wraz z innymi karmiącymi piersią swoje dzieci matkami fotografuje się na tle wykarczowanego pejzażu, stanowi także zręczne odniesienie do czytanych w kategoriach płodności oraz niezwykłego kreacyjnego potencjału związków kobiety z naturą, stając się przy tym swoistym manifestem ich niezależności.

Powyższy tekst skupia się na działalności wybranych artystek, które, wpisując się w feministyczny dyskurs, zwracają uwagę przede wszystkim na łączność kobiety z naturą. Czasami robią to w odniesieniu do kwestii seksualności, akcentując związki pomiędzy znamiennym dla patriarchalnego modelu rzeczywistości zawłaszczaniem kobiecego ciała i ujarzmianiem przyrody. Innym razem, nierzadko odwołując się do dosadnej, oskarżycielskiej, brutalnej wręcz narracji, apelują o empatię wobec natury, podejmując jednocześnie próby odzyskania dawno utraconej przez człowieka więzi ze światem fauny i flory. (…). ■

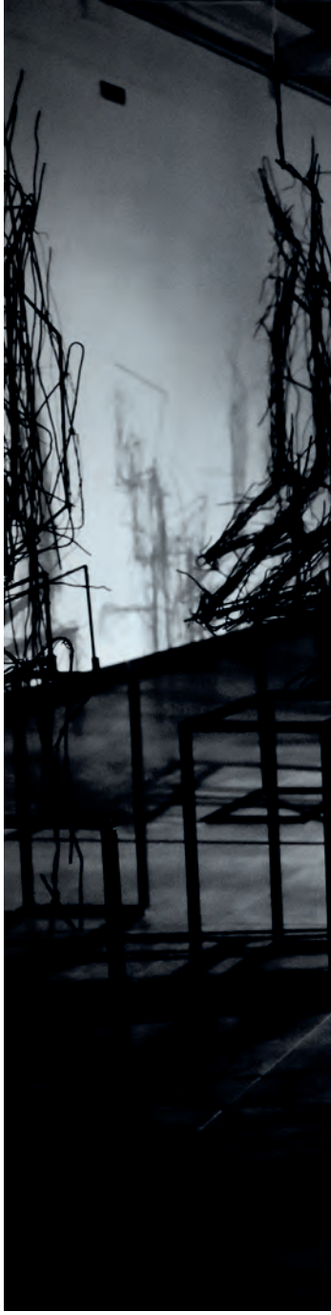
4

(Cały tekst wraz z literaturą jest dostępny na naszej stronie internetowej: format-net.pl)

Creators-witches, or female artists reclaim their nature

The author describes the art of some Polish female artists who are active in the eco-feminist movement. In their creative work, they emphasize the connection between women and nature, and question the partiarchal system with its dominant attitude towards the world of nature, especially plants and animals. Artists such as Paulina Sanecka, Natalia Bażowska, Honorata Martin, Dominika Kowynia, Martyna Czech, Diana Lelonek or Cecylia Malik explore this vast topic with different means of expression, like paiting, video or installation art. ■

1



Jolanta Ciesielska

Bożenny Biskupskiej zmagania z materią

Bohaterką jubileuszowego 10 Festiwalu Sztuki Efemerycznej „Konteksty" w Sokołowsku była skromna, występująca zwykle w roli gospodarza, wspaniała artystka Bożenna Biskupska. Imponująca rozmachem wieloelementowa wystawa nosiła tytuł „Od materii do materii". W największej sali westybulu artystka pokazała najnowszą realizację, nad którą pracowała od ponad 3 lat. Była to instalacja składająca się z 49 ażurowych figur, wykonanych z grubego stalowego drutu, ustawionych na postumentach. Odpowiednio podświetlone rzucały na ściany cienie, które jeszcze bardziej wzmagały ekspresję i zagęszczały ten wijący się labirynt postaci. Po pewnym czasie obserwacji zbiór rzeźb zatracał swą figuratywność, a stawał się abstrakcyjnym, linearnym rysunkiem emocji, pełnym ruchu i pulsującej energii zmiennych, zindywidualizowanych gestów.

Dopełnieniem tej pracy był umieszczony na ostatniej kondygnacji wieży widokowej energetyczny, wykonany czernią i bielą mural artystki. Ten monumentalny, kilkunastometrowy

2

Bożenna Biskupska
1. *Płytowce*, fot. Archiwum Fundacji In Situ
2. *Rysunek rzeźby*, mural, K. Zdziebło
3. *Rysunek rzeźby*, K. Zdziebło

3

abstrakcyjny obraz zawiera w sobie pamięć wielu dni i wieczorów, jakie spędzała samotnie przemierzając ogromne przestrzenie starego sanatorium i okolicznego parku, mierząc się z opustoszałą od kilkunastu lat przestrzenią, obnażonymi konstrukcjami budowli, własnymi myślami związanymi z jego przebudową i remontami. Nie jest to jednak kompozycja odzwierciedlająca ten stan, lecz wypełniona energią walki, energią ruchu przybywających tu i pracujących ludzi: najpierw ekip budowlanych, a później artystów, performerów, muzyków i współuczestniczących w tych wydarzeniach widzów. Naścienne graffiti malowała artystka kilka dni i nocy, z równym zaangażowaniem jak inne swoje obrazy. Mięsiste warstwy czarnej farby, przetykane bielą tworzą tysiące krótszych i dłuższych przecinających się linii, w wielu miejscach zlewają się ze sobą tworząc skomplikowaną reliefową strukturę. Na jednej ze ścian malowidło przecina biała linia drogi, biegnąca ku niebu – symboliczne połączenie *in situ nascendi*, z przestrzenią kosmiczną, źródłem natchnień i obszarem wspólnie odczuwanej energii, zarówno dla żywych jak i… umarłych.

Budynek dawnego sanatorium Brehmera ma formę neogotyckiego zamku z trzema wieżami, i kiedy 12 lat temu Bożenna Biskupska i artysta fotograf Zygmunt Rytka opuścili na dobre Warszawę, by przenieść się w to malownicze miejsce, do Sokołowska, nieopodal Wałbrzycha, ogrom prac, jaki ich czekał, niejednego właściciela by załamał, ale nie Bożennę. Adaptacja Zamku i generalne remonty kolejnych pozyskiwanych przez Fundację In Situ budynków :kina i willi Różanka były wyzwaniem dla jej talentów organizacyjnych i projektowo-architektonicznych, a także dla jej córki Zuzanny Fogtt i całego zespołu fundacji. Tematy związane z tymi czynnościami i procesem zachodzących zmian odnaleźć możemy w prezentowanych na wystawie filmach *Przeganianie myśli*, *Po co?* i *Tunel* , w którym architektura budynku staje się źródłem wewnętrznych napięć, lęków, obaw i świadkiem ich odreagowywania. Prezentowany obecnie w Sokołowsku projekt „Od materii do materii" uzupełnia film pod tym samym tytułem, w którym artystka dzieli się z nami przemyśleniami na temat własnej sztuki i procesem ich tworzenia. Na tej ogromnej retrospektywnej wystawie nie mogło zabraknąć malarstwa, które stanowi równolegle przez lata prowadzoną, równie ważną płaszczyznę do ciągłego eksperymentowania z powierzchnią obrazu, ujawnianymi w czasie formami nanoszonymi olejem lnianym lub reliefowo nakładanymi na powierzchnię płótna pigmentami. Widzowie mogli obejrzeć całą salę wypełnioną najnowszymi, abstrakcyjnymi obrazami, z cyklu "Rysunek rzeźby" i „Wytyczanie obrazu", utrzymanymi w monochromatycznej gamie szarości, czerni i bieli. Niektóre z nich wisiały na ścianach, inne, ze względu na „rzeźbiarskie" potraktowanie grubo kładzionej farby olejnej umieszczone były poziomo na ażurowych metalowych stelażach, podkreślając tym samym nieukończony >

Bożenna Biskupska
1. *Nom Omnis Moriar*, fot. Archiwum Fundacji In Situ
2. *Misterium Czasu*, fot. Iwona Pioro-Bończa
2. *Misterium czasu*, fot. Archiwum Fundacji In Situ

1

proces ich powstawania, krzepnięcia na oczach widzów. Artystka tworzy także interesujące gwasze na papierach, badające modulację struktur i rytmów plam, rozwijanych później na wielkoformatowych obrazach. W niektórych odnajdujemy wpływ mistrza malarskiej abstrakcji Zbigniewa Gostomskiego, w którego pracowni Bożenna Biskupska robiła pracę dyplomową na warszawskiej ASP.

Druga część wystawy znajdująca się w salach na wyższej kondygnacji prawego skrzydła zamku przenosiła nas w artystyczną przeszłość, do lat 80. i 90. ubiegłego wieku. Artystka zdecydowała się na pokazanie dawno nie eksponowanych dzieł – począwszy od „Misterium czasu"(1982-84), poprzez „Non omnis moriar" (1982-1984) oraz cykle „Płytowce" i „Destrukty", z pierwszej połowy lat 80. „Misterium czasu", prezentowane na Biennale w Wenecji w 1984 roku, a następnie w Berlinie, to grupa licząca pierwotnie 32 rzeźby z metalu, pakuł, trocin, sizalu, spojonych żywicą. Te monumentalne, ponad dwumetrowej wysokości statyczne figury przywoływały język rzeźb Magdaleny Abakanowicz i dystyngowane figury Henry Moora. Ustawione w teatralnej grupie wciągały widza w nieco mroczny świat duchów z przeszłości tak dawnej, że aż mitycznej. Ich powaga i tajemniczość, milczenie, kontrastowały z mizernymi czasami, w których powstawały. Świadczyły o przemożnej potrzebie znalezienia odskoczni od czasów stanu wojennego, potrzebie znalezienia się w innej, ponadczasowej rzeczywistości, z wyobrażonym przez artystkę innym porządkiem, wypełnionym szlachetnymi widmami zmarłych. Jeszcze bardziej widoczne było to w cyklu „Non omnis moriar", gdzie przenikające się nawzajem figury pełne ażurowych przestrzeni niosły dodatkowy ładunek rozproszonych z czasem emocji. Nietrwałość postaw, utratę indywidualności i kręgosłupa moralnego odczytać możemy jako intencje towarzyszącą powstaniu serii „Płytowców" . Składały się na nie bezkształtne człekopodobne figury, pozbawione głów i rąk, które nawet nie mogły stać „o własnych siłach" – musiały wspierać się o ściany. Bolesną ocenę rzeczywistości kondycji człowieka ze schyłkowego okresu komuny odnaleźć możemy także w cyklu „Destrukty". Odczuwalne w tych figurach napięcie, wyraźna funkcja braku sprawczych gestów i inter reakcji uzyskiwała artystka oszczędnymi środkami, a surowa, chropawa powierzchnia pakuł, lnu, sizalu pomieszanych z trocinami przywoływała na myśl figury z teatru Grotowskiego, a nastrojem wielopostaciowe układy rzeźb Magdaleny Abakanowicz. W rezultacie, na początku lat 90. Bożenna Biskupska porzuciła tą estetykę skupiając się na kontynuowanym przez niemal całe lata 90. malarskim cyklu „Wytyczanie obrazu" .

W końcu lat 80., na wystawie w galerii Am Turm W Berlinie (1989) pojawiła się figurą jednonogiego bohatera, którego wielokrotne wersje i multiplikowane, zatopione w betonowych tłach figurki z brązu, wielkości kilku centymetrów stanowiły główny temat wystawy indywidualnej prezentowanej w 1998 roku w Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku. Cały cykl można zobaczyć w powstałej w 1999 roku rzeźbie „Upakowanie". W latach 90., kiedy niemal wszyscy rzeźbiarze oraz „nie-rzeźbiarze" porzucili figurację (wyjątek stanowili nieliczni artyści, tacy jak Adam Myjak, Jerzy Fober, Sławoj Ostrowski, Barbara Falender) na rzecz bardzo zróżnicowanych pod względem używanych środków instalacji, wierność figurze wzbudzała respekt i świadczyła o potrzebie budowania tożsamości bez ulegania modom. Biskupska, która zawsze tworzyła w samotności i w oderwaniu od wystaw tworzących bieżący nurt w sztuce pragnęła pozostać w zgodzie z własnymi wartościami, tworząc poszukiwała prawdy, prawdy o człowieku na podstawie własnych przeżyć i niejako poza porządkiem rzeczy. Monumentalne rozmiary dzieła pozostawionego

przez Bożennę Biskupską-rzeźbiarkę oraz nie mniej przykładów pozostawionych przez Bożennę Biskupską -malarkę sytuuje jej dorobek na najwyższym poziomie artystycznym. Także jej biografia wzbogacona dokonaniami organizacyjnymi i kuratorskimi uwidocznionymi podczas dziesięciu lat działalności w Sokołowsku świadczą jednoznacznie o tym, że mamy do czynienia z artystką niezwykłą, silną, konsekwentną, co do wyznaczonych celów, oryginalną i bardzo wartościową. Życzę jej wytrwałości w dalszej przebudowie starego XIX-wiecznego sanatorium, dalszego przekształcania go w istotne na mapie Polski centrum sztuki współczesnej z aneksem prezentującym bogatą kolekcję sztuki międzynarodowej i polskiej Fundacji In Situ oraz realizacji kolejnych imprez w tych jakże niewesołych, niesprzyjających masowym spotkaniom czasach. Wystawę „Od materii do materii", prezentowaną w salach Centrum Sztuki Współczesnej Fundacji In Situ w Sokołowsku można oglądać do końca czerwca tego roku. ■

Bożenna Biskupska and her struggle with the matter

During the 10th Contexts Ephemeral Art Festival in Sokołowsko, its usual host – Bożenna Biskupska – was also an author of a vast, multi-element exhibition *From matter to matter*. The project set in several rooms of the old castle, where the festival always takes place, included many old and new works: paitings, sculptures, installations and films which along Biskupska's numerous curatory and organisation achievements prove that she is a very powerful, consequent and unique artist. ■

2

3

Eulalia Domanowska

Kilka uwag o „Pomnikach czasu"

1

Retrospektywna wystawa Tomasza Domańskiego prezentująca 30 lat jego twórczości pokazała, jak wiele niezwykłych pomysłów i idei artysta wcielił w życie, jaką twórczą wyobraźnią i wrażliwością dysponuje tworząc instalacje, obiekty, rzeźby, akcje performatywne, sztukę w przestrzeni publicznej i sztukę w krajobrazie, filmy i rysunki. A wszystko to traktuje o bardzo ważnych dla naszego życia i naszego świata zjawiskach, jakimi są czas, zarówno ten ziemski, jak i kosmiczny, oraz procesualność istnienia, w którą artysta wplata swoją biografię. Wystawa była prezentowana w Starej Kopalni w Wałbrzychu przy współpracy wrocławskiego Ośrodka Kultury i Sztuki w 2019 roku oraz w Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku na przełomie 2020 i 2021 roku. Towarzyszy jej obszerna publikacja zatytułowana „Pomniki czasu".

Monumentalne spektakle ognia i lodu, konstrukcje z metalu i kamienia, wykorzystanie procesu transformacji i praw fizyki, budowa skomplikowanych konstrukcji służących przedstawieniu przemiany będącej immamentną cechą naszej rzeczywistości budzą respekt i zainteresowanie. *Lodowe świece*, *Lodowy zegar* i Świątynia hibernacji w Fairbanks na Alasce, *Ciepło topnienia* na Rynku we Wrocławiu, Ściana ognia na Odrze, *Ruchy leśne według Makbeta* w Muzeum Historycznym Arsenał we Wrocławiu, *Hibernatus* stworzony dla Kokerei Hansa w Dortmundzie, lodowe budowle w Luleå i Umeå w Szwecji są monumentalnymi efemerycznymi realizacjami, gdzie liczy się nie końcowy efekt, a proces przemiany będący zobrazowaniem czasu, a także unaocznienie transformacji jednych substancji w inne. Jedna z autorek pisząc o twórczości Tomasza Domańskiego podkreśla, że podjął on próbę *zbadania granicy niewidzialnego, niepoznanego, wprowadzając nas w problematykę niepojętości świata* [1] Następnie zauważa, że (świat) *to wiecznie rwący strumień, a sztuka, podobnie jak sam świat, nosi w sobie znamię niemierzalnego i niekontrolowanego przez człowieka samostwarzania.* [2]

Planując efemeryczne realizacje na Alasce, w Norwegii i Szwecji, w Niemczech, we Wrocławiu i wielu innych miejscach w Polsce i na świecie, artysta zaplanował jednakże procesy i przebieg zdarzeń, aby przekazać widzom swoje przemyślenia i idee. Z pasją łączył kontrasty i przeciwieństwa, tworząc teatr żywiołów, przedstawiając znikanie, rozpad, destrukcję i obrazy nieuchronnej śmierci. Nie ma jednak w jego pracach nic z tragizmu; raczej stoickie konstatacje o porządku świata.

Kilkanaście lat temu zauważyłam, że sztuka Tomasza Domańskiego jest zakorzeniona w dwóch systemach tradycji kulturowych: zachodnim, z jego racjonalnym myśleniem wywodzącym się z czasów oświecenia i w kontemplacyjnej wschodniej duchowości myśli buddyjskiej. Artysta w połowie lat 90. studiował rok na Uniwersytecie Banaras w Waranasi. Podróżował po Indiach, Nepalu i Korei poznając odmienne pojęcia bytu i odmienne wartości. Te podróże, a także późniejszy pobyt w Japonii jeszcze bardziej skierował twórcę ku innym systemom filozoficznym, ku naturze i głębokiemu pojmowaniu ekologii. Twórczość Tomasza Domańskiego, niesie ze sobą, poczucie harmonii. Jego monumentalne projekty olśniewają i mają

1 Sylwia Świcłocka-Karwot, *Kto zabił drzewo? Kiedy nie chcę i chcę. Być.* W *Pomniki czasu*, Ośrodek Kultury i Sztuki we Wrocławiu, Wrocław 2018, s. 15

2 Ibidem, s.16

2

3

siłę wprowadzania widza w kontemplacyjny trans. Procesy rozpadu są jednocześnie początkiem czegoś nowego, jak proces reinkarnacji we wschodnich filozofiach. To dlatego obrazy przemijania nie są nostalgiczne ani dramatyczne; raczej dają nadzieję – przetrwania bądź odrodzenia się człowieka w kolejnych generacjach, materii w innej postaci. Kontinuum umysłowe danej jednostki, z jej instynktami, talentami itd. przychodzi z poprzednich wcieleń i przechodzi w przyszłe.[3]

Fascynację Wschodem odnajdziemy w – TowerTopii – ogrodzie tworzonym wraz z towarzyszką życia, Beatą Lubicką w Komorowicach. W 2002 roku kupili stare zrujnowane poniemieckie gospodarstwo położone na Wzgórzach Niemczańsko-Strzelińskich na Dolnym Śląsku. W ciągu kilkunastu lat sad zamienili w Wieżogród –TowerTopię – enklawę wypełnioną abstrakcyjnymi rzeźbami ze stali i drewna. Usytuowano tam pagody i latarnie oraz bramę Tori inspirowane japońską estetyką, a później, powstała bardziej autorska kreacja artysty, odwołującego się do twórczości współczesnych twórców, takich jak Andy Goldsworthy czy James Turrell. Koncepcje wymienionych tytanów sztuki, takie jak pokazywanie upływu czasu, odczucia przestrzeni, obserwacji zmienności światła wywarły na Domańskim niezatarte wrażenie, które postanowił wykorzystać w swoich wieżach, spiralach i innych rzeźbach modułowych. Umiejętnie wkomponowane w naturę, ściśle się z nią łączą, afirmując związek artysty z przyrodą. Efemeryczność zawarta jest tym razem w symbiotycznym ogrodzie, którego szata roślinna zmienia się z upływem czasem. >

Tomasz Domański
1. *Lodowe świece*, 1995, Ice Alaska, Fairbanks, USA, fot. Tomasz Domański
2. *Maszyna Czasu*, 2021, MWW Muzeum Współczesne Wrocław, fot. Tomasz Domański
3. *Ruchy leśne według Makbeta*, 1997, Muzeum Historyczne „Arsenał" Wrocław, fot. Paweł Syposz
4. *Maszyna Czasu*, 2021, MWW Muzeum Współczesne Wrocław, fot. Tomasz Domański

3 Dr Alexander Berzin, *Czym jest reinkarnacja?* https://studybuddhism.com/pl/buddyzm-tybetanski/sciezka-do-oswiecenia/karma-i-odradzanie-sie/czym-jest-reinkarnacja

4

1

Tomasz Domański
1. *Kwadratowa kopuła*, 2014, Europejska Stolica Kultury w Umea, Szwecja
2. *Równowaga chwiejna*, 2020, Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku
Fot. 1-2 Tomasz Domański

2

Temat japońskiego suchego ogrodu pojawił się jeszcze kilkakrotnie, m.in. w realizacji *Horte!* na Festiwalu Wro we Wrocławiu w 2018 roku. Piotr Krajewski opisał projekt jako możliwy obraz świata po antropocenie, zadając pytanie, czy po okresie strukturalnych zmian, „które działalność ludzka wywiera na ład natury panujący na ziemi”[4] natura będzie w stanie odrodzić się na zgliszczach cywilizacji. Warto przytoczyć tu słowa *Manifestu na rzecz lepszego życia* Bonaventury de Sousa Santos, który uważa, że *Nadszedł czas na zmianę sposobu rozmowy. Lepiej, żeby przeszłość była wielka i domagała się niewiele. Lepiej, żeby przyszłość podeszła bliżej. (…) W jej centrum leży „wspólne życie”, rozumiane jednak znacznie szerzej niż tylko jako wspólnotowy postulat: to raczej sposób działania i interakcji z innymi ludźmi, z rzeczami i przyrodą, który jest ekologicznie i etycznie zbalansowany, biocentryczny i zdolny przekraczać podział na to, co ludzkie i naturalne.*[5]

Interesującym może wydać się fakt, że Tomasz Domański antycypował swoimi projektami z lat 90. obecne zmiany klimatyczne, które prowadzą m.in. do topnienia lodowców. Związek z lodem najprawdopodobniej pochodzi z czasów dzieciństwa, kiedy topił się zimą w mazurskim jeziorze. Te dramatyczne przeżycia zaowocowały późniejszymi zainteresowaniami i pracami. Budując lodowe konstrukcje kontynuował też w pewnym sensie konceptualne

4 Piotr Krajewski, *Horte!*, ibidem, s. 276

5 Bonaventura de Sousa Santos, *Manifest na rzecz dobrego życia*, *Manifesto for Good Living/ Buen Vivir*. Tekst ukazał się jako otwierający rozdział książki Bonaventury de Sousy Santosa *Epistemologies of the South. Justice Against Epistemicide* (Boulder – Paradigm Publishers, Londyn 2014). Koncepcja „dobrego życia” ma również potencjał polityczny: w ostatnich latach stała się w Ameryce Południowej ważnym projektem, tworzącym ekologiczną, równościową i zbalansowaną alternatywę wobec kapitalistyczno-kolonialnej zasady nieograniczonego rozwoju oraz eksploatacji ludzi i natury. *Buen Vivir* (*sumak kawsay*) zostało w 2008 roku wpisane do konstytucji Ekwadoru – jest to również pierwszy na świecie kraj, który zawarł w konstytucji Prawa Natury i uznał je za równorzędne z ludzkimi.

3

4

5

3, 4. *Równowaga chwiejna*, 2020, Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, fot. Leszek Golec
5. *Równowaga chwiejna*, 2020, Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, fot. Bogusław Dobrowolski
6. *Równowaga chwiejna*, 2020, Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, fot. Leszek Golec

dzieło jego mistrza z czasów studiów, Jerzego Rosołowicza, twórcy *Kreatorium Kolumny Stalagnatowej – Millenium* z 1970 roku. Efemeryczne dzieła Tomasza Domańskiego są metafizyczne i magiczne. Podobnie jak inni twórcy uprawiający tego rodzaju sztukę, artysta wierzy w wielką jej moc, która pokonuje czas, komercjalizację, doczesność. Operując ogniem, wodą i innymi żywiołami, nawiązuje do obrzędowości i kosmicznego wymiaru sztuki. Tylko niektórzy pozwalają sobie na bycie bezinteresownymi kreatorami, których prace nie zaśmiecą naszego globu; przetrwają w szkicach, koncepcjach, filmach, i – być może - pamięci następnych generacji. Znamiennym był gest artysty, który biorąc udział w pierwszym muzealnym projekcie Muzeum Współczesnego Wrocław – *Wymiany darów* – podarował performerce Izabeli Chamczyk *Lodowy krzyż.* Artystka zaś zdecydowała się go unicestwić, wystawiając na promienie wiosennego słońca. Krucyfiks rozpuścił się na oczach publiczności. Tomasz Domański jest artystą o niespożytej energii i jak pisała jedna z krytyczek sztuki, wnoszone przez niego nowe aspekty duchowe i poznawcze stawiają go w szeregu światowych artystów, dla których sztuka nie ma granic. [6] A być może jego najtrwalszą realizacją jest to, co podlega nieustannym zmianom – Ogród stworzony dla przyjemności i kontemplacji. ■

6 Jolanta Ciesielska, Panta Rhei, o przepływaniu czasu przez twórczość Tomasza Domańskiego, w: „Pomniki czasu", s. 34

A few notes on "Monuments of time"

A review of a retrospective exhibition of Tomasz Domański that featured his works created over 30 years, organised in the Old Mine in Wałbrzych in collaboration with the Wrocław Culture and Art Center and the Center of Polish Sculpture in Orońsko. It included installations, objects, sculptures, performances, site specific art, videos and drawings, and was accompanied by a vast publication entitled *Monuments of time*. In his creative work, Domański combines the Western, rational approach with the Eastern spirituality. ■

6

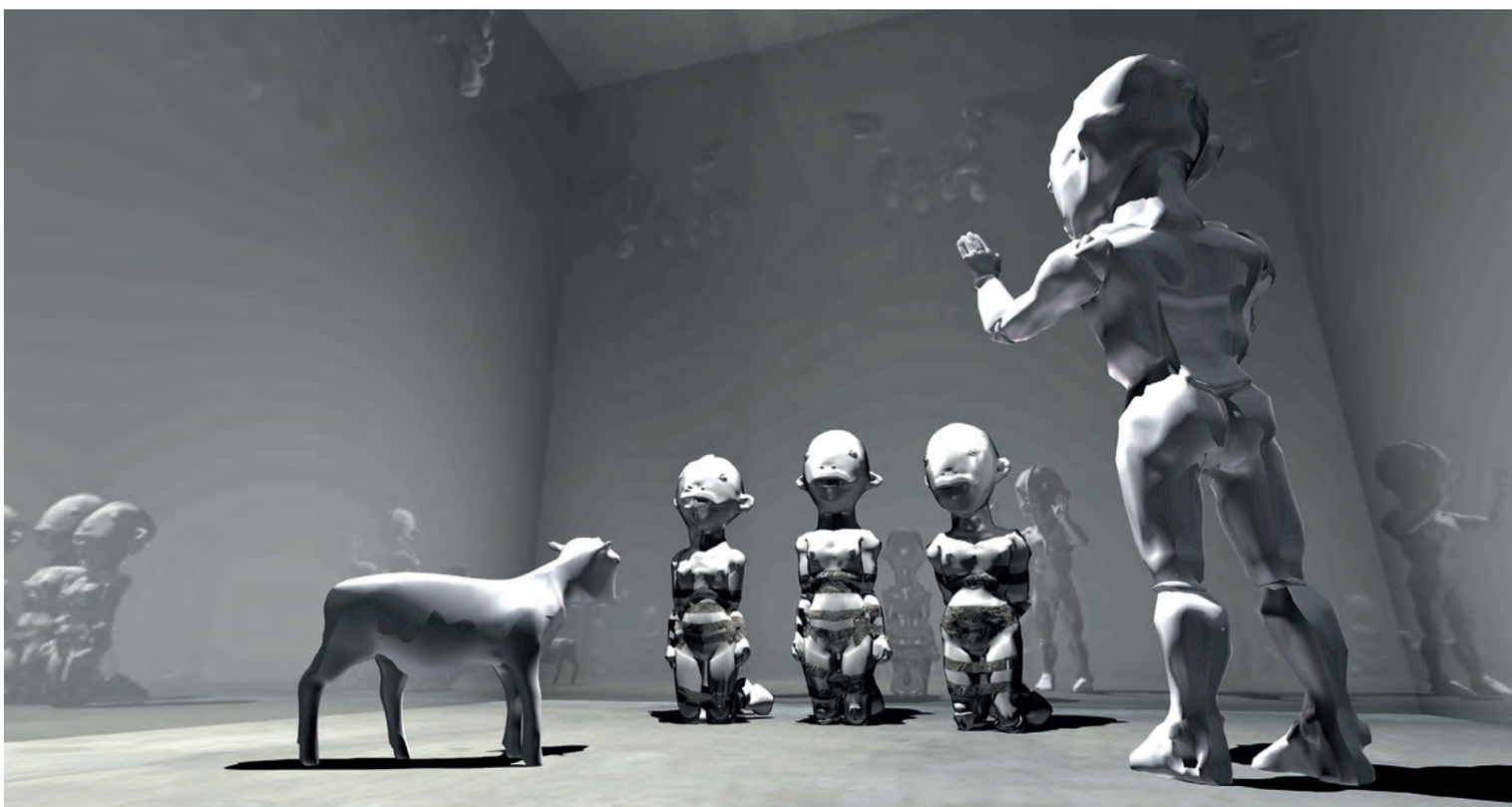
1

Piotr Głowacki

Figuracje katastroficzne

Sylwester Ambroziak operuje w ramach własnego rozpoznawalnego kodu figuralnej reprezentacji, która odsyła do świata ludzkiego, będąc jednocześnie niejako jego formułą zastępczą i metaforyczną. Porusza się on w sferze z jednej strony bliskiej abstrakcyjnemu uogólnieniu, z drugiej natomiast demonstruje człekokształtne postacie obojga płci, które mimo lub dzięki swej nagości mają duży potencjał wyrażania stanów mentalnych, duchowych i emocjonalnych. Doprowadziło to zapewne rzeźbiarza do kreacji poprzez animacje dotychczas statycznych postaci, jednakże zaopatrzonych także w zdolność przyjmowania różnorodnych postaw i pozycji ciała. A nawet poddanych mechanizmom je poruszających.Rzeźby wykonane

2



3

Sylwester Ambroziak
1. Kadr z filmu *Niewinność*, 2020, wideo, 12’ 45”
2. Kadr z filmu „Baranek”, 2011, wideo , 13’
3. *Opuszczone/ Klęczące/*, 2011, barwiona żywica epoksydowa, wys. 300 cm
4. *Piaskownica*, 2017-2018, rzeźby żywica akrylowa wys. 135 cm, sztuk 16, konstrukcja metalowa 400 × 500 × 450 cm, piasek , drewno

są z żywicy epoksydowej i masy akrylowej. Artysta jest bowiem przekonany, że tworzywa te lepiej korespondują w ramach instalacji z użyciem cybertechniki niźli drewno. Artefakty sytuuje autor na ekspozycjach w sekwencje powiązane wspólną dla nich narracją, snutą wokół zaaranżowanego zdarzenia. W ten sposób wszystkie figury nabierają wzajemnego związku i dzielą ze sobą budowane treści.

Płciowość figur nie ma tu znaczenia, w pełni rozumiemy zabieg posługujący się nagością, kiedy dostrzegamy ich twarze, czasami wręcz pozbawione oczu. Nie mają one cech indywidualnych są to osobnicy anonimowi. Jednak, co zadziwiające, w odbiorze ich całościowy wyraz jest zmienny, świadczący o bogatych rejestrach przekazywanych doznań.To jakby równoległy do naszego zagadkowy świat humanoidów czy klonów, ale mający ludzkie właściwości. Pozwala to mówić o pewnej jakby plemiennej i intymnej więzi między tymi *dramatis personae*. Układ figur każdorazowo stwarza nową egzystencjalną sytuację, w której się one znalazły, wchodząc we wzajemne relacje.Toruńska wystawa [1] zatytułowana „Niewinność”, gromadzi rzeźby, jak i wideo autora. Tytuł zapożyczony został właśnie od jednego z filmów. Opowiada on o archetypicznej sytuacji rajskiej czystości i niewinności, trwającej do momentu zjedzenia jabłka, dosłownie jak w biblijnym pierwowzorze. Beztroska i sielanka tocząca się na łące, przeobraża się w ich zaprzeczenie po zabiciu przybysza – żaby [2]. Od tego momentu utopia zamienia się w koszmar, wypełniony wyrzutami sumienia i moralnym brudem i ohydą przelanej krwi. Przesłanie animacji zdaje się sugerować zdeterminowanie egzystencji, w której upadek i destrukcja są nieuniknione w wyniku braku szacunku do życia i Innych, co często bierze się z ignorancji.Autor wyjaśnia własne założenia odnośnie animacji następująco: *Planuję w sposób przewrotny połączyć animację i wierzenia animistyczne ożywiając swoje rzeźby. „Wystąpią” one jednak wyłącznie pod postacią lalek, manekinów i trupów, prowokując do pytania o granice pomiędzy tym, co swojskie i obce, żywe i martwe, ludzkie i nieludzkie.* Trzeba dodać, że >

4

Sylwester Ambroziak, *Opuszczone/ Klęczące*, 2011, barwiona żywica epoksydowa, wys. 300 cm

najpierw przychodzi myśl, iż jest to ryzykowne, a może niezrozumiałe, jednak obcowanie z artefaktami rozwiewa te wątpliwości i potwierdza słuszność decyzji Ambroziaka, bowiem potrafi on wydobyć z nich atmosferę nasączoną dramatyzmem. Potwierdza to wartość jego oryginalnych zamierzeń.Artysta tworzy wnikając w tajniki technologiczne, ale co ciekawe czyni tak, by zacierać różnice między uprawianymi dyscyplinami. Zaczyna od rzeźby, poddaje ją fabularyzacji cyfrowej, a następnie ponownie, już na innym poziomie świadomości, zestawia artefakty w niejako nowe konstelacje. Robi też filmowe, z użyciem komputera, remake'i własnych performances. Dostrzegamy jego potrzebę ciągłego konfrontowania domen wyrazowych ciała, rzeźby i filmu. Nerwem i motorem jego działań na poziomie formy zdaje się być interakcja ich odmiennych właściwości i charakteru wizualnego.

Treści pokazywanych grup rzeźb *Piaskownicy*, *Opuszczonych* czy *Opuszczonych-Klęczących* komunikują nam różnego rodzaju cierpienie. Odbieramy je jako niezasłużoną krzywdę. Bo jak inaczej rozumieć obciążenia genetyczne, wykluczenie, stosowanie opresyjnych mono-modeli edukacyjnych lub katastroficznych i dystopijnych totalitarnych systemów politycznych. Wiszące parami w powietrzu *Opuszczone* mogą tworzyć sugestie niewytłumaczalnego wznoszenia się lub jakiegoś straceńczego spadania. Natomiast *Piaskownica* buduje odstręczający klimat klatką z siatki metalowej zakończoną drutem kolczastym.

Prezentowane są filmy *Pokój*, *Mesjasz*, *Łąka*, *Baranek*, *Niewinność* i *Sen*. Artysta odwołuje się do ekspresyjnego języka i aury wizualnej, co jest zrozumiałe, jeżeli uwzględnimy ich dobitny przekaz związany z samotnością, uwięzieniem w systemie inwigilacyjnym panoptikonu i fatum tak egzystencjalnym, kulturowym, jak historyczno-politycznym.Czyżby Sylwester Ambroziak przewidział artystyczną intuicją współczesny reżim sanitarnego lockdownu? ■

[1] Sylwester Ambroziak, *Niewinność* Filmy i Rzeźby, styczeń-marzec 2021, CSW Znaki Czasu, Toruń. Kurator Wacław Kuczma. Na razie wystawę będzie można oglądać w formie spaceru wirtualnego.
[2] Co ciekawe J. G. Frazer opisał dawne obrządki, w których brał udział Oprawca Żab-Kat, śmiertelne znęcanie się nad nimi wiązano z zapewnieniem deszczu.

Catastrophic figurations

A review of Sylwester Ambroziak's exhibition *Innocence* which consists of sculptures and video art. The artist's unique code of figurative representation is close to general abstraction, and at the same time it represents human – mental, spiritual and emotional – condition which is often connected with suffering and anxiety. Compositions of figures in the exhibition create an existential narration between them. The title refers to one of the presented films dedicated to the topic of paradise and its distruction. ■

1

Andrzej Mazur

Radek Ślany – organika myśli

Radek Ślany to artysta, który dawno już zdążył wpisać się w niezwykłą tradycję autonomii wymiaru, której podstawą jest akt myślowy i refleksja nad regułą kompozycji. Autor *Organizmów rysunkowych* jest autonomiczny głównie ze względu na fakt, że konsekwencja określająca regularność jego tworzenia wynika bezpośrednio ze sposobu myślenia o rysunku w odniesieniu do wymiaru przypisywanego zwykle rzeźbie, bądź instalacjom przestrzennym. Realizacje Radka Ślanego budzą wrażenia dzieł rzeźbiarskich, będąc jednak wedle intencji rysunkiem. Myślenie o rysunku to zatem refleksja nad samym myśleniem w kontekście komponowania. Rzeczą domagającą się podkreślenia jest fakt, że artyście nie chodzi o celowe założenie wyrwania się z ograniczających granic dwu wymiarowych. Słuszniej mówić w przypadku jego założeń o odzwierciedleniu transcendentalnej i uniwersalnej świadomości, czy ściślej o mechanice myślenia kompozycyjnego. Artysta podejmuje między innymi kwestię istoty medium rysunkowego, biorąc pod uwagę określający je statut, jakim jest łączenie punktów linią. Każdy punkt musi być określony poprzez wyobrażenie, którego granicami nie jest dwuwymiar, lecz przestrzeń głębi.

Dzieła Radka Ślanego wobec interpretacyjnej wolności odbiorcy mogą kojarzyć się z cielesną, bliżej nieokreśloną formą organiczną. Z pewnością na wyobraźnię wpływa fakt, że modułowe realizacje >

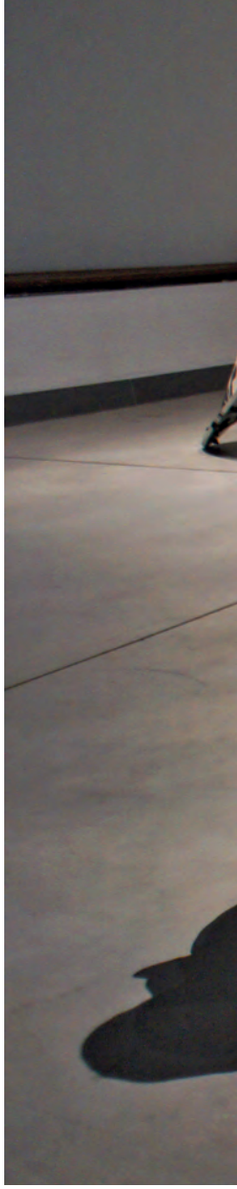
2

3

Radek Ślany
1. Wystawa „Czwarty Wymiar Kreski", Galeria Miejska, Wrocław, 2015
2. *Fragment rysunkowy #7*, 2008, materiały syntetyczne, 66 × 76 × 156 cm
3. Wystawa „Czwarty Wymiar Kreski", Galeria Miejska, Wrocław, 2015, Na pierwszym planie: *Fragmenty Rysunkowe #31/34/28*, 2012, 291 × 60 × 53 cm *Fragmenty Rysunkowe #27/29*, 2012 *Relikwia Rysunkowa #27*, 2012, 295 × 54 × 70 cm *Fragmenty Rysunkowe #32/30*, 2012 *Relikwia Rysunkowa #28*, 2012, 313 × 65 × 62 cm

1

2



artysty mogą być konfigurowane w wieloraki sposób, co w implikacji określa zróżnicowane rezultaty kompozycyjne. *Organizmom rysunkowym* przypisywać można to, że są jakimś gatunkiem bądź rodziną, w wyobraźni rodzić się może domysł, że to prezentacja mikroświata w skali odmiennego , przeskalowanego wymiaru. Podsycone jest to wrażeniem pełzania, powolności, często sama kubatura tych obiektów odsłania wnętrze, gdzie uwidoczniona zostaje nieopisana sieć, czy struktura wewnętrznych quasi narządów. Nie ulega wątpliwości, że dzieła Radka Ślanego można odbierać tak samo organicznie, jak biologicznie. Owo spostrzeżenie nie jest tu jednak podnoszone ze względu na chęć wypaczenia lub przeinaczenia właściwych intencji artysty. Przeciwnie, ów wątek jest ścisłym odniesieniem do refleksji nad naturą samego myślenia.

Przestrzeń nieograniczonej myśli wymaga nie ograniczenia jej samej. Powyższa formuła jest tautologią, ale to tautologia dość poetycka i do tego nie objaśniająca zbyt wiele. Podniesienie faktu, że myślimy przestrzennie może najpierw zaskakiwać, drugą reakcją jest jednak uświadomienie sobie, że to w istocie coś oczywistego. Notabene, podobny wniosek nasuwa się zawsze po lekturze najbardziej hermetycznego i wymagającego dzieła filozoficznego. Sztuka Radka Ślanego może powodować zaskoczenie rzucając nieco światła na problem nie podejmowany być może bliżej, jednak w żadnym wypadku nie należy mówić na temat tego, że jego sztuka okazuje się być oczywistą. Artysta odsłania bowiem coś bardzo szczególnego, coś co może udać się artyście, a czego nie dokona inny autorytet naukowy podejmujący problem struktury myślenia. O ile za pomocne przyjmie się tu posiłkowanie metafizyczną formułą, że co w skutku to w przyczynie, o tyle dalszy tok rozwinięcia okaże się być zrozumiały.

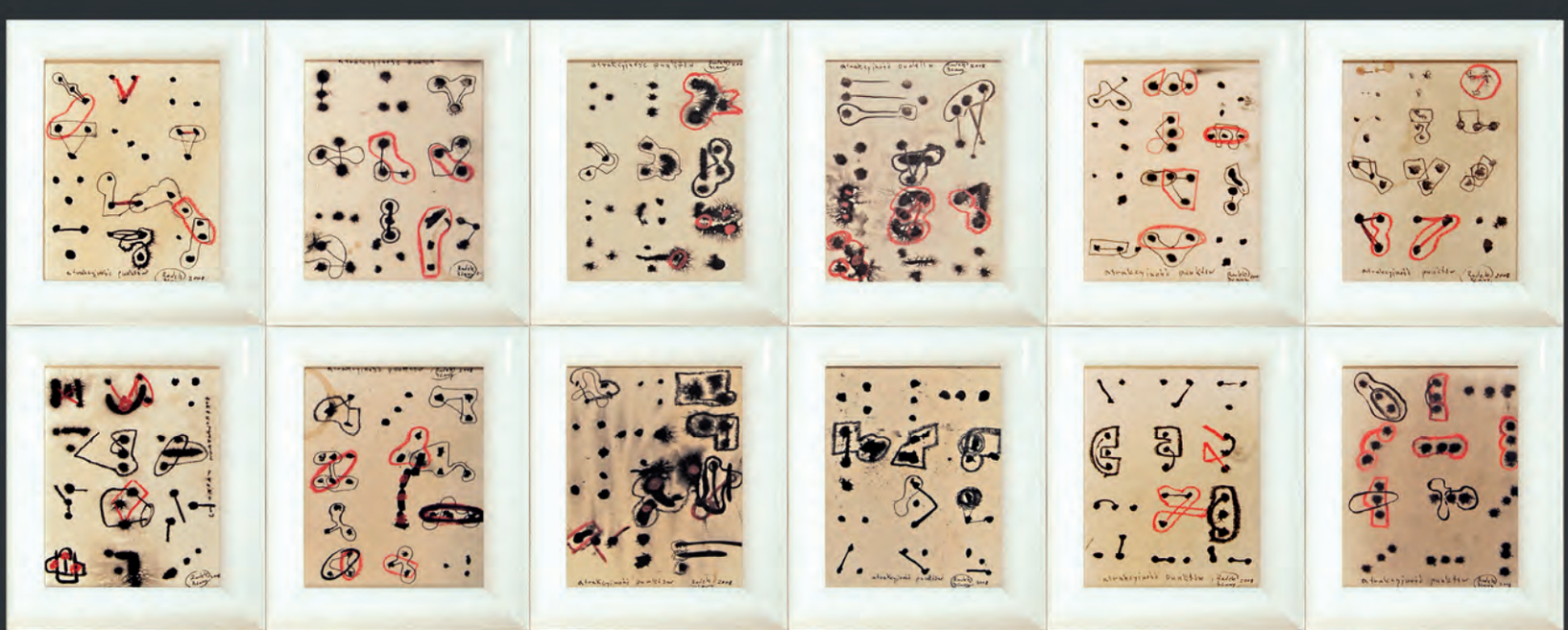
Mówiąc na temat myślenia abstrakcyjnego, któremu przynależy głębia wymiaru, trudno z reguły uwolnić się od orientacji analitycznej, można podejmować ów przedmiot z perspektywy metafizyki, ale i poezji lub fantazji. Tymczasem wydaje się, że Radek Ślany odsłania zupełnie inny wymiar będący abstrakcyjnym przedstawieniem rezultatu mechaniki myślenia poza zjawiskiem, które to przedstawienie ostatecznie stając się zjawiskiem odsłania organiczność samej refleksji. Pięknie brzmi stwierdzenie, że myślenie człowieka jest tak samo organiczne, jak bezmiar materii ożywionej. Nie należy jednocześnie zapominać, że owe procesy doprowadzają do kompozycji, będącej na swój sposób architektoniką. Zarówno w architekturze, jak często w sztuce w ujawnieniu się organiki myślenia przeszkadzały rozmaite aspekty, jak choćby najogólniej pojęta celowość, założenie czy funkcja. Radek Ślany jest autonomiczny, jednak to autonomia uniwersalności, nie biorąca pod uwagę ani funkcji ani celu, będąca przejawem tego, jak myśli komponująca biologiczna świadomość, będąca tylko z pozoru przeciwciałem. Choć z drugiej strony to przeciwciało *par exellence* w ujęciu języka biologii, którego antagonistom i wirusem jest konwencja i ramowość. ■

Radek Ślany – organics of thoughts

Radek Ślany is a draftsman but his way of thinking on creative work resembles sculptures or installation art. Corporal, organic forms seem to slowly crawl in a multi-dimensional space, and can be composed as segments into a bigger image. ■

Radek Ślany
1. Wystawa „Wariacje", Galeria Sztuki Współczesnej MDS , Wrocław, 2014
2. *Fragment rysunkowy #6*, 2008, materiały syntetyczne, 34 × 66 × 85 cm
Fragment rysunkowy #50, 2009, materiały syntetyczne, 43 × 50 × 78 cm
3. Wystawa „Kategorium", Centrum Nauki i Sztuki, Stara Kopalnia, Wałbrzych, 2019
4. *Atrakcyjność Punktów*, 2008, rysunek, tusz, kredka

3



4

1

2

Elżbieta Łubowicz

Między cywilizacją a naturą

Moje Menki Aleksandry Mańczak

W pierwszej dekadzie lat 2000 Aleksandra Mańczak zrealizowała bardzo ciekawą i oryginalną serię wielkoformatowych fotografii zatytułowaną *Kody natury.* Oparta była ona na obserwacji, jak przyroda „pisze" swoje „teksty-obrazy" na osnowie wytworów ludzkiej cywilizacji.

Nieprzypadkowo używam tu wyrazu „osnowa", bo metoda budowania formy inspirowana jest w tej serii formą i techniką tworzenia tkaniny. W wyniku takiego podejścia powstały nowatorskie w formie i odkrywcze w znaczeniu fotografie odwołujące się do innej tradycji wizualnej niż właściwa tej dziedzinie perspektywa linearna. „Zszywane" (montowane cyfrowo) obrazy fragmentarycznych widoków miejskiego otoczenia tworzone były z kolejnych, położonych obok siebie detali fotografowanych aparatem skierowanym w dół, jak przy wykonywaniu reprodukcji.

„Mapy terenu", jakie zaistniały w ten sposób, były realistycznym – w widoku z lotu ptaka – jego odwzorowaniem. Zarazem ukazywały regularne obrazy, „pisane szyfrem" przez rośliny przebijające się poprzez geometryczne struktury betonowych płyt, metalowych kratownic, popękanego asfaltu czy zwykłych płytek chodnikowych. Temat relacji między naturą a cywilizacją zaistniał tu w nietypowy sposób, skłaniający do pogłębionej refleksji nad pytaniem, jaki jest status naszych ludzkich wytworów wobec z pozoru zdominowanej przez ludzkość przyrody.

Ostatnio Aleksandra Mańczak zrealizowała nową fotograficzną serię, zatytułowaną *Moje Menki* (2009–2017), inspirowaną tym razem niezwykłymi obrazami XVI-wiecznego malarza Giuseppe Arcimbolda. Wizualnie rezultat nie jest podobny do pierwowzoru wykorzystującego owoce i warzywa, ale zastosowana została pokrewna metoda tworzenia: budowanie wizerunku postaci z zestawionych ze sobą przedmiotów.

Metaforyczne quasi-portrety „mechanicznych kobiet" powstały poprzez połączenie różnego rodzaju obiektów, odpowiadających za każdym razem charakterowi postaci. Jest więc *Fotomenka*, *Techmenka*, *Kuch(m)enka*, *Citroënka*, *Narkomanka*, *Łachmanka*… Surrealistyczne postacie wymyślone z inteligentnym

Aleksandra Mańczak
Z serii: „Moje Menki", 2009–2017, fotografia, montaż komputerowy
1. *Techmenka I*, 2009, portret z gajem bambusowym
2. *Citroënka II*, 2015
3. *Łachmanka I*, 2017
4. *Fotomenka I*, 2014
5. *Fenomenka I*, 2017

3

4

poczuciem humoru i perfekcyjnie wykonane technicznie sprawiają wrażenie sfotografowanych trójwymiarowych asamblaży, chociaż są to fotomontaże.

W pewnym stopniu ta seria to dzieło o walorach publicystycznych – ironiczne spojrzenie na absurdalną obecną modę na idealne, niepodlegające starzeniu ciało kobiety oraz perfekcjonizm w różnych dziedzinach życia praktycznego (w rodzaju „perfekcyjna pani domu"). Te kobiece postacie rzeczywiście nie podlegają starzeniu – są bezcielesne: to hybrydy, cyborgi złożone z obiektów wyprodukowanych przemysłowo.

Niezwykłe są pomysły łączenia rozmaitych przedmiotów w taki sposób, aby utworzyły portret – a to już sprawa świetnej wyobraźni, podpowiadającej te zaskakujące i dowcipne rozwiązania. W każdej z postaci jest jakieś „clou" powziętej idei: w *Kuch(m)ence* to zawieszona na szyi kuchenna ścierka; w *Łachmance* – kolczyki z agrafek i biust ze zwiniętych rajstop; w *Narkomance* – zjawiskowy diadem z błękitnych strzykawek. Feeria różnorodnych kształtów i faktur podporządkowana została – co jeszcze bardziej atrakcyjne dla widza – żelaznej konsekwencji w użyciu tylko i jedynie obiektów z prezentowanej w danym przypadku „branży", bez sięgania do „obiektów zastępczych" dla uzyskania pożądanego kształtu.

Powstała w ten sposób karykatura cywilizacji obywającej się bez natury. Jednak, dla wzmocnienia efektu, w głowach czy w korpusie tych „Menek" pojawia się reminiscencja świata natury: zdjęcie pejzażu – u *Citroënki*; fotografie z własnej wystawy autorki wykorzystującej uschnięte drzewka – u *Fotomenki*; wieniec z zielonej pietruszki – u *Kuch(m)enki*...

Część z tych wizerunków, jak można się domyślać, to przewrotne autoportrety autorki, zafascynowanej różnymi przejawami życia w naturze, a jednocześnie posługującej się wysoko wyspecjalizowanym sprzętem cyfrowym. Te dowcipne „asamblaże" nabierają dzięki temu głębszego znaczenia, stając się melancholijną refleksją nad nieuchronnym oddalaniem się naszego życia od bezpośredniej więzi z naturą.

Dopełnieniem i swoistym dialogiem z *Menkami* stała się druga seria, *Moje Menki 2*, w której te same wizerunki zostały poddane manipulacji. Są teraz płaskie, odrealnione – nałożona >

5

Aleksandra Mańczak, *Portret człowieka zdumionego – pamięci René Magritte'a,* 2016, fotografia, montaż komputerowy

jest bowiem na nie faktura przypominająca nieco tkaninę. W większości tworzą ją elementy naturalne: trawy, suche liście, powierzchnia popękanej ziemi; może być jednak także papier, fotografie albo zbiorowisko układów scalonych. Te portrety robią wrażenie odnalezionych w dalekiej przyszłości reliktów naszej epoki, włączonych już w obieg natury. Dzieje się z nimi to samo, co w *Kodach natury*, gdzie opuszczone, pozostawione własnemu losowi elementy cywilizacji zostają zagarnięte przez naturę, wtapiając się stopniowo w jej obieg.

Jako epilog wzmacniający i pogłębiający sens *Moich Menek* można potraktować niezwykłą fotografię *Portret człowieka zdumionego – pamięci René Magritte'a*, powstałą jeszcze w trakcie realizacji tamtej serii, w 2016 roku. Przed szybą przy oknie zawieszonym w powietrzu w środku lasu, stoi orlica, której sylwetka ujęta od tyłu wyraźnie przypomina kobiecą postać; naprzeciwko, w szkle otwartego okna odbija się zamiast orlej głowy kobiecy profil-autoportret. Orlica wpatruje się w szybujące po niebie orły. To montaż powstały ze zdjęć zrobionych w trakcie trzymiesięcznej obserwacji estońskich orłów, dostępnej na stronie internetowej http//www.Looduskalender.ee/n/en/node/1139#cam. Co było zupełnie niezwykłe przy tworzeniu tego fotomontażu – jak relacjonuje autorka – to fakt, że sylwetka orlicy rzeczywiście przypominała ludzką postać – nie było potrzeby dokonywania żadnej interwencji w obraz.

Można powiedzieć, że ta fotografia to zobrazowane marzenie o szybowaniu w przestworzach wraz z orłami – niemożliwe do realizacji. Tęsknota za swobodnym lotem odbija się tu przejmująco w symbolicznej szybie, dzielącej świat ludzki od świata przyrody. Z tą pracą ewidentnie wiąże się jedna z *Menek*, nietypowa, bo złożona nie z elementów cywilizacyjnych, ale z ptasich piór: *Fenomenka.* Trafny i piękny neologizm w tej nazwie jasno wskazuje na szczególny jej charakter w zestawieniu z pozostałymi z tej serii, a także – wyjątkowy w świecie, gdzie trudno już napotkać czystą naturę, bez żadnych technicznych wtrętów.

Marzenie o powrocie do natury w paradoksalny sposób wyrażone jest u Aleksandry Mańczak poprzez wyrafinowane dzieło sztuki, czyli wytwór wysokiej cywilizacji – zarówno pod względem świadomości, jak i technologii. Ten paradoks lapidarnie opisał Roman Ingarden: *I zapytajmy teraz, czy nie przez to właśnie, że wytworzyliśmy jakąś nową i jakże wieloraką rzeczywistość otaczającego nas – więcej – naszego świata, którego jedynie podbudową niezbędną jest dziedzina tzw. przyrody – czy nie przez to dopiero jesteśmy ludźmi, istotami radykalnie różniącymi się od zwierząt? Różniącymi się zresztą nie tylko tym, cośmy zyskali w ciągu naszego rozwoju, ale i tym, cośmy utracili, żyjąc w odmiennym świecie niż one* (R. Ingarden, *Książeczka o człowieku*, Wyd. Literackie, Kraków 1972, s. 37-38).

Znamienne, że tęsknota za pierwotną przyrodą nieskażoną przez cywilizację zaczęła narastać w czasie, kiedy mamy poczucie, że cywilizacja ta w dużym stopniu opanowała i zdominowała naturę. Ta emocjonalna postawa prowadzi jednak czasem do destrukcyjnego i groźnego mniemania, że najlepszym wyjściem z tej sytuacji jest ucieczka od cywilizacji, a nawet dążenie do jej „zwinięcia". Tymczasem najnowsza seria Aleksandry Mańczak *Moje Menki* może wskazać inną drogę: wykorzystanie zdobyczy technicznych do rekultywacji i ochrony przyrody. Oby starczyło nam rozsądku na pójście tą właśnie drogą… ■

Between civilization and nature – Aleksandra Mańczak's "Moje Menki"

Aleksandra Mańczak is an author of a series of photographs *Moje Menki* (2009-2017) inspired by paitings of 16th-century artist, Giuseppe Arcimoldo. The figures are not composed of vegetables or fruits, but of different objects like clothes, home utensils etc. The surrealistic and funny quasi-portraits of „mechanic women" include *Fotomenka*, *Techmenka* and *Kuch(m)enka* among others, capturing a tense relation between civilisation and nature. ■

Michał Minor

W gruncie rzeczy piękne. O obrazach Natalii Rybki

(…) Fenomenalny dyplom Natalii Rybki w Katowickiej ASP właściwie zbiegł się w czasie ze staraniami miasta o przyznanie tytułu Europejskiej Stolicy Kultury. Oczywiście obrazy artystki nie były powiązane z wątkami około artystycznymi, które kreślę tutaj równolegle. Jakkolwiek zyskują zarówno one, jak i koncepcja miasta ogrodu, nowe znaczenia w okolicznościach pandemii. Sztuka zyskała na znaczeniu na skutek *lockdownu*. Jej fundamentalna rola w rozwoju cywilizacji generuje bezwzględną potrzebę kontaktu społeczeństw z obrazem, dźwiękiem, słowem, ruchem. Obrazy Rybki na tę potrzebę odpowiadają w sposób co najmniej trojaki. Po pierwsze, karmią oczy, zaspokajając estetyczne wymagania najbardziej wybrednych, po drugie: otwierają furtkę do pozazmysłowego świata doznań duchowych, a po trzecie, na skutek pikturalnej dosłowności odgrywają podobną rolę, jaką pełni w zamkniętych pomieszczeniach skrzydłokwiat, mający właściwości oczyszczające powietrze. Są niczym rącznik – remedium na parzący barszcz Sosnowskiego. Rybka ocala w obrazach wypalane pomiędzy skalniakiem a posadzonymi w rytmicznych rzędach tujami w przydomowych ogrodach: perz, nawłoć, miechunkę rozdętą. Pozwala porastać płótna swych kompozycji żółtlicą różnokwiatową, kolczurką klapowaną, rdestowcem ostrokończystym. Młodopolska wizja ogrodu polskiego kreślona słowem Leopolda Staffa zachwycała się samym brzmieniem tych nazw, a Natalia maluje je z nabożną pieczołowitością, przypominając sobie i nam nie tylko klasyków w osobie Józefa Mehoffera, J. F. Milleta czy Celnika Rousseau, ale również chóralne śpiewy i oratoria G. F Haendla, Magnificat J. S. Bacha. Zielone światło za sprawą całej palety swych odcieni trafia do naszych oczu z obrazów Natalii Rybki. Grynszpan, jaśmin, malachit, limonka, oliwka, patyna, szmaragd, turkus, wosk, wiosna, butelka, zieleń *Veronese*, ziemia zielona, nieorganiczny tlenek chromu – zieleń jest tu odpowiedzialna za świat kolorów, z których artystka tworzy chromatyczne, organiczne figuracje swych obrazów. Pierwszy syntetycznie uzyskany w średniowieczu kolor, pierwotnie uważany za tożsamy ze złem, u Rybki rwie się do bycia etycznym *summum bonum*. >

Powyżej: **Natalia Rybka**, *Odpowiednia trawa,* 2020, olej na płótnie, 70 × 90 cm

1

2

3

Symbolizuje również szczęście artystki, osiągane poprzez arystotelesowskie dążenie do doskonałości cnotliwej godności. To w człowieku, w którym poprzez wzór i podobieństwo do samego Boga, Rybka pokłada nadzieje na swoje i innych ludzi życie w miłości i prawdzie. Równolegle poszukuje estetycznych ekwiwalentów chrześcijańskich cnót. Wraz z symbolicznym obrazowaniem, przymioty prawości idą tu w parze z renesansową myślą humanisty Pico della Mirandoli, czyli wolnością wyboru. Wolność ta bywa u artysty zobowiązaniem wobec odbiorcy i siebie samego.

Na ile w związku z powyższym, pozostawiony autonomicznym wyborom twórca jest w stanie spełnić oczekiwania swoje, ale też kolekcjonerów, krytyczek, marszandów, kuratorek i kustoszy? Wolność jest warunkiem *sine qua non* dążenia do prawdy, a próba świadomego w niej życia wieść może do trudnej i niekoniecznie pożądanej przez wszystkich doskonałości. Artysta, tak jak z resztą każdy inny człowiek, wystawiany jest na różne pokusy, w tym kopiowanie siebie samego. Presję, jaka ciąży na artystach, od których wymaga się oryginalności, a wręcz innowacyjności wywiera na nich rynek sztuki, popyt i podaż.(…) Obraz nie jest u artystki li tylko immanentnym bytem, pozbawionym głębszych prawd obiektem wystroju wnętrza. Powierzchnia urodzaju soczystej, gęsto splątanej reprezentacji liści, traw, łodyg, kłączy – to często wierzchnia warstwa obrazów Rybki. Tropiąc jeszcze głębiej niż to, co widzialne pod mikroskopem, ukaże ona najbardziej wytrwałym i cierpliwym poszukiwaczom prawdy całe spektrum doświadczeń wychodzących poza świetnie warsztatowo wymalowany obszar botanicznej struktury tkanki miękiszowej, chlorofilu i fotosyntezy. Jest to oczywiście strefa sacrum, daleka i niewspółmierna z wizerunkiem brodatego mędrca, jowialnie zasiadającego na barokowym tronie, wydającego sprawiedliwe dekrety. Za dobro nagradzając, a za zło karząc. Nie stanowi w związku z tym już tajemnicy metafizyczny, a konkretnie religijny, wyrosły z tradycji judeochrześcijańskiej imperatyw twórczy artystki. Jej obrazy malowane według średniowiecznej metody teologicznej – światłem, którego symbol opisuje samego Boga i boskie atrybuty, tj.: łaskę (miłość), doskonałość, mądrość, mają równolegle charakter ekumeniczny, czyli również świecki. Bo obraz w pewnym momencie, poza słowem, opisem, osobą twórczyni, zaczyna żyć własnym życiem i czy tego chcemy, czy nie, uzupełnia prywatne kolekcje w magazynach lub wypełnia przestrzeń ściany nad meblem. Myślę, że nawet Enguerranda Quartona po namalowaniu

4

Piety z Avignonu korciło porzucenie gotyckiej anonimowości. Dlatego utylitarny charakter obrazów Rybki nie musi, a wręcz nie może stanowić o ewentualnej rozpaczliwej aksjologicznej kalkulacji: mieć czy być. Podejrzewam, że pomiędzy duchem a materią malarka porusza się sprawnie, a nawet jeśli założyłaby a'priori, że malować będzie do końca życia w sposób, do którego przyzwyczaiła nasze oko i który przysporzył jej już ziemskiej chwały, to takie jej święte prawo wolności. I tak nie zdoła wypełnić wszystkich ścian i magazynów.

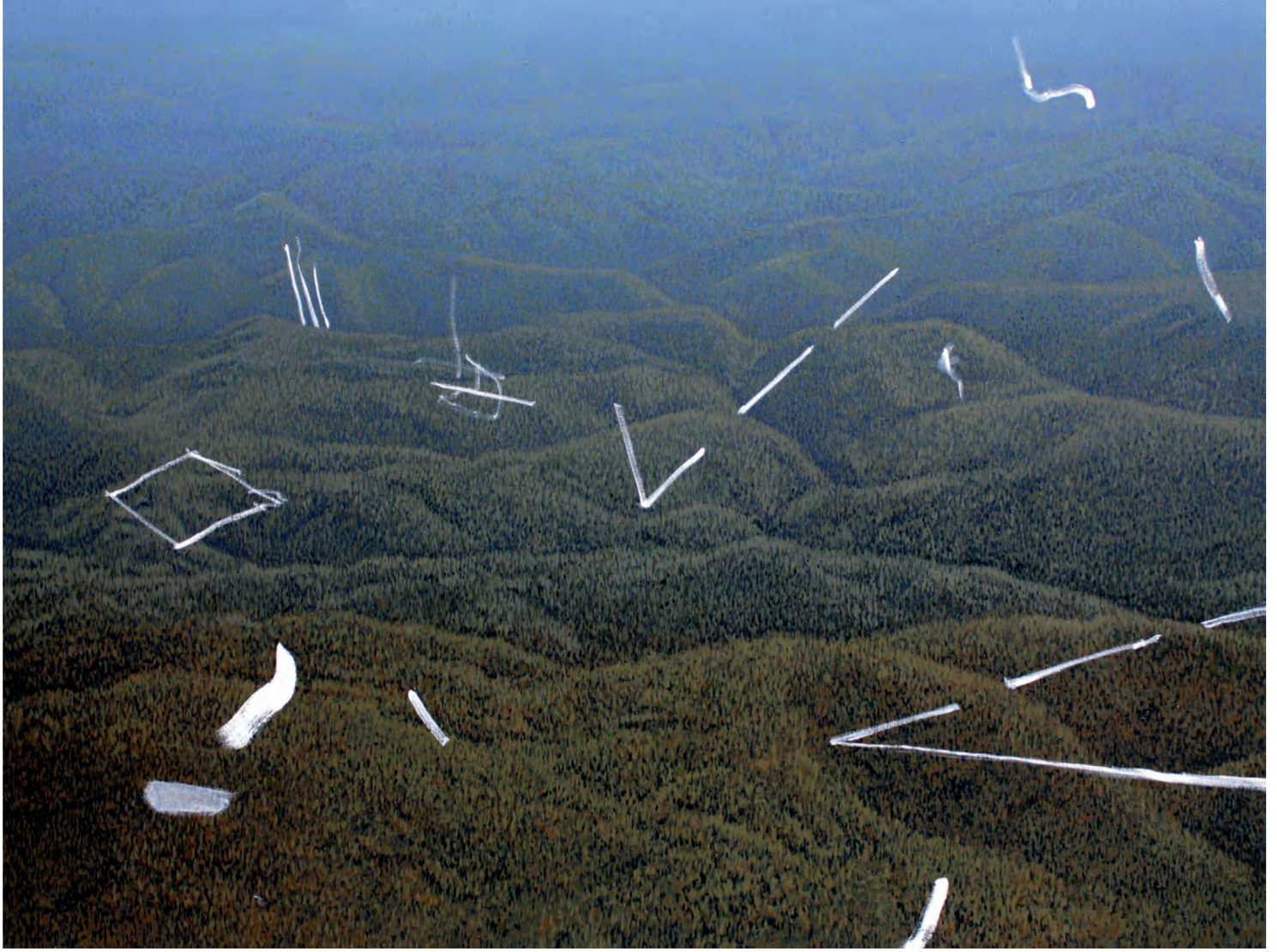
Wiesław Myśliwski w Traktacie o łuskaniu fasoli fenomenalnie skonstatował, że w jednym zdaniu może się całe życia człowieka zmieścić. Parafrazując tą arcy syntetyczną możliwość podsumowania życia opartą na słowie, od którego wszystko się zaczęło i na którym wszystko może się skończyć, pozwolę sobie na refleksję, że w jednym obrazie Rybki zawrzeć się może zdecydowanie więcej niż w jednym zdaniu ów obraz opisującym. ■

Rooted beauty. Deliberations on Natalia Rybka's paintings

The main theme of Natalia Rybka's paintings are plants which is a perfect combination in the pandemic times. A direct contact with nature and art has become highly demanded and simply essential for recovering balance in city life. Featuring diversity of green garden plants such as goldenrod or knotweed, tangled with grass, leaves, stalks and rhizomes, Rybka's works provide both aesthetic pleasure and spiritual journey, as well as serve as a remedy similar to that provided by real plants in an office environment. ■

Natalia Rybka,
1. *Pan Janek*
2. *Pan Bartek*
3. *Pan Kuba*
4. *Pan Szymon*
5. *Jest więcej*, 2020, 70 × 90 cm

5



1

Alicja Klimczak-Dobrzaniecka

Mapy plastyczne

Nietrudno zauważyć zamiłowanie Kornela Janczego do formalnej precyzji i perwersyjnej wręcz niekiedy linearności. Przemyślane i pieczołowicie wykonane do przysłowiowej ostatniej kreski prace, wycięte z otoczenia, niemalże idealne obiekty, zdradzają silne inspiracje pochodzące z natury i jej matematycznego opisu, czyli mapy. Fascynacja czystym dwuwymiarowym planem i wydobytym z niego obiektem przeniesionym w trójwymiarową przestrzeń to wyraźna podstawa twórczości artysty.

Można postawić pytanie, ile da się wyciągnąć z mapy, która w końcu jest przełożeniem rzeczywistości na graficzny, zerojedynkowy język, pozbawiony zbędnych niuansów i półtonów realnego świata, tak by opowiadać o tym ostatnim, wraz z jego wszelkimi niedoskonałościami i namiętnościami? Być może kluczem jest ten szczególny moment, w którym to, czym mapa realnie jest, przechodzi w to, czym nie jest, a co obiecuje. Jej podstawowe właściwości są nieubłaganie konkretne; mapa operuje skalą, znakami graficznymi o nadanym znaczeniu, dostarczając nienegocjowalnych informacji o określonym terenie. Jednocześnie ten zamknięty zbiór symboli daje wyobrażenie o nieznanym, prowokuje do stawiania pytań i poszukiwań. W niezwykły sposób potrafi uruchomić wyobraźnię, inicjować spekulacje, a przede wszystkim sprawić, że studiowanie planu staje się pretekstem do wyjścia daleko poza nakreślony obszar. Wyjątkową kategorię wspomnień oferują na przykład dawne mapy szlaków górskich, których przebieg bywał korygowany, zaś część z nich już nie istnieje. Ścisłe rezerwaty, niedostępne dla regularnego ruchu turystycznego funkcjonują głównie jako element pejzażu, zaś świadomość, że kiedyś można było po nich wędrować, uruchamia romantyczne wyobrażenia o niegdysiejszych, lecz nigdy nie przeżytych wędrówkach.

Z całą pewnością i Kornel Janczy odbył niejedną daleką podróż. Poznał mapę, jej właściwości, potencjał, posmakował obietnice którymi ten obiekt kusi. Gdzieś też pozostał w artyście rys romantyzmu starego obieżyświata. Jak sam mówi, oglądanie map od zawsze było dla niego fantazjowaniem na temat przestrzeni i miejsc. Następnie nauczył się poprzez mapę opowiadać. U podstaw twórczości zapewne leżą specyficzne doświadczenia wzrokowe z młodości - Janczy wychował się w Limanowej, miejscowości leżącej w Beskidach, zaś jego dom umiejscowiony był na wzgórzu, skąd rozciągał się widok na całe miasto. Codzienna wizualność to przede wszystkim panorama, którą można przyrównać do wielkiego planu, na którym mógł obserwować jednocześnie wszystkie punkty, w których toczyło się jego realne życie - szkołę, sklepy, domy znajomych. Toteż jego wyobrażenie o przemieszczaniu zostało zdefiniowane właśnie poprzez możliwość ogarnięcia całej przestrzeni życiowej wzrokiem, w o wiele mniejszej skali niż 1:1. W efekcie artysta najpierw opracował, a następnie zaczął wykorzystywać w twórczości swoisty dyskurs kartograficzny. Jednocześnie interesująco ciągle aktualizuje formalne kwestie malarskie, transponując „dawne" w „nowe"

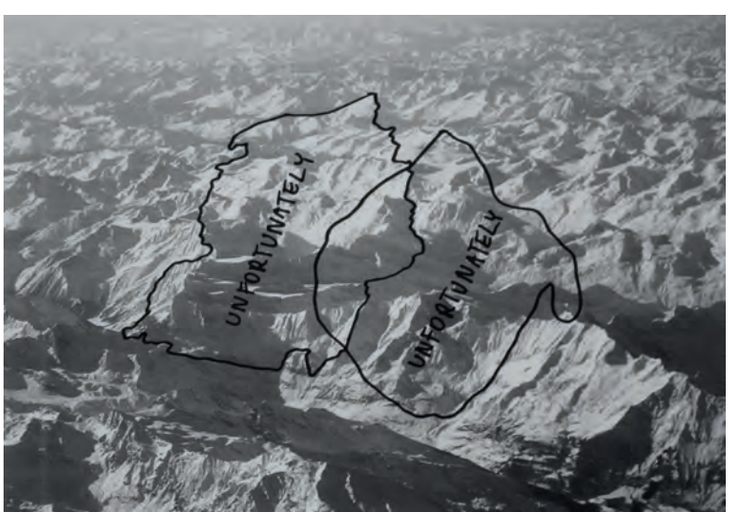
Kornel Janczy
1. *Błękitne góry*, 2011, olej na płótnie, 100 x 140 cm
2. *Słońce w górach*, 2013, mąka, farba akrylowa, szkło, ok. 70 x 70 x 40 cm
3. *Giewont*, 2012, syrodur, farba akrylowa, 20 x 5 x 5 cm
4. *Unfortunately* z cyklu „Geo", 2018, marker na wydruku cyfrowym, 21 x 30 cm

2

z uwzględnieniem dokonań awangard. Stąd w jego twórczości, rozpatrywanej przez niektórych krytyków w kategoriach postmalarstwa, wyraźnie zauważalne są nawiązania do minimalizmu, konceptualizmu, abstrakcji geometrycznej, ale także i art brut.

Matematyczny zbiór punktów na osiach X i Y, którego graficznym efektem jest linia graniczna, zawiera w sobie potencjał opowiadania historii. Sztuczny twór ograniczający teren i definiujący tożsamość żyjących w jego obrębie ludzi nie nadąża za zmianami politycznymi odpowiednio szybko i z definicji jest ciężko podatny na przekształcenia. Nawet kiedy one następują, nieistniejąca granica, a tym samym zdezaktualizowana mapa, jeszcze długo jest nośnikiem pamięci. Tomasz Grzywaczewski w swojej ostatniej książce *Wymazana granica* wybrał się w reporterską podróż nieistniejącymi już rubieżami II RP. Jednak w 2020 r. wciąż żyją ludzie, którzy egzystują w tych miejscach na emocjonalnych walizkach i odczuwają niesłabnącą przez dekady dysharmonię między pojęciem grupy etnicznej przynależnej do określonego obszaru, a stojącą w sprzeczności z nią kategorią narodu. Po niemalże stu latach brzemię pogranicza wciąż obciąża społeczności zamieszkujące te tereny. Realizacje Janczego ewokują nie dający się zamknąć w prostych definicjach problem tożsamości i przynależności do określonej grupy w sposób subtelnie abstrakcyjny. Tematy, które w literaturze zazwyczaj rozwijane za pomocą narzędzi reporterskich, u artysty znajdują swoją kontynuację w postaci, na którą nałożone zostały kartograficzne i postkonceptualne filtry. W gruncie rzeczy rzeczona tematyka pojawia się w wielu nieoczywistych kontekstach. Oczywiście dużym uproszczeniem byłoby określenie Janczego jako artystę sięgającego po optykę wyłącznie narodową. Problematyka, która pojawia się w jego pracach wykracza daleko poza ten jakże wygodny w interpretacji horyzont, jest bardziej uniwersalna, dotyczy konfliktów wewnątrz grupy, rozłamów społeczeństw, borykających się z polaryzacją przekonań i wewnętrznymi tarciami.

3



4

Równie istotne w działalności Janczego jest zagadnienie pejzażu. Temat niejako jest kontynuacją zagadnień kartograficznych, bowiem jego realizację - czyli pejzaż przestrzenny - można sobie wyobrażać jako przekształcenie wspomnianego układu punktów. To obszar w gruncie rzeczy niepewny dla współczesnego artysty. Można bowiem założyć, że obnaża sentymentalizm i staromodny romantyzm, przywiązanie do tradycyjnych problemów artystycznych, a być może nawet jest ucieczką od bardziej palących spraw, które zdaje się sztuka powinna komentować. Jakkolwiek Kornel Janczy zdaje się zawsze traktować bardzo serio problematykę przez siebie inicjowaną, zarówno w warstwie treściowej, jak i formalnej, to w wielu realizacjach pejzażowych pozwala sobie na bardzo pomysłowe i niekiedy prześmiewcze rozwiązania. I tak *Państwo upadłe* jest niezwykle poetycką realizacją zbudowaną z kurzu i śmieci, do bólu sentymentalny motyw zachodu słońca w górach stwarzany jest każdorazowo z mąki i plastikowej kuli, zaś święta polska góra, czyli Giewont, to wydizajnowana, zmultiplikowana „pamiątka z Tatr" ze styropianu. Z kolei *Doskonała widoczność* to zrealizowana w przestrzeni galerii BWA Sokół instalacja, która przybrała formę mikrogóry upchniętej we wnętrzu, albo na odwrót – przeskalowanego namiotu. W każdym razie, pierwotna intencja przedstawienia miłego dla oka górskiego kształtu znanego z pocztówek, kontrastuje z nachalną obecnością obiektu wtłoczonego między ściany budynku. Tu zresztą ujawnia się zainicjowany w pracach kartograficznych temat skali: natura w swoim realnym wymiarze zostaje przez Janczego zawłaszczona i zmniejszona do poręcznych rozmiarów.

Twórczość Kornela Janczego kontynuuje klasyczne dla sztuki wątki, wychodząc zdecydowanie poza mdłą dyskusję o ewolucji formy. Owszem, realizacja jest tu ważna – bowiem zawsze jest odpowiedzią na opracowywany temat, ale służy ona jeszcze czemuś innemu. Janczy w zaskakujący sposób dywaguje nad inspiracjami, które zna z natury i z własnych eksploracji, za każdym razem transponując zagadnienie na szerszy kontekst. Jednocześnie w zaskakujący sposób tworzy wokół siebie aurę sentymentalizmu i romantyzmu, które w jego wydaniu stają się urzekającą ekstrawagancją. Nietrudno bowiem dla artysty z doświadczeniem górskim utknąć w klasycznym „problemie pejzażu". Janczemu udało się wyjść zupełnie poza wąską definicję zagadnienia i rozwijać je wciąż, pozostając w nawiązaniach do dynamicznie rozgrywającej się współczesności. ■

Raised-relief maps

Characteristic feature of Kornel Janczy's art is fascination for two-dimensional plan and an object taken out of it, and transferred into a three-dimensional space. Moreover, he refers to minimalism, conceptualism and geometrical abstraction which is visible in his interest in cartographic topics and landscapes. At the same time, he creates a unique and surprising atmosphere that draws from romanticism and sentimentalism, although being far from their stereotypical patterns. ■

Krzysztof Jurecki

Dekada w fotografii polskiej. Lata 2010-2020

1

JAK DOKONAĆ ANALIZY?

Tekst ten oczywiście nie ma charakteru obiektywnego, ponieważ nie aspiruje do takich analiz. Od upadku „Kwartalnika Fotografia" w 2012 roku nie powstał w Polsce żaden opiniotwórczy magazyn, który w kompetentny sposób i systematycznie przybliżałby tę problematykę.

TRADYCJA PÓŹNEGO MODERNIZMU I POSTMODERNIZMU WYRASTAJĄCA Z NEOAWANGARDY?

Najważniejszą postacią będącą łącznikiem między tradycją lat 60. a XXI wiekiem jest Andrzej Różycki przestrzegający przed śmiercią fotografii analogowej i jednocześnie Boga. Konsekwentnym modernistą używającym od lat lustra jako metafory znaczeń jest Lucjan Demidowski. Jego twórczość, podobnie jak innych (Natalia LL, Józef Robakowski) wywodzi się z tradycji lat 70., głównie z przemian konceptualnych.

Kontynuacja tradycji modernizmu widoczna jest w pracach Zygmunta Rytki oraz Grzegorza Zygiera, rozwijającego od 2007 roku cykl *Twoone,* w którym mierzy się z dokonaniami „nowej fotografii" oraz abstrakcji w tradycji czarnego kwadratu Kazimierza Malewicza. Pomiędzy modernizmem a postmodernizmem działa Łódź Kaliska w formie „artystycznej rodziny", a nawet sekty. W 2019 roku z okazji jubileuszu 40-lecia grupy odbyły się wystawy w kilku galeriach Łodzi oraz w całej Polsce. Najbardziej interesująco przedstawia się w tym zakresie indywidulana twórczość Adama Rzepeckiego wciąż atakująca stereotypy zakłamywania najnowszej historii. Bardzo udane są inscenizacje Zbigniewa Libery z jego wystawy CSW Elektrownia w Radomiu (2020), w których tradycja Jeffa Walla łączy się z wątkami autobiograficznymi, krytycznie interpretujące najnowszą historię Polski (cykl *Tak, to jest to, co myślisz, że jest* (2017-2018). Na granicy różnych stylistyk, w tym modernizmu, technik alternatywnych (guma), autocytatu i fotografii otworkowej sytuuje się wysmakowana estetycznie, wyrastająca głównie z postawy analitycznej lat 70. twórczość Witolda Węgrzyna, którego retrospektywę pokazało Muzeum Narodowe w Gdańsku (2020). Bardzo pozytywne wrażenie zrobiły dla mnie obiekty fotograficzne wykonane ze szkła Wojciecha Beszterdy (seria *Spadek*), w których zdjęcia nabierają niezwykłej iluzji.

MIĘDZY POSTFEMINIZMEM A SZTUKĄ KOBIET

Z dokonaniami Natalii LL możemy zapoznać się na wielkich wystawach monograficznych oraz na Facebooku. W duchu cielesności ciała, w jej rozrachunku na początku dekady działała Ewa Świdzińska, która swą twórczość korzystając z „prostej cyfrówki" oparła na doświadczeniach wziętych z performance. Fotografia fragmentów własnego ciała pozwoliła jej opowiedzieć historię swojej rodziny i jej rozpadu.

Międzynarodowy sukces odniosła Joanna Piotrowska m.in. dzięki indywidualnej wystawie *All Our False Devices* w Tate Britain w Londynie (2019) i międzynarodowej *Being: New Photography* (MoMa, 2018). W środowisku

2

Londynu działa Paulina Otylia Surys, która w prestiżowym konkursie Photography Awards w 2018 roku zorganizowanym przez „British Journal of Photography" znalazła się na ścisłej liście finalistów. W całej Europie z powodzeniem wystawia fotomontażowy cykl *Dreamatorium będący surrealistycznym w wyrazie rozrachunkiem z tradycją PRL-u, z jego „mięsnością", religijnością i wszechobecnym strachem, odnoszącymi się do najnowszej historii Polski.*

Sylwia Kowalczyk rozwija cykl *Lethe.* Jej montaże głównie sięgają tradycji dadaistycznej. Wydzierane fragmenty łączą się w oniryczne przestrzenie będące niekończącą się podróżą do wspomnień i mroków podświadomości dotyczących własnego życia, ale także, znajomych i rodziny. Bardzo ciekawym efektem jest maskowanie twarzy przedstawianych postaci i łączenie ich z innymi formami, co nadaje fotokolażom efektu płynności form.

Skrajna w ostatnim czasie feministka Keymo w swych pracach fotograficznych oraz w mniej znanych malarskich manifestuje atmosferę wyzwolenia seksualnego, ale także oznaki zniszczenia i śmierci. Czy seks jest tego wart? Artystka rozszerza status swych fotografii w tym kierunku, publikując w 2020 roku *Manifest sztuki pornograficznej.* Do jej fotografii sięga także interesująca twórczość Tomasza Warzyńskiego (cykl *Muganawa*) zmierzająca jednak w zupełnie innym kierunku – wyzwolenia duchowego i programowego „oczyszczenia umysłu".

Feministka Magdalena Samborska w swych ważnych cyklach: *Kościec tożsamości* i *Płeć domniemana* akcentuje opresyjność ponowoczesnej kultury, a także, w drugim z cykli, jak napisała: *fantasmagoryczną płeć ani męską, ani kobiecą, zagadkę tożsamości lub autoerotyczne zabawy*[1]. Jej postawa jest konsekwentna i radykalna, ale także badawcza w sensie rozwoju nowych form sztuki wywodzącej się z tradycji neoawangardowej.

Między sztuką kobiet a feminizmem można sklasyfikować prace Patrycji Pawęzowskiej, która podejmuje problem tożsamości i zanikania określonej jednoznaczności w tym zakresie. Należy do tej generacji, która swobodnie posługuje się różnymi technikami, w tym cyfrowymi oraz wideo i instalacją. Przekroczenia w kierunku kolażu i instalacji, z wątkiem egzystencjalnym i narcystycznym jednocześnie, udanie podejmuje Irena Nawrot (wystawa *Róża*), odwołując się także do twórczości swej siostry bliźniaczki – Anny.

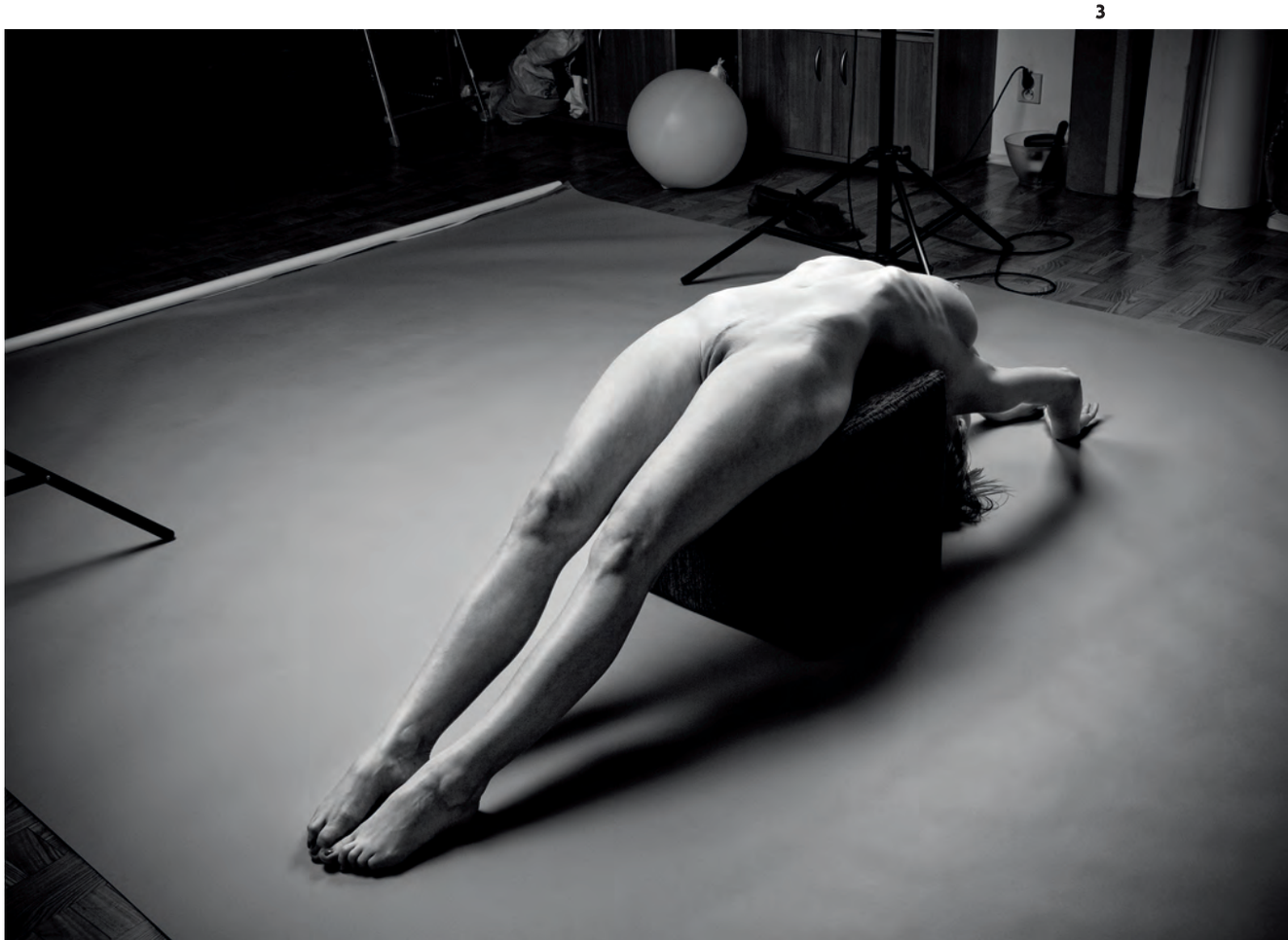
Warto wspomnieć o niezwykłych portretach i autoportretach aktywnej na początku dekady Katarzyny Karczmarz, odnoszących się do egocentryzmu i symbolizmu oraz o ekspozycji Katarzyny Majak pt. *Kobiety mocy* ukazującej portrety współczesnych polskich kobiet z zupełnie nieznanej strony jako szamanki czy czarownice.

Różne wątki, może nawet zbyt różnorodne, pojawiają się w fotografiach Urszuli Kluz-Knopek. Najciekawsza była wystawa *Wiosennie*, na temat różnych magiczno-surrealistycznych rytuałów, w konsekwencji zmierzających do zainteresowania „dobrą śmiercią", czemu dała wyraz w książce *PlayDead.info* (2020).

SZTUKA A SACRUM

Ten tradycyjny rodzaj fotografii znikał w polskiej optyce wystawienniczej. Wielkim orędownikiem tej postawy jest od lat Andrzej Różycki, który odwołuje się do Dekalogu. Różycki, wykorzystując fragmenty zdjęć Rydet wykonał bardzo ważny cykl fotokolaży *Fotoandrzejozofia*, w którym fotograficzne motywy Rydet usytuował na pierwszym planie. W kręgu Stanisława Wosia działali i nadal są aktywni: Tomasz Michałowski, którego osiągnięcia były bardzo ważne już w początkach lat 90. odnosząc się do >

3



1. **Andrzej Dudek-Dürer**, *Trans medytacjo-lewitacja II, Andrzej Dudek-Dürer żywa rzeźba*, performance metafizyczny, Wenecja 2011, fotografia, solwentografia na płótnie, 71,5 cm × 92 cm
2. **Magdalena Samborska**, *ΚΑΛΥΨΗ-2015,* kadr z wideo, 2015
3. **Tadeusz P. Prociak**, *Lalki*, 2012

1

2

mitów, oraz Grzegorz Jarmocewicz. Do jego kontynuatorów można także zaliczyć Leszka Żurka, Zbigniewa Treppę (wystawa *I belive*…. 2018) oraz Karolinę Aszyk. Artyści ci potrafią stwarzać nie tylko barokowe w formie inscenizacje, ale także tworzyć nową ikonografię chrześcijańską, co jest niezwykle trudnym zadaniem. W bardziej dokumentalnym kierunku podąża Krzysztof Ligęza, sięgający do tradycji romantyzmu w malarstwie (wystawa o antropologicznym wymiarze *Axis mundi: kapliczki i krzyże przydrożne)*. Konsekwentnie od lat 80. prawosławie fotografuje Tadeusz Żaczek, który z jego wyznawcami nawiązał bliski kontakt, dzięki czemu ma dostęp do wielu uroczystości i ceremoniałów w klasztorze w Jabłecznej.

Nowe sposoby ekspozycji/instalacji jako płynnej i niestabilnej formy, połączone z medytacją o wszechświecie wraz z ujawnionym pragnieniem nieśmiertelności pokazała wystawa prac Gabrieli Morawetz (Mangha, 2020), artystki zdecydowanie bardziej popularnej na Dalekim Wschodzie niż w Polsce. Świat, a raczej wszechświat wokół własnego cienia, czyli „ja" konsekwentnie fotografuje Janusz Leśniak, tworzący m.in. energetyczne mandale o wielkiej skali duchowości i wizualności.

Warto wspomnieć także o pracach z wielokrotną ekspozycją wykonanych przez Tomasza Sobieraja. Jego wystawa *Obiekty banalne,* swym klimatem przypomina prace Żurka *Po-widoki* o kaszubskiej tożsamości, ale zawiera zdecydowanie bardziej uniwersalne treści na temat zadumy nad reliktami świata.

Drogą wytyczoną przez buddyzm i hinduizm zmierza konsekwentnie od lat Anita Andrzejewska, realizatorka m.in. wystaw *Patrząc*, *Nieśpiesznie* i *Butterfly Soul*, w których istotny jest niezwykły walor estetyczny

1. **Grzegorz Zygier**, *Twoone Ilk #04*, 2018
2. **Keymo**, *Bez tytułu*, 2011
3. **Tomasz Michałowski**, *Bez tytułu*, 2017
4. **Paulina Surys**, *Dreamatorium - Object of Desire II*, 2017, fotokolaż

czarno-białych odbitek żelatynowo-srebrowych, porównywalny z pracami Bogdana Konopki czy Mariana Schmidta. Istotna jest w nich „czułość" w ukazywaniu zarówno ludzi, pejzażu, jak i fragmentarycznych zestawień rzeźb i ciała.

W tej dekadzie rozwijała się lunagrafia, czyli nowa autorska technika nocnych zdjęć, realizowanych głównie na Dalekim Wschodzie przez Lunarisa (Adama Łacha). Artysta w 2014 wykonał pracę *Love* jako obraz stereoskopowy mający zwiększyć prawdziwość fotografii. Idea tej przejmującej pracy jest następująca: *między dżunglą a obozem śmierci może istnieć jedność i można próbować utożsamić się nie tylko z miejscem, historią a nawet ludźmi, którzy przeżyli tu piekło*.

Magda Hueckel miała m.in. o światowym wymiarzewystawę *Anima* poświęconą duchowości Afryki. W 2013 roku ekspozycja była prezentowana w Polsce i Europie. Była wyjątkowa – bardzo dojrzała, czasami przejmująca. Jest wyrazem fascynacji Afryką, ale przede wszystkim zachwycającą wykładnią i interpretacją istoty tego kontynentu z jego mrocznymi pejzażami i atmosferą ciemności, w tym ukrytych szamańskich rytuałów.

FOTOGRAFIA CYFROWA

W tej dekadzie warto wymienić takich twórców, jak np. Ryszard Czernow, który we wciąż powstającym cyklu *Martwe z natury* pokazuje „resztki" przyrody i zmutowane szkielety. Życie chyba jeszcze istnieje, lecz transformuje w różne niezwykłe formy, jak po katastrofie atomowej. Płaskie kompozycyjnie obrazy przywołują wyłącznie skojarzenia postapokaliptyczne, choć bez bliższych konotacji religijnych.

Judyta Bernaś sytuuje się między fotografią a grafiką. Jej prace są wyrazem pragnienia i przywołaniem metafory pierwotnej jedności. Dotyczy to połączenia różnych stanów egzystencji ziemskiej, pierwiastka męskiego i żeńskiego. Na ulotnych, niematerialnych z założenia pracach widzimy postaci, wśród których możemy rozpoznać samą autorkę.

Weronika Gęsicka dzięki krytycznej w stosunku do społeczeństwa konsumpcyjnego serii *Ślady* zaistniała na międzynarodowej scenie artystycznej, m.in. na wystawie *Bodyfiction* prezentując, podobnie jak Aneta Grzeszykowska (*NO/BODY)*, coraz bardziej wirtualne ciało wyzwolone ze swych dotychczasowych uwarunkowań. W przypadku obu artystek stało się ono wręcz surrealistyczne, wkraczając w problematykę znaną z wielu filmów science-fiction.

Międzynarodowy sukces odniosły także wystawa Marty Zgierskiej *Post* ukazującej różnorodne formalnie metaforyczne refleksje o kruchości życia i śmierci po wypadku w 2013 roku oraz jej książka *Afterbeauty* **o finezyjnych abstrakcyjnych przestrzeniach i organicznych formach.** >

3

4

Adam Łach Lunaris, *Błędne koło*, 2014, fotografia Stereoskopowa

DOKUMENT I JEGO POGRANICZA

Klasykami poetyckiego dokumentu byli w opisywanej dekadzie: Andrzej J. Lech i Bogdan Konopka, wyrastający ze źródeł fotografii dziewiętnastowiecznej (Lech) i z początku XX wieku (Konopka) oraz wizualizmu lat 80. XX wieku. To zwolennicy fotografii analogowej jako „bolesnego" zapisu rzeczywistości. W ich twórczości dramat życia skrywa się pod czarno-białą, najczęściej stykową twórczością. Artystyczną schedę po Wojciechu Zawadzkiem i Ewie Andrzejewskiej w postaci m.in. galerii Korytarz przejął Tomasz Mielech, który w Wiedniu miał wystawę *Bilder aus Polen.* Jego styl można sytuować między twórczością Andrzejewskiej i Konopki, ale z większą dozą autentycznej panteistyczności i sakralności świata w jego trwaniu w dawnych reliktach historii.

Bardzo ważną rolę odgrywa międzynarodowy kolektyw Sputnik Photos (od 2006). W jego skład wchodzą fotografowie z krajów Europy Środkowo-Wschodniej: Jan Brykczyński (*Boiko* – nostalgiczny pokaz o ukraińskiej wsi z Karpat z młodopolskimi akcentami), Michał Łuczak, Rafał Milach, Agnieszka Rayss, Adam Pańczuk. Warto przypomnieć monumentalną wystawę w CSW w Warszawie *Stracone terytoria. OSAD* na temat różnorodnych przemian, jakie nastąpiły po rozpadzie Związku Radzieckiego, świadomie zaaranżowaną w różnych stylistykach (zdjęcia archiwalne, czarno-białe i kolorowe). W rezultacie zbliżała się do interesującego eklektyzmu Wystawa na temat Rosji, a właściwe podróżowaniu po jej bezkresnym terytorium Rafała Milacha *7 Rooms* cieszyła się ogromną popularnością, podobnie jak *Odmowa,* poświęcona wszechobecnej w świecie, różnorodnej w formie politycznej manipulacji. Ciekawie prezentowała się wystawa na temat Śląska i górnictwa Michała Łuczaka *Wydobycie (2017-2108)* prezentująca nieoczywiste i skontrastowane formatem czarno-białe prace.

Bardzo istotny jest dla mnie cykl Waldemara Zdrojewskiego *Morze Martwe* będący krytycznym spojrzeniem na niszczenie ekosystemu z powodów materialnych. Fotograf pokazał problem z różnych stron, także w fotografii barwnej, celowo bez ludzi tak, żeby podkreślić brak jakiegokolwiek życia i humanistycznych relacji. Pozostała pusta scena a na niej scenografia.

Adam Lach jest ważnym dokumentalistą, zaczynając od najlepszego w Polsce albumu o Romach pt. *Stigma* po album z kolekcji Wrześnieńskiej *Neverland,* krytycznie pokazujący dziwne życie miasta, a przede wszystkim ludzi, jak z teatru zdarzeń.

Trzeba także wspomnieć o cyklu *Święta Wojna* (2009–2014) Wojciecha Wilczyka ilustrującym ważny problem tradycji patriotycznej i religijności, ale nieposiadający swego określonego stylu. Tego problemu nie mamy w przypadku fotografii Michała Szlagi przez lata fotografującego przemiany, a właściwie upadek Stoczni Gdańskiej, pokazującego zarówno heroizm, jak i wszechogarniający chaos, ale w wysmakowanych estetycznie obrazach.

Bardzo cenna jest postawa moralna Arkadiusza Goli i Krzysztofa Gołucha z jego kolorowymi zdjęciami o barokowej estetyce (wystawa *W pracy*), sakralizującymi czy podniesionymi do godności bycia w sztuce dysfunkcyjnych ludzi. Proste motywy nabrały niezwykłej realistycznej heroizacji, a nie zaś idealizacji. Blisko postawy Gołucha można sytuować dokonania Karoliny Jonderko pokazującej puste pokoje w przejmującym cyklu *Zaginieni.*

Warto też przypomnieć bardzo konsekwentną wystawę Tadeusza P. Prociaka *Czas kamienia* (2016), która była opowieścią, a zarazem interpretacją zglobalizowanego współczesnego świata, wraz z jego różnymi antypodami oraz powszechną biedą. Monograficzna ekspozycja zakończyła się widokami cmentarzy, czyli końca życia, od którego nie uciekniemy. Prociak jest też ważnym fotografem aktu, zbliżonym do postawy Borysa Makarego – fotografa bardzo wszechstronnego, także w zakresie pejzażu.

Laureatką Nagrody Griffin Art Space 2015 została Wiktoria Wojciechowska za serię pt. *Iskry* poświęconą konfliktowi na Ukrainie. Połączyła w niej kilka tendencji: psychologiczne portrety, montaże, pejzaże, krótkie formy wideo, w rezultacie tworząc oryginalny obraz „znikania", czyli śmierci żołnierzy.

TECHNIKI ALTERNATYWNE

W XXI wieku nieoczekiwanie na całym świecie odżyło zainteresowanie mokrym kolodionem (dzięki Sally Man), technikami chromianowymi i techniką otworkową, w której bardzo ważne prace wykonał w końcu XX wieku Andrzej J. Lech, a w ostatnich latach Konopka pokazujący bramy Paryża nocą.

Istotne prace wykonała także Marzena Kolarz, która równie dobrze czuje się w mokrym kolodionie, fotografii otworkowej, jak i cyfrowej, co udowodniła kilka razy na konkursie *Cyberfoto* w Częstochowie. Potrafi ona, jak mało kto, dotrzeć do istoty autentyzmu „tego, co było naprawdę", nawet jeśli dotyczy to trudnych problemów (cykl *O chorobie. Modlitwa i zdrowie*). Głęboko psychologiczne portrety i autoportrety kolodionowe tworzy też Mariusz Sudziński. Największe wrażenie zrobiły na mnie dużych rozmiarów ambrotypy: portrety i pejzaże Rafała Biernickiego. Wyrażają one pragnienie powrotu do wielkoformatowej fotografii z XIX wieku, m.in. w technice mokrego kolodionu. Z dwóch koncepcji: pejzażu i portretu Biernickiego bardziej przemawia do mnie ten drugi, gdyż koncepcyjnie i fotograficznie mocniej zakorzeniony jest w teraźniejszości, m.in. poprzez kadrowanie. Ale we wszystkich tych romantyczno-symbolicznych realizacjach skrywa się niepokój, cierpienie. Prace wyrażają określony etos dawnej fotografii, który w czasach dominującej cybergrafii, fotografia chyba utraciła.

TRUDNE POŻEGNANIA

W tej dekadzie pożegnaliśmy wyjątkowo wielu wybitnych artystów: Stanisława J. Wosia, Marka Piaseckiego, Erazma Ciołka, Jerzego Lewczyńskiego, Andrzeja Lachowicza, Pawła Pierścińskiego, Krzysztofa Millera, Wojciecha Zawadzkiego, Ewę Andrzejewską, Michała Kokota (wciąż niedocenionego), Zygmunta Rytkę, Mariana Schmidta, Bogdana Konopkę, Teresę Tyszkiewicz, Krzysztofa Wojciechowskiego, Romualda Kuterę, Janusza Połoma.

Kto ma największy wpływ na kształtowanie nowych postaw w fotografii? Może się to wydać dziwne, ale wszystkie polskie uczelnie przebija swą aktywnością Instytut Twórczej Fotografii w Opawie, który stał się kuźnią najnowszej polskiej fotografii. ■

A decade of Polish photography. 2010-2020

The article is a summary of activities in the field of Polish photography in the last ten years. The author mentions various artistic trends and gives examples of photographers and their works representative for each of them, like late modernism and postmodernism, postfeminist and women's art, digital art, documentary, and alternative techniques. Photographers who passed away in those years are mentioned in the last part of the article. ■

Andrzej Saj

Kto, albo co się nam przygląda ?

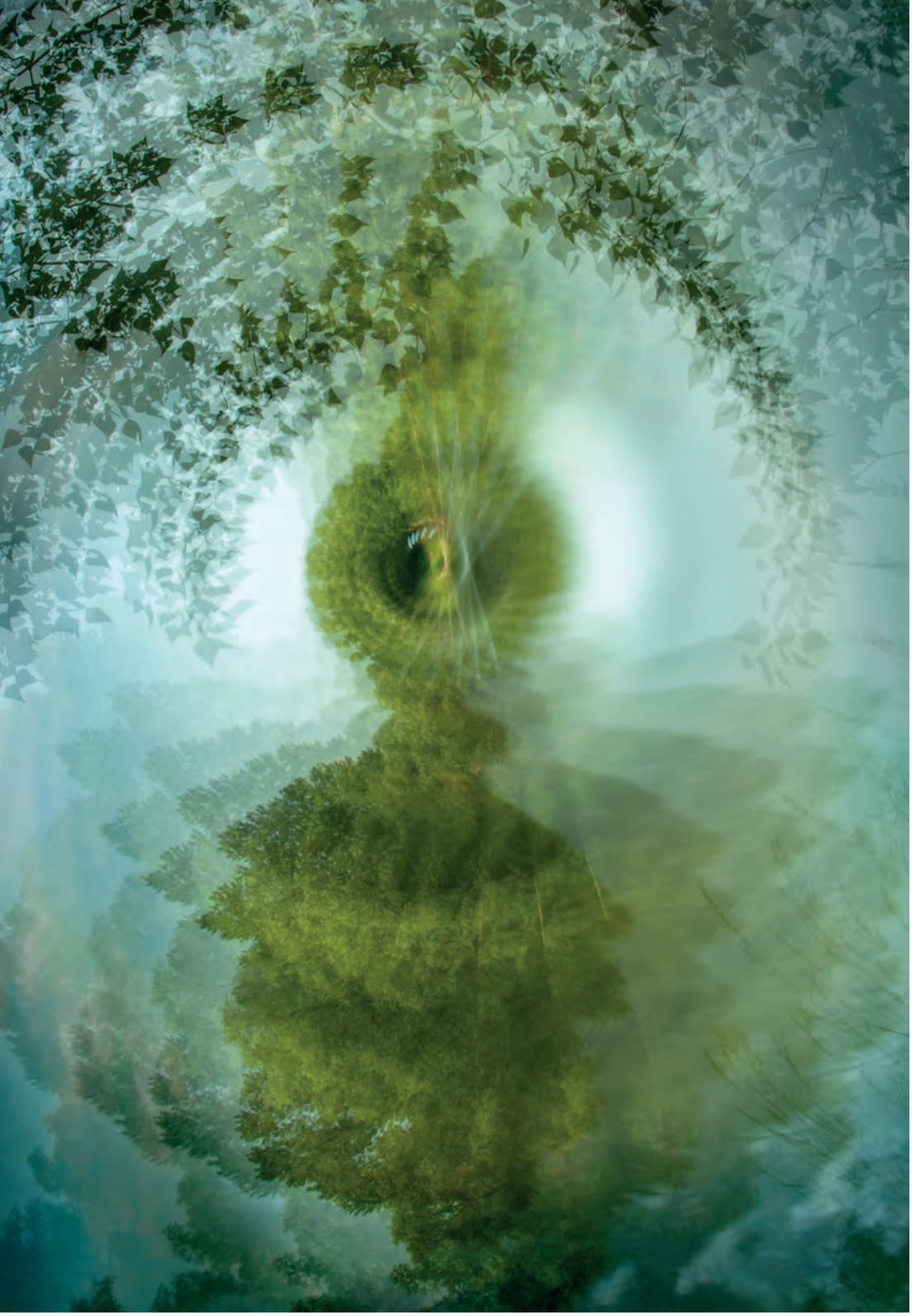
(od konwencjonalnego krajobrazu do „ukrytego porządku" w fotografii J. Leśniaka)

Janusz Leśniak
2804, „leśniaki Ukryty Porządek", Kraków 2016

Fotograficzna twórczość Janusza Leśniaka, w zasadzie niemal zawsze – wobec przyjętych przez tego autora konsekwentnych założeń estetyczno-formalnych i treściowych – była skupiona wokół dominującego tematu: człowiek w naturze albo wobec natury.[1] A raczej – w ściślejszym rozumieniu – jako wyraz preferencji dla symbolicznego ujęcia tego tematu, tj. wizualizacji swego cienia, ewentualnie cieni innych osób, w obramowaniu przyrodniczego sztafażu. Cień autora zdjęcia został zintegrowany z wizerunkiem otoczenia w ramach przedstawionego na wytworzonym obrazie stanu natury, jej jawnego zapisu. Działo się to w efekcie swoistego performatywnego aktu „polowania" na projekcję uzyskaną dzięki słonecznemu oświetleniu własnej sylwety w otaczającym krajobrazie (chociaż również takie ujęcia zdarzały się autorowi we wnętrzach i architekturze). Fotografie wykonane w ten sposób były dowodami – zwykle czarno-białymi dokumentami – faktycznej obecności autora w danym miejscu, „śladami" podmiotu doświadczającego tej zjawiskowej naturalności.

Na plan pierwszy wysuwa się tu przyroda z jej atrybutami, z jej oczywistością i widzialnymi formami, wobec których cień podmiotu był tylko znakiem jego statycznej obecności i poprzez swą anonimowość (brak szczegółów identyfikacyjnych: rysów twarzy, ubioru etc.) wyłącznie porządkującym hierarchię ważności planów zdjęcia. To była gloryfikacja natury wobec tylko zaznaczonej tu odrębności duchowej podmiotu (twórcy zdjęcia), który próbuje tę naturalność jakoś oswoić. Ten rygor wpisywania się ludzkiego fenomenu w tło przyrodniczego uniwersum stanowił o wyraźnej – w naszym kraju – odrębności i specyfice postawy autora w podejściu do problematyki krajobrazu, do decorum przyrody. Ale to wpisywanie się w naturalność drogą pośrednią, tj. z użyciem cienia już implikowało złożone odczytania, bowiem cień ludzki to jednak nie żywe, czujące ciało, to nie element natury, ale fakt >

1 Żałuję, że J. Leśniak – z powodu pandemii – nie mógł wziąć udziału w wystawie „Świętość natury?", do której go zaprosiłem, zdając obie sprawę z przystawalności jego fotografii do koncepcji X Triennale Sacrum Sztuki w Częstochowie.



1

kulturowy o bogatej treści; mimo że jest on także swego rodzaju „wynalazkiem" natury – bo powstaje w wyniku słonecznej projekcji, choć nie tylko. Cień zawsze był traktowany w roli zastępnika ludzkiej sylwetki; prowokujący jednak interpretacje w treści symboliczne, metaforyczne bądź wreszcie mistyczne. Cień w kulturze jest traktowany wielowątkowo, tak że poświęca się jego fenomenowi osobną uwagę (por. psycho-społeczne koncepcje C. G. Junga, czy interpretacje V. Stoichity itd.)

W bogatej twórczości J. Leśniaka motyw cienia dominuje niemal w całym etapie jego realizacji z lat 70. XX w. aż do przełomu wieków; był wręcz traktowany jako nieodłączny składnik tej natury, tak że w świadomości odbiorczej jego fotografie (nazywane „leśniakami") zawsze były jednoznacznie identyfikowane z tym motywem .

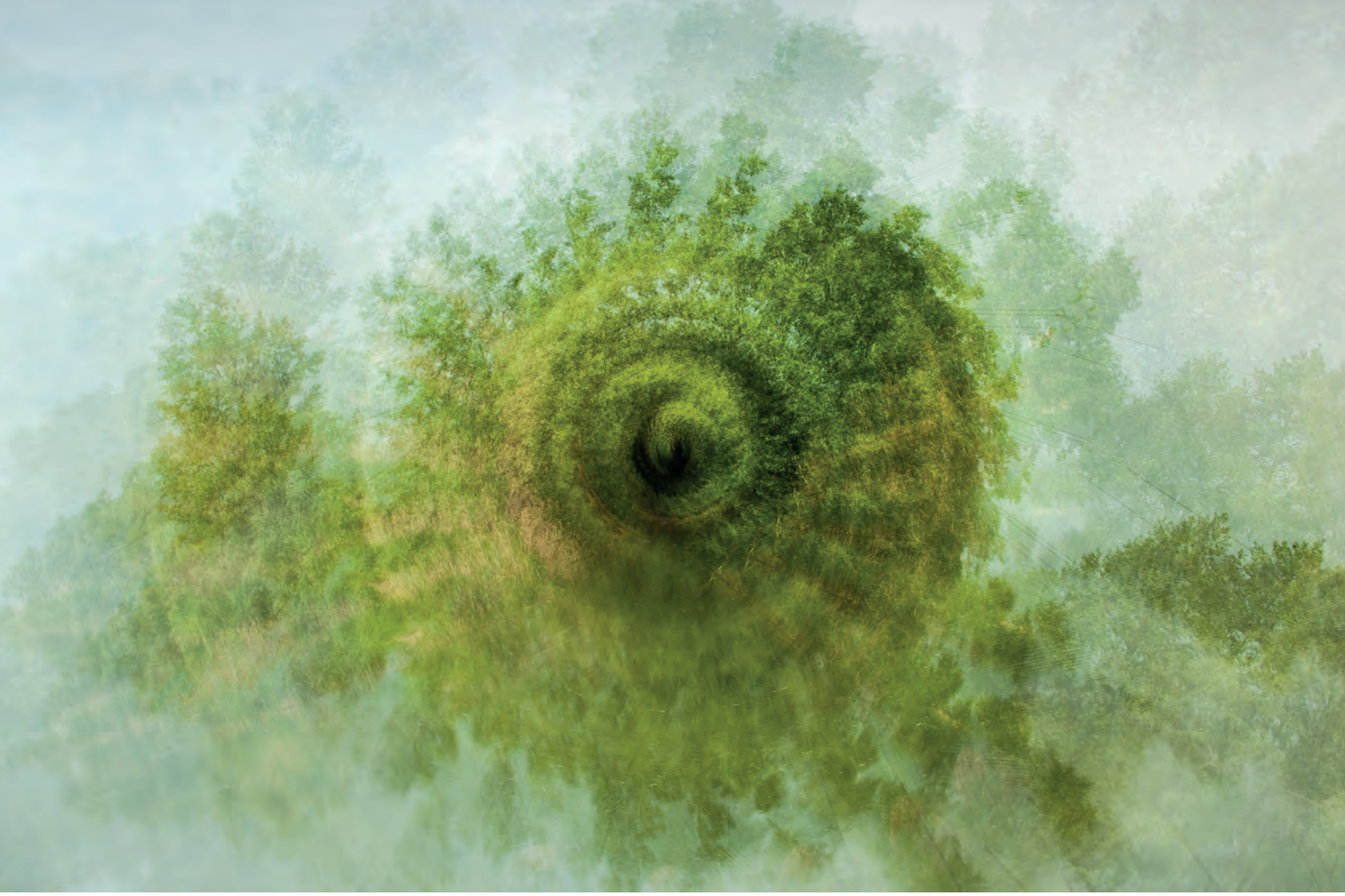
Doceniano także fotogeniczne właściwości jego prac, zaliczanych do tzw. „sztuki cienia" – bo i taki punkt widzenia został powiązany z twórczością wielu autorów uprawiających na przełomie lat 90. i początków XXI wieku fotografię „czystą", nie manipulowaną w procesie przygotowania i finalizacji aktu twórczego; fotografię zdolną do wgłębiania się w jej autonomiczne właściwości i predyspozycje percepcyjne. W wielu interpretacjach, już wtedy zwracano uwagę na możliwości ujawniania w zarejestrowanych obrazach rzeczywistości jej „skrytych", niejawnych stanów, które dzięki mocy tzw. fotogenii (termin E. Pontremoliego) dążą do ukazania się w oczywistości realnego widoku zarejestrowanego kamerą fotograficzną. Dzięki temu możliwe już było –w sensie idei – propagowanie twórczej postawy opartej na symbiozie kultury (i techniki) z naturą; taką fotografię – jako punkt wyjścia do dalszych wgłębień w jej istotę i sensy – uprawiał właśnie Leśniak do 2008 roku.

Wówczas pojawiła się u niego nowa koncepcja; zaproponował on jakby odwrócenie porządku widzenia świata (rzeczywistości) i jego interpretacji. W centrum uwagi fotografa (jego obiektywu kamery i subiektywu oka) znalazł się właśnie cień, ten symbol zaledwie – wcześniej – dodatkowej obecności w obrazie wyszukiwanym w naturze. Teraz przedstawienie obrazowe (zdjęcie) ogniskowało się wokół podmiotu obecnego w realnej rzeczywistości pod „niejawną" jego formą , czyli zarysem cienia, a całe jego otoczenie, tj. sztafaż: przyrody, parków, lasów, łąk itp. (ale też cywilizacyjnych wytworów) został sprowadzony do okalającego sylwetkę cienia dynamicznego obramowania. Nie ma tu już obrazu natury, jest stan zmienny, jej ruch i dzianie się; wszystko wiruje, płynie i zapętla się tak intensywnie i stosownie, by jednak podkreślić przede wszystkim podmiotowy stan ducha autora, a przy tym sprowokować owe rozbudowane, wielowątkowe, treści (sugerowane przez odczytanie psychologiczno- mistyczne, religijne itd.). To przejście od „statycznego" wcześniej obrazu do jego dynamicznej kontynuacji można by porównać do zmiany paradygmatu naukowego np. w fizyce – do przejścia od mechanistycznego modelu świata do jego wersji kwantowej… W każdym razie, tzw. „Mandale" Leśniaka, barwne, frenetyczne obrazy natury, uzyskiwane wprawdzie technicznym zabiegiem autora zdjęcia, stały się w jego intencji przykładami prac ujawniających jakby tę „drugą stronę" rzeczywistości, jej pozorny chaos, który opiera się na jakimś „podskórnym" porządku, na harmonii narzuconej kosmicznym ładem; a być może jest on efektem owej „świętej geometrii" – której rangę przeczuwano już w starożytności. Leśniak sięgnął tu (w inspiracjach teoretycznych) do koncepcji „wschodnich" mandali, tych psycho-kosmogramów, obrazów symbolicznie przedstawiających siły kosmiczne, a jednocześnie odnoszących się do stanów psychicznych ludzi, do tego – co wg C. G. Junga – jest praobrazem jaźni (implikującym świadomość, podświadomość i nieświadomość zbiorową). Mandale w psychologii Junga odzwierciedlają holistyczną jedność przeciwieństw, wyrażają jednocześnie gnozę o synkretycznej naturze (łącząc w sobie intencje religijne, kulturowe i inicjacyjne) i mogą służyć rozbudzaniu indywidualnej samoświadomości, dzięki ich terapeutycznemu (medytacyjnemu) zastosowaniu.

Fotografie J. Leśniaka z cyklu „Mandali" ilustrują już autorski zamysł dotarcia do prawdy obrazu przyrody, skrytego („zwiniętego") w odwiecznym porządku natury, którą wyznacza niepodzielny ruch kosmosu. Są one tyleż „znakami" psychologicznej kondycji ich autora, co również dowodami wgłębienia się w stany natury, inaczej niedostępne; foto-zapisami poszukiwania konstytutywnych podstaw odbieranej przez nas rzeczywistości. Te zapisy (Mandale) odzwierciedlają , a raczej symbolizują stany natury w jej potencjalnych odsłonach – efektach sprzężenia mentalno-emocjonalnego nastawienia autora zdjęcia w kontakcie z dynamicznym otoczeniem. Są to obrazy o własnej „dramaturgii", oddające duchową więź autora z naturą. (Cień ludzki traktuje Jung jako „nocną stronę duszy"). Te fotografie już próbują sięgnąć tej warstwy widzialności, która pozostaje poza naszą bezpośrednią percepcją, jest wprawdzie wyczuwalna, lecz trudno dostępna, czyli właśnie nazbyt „zwinięta" w sobie, w swej skrytości – by się zrazu ujawnić (w procesie fotografii?). Kluczem do jej wydobycia na jaw staje się kultura (jej koncepcje psycho-religijne i filozoficzne), może być nauka z jej technicznym instrumentarium, jeśli zdoła przeniknąć poza tę „zasłonę" pozoru i niewyrażalności, do której już odnoszą się „Mandale" Leśniaka – łączące w sobie owe dwa obszary efektów percepcji: realność i przeczuwalność, oczywistość i nieoczywistość. Czyli chodzi tu z jednej strony o wyraz naturalnego i eksploatowanego przez nas potencjału naszego fizycznego świata z jego żywiołami i prawami; a – z drugiej strony – o ten świat stworzony, ukształtowany w regułach naszych potrzeb duchowych, poznawczych i ekspresyjnych, czyli w holistycznej jedności i równoczesności natury oraz kultury (materialnej i niematerialnej). „Mandale" Leśniaka to efekt przełożenia intencji autora, w ramach performatywnego zabiegu wzmacniającego celowy akt fotografowania (sposób realizacji zdjęcia), przy wykorzystywaniu technicznych właściwości obiektywu, co pozwoliło na uzyskanie niezwykle atrakcyjnej estetycznie formy obrazu, wyrażającej przy tym treściowo- poznawczą zagadkowość danego widoku. Innymi słowy są one (te fotografie) tyleż dokumentami obecności autora w danym sztafażu, co też „obrazami" zmienności i chwilowości struktur tejże rzeczywistości, odsłaniającymi się w błyskach, „ śladach" nieoczywistości, tj. tego, co stamtąd (ze skrytości) przenika ku widzialności, w fotogenicznych odsłonach piękna i prawdy. Ale czyja to prawda? Natury czy ludzkiego ducha? Rozstrzygnięcie tego pytania zależy w zasadzie od predyspozycji (i oczekiwań) odbiorczych. Tę możliwość konstytuuje koncepcja pojęcia fotogenii, czym – wg E. Pontremoliego – jest przymus (imperatyw?) ujawniania się obrazu w swej widzialności, jego parcie (siła) spowodowane projekcją światła ku odbiorcy... Efekt ten – jak interpretowano – sprzyja akceptacji owej słynnej zbitki pojęć: obrazu i jego zwrotności, czyli swoistego „patrzenia obrazu". *Anbild* – to wejrzenie w obraz, ale też patrzenie obrazu w naszą stronę, bo w istocie tworząc obraz rzeczy/zjawiska – jak sądzi H.G. Gadamer – jednocześnie ten obraz mocą naszej wyobraźni wnosimy w rzeczywistość. Tę zdolność kształtowania obrazu rzeczy wzmacniamy z pomocą narzędzia (fotoobiektywu), który jest tu czymś neutralnym, czyli obiektywnym. Skoro więc swą wyobraźnią sięgamy po takie obrazy, które nas potem zaskakują, które się nam stamtąd właśnie wyjawiają – to znaczy, że one tam (w tej „skrytości") były, a my je tylko z pomocą narzędzi zdołaliśmy wydobyć („rozwinąć"). Patrzymy więc na świat zgodnie z naszymi o nim wyobrażeniami; i to właśnie utrwalamy na fotografiach...ale też ten świat patrzy na nas; czyni to poprzez takie uformowanie zjawisk, które do nas docierają, atakują naszą >

Janusz Leśniak
1. 1677, „leśniaki Ukryty Porządek", Kraków 2016
2. 8435, „leśniaki Ukryty Porządek", Kraków 2016

2



1

Janusz Leśniak
1. 1600, „leśniaki Ukryty Porządek", Kraków 2016
2. 1762, „leśniaki Ukryty Porządek", Kraków 2016

percepcję i wpływają na nasz stan psychiczny zgodny ze strukturą świata nas otaczającego , z którym jesteśmy zgodni swymi predyspozycjami psycho – mentalnymi (naszą holistyczną jaźnią). Mandale Leśniaka, w swym zapętleniu widzialnego, sięgnęły pewnego kresu, kiedy w centrum obrazu „objawiło się" jakby patrzące na widza oko; boskie…? Rejestrowana rzeczywistość (ślad osoby w naturze) zdaje się w swym zawirowaniu sprowadzać się do centralnego punktu obrazu, który formułuje się jakby w kształt oka (?); to niby spojrzenie z „tamtej strony", jakby sama Natura się nam przyglądała ze zdziwieniem i niemym pytaniem: dokąd zmierzamy w swym zadufaniu i zaślepieniu doczesnymi korzyściami i hedonistycznymi potrzebami ?

Rzecz w tym, że Leśniak swą artystyczną dociekliwością próbuje dotrzeć jeszcze głębiej w poznawaniu i penetrowaniu struktur świata widzialnego i jego „źródła", niejawnie go konstytuującego. Odwołał się tu do intrygujących koncepcji współczesnej fizyki teoretycznej i nauki kwantowej w interpretacji Dawida Bohma. Ten fizyk i filozof wierzy, że nauka i sztuka mogą się wzajemnie wspierać i łączyć na płaszczyźnie naszej percepcji. Tą drogą idzie Leśniak w swej twórczości. Jak wiadomo, współczesny naukowy paradygmat interpretacji naszego świata, a więc także kosmosu, opiera się na teorii mechaniki kwantowej, mającej swe źródła w teorii względności A. Einsteina i badaczy cząstek elementarnych, m.in. N. Bohra i W. Heisenberga. Bohm zweryfikował prawa fizyki kwantowej i zaproponował koncepcję mówiącą o holistycznym porządku całego wszechświata, porządku jawnym, ale – jak twierdzi Bohm – zawsze w nim jest zawarty głębszy, przesłonięty, porządek ukryty. Świat, chociaż wydaje się być zbiorem pozornie chaotycznych zjawisk, jednak w jego obserwacji (np. wizualnej) przedstawia się nam w uporządkowaniu jawnym, ale – jak twierdzi badacz – zawsze w nim jest zawarty głębszy ukryty sens. Bohm nazywa te porządki odpowiednio: rozwiniętym i zwiniętym. Porządek jawny wynika – rozwija się – z bardziej złożonego porządku ukrytego, zwiniętego – co jest możliwe do ujęcia holistycznego, tj. w oparciu o wiedzę naukową i doświadczenia mistyczne. Ukryty porządek – D. Bohma – to pierwotny, niewidzialny wymiar rzeczywistości, z którego rozwija się postrzegany przez nasze zmysły świat materialny, ale też nasza świadomość. Tym porządkiem kieruje siła kosmosu, czyli jej potencjał kwantowy. Bohm mówi także o tzw. „porządku nadukrytym", czyli sumie wielu porządków ukrytych, istniejących równolegle, i pozostających w ruchu holistycznym. Bohm ten model wszechświata przedstawia jako jeden wielki hologram, który zawiera w sobie pełny obraz całej rzeczywistości, a przy tym – jak wiadomo – każdy fragment hologramu zawiera pełną informację o jego całości (w każdej cząstce kosmosu jest „zawinięta" czyli ukryta, całość tego kosmosu). Nasze zmysły postrzegają tylko porządek jawny, który jest wtórny wobec pierwotnego, niewidzialnego wymiaru rzeczywistości, z którego dopiero może rozwinąć się świat materialny, jeśli zawierzymy aktywnej kosmicznej sile – nazywanej przez Bohma potencjałem kwantowym. Ten z kolei – a tu już wkracza mistyka – jest pod wpływem potencjału nadkwantowego, który kieruje porządkiem nadukrytym.

Teoretyczne, naukowe spekulacje Bohma zainspirowały J. Leśniaka do prób ich sprawdzenia w sztuce. Otóż tego fotografa inspiruje ów (możliwy do zwizualizowania) aspekt ukrytego porządku, ten powiązany z naszą, ludzką percepcją i narzędziami ją ułatwiającymi – a do tych zalicza się kamera fotograficzna. Skoro Leśniak swą twórczością fotograficzną już wszedł głęboko w porządek jawny natury, penetrował ją wizualnie, poświadczając przy tym swą, symbolicznie traktowaną (cień) obecność w tym jej doświadczaniu, to zrozumiałym, że kolejnym krokiem była próba wejrzenia w jej skrytą, niejawną strukturę. Możliwość zajrzenia pod

„podszewkę" rzeczywistości, wniknięcia za ową „przesłonę", jaką konstruuje oczywista widzialność, wejrzenia tam z pomocą naszej zdolności percepcji rzeczy i zjawisk. Chodziło o możliwości dotarcia do tych struktur, które także mogą być odbierane i poznawalne na tych samych zasadach korespondencji „ja" autora, jego duchowości symbolizowanej przez jego cień, wokół którego rozwija się rzeczywistość w jej pełni (hologramie?). Holistycznie potraktowany akt twórczy (fotograficzny) służy ujawnieniu istniejącego w rzeczywistości obramowania fizycznego (natury) rzutującego na postawę i duchowe aspiracje autora zdjęcia. Bowiem już na tym poziomie wnikliwości artystycznej trzeba było odwołać się do koncepcji naukowych, niejako zweryfikować je w kontekście sztuki fotograficznego obrazowania. Już „Mandale" zapowiadały istnienie wewnętrznych, niejawnych struktur, które składały się na pewien porządek, ujawniany, mimo że przypadek (dowolność wybranego kadru) w pewien sposób determinowała osiągnięty efekt obrazowania. W przyrodzie tym porządkiem (jawnym), który ma swoje podstawy w porządku skrytym, okazuje się być także fraktalność zjawisk naturalnych. Fraktale – to jakby wzory zmienności naturalnej, cząstki układające się w algorytmy przyrody; podziały wzrostu zmierzające do niemal nieskończonej złożoności; na tej podstawie powstały opisywane matematycznie ich zbiory, np. B. Mandelbrota itd. Zgodnie z tym można powiedzieć, że wszelkie zjawiska naturalne (rośliny, drzewa, skały, chmury...) są złożonymi strukturami opartymi na coraz drobniejszym podziale form (wzorcu fraktalnym). I właśnie fotografie Leśniaka z serii „Ukryty porządek" do takiej zasady percepcyjnej się odnoszą.

Artysta ten próbuje uchwycić w otoczeniu (w rejestracji naturalnych zjawisk) ich ukrytą, fraktalną zasadę, zaś cień autora, wcześniej będący osią centralną, wokół którego układał się w formie mandali otaczający go świat teraz skupił się do punktu, w istocie niemal ogniskującego w sobie całą rzeczywistość wizualną, która w nim „zwinęła się", ale jednocześnie „rozwinęła" pióropuszem fraktali – ujawniających niewidzialną zrazu strukturę fotografowanego fragmentu przyrody. Ten punkt centralny niejako „wessał" w siebie wcześnie widoczny na zdjęciach cień autora, ale też go tym samym u-wyraźnił, sprawił że jest owym „mistycznym" okiem patrzącego stamtąd, tym „trzecim okiem" wglądu w świat, w ramach jego intuicyjnego, czułego odbioru, w stanach pogłębionej świadomości i medytacyjnego skupienia. Fraktalność naturalnych form jest też dowodem możliwości owego „zwiniętego" tj. ukrytego porządku, którym, wbrew chaosowi, Natura przedstawia się nam i naszej w niej obecności. Co udaje się osiągnąć dzięki sztuce i duchowym aspiracjom jej przedstawicieli. Bo jak głosi stare powiedzenie okultystyczne: *Ktokolwiek chciałby zobaczyć niewidzialne, musi bardzo głęboko wniknąć w to, co widzialne.* ■

Fotografie „leśniaki Ukryty Porządek" będą prezentowane po raz pierwszy w Galerii Białej Nowohuckiego Centrum Kultury w Krakowie oraz na Open Eyes Economy Summit w Centrum Kongresowym ICE w Krakowie w ramach Open Eyes Art Festival, w październiku 2021.

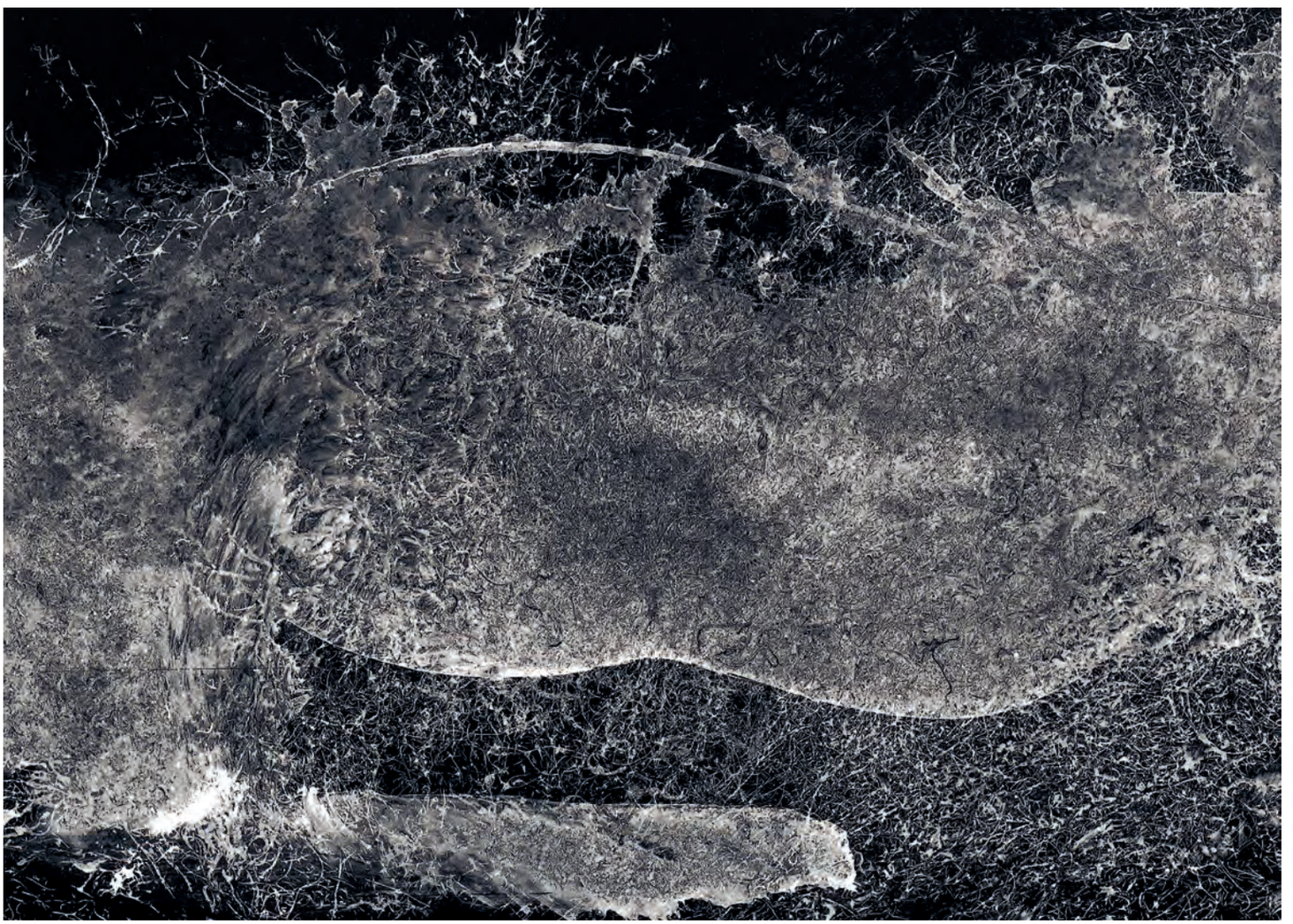
Who or what is watching us? From a conventional landscape to „hidden order" in J. Leśniak's photography

Janusz Leśniak's photography has always been connected with the topic of a human in nature or towards nature which was symbolized by human shadows visible in the pictures. Initially, the physical presence of the author was just a small element in the a countryside but later it turned into the central part of an image that resembles a dynamic mandala. ■

2

Piotr Komorowski

Alternatywne światy Janusza Musiała

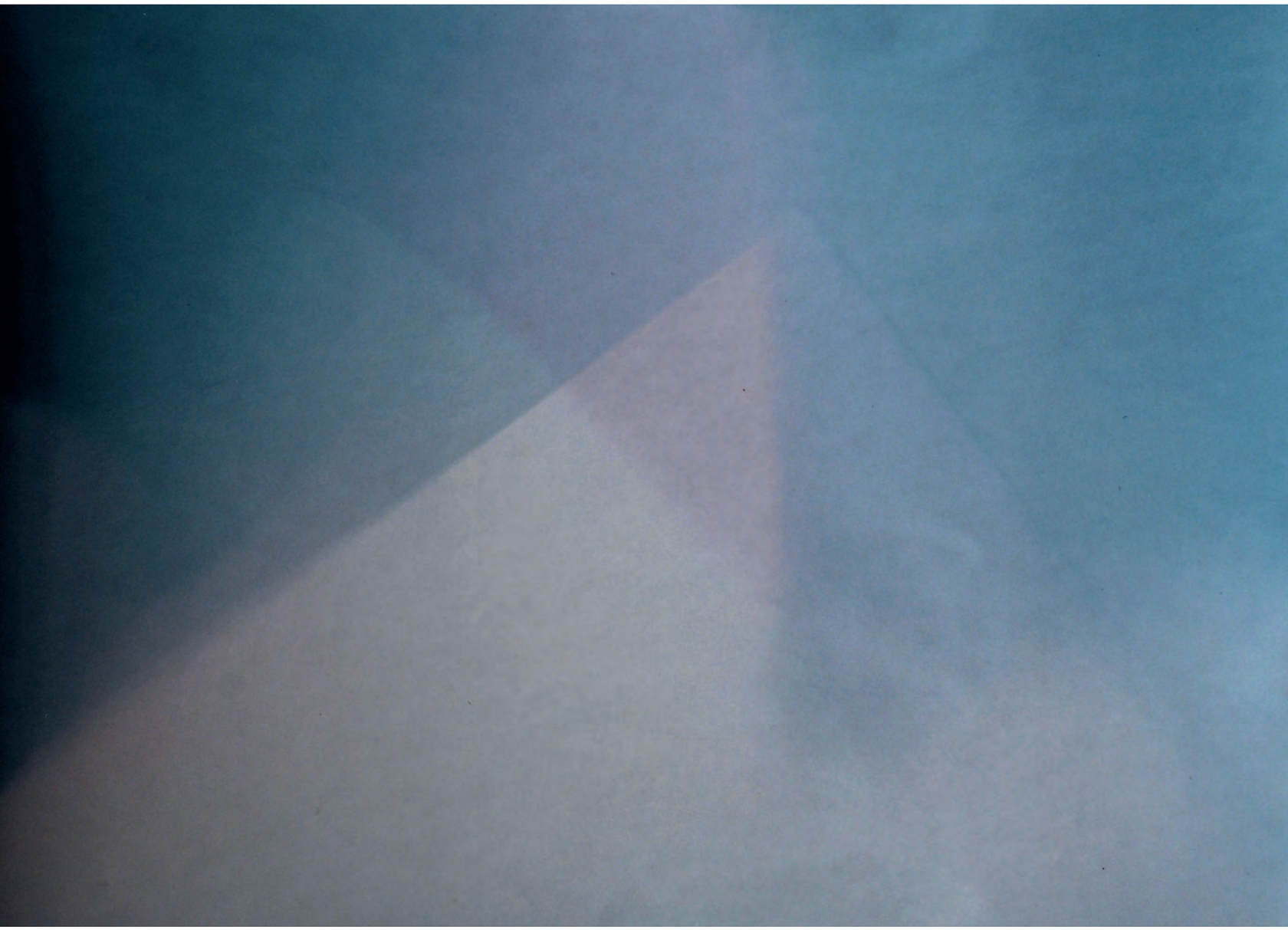


1

Przyjęło się postrzegać fotografię jako wierne, najbardziej obiektywne *odzwierciedlenie rzeczywistości.* Przez okres pierwszych stu-kilkudziesięciu lat funkcjonowania wynalazku fenomen nieznanej wcześniej precyzji w tym zakresie zadecydował o postępującym awansie fotografii w strukturach komunikacji wizualnej. I chociaż jej piktorialne uwikłanie we flirt z malarstwem osłabiło nieco owo przekonanie (a o to chodziło przecież jego inspiratorom, konsekwentnie dążącym tą drogą do uznania fotografii za równorzędną innym dyscyplinę plastyczną), to jednak w powszechnej świadomości bezprecedensowy, organiczny związek tego medium z realnością świata pozostał najistotniejszą cechą jego istoty. Z czasem, kultywując postulat ortodoksyjnej rejestracji, równolegle zwróciła się fotografia ku samej sobie, generując alternatywne źródła poznania wizualnego, nie naśladującego bezceremonialnej dosłowności w odwzorowaniu świata, ale też nie upodabniającego się niewolniczo do wzorców funkcjonujących w odmiennych systemach estetycznych.

Janusz Musiał, katowicki fotograf i filmowiec, teoretyk i animator sztuki, od początku swojej twórczości, datowanej na lata 90. ubiegłego wieku, konsekwentnie poszukuje możliwości wypowiedzi pozostających na pograniczu świadectwa i kreacji. Zdecydowana większość jego prac to swego rodzaju symulakra, specyficzne *wartości dodane* – autonomiczne byty wizualne, niekiedy o charakterze amorficznym, lecz zawsze opisane wyrazistą strukturą estetyczną. Ich sens wynika z natury filozoficznych, psychologicznych i estetycznych dociekań badacza rozpatrującego rozmaite warianty rzeczywistości; to także wskazanie na nieograniczoność form przygodności wizualnych ekwiwalentów świata. Takie gesty poszukującej interpretacji można też potraktować jako rodzaj kontrapunktu w relacji do masowych, płynących zewsząd smartfonowych rejestracji, czyniących proces *zdejmowania obrazu* działaniem trywialnym, a często bezrefleksyjnym. Skoro opisywanie świata stało się cyfrowym automatyzmem, a etos fotografii oparty o kategorię *mimesis* przeistoczył się w banalną czynność, to naturalną reakcją na to wydają się być działania sytuujące się po stronie alternatywnych zastosowań medium. Pole oddziaływania jest w tym zakresie bardzo szerokie, a ilość wariacji nadbudowanych na technologicznych i interpretacyjnych kombinacjach – nieograniczona.

Obecne możliwości modyfikacji obrazu już na etapie techniki zdjęciowej, ale zwłaszcza w obszarze postprodukcji stanowią potencjał, poprzez który katowicki artysta z powodzeniem realizuje swoje wizualne rejestracje. Warto



2

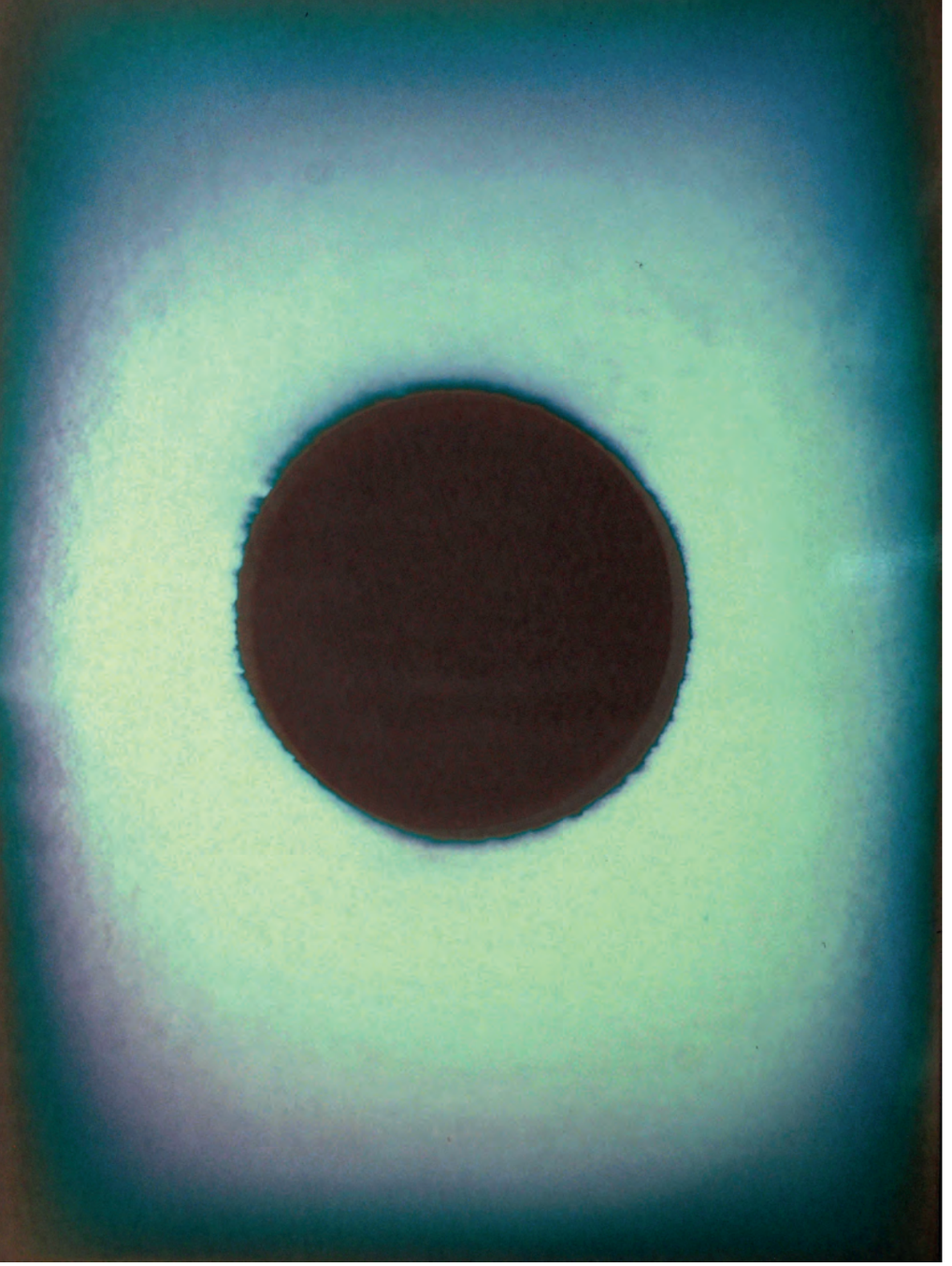
Janusz Musiał
1. *Fotografika*, 2004
2. *The cure*, 2018

zauważyć, że opisywanie aspektów obiektywnej, czy też celowo spreparowanej rzeczywistości jest dla niego, niejako równolegle, pretekstem do badania możliwości kreacyjnych tkwiących w zdygitalizowanej strukturze współcześnie rozumianego medium fotografii. Możliwości te, wbrew pozorom, nie są w żaden sposób skatalogowanym systemem znaków, są raczej nieograniczonym polem pojęciowych i plastycznych kompilacji. Ów dopełniający się dualizm poznawczy opisuje strategię artystyczną Musiała, zaś metody przez niego stosowane wynikają z istoty sformułowanych jeszcze w latach 80. ubiegłego wieku przez Andreasa Mullera Pohle odmian tzw. fotografii inscenizowanej. Ich adaptowanie do współczesności, szczególnie w obszarach inscenizacji światła, inscenizacji kamery oraz inscenizacji obrazu, zdają się dominować w twórczości artysty, a powołane dzięki temu nowe fakty wizualne nierzadko dosadniej niż ortodoksyjny zapis fotograficzny zaświadczają o podmiotowości tego, co ukryte pod naskórkową warstwą elementarnej percepcji.

Metody i strategie, jakie by nie były, realizują jednak jakiś cel. W swojej próbie opisania istoty fotografii John Szarkowski posłużył się metaforą *okien i luster,* według której jej celem jest odbicie świata zewnętrznego, bądź też projekcja świata autora. Jest jednak przede wszystkim tak, że obraz fotograficzny jest relacją ze spotkania artysty ze światem. Jest to, a przynajmniej powinno być, spotkanie totalne, oscylujące ku jakiejś prawdzie, choćby krańcowo subiektywnej. Szczególnym katalizatorem takiego spotkania jest nie tyle rejestracja obiektywnego widoku, co jego przetworzony obraz, poszerzający znacząco pole interpretacji. *Człowiek egzystuje wtórnie, tzn., że świat nie jest dla niego bezpośrednio dostępny, więc to obrazy mają czynić go wyobrażalnym dla człowieka.*[1] Wydaje się, iż postulat Flussera wyjątkowo trafnie opisuje intencje stojące u podstaw fotograficznych realizacji Janusza Musiała, w których referencyjność jest nośnikiem idei daleko przekraczających interpretacje wynikające z prostej denotacji fotograficznego obrazu.

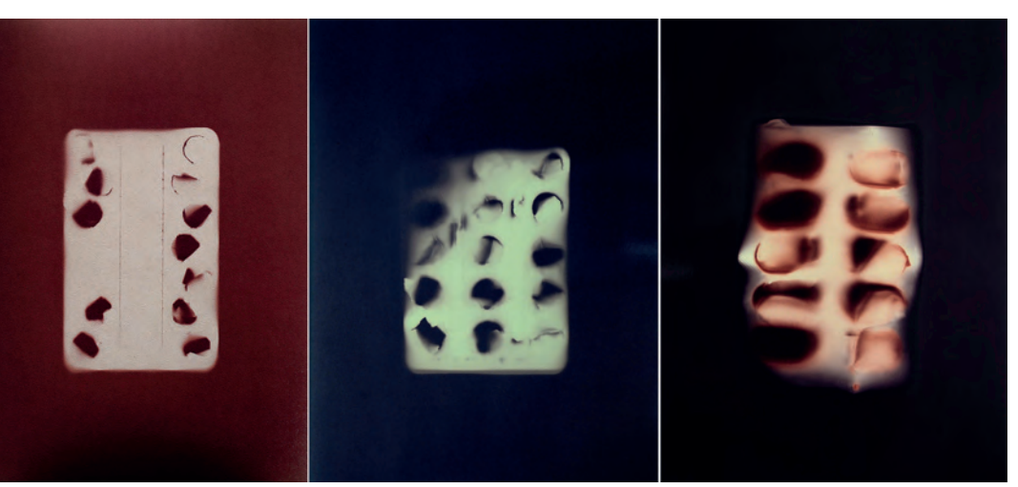
Wykształcona świadomość wizualna, wzbogacona o współczesne dokonania na polu nauki i sztuki, zwłaszcza w obszarach nowych mediów, to podstawa, którą Janusz Musiał kieruje się w swoich artystycznych przedsięwzięciach. Widać to już w quasi-dokumentalnych cyklach, jak „Duch miejsca Silesia" (2000), „Interwencje" (1979-2007), „Foto-grafika" (2004), „Kruche Piękno" (2011), „Medialne Planety" (2008), i innych, gdzie kreacja pozostaje w różnym >

1 Vilem Flusser, *Społeczeństwo alfanumeryczne*, [w] "Lettre Internnationale",1993/1994. s. 22.



1

Janusz Musiał
1. *Horyzont zdarzeń*, 2018
2. *The cure*, 2018
3. *Medialne planety*, 2008
4. *Ekspresja ciała*, 1999

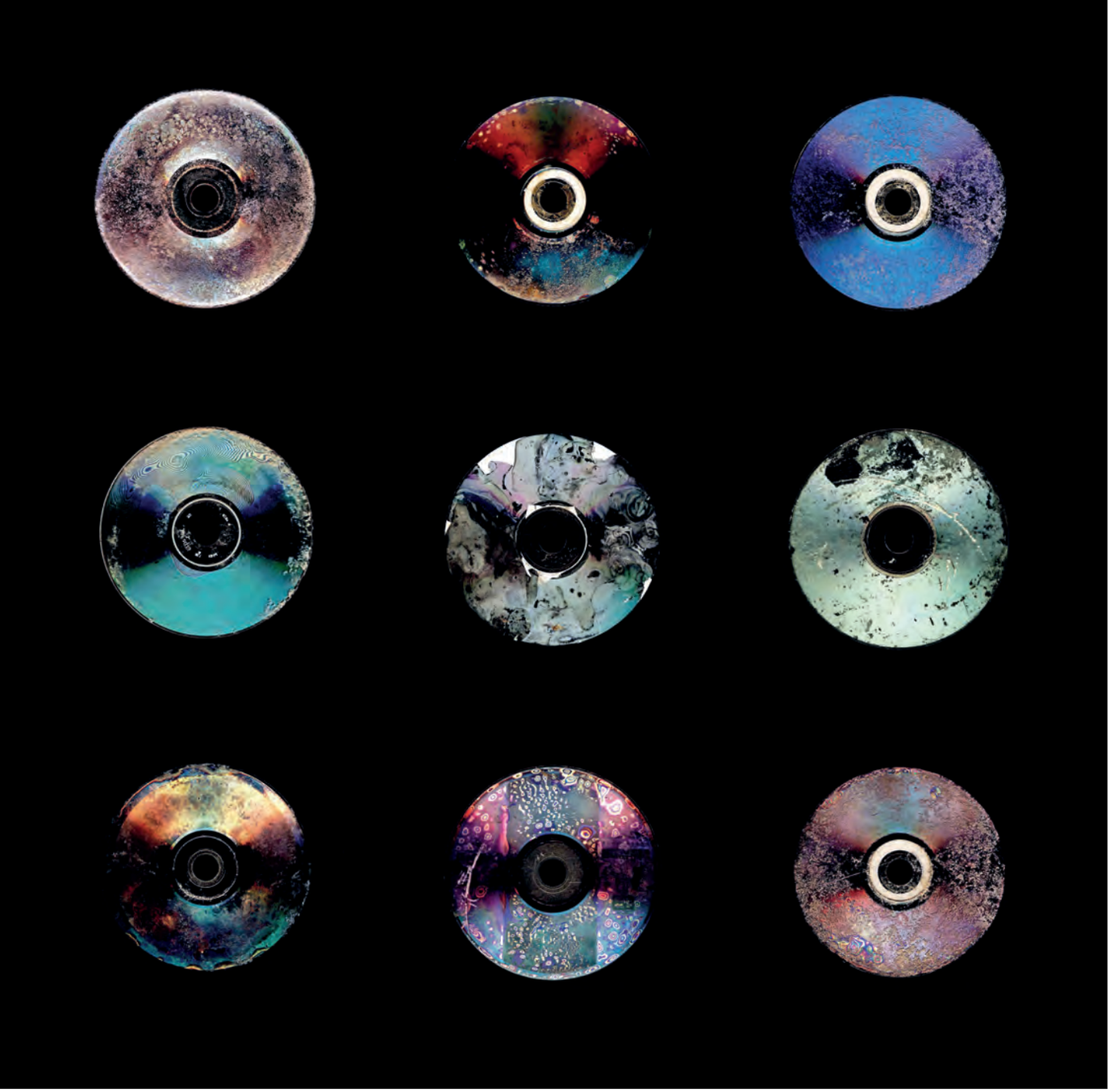


2

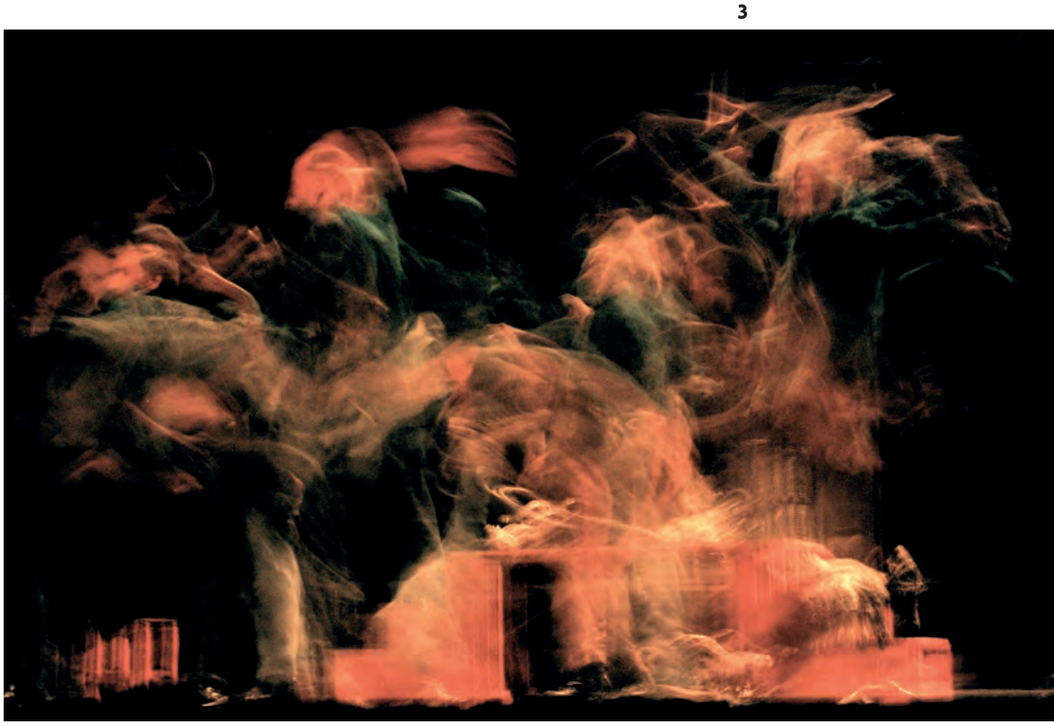
stopniu w kompromisie z postulatem sprawozdawczości. Te dwie intencje autor łączy w jeden syntetyczny foto-obraz, balansujący pomiędzy realnością, a rzeczywistością nowego bytu plastycznego. Praktyka taka, będąca ciągłym poszukiwaniem, nawiązuje bardziej do alchemicznych formuł niż powtarzalnych procedur technicznych i technologicznych. Część owych działań koreluje z założeniami fotografii generatywnej, intermedialnej, jak i ideą fotografii post medialnej Stefana Wojneckiego; ich sensem jest wytwarzanie nowych obszarów podmiotowości, trwających niekiedy ułamek sekundy, lub w znaczącym stopniu wygenerowanych przez narzędzia służące obróbce i transformacji obrazu. Te ostatnie, wykorzystywane w sposób dyskretny, stanowią dla Musiała satysfakcjonujące pole badawcze, objaśniające i warunkujące sens podejmowanych działań. Jego foto-obrazy są strukturalnie na tyle przekonujące, iż upatrujemy w nich cech prymarnych, przynależnych temu, co istnieje obiektywnie i dane jest niejako z *tradycji stworzenia,* wchodząc w zakres wartości samoistnych, autonomicznych, zakorzenionych w istnieniu jako takim. Taki mechanizm widoczny jest w wielu realizacjach artysty, w tym między innymi w *Mechanicznych światach* (2011), *The cure* (2008-2018), *Horyzoncie zdarzeń* (2018) czy też *White hope* (2015). Jeśli przyjąć, za braćmi Wachowskimi, że rzeczywistość to rodzaj matrixa, to prace Musiała w pewnym sensie konstruują jego poszukującą kontynuację, w równym stopniu realną, jak i nierealną, zawsze wszak oferującą światu potencjalne warianty istnienia.

Niewątpliwie punktem wyjścia do poszerzonej refleksji na temat tej ciekawej twórczości może być fragment wypowiedzi samego autora: *Taki sposób rejestracji zakłada zbliżenie się do źródeł powstawania obrazu, do istoty procesu. Pozwala na przyjrzenie się sobie i otoczeniu głębszym spojrzeniem, przez to umożliwia doznanie metafizycznych znaczeń, subiektywnej refleksji oraz kontemplacji. Odwołuje się, zarówno w treści jak i formie, jedynie do gramatyki i poetyki medium fotografii, do jej pierwotnej magiczności.* Wynika z tego, że ostatecznie fotografia odzwierciedla, ale nie zawsze cytuje rzeczywistość w sposób dosłowny. Kluczową zaś rolę spełnia tu mechanika procesu, będącego ciągle odnawiającym się dyskursem pomiędzy autonomią świata, autonomią artysty i autonomią fotograficznego medium.

Poszukiwania nowych przestrzeni fotografii obarczone są ryzykiem związanym z naturą eksperymentu, ale nierzadko też z trudem przebicia się do świadomości odbiorców, zdominowanych ortodoksyjną formułą pojęciową dotyczącą zastosowań fotografii. Jednakże, jak wskazuje historia dyscypliny, tylko eksperyment, oparty wszakże o continuum wcześniejszych dokonań, stanowi o realnej perspektywie rozwojowej tego tak znacząco w kulturze współczesnej posadowionego medium. Taką właśnie, niełatwą ścieżką, pełną jednakże nowych możliwości, konsekwentnie podąża Janusz Musiał, budując swoje alternatywne światy wizualnych kreacji. ■



3



4

Alternative worlds of Janusz Musiał

Janusz Musiał is a Katowice based photographer and filmmaker, as well as art theorist and practitioner. In his art, he researches borders between testimony and creation, examining different areas of photography. The artist experiments with new means of visual expression in order to express his perception of the world, based on deep philosophical, psychological and esthetic search as an opposition to common, thoughtless smartphone registrations. ■

Krzysztof Jurecki

„Twoone", czyli o paradoksach naszego widzenia

1

PRZEMIANY PROWADZĄ DO...?

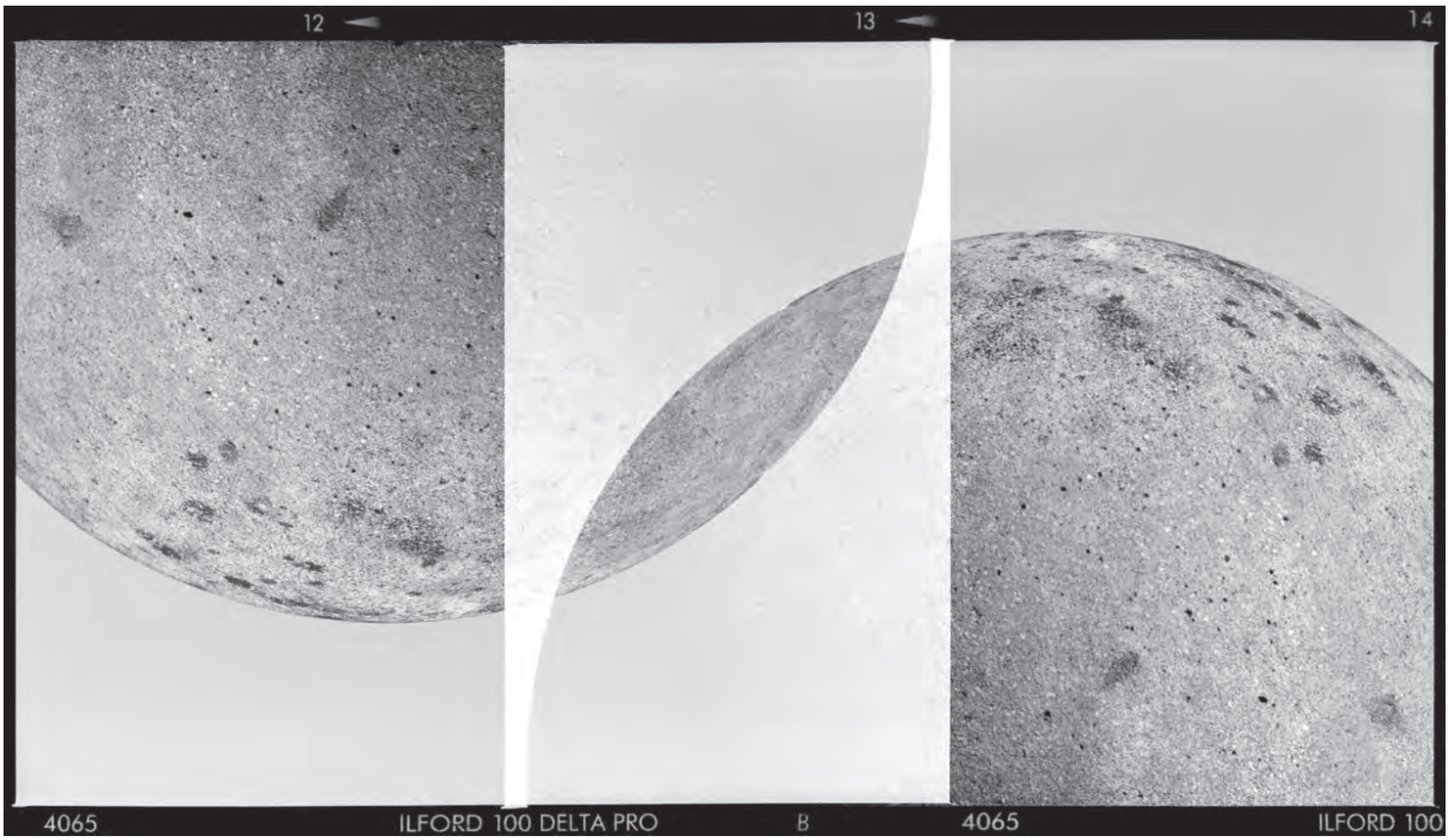
Warto przyjrzeć się chronologii tego cyklu i zastanowić się, w jakim kierunku zmierza artysta? Już na pierwszej wystawie *Twoone* w Muzeum UJ w Krakowie w 2007 roku pojawiło się kilka tendencji. W pierwszej niektóre prace pokazywały prześwietlenie określonego ujęcia i jego przesunięcie względem innych obiektów, co stanowiło kontynuację myślenia z *Zestawu autorskiego*, ale też było paralelne z tendencją wizualizmu i tradycją „fotografii elementarnej" z lat 80. XX wieku. Wyrażały to zdjęcia z upodobaniem ukazujące m.in. roślinność, cienie krzeseł. Widać w nich swobodę ujęcia, by nie powiedzieć – ekspresję prowadzącą ku chaosowi.

Jednak druga tendencja okazała się bardziej żywotna i była kontynuowana w następnych latach. Prezentowała ona fragmenty rzeczywistości, np. opony, bazę kolumny, detal architektoniczny, żelazny most na Wiśle, słupki chodnikowe, czyli codzienne otoczenie, które posiada jednak określony kształt, najlepiej sprawdzający się w podwójnej ekspozycji tak, żeby ostateczny obraz był symetryczny, z geometryczną formą o tradycji abstrakcyjnej (jakby matematycznym zbiorem) w środku. Istotne jest, że ten rodzaj formy abstrakcyjnej intencjonalnie powstał z samego efektu fotografowania i stał się integralną częścią pracy o tradycji konstruktywistyczno-konceptualnej spajającej świat rzeczywisty z wyobrażeniowym. Moim zdaniem jest to bardzo ważny zabieg, który w nieznany sposób łączy dawną tradycję mimesis z dwudziestowieczną abstrakcją. Jest to zupełnie inne podejście niż słynnego artysty Andreasa Gursky'ego stosującego w fotografii cyfrowej wyrafinowany retusz komputerowy, czego przykładem jest wielkoformatowa kolorowa praca *Rhein II* (1999). Jej ostateczny wyraz jest bardziej zunifikowany i oddziałuje zasadą „all over".

W 2008 roku powstało kilka prac *Twoone Land* przedstawiających leśny pejzaż, zboże, trawę oraz tym razem bezchmurne niebo. Wszystkie elementy zostały w różnorodny sposób zgeometryzowane i nałożone na siebie w określonych fragmentach kompozycji. Są to zdjęcia o tradycji abstrakcji malarskiej, ale wyłącznie wykorzystujące prawa optyki i naświetlania negatywu.

Grzegorz Zygier między 2009 a 2010 rokiem zrealizował cykl *Twoone Sea*, w którym unaoczniła się siła i realność obrazu abstrakcyjnego. W układach diagonalnych artysta połączył spokój fal z harmonią nieba i wody. Ważny jest też horyzont, który pojawia się na dole lub na górze pracy i zawsze w modernizmie wyznaczał jego ideowe pole, czyli określony cel artystyczny. Tym różni się od postmodernizmu, w którym znika cel – określony horyzont, a najczęściej oglądamy tylko zwielokrotnione odbicia i zatarcie realności.

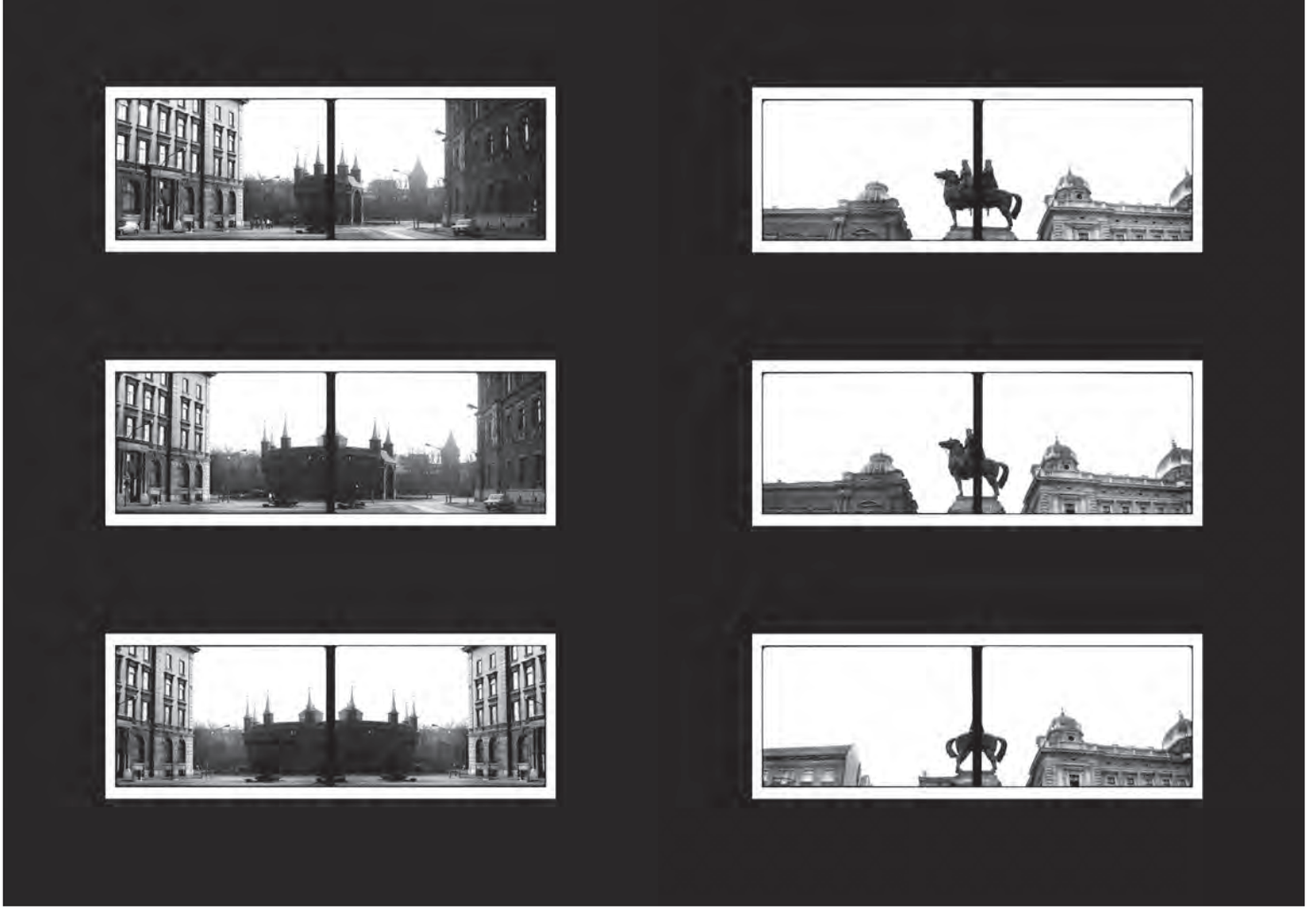
Spoglądam na te prace, widząc w nich panteistyczną siłę przyrody. Jej potencjał został jednak ujarzmiony przez wizję artysty i sprowadzony do tradycji sztuki Kazimierza Malewicza i jego koncepcji malarstwa suprematystycznego, >



2

Grzegorz Zygier
1. *Twoone Piramidi #03*, 2013
2. *Twoone Moons #01*, 2011
3. *Twoone Sea #04*, 2009

3



1 2

Grzegorz Zygier
1. *Zestaw autorski / Author's Set #2-3*, 1986-87
2. *Zestaw autorski / Author's Set #5-3*, 1986-87

zawartej m.in. w tekście *Suprematystyczne zwierciadło*. Grzegorz Zygier prezentuje podobną jak Malewicz, choć oczywiście nie tożsamą postawę.

W 2011 roku postało kilka prac pt. *Twoone Moons* ukazujących okrągły kształt i fakturę kuli (tytułowych księżycy) przenikających się wzajemnie. Poprzez odpowiednie naświetlenie negatywu, w centrum uwypuklone zostały przecinające się okręgi, tworzące „nową realność" czyli „autentyczną fikcję". W tym miejscu należy przypomnieć tytuł tekstu o Grzegorzu Przyborku, który jest ciekawym odniesieniem, ponieważ jego prace, choć ściśle inscenizacyjne, są bliskie konceptualnym założeniom Grzegorza Zygiera. Można też dopowiedzieć, że *Twoone Moons* posiadają zawsze kompozycyjne centrum, będące też podstawową modernistyczną zasadą, co decyduje o wyjątkowej jakości wizualnej tego cyklu.

W 2013 roku powstały *Twoone Pyramidii*, w których artysta zastosował różne układy kompozycyjne: od płaskiej geometrycznej struktury, poprzez układy piramid do diagonalnego rombu powstałego z zestawienia piramid. Innym zagadnieniem jest pytanie, czym są tytułowe piramidy i gdzie się znajdują?

W 2018 roku pojawił się *Twoone Ilk* realizujący system „nowego widzenia" z pogranicza płaskorzeźby i typografii[2]. Widzimy np. przenikające się litery NY będące odniesieniem do Nowego Jorku. Decydującą rolę odgrywa tu półcień. W omawianym cyklu powstało więcej białych, abstrakcyjnych form/prześwitów niż we wcześniejszych, przez co kompozycje są bardziej dynamiczne. Nasuwa się porównanie z alfabetem Władysława Strzemińskiego i z innymi, podobnymi eksperymentami tego typu z okresu międzywojennego, kiedy zakładano, że idea sztuki tkwi w języku i formach jego artykulacji.

KU CZEMU ZMIERZA ARTYSTA?

Do czego zmierza Grzegorz Zygier? Można analizować i zastanawiać się, które prace są najbardziej wiarygodne w sensie zakładanego celu i finalnego efektu? Tego do końca nie wiemy, gdyż obecnie opisywany eksperyment wizualny zmierza w kierunku minimalizmu i puryzmu, których celem jest badanie naszego postrzegania, teoretycznie wchłanianego przez ekran komputera. Artysta stawia widza w roli nieustannie uczącego się obserwatora, który poza wrażeniami estetycznymi powinien określić swą znikomość wobec świata oraz ograniczenie dotychczasowej percepcji, która wciąż się modyfikuje i rozwija pod wpływem kultury i przemian cywilizacyjnych.

Eksperyment wizualny w sztuce zintensyfikował się w momencie pojawienia się renesansowej perspektywy w nowy sposób badającej postrzeganie, które ostatecznie załamało się w malarstwie w końcu XIX wieku, a jego poszukiwania przejęły fotografia i film eksperymentalny. Status znaczenia przełomu renesansowego, a także przekonanie, że perspektywa z biegiem stuleci nabrała „form symbolicznych" przedstawił Erwin Panofsky w swym historycznym studium *Die Perspektive als symbolische Form (Perspektywa jako „forma symboliczna")*[3], z którym oczywiście należy się zgodzić. Pozostaje otwartym pytanie, na które nie odpowiedział Panofsky – jak intepretować „formę symboliczną" będącą przesłaniem redukowanym w dominującym w kulturze przekazie postmodernistycznym? Myślę, że jedną z dróg wskazał Grzegorz Zygier. ■

"Twoone", or on paradoxes of our seeing

An article about photographic work of Grzegorz Zygier within his artistic project *Twoone*, carried out since 2007. It includes the following series: *Twoone Land* (2008), *Twoone Sea* (2009-2010), *Twoone Moons* (2011), *Twoone Pyramidii* (2013), and *Twoone Ilk* (2018). In each, the artist reworks elements of daily images (like architecture, landscape, nature), turning them into geometrical abstraction. Facing these art works, a spectator is supposed to reconsider their aesthetic approach, and the perception of reality that undergoes cultural and civilization changes. ■

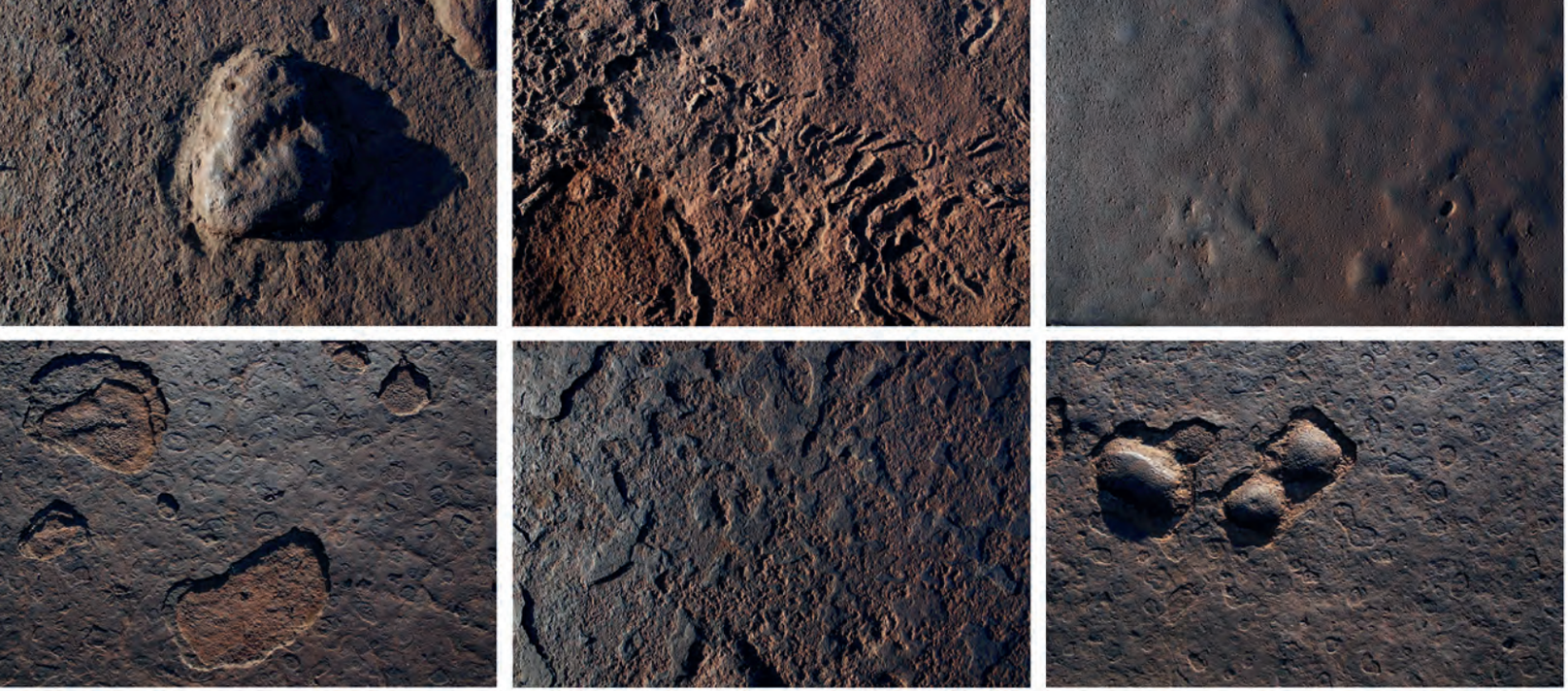
Anna Kania Saj

Retrospektywa Alka Figury. Fotografia 1969-2019

Powyżej: **Alek Figura**, *Niebieski*, 2011

Przypadająca na trudny czas pandemii ekspozycja fotografii Alka Figury w Galerii Patio Muzeum Miejskiego Wrocławia była wystawą jubileuszową (04.09 - 04.10. 2020). Prezentowała ona przekrój jego dorobku artystycznego z 50 lat, w tym zarówno czarno-białe fotografie z początków jego aktywności, później eksperymenty fotograficzne, jakie realizował w ramach grupy twórczej Foto-Medium-Art, a także prace już wykonywane po rozpadzie grupy, w tym kolorowe zdjęcia z ostatnich trzech dekad. Tematycznie fotografie Figury można podzielić na: ujęcia scen miejskich, zbiory struktur cywilizacyjnych oraz przedstawienia krajobrazowe. Z tym, że wybiera on z rzeczywistości tylko jej fragmenty, niejako dekonstruując ją, tak by uwyraźnić domyślną całość fotografowanego przedmiotu, pogłębić temat, którego motywem są m.in. rzeźby, pomniki czy miejska architektura. Często posługuje się on multiplikacją konkretnego motywu, kreując w ten sposób wizualne gry kompozycyjne, by w efekcie końcowym osiągnąć wrażenie dynamiki fotografowanego obiektu, nawet jeśli jest to statyczny widok ściany budynku. Analizuje także krajobraz naturalny, oddając otoczenie z z pomocą prostych form, linii, koloru czy kształtu; zestawia tak wybrane fragmenty, aby podkreślić w ten sposób dany temat poprzez interesującą narrację. W istocie skupia się on na uwypukleniu w kadrach wycinków zastanej rzeczywistości, w postaci wybranych z niej faktur i struktur. Powstają dzięki temu wyrafinowane, niejednoznaczne jej ujęcia, które w odbiorze, rzec można, są w nastroju poetyckie, sprzyjają swoistej subiektywnej narracji.

Niektóre ujęcia odzwierciedlają abstrakcyjne, czysto koncepcyjne spojrzenie artysty na fragmenty realnego świata. Takim przykładem jest cykl kilkunastu fotografii przysłoniętych okiennicami okien, pt. „Zapis świadomości 1969-1979", w którym fotograf zaprezentował tu swoje analityczne podejście. *W treści, w sensie narracyjnym, realizacja ta była zdecydowanie minimalistyczna,* >

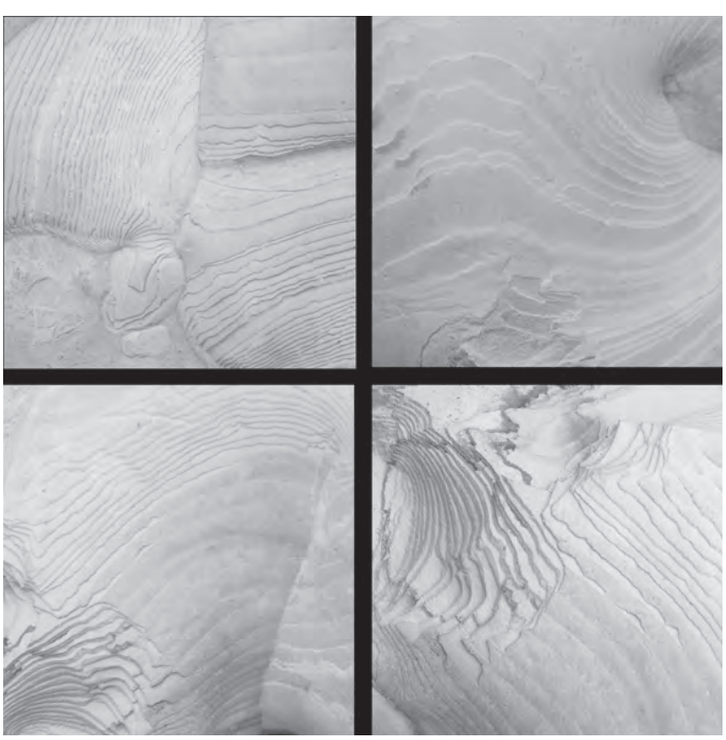


1

zaś zastosowany skrót formalny, dominujący w fotografiach, mógł epatować widza czystą strukturą. Praca ta wyraźnie wpisywała się w podstawy akceptowalne przez ruch fotomedialistów (stąd zaproszenie Figury do zespołu galerii Foto-Medium-Art.).[1]

Nie brakuje też w jego twórczości bardziej dosłownych przedstawień, prezentujących poszczególne postacie lub pejzaże; w tym np. spontanicznych ujęć ze zjazdów Chasydów czy sławnych osobistości, np. Alessandro Mendiniego w czasie jego pobytu we Wrocławiu bądź historycznych wydarzeń, np. scen z wieców Solidarności oraz kolorowych murali lub po prostu widoków fragmentów miasta. W tym przypadku jego fotografie prezentują podejście reporterskie, gdzie leit motivem jest człowiek i jego relacje do pejzażu i architektury.

1 A. Saj, *„Oswajanie widzenia", Alek Figura. Fotografia 1969-2019*, Wrocław 2020, s. 9



2

W tematyce krajobrazu Figura nawiązuje stylistycznie w pewnym sensie do fotografii ojczyźnianej Bułhaka i piktorialistów.

Pół wieku twórczości tego artysty – jak pisał kurator Andrzej Saj w katalogu wystawy – można podzielić na trzy etapy. Lata 1969-1978 to czas przystąpienia do grupy twórczej Seminarium Wrocławskie, która działała w ramach galerii wrocławskiej „Foto-Medium-Art". W latach 1978-81 mieści się okres aktywności grupowej według programu fotomedializmu, czyli działalności o ambicjach awangardowych, łączącej fotografię tradycyjną z nowymi mediami. Trzeci, obecny etap twórczości artysty, rozpoczął się od zerwania w 1982 roku współpracy z galerią "Foto-Medium-Art" i charakteryzuje się przede wszystkim nawiązaniem do okresu sprzed działalności fotomedialnej i jest jej twórczym rozwinięciem w budowaniu ujęć o stylistyce narracyjnej.

W twórczości Figury najważniejszym wydaje się być dążenie do ukazania wielowymiarowości przedstawianego przedmiotu za pomocą wielu sekwencyjnych ujęć, co jest niemożliwe do przedstawienia w jednym kadrze. W ten sposób poszerza on pole widzenia i pozwala dostrzec więcej. *Figura w swych pracach* – pisze kurator – *stawia na swoiste wgłębianie się w strukturę – cząstki widzialnego świata – tak by z ich złożenia w syntetyzującym dany widok obrazie osiągnąć efekt nowego jego widzenia; widzenia w złożoności i wielostronności. To też zamysł jakby zajrzenia „w głąb" rzeczywistości, w jej pełnię obecności, to tak, jak można by było sfotografować księżyc z obu jego stron – tej widzialnej i niewidzialnej*[2]

Wrocławska ekspozycja celnie oddała charakter twórczości tego fotografa. W dwóch salach ratuszowej galerii zostały zaprezentowane fotografie uporządkowane w dwóch zbiorach: kolorowe i czarno-białe. Zdjęcia łączone były w zestawy na zasadzie sekwencji kadrów, które tworzą pewną całość. *Metoda prezentacji zdjęć Figury jest oparta w zasadzie na koncepcji destrukcji. On „rozbija" obraz* [...] *na cząstki, które potem intencjonalnie składa w nową strukturę i ten zabieg kompozycyjny ma służyć właśnie wzbogaceniu ich odczytania.*[3]

Już ponad pięćdziesięcioletnia twórczość Alka Figury może służyć jako dowód zmieniających się trendów w fotografii (nie tylko polskiej), artysta nie unikał eksperymentów oraz stosowania różnorodnych technik w swojej aktywności fotograficznej. Jednak trzeba przyznać, że jego dorobek charakteryzuje się pewną konsekwencją działania. Zawsze na plan pierwszy wysuwało się w tej

2 Ibidem, s. 7

3 Ibidem, s. 8

3

Alek Figura
1. *Pejzaże żelazne*, 2011
2. *Sandomierskie pejzaże*, 2010
3. *Pejzaże kamienne*, 2011
4. *Cisza*, 2010

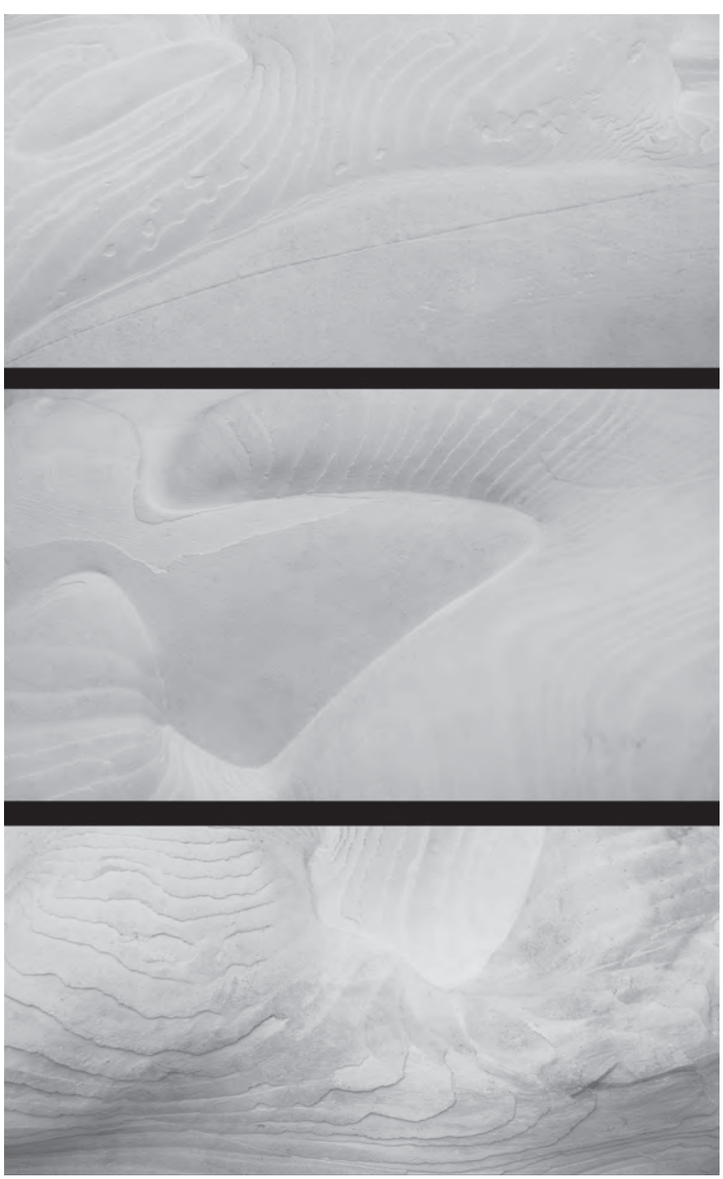
mierze konstruowanie pewnego rodzaju narracji opartej na złożeniu wielu sekwencji fotograficznych ujęć, budujących dany motyw każdej pracy – co jest charakterystyczną cechą całej twórczości Figury. Jest ona efektem *pewnego skrótu syntetycznego, który podbuduje obraz wielością możliwych odczytań, sprawi, że jego wydźwięk (treść i forma) będzie bardziej kompletny , że zdjęcie odda dany obiekt (widok) w dynamicznym procesie jego dookolnego (pogłębionego) obrazowania. I że powstałe w tym procesie ewidentne skróty wizualne, wyraźnie preferowane fragmenty danego obiektu czy sztafażu służą wzbogaceniu narracji, są niejako jej podporządkowane.* [4]

Fotograficzne obrazy Figury „mówią" o przedstawianej rzeczywistości i o sobie (w tym ich pewien wydźwięk autotematyczny) – co też jest pewną konsekwencją jego twórczej postawy, znanej już od lat 70. XX – do dzisiaj. ■

4 Ibidem, s. 10

A retrospective exhibition of Alek Figura. Photography 1969-2019

A jubilee exhibition of Alek Figura at the Patio Gallery of the City Museum in Wrocław featured his colour, as well as black and white photographs taken during 50 years of work. They include city scenes, groups of civilization structures and landscapes, and can be divided into three styles based on chronology (1969-1978, 1978-81 and since 1982 until now). Due to numerous experiments and many techniques he applied in his art, his photography can be a showcase of trends in Polish photography over the years. ■



4

1

Piotr Jakub Fereński

Po końcu. Widmowa Japonia Marka Bułaja

Mija właśnie dekada od potężnego trzęsienia ziemi u wybrzeży japońskiego regionu Tōhoku, którego efektem było niszczycielskie tsunami. Choć wszyscy znają drzeworyt autorstwa Hokusaia zatytułowany *Wielka fala w Kanagawie* i podobne przedstawienia gigantycznych fal nie są w japońskiej tradycji artystycznej niczym wyjątkowym, to jednak zdarzenie z roku 2011 roku było szczególne. Trzęsienie miało taką siłę, iż przesunęło oś globu o ponad 10 cm. Szacuje się, że na jego skutek śmierć poniosło blisko dwadzieścia tysięcy osób. Wstrząs o magnitudzie 9 stopni w skali Richtera wzburzył ocean i spowodował, iż kilkunastometrowa fala wody wdarła się w głąb lądu. Dokonała zniszczeń nie tylko w miastach portowych oraz w strefach przemysłowych, ale też uszkodziła elektrownię w Fukushimie. Japonia, a wraz z nią cały świat, stanął przed widmem katastrofy. W Elektrowni Atomowej Fukushima Nr 1 doszło do serii awarii, w związku z którymi ogłoszono 1 stopień zagrożenia. Choć szczęśliwie sytuację udało się opanować, to jednak 25 lat po wybuchu reaktora w Czarnobylu, znów zrozumieliśmy, że działalność człowieka skutkująca rozwojem trudnych do kontrolowania technologii i procesów, w konfrontacji z siłami natury może przynieść nieprzewidywalne i tragiczne następstwa.

Energia jądrowa to raptem jedno z licznych niebezpieczeństw, zagrażających nie tylko gatunkowi ludzkiem, ale i innym organizmom na ziemi. W związku ze zmianami klimatycznymi spowodowanymi niepohamowaną eksploatacją dóbr naturalnych, stale zwiększającym się zapotrzebowaniem na energię, emisją do atmosfery dwutlenku węgla pochodzącego z produkcji i transportu, około 2050 roku naukowcy spodziewają się globalnej katastrofy. Świat, jaki znamy, albo się szybko zmieni, albo zniknie. Większość populacji planety mieszka w pasie 200 km od linii wybrzeża. Na skutek podnoszenia się wód morskich wiele dużych ośrodków miejskich może zostać wkrótce zalana. Zajmowanie pod zabudowę deweloperską kolejnych terenów, dotychczas zamieszkiwanych głownie przez dzikie, liczące sobie miliony lat gatunki zwierząt, powoduje pojawianie się zagrażających ludziom wirusów, które w dobie globalizacji z niespotykaną

Marek Bułaj
1. *Harumi*
2. *Minori*
3. *Momoe*

2

3

dotąd prędkością szerzą się na wszystkich kontynentach.

Zdaniem części ekspertów energia atomowa jest w pozyskiwaniu najczystsza ze wszystkich. Fukushima wciąż jednak budzi lęk. Trudno dziwić się społecznym obawom zwłaszcza w Japonii. Każdy ma w pamięci fotografie przedstawiające efekty realizacji Programu Manhattan, tj. zrujnowaną Hiroszimę i Nagasaki. Nie sposób zliczyć dwudziestowiecznych projektów artystycznych nawiązujących do wydarzeń z sierpnia 1945 roku. Natomiast w ostatniej dekadzie większość ekspozycji, instalacji, prac artystycznych podejmujących problematykę zagrożenia niszczycielskim promieniowaniem nawiązywała właśnie do awarii elektrowni w regionie Tōhoku.

W nurt artystycznych rozważań na temat relacji kultury i natury, ale też końca cywilizacji wpisać można cykl zdjęć Marka Bułaja zaprezentowany na wystawie „Inspiracje japońskie" w Za Szafą we Wrocławiu w styczniu 2021 roku. Sam twórca podróżując w latach 2013-2015 po dalekowschodnich wyspach myślał raczej o pięknie przyrody w konfrontacji z wysoce rozwiniętą techniczne i bardzo zagęszczoną przestrzenią miejską. Niemniej, na widok odbitek w Galerii ZPAF na myśl widzom przychodzić mogła także kwestia urbanizacji >

Marek Bułaj, *The Great Buddha of Kamakura*

po końcu człowieka. Bułaj w swym bardziej tradycyjnym podejściu skupiał się na trosce oraz zaangażowaniu Japończyków na rzecz podtrzymywania tradycji i dbania o naturę w aspekcie wielkiego skoku cywilizacyjnego. Jak sam podkreślał, prace czerpały tytuły od japońskich imion odzwierciedlających uroki natury. Jednak przyglądając się tzw. „sandwichom", powstałym poprzez nałożenie na siebie fotografii przedstawiających elementy przyrody i architektury, dostrzec można obrazy o charakterze postapokaliptycznym. Część ze zdjęć przywodzi na myśl ruiny Hiroszimy i Nagasaki, inne z kolei wydają się być portretami miasta opuszczonego przez ludzi po przejściu Godzilli, czyli ziejącego ogniem potwora (stanowiącego śmiertelne zagrożenie dla wszystkiego, co znajduje się na jego drodze). Warto przypomnieć, iż reżyser zrealizowanego w 1954 roku filmu *Godzilla*, Ishirō Honda, był świadkiem zniszczeń, jakie amerykańska bomba atomowa spowodowała w Hiroszimie. Wielkiego przerażającego stwora uznaje się niekiedy za metaforę broni jądrowej. Wówczas myślano, że to ona przyniesie apokalipsę. Współcześni artyści widzą więcej zagrożeń. Można zaryzykować stwierdzenie, że świat przebijający ze zdjęć Bułaja to świat po końcu człowieka. Nieco nieświadomie, za sprawą onirycznego przenikania się roślin i budowli, fotograf przenosi odbiorców w przyszłość, która nie będzie ich doświadczeniem. Widmowe obrazy są subtelne, spokojne, piękne, ale jednocześnie napawające grozą. Przyroda oplata formy architektoniczne i odzyskuje zurbanizowaną przestrzeń. Czy świat bez człowieka nie będzie ładniejszy? ■

After the end. Ghostly Japan of Marek Byłaj

In January 2021, the Za Szafą gallery in Wrocław presented a photo exhibition „Japanese inspirations" by Marek Bułaj. The photographer's idea was to show the beauty of nature confronted with highly developed urban space. Apart from that though, as some images strongly remind also of atomic explosions and earthquakes, there is a deeper reflection on the future when the mankind is no more on the earth. ■

Elżbieta Łubowicz

Nadnaturalne

Wieloświaty Piotra Komorowskiego

Fotografia Piotra Komorowskiego od trzydziestu paru lat dotyka, na różne sposoby, problemu relacji między naturą a człowiekiem i zbudowaną przez niego cywilizacją. Ta problematyka obecna jest począwszy od pierwszej wystawy z 1987 roku, z cyklem *Natura naturata*, poprzez *Spostrzeżenia* (1995), *Stan uwagi* (1996), *Inkarnacje* (2004), *Antygrawitację* (2004) i *Ogrody* (2007) aż po *Introspekcje – wewnętrzne doświadczenie ciała* (2011) oraz *Retrospekcję* (2017). Te ostatnie, powstałe już w XXI wieku – pomijając *Ogrody* – skupiały się na problemie natury ludzkiej; poprzednie (włączając późniejsze *Ogrody*) mówiły o naturze i jej związkach z psychicznym wnętrzem człowieka oraz sferą sztucznych jego wytworów. Opozycyjne pojęcia „natury" i „kultury" ukazywały tutaj swoją wieloznaczność, ujawniając wzajemne przenikania sfer nimi określanych. Skłaniały także do przemyślenia na nowo własnego stosunku do tych kwestii.

Równolegle – obrazy te oscylowały wciąż między dokumentem a fikcją. Piotr Komorowski jako młody jeszcze człowiek zaczynał od fascynacji „magią" fotografii w jej elementarnej roli pamiątki, utrwalenia śladu pamięciowego. Jego zdjęcia (*Spostrzeżenia* i *Stan uwagi*) naznaczone były melancholijną refleksją nad ulotnością chwili, nad przemijaniem świata i życia. Ten pozornie „czysty" dokument zawierał w sobie jednak zawsze drugą warstwę – czytelną dla wnikliwego obserwatora i odwołującą się do symboli oraz tworzonych przez nie metaforycznych sensów. Dla jednych odbiorców mogły więc być te fotografie „zwykłymi widokami", dla innych – subtelnymi dziełami sztuki. Właśnie operowanie na granicy między dokumentem a sztuką, obecne również w najnowszym cyklu *Wieloświaty. Foto-naturo-montaże* jest dla mnie w formie obrazów Piotra Komorowskiego najciekawsze.

Fotografie z ostatniego cyklu powracają, po latach zajmowania się przez ich autora inscenizacjami przed kamerą, do kadrów dokumentalnych – do „fotografii znalezionej". I również, na pierwszy rzut oka, wydają się rejestracją zwykłych widoków mijanych po drodze. Ale to tylko przy bardzo powierzchownym na nie spojrzeniu, bo jednak od razu wyczuwa się w nich coś niepokojącego. Coś przeszkadza w obserwacji obrazu ze starym porzuconym samochodem: w powietrzu unoszą się gałązki, liście, źdźbła suchej trawy, kawałki kory – jakby nagle potężny wicher uniósł je w górę; na innym zdjęciu przy mostku z metalowymi barierkami wygląda na to, że osunęła się ziemia, porywając ze sobą skłębione gałęzie. Na kolejnym – powstaje wrażenie, jakby zetknęły się ze sobą dwie obce sobie rzeczywistości: z tej na pierwszym planie – jak przez szybę, do >

Powyżej:
Piotr Komorowski,
Z cyklu: „Wieloświaty"

1

1-3. **Piotr Komorowski**, Z cyklu: „Wieloświaty"

której przylgnęły niesione wiatrem drobne fragmenty roślinności – spoglądamy na biegnącą w dal drogę z dziwnie nagle zogromniałą nakrapianą purchawką na jej początku. Fragment łodyżki z kwiatem ostu wykwita z błota obok kałuży, konkurując rozmiarami z drzewem w głębi kadru. Nad brzegiem strumyka kamienie zawisły w powietrzu, ześlizgując się w wodę jak po szklanej tafli.

Rzeczywistość na tych zdjęciach wydaje się surrealna – nie jest to jednak nadrealizm tak jaskrawy, jak na przykład na obrazach René Magritte'a, gdzie nic do siebie nie pasuje, a ponadto, przy klasycznej linearnej perspektywie, przedmioty występują w nadnaturalnej skali wielkości. U Piotra Komorowskiego jest odwrotnie: obiekty zachowują na ogół swoją właściwą skalę, za to z przestrzenią jest coś nie w porządku. Rozpada się na dwie różne przestrzenie – tę z pierwszego i z drugiego planu – albo wewnątrz zwyczajnej przestrzeni wydaje się otwierać druga przestrzeń, o innej perspektywie. A czasem nawet powstaje przestrzeń jak najbardziej jednorodna (jak na obrazie z samochodem), tylko rejestrująca niezwykłe zjawisko. Zakłócenia przestrzenne mają charakter o wiele bardziej subtelny niż rzucające się w oczy przeskalowania surrealistów. Wywołują wrażenie dezorientacji, niepokoju z powodu niezidentyfikowanej dziwności widoku.

Krystyna Janicka precyzyjnie, w sposób dający do myślenia definiuje cele działań surrealistów: *Surrealiści zacierali granicę między postrzeżeniem a wyobrażeniem. Zmierzali do unieważnienia racjonalnego myślenia opartego na dualizmie przeciwieństw. Także do zatarcia granicy między światem natury a światem ludzkiej psychiki* (K. Janicka, *Surrealizm*, WAiF, Warszawa 1985, s. 33).

Niezupełnie tak dzieje się na fotografiach Piotra Komorowskiego. Ogląd tych obrazów nie wprawia rozumu w bezradność, ale odwrotnie, prowokuje do dociekania, jaka jest natura tej rzeczywistości; do identyfikacji trójwymiarowej przestrzeni zobrazowanej na płaskiej fotografii. Aktywizuje wyobraźnię widza do ustalenia sensu obrazów poprzez wpisanie ich w świat własnej świadomości, własnych tropów mentalnych. Tropów tych może być wiele, bo właściwie w każdej z fotografii zachodzi inna relacja między różniącymi się przestrzeniami. Można zobaczyć tu metaforycznie moment spełniania się Apokalipsy, ale można też – sytuację obecności obok siebie przestrzeni realnej i transcendentnej; a także – istnienia wewnątrz naszej oswojonej rzeczywistości jakiegoś innego, tajemniczego świata. Na zdjęciach Piotra Komorowskiego nie zaciera się granica między postrzeżeniem a wyobrażeniem: ta granica jest widoczna, ale niewyraźnie; nieoczywista, a więc inspirująca dialog. Co tu istnieje naprawdę, a co jest efektem manipulacji? I na czym ta manipulacja polega? – takie pytania przychodzą na myśl wnikliwemu widzowi.

Pytanie o prawdę rozumianą jako wierność naturze i jej prawom jest w tej serii fotografii kluczowe. Autor nazwał je „foto-naturo-montażami", zdradzając tym samym hybrydowy ich charakter. Jest to, można uznać, fotografia w fotografii, bo skopiowana na papier fotografia została powtórnie sfotografowana, ale wraz >

2

3

Piotr Komorowski, Z cyklu: „Wieloświaty"

z umieszczonymi na niej drobnymi elementami natury – jak ziemia, kamyki, liście, źdźbła trawy, patyczki, gałązki. Metoda więc w części taka, jak w fotogramach (bo przyłożenie bezpośrednio do papieru trójwymiarowych obiektów), a częściowo jak w fotomontażu (bo jeden obraz powstaje z połączenia dwóch różnych obrazów). Dominująca jednak w końcowym rezultacie jest tu zawsze ta pierwotna fotografia, czyli ta, która jest w istocie obrazem obrazu… Natomiast to, co zostało przedstawione na jednokrotnym tylko (a więc bardziej „prawdziwym") obrazie – drobne elementy natury – ukazuje się widzowi jako obcy wtręt, pochodzący z innej przestrzeni, wdzierającej się w przestrzeń właściwego obrazu…

Wieloświaty Piotra Komorowskiego to seria fotografii, która jest nie tylko dialogiem między naturą a ludzką myślą i wyobraźnią, ale także dialogiem między rzeczywistością a jej fotograficznym obrazem. I pytaniem o naturę tego obrazu. Refleksją nad tym, co określamy jako „naturalne", a co – jako „nienaturalne". Analogicznie do „nadrzeczywistości" surrealistów można powiedzieć, że są to zdjęcia „nadnaturalne", bo budują własny świat wyobraźni nie ponad całą otaczającą nas rzeczywistością, ale tworzą sztuczny świat sztuki ponad naturą, włączając tę naturę w jego obręb. Odczytuję je nie jako podważające granice takich pojęć jak „natura", „obraz", „realizm", „fotografia" i „sztuka" oraz kwestionujące ich sens, ale raczej jako inspirację do dalszego zastanawiania się nad tymi granicami i definicjami – co wydaje mi się daleko bardziej twórcze, otwierające nowe perspektywy.

Bo czyż ludzka cywilizacja, a w jej obrębie także sztuka, nie jest nadbudowana nad naturą, stanowiąc zarazem – w szerszej perspektywie – jej rozwinięcie? Rozwinięcie, które wówczas, kiedy staje się „antynaturalne", zwraca się przeciwko naturze: i tej, wewnątrz której żyjemy, i także przeciw naszej własnej naturze… ■

Supernatural. "Multiworlds" of Piotr Komorowski

In his photographic art, Piotr Komorowski for 30 years has dealt in different ways with the relation between nature and human, culture and civilisation, as well as documentary and fiction. The series *Multiworlds* questions the dialogue between reality and its photographic image, between what is natural and what is not, and inspires to carry out a further research on their borders and definitions. ■

Zyta Misztal v. Blechinger

Wspólnota artystów w dialogu z naturą – Exhibition for ONE

PROLOG

W 1954 r duński malarz Asger Jorn przybył do Włoch na zaproszenie swojego przyjaciela Enrica Baja. Zdecydował się osiedlić w Albissola Marina, przekształcając swój dom w Muzeum. Jorn pojmował sztukę jako *organiczny zestaw spontanicznej, wolnej i żywej przestrzeni, składającej się z kształtów, kolorów i idei, zdolnych do poprawy jakości życia.* Wierzył, że człowiek może stać się przejawem cudu natury i to właśnie sztuka wskazuje ku temu drogę. Inny artysta, Antonio Calderara w swoim domu zgromadził 327 dzieł. Kolekcja powstała dzięki zakupom i wymianom, jakie artysta dokonywał ze swoimi przyjaciółmi, kierując się szacunkiem do ich twórczości oraz powinowactwem badawczym. Nazywał je *jednością myślenia.* O swej sztuce mawiał*: Wyobraźnia nie jest rzeczywistością*, ale najwyższym, najczystszym *i najbardziej abstrakcyjnym jej wyrazem, w której czas traci sens swojej miary.*[1] Podobnych inicjatyw w postaci Domów Sztuki na terenie Włoch, Francji czy Szwajcarii znajdziemy wiele. Odwiedzając je, możemy spotkać piękno życia ich właścicieli. Piękno różnorodne, które nie dominuje, a kształtuje światopogląd, natomiast konstytuując swą wielokulturowość, łączy ludzkość w jej aksjologicznym dorobku wspólnego dziedzictwa.

Współcześni artyści Paola Alborghetti i Eckehard Fuchs podzielają to przekonanie. Od lat organizują międzynarodowe programy rezydencyjne, zaś w swoim domu we Włoszech stworzyli przestrzeń dla ekspozycji prac własnych oraz dzieł tworzonych przez ich przyjaciół.

1 Fragment z autobiografii dostępnej na stronie Fundacji A. Calderara z wystawy „La storia di Antonio Calderara e una scelta di artisti contemporanei suoi amici"

„EXHIBITION FOR ONE" – KONCEPCJA.

Nieczynne muzea i galerie oraz wstrzymane działania wystawiennicze skazały artystów na stagnację. Żaden twórca nie jest jednak bytem statycznym, zaś głosu sztuki nie da się uciszyć. Artyści zamknięci w swych domach potrzebowali inspiracji. Potrzeba integracji stawała się tym silniejsza, im dłużej trwało odosobnienie. Paola Alborghetti i Eckehard Fuchs zbudowali platformę internetową, służącą do komunikacji pomiędzy artystami, gdzie można było gromadzić pomysły na przyszłe działania artystyczne. Zaproszeni do partycypacji w projekcie artyści, tworzyli prace o małych formatach, często wykonując je na papierze – materiale najłatwiej dostępnym w czasach kryzysu. Pracom robiono zdjęcia i umiejscawiano je na serwerze. Posiadanie idei dzieła sztuki bez jego fizycznej obecności, przerodziło się w unikatową „wirtualną akcję kolekcjonerską", która inicjowała tak potrzebny pomiędzy twórcami dialog. Wraz z upływem czasu do projektu dołączali kolejni zainteresowani. W środku tej „wymiany" narodził się kolejny pomysł. Artyści dokonywali swobodnego wyboru spośród zgromadzonych prac i wchodzili z nimi w interakcje, wystawiając je we własnej przestrzeni lub dokonując artystycznych interwencji. „Exhibition for one" stała się zatem cyklem prywatnych wystaw odbywających się w Sieci. Inaugurowali je spontanicznie sami artyści. Akt, który nazwano „wymianą", zintegrował realia krajów bliskich i dalekich, z całą ich historią i kulturą.

Powyżej: ONE 008 / Italy, by **Eckehard Fuchs** and **Belle Shafir**, *ein Spaziergang als Bilderrahmen*

Dokumentacja z kolejnych odsłon wystawy, upubliczniona na platformie internetowej, pozwalała dzielić się wiedzą i umożliwiała obieg informacji w bardzo krótkim czasie. Biografie artystów przestały stanowić jedynie strategię >

1

marketingową danej instytucji (muzeum czy galerii), stając się rodzajem osobistych opowieści o artyście–człowieku, funkcjonującym w kontekście kultury danego kraju i miejsca w jakim żyje. Codzienna egzystencja i sztuka, skomasowały się w naturalny sposób.

„EXHIBITION FOR ONE" – ABSTRAKT.

W swoim ogrodzie w Hakusan (Japonia) **Michiko Nakatani** zaaranżowała reprodukcje obrazów Fuchsa i Alborghetti, pozostawiając je na łasce czynników atmosferycznych. Prace blakły od słońca, każdego dnia ulegając przemianie. Deszcz zmył część danych z druku cyfrowego, a wiatr potargał papier. Samoregenerujący się wymiar natury skontrastowany został ze słabością i przemijaniem wytworów ludzkiej ręki. Ale ślady pigmentu ułożyły się w nowe znaki, na reprodukcjach pojawiły się nowe odcienie. Przerywane tu i ówdzie linie stworzyły nowe symbole. Metamorfoza materii wpłynęła na rozwarstwienie pamięci. Tak jak zmienił się fizyczny obraz prac, tak też uległ zmianie mentalny obraz ogrodu. Ogród zapamiętał ideę.

Na poddaszu zamku Château Beaurepaire w Loudun (Francja) **Patricia Smith** wyeksponowała reprodukcje swoich prac, wycinając je w nowe formy i naklejając na ścianę. Jej „mapy myśli"[2] niczym komórki macierzyste wniknęły w krajobraz Chambre de Bonne, budując jego żywą tkankę i konfrontując się jednocześnie z przedmiotami - symbolami, takimi jak puste krzesło (obecność nieobecnych), zegar (przemijanie), lampa i księga (mądrość i oświecenie) oraz dziełami trojga innych artystów. Prace te, oprawione w strojne ramy, dopowiadały własne historie.

Ogród i dziedziniec francuskiego zamku, wraz z ich żywą przyrodą, stały się rekurencją dla ekspozycji dzieł amerykańskiej artystki **Virgini Katz**, która portretuje naturę, szukając dosłownych i metaforycznych powiązań, jakie dzielimy ze środowiskiem. Virginia Katz myśli o powierzchni Ziemi jak o antropomorficznej skórze, bada różnorodne zjawiska przyrodnicze, mając świadomość praw fizyki i dociekań filozoficznych, które odnoszą się do naszego bliskiego związku z krajobrazem.

W nurcie świadomości ekologicznej powstała wystawa przygotowana przez **Eckeharda Fuchsa**. Artysta ten tworzy wizualne historie w duchu niemieckiego ekspresjonizmu. Narrację swojej wystawy oparł na kontrastujących ze sobą zestawieniach, komponując cykl kolaży. W kontekst sugestywnych fotografii, artysta wpisał między innymi minimalistyczną instalację **Ulriki Mundt**, czy „polifoniczny spektakl różnorodności" izraelskiej artystki **Belle Shafir**. Prace stały się nośnikiem nowych znaczeń, przestrzegając przed radykalnym wykorzystywaniem natury jako towaru i domagając się przywrócenia czci dla życia.

Szaleńczy pęd rozwoju technologii, przejawiający się w zachłanności i braku pokory wobec faktu naszej nierozerwalnej łączności z naturą, wzbudził tęsknotę za wrażliwością i intuicją, którą wyrazili w swoich utworach **Francesca Conchieri**, **Mauro Cossu**, czy **Randolf Pirkmayer**. Poszukiwania zagubionej tożsamości były również tematem prac rzeźbiarki **Marii Rucker.** Doskonale wpisały się w projekt instalacje **Yariego Miele**, który pracuje z materiałem luminescencyjnym, badając relacje iluzja-rzeczywistość oraz fizyczną i psychiczną strukturę światła w przestrzeni.

„Antropologią pojęciową" nazwała swoją wystawę **Paola Alborghetti**. Artystka spostrzegła, jak wiele podobnych do siebie form jest utrwalonych w wyobraźni człowieka i pojawia się w malarstwie, rzeźbie, rysunku, czy fotografii. Przygotowane

2 O artystce mówi się, że tworzy „kartografię psychiczną". Jej utwory są emocjonalne, choć posiadają geologiczne i biologiczne konotacje. W „mapach myśli" artystka łączy skojarzenia, słowa i ich znaczenia, z kategoriami przestrzennymi nawiązującymi wprost do natury.

2

przez nią zestawienie podobieństw, prowadzi wprost do konkluzji, że wszystkie istoty żywe łączy nierozerwalna więź. Możemy ją nazwać wspólną świadomością. W różnych miejscach, w wielu momentach, w nieskończonej ilości form naszej egzystencji, jakkolwiek banalnie to brzmi – pozostajemy jednością.

Technologie zmieniły sposób przeżywania relacji z naturą. Pojęcie natury, w pierwotnym rozumieniu jej harmonii czy ontologicznego fundamentu „istnienia i możliwości" jest przez różnych artystów interpretowane odmiennie, ujawnia jednak wspólną ideę:

„Natura! Wiecznie stwarza nowe postacie; to co jest, jeszcze nigdy nie istniało, to co było– nie wraca, wszystko jest nowe, a przecież zawsze zostaje takie jak dawniej. (...)

Natura jest jedyną artystką: od najprostszego tworzywa do największych kontrastów; bez cienia wysiłku do najdoskonalszej dokładności, a zawsze z jakimś miękkim tonem. Każde jej dzieło ma własny charakter, a wszystko to stanowi jedność"[3]

EPILOG

Kryzys duchowy, geopolityczny i społeczno-gospodarczy oraz przetaczająca się przez glob niszczycielska pandemia, ujawniły nieuchronność nadejścia przemiany, epokowego punktu zwrotnego w historii naszej kultury. Stojąc na rozdrożu, stajemy się świadkami przełomu. Możemy realizować wizję Georga Orwella albo podążać wprost do „Nowego wspaniałego świata" Aldousa Huxleya. Czy są inne alternatywy? Tu, z pomocą przychodzą artyści: orędownicy, moderatorzy i łącznicy, którzy przypominają, co jest ważne, a poprzez kreację otwierają nas na nowe perspektywy, tworząc przestrzeżeń dla odpowiedzialnej komunikacji. Prawda sztuki dysponuje potężną siłą, która inspiruje do odważnych działań. Świat potrzebuje ich teraz bardziej niż kiedykolwiek. Tylko jak przebić się z tą prawdą przez śmietnik dezinformacji, uprzedzenia, powierzchowność i bezmyślność, skoro nawet uwaga jako permanentnie deficytowy zasób stała się przedmiotem komercji?

Ogromną rolę może pełnić tu niezależna krytyka artystyczna. Jej nowy zakres i wpływy właśnie definiują się w globalnym świecie sztuki, w którym nie ma już polemiki Greenberga i Rosenberga. Projekt „Exhibition for one" zrodził się jako sprzeciw wobec ograniczeń wywołanych nie tylko przez pandemię. Stał się nie tyle projektem artystycznym, co operacją społeczną. I choć jego idea wciąż się rozrasta i ewoluuje (planuje się organizację cyklu wystaw objazdowych), to ich koncepcja zakłada, że odbywać się będą w miejscach innych niż muzea, czy galerie. To zmusza do myślenia nad współczesnymi sposobami upowszechniania dzieł sztuki, oraz skłania do refleksji nad formą, narracją, czy wyborem trybu ekspozycji.

„Exhibition for one" jest oddolną i niezależną inicjatywą kolektywu artystów z całego świata, którzy postanowili wzajemnie obdarować się wolnością. ■

3 Fragment z dziennika Goethego (1782) ilustrujący klasyczną (w romantycznym wydaniu) wizję natury. R. Guardini „Koniec czasów nowożytnych", tłum. Z. Włodkowa, Wydawnictwo Znak, Kraków 1969r; s. 41

3

1. Belle Shafir, *Chaos*, Exhibition for ONE
2. ONE 001 / Italy, Bienno (BS), Palazzo Simoni Fe, artwork **Michiko Nakatani**
3. ONE 002 / Japan, Hakusan (Hakusan-chō) Mie, Garden of Michiko Nakatani, artwork **Paola Alborghetti**, *after rain*

Community of artists in dialogue with nature – Exhibition for ONE

As museums and galleries are closed due to the pandemic, Paola Alborghetti and Eckehard Fuchs created a unique online platform for communication between artists on their new projects. The artists uploaded photos of their small-format works, creating a virtual gallery which then developed into a series of private exhibitions. Artists would select art works by another artist and set them in their space. Apart from the project initiatior, participants included among others: Michiko Nakatani, Patricia Smith, Virginia Katz and Yari Miele. ■

1

Grażyna Borowik

Sztuka dla życia i przeżycia. Kontekst wenecki

Temat bioróżnorodności i jej wpływu na zmienność życia na Ziemi, na przyspieszenie bądź opóźnienie procesów bezpowrotnego wymierania zwierząt i roślin, na stan wód, powietrza i gleby jest istotnym przedmiotem międzynarodowych debat dotyczących zrównoważonego rozwoju, ale także centralnym punktem wystaw na całym świecie. Podczas zwołanego we wrześniu 2020 roku szczytu Narodów Zjednoczonych ustanowiono, że lata 2021 – 2030 będą dekadą odbudowy zdegradowanych ekosystemów, których obecny stan grozi wyginięciem 25 % gatunków roślin i zwierząt. Utrata różnorodności biologicznej jest przyczyną zmian klimatycznych, głodu, braku pitnej wody, rozprzestrzeniania się chorób i wzmożonej śmiertelności ludzi.

Teoretyczne rozważania dotyczące relacji pomiędzy ludźmi a szeroko rozumianym środowiskiem naturalnym połączone z praktyką artystyczną pojawiają się w sztuce już w latach pięćdziesiątych. Herbert Bayer, grafik, malarz i rzeźbiarz, student Bauhausu i architekt Fritz Benedict zaprojektowali dwie prace

2

1. **Tomás Saraceno**, *Aero(s) cene*: *When breath becomes air, when atmospheres become the movement for a post fossil fuel era against carbon – capitalist cloud*, 2019, fragment, instalacja, Arsenał, 58 Biennale w Wenecji
2. **Lara Almárcegui**, *Construction Materials*, 2013, instalacja, 254 m3 cegły, 101 m3 betonu, 49 m3 cementu, 49 m3 tarcicy, 2 m2 szkła, 1 m3 dachówek, 2,6 tony żelaza i 17 ton prefabrykowanych bloków cementowych, Giardini, Pawilon Hiszpański, 55. Biennale w Wenecji
3. **Ibrahim Mahama**, *Out of Bounds*, 2015, instalacja, mixed media, worki na węgiel, metalowe metki i liny jutowe, Arsenał, 56. Biennale w Wenecji,
Fot. 1-3 © by A. Dudek-Dürer

3

traktujące krajobraz jako rzeźbę: *Kopiec Ziemi* (1954 r.) i *Ogród Marmurowy* (1955 r.), które można uznać za początek nurtu *land artu* – sztuki ziemi, w obrębie którego najgłośniejsze realizacje przypadają na lata 70. XX wieku. Ingerencja artystów w przestrzeń środowiska naturalnego, kiedy to główny nacisk kładziono na proces twórczy zaplanowany jako działanie efemeryczne bądź długotrwałe, podlegające erozji pod wpływem czynników atmosferycznych, niejednokrotnie skutkowała naruszeniem naturalnego krajobrazu czy wręcz brutalną jego dewastacją. Dzieła pierwszej fali *land artu*, prezentowane początkowo w galeriach i muzeach, w kolejnych latach wrastały w otwartą przestrzeń w postaci monumentalnych instalacji. Słynna, półkilometrowa spiralna grobla Roberta Smithsona, którą amerykański artysta usypał w roku 1970 na brzegu Wielkiego Słonego Jeziora w stanie Utah z sześciu tysięcy ton ziemi i kamieni zapoczątkowała spektakularne realizacje. Smithson swoją twórczość łączył z pojęciem entropii, nieuporządkowania. Zmiany w krajobrazie postrzegał w kontekście czasowym jako proces naturalny wynikający z nieustannych relacji pomiędzy człowiekiem a przyrodą, którą ten wciąż stara się ujarzmić i podporządkować, korzystając ze swych umiejętności, pomysłowości i przenikliwości umysłu. Innym wybitnym przedstawicielem *land artu* jest Christo Vladimirov Javacheff, autor 23 gigantycznych projektów, które zrealizował wspólnie z żoną Jeanne-Claude Denat de Guillebon. (...)

Ustalenie wspólnej terminologii dla zjawisk artystycznych odwołujących się do natury to próżny trud. Określenia są znaczeniowo nieostre, często stosowane zamiennie, intuicyjnie i subiektywnie. Z jednej strony natura bywa tłem bądź kontekstem twórczych realizacji, ale sama w sobie może być również potencjalnym dziełem, z drugiej zaś jest pretekstem do interdyscyplinarnych działań o charakterze misyjnym, zorientowanym na ochronę i odbudowę zdegradowanego środowiska.

(...)

Wśród praktyk artystycznych związanych z przyrodą można wymienić *crop art.* Wyrazistą przedstawicielką tego nurtu jest Agnes Denes, która w 1977 roku zasadziła na wysypisku przemysłowym w Nowym Jorku pół akra ryżu, a w 1982 roku obsiała pszenicą dwuakrowe wysypisko na Manhattanie. Artystka sadzi lasy, zagrożone wyginięciem gatunki drzew, zajmuje się kształtowaniem krajobrazu zamieniając nieużytki w miejskie oazy. Pokrewne działania realizuje Linda Tegg, australijska artystka, performerka, fotografka, której instalacja *Grasslands* zrealizowana w Melbourne polegała na odtworzeniu użytków zielonych sprzed osadnictwa. Projekt *Repair,* nawiązujący w swoim konceptualnym założeniu do *Grasslands,* artystka zaprezentowała w Pawilonie Australijskim podczas Biennale Architektury w Wenecji w 2018 roku. Dziełem była bujna murawa, kawałek naprawionego zielonego miejsca, które porastało 65 gatunków roślin >

1

2

1. **Céleste Boursier-Mougenot**, *Rêvolutions*, 2015, instalacja, mixed media, Pawilon Francuski, Giardini, 56. Biennale w Wenecji
2. **Joan Jonas**, *They Come to Us without a Word*, 2015, instalacja, Giardini, Pawilon USA, 56. Biennale w Wenecji
3. **Robert Smithson**, Dead Tree, 1969, instalacja, drzewo, lustra, Giardini, Pawilon Centralny 2015, 56. Biennale w Wenecji
Fot. 1-3 © by A. Dudek-Dürer

sprowadzonych z południowo-wschodniej Wiktorii. Jednak najbardziej znanym przykładem sztuki ekologicznej mieszczącej się w tym zakresie jest projekt Josepha Beuysa zrealizowany w 1982 roku przy okazji Documenta w Kassel. Artysta wraz ze swymi asystentami zasadził 7000 dębów w mieście i na jego obrzeżach.Z *crop-artem* powiązany jest *bio-art,* praktyka artystyczna oparta na pracy z żywymi organizmami i procesami życiowymi, na osiągnięciach inżynierii genetycznej, transplantologii, hodowli tkankowej. Ta nowa forma działań artystycznych, często niezwykle kontrowersyjnych, budzi wiele emocji, wywołuje burzliwe dyskusje na tematy etyczne, stawia pytania o granice sztuki i status artysty. Autorem terminu *bio-art* jest Eduardo Kac, który wymyślił również pojęcie sztuki transgenicznej, opartej na włączaniu ludzkich genów do dzieła. Artysta wykorzystuje biotechnologię do ingerowania w naturalną strukturę genetyczną roślin i zwierząt. W 1997 roku, podczas performensu *Time Capsule, Kac* wszczepił sobie pod skórę zaprojektowany dla zwierząt domowych czip RFID, którego skanowany kod był w galerii, a sam artysta zarejestrował się w bazie danych zwierząt.

Znaną artystką bio-artu jest Mireille Suzanne Francette Porte**,** francuska performerka, rzeźbiarka, autorka wideo, działaczka feministyczna, w świecie sztuki występująca jako Orlan. Liczne „operowe" operacje plastyczne, które modyfikowały jej ciało na podobieństwo znanych z historii sztuki wizerunków były dokumentowane, a ich przebieg przekazywany satelitarnie w czasie rzeczywistym. Podczas 57. Międzynarodowego Biennale Sztuki w Wenecji w 2017 roku Orlan była jedną z ośmiu autorek wydarzenia *Body and Soul Performance* w Palazzo Pisani.

Termin *sztuka w naturze* dotyczy działań z wszelkimi zasobami naturalnymi, takimi jak woda, drewno, ziemia, kamienie. Sięgając po znalezione w naturze materiały, artyści celebrują swój związek z przyrodą. Istnieje również termin *sztuka w przyrodzie,* który oznacza proces współtworzenia, w którym człowiek jest partnerem natury uwzględniającym ducha i energię miejsca, a materią sztuki są kwiaty, gałązki, sople, pióra, ciernie, liście, śnieg. Tak pracuje Andy Goldsworthy, brytyjski rzeźbiarz, fotograf, ekolog, który obserwuje i bada skutki oddziaływań atmosferycznych, wiatru, światła i czasu na swoje dzieła.

Sue Spaid i Amy Lipton to autorki wymyślonego w 1999 roku terminu *ecovention* (ekowencja –ekologia i interwencja), który dotyczy społecznych praktyk artystycznych na rzecz środowiska. Złożone projekty o charakterze partycypacyjnym,

przypominające zakrojone na dużą skalę roboty publiczne, wymagają zaangażowania naukowców, profesjonalistów z różnych dziedzin, fachowców obsługujących specjalistyczny sprzęt, nowych technik i technologii. Realizacje te poszerzają pole sztuki, gdzie wrażliwość artystyczna spotyka się ze zwykłą ludzką wrażliwością.

Psychologiczną reakcją na zmiany klimatu, zanieczyszczenia mórz i oceanów, zniszczenia krajobrazów są żal ekologiczny, smutek i poczucie beznadziejności. Badania nad żałobą ekologiczną prowadzi tanatolog Kriss A. Kevorkian, wykładowca na Walden University, który w ramach warsztatów oferuje wsparcia osobom cierpiącym z powodu utraty ekosystemów. *Ekopsychologia* poszukuje właściwego języka dla opisania relacji człowiek – natura, diagnozuje nieprawidłowości i zaburzenia w tych relacjach, proponuje terapie uzdrawiające oparte na etycznej odpowiedzialności za planetę.Termin *sztuka ekologiczna / eko-sztuka / ekoart* pojawił się w latach dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku jako efekt aktywności interdyscyplinarnych, dyskusji akademickich i dialogu społecznego. Troska o podtrzymanie życia na naszej planecie i potrzeba naprawy zdewastowanego ekosystemu wymagają zaangażowania polityków, ekonomistów, naukowców, etyków, ale także artystów. Projekty z lat 60. XX wieku i późniejsze realizowane w otwartej przestrzeni, zaliczane do sztuki środowiskowej dotyczyły przede wszystkim koncepcji artystycznych, rozstrzygnięć formalnych dzieła wpisanego w określoną przestrzeń, wykorzystywania zasobów naturalnych jako materii twórczych działań. Artyści nie zwracali uwagi na zakres wyrządzanych szkód, nie liczyli się z ekologicznymi skutkami zmiany środowiska. Eko-sztuka to współczesny ruch artystyczny, który podporządkowuje sztuce złożone problemy o zasięgu globalnym, eksponuje ochronę środowiska, naprawę zniszczonych ekosystemów, poprawę jakości zanieczyszczonych wód i powietrza. Ekoartyści manifestują swoje związki z procesami i zjawiskami dotyczącymi problemów społecznych. Zintegrowane podejście artystyczne, ekologiczne i społeczne tworzy swoisty kodeks etyczny regulujący proces twórczy. Znaczącą rolę w propagowaniu sztuki ekologicznej odgrywa Patricia Watts, która w Los Angeles w roku 1997 utworzyła *ecoartspace*, miejsce propagujące zasady ekologii poprzez twórczość artystyczną. (…) Wiele projektów eko-sztuki dotyczy realizacji praktycznych i funkcjonalnych, m.in. takich , które pozwalają oszczędzać bądź wytwarzać energię ze źródeł odnawialnych. Przykładem jest Patrice Stellest, malarz, ilustrator, rzeźbiarz, projektant, reżyser filmowy pozostający pod dużym wpływem filozofii życiowej i podejścia do natury rdzennych Indian amerykańskich. W 1992 roku Stellest wykonał *Solar Head*, pierwszą z serii rzeźbę, która wykorzystuje energię odnawialną. Artysta założył *Trans Nature Art,* ruch artystyczny skupiający rzeźbiarzy wykorzystujących energię słoneczną.

Wielu ekoartystów uważa, że sztukę środowiskową i sztukę ekologiczną należy oddzielić i traktować jako odrębne dyscypliny. Ekoart opiera się bowiem na etyce sprawiedliwości społecznej, długotrwałym zaangażowaniu, dialogu, sieci wzajemnych powiązań między różnymi grupami zawodowymi i środowiskami, wreszcie na nowych możliwościach koegzystencji i zrównoważonego rozwoju. W *eko-sztuce* można wskazać na rozmaite aktywności odnoszące się do środowiska. Poprzez obrazy, przedmioty, rzeźby i instalacje artyści odsłaniają informacje dotyczące ekologii, zagrożeń, stymulują dialog społeczny. Projekty naprawcze i rekonstrukcyjne przywracają zanieczyszczone i zniszczone środowisko, wpływają na kształtowanie krajobrazu miejskiego. Projekty partycypacyjne, aktywizujące i pedagogiczne przekazują wiedzę i informacje na temat degradacji środowiska, propagują pożądane zmiany zachowań, właściwe sposoby odżywiania, styl życia, wpływają na politykę społeczną. (...)

(…) Odpady przemysłowe, przedmioty wielokrotnego i jednorazowego użytku, które nie ulegają biodegradacji, zalegające góry śmieci, z którymi nie można sobie poradzić w rękach niektórych artystów stają się tworzywem sztuki. (...) Podstaw recyklingu należy szukać w kolażowych obrazach i rzeźbach kubistów, w dadaizmie, w pop-arcie, w *Nowym Realizmie (Nouveau Realisme*), kiedy to artyści głosząc prawdę o swoich czasach, sięgali po niepotrzebne przedmioty ze swego otoczenia, zużyte rzeczy zalegające na strychach i śmietnikach. Jednak koncepcja recyklingu jako idei ekologicznej narodziła się w roku 2002 za sprawą byłego działacza Greanpeace Michaela Braungarta, chemika uważanego za ekologicznego wizjonera. Sztuka recyklingu nie ma charakteru jednorodnego, jednak artyści używający złomu, plastiku, tekstyliów, gumy, papieru i innych śmieci połączeni są wspólnym celem, jakim jest walka o stabilizację środowiska oraz o przywrócenie zasobów naturalnych. HA Schult, niemiecki artysta konceptualny, nazywany pionierem eko-sztuki, tworzy ludzi śmieciarzy, *Trash People*, niezwykle przejmujące rzeźby zlepione z odpadów cywilizacyjnych. Śmieciowe posągi wielkości dorosłego człowieka, niczym chińska armia terakotowa, wystawiane były na wszystkich kontynentach, w miastach, w parkach, na placach, na plażach, na tle egipskich piramid, na tle klasztorów, kościołów i pałaców, na rusztowaniach domów, na Chińskim Murze. To wstrząsające dzieło jest jednym z najciekawszych przykładów sztuki krytycznej, pokazującej kim jesteśmy, jak i gdzie żyjemy, jak jesteśmy traktowani. Peter Weibel, artysta postkonceptualny i teoretyk sztuki, omawiając twórczość HA Schulta napisał: Żyjemy w erze tandety. Produkujemy śmieci i stajemy się śmieciem. Uczestnicząc w weneckim Biennale Sztuki w roku 1976 HA Schult wypełnił Plac Świętego Marka gazetami, tytułując działanie *Venezia vive* .

(...)

Tytuł ostatniego, 58. Biennale Sztuki w Wenecji *Obyś żył w ciekawych czasach* **(***May You Live In Interesting Times*) przywołuje słowa przemówienia >

3

1

brytyjskiego posła Sir Austena Chamberlaina, który w kryzysie i niepowodzeniach swego kraju upatrywał skutków klątwy. Retoryka tak sformułowanego złorzeczenia jest jednocześnie ponadczasową przestrogą przed zagrożeniami dla ludzkiego życia i wolności, przed dehumanizacją, niszczycielskimi schematami, natłokiem absurdów i stereotypów. Wydaje się, że właśnie przyszło nam żyć w czasach – niestety – ciekawych, kiedy codziennie dowiadujemy się z mediów o skutkach pandemii.

Podczas ostatniego weneckiego Biennale do Pawilonu Francji można było dostać się jedynie wąską ścieżką przez piwnicę. Wchodząc do jasno oświetlonego pomieszczenia ze szklaną podłogą sprowadzoną z pobliskiego Murano, sugestywnie przypominającą taflę wody, trzeba było omijać śmieci podobne do tych, które zalegają na pobliskich plażach: telefony komórkowe, śnięte ryby, ptasie pióra, stare buty, metalowe puszki, gałęzie, muszle, skorupy jaj, wodorosty. Laure Prouvost, autorka rzeźbiarskiej instalacji *Deep See Blue Surrounding You / Vois Ce Bleu Profond Te Fondre* tę część projektu zrealizowała w kontekście Wenecji. (...)

W roku 2019, Pawilon Nordycki przedstawił zbiorowy projekt *Prognoza pogody*: *Prognoza przyszłości*, którego autorzy – Ane Graff, Ingela Ihrman i duet artystów Nabbteeri połączyli sztukę, naukę, nauki humanistyczne i doświadczenia środowiskowe koncentrując się na złożonych związkach między człowiekiem a naturą, zmianach klimatycznych, zagrożeniach ekologicznych. Norweżka Ane Graff, tworzy obiekty i instalacje, które odnoszą się do zależności pomiędzy organizmem człowieka a zagrażającymi mu bakteriami, wirusami i toksynami. Ingela Ihrman ze Szwecji w swej twórczości łączy obiekty, ruchome obrazy i teksty. W instalacji z morskich alg opowiada o powiązaniach między różnymi formami życia. Duet artystów Nabbteeri z Finlandii zajmuje się sztuką kontekstową. Swoje prace uzależniają od istniejących w otoczeniu form życia, nawet tych najmniejszych.

After Illusion to zaskakująca wyobraźnią, determinacją i pracowitością instalacja autorstwa Zahrah Al-Ghamdi, artystki reprezentującej Arabię Saudyjską. Starannie zaprojektowane wnętrza wypełniła instalacja złożona z 52 tysięcy wykonanych ręcznie przez autorkę skórzanych miniaturowych obiektów przypominających łupiny egzotycznych nasion. Zróżnicowane formy wykonane z wielką starannością w tradycyjnym materiale łudząco naśladujące świat przyrody, a jednocześnie kreujące nową rzeczywistość mają swe zakotwiczenie w sztuce ziemi. Mimesis w kontekście tego projektu to raczej rytuał objawiający się realnym stosunkiem do „fikcyjnej", wyobrażonej rzeczywistości.

W 2015 roku, z okazji 56. Międzynarodowego Biennale Sztuki w Wenecji El Anatsui otrzymał Złotego Lwa za całokształt twórczości. Ten czołowy artysta afrykański, znany z niezwykle kunsztownych wielkoformatowych „gobelinów" wykonywanych z setek tysięcy zgniecionych kapsli wpisuje się swą twórczością w sztukę recyklingu. Podczas 58. Biennale El Anatsui zawiesił w Arsenale w Pawilonie Ghany, którego ściany wykonano z ghańskiej ziemi, trzy bogate kolorystycznie „tkaniny". Najokazalsza z nich w kolorze żółtym symbolizuje rzeki Ghany , degradowane przez poszukiwaczy złota.

W Pawilonie zainstalowano również pracę Ibrahima Mahama, który

z siatki do wędzenia ryb zbudował przestrzeń *A Grain of Wheat*. Instalacja zbudowana jest z rzeczy znalezionych – mapy, zeszyty, skóry, wędzone ryby, pojemniki na oliwę, artefakty, które ghańska pisarka i historyczka sztuki, Oforiatta Ayim określiła jako „wewnętrzne archiwum kraju". Artysta swoją realizacją nawiązuje do zniszczeń ekosystemu rzek. Mahama, malarz z wykształcenia, jest najbardziej znany z wielkoformatowych tkanin, tworzonych niczym patchworki. W roku 2015, w ramach 56. Biennale jego spektakularna, wielkoformatowa instalacja zakryła mury wzdłuż drogi wyjściowej z Arsenału. Ogromne tkaniny z pozszywanych worków jutowych służących pierwotnie do transportu kakao, a po zużyciu wykorzystywanych przez sprzedawców węgla drzewnego zachwycają swoją naturalną kolorystyką. Materie pokryte znakami towarowymi, pieczęciami, napisami przechowują specyficzne zapachy nawarstwienia, noszą ślady zużycia, ślady ciężkiej pracy tragarzy.

W 2017 roku w Wenecji Michel Blazy pokazał projekt, który polegał na realizacji kwietnika, z użyciem obuwia sportowego, z którego wyrastały bujne rośliny.

Ernesto Neto w 2017 roku w Pawilonie Szamanów w Arsenale zbudował namiot *Sacred Place,* który pełnił rolę miejsca spotkań, towarzyskich, politycznych i duchowych ceremonii. Przebywali tam również sprowadzeni przez artystę Indianie Huni Kuin z Brazylii.

W roku 2015 przed wejściem do Pawilonu Stanów Zjednoczonych nagie pnie drzew ciasno powiązane miedzianym drutem zapowiadały instalację *They come to us without a word* wybitnej nowojorskiej artystki Joan Jonas, pionierki sztuki wideo i performance. To realizacja wielomedialna, w której rysunek, dźwięk, rzeźba, tekst, instalacja, wideo składały się na poetycką opowieść o przemijaniu, kruchości życia, ludziach związanych ze światem przyrody. Artystka od 1968r. skupia się na badaniach sposobów percepcji, rytmach, rytuałach, gestach, znaczeniach obiektów.

(...)

Wraz z pojawieniem się koronawirusa zmniejszyła się fala masowej turystyki, nie wpływają do laguny gigantyczne statki wycieczkowe, w mieście zapanowały cisza i spokój, nastał czas odrodzenia biosystemów. Zauważono, że woda w kanałach staje się przeźroczysta, pływają ławice ryb, kraby i rośliny. Uruchomiony został proces naprawy i samooczyszczenia natury. ■

Art for life and survival. The Venetian context

The author describes various trends in art that deal with nature and its protection, mentioning most renowned artists in each of them. Different kinds of these artistic practices include crop art, bio art, art in nature, ecovention (ecology and intervention), and ecologic art/eco art. The second part of the article is dedicated to specific examples of art works presented during the Venice Biennale (in 2019 and before) that comment on the current ecological situation. ■

2

1. **Michel Blazy**, *Collection de Chaussures*, 2015-2017, instalacja, mix-media, Arsenał, The Pavilion of the Earth, 57 Biennale w Wenecji
2. **Zahrah Al-Ghamdi**, *After Illusion*, 2019, instalacja, Pawilon Arabii Saudyjskiej, Arsenał, 58. Biennale w Wenecji
3. **Ingela Ihrman**, *A great Seaweed Day*, 2019, instalacja, Giardini, Weather Report: Forecasting Future – Pawilon Nordycki, 58 Biennale w Wenecji

Fot. 1-3 © by A. Dudek-Dürer

3

Mirosław Rajkowski

Transmediale 2021

TRANSMEDIALE jest festiwalem sztuki i kultury cyfrowej, który stawia sobie jako zadanie skłonienie widzów do badania i przemyślenia swojego dnia codziennego w aspekcie związków z technologią i pobudzenie ich do odważnego, krytycznego spojrzenia na sztukę, kulturę i politykę w społeczeństwie kształtowanym zaborczo przez mass media. Motto tegorocznej edycji festiwalu brzmi „for refusal". Analiza aktu zaprzeczenia jest festiwalowym tematem przewodnim. Percepcja zaprzeczenia jako pasywnego lub nieaktywnego stanu jest wprawdzie fundamentalnym wyzwaniem, jednakowoż akt zaprzeczenia jest raczej traktowany jako aktywne i przemyślane działanie. Festiwal roztrząsa różne aspekty tego pojęcia poprzez wystawy, warsztaty, filmy, rozmowy... Program online uzupełnia wydarzenia z przestrzeni fizycznej.

Program festiwalu zawiera pokazy filmowe, performances, warsztaty i wykłady, jednakże dominującym gatunkiem w nim była wystawa wideoinstalacji.

Paricia Dominguez z Chile bada wpływ szamańskich praktyk i rytuałów uzdrawiających na kolonialno-kapitalistyczny wyzysk i proces dominacji przez nią tradycji jej rodzimego kraju. Jej prace zachęcają widza do wizjonerskiej refleksji nad możliwościami ewolucji gatunku ludzkiego i naszej planety, przeciwstawiając się z niejasnościom myśli postmodernistycznej. Jej wideoinstalacja ***MARE DRONE*** kwestionuje stan technologicznej inwigilacji przez prezentację historii wielogatunkowego oporu. Instalacja miesza ze sobą mity, symbole i rytuały z koncepcjami wyzysku klasowego, kulturowego zawłaszczania oraz destrukcji natury przez industrializację. Użyty w projekcie film wideo i totemiczne rzeźby powstały z fragmentów rozbitego, starego świata i proponują w nowej konfiguracji życie w fantastycznej rzeczywistości, w której rośliny neutralizują energię robotów, drony płaczą, a z oczu tukanów bucha oślepiający ogień. Ponad destruktywnymi siłami kolonializmu i jego skutków artystka proponuje nową, uzdrawiającą przestrzeń, gdzie widzowie mogą żyć i, jak rośliny z gleby, czerpać życiodajną energię z intelektualnych szczelin schedy po postmodernizmie.

Bassem Saad z Palestyny w swoich pracach analizuje działania, które skutkują przemocą, przyjemnością, dobrobytem, stratą. Filmami, rzeźbami oraz pisarstwem bada i zapisuje strategie manewrowania wewnątrz i poza obecnymi systemami rządzenia i kierowania masami społecznymi.

Wideoinstalacja ***CONGRESS OF IDLING PERSONS*** prezentuje pięciu aktorów, którzy grają jednocześnie siebie i fikcyjne postacie w celu kreacji szerszej, transhistorycznej narracji. W cieniu obecnych historycznych zdarzeń – Arabska Wiosna, Black Lives Matters – dzieło bada kartografię protestu, kryzysu, humanitarnej wzajemnej pomocy, status migrantów. Opowieść porusza się pomiędzy transhistorycznymi stałymi – kolektywną wściekłością a społeczną inercją.

Efemeryczność i transformacja są centralnymi tematami w działalności **Amerykanki Anne Duk Hee Jordan**. Przez performatywne działania buduje ruchome rzeźby i kreuje krajobrazy artefaktów. Jej instalacje inicjują dialog pomiędzy fenomenami natury, filozofią, sztuką, przenosząc punkt skupienia uwagi z ludzkiej na nie-ludzką ekologię. Biorąc ewolucję i przystosowanie jako dominujące tematy, artystka kreuje wizje post-antropocentrycznego świata przyszłości, używając m.in. figury fantastycznych form życiowych i mechanicznych urządzeń do oddychania. Będąca kompleksowym systemem instalacja

1. **Paticia Domiquez**, *MADRE DRONE*, wideoinstalacja
2. **Laura Yuile**, *HEAVY VIEW*, instalacja

1

2

ATMOSPHERES BREATHING bada fantastyczne, ekologiczne sieci animowanych, nierealnych istnień. Stworzone organizmy łączą rzeźbiarskie, biologiczne i technologiczne elementy, tworząc istnienia pomiędzy człowiekiem a nie-człowiekiem. Mikro i makro materiał filmowy pokazuje organizmy splecione w figlarnym środowisku koegzystencji. Maszyny respiracyjne działają zgodnie ze schematem oddychania 4-7-8 bazującym na jogicznej pranajamie – starożytnej technice medytacyjnego oddychania.

Natasha Tontey jest artystką i projektantką grafiki z Yogyakarty. Idonezyjka zajmuje się badaniem zagadnienia zmyślania jako metody spekulatywnego myślenia. To śledzenie przesuwa na przód fabularyzację i mitologizację otaczającą „manufakturę strachu" i bada, jak to determinuje oczekiwania co do przyszłości. Jej instalacja opowiada o indonezyjskiej prowincji, gdzie kult kamieni Minahasa był organizowany zgodnie z ekonomią prezentów z Mapalus, która bazowała na wolontariacie, pokrewieństwie z naturą i wzajemnej pomocy. Zgodnie z miejscową mitologią i kosmologią, pierwszym człowiekiem była kobieta, która rodziła przez kamienie. Z napływem kolonialistów z Europy i ich komunikacją z tubylcami, ludzieMinahasa skierowali się ku bazującym o kamień systemowi wymiany, który był formowany przez mieszaninę ich spirytualnych wierzeń i chrześcijańskich kapitalistycznych idei. Instalacja *The Epoch of Mapalucene* bada dynamikę światopoglądu Minahasa przez perspektywę kultury cyfrowej, spekulując na jej potencjale fantazjowania, obrazowanie alternatywnej społeczności opartej na wzajemności, która przynosi razem ożywione i nieożywione królestwa.

Posiadając zaplecze edukacyjne w obszarze florystyki i projektowania graficznego **Jennifer Mehigan** łączy stereotypy literatury z fantastycznymi irlandzkimi opowieściami ludowymi i gwałtowną, poetycką abstrakcją. Jej instalacje są zakorzenione w strukturze malarskiej; rozpoczynając się jako obrazy, przechodzą łagodnie w tekst, dźwięk, zapach lub smak. Jej instalacja ***CREMATORIUM*** łączy rzeźbę, obraz i tekst, aby eksplorować nagrobki i cmentarze jako przestrzeń kreatywnej ekspresji w czasach skolonializowanej rządami brytyjskimi Irlandii, kontrastując je jednocześnie z angielskim podejściem do ogrodnictwa w XVII i XVIII wieku. W świecie nekropolii –gdzie śmierć żyje – zdarzają się dziwne spotkania pomiędzy artystką, jej przyjaciółmi, postaciami z irlandzkiej mitologii hippicznej rodem z Północnego Belfastu, glebą, umarlakami i Internetem.

Multidyscyplinarna praktyka artystyczna **Laury Yuile** splata przestrzeń domową z miejską przez materię społeczności, zrównoważonego rozwoju, starzenia się, efekt globalizacji i rozwoju technologicznego. W instalacji ***HAVY VIEW*** artystka zebrała przestarzałe i zdezelowane odbiorniki telewizyjne i inne urządzenia elektryczne, grupując je w układy nakładających się na siebie okienek podobnie do układu „okienek" na komputerowym ekranie. Ta prosta architektura jest nasycona skojarzeniami z przedmieściami, które artystka wykorzystuje jako „biały szum" i miejski kamuflaż. Jej intencją jest te znalezione obiekty ukryć i stworzyć możliwość ich istnienia jako coś innego. Projekt ten rozwinął się z rozważań artystki nad technologicznym i architektonicznym starzeniem się jako wyrazem upadku modernistycznej utopii betonowej zabudowy, której towarzyszy gwałtowny wzrost odpadów, jakimi są przestarzałe, niemodne i nienaprawialne urządzenia elektryczne.

Przedstawiając częściowe odwzorowanie realiów społeczno-politycznych niezgodnych ze status quo, wystawa instalacji „Rendering Refusal" bada, co może wyniknąć z odmowy. Próbuje poszerzyć perspektywę oglądu długotrwałych konfliktów politycznych i kształtować przyszłość ze sprzeczności i odmienności. Prace na wystawie sugerują odpowiedzialność za wielość, różnorodność, i materializują to, co często jest wyciszane, wymazywane w symulakrach. Pracując ze strategiami niepoprawności i negacji, artyści przedstawiają akty buntu, tworzą antypomniki mitów, inscenizują porażkę jako postęp i manewr między systemami rządzenia. Przedstawiając strategie, propozycje i interwencje, „Rendering Refusal" odnosi się do momentów metamorfozy, intymności i wrażliwości, szukając transformacji, regeneracji i zmiany. ■

Transmediale 2021

Transmediale is a festival of digital art and culture. The theme of the 2021 edition is „for refusal" and it is analysed in different ways through exhibitions, workshops, films, discussions and video installations. The online programme is completed with events that take place in person, and features works of such artists as Patricia Dominguez (Chile), Bassem Saad (Palestine), ANne Duk Hee Jordan (USA), Natasha Tontey (Indonesia), and Jennifer Mehigan (Ireland). ■

1

Alexandra Hołownia

Męskość – wyzwolenie przez fotografię

2

Od 16 października 2020 roku do 17 marca 2021 trwa w berlińskim muzeum Martin Gropius Bau wystawa „Masculinities--Liberation trough Photography" (Męskość – wyzwolenie poprzez fotografię). Ta ciekawa ekspozycja miała pecha, gdyż dwa tygodnie po otwarciu została zamknięta z powodu restrykcji związanych z koronowirusem. W Berlinie od 1 listopada 2020 do 15 lutego 2021 wszystkie galerie i muzea były nieczynne. „Masculinities-Liberation trough Photography" to prezentacja gościnna londyńskiej galerii Baribican Centre. Kuratorka Alona Pardo przeniosła do Berlina trzysta fotografii autorstwa pięćdziesięciu międzynarodowych artystek i artystów, między innymi: Laurie Anderson, Richarda Avedona, Johna Coplansa, Rineke Dijkstry, Rotimi Fani-Kayode, Hansa Eijkelboom, Petera Hujara, Isaaca Juliena, Annette Messager, Roberta Mapplethorpe'a, Adi Nesa, Piotra Uklańskiego, Andy Warhola. Pokaz oferował kompleksową panoramę różnych sposobów postrzegania męskości. Tematycznie skupiał się wokół problemów patriarchatu, władzy, tożsamości queer, rasy, klasy, seksualności. Wystawa ukazywała rozmaitych facetów : od twardzieli, kowbojów, żołnierzy, torreadorów, transpłciowców do drag queens. Fotografie przemycały radykalne wizerunki przedstawicieli płci zarówno damskiej, jak i męskiej. Przypominały ruch lesbijsko-gejowski z lat 60.i 70. Nawiązywały do obrazów ciemnoskórych w kulturze białych, przedstawianych jedynie jako etnograficznych modeli w neokolonialnym kontekście. Prezentacja ukazywała paradygmat bycia mężczyzną w obliczu upływającego czasu oraz przemian obyczajowo społecznych. Przykładowo brytyjczyk John Coplans udostępnił zdjęcia swojego starzejącego się ciała. Uwypuklił własne zmarszczki oraz zwiotczałe mięśnie. W ten sposób udokumentował starość dewaluującą męskość. Natomiast holenderka Rineke Dijstra ironizowała postury portugalskich torreadorów uchwyconych w dumnych i władczych pozach. Seria „Soliders" (Żołnierze) z 1999 roku autorstwa izraelskiego fotografa Adi Nesa dotyczyła ustylizowanych na bohaterów, śpiących w autobusie, zmęczonych, wyczerpanych żołnierzy piechoty izraelskiego wojska. Kuratorka Alona Pardo włączyła także do swego pokazu kontrowersyjną instalację Piotra Uklańskiego „Naziści". Chodzi tu o zestaw portretów aktorów grających role nazistów. Uważam, że pojawienie się serii Uklańskiego w tej wystawie było błędem budzącym wadliwe skojarzenia okrucieństwa i przemocy

z męskością. Osobiście jestem przeciwna przenoszeniu symboli III Rzeszy do sztuki współczesnej, nawet w formie dowcipu. Niestety najczęściej robią to artyści z Polski lub Izraela, czyli krajów, których ludność próbowano zgładzić.

Poza tym zainteresowanie odbiorców wzbudzały prace poświęcone środowisku gejowskiemu z lat 70. dwudziestego wieku. W obrazach Amerykanina pochodzenia ukraińskiego Petera Hujara oglądamy procesy budowania queerowej płci. Artysta przekonywująco uchwycił performera dragowego Davida Brintzenhofe podczas robienia makijażu, w momencie gdy ten malował kredką brwi. Muszę przyznać, że Peter Hujar jest jednym z moich ulubionych fotografów. Szczególnie podziwiam jego ujęcia artystów środowiska nowojorskiego, w których zgrabnie i z wielkim wyczuciem potrafił przekazać cechy osobowości swych modeli. Podobała mi się także część wystawy dotycząca wizerunków mężczyzn w obiektywie feministek. Artystki, w tym Annette Messager, fotografowały panów upozowanych na takich, jakimi chciałyby ich widzieć. Holender Hans Eijkelboom zaprosił dziesięć kobiet, by zaproponowały własną wersję idealnego mężczyzny. Imponująca, gigantyczna ekspozycja „Masculinities-Liberation trough Photography" była hitem i w ciągu dwóch tygodni przyciągnęła ogromną ilość publiczności. Rzadko powstają prezentacje ukazujące historię męskości. Moim zdaniem pokaz Alony Pardo zachwycał, ale nie był odkrywczy. Wielu wybranych przez nią twórców powielało znane już wzorce. Pardo, zgodnie z powiedzonkiem *jest jak jest,* przedstawiła przykłady z otaczającej nas zachodniej rzeczywistości bez podważenia istniejących stereotypów. Odwiedzając tę wystawę oczekiwałam propozycji obalenia patriarchatu, destrukcji kultury macho albo wizji nowego mężczyzny. Niestety na te kwestie nie dostałam odpowiedzi. Alona Pardo ograniczyła się jedynie do różnorodnych refleksji na temat męskości. ■

3

4

1. **Sunil Gupta**, *Untitled #22,* from the series „Christopher Street", 1976
2. **Peter Hujar**, *David Brintzenhofe Applying Makeup (II)*, 1982
3. **Catherine Opie**, *Rusty*, 2008, c-print
4. **Rotimi Fani-Kayode**, *Untitled,* ok. 1985, Silver gelatin print

Masculinities – liberation through photography

Between October 2020 – March 2021, the Martin Gropius Bau museum in Berlin organised an exhibition *Masculinities – liberation through photography*, originally coming from the London Barbican Centre gallery. Curated by Alona Prado, the exhibition consists of 300 photographs by international artists such as Richard Avedon, Annette Messager, Peter Hujar or Piotr Uklański. Masculinity related topics present in the photos included those of patriarchy, power, queer, race, and sexuality. ■

1

Twórcza strategia tajemnicy rzeźbiarza

(rozmowa z Leonem Podsiadłym)

Magda Podsiadły, córka: Na twojej dużej wystawie rzeźby w Małej Galerii w Nowym Sączu powiedziałeś, że właściwie powinieneś już spocząć w fotelu i kręcić kciukami. Ale nic na to nie wskazuje. Bierzesz jakiś eliksir energetyczny?

Tak, bez nazwy. Sztuka ma definicję, że jest sztuką. Więc i eliksir jest eliksirem.
Ale tak naprawdę energię czerpie się z pamięci o najmłodszych naszych latach. Trzeba wciąż wracać wspomnieniami do dzieciństwa, do tego, co było radością dziecka. Te niezwykłe spotkania z czymś, w ogrodzie chociażby, zachwyty. Fascynuje cię jakaś roślina atrakcyjna wizualnie, która ma w sobie coś jeszcze, coś nieokreślonego, jakąś tajemnicę. Albo wróbel, który na twoich oczach wygala ci z listków miętę na balkonie. To są właśnie te eliksiry, energia, pęd.

No to jak jest z tym twoim dzieciństwem, bo ty nie jesteś swój, nie jesteś stąd.

Moja pierwsza ojczyzna to Francja. Nasiąknąłem zamiłowaniem do kultury, do sztuki za pośrednictwem literatury francuskiej, w jej pięknym rodzimym języku. Wspaniały francuski romantyzm. Hugo, Maupassant, Merimée, Daudet, La Fontaine. Do dziś recytuję fragmenty wierszy, na przykład Villona. To była wówczas baza kształcenia młodego człowieka we Francji, kształtowania postawy humanistycznej.
Pochodzę z północy Francji, z Nord Pas-de-Calais, z gminy Drocourt.

To we Francji zaszczepiłeś w sobie miłość do sztuki?
Miałem wujka, Zygmunta Biernackiego, ze strony mojej mamy. To był malarz amator, który jednym uderzeniem pędzla osiągał pożądany kształt na płótnie.
Moja mama, a twoja babcia Stanisława, uczyła mnie, jak nie odrywając ołówka od kartki, ciągłą linią narysować człowieka lub zwierzę ze wszystkimi szczegółami. Ta umiejętność została mi do dziś, bywa, że zabawiam się w ten sposób rysowaniem labiryntu, z którego nie ma wyjścia. Wcale zresztą nie trzeba znaleźć tego wyjścia, szukanie jest ciekawsze.

2

3

1. Leon Podsiadły z uczniami, fot. 1-3 **Leon Podsiadły**/Archiwum prywatne Magdy Podsiadły, Gwinea-Konakry, lata 60.

Mój tata wracając z pracy zaglądał do stolarni fabrycznej i przynosił odpady drewniane, na których widok natychmiast budziła się we mnie chęć budowania z nich przestrzennego obiektu. Ich zestawianie i łączenie zabierało mi dużo czasu i wymagało wiele wysiłku. Miały różne wymiary i kształty, nieregularne powierzchnie, co utrudniało odnalezienie równowagi w przestrzennej konstrukcji.
W pewnym sensie do dziś zestawiam te niepasujące do siebie bryły. Ojciec przyczynił się do mojej potrzeby konstruowania rzeźby przez asamblaż, czyli po francusku przez dodawanie, zestawianie elementów.
Cieszę się, że pracuję w takiej technice, bo mam pracownię rzeźbiarską na trzecim piętrze. Więc mogę moje asamblaże po kawałku znosić i wnosić, demontować i potem montować na wystawie. Nawet się zastanawiam, czy nie zacząć robić dmuchanych rzeczy, bo potem z łatwością wypuszczam powietrze, zwijam prace i nie zajmują mi miejsca.
Ale na poważnie, to często angażuję w dziele przestrzennym różne obiekty o charakterze odmiennym od klasycznego tworzywa, by mogły wzbogacić jego wizualność. Asamblaż nie jest więc tylko dodawaniem różnych elementów, ale czymś więcej.
Właściwie to uprawiam namiętnie dwie techniki: asamblażu i desamblażu. Gra ta pochłania w pełni, daje wielką frajdę. Moje badania często wkraczają na teren niemożliwości, objawiając nową wartość znaczeniową, nowe terytoria mojej wyobraźni przestrzennej. To, co było niemożliwe, staje się obecne, przekracza ścisłe ramy abstrakcji geometryczno-matematycznej. Chętnie korzystam z przypadku, „hasard", jak mówią Francuzi, który posiada magiczną moc twórczą, a bywa też wynalazkiem.
Te tereny dziewicze dają wolność mojej sztuce.

Twoi mistrzowie?

Dwaj profesorowie. To były czasy profesora Eugeniusza Gepperta, pierwszego rektora wrocławskiej PWSSP, wspaniałego malarza. Ale był też wtedy na uczelni drugi profesor, o porywającej energii, dynamizmie, ekspresji. Inny od pozostałych profesorów, nadwrażliwiec, raptus, w dużym, mocnym ciele, świetnie się ubierał i podobał się kobietom. Borys Michałowski, osobowość fascynująca, świetny rzeźbiarz, autor m.in. „Pomnika pomordowanych profesorów lwowskich" przy Politechnice. Zapragnęliśmy z moim najbliższym przyjacielem Krystianem Jarnuszkiewiczem, rzeźbiarzem i medalierem, studiować u niego.

Należałeś do wyjątkowej wrocławskiej generacji artystów, która wydała słynną Szkołę Wrocławską, później zwaną Grupą Wrocławską.

To była generacja energetyczna, i nie o siłę ekspresji tu chodzi li tylko, a o siłę oddziaływania, o energię, którą ci twórcy nosili w sobie. Dziś takim artystą młodszego pokolenia jest Lech Twardowski.

Jesteś podróżnikiem nie tylko przez życie, ale i dosłownie. Przyjechałeś z Francji do Polski, a potem wyruszyłeś na inny kontynent, mieszkałeś i pracowałeś kilka lat w Afryce.

Afryka wciąż mocno mnie nastraja. Chciałbym uzyskać w swojej pracy twórczej tę prostotę przeżyć estetycznych, której tam doznałem. Maska, rzeźba afrykańska nie jest oceniana w kanonie piękna, nie ma się podobać, a służyć, komunikować poprzez formę, kolor, symbol.
Kiedy ciosam drewno, to chwilami te moje próby estetyzowania przedmiotu, materii drażnią mnie. Ujmuje mnie prostota formy, nawet od uderzenia siekierą uzyskana. Taka choćby, w jak w dziele Georga Baselitza.
Już przed Afryką robiłem prace nawiązujące do sztuki afrykańskiej. Znaliśmy twórczość Pabla Picassa, Fernanda Légera, Georges Braque'a, którzy się nią fascynowali i inspirowali. Z tej fascynacji narodził się przecież kubizm. W latach 60. trafiłem do Conacry, >

1

stolicy i miasta portowego Gwinei, bardzo wówczas nowoczesnego i zostałem wykładowcą w zawodowej szkole plastycznej École Nationale des Arts et Métiers, podobnie jak mój brat, malarz Feliks Podsiadły, i rzeźbiarz Olgierd Truszyński.
Design, jak się dziś mówi, u Afrykanów jest odmienny od naszego zachodniego. U nich przedmioty użytkowe niosą także duchowe znaczenie, cechuje je abstrakcja geometryczna oraz wielofunkcyjność. Krzesło może także pełnić rolę instrumentu muzycznego, kalebasa może być i naczyniem, i perkusją.
Trzeba zawsze pamiętać, że to kultura niezwykle humanistyczna, wszechstronna, wysoka, w której nieodłączne od siebie są muzyka, taniec, śpiew, która mówi o najistotniejszych dla człowieka sprawach, i która do dziś czerpie z tradycji swych przodków. To dlatego Zachód nieustannie inspiruje się afrykańską sztuką.

2

W twoich rzeźbach zderzasz przeciwieństwa pojęć i form w sposób nie tylko prosty, ale przekorny i dowcipny.

Czasem nawet głupawy. Na przykład drewniane kowadło, na którym drewnianym młotkiem kuje się nie stal, a deski, by je hartować. I jeszcze proponuję w tej pracy wymazywanie słoi, likwiduję je po prostu.
Ciekawe, czy widzowie to czytają.
Albo praca „Przedni tył" lub „Łopata do kopania myśli". Cieszę się z tego mojego pojmowania świata odwrotnie. I doceniam to w sztuce, także to, że artysta potrafi śmiać się sam z siebie.
Na moje rzeźby, pojmowanie dyscypliny sztuki, którą uprawiam, wpływa nastrój psychiczny, fizyczny, poczucie humoru, a nawet nuda.

Rzeźba „Niger", umiejscowiona, jak wiele twoich prac, w afrykańskich kontekstach, ma w sobie przeciwieństwa niepokojące.

Płynąć pirogą po Nigrze nie jest bezpiecznie. Trudno utrzymać równowagę, na długiej, cienkiej łodzi, która nie zostawia w wodzie śladu. Nie widać nurtu, fali, powierzchnia wody jest gładka, prawie stalowa. Czarny człowiek, przewoźnik, prze do przodu na statycznej pirodze. Ruch, który jest bezruchem, zaprzecza samemu sobie.

Czujesz się doceniony jako artysta?
Nie, raczej za łatwo rozumiany. Z wiekiem zatraciłem trochę nerw i pazur, ugiąłem się na rzecz czytelności. A powinienem wciąż być wierny temu mojemu silnemu pragnieniu wytworzenia sytuacji refleksji nad ukrytą wartością dzieła, która bywa zagadkowa, która jest tajemnicą. To jest moja strategia twórcza.
Ale najbardziej zależałoby mi jednak, by te moje utwory przestrzenno-rzeźbiarskie wywoływały wzruszenie i pobudzały wyobraźnię.

Powiedziałeś niedawno, że w tym wszechświecie trzeba czasem przesunąć jakąś górę. Przesunąłeś?

Nie, góry nie, ale kubki do herbaty nieustannie, z jednego miejsca w drugie. I w mojej wyobraźni to może być coś wielkiego. Nasza wyobraźnia ma swoją własną miarę, mieści najważniejsze rzeczy, które pozwalają nam cieszyć się z życia.

Fot. 1-3 **Leon Podsiadły**/Archiwum prywatne Magdy Podsiadły, Gwinea-Konakry, lata 60.

3

Jajko.

Co jajko?

Twój ulubiony motyw twórczy.

Jajko to moja wielka fascynacja od dzieciństwa, gdy szukaliśmy prezentów pochowanych w ogrodzie w czasie świąt wielkanocnych. Smaczne, a w dzieciństwie jeszcze słodkie, bo czekoladowe. Nie ma żadnego innego kształtu tak doskonałego i tak niebanalnego. Jem jajka tylko gotowane na twardo albo sadzone. Jajko rozbełtane w jajecznicy to masakra.

W twoich pracach nawet jajko na patelni jest w skorupce. No dobrze, a czym jest dla ciebie sztuka?

Pamiętasz rzeźbę Antoine'a Bourdelle'a *Herakles łucznik*?

Tak.

Łucznik nie ma ni strzały, ni cięciwy. Tylko łuk i ruch łucznika, napięcie mięśni gotowych do wypuszczenia strzały. Nie ma śmiertelnego narzędzia. Tylko postawione pytanie. I brak kropki nad i. I taka jest rola sztuki.

Rozmawiała Magda Podsiadły ■

***Leon Podsiadły** – znany polski rzeźbiarz, rysownik, pedagog, podróżnik. Urodzony we Francji w 1932 roku, w 1947 roku osiadł w Polsce, w latach 1965-70 mieszkał i pracował jako pedagog w Gwinei, profesor wrocławskiej Akademii Sztuk Pięknych. Autor m.in. pomnika Mikołaja Kopernika we Wrocławiu, pomników Pomordowanych Więźniów Obozu Koncentracyjnego w Gross-Rosen (Wrocław, Wichrów, Piotrowice), pomników nagrobnych pilota Bolesława Orlińskiego i poety Tymoteusza Karpowicza. Zmarł 6 listopada 2020 roku na Covid-19.*

Nasza rozmowa oparta została na moim archiwalnym materiale audio częściowo opublikowanym w rozmowie dla Gazety Wyborczej (6 czerwca 2016) oraz na moich nagraniach rozmów różnych, ojca z córką, które zwaliśmy „gadkami szmatkami".

A creative strategy of sculptor's secret

An interview of Magda Podsiadły with her father, Leon Podsiadły. The artist speaks about his family, youth and artistic experience gained from that period (he was born and raised in France), as well as his masters and mature work. He also mentions years spent in Africa which strongly influenced him, and gives examples of characteristic contradictions featured in his sculptures which often were made in the form of assemblage and dessemblage. ■

Ja jestem zmianą...
(rozmowa z Sylwią Świsłocką-Karwot)

Andrzej Saj: W wyniku konkursu obejmujesz dyrekcję Muzeum Współczesnego Wrocław – instytucji, która w ostatnich kilku latach przechodziła nazbyt burzliwe dzieje; od nagłego zwolnienia pierwszej dyrektorki tego miejsca, Doroty Monkiewicz, potem jej następcy – Andrzeja Jarosza – o tragicznym finale, czyli kadencji przedwcześnie zakończonej niespodziewaną jego śmiercią, wreszcie po ostatnio zgłaszanych nieprawidłowościach w zarządzaniu (i gromadzeniu zbiorów dzieł) w tym Muzeum. Co sądzisz o tej sytuacji i jaki ona może mieć wpływ na Twoją pracę w MWW?

Sylwia Świsłocka-Karwot:
Z przeszłością nic nie zrobię. Nie chcę i raczej nie będę się zajmowała przeszłością instytucji, którą przychodzi mi zarządzać, z tym jednym wyjątkiem, którym jest konieczność poradzenia sobie z konsekwencjami, jakie przyniosły przywołane przez Ciebie sytuacje z przeszłości. Traktuję to jako wyzwanie. Zarówno w obszarze merytorycznym, osobowym, jak i programowania tego Muzeum. Odrębną kwestią pozostaje konieczność wytężonej pracy na rzecz usunięcia błędów, braków i uchybień wypunktowanych w protokole pokontrolnym z 2020 roku. Choć jest to potężna praca naprawcza, w gruncie rzeczy musimy pracować na bieżąco w przód i 10 lat wstecz, nie jest niewykonalna. Jeśli temu Muzeum uda się wyjść na prostą, niewątpliwie będzie to zasługa ludzi, którzy oprócz bieżących spraw, muszą równolegle podjąć trud mozolnego porządkowania przeszłości. Cóż mogę powiedzieć? – działamy. Sprawę śmierci Andrzeja Jarosza, przeżywam osobiście. Ona pozostaje ciszą, ale i chcę powiedzieć, że z tej ciszy niewątpliwie wiele wynika, ona ma znaczenie.

A. S.: Jakie masz plany, co zamierzasz „naprawić" w koncepcji zarządzania muzeum, w kształtowaniu jego misji w środowisku? Czy przewidujesz jakieś zmiany strukturalne i osobowe w muzeum?

S.Ś-K:
Zależy mi na doskonaleniu zarządzania tą instytucją. Kłopoty, w jakiej się znalazła, stanowią przyczynek do refleksji o koniecznej poprawie rozumienia tożsamości tej instytucji, a także jej misji. Z nią idzie w parze konieczność zarządzania uwzględniająca jej priorytetowe obszary działania, jak ochrona, badanie, opracowywanie i upublicznianie zgromadzonej kolekcji. Zależy mi na takim opracowywaniu procesów wewnętrznych, które będą skutkowały komfortem pracy dla zespołu, ale i atrakcyjnymi, merytorycznie ważkimi, stawiającymi pytania wystawami sztuki. Po półtora miesiącu pracy widzę, że do zrobienia jest bardzo wiele, ale i potencjał jest obiecujący. Czas pokaże, jak sobie z tym wszystkim poradzę.
Z mojego wstępnego oglądu wynika, że Muzeum było raczej zarządzane jak galeria sztuki. Tymczasem instytucja muzealna to jednak placówka o innym fundamencie oraz innych celach. Przedmiot badania jest ten sam, ale podmiot tu i tam znacząco się różnią. Serce instytucji muzealnej to kolekcja, jej tworzenie, ochrona, opracowywanie, prezentowanie, budowanie pola znaczeń dla obszaru dziedzictwa kulturowego. Promowanie tego, co za nie uznaliśmy, co wartościowe, znaczące z perspektywy czasu lub aktualnie istotne, bo wpływające na sposoby myślenia o sztuce i otaczającej nas rzeczywistości, modelowanie jej teorii, czy proponowanie nowych metodologii jej badań.
Przyznaję, że zanim się tu znalazłam, zastanawiało mnie, dlaczego zbiory Muzeum wciąż nie zostały kompleksowo naukowo opracowane? Dzisiaj moje zdumienie budzi fakt, że tyle zarzutów pod jej adresem złożyło się na tak dziś trudne, po tylu latach zaniedbań, wykonanie zaleceń pokontrolnych. Że w ciągu 10 lat nie został opublikowany żaden katalog prezentujący zbiory MWW. (…)
Koncepcja, misja? Ważne na pewno będzie dla mnie tworzenie wartościowej historycznie, merytorycznie i artystycznie kolekcji. Ważna będzie dla mnie oferta wystawiennicza dla Wrocławian i odbiorców spoza. Priorytet to sztuka Wrocławia, jej badanie, promowanie na zewnątrz, wspieranie najbardziej ciekawych projektów artystycznych przedstawicieli lokalnego środowiska, działań o wysokiej wartości artystycznej, dużym potencjale kulturotwórczym, ale i co dla mnie bardzo ważne – edukacyjnym. Tuż obok sytuuję działania na rzecz możliwości pokazania Wrocławianom prac znaczących oraz intrygujących artystów z Polski, ale i Europy, może kiedyś świata. (…)
Czy przewiduję zmiany? Przepraszam, bo to próżnie zabrzmi, ale ja jestem zmianą. Musiałam się zmienić, żeby wystartować w tym konkursie. Podjęłam to zadanie, wiedząc o kłopotach tego Muzeum. To wyzwanie, moja decyzja i zobowiązanie. Chcę jak najlepiej wykorzystać powierzone mi zaufanie.
Kłopoty tego Muzeum raczej pokazują wprost, że zmiany są niezbędne. Potrzebuję jeszcze chwili, żeby jasno to zobaczyć. To trudne sprawy wymagające ode mnie rzetelnego oglądu oraz delikatności. Czy miałyby to być zmiany przemodelowujące strukturę? Przyglądam się temu. Czy są potrzebne zmiany osobowe? Czas pokaże.
Ale też myślę, że jeśli – bacząc też na ilościowo skromny skład zespołu, który musi mierzyć się z olbrzymią ilością zadań – to w grę wchodzi tylko i wyłącznie jakiś ruch odwzorowujący procedurę zabiegu chirurgicznego. Ostrożność i precyzja, minimalizacja ryzyka niepowodzenia, bólu i strat, pewność efektu zdrowienia Instytucji oraz pozytywnego skutku przeprowadzanej operacji muszą być we mnie jasnością, abym przekuła ją w decyzję. Choć czasem pewnie trzeba będzie podejmować ryzyko. Zobaczymy, czy przyjdzie mi mierzyć się z takimi sytuacjami. W styczniu podpisałam umowę o pracę z głównym inwentaryzatorem, który przygotował rzetelny plan naprawczy dla właściwego jego kompetencji obszaru dotyczącego muzealiów w Muzeum. Posiada doświadczenie oraz wszelkie niezbędne kompetencje do zajmowania tego wiążącego się ze szczególną, bo karną, odpowiedzialnością stanowiska. Praca głównego inwentaryzatora, to wyzwania natury logistycznej, umiejętności pracy z zespołem i w zespole, wymagające najściślejszej staranności prowadzenie ksiąg inwentarzowych, a przede wszystkim znajomość, umiejętność wykorzystania, bieżące śledzenie zmian oraz dbałość o spełnianie wymogów prawnych związanych z kolekcją i szeroko rozumianym jej administrowaniem. Dopiero, kiedy uda nam się uporządkować ten obszar, będziemy mogli w wolności podejmować decyzje o realizacji projektów, którym będziemy chcieli się w całości poświęcić. W tej chwili nie mamy takiej możliwości, ale dołożymy wszelkich starań, aby oferta Muzeum była wartościowa i ciekawa dla benficjentów tej Instytucji, niezależnie od realizacji planu naprawczego.

A.S: Jesteś równocześnie prezesem wrocławskiego Dolnośląskiego Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych – którego zakupy dzieł współczesnych artystów były przechowywane i konserwowane w ramach Muzeum. Czy – po pierwsze – zrezygnujesz z kierowania zarządem Stowarzyszenia i jak widzisz dalszą współpracę między „Zachętą" a Muzeum? Jakie w tym zakresie przewidujesz pomysły ekspozycyjno-promocyjne?

S. Ś-K.:
Rezygnację z prezesowania w DTZSP złożyłam na dzień przed powołaniem mnie 16 stycznia br. na stanowisko dyrektora MWW. To było dla mnie jasne, że jeśli rozstrzygnięcie konkursu będzie dla mnie pomyślne, będę musiała komuś przekazać zadania w Zachęcie, w takim wymiarze, w jakim przyszło mi je wykonywać w ostatnich latach. Wiedziałam, że również ze względów etycznych, przyjmując funkcję dyrektora MWW, nie będę chciała kontynuować prowadzenia Dolnośląskiej Zachęty. Pomimo złożenia rezygnacji, formalnie jednak – do czasu

odwołania mnie przez Zarząd – pozostaję prezesem i wypełniam moje zobowiązania wobec Stowarzyszenia. Jasnym jest jednak, że ktoś musi po mnie zadanie jej poprowadzenia przejąć i ufam, że ta osoba niebawem się objawi i wniesie nową jakość do funkcjonowania Zachęty. Stowarzyszenie ma potężne zasługi dla gromadzenia i badania sztuki współczesnej we Wrocławiu oraz powołania samego Muzeum Współczesnego Wrocław. Jako pierwsze, niezależnie od systemu instytucjonalnego wypracowało transparentny i skuteczny model zarządzania, pozyskiwania środków na zakup dzieł sztuki współczesnej dla Wrocławia oraz ich opracowywania. Myślę, że „zostawiam" Zachętę w dobrej kondycji, z przygotowaną na ten rok – wyłonioną wraz z członkami Rady Artystycznej oraz Zarządem – listą propozycji dzieł do zakupu, świeżo wydrukowanym nowym katalogiem prezentującym kilkaset kolejnych obiektów z kolekcji oraz z zabezpieczonymi środkami do działania na cały najbliższy okres sprawozdawczy. Nowy prezes powinien móc rozpocząć pracę w komfortowych warunkach. Niech zostanie podtrzymane to dobre owocowanie sztuki dla Wrocławia i współpracy Zachęty z MWW. Kolekcja Zachęty stanowi prawie 2/3 wszystkich zbiorów znajdujących się w Muzeum. Współtworzyło ją na przestrzeni już 17 lat istnienia, około 70 ludzi – Wrocławian, którym losy artystów i sztuki nie były obojętne. Wielu z nich wykonywało niezwykłą, czasem tytaniczną, wyczerpującą pracę jako wolontariusze. Nie liczyło czasu ani przysłowiowego „potu pracy". Te zbiory powstawały dzięki tym ludziom z czystej pasji, miłości do sztuki i jak sądzę Wrocławia. To jest dorobek wrocławskich środowisk – artystycznego, historyczno-sztucznego i kulturoznawczego dla tych środowisk, dla kultury i wrocławian. Wartość zbiorów i tożsamość kolekcji są dostrzegane i docenianie z zewnątrz, świadczą o tym liczne użyczenia prac, prośby o udostępnianie ilustracji do publikacji naukowych i edukacyjnych. Bardzo chciałabym, aby praca tych ludzi nie została zapomniana, a owoce współpracy z MWW dawały efekt synergii w postaci wyjątkowej, nietuzinkowej, merytorycznie opracowywanej, ciekawie prezentowanej i wydobywającej najwartościowsze przejawy sztuki kolekcji sztuki współczesnej we Wrocławiu, w której wątki wrocławskie wciąż będą doceniane i otrzymają przynależne im miejsce.

A. S.: Jakie czekają na widzów inicjatywy wystawiennicze Muzeum w najbliższym czasie, jak je będziesz realizować w trudnym okresie ograniczeń pandemicznych?

S. Ś.-K.:
Tak, jak pozwoli sytuacja. Przygotowaliśmy strategię działania MWW na rok 2021 uwzględniającą ograniczenia związane z trwającym stanem epidemii. Musimy być elastyczni, przewidywać, ale i uczyć się reagować na zmiany. Trudna sytuacja na świecie, napięcia w kraju, ale i w naszych domach uczą nas pokory względem żywiołów. Żywiołu nie da się zatrzymać, można go oswajać, uczyć się go akceptować, w natłoku spraw i stresów uczyć się uważności na nas samych, na drugiego człowieka. Może to i okazja do tego, aby poznać, kim jesteśmy? Dziś musimy się uczyć towarzyszyć sobie nawzajem. To dotyczy wszystkich sfer naszego życia. Muzeum także. Chcemy być z wrocławianami. Chcemy być razem. Chcemy szukać porozumienia, otwartości. Wolałabym żebyśmy nie eskalowali napięcia. Muzeum może spełnić funkcję wentylu bezpieczeństwa, funkcję terapeutyczną, pozwalającą rozładować te nabrzmiałe od stresów i lęków emocje.
Plany? Instytucje takie jak muzea planują wystawy z co najmniej rocznym wyprzedzeniem. Wnioski zostały złożone w zeszłym roku. Zaplanowane w nich działania będą musiały zostać rozliczone, bo to właśnie na nie powinny zostać przyznane dotacje. Działamy więc zgodnie z przyjętym harmonogramem.
Z nowości, od dwóch tygodni można oglądać w Muzeum wystawę „Z tej nocy będzie serce", ewokującą utrwalone w pracach transgresyjne sposoby bycia artystów. Intensywnie pracujemy nad intrygującym zestawieniem prac naszej wrocławskiej fenomenalnej artystki Wandy Gołkowskiej, której dokonania na polu sztuki abstrakcyjnej wyrażonej niezwykle pięknym i precyzyjnym językiem geometrii i koloru są naszym rodzimym wrocławskim skarbem. Dzieła Gołkowskiej zostaną zestawione z obiektami rezydującej w Berlinie polskiej artystki Marleny Kudlickiej. To będzie podróż w świat wysublimowanego napięcia linii, formy, koloru, rysunku w przestrzeni oraz jego braku. Przed nami niespodzianka w postaci najnowszej realizacji wciągającej odbiorcę w rodzaj intrygującej historii biorcy poddanego zabiegowi transplantacji ludzkiej twarzy, opowiedzianej za pomocą osobliwej wirtualnej gry o tytule *Polaka twarz*, artysty performera Piotra Wyrzykowskiego. W planach znajduje się również przygotowywany we współpracy z wrocławskim Ośrodkiem Kultury i Sztuki pokaz prac Zdzisława Jurkiewicza, swego czasu nazywanego „wrocławskim cadillakiem", fenomenalnego i jedynego w swoim rodzaju poszukiwacza prawdy o kosmosie i sztuce, nie tylko w uprzywilejowanych przez artystę kolorach red and blue. Mam nadzieję, że humory w tym trudnym dla nas wszystkich okresie pandemii znacząco poprawi nam „pełna blasku" instalacja zaproszonej do projektu *site specific* Kamy Sokolnickiej. Sama z niecierpliwością czekam na realizację tego działania. „Fotograficznie", choć nie tylko, chcielibyśmy zapoznać odbiorców z pracami Bartosza Hołoszkiewicza, który wprowadza nas w co najmniej dwojako dający się czytać – traumatyzujący i dający jednocześnie poczucie bezpieczeństwa i azylu – „Wyznaczony obszar ewakuacji". Niedawno odwiedziła nas Ada Zielińska… Czekamy na decyzje w sprawie TIFF Festival oraz kolejnej odsłony prac z kolekcji Dolnośląskiej Zachęty. Podjęliśmy też rozmowy, aby pokazać prace pewnej intrygującej amerykańskiej artystki zajmującej się wykluczonymi z ludzkiego poznania obszarami rzeczywistości…

A.S.: I na koniec proszę o osobistą z Twojej strony deklarację (sformułowanie własnej misji na tym stanowisku) w sytuacji, w jakiej znajduje się dzisiaj Muzeum i wobec zadań, jakie Ciebie w tym najbliższym czasie czekają?

S.Ś.-K.:
Po pierwsze – naprawa funkcjonowania Muzeum – spełnienie zaleceń pokontrolnych, uporządkowanie spraw muzealiów, depozytów, ksiąg inwentarzowych kolekcji, ewidencji oraz zapisów w księgach rachunkowych – to w tej chwili priorytet. Bez tych działań i ostatecznie zamknięcia spraw wskazanych jako uchybienia po kontroli, właściwie niewiele mogę zrobić. Nie wchodzi w tej sytuacji w grę opracowywanie zbiorów, bo najpierw trzeba je uporządkować. Trudność będzie sprawiał ruch muzealiów zarówno wewnętrzny – wystawienniczy, jak i zewnętrzny. Ale trzeba będzie sobie z tym poradzić.

Po drugie – kolekcjonowanie, wzmocnienie i wydobycie najwartościowszych przejawów sztuki z uwzględnieniem neoawangardowych, choć już sklasycyzowanych nurtów – tak, już sklasycyzowanych! oraz sejsmograficzne reagowanie na najbardziej aktualne i wartościowe zjawiska w sztuce.

Po trzecie – co najmniej dobra oferta dla wrocławian. Sztuka Wrocławia, jej promowanie na zewnątrz, wspieranie najbardziej ciekawych projektów artystycznych przedstawicieli lokalnego środowiska, działań o wysokiej wartości artystycznej, dużym potencjale kulturotwórczym, ale i co dla mnie bardzo ważne – edukacyjnym.

Po czwarte – budowanie relacji i środowiska dialogu w obszarze sztuki i szerzej – społecznie. Położenie akcentu na ważkie zjawiska w sztuce współczesnej, ale podlegające przynajmniej środowiskowej dyskusji. Nie ma dla mnie zajmowania się sztuką bez zadawania sobie pytania: czym ona jest? Jak ewoluuje? Dlaczego jest nam potrzebna? To również zadanie budowania środowiska i relacji pomiędzy wrażliwym artystą i ciekawym tej wrażliwości odbiorcą.

No i wartościowe wystawy… Chciałabym w przyszłości pokazać sztukę wrocławską w jakiejś próbie całościowych ujęć lub podsumowywania dokonań, twórczości najbardziej znamienitych jej przedstawicieli, tak, aby można było ich później przypomnieć też światu. Jak już powiedziałam wyżej, chciałabym też zawalczyć o pokazy prac znaczących oraz intrygujących artystów z Polski, Europy, może i ze świata. Pomysły są. Zobaczymy, jak uda się ich realizacja. ■

I am the change… An interview with Sylwia Świsłocka-Karwot

An interview of Andrzej Saj with Sylwia Świsłocka-Karwot who recently became the director of the Wroclaw Contemporary Museum. The conversation covers such topics as the management and planned changes in the organisational structure of the museum, Świsłocka-Karwat's resignation from being a chairwoman of the Lower Silesian Society for Encouragement of Fine Arts due to the new position at the Museum, ideas for the programme in 2021, as well as the director's mission. ■

1

JOANNA TUROWICZ

Oniryczne wędrówki po zakamarkach pamięci

Mowa pamięci jest rozwlekła: zwielokrotnia znaki, aby miasto zaczęło istnieć – twierdzi Marco Polo, bohater *Niewidzialnych miast*, zabierając nas w podróż nie tyle po miastach-miejscach, co po miastach-stanach umysłu [1]. Italo Calvino w mistrzowskich mini-przypowieściach ukazuje miasta pełne zagadkowych budynków, placów i uliczek, bardziej przypominających kręte i pełne paradoksów ścieżki ludzkiej pamięci niż rzeczywistą architekturę. Podobny zabieg – za pomocą języka animacji rysunkowej i wycinankowej – stosuje w swoim filmie *Zabij to i wyjedź z tego miasta* Mariusz Wilczyński [2]. Artysta zaprasza nas do wspólnej wędrówki po zaułkach Łodzi z czasów PRL-u, miasta, rozrysowanego jego charakterystyczną uproszczoną kreską (znaną nam chociażby z dawnej oprawy wizualnej kanału TVP Kultura); miasta, w którym industrialną szaroburą architekturę rozświetlają gdzieniegdzie neony i światła padające z okien czynszowych kamienic, fabryk i wszechobecnych tramwajów. *Urodziłem się w Łodzi i mieszkał*em tam przez trzydzieści pięć *lat. Wszystko, co najbardziej emocjonalne w moim życiu, wydarzyło się w Łodzi. Pierwsze fajki, pierwsze przyjaźni, pierwsze miłości* – wyznaje Wilczyński [3]. Jego filmowe miasto zostało utkane ze snów i wspomnień; jest to kraina, w której czas nie płynie linearnie, raz się cofa, innym razem przyspiesza, bohaterowie rosną i maleją niczym Alicja w Krainie Czarów, a ludzie i zwierzęta wymieniają się przypisanymi im rolami, co w efekcie przynosi sceny niekiedy jak z baśni, czasem jak z surrealnego horroru. Całości dopełnia hipnotyzująca bluesowo-rockowa muzyka zespołu Breakout i Tadeusza Nalepy, nieżyjącego już przyjaciela i mentora artysty.

Ta filmowa opowieść pełna jest autobiograficznych, ale i uniwersalnych odniesień – opowiada o potrzebie bliskości i o tym, jak trudno nam tę bliskość i czułość okazać, czy o niedokończonych za życia rozmowach, które potem można już jedynie kontynuować w swojej głowie i sercu, czy właśnie… w dziele sztuki. Bo w tej filmowej krainie pamięci bliscy artysty nadal żyją (rodzice, przyjaciel Tadeusz), spotykając się z Mariuszkiem, czyli awatarem samego Wilczyńskiego, ukazanym w różnych fazach życia. Krainę zapełniają także inne postacie „z charakterkiem", jak Woland i Behemot, czyli szatan i jego sługa – demon pod postacią kota (istoty zaczerpnięte z powieściowego imaginarium *Mistrza* i Małgorzaty Michaiła Bułhakowa), wyjątkowo nieuprzejma pani sklepowa, pan Wacław wyspecjalizowany w łowieniu much czy para staruszków, którzy pod koniec podróży pociągiem do nadmorskiej miejscowości Wisełka, odbywanej w jednym przedziale z Mariuszkiem,

1 I. Calvino *Niewidzialne miasta*, (rozdział *Miasta i znaki. 2*), tłum. A. Kereizberg, Warszawa 2013.

2 *Zabij to i wyjedź z tego miasta*, film animowany, scenariusz i reżyseria: Mariusz Wilczyński, muzyka: Tadeusz Nalepa, głosy: Krystyna Janda, Andrzej Chyra, Maja Ostaszewska, Małgorzata Kożuchowska, Barbara Krafftówna, Mariusz Wilczyński, Krzysztof Kowalewski, Anna Dymna, Marek Kondrat, Daniel Olbrychski, Gustaw Holoubek, Zbigniew Rybczyński, Irena Kwiatkowska, Andrzej Wajda i inni, produkcja: Bombonierka 2019 (premiera kinowa w Polsce: luty 2021, dystrybucja kinowa: Gutek Film).

3 Cyt. za: B. Staszczyszyn, *„Zabij to i wyjedź z tego miasta". Przewodnik po pamięci.* Tekst dostępny w internecie na stronie culture.pl [dostęp: 28 lutego 2021].

zmieniają się w Kaczora i Myszkę – postaci znane z wczesnych filmów Disneya, jednak narysowane charakterystyczną kreską Wilczyńskiego. Na uwagę zasługują także świetne dialogi, psychologicznie pogłębione, niekiedy z dużą dawką czarnego humoru (Wilczyński napisał je razem z Agnieszką Ścibior). Głosów animowanym postaciom użyczyła cała plejada aktorskich sław. I tak przykładowo: matka Mariuszka ukazana w trzech różnych fazach życia mówi głosami Barbary Krafftówny, Krystyny Jandy i Anny Dymnej, tata Mariuszka to Marek Kondrat, a niezwykły duet głosowy staruszków w pociągu tworzą niezapomniani – Irena Kwiatkowska i Andrzej Wajda.

Nad swoim pierwszym pełnometrażowym filmem animowanym Mariusz Wilczyński[4] pracował aż czternaście lat – najpierw samodzielnie, dopiero na późniejszym etapie realizacji zaprosił do współpracy kilku utalentowanych twórców animacji, między innymi swoich byłych studentów z łódzkiej filmówki. Cały ten trud artystyczny, intelektualny i emocjonalny (artysta w wielu wywiadach przyznaje, że praca nad filmem była dla niego wielkim przeżyciem) przyniósł znakomity efekt – dzieła osobnego, autorskiego, wzbudzającego i śmiech, i łzy, a także przypominającego najlepsze dokonania tzw. polskiej szkoły animacji[5]. Warto tu podkreślić, że *Zabij to i wyjedź z tego miasta* to także animacja, która pierwszy raz w historii Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni wygrała główną nagrodę – Złote Lwy, a teraz kontynuuje podróż po zagranicznych festiwalach, zdobywając kolejne wyróżnienia i nagrody (między innymi w Ottawie i Annecy).

Pomimo że narracja filmu jest nielinearna, poszarpana, niekiedy trudna, to jednak można uchwycić wyraźny rytm tych onirycznych wędrówek po zakamarkach Łodzi, nadmorskiej Wisełki oraz pamięci. Rytm wędrówek wyznacza praca pamięci i praca żałoby (by odwołać się do tych klasycznych psychoanalitycznych terminów), umożliwiająca terapeutyczny proces pogodzenia się ze stratą. *Zrealizowałem ten film, chcąc naprawić w swojej głowie relacje ze swoją matką: niedopatrzenie, zaniechanie. (…) Miałem poczucie winy i dyskomfort w stosunku do bliskich mi osób, które odeszły* – tłumaczy Wilczyński[6]. Można więc powiedzieć, że artysta prowadzi nas przez własną autoanalizę. W jego filmie szczególnie poruszająca, wręcz bolesna jest scena, gdy Mariuszek odwiedza w szpitalu ciężko chorą matkę i podczas rozmowy szorstko zbywa jej troskliwe pytania. *Jak skończę rysować film, to ci więcej opowiem* – rzuca krótko, wychodząc z sali. Jednak następnego razu nie będzie, łóżko szpitalne pozostanie już puste… Po tej scenie następują sekwencje trudnych, surrealnych wizji – potęgujących ambiwalentne uczucia wobec martwego ciała, nawet ukochanej osoby. I dopiero po tym zmierzeniu się z grozą śmierci, jej materialnym aspektem, następuje powolny powrót do jaśniejszych wspomnień z czasów dorastania i dzieciństwa; tak jakby dopiero po zderzeniu z *Realnym* (w sensie Lacanowskim), stopniowym przepracowywaniu traumy, pamięć autora mogła w końcu odblokować się na wspomnienia bardziej radosnych wspólnych chwil. W tym autoterapeutycznym procesie postać Mariuszka cofa się aż do fantazmatycznego momentu spotkania i zakochania się własnych rodziców – podczas romantycznego dancingu na statku. Jednak to nie sielankowe sceny kończą film, a oniryczna wizja zmultiplikowanych umierających olbrzymów na nadmorskiej plaży. Autoanaliza przynosi samopoznanie, które bywa wiedzą gorzką, ale i niezbędną do zakończenia pracy żałoby, pogodzenia się ze stratą, wybaczenia i sobie, i bliskim, którzy odeszli; a wszystko po to, by *wyjechać z tego miasta* (jak w symbolicznym tytule filmu) – ruszyć naprzód z własnym życiem. ■

4 M. Wilczyński (ur. 1960), absolwent malarstwa w łódzkiej ASP w 1986 roku; malarz, performer, scenograf, a od połowy lat 90. ubiegłego wieku twórca wielu nagradzanych animacji krótkometrażowych, pokazywanych m.in. w najważniejszych światowych muzeach. Od 2007 roku pedagog PWSFTviT w Łodzi.

5 Zob. np. B. Zmudziński, *Korzenie i sytuacja polskiej animacji artystycznej pierwszych dekad XXI wieku*, „Kwartalnik Filmowy" 2020, nr 112, s. 23-37.

6 Cyt. za: *Mariusz Wilczyński: Film oczyścił nie tylko moje traumy. Wywiad Marcina Radomskiego.* Tekst dostępny w internecie na stronie kultura.onet.pl [dostęp: 28 lutego 2021].

Dreamlike journeys to nooks and crannies of the memory

In his first full length animation movie, *Kill it and leave this town*, the director and professor of animation at the Łódź Film Academy, Mariusz Wilczyński recalls his childhood spent in the 1960s and 1970s in Łódź. The dark, postindustrial town full of voices, characters and dreamlike events is a space where the main character recalls his family and relatives. The work on the film took 14 years, it features the greatest Polish actors who give their voices, and gets many awards on Polish and international film festivals. ■

1-2. Kadr z filmu *Zabij to i wyjedź z tego miasta*, reż. Mariusz Wilczyński, dystrybucja: Gutek Film

Andrzej Saj

Kuratorski imperatyw

1

Wystawa w Galerii Miejskiej trwająca od listopada 2020 r. do początków marca 2021 r, zatytułowana „Imperatyw", pokazała tyleż „przymus" organizatorów w przeciwstawieniu się ograniczeniom wynikającym z pandemii Covid – 19, co i stworzyła możliwości kuratorskiego popisu interpretacyjnego, czego dowodzi towarzyszący ekspozycji starannie przygotowany katalog z wprowadzającymi tekstami. Inicjatywa wystawiennicza galerii, przy współpracy z wrocławskim Ośrodkiem Kultury i Sztuki, niemal rygorystycznie pokazała, jak ideowy zamysł kuratorski może zdominować przekaz artystyczny, może go wreszcie „wtłoczyć" w narzucone kategoryczne reguły – i to w tym względzie tytuł byłby usprawiedliwiony w jego odwołaniu do słynnego kantowskiego kategorycznego imperatywu moralnego. Gwoli prawdy (a ta jest tu centralną kategorią) kuratorów wystawy było dwóch: Mirosław Jasiński – dyrektor galerii i Manfred Bator – reprezentujący „interesy" OKiS-u. I jeśli Jasiński zdawał sobie sprawę z wątpliwego w tym wypadku powoływania się na kategorię I. Kanta, i w swym wprowadzeniu odwołał się do koncepcji historyka sztuki – A. Riegla (i jego woli twórczej), to tekst wprowadzający drugiego kuratora i faktycznie „selekcjonera" prezentowanych postaw artystycznych jest jaskrawym przykładem dominacji filozofii (myślenia) nad bezpośrednim, czującym odbiorem dzieł sztuki.

Filozofia zawsze wyrażała swe żywotne zainteresowanie sztuką, choć bliżej jej było do interpretacji idei jej towarzyszących oraz sądów o niej (estetyki) niż zajmowania się namysłem i interpretacją konkretnych przykładów dzieł, choć i takie dywagacje zasilają bogatą w tym względzie literaturę. Zrozumiałym jest, że sama filozofia nie może być „wytrychem" przy pomocy którego otwiera się każdą „bramę percepcji", że taki zapośredniczony odbiór sztuki jest oczywiście możliwy, ale bezpośredni, angażujący zmysły, czucie i wyobraźnię kontakt z dziełem pozwala na wiele zindywidualizowanych sposobów odbioru i akceptacji realizacji artystycznych. Stąd głoszone są dzisiaj postulaty „przeciw interpretacji", tj. propozycja odrzucenia rygorystycznych wymogów wiedzy, racjonalności i ustalonych reguł na rzecz spontaniczności, medytacyjnego skupienia i wglądu we własne subiektywne odczucia. (np. S. Sontag, A. Kępińska)

Oczywiście filozofia z jej językiem, frazeologią i rozległością możliwych sposobów interpretacji jest pożytecznym narzędziem, pomocnym w objaśnianiu zasad percepcji, uzasadnianiu sądów estetycznych czy oferowaniu celnych skrótów terminologicznych; pomaga zatem rozumieć i nazywać to, co jest (bywa) trudne do zdefiniowania. Ale jednocześnie „ogranicza" odbiór dzieła do perspektywy zawężonej jej systemem interpretacyjnym. Bywa, że posługuje się swoim wyobcowanym wręcz żargonem filozoficznym, językiem mało przystającym do autentycznych dzieł, lub je nadinterpretującym; często też zamyka się w swej hermetyczności. Choć nie można też zapomnieć o wręcz genialnych, filozoficznych objawieniach w odbiorze intelektualno - emocjonalnym dzieł: np. van Gogha (jego słynnych chłopskich trzewików opisywanych przez M. Heideggera) czy malarstwa Cézane'a (J. Derrida) albo Velázqueza (J. Ortega y Gasset).

Związki filozofii ze sztuką (głównie w ujęciu estetyki) sięgają starożytności i nie o to chodzi, że należy odrzucać myśl i doświadczenie empiryczne na rzecz intuicyjnego wglądu w istotę i sensy artykułowane w różnych mediach przez artystów, ale rzecz w tym, by filozofia nie zastępowała sztuki; nie wyręczała jej w artystycznym interpretowaniu świata i uzewnętrznianiu swych duchowych aspiracji przez twórcę (tej nauki doświadczył już konceptualizm). Jeśli chodzi o Kanta, to jego kategoryczny imperatyw moralny był adresowany do wszystkich „użytkowników życia", artyści mogą się temu prawu podporządkować, ale to nie ono wyłącznie determinuje ich postawę, a raczej efekt wolnej woli – owej siły sprawczej, organizującej ich twórczą aktywność. (Riegl mówił o woli formowania). I to jest tu istotne. Arbitralność wyboru kuratorskiego, oparta w tym wypadku na powiązaniach towarzyskich, jest wszakże usprawiedliwiona wolną wolą danego inicjatora ekspozycji, co i równocześnie może budzić oczywisty sprzeciw wobec głoszonej równolegle „ideowej" koncepcji wystawy. Bo faktycznie teksty wprowadzające w meritum ekspozycji mogą być dość dowolnie (w swej części teoretycznej, a nie interpretującej poszczególne postawy) zastosowane do każdego innego zestawu prac dowolnie dobranych autorów. Czyż uniwersalność tych tekstów nie jest właśnie przykładem swego rodzaju „wytrychu", przy pomocy którego kurator wystawy próbuje włamać się do „skarbca" sztuki?

2

3

1. **Stach Szumski**
2. **Łukasz Cekas Berger**
3. **Łukasz Gierlak**
Fot. 1-3 Agata Piątkowska, wystawa IMPERATYW, Galeria Miejska, Wrocław

Szczególnie uderza (we wprowadzeniu kuratorskim M. Batora) ów zamysł narzucania odbiorcy własnego punktu widzenia, czy raczej presja kierunku interpretacji co sprzeniewierza się racji wolnej woli. A przecież wolność jest wg. Kanta warunkiem bezwzględnym – jak interpretuje koncepcję tego filozofa W. Tatarkiewicz – jest postulatem praktycznego rozumu, i wobec tego „nakaz moralny" ma sens tylko wtedy, gdy człowiek jest wolny, ma prawo wyboru. Rygorystyczna etyka Kanta nie mogła zatem odnosić się do „władzy sądzenia (smaku)", czyli oceny estetycznej, jako że cechą upodobania estetycznego jest bezinteresowność – jest ono niezależne od realnie istniejącego i podobającego się przedmiotu, choć może podobać się także samo jego wyobrażenie.

To pozwala m.in. na rozróżnienie postawy czysto estetycznej od postawy moralnej, której warunkiem jest efekt osiągniętego faktycznie dobra, a nie tylko jego (dobra) wyobrażenie. Pomijam tu kolejną cechę upodobania estetycznego (u Kanta), jakim jest bezpojęciowość, czyli potrzeba bezpośredniego docenienia pięknej rzeczy (w jej formie), a nie świadomości, jaką o niej mamy. Co oczywiście może służyć oddzieleniu postawy estetycznej od poznawczej. Podobanie – jest zatem subiektywne i nie podlega żadnym kategorycznym regułom, pozwoliło to Kantowi zdefiniować piękno – odbierane jako to, co podoba się ani przez wrażenia, ani przez pojęcia, lecz podoba się z subiektywną koniecznością w sposób powszechny, bezpośredni i zupełnie bezinteresowny; w czym ważny jest warunek wolności.

Bator ów tytułowy „imperatyw", określa jako, zaczerpnięte od Platona „twórcze rozpłomienienie ducha" – a to jest próbą przesunięcia kantowskiego rygoru moralnego w stronę postawy artystycznej uzależnionej od autonomicznej wyobraźni intelektualnej, podległej emocjom, ale też obsesyjnej konieczności realizacji owego imperatywu (?) Tę „obsesyjność" raczej można tu odnieść do kuratorskiej chęci pokazania swoich preferencji artystycznych, w istocie bliskich „emocjonalnie" organizatorowi przedsięwzięcia – do czego oczywiście ma on prawo i zgodę galerii.

Osią spinającą całą ekspozycję miałyby być zgeometryzowane rytmiczne wykresy W. Szpakowskiego – rzecz doceniona i promowana jako dzieło prekursora polskiej awangardy – nb. realizacji ornamentacyjnej, w swej uniwersalności dającej się interpretować na różnych poziomach odbioru… ale też prowokującej dalece swobodne dywagacje teoretyczne i filozoficzne, co sprzyja erudycyjnym >

1. **Igor Wójcik**, wystawa IMPERATYW, Galeria Miejska, Wrocław, fot. K. Saj

popisom interpretatorów. I to tyle…dlaczego natomiast praca Szpakowskiego miałaby „uzasadniać" dobór innych postaw – doprawdy nie wiadomo, chyba że chciano podeprzeć się sławą tego artysty? Jego imperatywnymi dokonaniami?

Jeśli by jednak podejść literalnie do owego tytułowego imperatywu nawet w rozumieniu pewnej kategorycznej konsekwencji czy presji postawy artystycznej – to nie sposób pominąć jednak już przez filozofię Kanta upowszechnionej ogólnej zasady etycznej tę kategorię uzasadniającej, czyli postulatu doceniającego subiektywną postawę i postępowanie wybranych artystów. Wobec tego tylko zestawienie prac narracyjnych Andrzeja P. Batora (fotogramy - collage, łączące w sobie różne – celowo zestawione – wątki dokumentujące, w kolorze i ujęciach czarno -białych, obrazy z życia autora); czym oddaje on znaczenie jakby dwóch porządków: realnego i onirycznego, albo rzeczywistości widzenia i śladów pamięci tak skomponowanych, by dawać świadectwo swego rodzaju „wyjaśnieniom" autora na temat swego życia, swych doświadczeń, postępków, swej wreszcie pamięci o przeszłych zdarzeniach. Pewien rodzaj „moralnego impulsu" powodującego powstanie tych prac jest tu możliwy do odczytania, co w zderzeniu z dosłownością szklanych „kości" Igora Wójcika – kieruje uwagę odbiorcy na ów eschatologiczny problem: w czasach pandemii można ten zestaw prac potraktować symbolicznie, a także zupełnie dosłownie: jako ostrzeżenie (?).

Natomiast pozostałe propozycje są już o zupełnie innej wymowie; tyle mające wspólnego z imperatywem twórczym, co może mieć każda autentyczna artystyczna wypowiedź. Trzeba tu dodać, że te propozycje (pomieszczone w kolejnych salach Galerii Miejskiej) są na wysokim poziomie sprawności warsztatowej i o intrygujących przesłaniach, ale ich łączne zestawienie wydaje się tu być dość swobodne, oparte na osobistych upodobaniach kuratora – z czym trudno dyskutować. Jednak w tych propozycjach zdecydowanie bliżej byłoby do koncepcji owej „woli formowania" A. Riegla, o której pisze we wstępie M. Jasiński. Zresztą autor ten przypominając słynną kategorię kantowską, przechodzi w stronę podkreślenia roli „ornamentacji" w podstawach sztuki, co może łączyć wzory Szpakowskiego z rzeźbami Łukasza Bergera, a nawet „kośćmi" Wójcika. Zupełnie natomiast z innej bajki są same w sobie doskonałe graficzne rozważania Łukasza Gierlaka nt. widzenia, fenomenu oka itp. – o czym zresztą osobno pisaliśmy („Format" nr 85). Podobnie rozbudowane o wielokulturowe odniesienia prace Stacha Szumskiego – pokazane w tym zestawieniu (nie odmawiając im osobnych wartości) – są tu zupełnie obce.

W konkluzji należy zauważyć, że opisana tu strategia kuratorskiego imperatywu, jest w dzisiejszej sytuacji zinstytucjonalizowanego życia artystycznego dość znamienna; to kuratorzy (kuratorki) mają więcej do powiedzenia, często za wiele, w relacji do przedmiotu (i podmiotów) swych dywagacji. Również ta wystawa dowodzi swoistego paradoksu: otóż sama ekspozycja może być dla widza interesująca, jest bowiem dobrze zaaranżowana, i mimo że gromadzi w większości realizacje już zdecydowanie znane odbiorcom, prace pokazywane już na wielu wystawach i opisywane (m.in. w „Formacie"), to w odbiorze mogą one służyć bezpośrednią satysfakcją percepcyjną. Natomiast ich „oprawa" teoretyczna może z kolei wprowadzić widzów w pewnego rodzaju dysonans poznawczy: w wątpliwości mające swe inspiracje w etycznie wątpliwym wymiarze głoszonego imperatywu. ■

A curator's imperative

An exhibition „Imperative" held at the Wrocław Town Gallery from November 2020 to March 2021, both symbolized the need of organizers to overcome the pandemic restrictions, as well as brought an outcome in the form of a detailed catalogue. The event curated by Mirosław Jasiński and Manfred Bator gathers works of six artists that include drawings, glass, photographs, video art, and installations. ■

Maria Kępińska

„Cisza"

Wiesław Przyłuski – artysta grafik i rzeźbiarz, zaprezentował w Galerii Sześciu Obrazów (Ośrodek Kultury Łódź –Górna) na wystawie zatytułowanej „CISZA" 20 płaskorzeźb z miedzi. Prace pochodzą z 2020 roku.

(...)

Subtelne w wyrazie, bogate w szczegóły formalne, które wynikają zarówno z warsztatu artystycznego, jak i realizacji tematu, płaskorzeźby Wiesława Przyłuskiego łączą profesjonalne doświadczenia artysty z jego filozofią życia i sztuki.

Wyrazista linia, tak charakterystyczna dla rysunku i grafiki, zróżnicowanie powierzchni oraz istotne dla płaskorzeźby kontrasty fragmentów wklęsłych i wypukłych, cienie i światła wydobyte przez ryty, tonacje barw, które powstały w procesie patynowania i polerowania, składają się na charakterystyczny zespół wyróżniających się elementów indywidualnego stylu, techniki twórczej oraz wypracowanej formy dzieł.

Podstawowym materiałem płaskorzeźb jest blacha miedziana, której cienkie, lekkie płaty o lśniącej powierzchni dają się kształtować według zamysłów twórcy. Najpierw wycina on matrycę w linoleum, a do głębszych tłoczeń w drewnie, formę będącą podstawą do dalszych działań. Następnie wtłacza ją za pomocą prasy graficznej w płat miedzianej blachy, po czym, jeśli uzna to za konieczne, stosuje metodę repusowania, rozwija lub doskonali kształty poprzez ręczne uderzenia puncy. Jeśli rezultat jest zadowalający, patynuje powierzchnię, nadając jej pod wpływem użytych chemicznych substancji świetlistość oraz kolor, który po polerowaniu układa się delikatnymi plamami odcieni jak w akwareli, różnicując i dynamizując tło, pogłębiając kontrasty. W procesie twórczym artysta dąży do uporządkowania elementów zgodnie z przyjętym zamiarem, choć niekiedy zdarza się, że przypadek wkracza w realizację całości i współistnieje w niej w efekcie końcowym. Ukształtowaną blachę umieszcza na bejcowanym w kolorze czerni lub brązu drewnianym podkładzie.

Przyłuski realizuje swoją wizję sztuki współczesnej jako ciągłego zapisu, kontynuacji motywów, utrwalania archetypów, wykorzystywania symboli, które powstają w nawiązaniach do sztuki dawnej. Jednocześnie umiejscowione w kontekstach współczesności, informują o ponadczasowych dążeniach, uwarunkowaniach ludzkiej egzystencji, niezmiennych potrzebach spełnienia emocjonalnych pragnień człowieka (cykl „Zwoje").

Wiesław Przyłuski, *Zwój*, 2020, płaskorzeźba, blacha miedziana

Praca zatytułowana *List do Benvenuta Celliniego* (XVI-wiecznego rzeźbiarza włoskiego manieryzmu, autora traktatu o sztuce) ma prostą strukturę rozwiniętego w pionie płata blachy miedzianej(180 cm x 30 cm), na górze której wytłoczony został portret mężczyzny, zaś na dole pojawiają się wątki obrazujące treści związane z symbolami życia, ludzkimi postaciami oraz pamięcią kulturową stale obecną w dziełach sztuki. Podobny jest rozwinięty *Zwój II*, zawierający przekaz o bogactwie zależności oraz biologicznej jedności pomiędzy istnieniami ziemskimi, czemu towarzyszy napisana refleksja oddająca holistyczne przeżywanie i rozumienie rzeczywistości przez artystę: *W cząstce najmniejszej całość.*

Księga, rzeźba – to zespolone ze sobą, jak karty książki czy też zapisane tajemniczymi rysunkami tablice, blachy miedziane o takich samych wymiarach, ukazujące zróżnicowane motywy składające się na fragmentaryczną opowieść o doświadczeniach ludzkiego życia, utrwaloną w przekazie plastycznym. Symbolika księgi jest powszechnie znana – to zbiór mądrości, wiedzy, obraz pełni wszechświata (*Liber Mundi*) zawierająca prawa Boskiej Inteligencji, wyrażająca przez znaki także losy ludzi oraz zakryte tajemnice, nieurzeczywistnione jeszcze możliwości. W tę „Księgę" świata wpisuje artysta przekonanie, że dzieła sztuk plastycznych stanowią ważny i znaczący zasób treści poznawczych w powstającej i gromadzonej poprzez wieki wszechstronnej informacji o losie człowieka i tworzonej przez niego kulturze. Podobne przesłanie niosą prace *Księga I* oraz *Księga II*.

Płaskorzeźby są osobistym zapisem indywidualnej, artystycznej wizji istniejących, powstałych przed wiekami archetypów, praobrazów wyrażających znane idee, treści, symbole umożliwiające zrozumienie i wgląd w sens oraz znaczenie powszechnych i ogólnoludzkich podstawowych struktur osobniczego rozwoju. Na cykl „Archetypy" składają się prace: *Adam i Ewa*, *Matka*, *Prometeusz*, *Rozmowa umarłych*. Realizacje te wskazują, że w kształtowaniu się praobrazów ludzkiej egzystencji oraz tragizmu losu człowieka artysta widzi wpływ dwóch źródeł europejskiej kultury: starożytności Grecji i Rzymu oraz podstaw chrześcijaństwa. Na szczególną uwagę zasługuje płaskorzeźba *Matka* uwidaczniająca charakterystyczne dla Przyłuskiego nawiązanie do wielkich mistrzów >

1

2

Wiesław Przyłuski
1. *Rozmowa umarłych*, 2020, płaskorzeźba, blacha miedziana
2. *Taniec*, 2020, płaskorzeźba, blacha miedziana

malarstwa i rzeźby – wizerunków Madonny obecnych w sztuce zachodnioeuropejskiej i bizantyjskiej.

Język form stosowanych przez artystę tworzony jest w jego zapisie codziennym – to zbiór szkiców, opracowanych motywów wyobrażonych, skonkretyzowanych w rysunkach, przenoszonych później na modelowanie reliefu w glinie, by sprawdzić, jak funkcjonuje przestrzennie, a następnie na płytę PCV, zanim twórca podejmie decyzję o przeniesieniu go na blachę miedzianą. Na zasób form składają się wizerunki postaci, ludzkiego ciała w ruchu (cykl „Cisza", praca *Taniec*), postaw zajmowanych w szczególnie silnych emocjach (cykl „ Samotność"), twarzy ludzkiej noszącej ślady dotkliwych przeżyć(*Portret*), studia harmonii sił przyrody (cykl „Żywioły", „Drzewo" – symbol drzewa życia).

Wiesław Przyłuski wobec obecnych wymogów nakazu nowoczesności w sztuce pozostaje artystą umiarkowanie niezależnym. Dowodzą tego indywidualne poszukiwania realizacji wybranych tematów. Nie odchodzi od formy przedstawiającej, ale ją w znacznym stopniu ogranicza. Niejednokrotnie tak dalece, że pozostawia w pracach zaledwie jej ślad, jak na przykład w opartej na archetypie Thanatosa płaskorzeźbie *Ona* . Oto śmierć – na tle sceny ze zwykłego życia, łagodna linia zarysu kobiecej głowy pochyla się nad przestrzenią. Niezniszczalne jest piękno obecne w sztuce odwołującej się do szlachetnej tradycji.

Ono nie umiera. Na szczęście. Dla nas. ■

Wiesław Przyłuski, „Cisza", Galeria Sześciu Obrazów, Ośrodek Kultury Łódź-Górna, 18 grudnia – 26 stycznia 2021

Silence

The *Silence* exhibition by Wiesław Przyłuski, graphic designer and sculptor, presented in Łódź consists of 20 low-reliefs in copper, made in 2020. Delicate three-dimensional art works are a continuation of motives, as well as a record of individual, artistic vision of archetypes and references to the old art. His works are subtle in expression and rich in formal details which results from the artist's great skills, as well as his deep personal approach to the topic and form of the art work. ■

Alicja Klimczak-Dobrzaniecka

Co słonko widziało

O najbardziej palących społecznych kwestiach można mówić w sposób głośny, chropowaty, nie biorąc jeńców. Ważne sprawy to emocje, szybkie działanie, akcja, energia często pochodząca z ulicy. Wszystko się gotuje, jest przesycone ekscytacją. Liczy się szybki komentarz, dosadność, brak filtra, a efekty osiągane są metodami niemalże reporterskimi. Jako widzowie stajemy twarzą w twarz z nagą prawdą. Do takiej sztuki przyzwyczaiły nas w szczególności ostatnie czasy, kiedy to ludzie wyszli na ulice. Wyjątkowy okres zaowocował dziełami tworzonymi *ad hoc*, dosadnie mówiącymi o tym, co się dzieje, jakie sprawy dla społeczności są ważne.

Chociaż twórczość Agnieszki Polskiej opowiada o kwestiach dotykających społeczeństwo tu i teraz, i konkluzja jest taka, że tu i teraz należy coś z nimi zrobić, to nie mamy do czynienia z elektryzującą, krzyczącą i brutalną twórczością. Agnieszka Polska nie wpisuje się w koncepcję postaci artystki-rebeliantki, mimo że sztuka zdecydowanie stanowi dla niej tubę niosącą głos opowiadający o ważnych historiach i kluczowych dla nas – członków wspólnoty rozumianej szeroko – spraw, zaś sama artystka wyraźnie artykułuje doświadczanie zawodowych niestosowności w trakcie współpracy z instytucjami. Jej prace to wybitnie estetyczne dzieła, którym kategoria atrakcyjności nie odbiera ani trochę powagi, a przede wszystkim ich siły. I chociaż w twórczości Polskiej na przestrzeni lat widoczna jest tematyczna ewolucja, to niezmienne pozostały dla niej sposób przygotowywania, realizacji oraz tej charakterystycznej interdyscyplinarności dzieła, bo stwierdzenie, że artystka łączy różne media, zupełnie nie oddaje idei syntetyzowania form wypowiedzi pochodzących z różnych obszarów.

Laureatka jednej z najważniejszych nagród artystycznych w Niemczech, Preis der Nationalgalerie w 2017 roku, opublikowała – wraz z innymi uczestniczkami konkursu – list otwarty kwestionujący politykę wydarzenia. Wyraziły w nim swoje zastrzeżenia odnośnie braku honorariów dla uczestniczek finałowej wystawy, a następnie poddały w wątpliwość zasadność nieustającego podkreślania przez organizatorów, że wystawa jest „kobieca". W odczuciu uczestniczek fakt ten infantylizował całe przedsięwzięcie, zaś dla instytucji miał być gwarantem progresywności wydarzenia. Jak artystka sama opowiadała, nie miało to wpływu na jakość współpracy z organizatorem, ani na jej zadowolenie z prezentacji wystawy. Z kolei w 2014 roku Polska, wraz z grupą artystów, wycofała się z uczestnictwa w Sydney Biennale ze względu na związki Biennale z Transfield Holdings, firmą zarządzającą przymusowymi obozami dla osób ubiegających się o azyl w Australii. W efekcie nacisków dyrektor firmy zrezygnował z pozycji przewodniczącego zarządu Biennale. Każdy z powyższych przykładów dotyczy oczywiście zupełnie innego kalibru problemów, ale obie historie rysują obraz Agnieszki Polskiej jako artystki, która funkcjonuje w świecie instytucjonalnym w sposób bardzo świadomy i asertywnie egzekwuje określone standardy.

Realizacje artystki często oscylują gdzieś blisko faktycznych historii, dokumentów, archiwalnych fotografii czy reportażowych wątków, które dają początek idei, następnie zaś są pieczołowicie opracowywane i upiększane – zarówno w warstwie merytorycznej, jak i wizualnej, co finalnie zbliża je do współczesnej baśni. Jedna z ostatnich prac, *What the Sun Has Seen* z 2017 r. to czarująca animacja. Jej literackim początkiem, do którego nawiązuje tytułem, jest sielankowy wiersz Marii Konopnickiej *Co słonko widziało*, opowiadający o słońcu podziwiającym sielskie wiejskie życie. Tu słońce o rysach dziecka jest świadkiem wszystkiego, co stanowi o degradacji świata w różnych aspektach – zanieczyszczeniu, przemocy, nadmiarze bodźców, chaosie informacji. To czarna wersja wiersza, lecz pozycja bohatera jest niezmienna; jego rolą jest bycie bezradnym obserwatorem rzeczywistości i nieaktywnym odbiorcą tego, co się dzieje „na dole". Jedyną mocą słońca jest zdolność wyrażania emocji i opowiadania. Od strony wizualnej animacja jest perfekcyjnie dopracowanym utworem. Na literackiej podstawie opiera się pochłaniający widza film, plastycznie zakorzeniony w ilustracji dla dzieci, elementach pop-artowych, kolażu. Świat przedstawiony >

Powyżej: **Agnieszka Polska**, Kadr z wideo *What The Sun Has Seen*, 2017, materiały artystki

1

1-2. **Agnieszka Polska**, Kadr z wideo *What The Sun Has Seen*, 2017, materiały artystki

jest wycyzelowany do granic; obraz i dźwięk stanowią wciągającą widza harmonijną całość, tworząc środowisko idealne, w którym instynktownie chce się po prostu być. Agnieszka Polska sama przyznaje się do zainteresowania zagadnieniem manipulowania widzem i odbierania rzeczywistości przez niego w określony sposób, m.in. poprzez wpływanie na reakcje ASMR (wywoływanie przyjemnych odczuć mrowienia i relaksu za pomocą bodźców dźwiękowych i wizualnych). Oglądanie animacji tym właśnie jest: niemalże transowym stanem, w którym biernie i nieprzerwanie przyjmujemy zapętlony film. I w którym chcemy trwać bez końca.

Kluczowe zatem jest dla Agnieszki Polskiej wywoływanie stanu immersyjności, czyli zmysłowego zanurzania się w komputerowej rzeczywistości. Jej prace pozbawione są bodźca, rozumianego jako moment, który uwiera, boli, szokuje, zmusza do działania, inicjuje zmiany. Działania artystki odnoszą się za to do zagadnienia „miękkich" technik manipulacyjnych, które pojawiają się chociażby w społecznie akceptowanych praktykach kościelnych; ich najczęstsza postać to powtarzalność ruchów, monotonia głosu. W ten sposób Polska realizuje misję artystki-aktywistki, jednak definiując uprzednio swoją drogę i wytyczając ją po swojemu. Prace są wizualnymi esejami, poruszającymi istotne problemy – tu artystka korzysta z przywileju tworzenia „obrazów" (w odróżnieniu np. od aktywistów politycznych, których głównym orężem jest słowo). ■

What the Sun has seen

A review Agnieszka Polska's video art. Through her works, she speaks about current problems of the contemporary society, presenting them in a highly refined aesthetic form. The style of her videos is immersive, soft and repetitive, yet powerful. One such work is an animation What the Sun Has Seen (2017) that refers to a well known poem for children about beauty of the world, but in the film it speaks about pollution, violence and chaos. ■

2

Zofia Jabłonowska-Ratajska

Horyzonty obrazów

Co stoi u początków twórczości Sławomira Marca? – konceptualny zamysł czy zmysł wzroku? On sam mówi, że *traktuje widzenie i myślenie, jako* równoważne i komplementarne. W jego najnowszych pracach najpierw jednak uderza kolor, materia i struktura koloru, jego gradacja i integralność zarazem, a jednocześnie ledwie uchwytny podział linii ziemi i nieba. Na wystawie „Obrazy użytkowe i horyzonty" możemy oglądać dwa sposoby, czy raczej intencje traktowania koloru w dwóch pokazanych przez artystę cyklach płócien. Oznaczone kolejnymi numerami płótna: „Horyzonty" i horyzontalne „Linie", wychodząc od pytania o otwieranie i zamykanie granic przestrzeni w widzialnej rzeczywistości, są indywidualnym jej postrzeganiem, zmysłowym, znaczeniowym i symbolicznym. Eksperymentując z przestrzenia obrazu są zarazem malarską materią „pulsującą różnymi odcieniami" barw. „Obrazy użytkowe" eksplorują psychologiczne działanie koloru, energetyczną i „magiczną" siłę błękitu, żółci, zieleni czy czerwieni. Dzięki uzupełnieniu ich aplikacjami – swoistymi gadżetami oraz opatrzeniu inskrypcjami bliższe są raczej obiektom „niosącym" obrazy.

Sposób malowania powierzchni płócien pozostaje w obu cyklach podobny i polega na precyzyjnym nakładaniu czubkiem pędzla mniejszych i większych cząstek farby, dla uzyskania efektów fakturalnych uzupełnionych różnymi elementami organicznymi jak kamyki czy żwir, ale też szkiełkami, cekinami, które zarazem, odbijając światło, wzbogacają kolor. Jest to również nawiązanie do metody puentylizmu, do badań nad właściwościami i działaniem barw, a także do żmudnej, „mozaikowej" pracy.

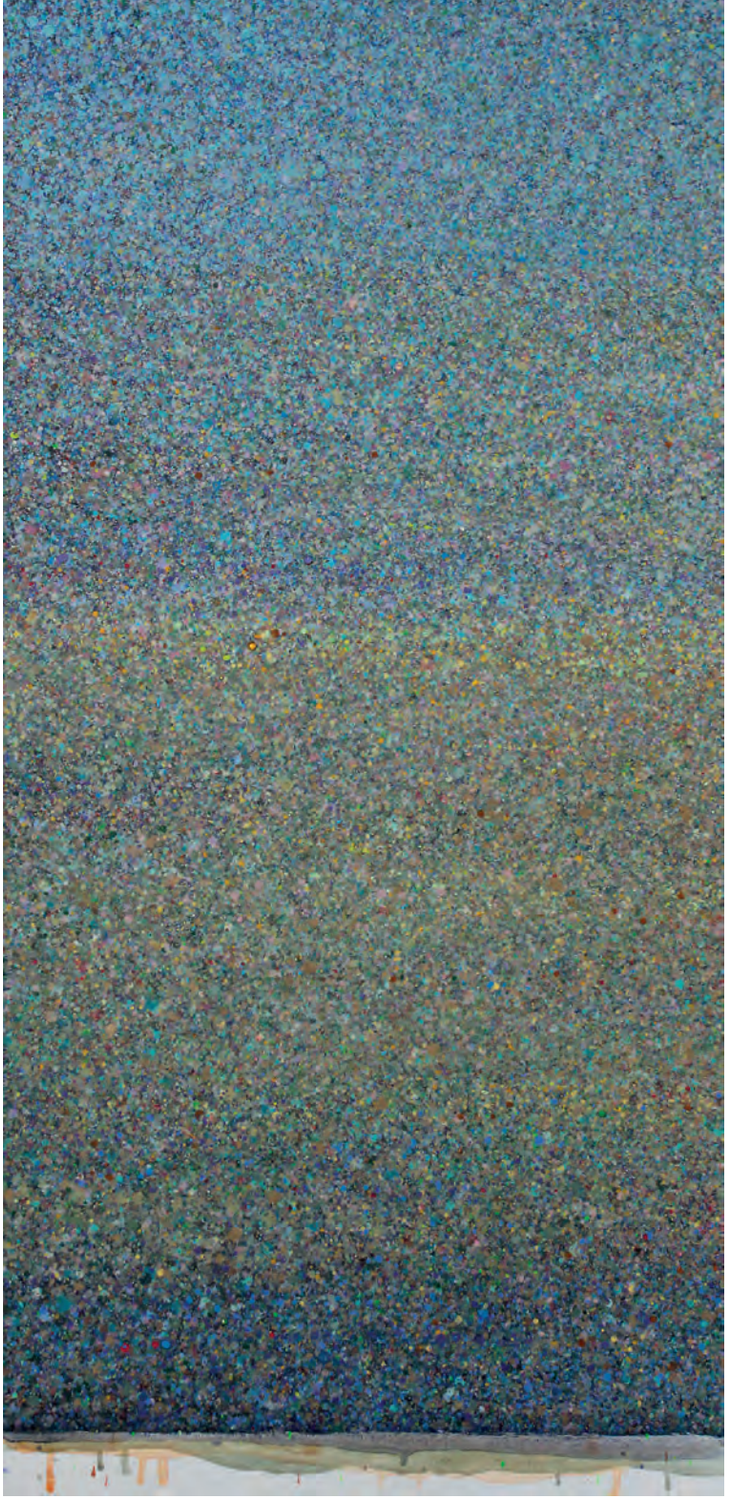
W „Horyzontach" pejzaż stanowi punkt wyjścia, jest tym, co człowiek dostrzega jako pierwsze, ziemię i niebo, odgrodzone linią widnokręgu, co stwarza też poczucie przynależności do świata przyrody, *natura naturalis*. Ale świat jest także nieskończoną substancją, naśladowaną przez sztukę naturą tworzącą. Gest artysty wprowadza owo dostrzeżone i doświadczone w wymiar innego porządku, porządku kultury, ustalonego jego decyzją i wyborem. Istotę stanowić tu może porządkująca, ustalająca struktury rola sztuki – jak pisze w towarzyszącej wystawie publikacji sam artysta: *Strukturalizowanie przestrzeni*, i dalej: *Przestrzeni jednak pojętej najszerzej; przestrzeni zupełnej. A zatem strukturalizowaniem także tego, co pojawia się w przestrzeniach symbolicznych, psychologicznych, kulturowych czy społecznych*. A *Przejście w wymiar zupełnej przestrzeni w sztuce oznacza powrót mitu pełnej obecności*. Przywilej operowania zarówno słowem, jak i widzialnością, myślą i jej wizualizacją wydaje się umożliwiać artyście większy udział w owej obecności. Zaczyna od zauważenia, dostrzeżenia tego, co potem porządkowane przez myśl, w umyśle nabiera indywidualnego kształtu, wyznacza pierwsze organizujące rozróżnienie i przyswojenie tego, co widzialne. Sławomir Marzec trafnie określa to oryginalne doświadczenie, jako: *Widzialną realność pojedynczego spojrzenia*. Pierwszy wybór, to, co widać i to, co znajduje się już poza polem widzenia. Granicę fizyczną i symboliczną stanowi horyzont, dzielący przestrzeń po swoją widzialną linię, poza którą otwiera się nieznane. Człowiek współczesny przed-stawia sobie świat, nie jest już, jak pisał w swojej koncepcji „światoobrazu" Martin Heidegger, odbiorcą bytu, a raczej *czyni z siebie scenę, na której byt musi odtąd przed-stawiać, prezentować, być obrazem*.

Spojrzenie jednostkowe pragnie uchwycić (o ile to możliwe) chwile, pory dnia w swojej pojedynczej postaci – rodzaj ćwiczeń z takiego spojrzenia stanowi cykl niewielkich obrazów, zatytułowany „24 godziny", połączonych jedną horyzontalną linią i rejestrujących zmienność tego, co wokół niej. Są to poszukiwania na granicy możliwości, zwłaszcza, że owemu „pojedynczemu spojrzeniu" towarzyszą myśli, które, cytując J. F. Lyotarda, jak obłoki, *nigdy nie przestają nawzajem zmieniać swojego miejsca*. Zatrzymane w obrazie napięcie między barwą i światłem jest niepowtarzalną możliwością indywidualnego spojrzenia, oryginalnego, jedynego w swoim rodzaju artystycznego gestu. Obserwacji towarzyszy cisza, niezbywalny element kontemplacji. Horyzonty, zatem nie wyznaczają granic, ale otwierają przestrzeń, refleksję nad przestrzenią i naszą w niej obecnością.

Sławomir Marzec filozofuje i podejmuje działania wizualne, nie rezygnuje ani z udziału, bycia częścią widzialności, ani z dystansu obserwatora, łącząc lub balansując pomiędzy obiema sferami aktywności, pomiędzy decyzją czy obraz ilustruje myśl, czy myśl podyktowana jest konkretnym zauważeniem obrazu. W swoich „obrazach użytkowych", budowanych >

Powyżej:
Sławomir Marzec,
Z cyklu „HORYZONTY",
LINIA 1, płótno, akryl,
25 × 100 cm

1



2

także z materii intensywnego koloru, skupionych na sile i znaczeniu konkretnej barwy, przestrzeniom żółci, czerwieni i błękitu towarzyszą łacińskie tytuły tłumaczące ich oddziaływanie na patrzących. Są wśród nich: *obraz na podtrzymanie kondycji*, *na utrzymanie tajemnicy*, na pomnożenie majątku, a nawet pomnożenie inteligencji. Po bokach, płótna opatrzone są swoistymi ozdobami - talizmanami – jak klucz, piórko, złoty łańcuszek czy np. kostka domina *przeciw bezsenności*. Niepozbawione przy tym ironii i poczucia humoru - *obraz przeciw zakatarzeniu* czy *na pomnożenie inteligencji* stanowić może aluzję do popkultury, do wszechobecnych poradników, amuletów, nabożnego traktowania zdrowotnych i życiowych rad, z których wiele czerpie bezpośrednio z dawnych guseł i przesądów. Dlaczego nie miałaby przejąć tej funkcji sztuka, zwłaszcza taka, która jednocześnie skłoni „użytkownika" do głębszej refleksji? Ironię towarzyszącą owym „totemicznym" obrazom można także uznać za komentarz do swoistej idolatrii sztuki, do nabożnie-magicznego traktowania jej dokonań.

Z drugiej strony, obrazy te stanowią interesujące nawiązanie do figury artysty – alchemika, poszukującego w swoim laboratorium jakiegoś nowego kamienia filozoficznego. Wyjście od pogłębionego warsztatu, od praktyki, wzajemne przenikanie się różnych artystycznych środków wyrazu nadaje działaniom artysty dodatkową wartość i wiarygodność.

Janusz Zagrodzki, pisząc o malarstwie Marca, słusznie odwołuje się do dociekań teoretycznych nad „przestrzenią obrazu", prowadzonych przez Władysława Strzemińskiego. Obrazy Marca są mocno zakorzenione w tradycji awangardy, bliskie mistycznym założeniom „awangardy rzeczywistej" a także jej idealizmowi. Nie bez powodu Alain Besançon opisywał ten ruch, jako „drugą falę ikonoklazmu" – odrzucenia przedstawiania, żeby otworzyć się na to, co duchowe, na kontemplację za pośrednictwem koloru, światła, czystej formy. ■

Sławomir Marzec,
1. *Obraz na podtrzymanie tajemnicy*, akryl, płótno, 130 × 90 cm
2. Z cyklu „HORYZONTY" *nr 15*, akryl, płótno, 135 × 65cm

Horizons of paintings

An exhibition „Usable paintings and horizons" consists of two series of paintings by Sławomir Marzec. Each series proposes a different apporach to the colour. The first group of works that includes „Horizons" and „Lines" questions borders of space and pulsates with different hues of colours, while the second „Usable paintings" explore psychological influence of the energy of colours. All paintings are created by putting larger and smaller amount of paint on canva with a tip of a brush, completed with such elements like pieces of glass, gravel or sequins. ■

Wojciech Antoni Sobczyński

Życie na krawędzi wirusa

(korespondencja znad Tamizy)

Przez kilka ostatnich lat, z powszechnie zrozumiałych powodów, ogólna uwaga społeczeństw, a w tym też ludzi kultury i sztuki, skupiona była na kilku zazębiających się kwestiach. Zagrożenie klimatyczne, prawa człowieka ze szczególnym naciskiem na poszanowanie społeczne grup mniejszościowych, wielkie ruchy ludności z krajów zagrożonych wojną lub katastrofalnym stanem ekonomii. Historia się powtarza – powszechnie używany frazes nie stracił swojej aktualności. Lista przykładów sięga aż do prehistorii, okresu wędrówek ludów. Nasi protoplaści zwykli wędrować szukając nowych pastwisk, łowów, bogactwa, podboju, bezpieczeństwa i władzy.

„Kolumbowie" niedawnej historii dokonali kolonizacji obydwu Ameryk przez nacje europejskie. Kilka generacji wstecz, w czasach naszych pradziadów podobne masowe ruchy ludności dotyczyły głodujących Irlandczyków, Polaków szukających wolności i chleba lub Żydów uciekających od pogromów wschodniej Europy. Czy coś się zmieniło? Niewiele. Współczesny człowiek powoli uświadamia sobie, że nie jest czymś wyjątkowym i podlega wspólnym prawom ekologicznej całości.

Jeszcze przed pandemią powstał w Wielkiej Brytanii bardzo dynamiczny ruch głównie młodych ludzi noszący nazwę Extinction Rebellion. Wspólna troska o zagrożenie środowiska naszej planety była ideologicznym łącznikiem szerszej koalicji. Wśród barwnych grup przypominających hipisów lat 60. ubiegłego stulecia znajdowali się również sędziwi weterani marszów antynuklearnych i całego spektrum antyestablishmentu. Rebelianci byli bardzo skuteczni w szeregu śmiałych aktów sabotażu, zamykając mosty, centralne skrzyżowania Londynu, a nawet paraliżując ruch lotniczy. Centralne władze GB wpadły w popłoch. Oficjalne programy rządu deklarujące poparcie dla międzynarodowych porozumień klimatycznych wyglądały jak puste słowa w kontraście do postulatów Rebeliantów. Z tarapatów wybawienie dla władz przyniosła elekcja. Wszystkie partie zaadoptowały w przybliżeniu hasła aktywistów. Resztę procesu neutralizacji dokonała pandemia i zapowiadana międzynarodowa konferencja 'Climate Change' organizowana pod auspicjami ONZ przez władze brytyjskie w Glasgow. Działalność Extinction Rebelion ucichła, a Greta Tunberg nie widnieje od dawna w doniesieniach agencji prasowych.

Ice watch london exhibition, Londyn

A co na to artyści? Najważniejszym, choć już odległym wydarzeniem bezpośredniego wkładu myśli artystycznej w tę tematykę miało miejsce w grudniu 2018. Olaf Eliasson – artysta/architekt islandzko-duński pokazał szereg brył lodowych wyłowionych z oceanu. Bryły ułożono nad brzegiem Tamizy obok budynku Tate Modern. Druga, równie imponująca instalacja brył została ustawiona w samym centrum bankowym, topniejąc powoli w słoneczne dni wyjątkowo ciepłego grudnia. Arktyczne bryły lśniły dziewiczą bielą roniąc symboliczne łzy topiącej Arktyki. (...)

Nie obeszło się bez krytyki. Sam tonaż instalacji, łowienie brył lodowych i transport do szeregu innych miast Europy, nie tylko Anglii, miał poważny negatywny bilans CO_2. Dobre intencje artysty kierującego uwagę widza na problematykę ochrony środowiska przyniosły jednak aprobatę nawet zagorzałych krytyków.

Galerie Londynu otworzą z powrotem swoje wystawy pod koniec maja, o ile pozwoli na to stan ciągle zmiennej sytuacji. Przez cały rok regularna działalność kulturalna przeniosła się w sferę cybernetyczną. Odrealniona i nie zawsze dostępna dla wszystkich technologia przywodzi na myśl posmak podziemia, coś poza zasięgiem normalnych doświadczeń widza obcującego ze sztuką. Komputer lub wielki ekran plazmowego urządzenia w mieszkanku współczesnego *homo urbaniensis* informuje, a jednocześnie działa jak krótka migawka, lampa błyskowa, pasek informacyjny w dolnej części ekranu.

Swoistym wydarzeniem o szczególnie brytyjskim wymiarze są dwie wystawy z pandemicznego okresu. Pierwsza z nich to pokaz Tracey Emin, urodzonej w Anglii i pochodzącej z tureckiej rodziny. Przygotowania do jej wystawy w Royal Academy zbiegły się z poważnym kryzysem zdrowia artystki. Wystawa dzieli przestrzeń z szeregiem obrazów Edwarda Muncha, wybranych z muzeum w Oslo, których zadaniem jest pokazać wątki wiążące obydwoje artystów. Emin jest tragiczną postacią, która kieruje uwagę widza na trudne początki swojej egzystencji. (...) Z nieokiełznanej i zbuntowanej młodej kobiety Emin przeszła daleką ewolucję. Odkryła artystyczną samoedukację, na którą wcześniej nie miała zbyt wiele czasu. Wczesne rysunki, grafiki, tkaniny i wyszywanki naszpikowane były tematyką intymnych i dramatycznych doświadczeń. Wideo i rysunek zostały zastąpione przez telefon zawierający te narzędzia. Autoportret, auto - anatomia, auto - terapia wypełniały w tym okresie ściany jej wystaw. Po rysunku i wszędobylskiej fotografii wykonanej telefonem artystka odkryła rzeźbę. Powstawały projekty w małym formacie, powiększane mechanicznie cyfrowymi technikami i odlewane w brązie na monumentalną skalę.

(...)

Kolejna wystawa w Royal Academy of Arts, na razie w wirtualnej formie, otwarta będzie dla zwiedzających pod koniec maja. David Hockney, zwany czasami tutaj jako „Our David" ma już 83 lata i stał się człowiekiem-instytucją. Jego kariera rozpoczęła się podczas studiów w Royal College of Art i trwa do dzisiaj. Na wystawie artysta pokaże wiosenne obrazy malowane w Normandii, gdzie spędził długi okres pandemii. Hockney maluje w taki sposób już dość długo. Po powrocie z USA i długim okresie życia w Londynie artysta wrócił do swojego rodzinnego Yorkshire i stał się czymś w rodzaju kronikarza najbliższych okolic. Kronika Yorkshire ma swoje koncepcyjne korzenie w fotografii, a następnie w romansie artysty z iPadem. Z pierwotnej technologicznej zabawy powstał nowy wizualny świat. Proces ten trwa już wiele lat i doczekał się szeregu wystaw. Bieżąca przedstawia krajobraz w Normandii. Dalekie widoki czy indywidualne drzewa uchwycone zostały w bezlistnej aurze jesieni lub ozdobione wiosennymi kwiatami. Pojawiają się w porannym lub zachodzącym świetle przypominając tematy obrazów francuskich impresjonistów. Obecne są też sceny ogrodowe i grządki kwiatów. Ale to nie tematyka odpycha mnie od najnowszej „produkcji" Hockneya, lecz metoda szablonowego przedstawiania kształtów i sztucznego doboru koloru. Normandia Hockneya wygląda tak jak ogród hotelowy na Florydzie, ze sztucznymi plastikowymi krzewami tkwiącymi, a nie rosnącymi, na tle soczystej zieleni sztucznej trawy, której nigdy nie trzeba kosić. Dostępne migawki z wystawy pokazują w dodatku niesłychaną ilość prac, które wypełniają ściany Akademii. Tak było kiedyś podczas salonów w XIX wieku. Nie jest to jednak przekrój twórczości roku wielu artystów, ale wyłącznie Hockney. Czy to jest produkcja biegłego artysty korzystającego z koniunktury na przemysłową skalę, czy też schyłek twórczych idei artysty? ■

Life on the verge of the virus

The author describes artistic activities in Great Britain which are connected with the climate crisis and the pandemic. First, he mentions Olaf Eliasson, an Icelandic-Danish artist and architect who in 2018 set up several ice blocks brought from Arctica in front of Tate Modern gallery and in a bank center. The other two mentioned artists, both of whom had exhibitions at the Royal Academy of Arts in London, are Tracey Emin whose works were compiled with Edward Munch's paintings, and David Hockney. ■

Fot. Tomasz Koszewnik, Galeria Skala, fot. czytaj s. 117

Hanna Kostołowska

O czym mówi do nas architektura? – rzecz o architecture parlante

Architektura jest dla budownictwa tym, czym poezja dla literatury. (...) Może ona dostarczyć najmniejszemu z przedmiotów to, co wydaje się właściwe dla największych, jeśli buduje się małe miasto, daje możliwość wybudowania go rozległego, a w kolejnych odsłonach wszystkiego, co z niego wynika: polityki, obyczajów, prawodawstwa, kultu, formy rządów[1].

O architekturze powiedziano już wiele, lecz może warto pozwolić jej, by przemówiła do nas sama. A zrobiła to nawet niedawno, w Galerii Skala w Poznaniu, 23 października 2020 roku na wystawie pt. „Architecture parlante" włoskiego kolektywu architektów Parasite 2.0, której kuratorką była Julia Korzycka. Korzycka jest współzałożycielką niedawno otwartej w centrum Mediolanu galerii East Contemporary – miejsca nastawionego przede wszystkim na promocję artystów z centralnej i wschodniej Europy we Włoszech. Tym razem jednak sprowadziła włoską grupę twórców do Polski.

Kolektyw Parasite 2.0 odwołuje się do zainicjowanego w XVIII wieku, lecz wciąż dziś żywego, nurtu „architektury mówiącej" i zgodnie z własną ideą „pasożytnictwa" interpretuje go w duchu Web 2.0. A punkt wyjścia odnosi się do idei ze schyłku XVIII w. Był to czas rewolucyjnych wizji architektury, z którymi łączą się konkretne nazwiska: Jean-Jacques Lequeu (1757 – 1826), Étienne-Louis Boullée (1728 – 1799) i Claude-Nicolas Ledoux (1736 – 1806).

Lequeu przez większość życia był urzędnikiem, a wieczorami, w wolnym czasie siadał przy biurku, by tworzyć porywające wizje budynków, mauzoleów, miast czy pomników podważające wszelkie prawa architektury i inżynierii. Rysunki – pełne detali, ukrytych niuansów, owiane tajemnicą – opatrywał skrupulatnym komentarzem.

Boullée był natomiast głównie teoretykiem i nauczycielem, który wypracował swój oszczędny styl geometryczny z widocznymi wzorcami klasycznymi. Jego romantyczna koncepcja architektury ma wywierać wrażenie i łączyć świat naturalny z ludzkim (co dobitnie pokazuje jego projekt mauzoleum Izaaka Newtona z 1784 roku)[2].

Kolektyw Parasite 2.0. bezpośrednio nawiązuje do Ledoux – trzeciego z wymienionych wizjonerów. Był on jednym z pierwszych przedstawicieli francuskiej architektury neoklasycystycznej, aktywnym w środowisku arystokratycznym i na dworze królewskim (co przypłacił dwuletnim pobytem w republikańskim więzieniu jako zwolennik starego systemu). Jednym z jego ważniejszych dzieł była zaprojektowana dla Ludwika XV w Arc-et-Senans imponująca warzelnia soli (która istnieje do dzisiaj). Dla Kolektywu szczególnie nowatorskie jest jego „odwrócenie" hierarchii w procesie tworzenia budowli i planowania urbanistycznego. Otóż ów budynek industrialny stanowił dla Ledoux punkt wyjścia do stworzenia imponującego projektu miasta idealnego – Chaux. W swojej książce z 1804 roku pt. *L'Architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation* (Rozważania nad architekturą w odniesieniu do sztuki, zasad i ustawodawstwa), stanowiącej *opus vitae* jego dokonań teoretycznych, pisze: *Zanim noc pokryje woalem ciemności rozległą przestrzeń, w której umieściłem wszelkie rodzaje budynków, jakich wymaga porządek społeczny, ujrzymy nieodzowne fabryki, owe matki i córki przemysłu, rodzące skupiska ludzkie. Miasto wzniesie się, by je otoczyć i uwieńczyć*[3]. W książce publikuje szeroki zbiór swoich rysunków, planów i rzutów perspektywicznych miasta idealnego. Utopijna wizja zawiera dwie różne strategie wizualne. Pierwszą z nich są mapy topograficzne, a centrum produkcji soli znajduje się na środku, w samym sercu projektu, w zamkniętym, mocno obwarowanym owalu. Na drugą strategię składają się wspomniane rzuty ukazane z lotu ptaka (dzisiaj powiedzielibyśmy „z lotu drona"), przedstawiające zupełnie odmienną perspektywę. Tutaj topografia ujawnia góry w tle, a mury warowne jakby zniknęły. Widoczna jest integracja krajobrazu z miastem. Ledoux miał również na uwadze wygląd, design miejsc publicznych, sielskie otoczenie oraz życie toczące się w obrębie miasta-utopii (oddziały maszerujące esplanadą, dym wydobywający się z aktywnej fabryki). A w centrum mamy dwa duże, publiczne place o zarysie półkola. Na planie widnieją wszystkie potrzebne budynki użyteczności publicznej – symbole społecznego porządku, a wśród nich m.in. Pacifere: dom pojednania, Panareteon: szkoła, Oikema: dom rozkoszy, Hospice: dom „gościnny", pałac sprawiedliwości, plac targowy, kościół, a także domy miejskie i wille[4]. W mieście stykają się nowe neopalladiańskie obiekty z tymi starszymi, można by rzec, zabytkowymi. Półokrągłe i owalne kształty stały się pewnego rodzaju metaforą harmonijnego życia człowieka z przyrodą. Sam Ledoux przyznawał, że wszystko w naturze jest okrągłe.

Mimo oświeceniowych wartości, idee architektów rewolucyjnych były nader romantyczne. Nicolaus Pevsner niegdyś napisał: *Całość stanowi doskonały związek klasycznego z romantycznym, połączonym wspólną wiarą w to, co żywiołowe i pierwotne*[5]. Większość utopijnych projektów francuskich wizjonerów nie została zrealizowana, jednak miały one istotny wpływ na rozwój architektury, a w szczególności na kwestię przestrzeni i bryły.

Wierzyli oni w psychologiczne oddziaływanie architektury oraz w koncepcję sensualizmu, nawiązując do rozważań Étienne Bonnot de Condillac'a, który zdobywanie wszelkich informacji upatrywał w percepcji zewnętrznej, uzyskiwanej za pomocą zmysłów, nie bazującej na wiedzy wrodzonej. *Przedmioty działają na nas i sprawują wrażenia, których zmysły są tylko przyczyną powodową («causa occasionalis»)*[6]. Cała treść i funkcje umysłu powstają jako efekt bodźców zewnętrznych. Ledoux wręcz twierdził, że *ludzie wysysają wraz z architekturą cnoty i przywary*[7], wystarczy właściwie zawrzeć i uporządkować informacje, które chce się przekazać za pomocą tego medium, by ukierunkować odbiorcę. W tym przypadku obiekt może pełnić funkcje moralizatorskie. Architekt staje się wówczas kimś na wzór charakterystycznego dla epoki oświecenia fabularyzowanego opowiadania filozoficznego.

1 C.N. Ledoux, *L'Architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la legislation,* Paryż 1804, za: Dorota Jędruch, *Oko języka. Architektura roz-patrzona według Claude'a Nicolasa Ledoux* w "Autoportret"1[33]2011, s. 88.

2 Jakub Woynarowski, *Architektura ciemności i przestrzeni*, w: https://liniaprosta.com/architektura-ciemnosci-i-przestrzeni/

3 C.N. Ledoux, op.cit., s. 85.

4 Ibidem, s. 86.

5 N. Pevsner, *Historia architektury europejskiej*, Warszawa 1976, s. 371.

6 Étienne Bonnot de Condillac, *Logika, czyli pierwsze zasady sztuki myślenia*, tłum. Jan Znosko, Warszawa 2011, s. 14.

7 C.N. Ledoux, op. cit., s. 86.

Idąc za myślą „wyższości" języka obrazowego nad słownym (jak twierdził Jean-Jacques Rousseau), Ledoux uważał, że zrozumienie architektury i właściwe jej odczytanie umożliwia wyobraźnia, która jest przez artystę „pobudzana" na zasadzie niemego porozumienia z odbiorcą. Często w swoim poetyckim traktacie wspomina o „spojrzeniu", „oku", „wzroku", a opisy zdają się być oparte na perspektywie „z lotu ptaka". Narrator, „lecąc nad miastem", opisuje rozciągające się miasto niczym kraina szczęśliwości mocno zintegrowana z naturą. Pisze wręcz o impulsie, który łączy sztukę z naturą.

Traktat Ledoux wyróżnia się brakiem szczegółowego opisu społeczności zamieszkującej miasto idealne – w przeciwieństwie do Tomaso Campanella, na którego również powołuje się kolektyw Parasite 2.0. Ten włoski filozof epoki renesansu był twórcą słynnego dzieła pt. *Miasto Słońca* (1602), napisanego w formie dialogu wpisującego się w popularny w XVII wieku nurt tekstów utopijnych, stanowiących, jak to określił Jerzy Szacki, igraszki intelektualne. Wizja zamkniętego w okręgu państwa-monarchii łączy życie klasztorne z charakterystyką państwa Platona [8]. Mieszkańcy Miasta Słońca, podzielonego na siedem obwodów, podlegają wszechobecnej wspólnocie, dotyczącej przytłaczająco wielu aspektów ich życia.

Parasite 2.0 to kolektyw, który tworzą: Stefano Colombo, Eugenio Cosentino i Luca Marullo działający od 2010 roku w Mediolanie i Brukseli. Współpraca nawiązana już w czasach akademickich rozumiana jest jako niezależna grupa badawcza skupiona w dużej mierze na śledzeniu ludzkich zachowań, łącząc fascynację architekturą, scenografią i designem. W swoich pierwszych instalacjach posługiwali się pejzażem miejskim, a brak środków na ich wykonywanie rekompensowali wykorzystywaniem wszystkich elementów dostępnych w otoczeniu, łącznie z odpadkami. Uznają obecnie tę charakterystyczną cechę swojej twórczości jako pozytywny wyróżnik w świecie architektury i designu. Kolektyw, posługując się instalacją artystyczną, skoncentrował się na społecznym i politycznym aspekcie tego medium. Przygląda się tym samym jego odmiennemu obliczu, abstrahującemu od komercyjnej funkcji, powiązanemu silniej z przestrzenią artystyczną i galeryjną (rozgrywającą się we wnętrzach, skupioną na organizacji przestrzeni i wystaw).

Wystawa w Galerii Skala opowiada nam historię za pośrednictwem rozmieszczonych w jej obrębie obiektów i relacji, jakie między sobą nawiązują. Zdaje się być posklejana z „taniego" tworzywa. Ukazane struktury definiują siebie nawzajem, określają własny sens, zdają się prowadzić ze sobą dialog. Seria konstrukcji koresponduje z audiopowieścią kolektywu o fikcyjnej grupie planującej spisek w celu przejęcia władzy nad ich miastem, a dokładnie instytucji, które je kontrolują. Wystawa jest zatem scenografią do „architektonicznej baśni". Artyści w dniu wernisażu zaprosili widzów do wysłuchania niepokojącej historii o planowanym zamachu, stawiając na środku sali sprzęt, przy którym miksowali muzykę i roztaczali swoją opowieść. Otoczeni przez architektoniczne artefakty, stworzyli pokaz na miarę niby-teatralnego spektaklu.

W audiopowieści stworzonej przez kolektyw Parasite 2.0 pojawia się wątek rewolucyjny, który nieodłącznie wiąże się z architekturą mówiącą. Ledoux został uwięziony przez republikanów, a swoje wiekopomne dzieło pisał właśnie w celi, rozżalony, w obawie o swoje życie oraz przeżywając śmierć bliskich. Tommaso Campanella również pisał swoje dzieło *Miasto słońca* w więzieniu, *po oskarżeniu o spiskowanie przeciwko hiszpańskiej dominacji w Kalabrii*, jak to zostało wytłumaczone w opisie do wystawy. „Architektoniczna nowela" włoskiej grupy również wiąże się ze spiskiem, zamachem, próbą przejęcia władzy. Architektura w swej majestatyczności niejednokrotnie miała podkreślać potęgę władzy oraz manifestować wyznawane przez panujących wartości. Przemawiała do poddanych czy obywateli językiem jasnym, dobitnym, bezdyskusyjnym. Utopijne wizje mówiły natomiast o swoistym *bonum commune* z cyklu „jak żyć lepiej?", będące nie tylko traktatami urbanistycznymi, ale również filozoficznymi, dywagacjami na temat psychologii społecznej.

Architektura jest bardzo funkcjonalną dziedziną sztuki, bo by została zmaterializowana, należy przestrzegać wielu zasad dotyczących konstrukcji i materiału. Niektórzy twórcy jednak postrzegają ją jako medium „bezinteresowne", mówiące językiem obrazów. Przypomina to poszukiwania Jana Głuszaka, wizjonera i futurologa, badającego architekturę jutra. *Formy architektury powinny uzyskać pewną niezależność, nie mogą niewolniczo wynikać z technologii obiektu i metod budowlanych, choć muszą być z nimi zgodne* [9].

Wielu współczesnych architektów wybiega poza użyteczność i wygodę w stronę określonej prezencji niosącej przesłanie, głębsze treści. A przykładów tego typu rozwiązań jest wiele. Peter Zumthor to twórca atmosfery piętrzący nastroje w swoich obiektach, dążący do stworzenia „szlachetnej" przestrzeni. Osią tematyczną Muzeum Historii Żydów Polskich w Warszawie, autorstwa fińskich projektantów z pracowni Lahdelma & Mahlamäki, jest charakterystyczna szczelina rozciągająca się wzdłuż całej konstrukcji, która nawiązuje do rozstąpienia się wód Morza Czerwonego przed Izraelitami udającymi się do Ziemi Obiecanej. Yona Friedman swój manifest architektury ruchomej podporządkowywał specyfice społeczeństwa charakteryzującego się wzrastającą mobilnością i poczuciem wolności. Jego *Ville spatiale* to utopijne projekty miast tworzone przez samych mieszkańców (twórca ten stworzył program komputerowy *Flatwriter* umożliwiający samodzielne planowanie miejsca zamieszkania) [10]. Marino Di Teana, nazywany poetą przestrzeni, prowadził studia nad formami przyszłego miasta – budowanego w zgodzie z estetyką i harmonią, by jak najlepiej dostosować się do naszego nowego stylu życia.

Germano Celant zauważył, że postrzeganie architektury jako nieelastycznego medium podporządkowanego naszym potrzebom, przestrzeni i materiałom, jest jednocześnie zaprzeczeniem jej dynamicznej natury. Architekci, nie mniej niż artyści, za pośrednictwem swoich prac i wizji odsłaniają swoje marzenia i obawy, racjonalne ambicje i irracjonalne popędy. Obiekty i kompleksy architektoniczne, zwyczajowo milczące i niezauważalne, trwające w codzienności przestrzeni, przestają zlewać się z otoczeniem [11]. Zimna technologia i wykalkulowana konstrukcja zaczynają często ustępować potrzebie tworzenia narracji, wyrażaniu ekspresji, irrealnym pobudkom. Interpretacje starych paradygmatów przez kolektyw Parasite 2.0 nabierają dziś nowych treści. Twórcy przemawiają za pomocą swoich projektów, lokują w nich swoje odczucia i myśli. Posłuchajmy, co mają do powiedzenia. ■

8 Jerzy Szacki, *Historia myśli socjologicznej*, Warszawa 2005, s. 54.

9 Jan Głuszak, *Architektura przyszłości*, wystawa rysunków grudzień 1986-styczeń 1969, Muzeum Architektury i Odbudowy we Wrocławiu.

10 http://www.yonafriedman.nl/

11 Germano Celant, *Talking architecture*, „Artforum", Maj 1997.

What does the architecture tell us? – on architecture parlante

A review of an exhibition „Architecture parlante" presented in October 2020 at the Skala Gallery in Poznan by an Italian collective of architects, Parasite 2.0. The collective refers to the 18th century revolutionary concepts of „speaking architecture" but reinterprets it in a modern way, combining architecture, set design and design itself. They create artistic installations and show their social and political aspects, emphasizing human emotions and thoughts. ■

Iza Jóźwik

Epoka lęku. Pomiędzy [w dobie COVID 19]

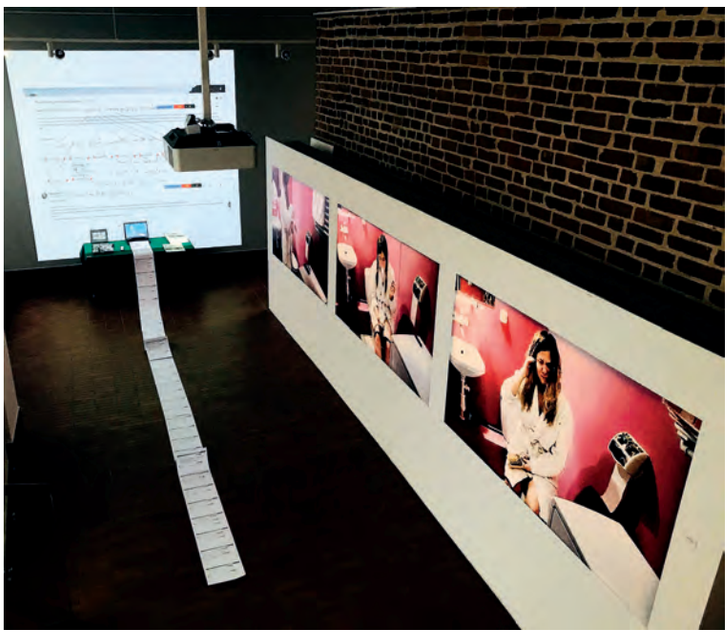
Wystawa POMIĘDZY w dobie COVID 19 prezentowana od października 2020 roku we wrocławskiej Galerii FOTO-GEN, to ekspozycja prac pięciu twórców młodego i średniego pokolenia, działających w technice fotografii dokumentalnej, inscenizowanej, wideo i fotoinstalacji. Niewielka ilość prac jest atutem tej wystawy, daje przestrzeń i możliwości skupienia się odbiorcy na interakcji i współodczuwaniu w obliczu emocji, odgrywających prymarną rolę w jej znaczeniu i sensach, które za sobą niesie .

Nowoczesność, w kontekście której badacze podkreślają endemiczność ryzyka i lęku w naszym społeczeństwie, to epoka bazująca na emocji jako sile napędowej nie tylko w mikroskali dla pojedynczej jednostki ludzkiej, ale także w makroskali: dla całych społeczeństw rozumianych jako sprzężone ze sobą systemy, poddawane nieustającemu oddziaływaniu bodźców związanych z wciąż ewoluującą technicyzacją życia codziennego. Mechanizm lęku, który jest tak charakterystyczny dla współczesności, został uruchomiony wraz z pandemią COVID 19 w globalnej skali, burząc kruchy i nietrwały porządek społeczny i umieścił współczesnego człowieka w przestrzeni pomiędzy przeszłością a przyszłością, której granice zostały ustalone poza naszą kontrolą.

Wystawę POMIĘDZY otwierają trzy prace Angeliki Dolińskiej(1994) zrealizowane w technice fotografii inscenizowanej. Ta realizacja bardzo oczywista w swej wymowie, skupiona wokół indywidualnej i intymnej sytuacji bohaterki staje się paradoksalnie reprezentatywna dla naszych wspólnych doświadczeń. Dramatyczna wypowiedź ukazująca młodą kobietę poddaną przymusowej izolacji, nieprzypadkowo umieszczoną przez autorkę w toalecie, pokazuje człowieka pozbawionego interakcji społecznych oraz możliwości realizowania dotychczasowych ról społecznych i aktywności wskazuje na bezradność wobec sytuacji, w której człowieczeństwo reprezentantki młodego pokolenia, wychowanego w ułudzie i kulcie wolności, sprowadza się jedynie do możliwości realizacji podstawowych potrzeb fizjologicznych. To właśnie bezradność wobec odcięcia od dotychczasowego życia, pozornie niczym nieograniczonego, staje się podstawą opowieści o lęku i panice, całkowicie podporządkowującym sobie istotę ludzką, która zdaje się być skazana jedynie na podyktowaną katastrofą zewnętrzność. Również indywidualizm w obliczu nieznanego wydaje się być w tej realizacji jedynie fałszywą fasadą dla wszechogarniającego lęku i braku wewnętrznych fundamentów, umożliwiających kontrolę nad nim.

Kolejna praca prezentowana w pierwszej sali galerii, autorstwa Tomasza Bajera (1971) wpisująca się w jego post-minimalistyczną i post-koncepcyjną tożsamość artystyczną to jedna z ciekawszych propozycji poruszająca problem postprawdy i ogromnej roli, jaką to zjawisko odgrywa w kontekście współczesnej, globalnej polityki. Praca „Postprawda – gra edukacyjna" składa się z dwunastu sześcianów pokrytych fotografiami, z których możemy ułożyć przenikające się twarze światowych przywódców: Trumpa, Putina, Markel, Macrona, Johnsona i Kaczyńskiego. Ta „gra edukacyjna" pokazuje, że prawda w ujęciu tradycyjnym, czyli zakładająca w jej naturze udział i znaczenie moralności, w jej politycznej odmianie służy tylko realizacji celów poszczególnych polityków, nierzadko przenikających się ze sobą, a informacja, do której powszechności słusznie w idei dążyła demokratyzacja , stała się jedynie łatwym narzędziem do manipulacji i szachowaniu post-prawdą, której autentyczność w klasycznej definicji ma drugorzędne znaczenie. W obliczu pandemii i kryzysu, jaki ta za sobą niesie, brak zaufania do ludzi posiadających władzę i mogących decydować o życiu przeciętnego obywatela, podporządkowanego ich decyzjom, potęguje dezorientację, lęk i poczucie apokaliptycznego końca oraz niepewnego początku, niekomfortowego bycia „pomiędzy", braku osadzenia w rzeczywistości.

Na ekspozycji znajdują się również dwie inne prace dotyczące problemu post-prawdy, które w całości stanowią jedną z najciekawszych propozycji tej wystawy. W Sali Gotyckiej umieszczono jedną, ale za to bardzo stanowczą w swej



Fragment ekspozycji, Galeria FOTO-GEN, fot. Krzysztof Saj

egzystencjalnej wymowie, symboliczną pracę Justyny Lach (1995) *Jest mnie coraz mniej*. Efemeryczna i delikatna realizacja jest kolejną opowieścią o lęku, tym razem przed nieuchronnym przemijaniem pozbawionym znaczenia i perspektyw. Ciekawe w swej prostocie formalnej ujęcie problemu egzystencji ludzkiej jako kafkowskiego więzienia nie tylko w wymiarze osobistym, cielesnym, ale ograniczonym także przez przestrzeń, historię i w końcu wydarzenia niezwiązane z indywidualną ludzką wolą, determinujące życie człowieka.

Ostatnie dwie realizacje, czyli fotografie Dominika Gralaka zrealizowane w cyklu dokumentalnym „Żydzi w Argentynie" oraz fotografia reklamowa Patrycji Stanaszek (1994) *Glamourous 70+* to zaangażowane społecznie propozycje poruszające nie tylko problem wykluczenia, ale również marginalizacji i odosobnienia, wynikający z dominujących w strukturze społecznej opozycji: większość – mniejszość, słabość –siła, uległość –dominacja.

Wystawa POMIĘDZY pozostawia widza bez odpowiedzi na pytania, które stawia. Umieszcza go w czasie i miejscu rzeczywistym, czyli pomiędzy przeszłością a przyszłością, która nie daje pewności kontynuacji tej pierwszej; uniwersalizując jego indywidualne doświadczenia związane z pandemią, nadaje im szersze, globalne i wspólnotowe znaczenie. ■

The era of fear. BETWEEN [in the age of COVID 19]

The exhibition BETWEEN [in the age of COVID 19] presented at the FOTO-GEN Gallery in Wrocław from October 2020, features works of five artists who are active in the domains of documentary and staged photography, as well as video and photo-installations: Angelika Dolińska, Tomasz Bajer, Justyna Lach, Patrycja Stanaszek and Dominik Gralak. With different means of expression, individual experience of anxiety and solitude caused by the pandemic gets a new dimension that makes a spectator feel being a part of a global community. ■

Bożena Kowalska

Fijałkowski – reżyser klimatów magicznych

Najbardziej charakterystyczne w twórczości Stanisława Fijałkowskiego jest połączenie niemal naiwnej prostoty środków z urzekającym klimatem magii. Środki, którymi się posługiwał od lat sześćdziesiątych, przez siedemdziesiąte, osiemdziesiąte i aż do końca życia zmieniały się z czasem zarówno w malarstwie, jak w grafice i rysunku. Zawsze jednak pozostawały równie proste, choć w swej prostocie wyrafinowane.

Ta niespotykana prostota jego sztuki czerpała ze źródeł wyobraźni dziecięcej, a jego ręka jakby przejęła coś z niepewności ręki dziecka. I to niezależnie od tego, czy znaki, które tworzył i których używał, należały do form organicznych albo nawet dotykały figuratywności, czy też zaliczały się do geometrycznej abstrakcji. Nigdy nie były do końca zdefiniowane, czy choćby na tyle określone, żeby budziły za każdym z nimi zetknięciem te same skojarzenia i doznania. Tak widział to sam twórca; mówił wszak: *dzieła sztuki* (…) *prezentują znacznie poważniejszą rzeczywistość. Nie jest ona w nich jednoznaczna, tak samo zresztą jak rzeczywistość w ogóle. Możemy ją interpretować, próbować zrozumieć, ale nie rozpoznajemy do końca jej tajemnicy ze względu na naturę dzieła sztuki, a także naszą własną.*[1]

Tworzył też od samego początku i tytułował przewrotnie niekiedy swoje usekretnione prace, jak przykładowo obraz z 1968 r. z trzema zawieszonymi czy odlatującymi w nieoznaczoną przestrzeń segmentowymi formami, któremu nadał nazwę *Anioł w postaci dżdżownicy*. O skali zróżnicowania skojarzeń przy próbie interpretacji bądź odczytania intencji artysty w jego dziełach świadczy biegunowe przeciwieństwo pojęć czy wyobrażeń w przypomnianym tytule. Zazwyczaj nie jest tu łatwo połączyć stronę wizualną obrazu z jego nazwaniem. Tak dzieje się na przykład z *(Powtórnym) nagłym pojawieniem się „Beatrycze”*, gdzie znajdują się narysowane z wyszukaną, z pozoru naiwną prostotą jakby-schody wiodące w głąb przestrzeni aż po horyzont i dwanaście podobnie namalowanych, czarnych kul, w dwóch rzędach unoszących się na tle błękitnego nieba. Kiedy indziej jako tytuł kompozycji równie oszczędnych i równie enigmatycznych w zestawie elementów, występuje stwierdzenie: *Nie oczekiwałeś tego po sobie*, lub pytanie, które można interpretować jako zwyczajne i powszednie, ale też jako zasadnicze, o ontologicznym odniesieniu: *Co jest za tym wszystkim?*.

Znaki, motywy czy ślady-sygnały, których używał Fijałkowski, należały do powszechnie znanych i stosowanych, ale u niego były odmienne, jakby przez niego wynalezione. Są to szerokie, często z nagła urwane smugi, w grafice rzadsze lub gęstsze kreskowania, to koła, prostokąty i trójkąty, formy wydłużonych, różnych wielkością, odwróconych kropli czy łez, strugi pod różnym kątem przebiegające przez pole obrazu, plamy i plamki nie przynoszące skojarzeń z niczym znanym z otaczającej rzeczywistości, rozległe, puste, kolorowe przestrzenie… To nie ma i nie może być alfabetem ani rejestrem używanych przez twórcę form. Te bowiem są nie do wyliczenia, bo jedne się niby powtarzają, ale prawie nigdy nie są identyczne, inne jawią się tylko raz, a żadna nie jest do pełnego zidentyfikowania czy opisania. Namalowane czy wydobyte graficznie, wykonane są z pozorną nieporadnością czy niedbałością. Bo koła nie są regularnymi kołami, na kreskowanie nie składają się linie proste, ani ich równoległość nie jest zachowana. Nic nie jest jednoznaczne, mimo że dokładnie widoczne i wyosobnione. Niezależnie od form i barw, i niezależnie od użytej techniki klimat tych prac, ich siła przyciągania niepokojącą poetyką i zagadkowością znaczeń pozostawały takie same.

Równocześnie pamiętać trzeba, że u Fijałkowskiego nie ma miejsca na nic przypadkowego. Należał on do tych nieczęsto spotykanych malarzy-intelektualistów, którzy w myśleniu i pracy twórczej kierują się ścisłymi rygorami zarówno świadomości swoich przesłań, jak też pełnej samowiedzy malarskiej. Był – można powiedzieć – doskonałym reżyserem swoich kompozycji, świadomym rezultatów ich odbioru. Choć wolno je wielorako interpretować, ale w określonych granicach zakładanych przez twórcę. Jeżeli, egzemplifikując, używał artysta symbolu trójki czy czwórki – zapisu cyfrowego zmultiplikowanych kształtów czy barw – nie było tu dowolności

1

2

ani przypadku. W odbiorczej symbolice liczba 3 oznacza ducha, zaś liczba 4 – materię lub cztery żywioły: ziemię, powietrze, ogień i wodę. Zestawienia tych symboli z innymi elementami kompozycji podlegają indywidualnej interpretacji; znaczenia symboliczne pozostają obowiązujące.

Jednak stosunek artysty do symboliki był ambiwalentny. Sięgał wprawdzie niekiedy do odwiecznych znaków z obszaru kultury europejskiej, ale rozumiał symbolikę w sztuce w sposób indywidualny, specyficznie. *...interesowało mnie co innego* – mówił – *zajęcie się samym symbolicznym działaniem, a nie używanie tradycyjnej symboliki jako środka wyrazu* (...) *Tradycyjne symbole są zużyte* (...) *Sztuka tworzy stale nowe symbole* (...) *w bez przerwy zmieniającym się świecie dostarcza nowych form symbolicznych, które są w stanie wyrazić nową rzeczywistość i nowego człowieka* (...) *oprócz wszelkich symboli obrazowych* (...) *są sytuacje, w których nie ma obrazu, ale istnieje działalność symboliczna. Wynika ona z samego procesu kreacji, z operowania materią malarską, a przede wszystkim z dynamiki formy, która ustanawia działania symboliczne w obrazie.* [2]

Fijałkowski był jednym z bardzo nielicznych artystów, którzy z minimalną pomocą tradycyjnych symboli, samą magią działania symbolicznego potrafili przekazywać ważkie pytania i refleksje, nawet najistotniejsze duchowe przesłania. A wszystko w sposób uproszczony i oszczędny. Nigdy w jego pracach nie było nadmiaru. Fijałkowski miał minimalizm jakby a priori zakodowany w wyobraźni plastycznej. A w ciągu długich lat jego życia i twórczości ta skłonność do ascezy narastała i rozwijała się sukcesywnie z niezłomną konsekwencją.

Nie zmieniło to wiele w zagadkowym i lirycznym klimacie jego prac. Wszystko w nich jest oddziaływaniem na wyobraźnię i emocję: nie tylko niezdefiniowane, tajemnicze kształty, które niepokojąc przywodzą znaki zapytania; także barwy – delikatne, pełne światła, albo wyraziste, nawet intensywne niekiedy i skontrastowane, ale zawsze znaczące. Gdy przypomina się dzieje twórczości artysty, postrzega się, jak początkowo, już w latach sześćdziesiątych jawią się pierwsze, skąpe w formy, jednobarwne obrazy tytułowane jako „Mandale" i wkrótce potem równie oszczędne w środki, najszerzej znane „Autostrady", by w obrazach z lat 2016-2017 osiągnąć skrajny minimalizm płócien wypełnionych jednym, wyszukanym kolorem, nasilającym się i gasnącym, czasem zaciemnionym przy krawędziach i najczęściej z zakłócającą go, nieokreśloną formą, jak rozdarcie jakiejś materii czy wąwóz na równinie, albo jak zbłąkany obłok, a gdzie indziej małe, jasno-czerwone tropy w kosmosie ciemnej czerwieni, jak w obrazie pt. *29 stycznia 97* z 1997 r. Zapewne to obok prostoty także asceza stosowanych przez Fijałkowskiego wybranych środków przyczyniła się do wyjątkowej siły oddziaływania jego sztuki.

Najdłuższy i najszerzej znany cykl w twórczości artysty stanowiły „Autostrady", które wzięły początek w pierwszej połowie lat siedemdziesiątych zarówno w grafice, jak w malarstwie. Występowały odtąd w jego sztuce; zmienne w koncepcjach, układach i barwach, zawsze w skosach, przeważnie

3

4

Stanisław Fijałkowski
1. *Gagrwnn*, 1971, olej, płótno, 73 × 60 cm
2. *Autostrada XVIII*, 1974, akryl, płótno, 81 × 60 cm
3. *Studnia*, 1972, linoryt, 41,5 × 31 cm
4. *Nieświadome związki*, 1970/76, olej, płótno, 100 × 73 cm
Ilustracje pochodzą ze zbiorów Muzeum Ziemi Chełmskiej im. Wiktora Ambroziewicza w Chełmie, Galeria 72, fot. Grzegorz Zabłocki. Za udostępnienie reprodukcji prac dziękujemy.

optymistycznie od strony lewej wznoszących się ku prawej. Niekiedy nagle urwane, jak w *Autostradzie XXII* z 1974 r. czy rozdarte dramatycznie, jak w płótnie pt. *Zupełnie nowa autostrada III* z 2007 r. po wątłe, jakby tylko drżącą ręką naszkicowane *Autostrady za plecami* z 2009 r.

Są to wszystko autostrady nie dla pojazdów mechanicznych XX wieku, choć nad jedną z nich przelatuje nawet samolot czy rakieta. Są to autostrady dla myśli, dla uczuć, dla intymnych wzruszeń człowieka, który pogubił swoje duchowe ścieżki w labiryncie cywilizacji i techniki naszego czasu. Wszystkie „autostrady", wszystkie przestrzenie i drogi w pracach Fijałkowskiego są nie dla samochodów, ani rowerów czy nawet nóg człowieka. Są dla jego myśli, dla duszy ludzkiej. Dlatego są puste i tajemnicze. Dlatego mają wokół lub w perspektywie dziwne przedmioty niewiadomego pochodzenia i funkcji, jak dymiący pocisk w *Autostradzie XXXV* czy biały trójkąt i uwłosienia w płótnie *Autostrada XLVIII. Tajemnica bardzo wczesnej pory dnia i roku*.

Fijałkowski był jednym z owych najwybitniejszych twórców odchodzącego już, przedwojennego pokolenia obok Romana Opałki, Jerzego Nowosielskiego czy Kajetana Sosnowskiego, dla których etyka i – najszerzej ujmując – wartości duchowe sztuki stanowiły fundamentalny problem. Mówił kiedyś Fijałkowski o tych zagadnieniach: *Sztuka w odrębnej nieco formie wyraża tę samą duchowość, ku jakiej człowiek zmierza w religii czy w systemach filozoficznych. Sztuka jest swoistym sposobem odsłaniania prawdy o dwoistej duchowo-fizycznej naturze człowieka. Widoczne jest w niej transcendowanie każdej osobowości. Choć z pozoru sztuka ma naturę indywidualną i subiektywną w poważnym stopniu dąży do obiektywizacji między innymi poprzez transcendencję.*[3]

Stanisław Fijałkowski urodził się 4 listopada 1922 r., zmarł 4 listopada 2020 r. ■

Przypisy:
[1] – Ze Stanisławem Fijałkowskim rozmawia Zbigniew Taranienko. [w katalogu wystawy] „Stanisław Fijałkowski – malarstwo, grafika, rysunek". Galeria Studio, maj 1990, Warszawa PKiN, s. I
[2] – j. w., s. VIII.
[3] – j. w., s. II.

Fijałkowski – a director of magic climates

What strikes most in Stanisław Fijałkowski's art, including painting, graphics and drawings, is a combination of formal simplicity and an enchanting climate of magic which was always present in his works since 1960s. He was always very careful and precise about messages that he wanted to transmit through his works, as well as means of expression he chose. The article describes the unique style and approach of the artist who passed away on November 4, 2020. ■

Bożena Kowalska

Grzegorz Sztabiński

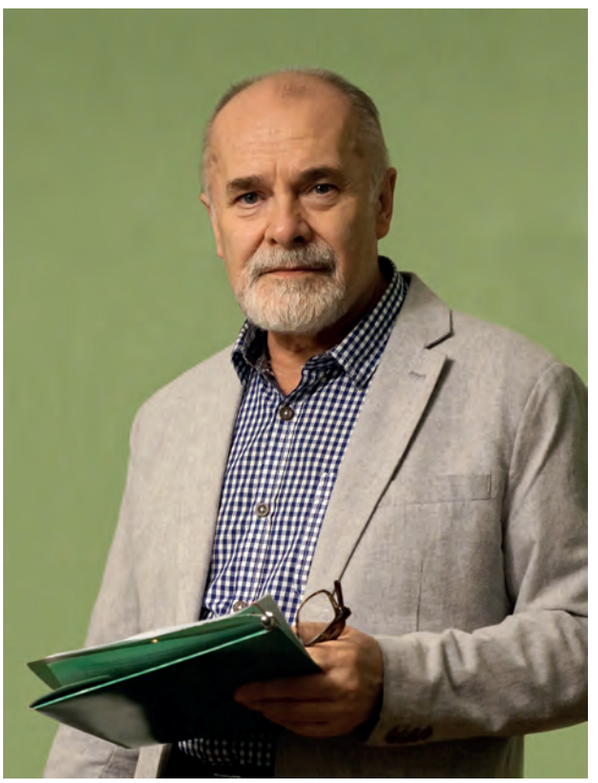
Odszedł od nas 13 listopada 2020 r. mając 74 lata. Był człowiekiem renesansu, niestrudzonym w pracy.

Był filozofem i artystą. Profesorem Sztuk Plastycznych w Akademii Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi, gdzie prowadził zajęcia z teorii i historii sztuki, i profesorem filozofii ze specjalizacją estetyki na Uniwersytecie Łódzkim. Kierował tu przez wiele lat Katedrą Estetyki, a także Katedrą Teorii i Historii Sztuki w Akademii Sztuk Pięknych.

W działalności naukowej koncentrował się na problemach estetyki współczesnej i metodologii historii sztuki. Równocześnie zajmował się sztuką nowoczesną: historią i teorią awangardy XX w. Autor szeregu książek: *Problemy intelektualizacji sztuki w tendencjach awangardowych* (1991), *Dlaczego geometria? Problemy współczesnej sztuki geometrycznej* (2004), *Inne idee awangardy. Wspólnota, wolność, autorytet* (2011) oraz *Imiona własne sztuki łódzkiej. Współczesne malarstwo, grafika, rzeźba i twórczość intermedialna* (2008). Nie doczekał ukazania się, będącej już w druku, kolejnej książki jego autorstwa *Inne pojęcia estetyki*. Nadto ukazało się ponad 200 jego artykułów naukowych w czasopismach i wydawnictwach zbiorowych w kraju i za granicą. Był od 1999 r. założycielem i redaktorem naczelnym „Art. Inquiry. Recher ches sur les Arts" i tworzył niedawno powstałe pismo Akademii Sztuk Pięknych w Łodzi „Powidoki". Stale współpracował z „Formatem".

Przy tej mnogości zajęć i obowiązków – sam był artystą. Uprawiał przede wszystkim malarstwo i rysunek. Jego sztuka była specyficzna i niełatwa w odbiorze. Jest to bowiem sztuka wyprowadzona z rozważań intelektualnych, z obszaru wiedzy i w nim osadzona. Nie ma w niej miejsca na spontaniczność, na swobodę poddania się intuicji. Motywacja twórcza pochodziła u niego raczej z pytań filozoficznych niż artystycznych. Twórca stawiał sobie zadania dyktowane potrzebą sprawdzenia trapiących go przeświadczeń czy hipotez. Takim sprawdzianem – przykładowo – był cykl „Pięć zapisów drzewa", który zdawał się potwierdzać, że względne są wszelkie sposoby odbioru rzeczywistości i zawodne wszelkiego rodzaju zapisy. Tak też daremne się okazały próby stworzenia „pejzażu absolutnego", dowodząc, że uzyskanie absolutnej doskonałości jest nieosiągalne. Artysta napisał wtedy: *straciłem wiarę w możliwość pogodzenia skończoności z nieskończonością, połączenia tego, co jednostkowe, z tym, co powszechne i wieczne. Uznałem natomiast, że droga do tego, co absolutne musi prowadzić przez odrzucenie wszystkiego, co konkretne, jednostkowe, co nas otacza i jest wizualnie dostępne. Dopiero po tym oczyszczeniu można zbliżyć się do powszechnego, wiecznego i chyba niewyrażalnego.*Twórczości Sztabińskiego nie da się przyporządkować do jakiegoś kierunku czy nurtu. We wszystkich jego pracach istnieje porządkujący czynnik geometrii, rytmicznej powtarzalności, ale rzadko jest to ograniczenie tylko do form geometrycznych. Ten, zawsze kierowany rygorem logiki naukowiec i myśliciel, był równocześnie uważnym obserwatorem rzeczywistości. Dla swoich celów artystycznych wybrał z niej na zasadzie symbolu - znaku – drzewo. Stało się ono, od początkowych pejzaży, poprzez wyzbytą przedmiotowości geometrię, po działania performatywne z późnych lat działalności, w zmiennej wizualnie postaci i na różny sposób, obecne niemal zawsze w jego twórczości.

Poza jego zobiektyzowanym i zracjonalizowanym światem nauki, w tym innym obszarze: w sztuce było miejsce na poetykę i niemal niedostrzegalną emocję. Artysta akceptował nawet zjawiska z pogranicza magii. Takim było *Pismo natury* – instalacja, gdzie układał na kartach papieru znalezione w lesie ułamki gałązek. Kojarzył je ze znakami nieznanego pisma, jak Jorge Luis Borges w opowiadaniu *Pismo Boga* o wzorach na skórze tygrysa.



Grzegorz Sztabiński, fot. Tadeusz Gustaw Wiktor

Wprawdzie ten artysta, filozof-estetyk wyrzekł się estetyki jako efektu własnej pracy. Mimo to kompozycje Sztabińskiego, tak rysunkowe, jak malarskie są czyste, klarowne i choć jest w nich precyzja naukowych wykresów, jednak piękne.

Grzegorz Sztabiński był cenionym naukowcem i artystą, bezkonfliktowym, wszystkim życzliwym człowiekiem. Polska humanistyka z jego odejściem poniosła wielką stratę. W środowisku artystycznym i wśród przyjaciół jest go dotkliwie brak. Pismo Artystyczne „Format", z którym współpracował od momentu jego powstania zamieszczając niemal w każdym numerze poważne, problemowe artykuły, utraciło jednego z najwyżej cenionych autorów. ■

Grzegorz Sztabiński

A philosopher, artist and professor at the Academy of Fine Arts in Łódź passed away on November 13, 2020, at the age of 74. In his theoretical work, he focused on contemporary aesthetics and methodology of history of art, being also an author of many books dedicated to these subjects. As an artist, he painted and drew with characteristic inclination to geometry and rhytmic repetetiveness. He was an important collaborator of „Format" since the beginning, and his articles will be deeply missed. ■

Łukasz Guzek

Manifest kreowania wiedzy, czyli Grzegorza Sztabińskiego „Inne pojęcia estetyki”

Grzegorz Sztabiński był estetykiem, ale i artystą, bardzo intensywnie uprawiającym sztukę o proweniencji postkonceptualnej. I to właśnie naturalne dla niego połączenie teorii i praktyki decyduje o znaczeniu jego myśli i nadaje głębię jego dziełom. Konceptualizm, zwany w Polsce sztuką pojęciową, koncentrował swoje wysiłki na definiowaniu pojęć, głównie pojęcia „sztuka” i pojęć z nim związanych, jak „dzieło” czy „twórca”. Ostatnia książka Sztabińskiego jest pisana z pespektywy estetyka, który sam w swojej twórczości prowadzi sztukę poprzez labirynt paradygmatów, a tym samym buduje doświadczenie odbiorcze innych przekazywane poprzez dzieła, ale też wykłady i artykuły. Estetyka przy takim podejściu nie jest więc oderwanym od rzeczywistości abstraktem, lecz lokuje się w dziele i jest z nim powiązana. To owa poszukiwana przez Sztabińskiego inność, inna estetyka.

Pojęcia „inne” to szeroka kategoria, słusznie można by zarzucić, że jest niekonkretna. Zarazem jednak inność oznacza, iż wykraczamy poza kategorie uznane, a wkraczamy w obszar nowości. To zapewne natura artysty, który nigdy nie może zadowolić się tym, co dane i dąży ku nieznanemu nakazała autorowi udać się w rejony jeszcze niezbadane. Sztabiński, jako naukowiec, był badaczem awangardy; jego wysiłek naukowy był nakierowany na rozwiązanie sprzeczności między historyzmem głoszącym śmierć awangardy, a jej reaktualizacją we współczesnych dyskursach. W rezultacie, poprzez swoją refleksję teoretyczną, stworzył on możliwość podejmowania na nowo toposu i etosu awangardy. Już sama możliwość mówienia dziś o awangardzie, jej kontekstualizacji w realiach społeczno-politycznych, a więc uczynienie z niej kategorii użytecznej w praktyce twórczej oraz w teorii i krytyce – jest jego zasługą. Tak też można czytać tę ostatnią książkę – jako opowieść o tym, jak pojęcie awangardy, pojawiając się wśród pojęć estetyki, zmienia ich znaczenia. Inność oznacza więc przesunięcia, jakie dokonują się bądź w sposobie rozumienia istniejących pojęć, bądź poprzez wskazanie jako kategorii bazowej pojęcia, które dotąd nie odgrywało kluczowej roli w rozważaniach estetycznych.

Sztabiński zaznacza we wstępie, że teksty zebrane w tomie *Inne pojęcia estetyki* pochodzą z różnych wcześniejszych publikacji. W książce nie ma jednak podanych ich źródeł, co pozwalałoby rekonstruować tok myślenia autora. W zamian zaproponowany został inny porządek ewolucji myśli – związany z przemianami samych pojęć. Metoda teoretyzowania Sztabińskiego jest historyczna, a każde pojęcie wywodzone ze źródeł. Inne pojęcia, nawet nowe w słowniku estetyki, także można wywieść ze źródeł historycznych (nawet jeżeli nie pełniły one w tej historii funkcji definiującej zjawiska). Dzięki temu składające się na tom teksty, bez wyjątku, mają dużą wartość edukacyjną, co wzmacnia rolę tej publikacji na polskim rynku akademickim.

Autor zaczyna od części zatytułowanej *Wolność i etos sztuki* i od pojęcia „piękna”, które jest rozważane w związku z pragmatyką społeczno-polityczną, a ta z demokracją. Tu jednak autor, intuicyjnie, wyraża obawę, iż wtedy piękno utraci związaną z nim wyjątkowość i wyróżniający charakter. Takie rozumienie demokracji poprzez dominację kategorii równości pomija różnorodność. Tymczasem w demokracji wyjątkowość wręcz ulega wzmocnieniu jako uzasadnienie postulatu równości, który byłby bezzasadny w sytuacji braku zróżnicowania. Potwierdzają prowadzone dalej analizy pojęcia piękna jako kategorii inkluzywnej, włączającej kamp i kicz jako źródła poszukiwań awangardowych. Zapewnienie wolności sztuce i w sztuce jest gwarantem sensu jej istnienia. Tu ciekawym, innym pojęciem, jakie wprowadza Sztabiński, jest „anliberalizacja”, per analogiam do „anestetyki” Welscha. Podczas gdy ta druga oznacza zobojętnienie na jakości zmysłowe, to pierwsza na kwestię wolności, a więc na oddziaływanie par excellance awangardowej kategorii szoku. To moment, gdy analiza abstrakcyjnych pojęć styka się z pragmatyką funkcjonowania w realiach społeczno-politycznych, bo okazuje się, że sztuka jak najczulszy instrument wskazuje natychmiast wszelki brak liberalizmu w sytuacji, gdy wolność przeszkadza władzy. Druga część – *Historyczność a sztuka* – relacjonuje wysiłki definiowania pojęcia sztuki, a przedstawiając je jako fenomen historyczny dodatkowo ugruntowuje związek zjawisk z rzeczywistością. Trzecia część – *Konwergencja, partycypacja a problem tożsamości w sztuce* – wskazuje te pojęcia, które łączą się z praktyką par excellence współczesnej kultury zdominowanej przez media. Część kończąca rozważania: *Sztuka. Autonomia, teoria, widmo* i sposób wyodrębnienia w tym tytule słowa „sztuka” sugeruje, jak gdyby dopiero teraz czytelnik został doprowadzony do sedna, czyli do sztuki. To zabieg mający wskazać na inność sztuki dziś uprawianej. „Autonomia” jako postulat wewnętrzny, czyli realizowana w sztuce i zewnętrzny, czyli realizowana w realiach społeczno-politycznych ma jeden cel – zapewnienie sztuce możliwości zaistnienia, a tym samym spełniania swej krytycznej roli. „Teoria” to postkonceptualny charakter sztuki współczesnej, który został pokazany jako ugruntowany historycznie. Natomiast pojawiające się w tym zestawie hasłowe określenie „widmo” jest może najbardziej intrygującą inną kategorią wprowadzoną przez Sztabińskiego. Odwołując się do literackiego obrazu widma nawiedzającego (tu: sztukę czy świat sztuki), wskazuje na jej nieuchronnie i nieusuwalnie dynamiczny charakter. Nie chodzi jednak o jakąkolwiek metafizykę, a o otwarcie kreacyjnych możliwości w sztuce, która może wykroczyć poza swoją definicję, jakkolwiek byśmy ją sformułowali.

Istnieją tylko inne pojęcia, a ich katalog jest otwarty – tak można przedstawić konkluzję wynikającą z rozdziału zamykającego książkę. Mimo iż niektóre pojęcia estetyki, a nawet większość z nich, zdają się mieć kotwicę historyczną, czyli to wszystko, co historyk estetyki opisał w swoich erudycyjnych wywodach, to zarazem mogą zawsze zostać zakwestionowane czy okazać się niewystarczające. Jest tak dlatego, że sztuka może pojawić się gdziekolwiek, kiedykolwiek, komukolwiek – jak widmo. Gdy tymczasem wiedza zawsze przychodzi ex post. Analizy przykładów realizacji sztuki poza światem sztuki, a więc w przestrzeni społecznej, kończą książkę. Ale nie o te przykłady tu chodzi, gdyż można by zastąpić je z łatwością innymi. A o par excellence awangardowe poszukiwanie nowości, tu nowych, innych słów, których zadaniem jest wyrażenie relacji z rzeczywistością. Stąd rola manifestów, słów-dzieł, która to kwestia została podjęta w ostatnim rozdziale i zanalizowana historycznie, ale i zreaktualizowana w opisach krytycznej praktyki artystycznej. Książka ostatecznie jest więc wezwaniem do twórczości, korzystania z wiedzy i kreowania teorii, która może okazać się praktyką krytyczną stosowaną wprost wobec realiów społeczno-politycznych. ■

Manifesto of creating knowledge, or “Other notions of aesthetics” by Grzegorz Sztabiński

Grzegorz Sztabiński is an aesthetician and artist of postconceptual background, and this combination of theory and practice is decisive in his work. His recent book is a compilation of previously published texts, although organised anew in a way that shows the evolution of notions connected with aesthetics. The first group of texts is dedicated to „Freedom and ethos of art”, the second concerns „Historicity and art”, and the third one speaks about „Convergence, participation and the problem of identity in art”. ■

Monika Braun

Nowe pojęcia estetyki, czyli o poszukiwaniu wartości w świecie sztuki (ostatnia książka Grzegorza Sztabińskiego)

Kiedy na stronie trzydziestej siódmej swej książki *Inne pojęcia estetyki* Grzegorz Sztabiński pisze, iż *jeden z najważniejszych postmodernistycznych myślicieli Richard Rorty uważał, że estetyka i etyka są tym samym, a ich związek polega na uczynieniu tego, co estetyczne, właściwym ideałem etycznym*[1], można to zapewne uznać za swoisty *artistic statement* samego autora osiemnastu zebranych w tym tomie szkiców. Napisane językiem wyważonym i właściwym naukowym dywagacjom, a więc zasadniczo wyzbytym bardziej osobistej nuty, świetnie osadzone w szerokim kontekście kultury i sztuki, doskonale nawiązujące do najważniejszych nazwisk dziedziny, a także poza nią swobodnie sięgające, są jednak równocześnie te rozważania ukrytym wyrazem poszukiwania etycznego wymiaru sztuki, a nie tylko chłodnym referowaniem różnych sposobów spoglądania na jej kondycję, metody analizowania dzieł i zjawisk oraz ich miejsce w życiu społecznym.

Zapewne można by książce Sztabińskiego dać podtytuł *Nowe pojęcia estetyki, czyli o poszukiwaniu wartości w świecie sztuki*. Nieprzypadkowo słowa takie jak wartość właśnie, szacunek, etyka, znaczenie, aksjologia, refleksja moralna – wracają w książce często w różnych konfiguracjach. Sztabiński, jako wytrawny badacz, stara się zacierać ślady własnych niepokojów i predylekcji, wiedząc, że nauka to fakty, a nie opinie, mimo to buduje wizję świata sztuki, w którym daje się określać hierarchie ważności spraw i szukać użytecznych wskazówek badając dzieła. Cytowania, finezyjnie stosowane, służą mu nie tylko do przedstawiania stanu rzeczy, ale – jak sądzę – do subtelnego wyrażenia własnych poglądów, niejako poprzez wcielanie się w rolę, w kostiumie *Innego*. Sztabiński często sięga po kategorie moralne, na przykład przywołując Hermanna Brocha, który twierdzi, że ktoś, kto wytwarza kicz jest *etycznym nikczemnikiem, przestępcą, który chce radykalnego Zła*[2]. I nie jest to zabieg odosobniony. Podobnych stwierdzeń, wykraczających nieco poza normę emocjonalnej wstrzemięźliwości naukowca, jest tu sporo.

Miał zapewne szczególne do tego prawo, nieżyjący już artysta i badacz, autor ważnych tekstów z zakresu teorii i historii sztuki, ale także twórca rysunków, instalacji i performance'ów, rozumiejący, jak to jest być artystą i jednocześnie posiadający kwalifikacje, by o twórczości pisać i dokonywać jej analiz. Zawarte w tym tomie teksty są rezultatem doświadczenia obu tych profesji. Tworzone w różnych okresach jako samoistne całości, ujęte w cztery rozdziały, odpowiednio odnoszące się do etosu sztuki, jej historyczności, zagadnienia partycypacji i konwergencji w sztuce oraz jej tożsamość i autonomii, układają się w spójny wykład, w którym autor przedstawia stan badań i formułuje pytania o rolę sztuki dziś.

Czym jest piękno? (Może być obecnie żywe, gdyż uczestniczy w sprawach, jakimi na co dzień zajmuje się człowiek, a współczesne, ponieważ ulega zmianom, rezygnując z pozycji ponadczasowego ideału[3]). Wędrując dalej ku anty-pięknu, czemuś niestabilnemu i niejasnemu, niepodlegającemu definiowaniu, Sztabiński dochodzi do pytań o kryzys, a raczej mnożące się kryzysy w sztuce, przy czym, uznaje, że ten obecny jest *pod wieloma względami wyjątkowy*[4]. Odwołuje się tu między innymi do Baumana[5], dla którego sytuacja utraty kierunków i kryteriów, gdy nie wiadomo, gdzie „przód" i „tył", a pojęcie postępu straciło sens – staje się obrazem sztuki współczesnej. Co jest dziełem, a co nie – zastanawia się też Sztabiński. A może *forma nabiera cech trwałości (i cech realnego istnienia) dopiero wówczas, gdy w grę wchodzą relacje międzyludzkie*[6]? Czy sztuka jest elitarna czy demokratyczna? Czy artysta jest kimś wyjątkowym (*stwarza tylko okazję do udzielania się piękna*[7]), czy też każdy artystą być może i prowadzić swą *kreację oddolną* (co pobrzmiewa Gombrowiczem, ale wyszło spod pióra Henry'ego Jenkinsa[8])? Czy piękno i brzydota dają się rozgraniczyć? Na ile twórcy i ich twory uwikłani są w procesy dziejowe? Bo przecież *dziedzictwo nie jest niczym* danym*, zawsze jest pewnym zadaniem*[9], a współczesnemu patrzeniu na sztukę daleko do heglowskiej wizji historii sztuki powszechnej, bliżej mu do „końca historii" Fukuyamy i Lyotarda z jego indywidualną perspektywą, aż po *obrócenie chwili obecnej w absolutną ramę odniesienia, bezdyskusyjną prawdę, której objawienie może być definiowanie i demonstrowane*[10]. I w końcu, czy Foucault, Barthes, Derrida, Baudrillard i inni trwale zniweczyli różnicę między kopią a oryginałem i podkopali autorytet autora? Czy w ogóle jest coś takiego jak dzieło, czy też wyłącznie proces? Być może performance, partycypacja i konwergencja są jedynymi właściwymi stanami jego istnienia. Czy, wreszcie – szukając odpowiedzi na te pytania – możemy się posłużyć jednoznacznymi kryteriami i wzorami?

Odpowiedzi zostają w książce udzielone, są one jednak w jakimś sensie przyczynkarskie, niekompletne, przy czym autor jest świadom, że ich fragmentaryczność tkwi w samej naturze zjawiska. Jak pisze Sztabiński, *kończy się* wielka teoria sztuki*, która przez wieki wyznaczała sposób pojmowania działalności artystycznej i wpływała na zachowania odbiorców. Sztuki obecnie nie da się teoretycznie uzasadnić*[11], zaś etos sztuki przestał być rozumiany jako *konkretna forma moralności stanowiąca system obyczajów określonej grupy społecznej wyrażającej się w stylu życia*[12].

Z jednej strony, czytając *Inne pojęcia estetyki*, obcujemy z materią gęstą, niesłychanie głęboko zakorzenioną w szerokim dyskursie dziedziny, bogatą w cytaty i odniesienia, z drugiej wywodom autora stale towarzyszy wpisane w tekst *implicite* przekonanie o niewystarczalności własnych narzędzi oraz wątpienie o kondycji o sztuki, także jego własnej jako jej komentatora. Kimże jest bowiem krytyk świata sztuki, w naszej niecierpliwej epoce, gdy *dzieła artystyczne są nie tyle częścią pewnej współczesności, ile fragmentem rozciągającego się w czasie archipelagu, w ramach którego należy rozważać* relacje m*iędzy nimi*[13]? Krytyk nie jest już arbitrem i sędzią, jak niegdyś, ile raczej „selekcjonerem", jak określa to Donald Kuspit, lub „człowiekiem zaciekawionym", jak mówi Richard Kostelanetz. A może krytycy są właściwymi twórcami wartości artystycznych, jak twierdzi Anne Coquelin, a sama historia sztuki jest gatunkiem literackim (David Carier)? To ostatnie podejście wydaje się najbliższe samemu autorowi, być może zatem stosownym finałem tych uwag powinien być, wpleciony przemyślnie przez Sztabińskiego cytat z Baudelaire'a, który pisał: *Wierzę szczerze, że najlepsza krytyka jest zabawna i pełna poezji, nigdy zaś zimna i algebraiczna, brak miłości i nienawiści osłaniająca pretekstem, że wszystko tłumaczy, i świadomie wyrzekająca się temperamentu*[14]. ■

1 Grzegorz Sztabiński, *Kicz a etos sztuki*, [w:] *Inne pojęcia estetyki*, Universitas, Kraków 2020, s. 37.
2 Hermann Broch, cyt. za: *ibidem*, s. 33.
3 G. Sztabiński, *Piękno żywe i piękno współczesne*, [w:] *ibidem*, s. 21.
4 *Postkryzys w sztuce a etos artysty*, [w:] *ibidem*, s. 43.
5 Zygmunt Bauman, *Ponowoczesność jako źródło cierpień*, Warszawa 2000.
6 Nicolas Bourriaud, cyt. za: G. Sztabiński, *op. cit.*, s. 250.
7 G. Sztabiński, *Piękno żywe i piękno współczesne*, [w:] *op. cit.*, s. 13.
8 Henry Jenkins, cyt. za: G. Sztabiński, *op. cit.*, 222.
9 Jacques Derrida, cyt. za: G. Sztabiński, *op. cit.*, s. 191.
10 Germano Celant, cyt. za: *op. cit.*, 102.
11 G. Sztabiński, *Sztuka jako teoria w koncepcjach awangardy*, [w:] *op. cit.*, s. 325.
12 Ibidem, s. 53.
13 G. Sztabiński, *Aktualność i ponadczasowość jako alergie artystyczne*, [w:] *op. cit.*, 127.
14 Charles Baudelaire, *Salon 1846*, [w:] *Rozmaitości estetyczne*, przeł. J. Guze, cyt. za: G. Sztabiński, *op. cit.* s. 69.

New notions of aesthetics, or searching for values in the world of art. On the last book of Grzegorz Sztabiński

A review of the last book of the recently passed away author, artist and researcher – Grzegorz Sztabiński. In *Other notions of aesthetics*, not only does he focus on theoretical deliberations about aesthetics, but also ponders upon values such as respect, ethics, and moral reflections, as well as the figure of a critic of art and their role in contemporary world. ■

Andrzej Mazur

Generator. Lech Twardowski

Nie ulega wątpliwości, że publikacja *Generator. Lech Twardowski* to jedno z ciekawszych wydawnictw Ośrodka Kultury i Sztuki we Wrocławiu. Publikacja uwzględniająca chronologiczny zakres twórczości Lecha Twardowskiego wprowadza w obszary zarówno krytycznej analizy słownej, jak fotograficznego odzwierciedlenia rezultatów aktów twórczych jednego z oryginalniejszych malarzy. Oprócz komentarza samego artysty odnajdujemy w niej teksty Janusza Zagrodzkiego, Andrzeja Turowskiego, Marka Śniecińskiego, Anny Chmielarz, Marcina Ludwina oraz Anny Markowskiej. Każdy z nich zawiera analizę innego problemu, słowo nacechowane jest wnikliwością, merytoryką i krytycznym spojrzeniem. Wypowiedziom na temat twórczości Lecha Twardowskiego wydaje się jednak towarzyszyć ta sama otwartość, która charakteryzuje sztukę samego artysty i bardzo wyraźnie można odczuć, że tak samo jak Lech Twardowski akcentuje otwartość względem odczuwania i przeżywania swojej sztuki, tak samo autorzy tekstów zapraszają do dalszej dyskusji. Złośliwi mogliby rzec, że trudno byłoby wydać publikację prezentującą twórczość Lecha Twardowskiego skazując ją na niepowodzenie, jednak w tym konkretnym przypadku należy szczególnie zaakcentować walor samego wydawnictwa. Trudno naturalnie orzekać na temat współmierności samego malarstwa względem jakości albumu, bowiem twórczość Lecha Twardowskiego kwalifikuje się w ramach odmiennej kategorii. Złośliwi umilkliby jednak w obliczu faktu, że nawet najbardziej wyszukany papier i najwyższa jakość zdjęć nie zagwarantuje swoistej analogii odczuwania energii, której doświadczyć można tylko poprzez bezpośredni kontakt z dziełami Lecha Twardowskiego. To dość paradoksalne, że z jednej strony prezentacja tej twórczości na rzeczonych łamach jest tak samo skazana na sukces, jak wyłączająca bezpośredniość odbioru. Siła oddziaływania samego wydawnictwa jest jednak na tyle intensywna, by skutecznie przekonać czytelnika do tego, by zdecydował się on na uczestnictwo w pokazie Lecha Twardowskiego w ramach wystawy – ponownie lub po raz pierwszy, choć tych, którzy mają przeżyć go ponownie przekonywać nie trzeba.

Generator. Lech Twardowski jest publikacją wyjątkową, na co wskazuje kilka kluczowych elementów. Przede wszystkim pewna logika czy narracja określająca osiemnaście rozdziałów ilustrujących poszczególne cykle lub dzieła. Znajdziemy tu dokumentacje akcji ulicznych, instalacji malarskich czy prezentacji, między innymi: *Opera Przeniesiona*, *Generator*, *Rzeczy - wistość*, *Katedra*, *Puste – Pełne*, *Fukushima*, *Dekompresja czasu*, *Krawędź*, czy *Zewnątrz – Wewnątrz*. Sam skład graficzny i projekt uwzględnia nie tylko czystość i czytelność, lecz także swoistą koherencję względem natury dzieł. Najogólniej można mówić, że w wymiarze samego projektu osiągnięty został kompromis pomiędzy brakiem powtarzalności i nie nachalnie encyklopedycznym porządkiem. Jakość twardej okładki, której czerwień koresponduje z brzegami i grzbietem włącza czytelnika w sytuację bycia wewnątrz jeszcze przed otwarciem. Bynajmniej nie z tego powodu, że zdobi ją zbliżenie na czerwony pigment, który jest częścią instalacji malarskiej *Zewnątrz – Wewnątrz*, lecz przede wszystkim dlatego, że ów przeskalowany fragment otwiera już na wstępie możliwość kontemplacji i jednocześnie nakierowuje na substancjalność twórczości Lecha Twardowskiego. Oprócz kompleksowej celowości, na podstawie której określać można sensy dzieł czy cykli w ramach dedykowanych rozdziałów, wydawnictwo uwzględnia aspekt szczególnie istotny względem twórczości artysty, czyli proces. Dzieła Lecha Twardowskiego i relatywności je określające są wynikiem procesu ujawniania fragmentarycznych gestów organizujących spójne, ale jednocześnie otwarte całości. Można odczuć, że w albumie poświęcono równomierną przestrzeń fotograficzną dla samego aktu twórczego, jak prezentacji dzieł. Realizacje Lecha Twardowskiego ukazane są w kontekstach ekspozycyjnego otoczenia, jako autonomiczne całości lub w przeskalowanych zbliżeniach. Publikacja uwzględnia ponadto archiwalne zapisy oraz projekty monumentalnych koncepcji czekających na realizację. Z pewnością szczera rekomendacja uwzględniająca bogatą objętość ponad trzystu pięćdziesięciu kart zapisu twórczości Lecha Twardowskiego nie przejdzie bez echa. ■

Generator. Lech Twardowski

Generator. Lech Twardowski published by the Centre of Culture and Art in Wrocław is a highly interesting and unique album on the art of Lech Twardowski. It includes chronological information on his work, comments and texts by him and other authors dedicated to different problems, as well as documentation of street actions, painting installations and presentations. The precise and clear organisation of content, the layout of the book and its quality are coherent with the nature of Twardowski's work. ■

Justyna Teodorczyk

„Syntezy. Eseje krytyczne"

Andrzeja Mazura, wyd. OKiS Wrocław, 2019

W 2019 roku ukazała się interesująca publikacja, którą sytuować można pomiędzy filozofią sztuki i dokumentacją konkretnych działań w obrębie sztuk plastycznych. Dotycząca wrocławskiego środowiska twórczego pozycja pt. *Syntezy. Eseje krytyczne* autorstwa Andrzeja Mazura to dobrze zaprojektowane, poręczne, dwujęzyczne wydawnictwo, które można postrzegać jako efekt profesjonalnych inicjatyw edytorskich wydawcy: wrocławskiego Ośrodka Kultury i Sztuki i kolejny dowód jego mecenackiej aktywności.

W książce znajdują się krótkie eseje poświęcone twórczości kilkunastu autorów różnych pokoleń (od rocznika 1925 do 1987), zajmujących różne miejsce w strukturach uczelni (pedagodzy i absolwenci), na kartach historii czy w środowisku twórczym. Są to (w alfabetycznej kolejności, którą przyjęto za klucz): Maciej Albrzykowski, Manfred Bator, Piotr Błażejewski, Małgorzata Dajewska, Anita Damas, Wanda Gołkowska, Grażyna Jaskierska-Albrzykowska, Witold Liszkowski, Marlena Promna, Piotr Saul, Krzysztof Skarbek, Anna Szewczyk, Radek Ślany, Katarzyna Tomaszewska, Lech Twardowski, Igor Wójcik, Jacek Zachodny. Twórczość wymienionych autorów została uchwycona – niczym w kadrze – w momencie konkretnego projektu, cyklu, wystawy lub w kontekście bardziej całościowym, syntetycznym, gdyby odwołać się do tytułu. Samą „syntezę" zresztą można odnieść do treści na wiele sposobów – jako metodę interpretacyjną przyjętą przez Andrzeja Mazura do analizy poszczególnych twórczości (studia przypadku) oraz jako metodę narracyjną, która pozwala na zestawienie wielu elementów (rozdziałów), składających się na jedną całość. Całość niekompletną, wybiórczą, subiektywną, ale, jak podkreśla pomysłodawca publikacji – pragnął, by książka prezentowała różne osobowości, generacje, nurty, a także media sztuki – od fotografii, malarstwa i rysunku, przez szkło artystyczne, do instalacji czy wykonań perfomatywnych, nie kryjąc, że subiektywny wybór był też najzwyczajniej rezultatem jego estetycznych zainteresowań.

Wydanie w formacie bardziej książkowym niż katalogowym, zawiera kilkadziesiąt reprodukcji prac oraz zdjęć instalacji, ekspozycji konkretnych dzieł, zamieszczonych w tekście i na kilku rozkładówkach. Prezentuje twórczość każdego z artystów, poprzedzoną zwięzłym biogramem, a ujętą czy to w perspektywie tematycznej, problematycznej, czy chronologicznej, skonfrontowaną z krytyczną wykładnią autora, odsłaniającą nowe, nie zawsze oczywiste sensy i wymiary. Mazur eksponuje je z namiętnością krytyka, ze swadą epistemologa, ale i nie bez wrażliwości widza. Nasuwające się pytania, które chcemy zgłębić za nim, dodają znaczeń przedmiotowi kontemplacji, jak i wzbogacają „bagaż estetyczny" odbiorcy.

Siedemnastu autorów przywołanych w wydawnictwie łączy jeden motyw – wrocławska Akademia Sztuk Pięknych, za czasów wielu z nich nosząca miano Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych. Jej pedagodzy lub absolwenci ukazani są w kontekście własnych twórczych poszukiwań, dokonań, karier, które – jak powiedziano – rozpoczęły się na wrocławskiej uczelni, a niejednokrotnie rozwijają się międzynarodowo. Tylko jedna z przywołanych postaci jest historyczną – Wanda Gołkowska (zm. 2013), której twórczość dopełnia spektrum omawianych „-izmów". Jej twórczość to rozdział zamknięty, lecz dialog z nią, który tym razem zdecydował się podjąć także Andrzej Mazur, wciąż podsyca nieustannie żywotną energię jej dzieła. ■

A review of „Syntheses. Critical Essays" by Andrzej Mazur

Published in 2019, the bilingual book by Mazur is focused on the Wroclaw artistic community and speaks both about philosophy of art, as well as speciphic actions with use of visual arts. The essays are dedicated to 17 artists born between 1925-1987, all graduates or teachers at the Wroclaw Academy of Fine Arts. Their work is presented in the form of descriptions of speciphic projects such as photography, painting, glass, installations or performance. The book features many photographs of the works and projects. ■

Adam Sobota

PRL – to było to

Opisanie tego okresu historii Polski, jakim był PRL, wciąż domaga się dopełnienia. Krokiem w tę stronę jest album *PRL to było to* skomponowany przez Jerzego Piątka z prawie tysiąca fotografii 63 autorów (w tym wielu jego własnych, znanych choćby z autorskiego albumu *Urok i smutek prowincji z* 2007 r.). Jego celem było zobrazowanie codziennego życia w Polsce po II wojnie światowej, aż do około 1990 r. Prace nad albumem trwały wiele lat z powodu problemów, jakie Jerzy Piątek miał z pozyskiwaniem fotografii i praw do ich publikowania, a także ze sfinansowaniem przedsięwzięcia.

Na tle innych publikacji z tego zakresu album ten jest pewnym ewenementem, gdyż nie ilustruje historycznie uporządkowanej narracji i nie lansuje wybranej estetycznej ekspresji. Prezentuje osobiste spostrzeżenia różnych autorów i skłania nas do samodzielnej oceny przedstawianej rzeczywistości. Są tam obrazy życia codziennego toczącego się w scenerii miast i wsi, zakładów przemysłowych, budów, targowisk. festynów i wieców, które składają się w pewną całość odzwierciedlającą ducha minionej epoki. Album rzadko demonstruje sensacyjne tematy, w swoim przesłaniu polega raczej na dokumentowaniu banalnego biegu wydarzeń, chociaż ukazywanego często z estetyczną maestrią, jako że wybór dokonany został przez wrażliwego na walory wizualne artystę - fotografika.

Przemieszanie fotografii z różnych dekad utrudnia ocenę ewolucji realiów, którą wyznaczały zmiany w budownictwie, motoryzacji, asortymencie dostępnych towarów czy w ubiorach ludzi. Z drugiej jednak strony, podkreśla to pewne wspólne cechy wszystkich tych lat. Jedną z nich jest uderzająca prowizoryczność warunków egzystencji, gdzie nowe przedsięwzięcia nie są w stanie przezwyciężyć istniejących zaniedbań, a jedynie pogłębiają wrażenie chaosu. Zachowane struktury dawnej zabudowy przeważnie noszą ślady zniszczeń wojennych i braku renowacji, a nowe bloki mieszkalne i budowle wbijają się arbitralnie w tradycyjny krajobraz, otoczone pobojowiskami placu budowy. Stare formy życia: drewniane chaty i rudery, drobny handel na targowiskach, furmanki, czy kolejki za chlebem i alkoholem, trwają mimo upływu lat obok pojawiających się wytworów nowoczesności. Trwaniu tej chaotycznej rzeczywistości groteskowy charakter nadają propagandowe hasła widoczne na afiszach i transparentach, które głoszą chwałę socjalizmu i sojusz ze Związkiem Socjalistycznych Republik Radzieckich. Na niemal wszystkich fotografiach uderzający jest zaniedbany wygląd ludzi i zmęczenie malujące się na ich twarzach z powodu zmagań z uciążliwą monotonią codzienności. Niewiele odbiegają od tych wizerunków portretowani artyści, uczestnicy różnych masowych imprez, a także paradujące wojsko, zmieniające się okazjonalnie w groźnego obrońcę „władzy ludowej". Wrażenie biernej wegetacji tego społeczeństwa zmieniają dopiero fotografie z wizyty papieża Jana Pawła II, a następnie ze strajków i protestów ruchu Solidarności. Za streszczenie tej zmiany w nastrojach społeczeństwa może służyć cykl poświęcony tematowi telewizji. Poczynając od jej upowszechnienia się w latach 1950., gdy afisze wieszczące postęp głosiły hasło „telewizor w każdym domu", do konkluzji „telewizja kłamie", która pojawiła się podczas robotniczych protestów w 1980 r., a poprzedzona była ironicznymi komentarzami artystów wobec masowych mediów. Album tylko z grubsza jest uporządkowany terytorialnie czy tematycznie. Oprócz scenerii warszawskiej i krakowskiej, dominują obrazy z prowincjonalnych miasteczek oraz wiejskich terenów wschodniej Polski. Tematy urbanizacji, przemysłu, motoryzacji czy różnych propagandowych uroczystości okresu PRL-u przeplatają się z dokumentacją ubóstwa, braków zaopatrzenia, zacofanego rolnictwa, siermiężnej codzienności obywateli, jak i z przykładami ich zaangażowania religijnego. Chociaż dla wielu dotkliwym mankamentem może być brak dokładnych opisów tych fotografii, to warto docenić tak liczne nagromadzenie znaczących archiwaliów, dotąd nieznanych lub mało znanych. Te obrazy przeszłości mogą nam też uświadomić, że stale jesteśmy uwikłani w spektakl historii, gdzie zmieniają się akcesoria, ale zasadnicze problemy pozostają podobne. ■

Polish People's Republic – that was it

A review of a photo album composed by Jerzy Piątek dedicated to a period of Polish history that spans from times after the World War II until 1990. The book includes almost 1000 photographs by 63 authors (including Piątek) which show captured moments of simple daily life and people's moods in cities, villages, building suites, festivals, markets or political rallies. Lack of chronological order in the album does not allow following an evolution, but it emphasizes some common features that were present over the years with stop-gap solutions on top. ■

Tadeusz Złotorzycki

Więcej czerni niż bieli

O rzeczy doskonałej pisać jest nader trudno i łatwo zbłądzić na manowce dygresji. Więc najpierw podstawowe informacje z Internetu o książce edytorsko doskonałej, gdyż *Album WHITE & BLACK to pierwsza artystyczna monografia w całości poświęcona życiu krów (...). Na 204 stronach i 9 alon-*

żach albumu o wymiarach 290x190 mm znalazły się 144 czarno białe fotografie autorstwa Macieja Fiszera (...) Wydawcą albumu jest drukarnia Petit w Lublinie na zlecenie Hochland Polska Sp. z o.o. Album zwyciężył w 2019 roku podczas krakowskich Targów Książki w Konkursie na książkę edytorsko doskonałą. Oprócz fotografii Macieja Fiszera nagrodzono Andrzeja Dobosza za projekt okładki i opracowanie graficzne oraz Dariusza Nowaka za skład albumu.

Jako że fotografie nie wymagają komentarza, więc w książce nie ma żadnych tekstów, są zaledwie pojedyncze słowa, dzielące album na jakby rozdziały. Oglądając uważnie, zauważyłem zdjęcia drastyczne, jak krowa się cieli i ubój cielaka. Ponieważ strony nie są numerowane, nie bardzo potrafię wskazać umiejscowienia tych fotografii, lecz wrażenie ogólne, to bezbrzeżny smutek krów. Widać to najwyraźniej na portretach tych ponumerowanych i zakolczykowanych zwierząt. Gdyby nie to, że autor odwiedził ponad sto gospodarstw wiejskich, myślałbym że to reportaż z obozu koncentracyjnego dla krów, czarno-biały, gdyż w takiej konwencji wydawano albumy poświęcone ponurym tematom. Książka zamknięta w czarnym pudełku niczym w urnie, nie zapowiada nic radosnego, natomiast okładka jest zapowiedzią: mała, krótka białomleczna kreska zanurzona w ogromie doskonałej czerni.

Ponieważ prawa człowieka zostały skodyfikowane i tym samym stracono dla nich zainteresowanie, teraz nastał czas na prawa zwierząt i weganizm, choć można hodować w laboratoriach tkanki mięsne, także i ludzkie, a nawet własne. Ale po prawach zwierząt trzeba będzie ustanowić prawa dla roślin, bowiem każde nasionko, kłącze i orzeszek, to źródło życia, które bezwzględnie należy chronić. Więc wzorem z minionego stulecia można przetwarzać minerały na żywność i tak jak w rafinerii Trzebinia produkować z węgla kamiennego biały tłuszcz spożywczy o przewrotnej nazwie *Ceres*. Chociaż tu przypomnę, że Dżiniści głoszą potrzebę szacunku również wobec minerałów. Natomiast przy obecnych technologiach można syntetyzować wszelką żywność bez dręczenia i mordowania zwierząt. Niech żyją nam w spokoju, a po naturalnej śmierci niechaj zostaną skremowane i godnie pochowane.

I na tym koniec tych wydziwaczonych dygresji. ■

Wrocław art in the time of pandemy

A review of a perfectly edited album WHITE & BLACK dedicated to cows. It includes 144 photographs taken by Maciej Fiszer, who for this purpose visited more than 100 farms. The pictures show sad and depressing life of cows, including their slaughter. The book was awarded during the Book Fair in Cracow in 2019. ■

Wojciech Sternak

Nowe stare porządki polskiej fotografii

Wokół książki „Kontynuatorzy tradycji Wielkiej Awangardy w fotografii polskiej w drugiej połowie lat 50. XX wieku" Krzysztofa Jureckiego

Historia polskiej fotografii nie jest łatwa do opowiadania. Wpływ na to mają skomplikowane geopolityczne losy naszego kraju. Medium to wynaleziono w 1839 roku, w czasach gdy Polska podzielona była między trzech zaborców, co utrudniało kontakty polskich twórców. Estetyka piktorialna, przyswojona przez Bułhaka na początku wieku, w Europie zachodniej zaniknęła zasadniczo wraz z traumą Wielkiej Wojny. U nas jednak dominowała aż do jego śmierci w roku 1950, skutecznie marginalizując nowoczesne nurty fotografii pukające do naszych drzwi. Lata powojenne dość szybko zostały przejęte przez doktrynę realizmu socjalistycznego, zaś środowisko fotograficzne okryte zostało związkowym parasolem ZPAF (powołanym w 1947 roku).

Przytaczam te fakty nieprzypadkowo. Pokazują one niezwykle splątany kontekst wymiany myśli, praktyki i kontaktów polskich fotografów z resztą Europy. Zwłaszcza w pierwszej połowie XX wieku, okresie przepełnionym burzliwym fermentem ruchów modernistycznych i awangardowych zarówno na zachodzie jak i na wschodzie od nas.

Krzysztof Jurecki podejmuje się uporządkować ten galimatias w nowej książce „Kontynuatorzy Wielkiej Awangardy w fotografii polskiej w drugiej połowie lat 50. XX wieku". Jak możemy wnioskować ze wstępu Autora, prace nad publikacją trwały (zapewne z przerwami na inne liczne projekty teoretyczne i kuratorskie) ponad 30 lat. Daje nam to przeświadczenie, że zawiłe koleje myśli awangardowej i jej recepcji przez polskich twórców związanych z fotografią w latach 50. zostaną sumiennie wyklarowane.

Książka składa się z czterech rozdziałów. Pierwszy z nich w przystępny (co nie znaczy: uproszczony) sposób definiuje pojęcia awangarda, modernizm i postmodernizm. Autor powołuje się na myślicieli zachodnich jak i współczesnych nam polskich teoretyków, często również przywołuje przykłady rodzimych dzieł. Dla osób podchodzących bardziej pasjonacko do historii fotografii to dobry, skondensowany zarys historii tych pojęć. Stanowi on również solidny fundament pozwalający lepiej zrozumieć kontekst paralaksy czasowej, o której mówimy – odnoszenie się do Wielkiej Awangardy 30 lat później, brak ciągłości wynikający z sytuacji polskiej sceny fotograficznej lat 20. i 30, a wreszcie konieczności opowiadania się wobec/wbrew realizmowi socjalistycznemu.

W kolejnych rozdziałach Jurecki, bazując głównie na tekstach archiwalnych, przedstawia nam pejzaż lat pięćdziesiątych i sytuuje w nim nieliczną grupę fotografów, którzy podejmują się eksperymentu fotograficznego w duchu modernizmu i działań awangardowych. Oprócz bardziej znanych postaci takich

jak Zbigniew Dłubak, Zdzisław Beksiński, Jerzy Lewczyński, Autor przypomina nam również sylwetki, może nieco zapomniane poza gronem specjalistów, jak Bronisław Schlabs, Jan Lenica czy Marek Piasecki.

Zastanawia podział treści pomiędzy rozdziałami trzecim oraz głównym – czwartym. W pierwszym z nich spośród dużej ilości listów prywatnych i tekstów towarzyszącym wystawom, wyłuskane zostają wypowiedzi stanowiące autokomentarz fotograficznych awangardzistów, swoiste przyczynki do manifestów. Natomiast w rozdziale IV, „Praxis" Jurecki omawia ich twórczość, lecz odwołując się również do licznych analogicznych działań bądź tekstów autorów niepolskich. Ta perspektywa znacząco sytuuje polskich autorów na tle przemian i procesów dziejących się w świecie, ale może wymagać pewnego wysiłku od osób, które sięgną po książkę jako źródło wiedzy o konkretnym twórcy. Sądzę, że taki priorytet przyjął Autor świadomie – celem publikacji jest szerokie zarysowanie tendencji awangardowych w polskiej fotografii końca lat 50. XX wieku i próba usytuowania jej w kontekście kultury zachodniej.

Otrzymujemy wydawnictwo starannie wydane, z licznymi ilustracjami oraz wielostronicową bibliografią dla osób chcących dodatkowo pogłębić wiedzę o wybranych wątkach. Książka Krzysztofa Jureckiego staje się głosem w dyskusji o polskiej awangardzie, z którym trzeba się zapoznać. Warto również napomknąć o jej uzupełnieniu w postaci materiałów z sympozjum naukowego w Muzeum w Gliwicach, które pod redakcją Autora ukazały się z datą 2020 rok, pod tytułem „Fotografia czy antyfotografia?". ■

The new old order in the Polish photography

On Krzysztof Jurecki's book „Continuators of the Great Avant-garde tradition in Polish photography in the 2nd half of 1950s" A review of a book on which the author worked over 30 years. It consists of four chapters and apart from numerous photos, it includes texts that present both work of photographers, as well as the social and political background of those times in Poland and abroad. ■

Teresa Rachwał 1952-2021

architekt, artysta, absolwentka Wydziału Architektury Politechniki Wrocławskiej –- 1976 r, uczennica profesora Zdzisława Jurkiewicza, profesor Marii Michałowskiej, profesora Mariana Poźniaka, profesora Romana Pawelskiego.

Od 1980 roku rysowała i malowała – fantastyczne wizje realizmu emocjonalnego. Równolegle zajmowała się działalnością pisarską, poetycką oraz fotografią. W 1987, 1990 wyróżnienia na Międzynarodowym Konkursie Sztuki Miniaturowej w Toronto. 1991, 1993, 2000 dwukrotna pierwsza nagroda i wyróżnienie w dziale wystawa na Międzynarodowym Biennale Architektury w Krakowie. Wielokrotna stypendystka Ministerstwa Kultury i Sztuki. Wystawy w Berlinie, Hamburgu. Wielokrotna uczestniczka i sponsor aukcji charytatywnych, szczególnie na rzecz wrocławskiej idei schronisk im. Brata Alberta: „Bliźniemu swemu..."

Teresa Rachwał kochała życie, kochała ludzi i zwierzęta. Była osobą hiper wrażliwą. Nie przywiązywała uwagi do spraw materialnych, skupiała się na wymiarze duchowym, na wymiarze kreatywnym. Nie żyła konwencjonalnie, szanowała indywidualność, oryginalność i autentyczność poszukiwała szczerości i uczciwości.

Życie jest opowieścią... pełną wrzawy i zgiełku ... Opowieść Teresy Rachwał trwa i trwać będzie...

Dziękujemy, żeś Była i tak dużo nam dała ... Spoczywaj w pokoju i harmonii. ■

Andrzej Dudek-Dürer

Teresa Rachwał

(1952-2021) was a remarkable architect, award-winning artist, multiple scholarship holder and charity activist who loved life, people and animals. ■

Andrzej Kostołowski

Paprochy i inne takie

W przeciwieństwie do kariery motywu ruin w kulturze Zachodu od XVIII w. do dziś, takie obiekty jak p a p r o c h y (ale też: zwykłe prochy, kurz, odpady, popiół, okruchy, ułomki, odpryski czy uogólnione śmieci), poza specyficzną rolą argumentów w nurcie „Sztuka i ekologia" (przykład nazwy, gdy zamiast „izmów" i „artów" stosujemy zestaw „sztuka i coś tam") odegrały rolę dość epizodyczną. Niniejszym chcę zaakcentować obecność tych „śmieciowych" form w niektórych dziełach sztuki. Jako niedookreślone drobiny, same paprochy mają jakąś przedmiotowość, choć bywają sytuowane często inkluzywnie w kategorii śmieci. Te ostatnie (tj. śmieci) z kolei mogą być jednak czasem bardzo określonymi przedmiotami różnej wielkości (często w aglomeracjach, np. jak całe hałdy butelek czy szmat w lasach albo raf plastiku na oceanach). Bliskie prochom, choć od nich większe, także i paprochy mogą przyjąć do siebie fundamentalne zdanie z Biblii o tym, że z prochu powstaliśmy i w proch się zamienimy. Natomiast pojedynczych drobin pospolitego prochu bez szkła powiększającego prawie nie zobaczymy. Przy paprochach jest już lepiej, bo paprochy zachowują swój bardziej ekskluzywny status łatwo uchwytnych konkretów. Na pewno są one czymś więcej niż zwykły kurz (choć i kurz ma nośne użycie w sztuce jak u Man Ray'a i Marcela Duchampa w 1920 r. w kontekście *Wielkiej szyby*).

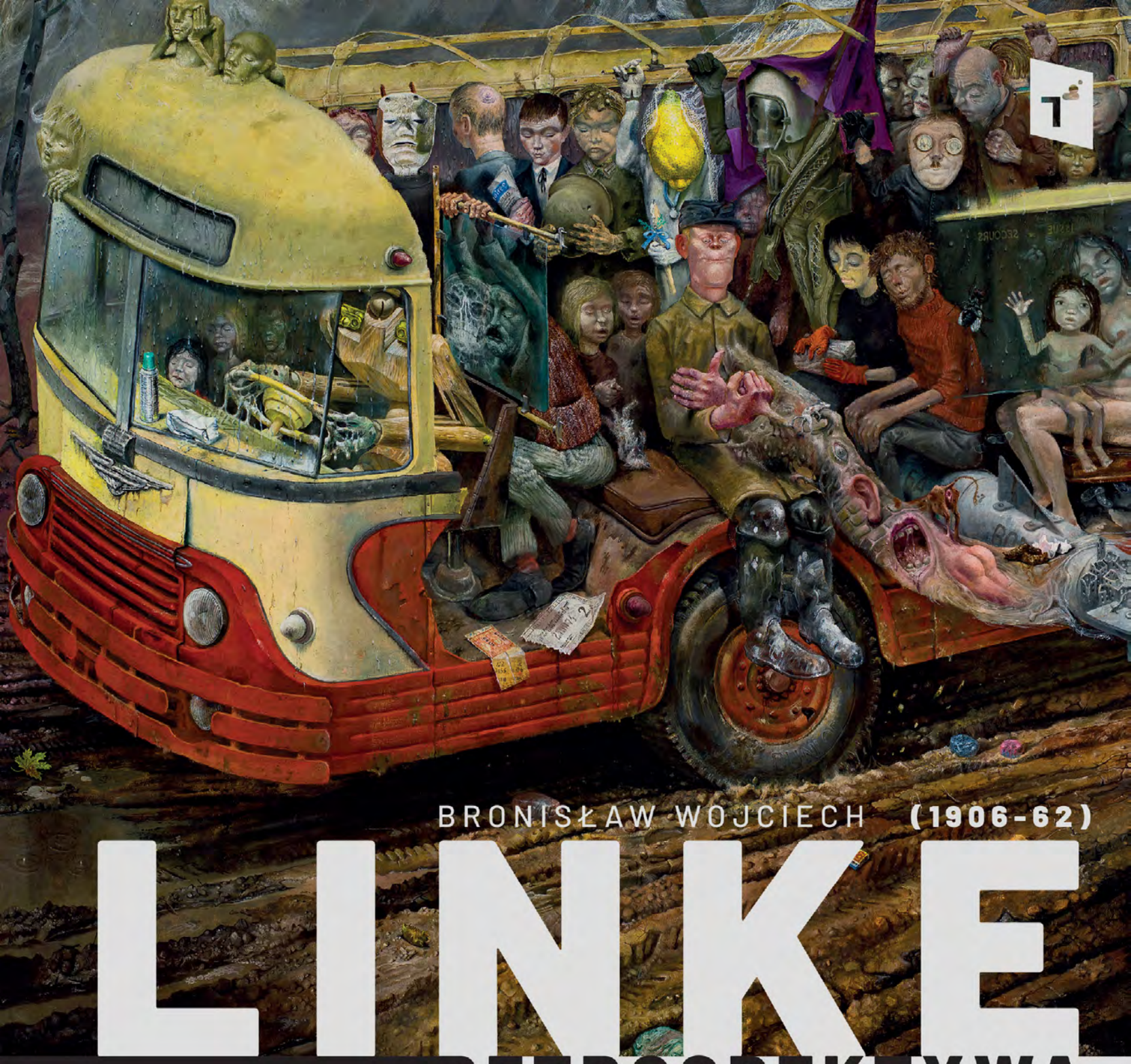
Pędząc ku całkowitemu opanowaniu świata i stopniowemu jego sprzątaniu (czytaj zaśmiecaniu) oraz likwidowaniu różnorodności form natury, ludzkość usuwała i usuwa to, co: „niepotrzebne", brudne, dzikie, pasożytnicze itd. Z natury wybieramy i hołubimy jedynie to, co wobec nas usłużne bądź zaspakajające nasze potrzeby. W sztuce, przez długi czas odzwierciedlano humanizm opanowujący świat i unikano koncentrowania się na przykład na niepotrzebnych i nieokreślonych drobinach. Czasem zauważamy je jako uzupełnienie takich np. scen, jak te pokazywane przy karczemnych burdach w obrazach Adriaena Brouwera czy w niektórych grafikach (patrz akwaforty z tematyką żebraczą u Rembrandta van Rijn). To tam, jak i w innych obrazach i grafikach mogły pojawiać się jakieś odpady, odpryski lub kawałki czegoś porzuconego. XVIII-wieczny malarz wedutysta Bernardo Bellotto zwany Canalettem, obok wiernie odmalowanych wytwornych pałaców i świątyń, ukazywał niejednokrotnie z równą wiernością namalowane bałaganiarskie sterty odpadów. Stanisław Ignacy Witkiewicz (Witkacy) w tekście *Szkice estetyczne* (1920), posługując się swym ulubionym systemem oznaczeń literowo-cyfrowych, ustawił progresywny szereg form realnych i tych ze sztuki. Blisko szczytu tego ciągu znalazła się Czysta Forma (Witkacy wymienia jako jej twórców kubistów i Wassily'ego Kandinsky' ego). Natomiast za dolny punkt wyjścia całego szeregu, uznał Witkacy *maksimum formalnej dezorganizacji materii, np. kupę śmieci...* I paradoksem historii stało się to, że właśnie kupy śmieci w 1968 roku pojawiły się jako dzieła rzeźbiarskie Roberta Morrisa i Reinera Ruthenbecka. Prezentując swą pracę *Bez tytułu (Ziemia)*, Morris jako wcześniejszy eksponent Minimal Art, odrzuca bezwzględność geometryzowania i zwracając się ku „anty-formie" manifestacyjnie pokazuje kupy ziemi ze skądinąd bardzo precyzyjnie lokowanymi w nich postindustrialnymi resztkami (m.in. metalowymi listwami). Ruthenbecka – radykalnego artystę niemieckiego poznaliśmy na jego wystawie w galerii Akumulatory 2 w Poznaniu w 1973 roku. Od 1968 roku prezentował „śmieciowe" rzeźby jako stożkowate sterty popiołu.

Wspomniany tu nurt „śmieciowo-ziemny" pozwoliłby na wydobycie szeregu innych przykładów ze sztuki od Jeana Dubuffeta po Waltera de Marię, od *informel* do „Sztuki i ekologii". Byłyby to źródła osobnych uwag. Natomiast tutaj chciałbym przywołać wybrane osobowości polskiej sztuki, które w swych dziełach wykazały lub wciąż demonstrują nieobojętność na niedookreślone drobiny. Zwracam uwagę na „klasyczne" już dzieła Jadwigi Maziarskiej i na wciąż żywą, acz niedocenianą twórczość poety-malarza Stanisława Kortyki. Maziarska była jednym z filarów Drugiej Grupy Krakowskiej. Jako oryginalna eksperymentatorka sztuki procesu, w niektórych obrazach akrylowych z lat 70. XX w. pokazała przedziwny paradoks. Ukonkretniła obecność form jednocześnie nieokreślonych jak paprochy, ale też i niezwykle uporządkowała je jako elementy niezawodnej struktury. Od lat 70. do dziś Kortyka tworzy obrazy z magiczno-realistycznymi wizjami nieskończonej, kosmicznej niemal dali. Tę kompozycyjną logikę niejednokrotnie przekraczają, jak sam autor to określa: *okruchy czy paprochy widziane w skali mikro wobec ogromu przestrzeni*. W 2020 roku multimedialista Horacy Muszyński zrealizował film *A ja ciebie kocham, a ja ciebie lubię* przy użyciu kamery 360 stopni, oddając punkty widzenia z pozycji różnych obiektów, w tym i paprochów. Na podstawie powyższych uwag widać, jak są w sztuce wcale ciekawe zauważenia i podnoszenia ku nowym sensom rzeczy będących niejednokrotnie na samym dnie dominujących zainteresowań. ■

Stanisław Kortyka, *Niekończąca się podróż*, gwasz, 1993, fragment

Dust and others (from the series Psycho-objective deliberations)

The author ponders upon the presence of dust, ashes and trash in art, and mentions art works in which they are visible such as paintings of Canaletto, writings of Stanisław Ignacy Witkiewicz, and sculptures of Robert Morris and Reiner Ruthenbeck. Other Polish artists who researched this topic include Jadwiga Maziarska and Stanisław Kortyka. ■



BRONISŁAW WOJCIECH (1906-62)

LINKE

RETROSPEKTYWA

30.04–20.06.2021

KURATOR: KRZYSZTOF STANISŁAWSKI

Centrum Sztuki Współczesnej *Znaki Czasu*
ul. Wały gen. Sikorskiego 13
87-100 Toruń

www.csw.torun.pl

INSTYTUCJA WSPÓŁPROWADZONA I WSPÓŁFINANSOWANA PRZEZ Ministerstwo Kultury Dziedzictwa Narodowego i Sportu. GMINA MIASTA TORUŃ | Województwo Kujawsko-Pomorskie KUJAWY POMORZE Urząd Marszałkowski Województwa Kujawsko-Pomorskiego w Toruniu Dofinansowano z budżetu Samorządu Województwa Kujawsko-Pomorskiego / Sponsorzy: FUNDACJA TUMULT GRAFFICO / Partnerzy 30 LAT MUZEUM NIEPODLEGŁOŚCI

/ Partnerzy medialni POLITYKA TOK FM Pierwsze Radio Informacyjne TVP KULTURA TVP3 BYDGOSZCZ format artinfo.pl SZTUKA PiK POLSKIE RADIO NOWOŚCI