format

PISMO ARTYSTYCZNE 87

Melancholia i sztuka
Triennale Grafiki w Krakowie
Fotofestiwal
Berdyszak, Dwurnik
Sasnal i inni

Cena 16,00 zł (w tym 8% VAT)

ISSN 0867-2555

Anna Bujak
Paweł Czekański
Magdalena Grzybowska
Antonina Joszczuk
Kasper Lecnim
Wojciech Lupa
Wojciech Małek
Karina Marusińska
Jarosław Słomski
Vinicius Sordi Libardoni

MISSION: IMPOSSIBLE

11.10-14.11.2021

Galeria Geppart
ul. Księcia Witolda 68/2, Wrocław /teren starej Piekarni, I piętro/

Otwarcie wystawy
11.10.2021r. | godz. 18.00

Kuratorki: Alicja Klimczak-Dobrzaniecka, Patrycja Sikora
Wystawa inaugurująca działalność nowej galerii ASP we Wrocławiu

AKADEMIA SZTUK PIĘKNYCH IM. EUGENIUSZA GEPPERTA WE WROCŁAWIU
75 LAT ASP WROCŁAW

ZOFIA RYDET

Idę dobrą drogą

Miejskie Biuro Wystaw Artystycznych w Lesznie
08.10-27.11.2021
wernisaż: 8 października 2021, godz. 18.00
Galeria MBWA Leszno, ul. Leszczyńskich 5

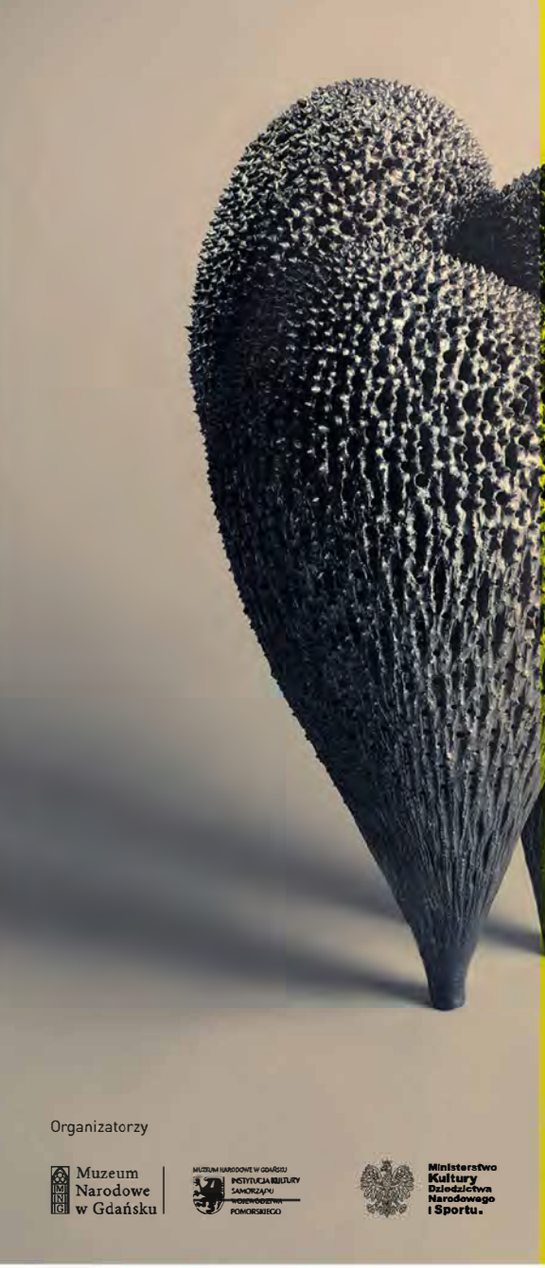
Ministerstwo Kultury, Dziedzictwa Narodowego i Sportu. Dofinansowano ze środków Ministra Kultury, Dziedzictwa Narodowego i Sportu pochodzących z Funduszu Promocji Kultury.

Patronat medialny: Artluk format, TVP3 Poznań, Radio Zachód, Radio Eska, Eska, ABC Leszno 24.pl, Panorama Leszczyńska, Leszno naszemiasto, Leszczyński

Partnerzy

Wystawa „leśniaki – Ukryty Porządek" Janusza Leśniaka będzie po raz pierwszy prezentowana w Galerii Białej w Nowohuckim Centrum Kultury, al. Jana Pawła II 232.
Wernisaż: 08.10.2021 godz. 18:00. Ekspozycja dostępna będzie do 30.10.2021 w godz. 11:00 - 19:00. Następnie wystawę będzie można obejrzeć podczas trwania kongresu Open Eyes Economy Summit (OEES) w Centrum Kongresowym ICE w Krakowie, ul. Marii Konopnickiej 17, w dniach 16-17 listopada 2021. Obie wystawy odbędą się w ramach Open Eyes Art Festival.

Janusz Leśniak 2771
„leśniaki Ukryty Porządek"
Kraków 2016



Jacek Friedrich
Dyrektor Muzeum Narodowego w Gdańsku

zaprasza na otwarcie wystawy

Kolekcja czyli wybór

UNIKATY ZE ZBIORÓW IWONY SIEWIERSKIEJ

Kuratorka Joanna Szymula-Grygiel

2 października 2021 r. o godzinie 18.00

Muzeum Narodowe w Gdańsku
Oddział Sztuki Nowoczesnej (Pałac Opatów), ul. Cystersów 18

Organizatorzy

Muzeum Narodowe w Gdańsku

Muzeum Narodowe w Gdańsku Instytucja Kultury Samorządu Województwa Pomorskiego

Ministerstwo Kultury Dziedzictwa Narodowego i Sportu.

Patronat honorowy: Mieczysław Struk Marszałek Województwa Pomorskiego

Partner

UNIKAT Fundacja

Patroni medialni

Pomorskie pomorskie.eu

www.gdansk.pl

trojmiasto.pl

VI Piotrkowskie Biennale Sztuki

"POWRÓT Z GWIAZD"

www.biennalepiotrkow.pl

Drodzy Czytelnicy!

To ostatni numer „Formatu" przygotowany pod moim redaktorskim kierownictwem. Minęło 30 lat funkcjonowania czasopisma, które miałem okazję zainicjować i prowadzić od 1990 roku. Był to czas niezwykłych doświadczeń, wielu zmian, bywało że błędów, ale też wielu sukcesów – i to właśnie one określiły wysoką pozycję pisma na forum krajowym. Było to możliwe dzięki licznemu gronu współpracowników z kraju i korespondentów zagranicznych – im wszystkim szczerze w tym momencie pragnę podziękować i życzyć kontynuacji aktywności na polu krytyki i historii sztuki.

Szanowni Państwo, zdałem sobie sprawę z potrzeby zmiany pokoleniowej. Co zadecydowało o takiej decyzji, choć podchodzę do niej – mimo wszystko – w nastroju raczej melancholijnym niż euforycznym, to stąd wiodąca tematyka 87. numeru „Formatu". Ten motyw podejmują w swych tekstach M. Braun, U. Benka i C. Wąs, ale także czas „przełomu" pandemicznego (jeśli taki jest rzeczywiście?) narzuca rodzaj refleksji o wydarzeniach i postawach twórczych oddających nastrój tego okresu. Już tradycyjnie referujemy ważniejsze wydarzenia wystawiennicze w kraju. I – w miarę możliwości – poza granicami (por. Fotofestiwal w Łodzi, Survival czy WRO we Wrocławiu). Odciążając się od obowiązku kierowania redakcją pisma, mam zamiar nadal aktywnie uczestniczyć w życiu artystycznym, proponując teksty, o ile będą one mieścić się w nowej koncepcji „Formatu". Przekazuję kierownictwo pisma kompetentnej młodej osobie, nb. wieloletniej naszej współpracowniczce i życzę jej powodzenia w tej zobowiązującej roli. Mam świadomość, że czas i aktualna sytuacja wymaga nowego, innego spojrzenia na zadania krytyki artystycznej i realizacji oczekiwań wydawcy czasopisma. Życzę nowej Redaktorce powodzenia i spełnienia jej aspiracji publicystycznych, a naszym Czytelnikom nowych wrażeń i satysfakcji z odbioru pisma, które – co pragnę zasygnalizować – poszerza swoją edycję o nową stronę internetową i zwiększa aktywność w mediach społecznościowych. ■

Andrzej Saj

Dear Readers!

This is the last issue of „Format" prepared under my editorial management. It has been 30 years of the journal which I had the opportunity to initiate and lead since 1990. It has been time of extraordinary experiences, many changes, sometimes mistakes, but also many successes thanks to which the journal got a high position on the national forum. It was possible thanks to a big group of collaborators from Poland and abroad – I would like to sincerely thank all of them now, and wish them to continue their activities in the field of art history and criticism. Ladies and Gentlemen, I realized the need of a generational change. The reason of this decision – although I approach it rather with melancholy than euphoria – are the main topics of the current, 87th issue of „Format". This topic is taken up in the texts of M. Braun, U. Benka and C. Wąs, but also the time of the pandemic „breakthrough" (if it is really happening) imposes a kind of reflection on the events and creative approach that reflect the mood of this time. Traditionally, we report the most important exhibitions in the country, as well as – if possible – abroad (i.a. Fotofestival in Łódź, Survival or WRO in Wrocław). Leaving the editorial duties of the journal behind, I am still going to live an artistically active life, and to propose some texts as long as they fit the new concept of „Format". I pass the leadership of the periodic to a young, competent person who has been our long-time collaborator, and I wish her luck in this demanding position. I am aware that the time and the present situation require a new, different approach to the tasks of artistic criticism, as well as expectations of the publisher of the magazine. I wish the new Editor-in-chief good luck and fulfillment of her journalistic aspirations. I wish the Readers new impressions and satisfaction from reception of the journal which – as I wish to mention – expands its edition with a new website and becomes more active in social media. ■

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
REDAKTOR ARTYSTYCZNY, LAYOUT / ART EDITOR, LAYOUT:
Tomasz Pietrek, www.tomaszpietrek.com
WSPÓŁPRACOWNICY KRAJOWI / POLISH ASSOCIATES:
Magdalena Barbaruk, 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:
Krzysztof Saj, *Melancholia* (*Pałac Krasków*), 2005
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. Monika Braun. *Melancholia naszych czasów*
7. Urszula Benka. *Melancholia*
10. Cezary Wąs. *Treści ideowe przedstawień melancholii w sztuce*

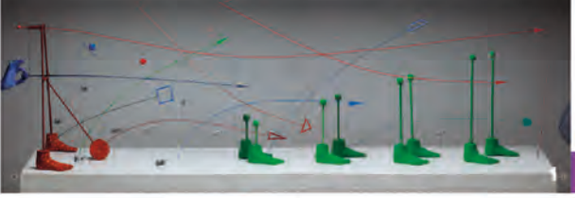
WYDARZENIA

13. Anna Kania Saj. *Ponad podziałami – Fotofestiwal 2021*
17. Krzysztof Jurecki. *Czuła uwaga. Urszula Czartoryska wobec fotografii*
20. Agnieszka Kubicka-Dzieduszycka. *Cyfrowe ruiny, tafle ekranów i syreni śpiew*
22. Piotr Jakub Fereński, Anna Kwapisz. *Biennale WRO – Konkurs dyplomów*
25. Alicja Klimczak-Dobrzaniecka. *Survival XIX Nigdzie stąd nie pojedziecie*
28. Marta Raczek-Karcz. *Sprzeczne przyszłości*
32. Bożena Kowalska. *O kilku ważnych problemach sztuki z wystawą w tle*
36. Jolanta Ciesielska. *Sokołowsko 2021*
38. Justyna Teodorczyk. *Czy wciąż człowiek?*

AKADEMIA SZTUK PIĘKNYCH
IM. EUGENIUSZA GEPPERTA
WE WROCŁAWIU

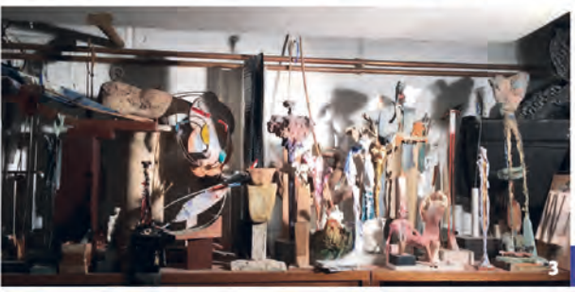
75 LAT ASP WROCŁAW

Wrocław miasto spotkań



13

28



57

60

1. **Grzegorz Przyborek**, *Mechanizm wyjścia z depresji*
2. **Justyna Sokołowska**, *Jedwabne, Białystok, Bzury, Tykocin, Dzięgiele*, Laureatka Nagrody Specjalnej Rektora Akademii Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu, fot. Adam Gryczyński © NCK w Krakowie
3. **Wojciech Antoni Sobczyński**, *Małe formy z pracownianej półki*
4. **Edward Dwurnik**, *Portret nr 71 Dwurnikowie*, 1979, olej, płótno, dzięki uprzejmości Zachęty Narodowej Galerii Sztuki
5. **Pamela Bożek, Paweł Błęcki** jako Biuro Wspólnej Aktywności, Moduł, 2020–2021, instalacja użytkowa, wystawa Nagi Nerw. Studio Mistrzyni w BWA Wrocław Główny

119

POSTAWY

40. Andrzej Saj. *Częstochowskie przyzwolenie (O wystawie M. Berdyszaka w BWA)*
44. Justyna Teodorczyk. *„Dialogi" Kosałki w Legnicy*
46. Lena Wicherkiewicz. *Krajobraz po...*
50. Andrzej Mazur. *Witold Vito Wójcik – etapy rozstrzygnięte i obecność*
52. Roger Piaskowski. *Niebieski Telemach*
54. Elżbieta Łubowicz. *AUTOPORTRET-CIEŃ*
57. Jan Wiktor Sienkiewicz. *Muzyczność dłuta i pędzla Wojciecha Sobczyńskiego rozmowy*

ROZMOWY

60. *Edwarda Dwurnika szczere malowanie, nie kombinowane (z artystą rozmawia Krzysztof Stanisławski)*
64. *Marek Szczęsny – płótna i papiery (z artystą rozmawia Renata Głowacka)*
68. *Odpowiedzialność wobec wyznań (Rozmowa z Rektorem ASP we Wrocławiu Wojciechem Pukoczem)*

MOTYWY – 75 LAT ASP WROCŁAW

70. Andrzej Kostołowski. *GNIAZDO*
74. Monika Braun. *Miejsce marzenia*
78. Andrzej Saj. *Made in Akademia*

REMINISCENCJE

82. Joanna Mielech. *Wtajemniczone malarstwo Urszuli Broll*
86. Zbigniew Kresowaty. *„Księga obrazów" – wspomnienie o twórczości Marka Ostoi-Ostaszewskiego*
89. Agnieszka Szkopek. *ZDARZENIA*
92. Maciej Maruga Góralski. *Tomasz Sikorski (1953 - 2021)*

RELACJE

93. Jakub Jernajczyk. *Wzorowa wystawa – wirtualnie i w realu*
96. Manfred Bator. *Oprowadzanie po wystawie, czyli W. Liszkowskiego „Fluktuacje – sztuka osobista"*
98. Andrzej Mazur. *Magda Hueckel – fragmenty określeń*
100. Alicja Jodko. *O „Zarazie ziemniaczanej" w galerii i „Historii sztuki" w pomidorach na podwórku*
102. Katarzyna Zahorska. *Dominika Olszowy. Pyszne danie jednogarnkowe*
104. Dorota Koczanowicz. *Pomiędzy przyjemnością a zobowiązaniem*
106. Karolina Prymas-Jóźwiak. *Niekonwencjonalna retrospektywa: RAFAŁ BOETTNER-ŁUBOWSKI / „WOBEC PRZEDMIOTU... WYBRANE PRACE Z LAT 2004-2021"*
108. Katarzyna Kasia. *Miodem płynące – manifest międzygatunkowej solidarności*
110. Alicja Klimczak-Dobrzaniecka. *Pole Regeneracji*
112. Alicja Klimczak-Dobrzaniecka. *Nagi nerw. Studio mistrzyni: Rajkowska*

KONTAKTY

114. Marija Podzorova. *Od chaosu do kształtowania nowego świata: współczesna sztuka włoska w Warszawie*
117. Mirosław Rajkowski. *Ars Electronika 2021*
120. Irakli Dzneladze. *InterchanGE – Batumi 2021*
123. Wojciech Antoni Sobczyński. *List z nad Tamizy i imperialne sentymenty*

INTERPRETACJE

126. Bogusław Klimsa. *ŻARTY PANA GETA*
128. Joanna Turowicz. *Sposoby widzenia i fotografowania*
130. Urszula Benka. *MYŚLEĆ PO NOWEMU*
131. Joanna Mielech. *JTF – 60 lat*
132. A.S. *ZDARZENIA*
132. T.Z. *Rezonanse sztuki*
133. Bogusław Jasiński. *Język i przedmiot – w różnych stoją światach*
134. Janusz Mielczarek. *Wspomnienie o Mieczysławie Cybulskim*
134. G.B. *Tablica upamiętniająca Galerię Pod Moną Lisą*
134. Alicja Klimczak-Dobrzaniecka. *Sztuka idzie na wolność*
135. *Międzynarodowe uznanie dla okładki Formatu*

Monika Braun

Melancholia naszych czasów

Każde pokolenie jest otoczone swoistym krajobrazem przedmiotów. Ich patyna, znaki oraz zapach czasów, w których powstawały i się zmieniały, określają epokę, do której należą. Przedmioty, podobnie jak rośliny i zwierzęta, na swój własny sposób rosną i niszczeją, trwają przez lata lub stulecia, podczas których poszukuje się ich, pielęgnuje je lub zaniedbuje, zapomina i niszczy.[1]

O Melancholio! Nimfo, skąd ty rodem?...[2]

Dotykać i oglądać, używać i oszczędzać, ale także przechowywać – nie tylko w czeluściach szaf i kredensów, nie tylko w albumach i skrzyniach, ale także w pamięci. Z ostrożnością i uwagą, bo czas dekonstruuje materię i ludzkie wspomnienia. Otoczyć je opieką, nie wstydzić się melancholijnych poruszeń, które wywołują. Skrzętnie gromadzić rzeczywistość doznań, jak ten chłopiec, który był *przebiegły,/ Patrzył jakby od razu rzeczy zmieniała pamięć./* [...] *To znaczy zbierał co trzeba na jakiś ostatni moment/ Kiedy z okruchów ułoży świat już doskonały*[3]. Wiedział, że to, co nas otacza, jest rezerwuarem nie tylko dóbr potrzebnych przetrwaniu, ale i niezbędnych wszelkiej kreacji, i że wszystko – nawet najdrobniejsze fragmenty – mogą się przydać, choć tajemna esencja substancji chętnie wymyka się ludzkiemu rozumieniu. Każde przecież *dziecko wie, skądś wie: żadna rzecz nie należy do siebie. Ani pasek na odwłoku pszczoły, ani włos konopnego sznurka, ani liść, który spada. Są częścią wszystkiego. Jak zobaczyć wszystko, jeśli wokół widać tylko rzeczy i każda chce być poznana?*[4]

1 Remo Bodei, *Pamięć rzeczy*, [w:] *O życiu rzeczy*, przeł. Alicja Bielak, Łódź 2016, s. 47-48.

2 Juliusz Słowacki, *Beniowski, pieśń I*, [w:] *Dzieła wybrane, t. 2. Poematy*, Wrocław 1983, s. 82.

3 Czesław Miłosz, *Pamiętnik naturalisty*, [w:] *Poezje t. 2*, Paryż 1981, s. 192.

4 Bronka Nowicka, *Kamień*, [w:] *Nakarmić kamień*, Stronie Śląskie 2016, s. 12.

Kiedyś mogły to być nieduże kawałki materiałów, pozostałych z szycia sukienki czy koszuli, kłębki nici czy włóczek, kupionych dawniej, ale nie wykorzystanych do końca, słoiczki po kremach do twarzy czy dżemie, zawieszki do kluczy, lub nawet i klucze same, do których zamki nie zawsze jeszcze istniały, kapsle od butelek na mleko, jakich nikt by dziś nie użył jako niehigienicznych, i sreberka po cukierkach, z czasów, gdy cynfolia nie poniewierała się na kształt śmiecia na każdym chodniku, ogryzki ołówków i nadtłuczone talerze od kompletu. Wszystko mogło stać się cenne dla tych, którym życie przedmiotów jawi się jako nieskończony cykl reinkarnacji, zaś lista rzeczy, których istnienie należy otoczyć troską, przedłużyć lub umożliwić im nowe wcielenie jest nieskończona. Temu, co dziś byłoby odpadem, znajdowano więc bezpieczną półkę, zaciszną walizkę czy worek, przytulną szufladę, taką jak Tuwimowska, z której *nie wyrzucaj nic, nie sprzątaj.../ Przyda, nie przyda się -- niech leży. /Oszczędzaj graty przy „porządkach"/ W takich szufladach i zakątkach,/ Boś z każdym cząstkę życia przeżył*[5]. Wedle tej idei dozwalano owym gratom żyć, rzeczom kalekim – trwać, substancji – przeistaczać się. Widziano, że *przedmioty, które długo nam towarzyszyły, są na swój sposób – skromne i oddane – nie mniej wierne niż zwierzęta i rośliny. Każdy z nich ma swoją historię i znaczenie związane z losami osoby, która ich używała i kochała. Ludzie i rzeczy tworzą więź, której nie można zerwać bez bólu*[6].

Więc, by tego bólu wszystkim oszczędzić, z resztek szyto choćby ubranka dla lalek lub stosowano jako łaty do ubrań, które dzięki temu zyskiwały swoje kolejne pięć minut w historii. Ale też odzienie można było przenicować, talerze lub filiżanki – skleić, gliniane garnki – zdrutować, do słoiczków po czymś wsadzić coś innego, z kapsli i sreberek zrobić zabawki na choinkę, fotografie wsadzić w ramki. Kapłanami tej metempsychozy były gospodynie domowe i ich mężowie, cerowaczki i szwaczki oraz zmyślni rzemieślnicy naprawiający stare werki, przerabiający garderobę, ratujący wszystko, co połamane, pęknięte, wyszczerbione, nadjedzone przez mole. Jakby egzystencja materii musiała być celebrowana w specjalny sposób, owiana melancholijną zadumą nad jej nietrwałą przemijalnością, jakby ta skłonność do jej chronienia pochodziła nie tylko z utylitarnych funkcji, ale z czułości.

Melancholia, czyli dumanie[7], tęskność, stan braku i smutku, wrażenie niekompletności zjawisk, chorobliwy *Weltschmerz* o niejasnej proweniencji, ale mogący mieć też swe rekwizyty i dekoracje, gdy w pamięci lub otoczeniu znajdujemy przedmioty i zjawiska mające jakieś powinowactwo z poczuciem, iż świat jest niedoskonały, ma skazy, cierpi wraz z nami. W tym sensie przedmioty są istotami nam pokrewnymi, których podobna do naszej ulotność i przemijalność wzmaga nasze poczucie chwilowości. W postaci nostalgii melancholia staje się konkretniejsza, wedle Samuela Bogumiła Lindego płynie z nieutulonego żalu za czymś – miejscem, człowiekiem, rzeczą. Może być emigranckim *spleenem* – tęsknotą za językiem i krajobrazem. Łączy się z poczuciem bycia nie całkiem sobą i nie całkiem na miejscu, ale i wątpliwością, czy rzeczy są tam, gdzie powinny, czy też, zmieniwszy swoją, przypisaną im

1

5 Julian Tuwim, *Kwiaty Polskie*, Warszawa 1977, s. 85.

6 Lydia Flem, *Jak likwidowałam dom moich rodziców*, przeł. Elżbieta Burakowska, Warszawa 2005, s. 38.

7 Samuel Bogumił Linde, *Słownik języka polskiego, tom 1*, Lwów 1854, s. 557.

1. **Zdzisław Nitka**, *Dziewczyna na moście*, 2021, olej na płótnie, 140 × 140 cm
2. **Yolanta Nikt**, *Mój smutek jest pełen uroku*, olej na płótnie, 100 × 110 cm

2

naturą i tradycją konfigurację, stały się światem niepewnym i nie dającym oparcia. Tak pojmowana *nostalgia jest buntem przeciw nowoczesnemu rozumieniu czasu, czasu historii i postępu. Osoba nostalgiczna pragnie zatarcia historii i zmienienia jej w prywatną albo wspólnotową mitologię, pragnie móc ponownie odwiedzić jakiś moment w czasie, tak jak odwiedza się miejsce, odmawia przy tym poddania się nieodwracalności czasu, która jest zmorą człowieka*[8]. Chodzi więc o powrót, o utrzymanie więzi i ciągłości w relacjach z otoczeniem. Melancholię mierzyć można naszymi związkami z materią, niekiedy pełnymi smutku, a jednak mającymi też zwykle jakąś nutę pocieszenia. *A może dobrze mi z tą melancholią?*[9] – wzdycha Lessing, czując ową dziwną ambiwalencję: cierpisz utratę, a jednocześnie – zachowując pamięć utraconego – doznajesz ukojenia.

Jednak ów czuły, pełen troski związek łatwo zmienia się w nienasycony apetyt posiadacza, potrzebę gromadzenia substancji we wszelkiej postaci, już nie tylko przedmiotów drobnych, codziennych, skrojonych niejako na miarę ludzkich rąk, ale obiektów, areałów i nieruchomości coraz potężniejszych – cennych dla ich prestiżu i wartości rynkowej, a nie dla bezpośredniej ich potrzebności i emocjonalnego znaczenia. Z zachowujących niejako status partnerów wobec swoich właścicieli przedmioty przeistaczają się w niewolników. *Nie ma chyba* średniowiecznego opisu melancholika, który nie przypisywałby mu chciwości i skąpstwa, *a co za tym idzie – bogactwa. Według Mikołaja z Kuzy zdolność do gromadzenia wielkiego majątku jest symptomatyczna dla avaritiosa melancholia*[10], w swym ujęciu plebejskim skutkująca łapczywym nabywaniem przedmiotów bez rozróżniania tandety od unikatu. W najbardziej wysublimowanym kształcie staje się ona potrzebą kompletowania zbiorów coraz bardziej rzadkich i finezyjnych, prowadzi ku poszukiwaniom w antykwariatach czy w domach aukcyjnych cennych egzemplarzy książek, wyjątkowych dzieł sztuki czy rękawiczek z moleskinu, w których rumuńska królowa Maria udawała się schadzkę.

Ale kolekcjoner dzisiejszy to nie tylko ktoś, kto nabożnie bada krakelury na obrazach i pieczołowicie owija stare monety miękką flanelą, on chce mieć więcej i więcej, zawłaszcza doznania i krajobrazy, jest jak nieczuły partner w związku chcący posiadać, nie dając. Nieoczekujący też wzajemności. Wynajduje najróżniejsze sposoby pozyskiwania i ujarzmiania rzeczy, zatrzymuje je też w czasie w postaci fotografii, które jak celnie zauważyła Susan Sontag, *obiektywizują: zamieniają wydarzenie albo osobę w coś, co można posiadać*[11]. On wędruje po cywilizacji po to, by ją skonsumować, tak w jej namacalności, jak i w jej cyfrowych replikach, coraz doskonalszych – zdjęciach, filmach, avatarach – jest Baumanowskim turystą, który ma *możność decydowania, z jakim fragmentem świata wejść w kontakt i w jakim momencie z kontaktu się – bez przeszkód wycofać. Włączanie i wyłączanie obrazu nie pozostawia [przecież] na kształcie świata żadnego śladu.* [...] *Dzięki łatwości, z jaką operuje się wyłącznikami, świat zdaje się turyście nieskończenie elastyczny, niezdolny do utrzymania żadnego kształtu na długo*[12].

Jakże cenna to możliwość dla melancholijnej żarłoczności naszych czasów, zwielokrotnionej teraz nie przez brak środków na rzeczywiste peregrynacje po miastach, muzeach i restauracjach, zabytkach, dżunglach i pustyniach, ale przez nagłe zatrzaśniecie społeczeństw bez możliwości przemieszczania się, okresowo nawet po znanych ulicach. Co tam... zamiast zielonej – cyfrowa dżungla zaprasza. W izolacji od obrazów rzeczywistych można pochłaniać ich fantasmagoryczną proliferację na potężniejących z miesiąca na miesiąc ekranach, też zdalnie kupowanych, można wstrzymywać oddech na niedostępnych graniach Himalajów i łykać ślinkę śledząc bliskie erotycznym zabiegi, którym poddaje się mule, frytki, steki, ananasy i czekoladę, praktykując „białą melancholię", jak rozumiał ją Goethe (*Szczęśliw, kto bez niechęci odwraca się od świata*), która *przeistacza się to w filozoficzną rezygnację, to w elegijny żal lub teatralny ból, by na koniec utonąć w morzu sentymentalnych łez*[13], wylewanych podczas słuchania *Toski* w Metropolitan Opera lub podglądania kobiet i mężczyzn w serialach, których intrygi zastępują brak przeżyć w realu, a w rozmowach z rodziną i przyjaciółmi stwarzają iluzję, że coś się jednak dzieje, że życie nie ustało, co więcej jest kuszące, pełne barw i aromatów.

Współczesny *flâneur*, karmiący się otaczającym go pejzażem, już nie musi, a nawet często już nie chce wstawać sprzed ekranu (ma go zresztą ze sobą w wersji mini, gdziekolwiek się udaje). Jest próżniakiem jak jego dziewiętnastowieczny pierwowzór. Chwyta wizerunki nie odnoszące się już do głębokiej rzeczywistości, potwierdzając Baudrillardowskie lęki. Może ich mieć, ile zapragnie: wymiennych, zastępowalnych. Wirtualna rzeczywistość jest doskonalsza, precyzyjniejsza i pozwala mu na więcej oraz – co najważniejsze – nie zobowiązuje. Efemeryczna, lekceważąca Heideggerowskie przekonanie, że *przestrzeń i czas są ramami, są obszarem porządku, za pomocą którego ustalamy i wyznaczamy miejsce i chwile jednostkowych rzeczy. Możliwe przeto, że żadna rzecz, określona za względu na swe miejsce i czas, nie jest zamienna z żadna inną*[14] – jak powiada filozof. Teraz jest jednak całkiem odwrotnie: rzeczy są powtarzalne, a czasoprzestrzeń nie ogranicza ich w żaden sposób. Utraciły swą osobliwą kruchość. Nie trzeba się już więcej o nie troszczyć. W świecie, w którym punktem odniesienia jest zapis cyfrowy, gdzie miesza się przeszłe z przyszłym, a ułuda zastępuje rzeczywistość, przestaje to mieć jakiekolwiek znaczenie, rzeczy jednostkowe znikają zastąpione niewyczerpalnością imitacji i powtórzeń. >

8 Svetlana Boym, *The Future of Nostalgia*, New York 2001, s. xv.

9 Gotthold Lessing, *Natan mędrzec, akt I, sc. 5*, przeł. Adam Szczerbowski, Wrocław 1963, s. 78.

10 Raymond Klibansky, Erwin Panofsky, Fritz Saxl, *Część IV, Dürer*, [w:] *Saturn i melancholia. Studia z historii, filozofii, przyrody, medycyny, religii oraz sztuki*, przeł. Anna Kryczyńska, Kraków 2009, s. 312.

11 Susan Sontag, *Widok cudzego cierpienia*, przeł. Sławomir Magala, Kraków 2016, s. 98.

12 Zygmunt Bauman, *O turystach i włóczęgach, czyli o bohaterach i ofiarach ponowoczesności*, [w:] *Ponowoczesność jako źródło cierpień*, Warszawa 2000, s. 146.

13 Raymond Klibansky, Erwin Panofsky, Fritz Saxl, *„Melancholia poetycka" i „melancholia generosa"*, [w:] *op. cit.*, s. 267.

14 Martin Heidegger, *Różne sposoby pytania o rzecz*, [w:] *Pytanie o rzecz*, przeł. Janusz Mizera, Warszawa 2001, s. 23.

Stanisław Kortyka, *Trwanie z jednym różowym kamieniem*, olej na płótnie, 2017

W filmowych kopiach zjawiska i obiekty zastygają jak owady w bursztynie, pozbawione zmienności i niedoskonałości, sycących wyobraźnię niedopowiedzeń. Zawsze gotowe do wiernego powtórzenia zastępują wspomnienia, zamiast być wielowymiarowym, plastycznym składnikiem pamięci. Przestają być tymi „wiernymi" przedmiotami, opisywanymi przez Remo Bodei, które *podobnie jak rośliny i zwierzęta, na swój własny sposób rosną i niszczeją, trwają przez lata lub stulecia, podczas których poszukuje się ich, pielęgnuje je lub zaniedbuje, zapomina i niszczy*[15].

Być może melancholia współczesna przejawia się właśnie w tej nienasyconej tęsknocie do rzeczy i gargantuicznym łakomstwie wrażeń, nie mogącym jednak nigdy znaleźć zaspokojenia, albowiem karmionym imitacją i złudzeniem. W daremnym uczuciu nie kojonym zmysłowym doznaniem, żadnym trwalszym wspomnieniem, czułym pielęgnowaniem niedoskonałych egzemplarzy. Nie dającym się zapewne leczyć alkoholem, co doradzał niegdyś melancholikom Samuel Bogumił Linde w swych językoznawczych dywagacjach. W rezultacie nienasycenie owo czyni relacje ze światem materii powierzchownymi, przesuwając je ku mistyfikacji, w pewnym sensie – ku nieistnieniu, całkowicie ogołacając związki z nim z wzajemności, uniemożliwiając istotne jego poznanie, a także prowadząc do rezygnacji z traktowania owego świata jako źródła – nie tylko artystycznej – kreacji. Z nadmiaru ulotnych doznań i obrazów, zmieniających się w oszałamiającym tempie, nie można już wyłuskać „okruchów", by ułożyć z nich Miłoszowski „świat doskonały". ■

15 R. Bodei, *op. cit.*, s. 47-48.

Melancholy of our time

„Melancholy, or meditation", a state of lack and sadness, the feeling of incompleteness of phenomena, a morbid Weltschmerz with an unclear provenance, but which may also have props and decorations when we find objects and phenomena connected with the feeling that the world is imperfect in our memory or surroundings, and that is has flaws and suffers with us. In this sense, objects are creatures related to us, whose fleetingness and transience, similar to ours, enhances our sense of temporality. Nowadays though things have lost their peculiar fragility. No need to worry about them anymore. In a world where the point of reference is a digital record, where the past is mixed with the future, and where delusion replaces reality, it ceases to have any meaning, individual things disappear replaced by the inexhaustibility of imitations and repetitions. In film copies, repetitive phenomena and objects replace memories, instead of being a multidimensional, plastic component of memory. Perhaps contemporary melancholy manifests itself in an insatiable longing for things and a great greed for impressions, which, however, can never find satisfaction, because it is fed by imitation and delusion. As a result, this insatiability makes relations with the world of matter superficial, shifting them towards mystification, in a sense – towards non-existence, completely removing reciprocity from relations with it, making it impossible to understand it in any way, and also leading to resignation from treating this world as a source of – not only artistic – creation. ■

URSZULA BENKA

Melancholia

Andrzej Jerzy Lech, *New York*, 2000

Na jednym z najbardziej genialnych rysunków w dziejach sztuki (Melancholia Dürera) samotny anioł siedzi wśród wszystkich symboli tego świata – ma obok siebie klepsydrę, wagę, drabinę, książkę, kamień młyński i dzwon, graniastosłup i kulę, strug, młotek, obcęgi i nóż, głupie bydlę i tablicę matematyczną, klucze i mieszek. Nie jest już zasępiony; pogodzoną, rozumiejącą twarz zdobi łagodny, odrobinę cierpki wyraz ust, a w prawej dłoni trzyma ów, tak często portretowany przez artystów (Blake i inni), symbol Genesis, to narzędzie, którym Bóg zakreślił świat – cyrkiel. Trzyma go z wyraźnie uchwytną niechęcią, jakby lekceważąc, nieomal pogardliwie. Dwa ostrza, które wytyczyły świat, rozpierają się bezwładnie między kolanami, martwe niczym dwoje napiętnowanych winowajców... – notował Waldemar Łysiak w *Wyspach bezludnych*. Trudno jednoznacznie określić gatunek literacki tej książki: eseje kulturowe, refleksje metafizyczne, proza poetycka mową Ezopową o sobie? Ale o sobie mówimy patrząc w jakieś lustro. Widzialne i naprzemiennie niewidzialne. Z takiego punktu widzenia anioł na miedziorycie odbija każdego z patrzących.

Melancholię traktowano z wycofaniem, kojarzyła się bowiem z porażką, z nieumiejętnością wzniesienia się ponad własną kondycję, ludzką w sensie ogólnym, co byłoby pychą zapewne słusznie sprowadzoną do parteru, albo ponad przejściowe perypetie, z których inni gotowi się otrząsnąć, co byłoby kaprysami infantylizmu. Melancholia dławiła entuzjazm. Stanowiła przeciwieństwo ekstazy. Wskazywała na (mimowiedne może, choć potencjalnie wcale nie mniej groźne) pretensje do jakiegoś nadczłowieczeństwa. Dzisiaj przydługi stan melancholii diagnozuje się jako depresję. Próbujemy go leczyć. Nasze medykalistyczne ideologie ośmieliły farmakologów, wylansowały zdrowie, tak więc światowy *drugstore* pełen jest antydepresantów; poniekąd wypunktowane na miedziorycie u Dürera przedmioty napawają smutkiem i „anioła-melancholika", i patrzących, ponieważ okazały się zawodne w tej roli. Ani symboliczna drabina jako gwarancja walki z Bogiem, ani emblematy obeznania z geometrią, jaka dawała wstęp do Platońskiej akademii, ani numerologia czy nawet narzędzia Wielkiego Konstruktora, nie przywróciły radosnego dziecięctwa. Kiedy im się przyglądamy, zapewne bez trudu rozpoznajemy wyłącznie przedmioty sporządzone przez człowieka, przez, dokładniej to ujmując, całe już ustrukturowane kulturowo i społecznie grupy, operujące technikami wytwarzania oraz interpretowania. Stąd, jak Łysiak się wyraził, melancholijny anioł odtrąca symbole, a to coś więcej niż narzędzia pracy umysłowej bądź fizycznej. Oznacza to, po pierwsze, że nasze symbole nie sięgnęły daleko poza widnokrąg ludzki. Żaden na tej rycinie nie powstał „z ręki Boga", jak lotos, gwiazda, wąż, góra. „Bezrozumne bydlę" to zwierzę oswojone, psychicznie i cieleśnie zmodyfikowane do potrzeb hodowcy, zwierzę-produkt, towar, bez samoistnej wartości.

Mamy jednak jakiś pewnik, iż wycofanie melancholika poza „świat", świat wytwórcy, jest łagodną postacią klęski. Albo – że jest patologiczne. Tak, >

1

1. **Salvator Rosa**, *Medytujący Demokryt*, 1662, akwaforta
2. **Albrecht Dürer**, *Melancolia I*, 1514, miedzioryt
Fot. 1-2 czytaj s. 10

jakby świat wytwórcy personifikował zdrowie. Tak, jakby odsuwanie się odeń było osuwaniem się w obłęd.

Rycina pozostaje na tyle wieloznaczna, że zostawia w zawieszeniu wszelkie śpieszne interpretacje. Dlatego skupię się na płci jej bohatera. Anioł w naszej kulturze pozostaje androgynem. Ma zwykle delikatną twarzyczkę, włosy mu opadają w długich puklach, a na obrazach Zwiastowania trzyma lilię. Dla jednych to brak płci. Dla innych pełnia obu płci: i Hermesa, i Afrodyty, zlana w jedno, a tym samym będąca właśnie ekstazą – ten grecki wyraz oznacza przestępstwo, występek poza kordon nieprzekraczalny dla ułomków od pierwotnej jedności (względnie Jedności) Hermafrodyty. Jedność poza obsesją przeciwieństw; tylko anioł, wolno rzec, ma z takiej perspektywy prawo występować w scenach historii świętej. Gdyż tylko on nie infekuje narracji swoją taką czy inną „treścią płciową", nie odchyla przekazu, struktury przekazu o sensy płci konkretnej. To wyrazić potrafimy, my, ludzie Zachodu, raczej tylko pojęciami taoistycznymi, tantrycznymi. A zatem, ów anioł to nie myśliciel jak z rzeźby Rodina, skulony, zawzięty w dociekaniu (argumentowaniu), ale *tao* gdzieś w naturze ludzkiej „wciąż", „jednak" obecne. Przynajmniej dla Albrechta Dürera. Tao więc reaguje na wrzask rzeczy, na wrzask ksiąg, wrzask pouczeń i gotowych do użycia sposobów – a to znaczy: schematów, skrótowców, stereotypów, norm oraz instancji arbitrażowych.

Tao ich nie potrzebuje.

Jeśli przyjrzeć się morzu w malarstwie, w polskim malarstwie, to od razu widać, jak jedni twórcy przedstawiają je autonomicznie (niekoniecznie świadomie sięgając po techniki sztuki taoistycznej), inni zaś łączą je już nierozerwalnie z człowiekiem, z cywilizacją lub kulturą. Malują więc porty, przystanie rybackie, rybaków, plaże i plażowiczów, wraki, morskie demony mniej lub bardziej udomowione mitologicznie. Bronisław Wojciech Linke w *Morzu krwi* z 1952 roku „wydobywa" czaszki, ochłapy ciał, na niebie zaś mroczną trąbę powietrzną. Jerzy Nowosielski we *Wschodzie słońca na plaży* (1983) zredukował morze do jakby czarnej miski, znad której wyskakuje czerwona kulka; na pierwszym planie smukła, ciemna, z uniesionymi nad głowę ramionami jak w tańcu, kobieta tyłem do patrzących. Zdzisław Beksiński nad lodowatą wodą pełną czaszek (olej ten z 1973 tytułu nie ma) umieścił podwójnego anioła z mieczem w ręce – do pleców postaci zdaje się przylegać jej duch. W tych pracach morze pozostaje symbolem. Lecz nie sobą. Bohdan we *Wraku* z 1975 namalował drewnianą burtę obrośniętą morskimi glonami tak, jakby była twardą morza ścianką. Stefan Wegner w *Pejzażu morskim* (1935) pokazał żywioł „wyjęty z ram" – linie fal kojarzą mi się tu ze zwojami mózgu. A u Józefa Strzemińskiego „Pejzaże morskie" (1933 i 1934) fale i chmury w barwach sino-błękitnych -- nieodseparowane, zachodzące na siebie jak w zwierciadłach – przypominają partyturę. Wywołał falę niesmaku Andrzej Urbanowicz, kiedy na *Przypływie* (1972) zaniechał wszelkich środków, wywołując ciemny klif z mnóstwem zatok i walący weń żywioł – jak z pocztówki. Jak z pocztówki zrobionej wodom prastworzenia.

Morze jest tao, jest androgynem, jest kwintesencją melancholii, w swoim zawieszeniu pomiędzy niebem i ziemią, i będąc jednocześnie najgłębszymi otchłaniami tego kosmicznego ciała, aczkolwiek jednocześnie i powierzchnią w najdosłowniejszym sensie... powierzchowności. Obywa się bez „świata". Odbija w sobie morze gwiazd. Przyjmuje w siebie gruz kosmiczny. Krąży zagęszczeniami atmosfery, wylewa się monsunami, staje dęba u Hiroszige. Ta prastara melancholia istnienia jako bólu, jako błędu, jako obłędu świętej Pustki, wejścia w uzależnienie, w powoływanie nowych bytów – choćby koacerwatów, gdzie zaczynały mutować proteiny, gdzie wymknęły się nieożywioności materii pierwsze i wszelkie Żywe, a pośród nich cypryjska Pani, z morskiej piany.

Akt kobiecy też uosabia melancholię.Też jest leczony, bo działa depresyjnie. Kobieta naga, patrząca w oczy widza, zmienia się w rewolucję idei, zasmuca ideały, narzuca idee z bezczelnością domokrążcy.

Świat to melancholia. Uciekamy od niej w rzeczy, w raj drugstore-'u. W setki wypaczanych wizerunków, jakimi uszczęśliwia nas sztuka. A sztuka zawsze rozkłada nam ręce, niepewna: być czy nie być? ■

Melancholy

The article refers to the famous „Melancholy" by Albrecht Dürer and characterizes the state of melancholy. It is said to be an effect of the existing difficult situation of a given person that results in a psychological withdrawal from an ongoing life activity. At the same time, this state can support the deepening of emotional sensitivity to artistic creation. The world is melancholy as the author says, and we run away from it to a paradise of objects or art. ■

MELENCOLIA I
16 3 2 13
5 10 11 8
9 6 7 12
4 15 14 1

Cezary Wąs

Treści ideowe przedstawień melancholii w sztuce

1

Stan melancholii, jakkolwiek wydaje się oczywisty, jest jednak tajemnicą sięgającą głębi wszelkiej rzeczywistości. Początkowo uznawany był za chorobę natury somatycznej, a objawiającą się pod postacią zachowań psychicznych. Ten najstarszy rodzaj interpretacji, sięgający czasów Hippokratesa (ur. ok. 460 r. p.n.e.), chociaż przesłonięty przez późniejsze próby jej zdefiniowania, powrócił w pracach psychiatrów, takich jak Sigmund Freud. W obrębie tej wykładni w czasach antycznej Grecji i długo później, zakładano, że człowiek wypełniony jest czterema cieczami: krwią, flegmą oraz żółcią i czarną żółcią. Proporcje tych płynów determinowały charaktery, z których jeden określono jako melancholijny. Inne osoby też mogły podlegać stanom melancholii, co działo się wówczas, kiedy pod wpływem warunków zewnętrznych, jesiennej aury czy niekorzystnych sytuacji życiowych, dochodziło do aktywizacji czarnej żółci i wpadnięcia w stan dziwnego zasmucenia.

Nawet najbardziej podstawowe stwierdzenia na temat melancholii nie są jednak pozbawione ambiwalencji, ponieważ określenie jej jako schorzenia pomniejsza cechy wskazujące na jej pozytywne wymiary. Zachowania melancholijne przypisywane były bowiem ludziom wybitnym w różnych dziedzinach, zatem artystom, filozofom i mężom stanu, dla których były źródłem cennych dokonań. Niemożliwe pozostało także jej dokładniejsze zdefiniowanie, ponieważ zawsze coś nieokreślonego różniło ją od przygnębienia, żalu, zniechęcenia, apatii, tęsknoty czy jakiejkolwiek innej dyspozycji psychicznej, która melancholią nie jest, choć jest jej podobna. Melancholia zatem jest niemożliwa do ścisłego określenia, podobnie jak jej źródła. Każda uważniejsza refleksja doprowadza do stwierdzenia, że jest ona poczuciem utraty czegoś równie nieokreślonego, jak ona sama. Nawet taka wstrzemięźliwa próba określenia depresji ignoruje potrzebę odnalezienia źródeł melancholii, co wszak zaprzecza najbardziej poprawnej intuicji na temat jej charakteru: jest ona wysoce specyficznym stanem wycofania nie motywowanym pospolitą sytuacją życiową. Melancholia wyrywa się pospolitości i mimo prób zawładnięcia nią przez racjonalne jej objaśnienia, przekracza możliwości języka i sięga sfer metafizycznych.

Filozoficzno-literacka czy medyczna refleksja nad melancholią liczy już ponad dwa i pół tysiąca lat, a jej obrazowe przedstawienia w sztukach plastycznych odegrały dużą rolę w próbach zapanowania nad nią siłami ludzkiego intelektu. Paradoksalnie: dążenia do zrozumienia melancholii wiązały się z kolejnymi historycznymi stadiami popadania przez ludzkie zbiorowości w zwątpienie w możliwości rozumu i odnajdywania sensu tej przypadłości w braku sensu w życiu jednostki, ludzkości, a nawet w istnieniu wszechświata. Nie jest zatem przypadkiem, że miedzioryt Albrechta Dürera *Melancolia I* z roku 1514 (il. 1) odegrał znaczącą rolę w pojmowaniu tego dziwnego usposobienia, ponieważ w podstawowych elementach przedstawiał klęskę rozumu w starciu z naturą świata.

Grafika Dürera przedstawia uskrzydloną kobiecą postać siedzącą zadumaną z cyrklem w ręku w krajobrazie i otoczeniu przedmiotów jakby pochodzących z dzieł artysty miejsc niemożliwych – Mauritsa Cornelisa Eschera. Anielica, geniusz mądrości czy sztuki, spoczęła gdzieś na wzniesieniu usytuowanym w pobliżu brzegu morza. Nad wysoko założonym horyzontem uwidoczniono wybuchający meteoryt z Ensisheim (7 XI 1492), bądź może planetę Saturn, oraz stwora będącego skrzyżowaniem smoka z nietoperzem. Słowny zapis podstawowych składników obrazu od samego początku ujawnia jego absurdalność. Gęsto wypełniające scenę obrazu przedmioty symbolizują różnego rodzaju aktywności ludzkie, w których sensowność można zwątpić, kiedy tylko zjawi się refleksja nad ich celowością. Praca fizyczna reprezentowana jest przez porzucone w nieładzie narzędzia ciesielskie. Tak przedstawione nie zachęcają do zapobiegliwości. Na oderwanym od całości urządzenia młyńskim kole siedzi bazgrzące coś putto. Brzydki i wychudzony pies śpi, chociaż wygląda, jakby już zdechł z głodu. Na wieży o nieznanym przeznaczeniu umieszczono wagę, klepsydrę, dzwonek i kwadrat magiczny, ogólnie symbolizujące bieg życia poddany rozumnym regułom, dotkniętym jednakowoż przez zwątpienie. Drabina wiedzie znikąd donikąd. Olbrzymi kamienny głaz wykonano w formie wielościanu półforemnego, dokładniej zaś rombościanu o dwóch ściętych narożach. W alchemii dwunastościan symbolizował wszechświat. Dlaczego więc Dürer użył bryły składającej się z sześciu nieregularnych pięciokątów i dwóch trójkątów? Bryła jest przy tym na tyle oryginalna, że określono ją w matematyce jako „bryłę Dürera", lecz nie udało się nigdy obliczyć rozmiarów kątów oryginału. Tygiel widoczny

za uformowanym głazem i jedynka po tytule pracy (za dziełem Agrippy von Nettesheima *De occulta philosophia*) są wskazówkami na wiedzę o alchemii. Praca Dürera stała się podstawą licznych interpretacji naukowych i oparto o nią równie liczne odwołania w literaturze i filmie. Jedyne, co wydaje się niewątpliwe w tej apoteozie zwątpienia, to okoliczność, że w dziejach sztuki stanowi ona najbardziej adekwatny obraz samej melancholii.

Melancholia jedynie metaforycznie może być określana jako bezprzedmiotowy stan duszy, podczas gdy owa „bezprzedmiotowość" jest wskazaniem na jej źródło, jakim jest świat inny niż zwyczajny. Wycofanie się w świat refleksji, dotknięte smutkiem zamyślenie może mieć powód – jak stało się to w przypadku Dürera – w rozterce artysty nie mogącego znaleźć właściwej podstawy dla swej twórczości. Wahania między nauką a astrologią i niedowierzanie żadnej z nich ukazują umykanie pewności czy nie budzącego wątpliwości fundamentu postępowania. Następne stulecia, a zwłaszcza wiek XVII, rozszerzyły zakres przyczyn, dla których myśląca jednostka mogła popaść w melancholię. Wojna trzydziestoletnia (1618-1648) podważyła zaufanie do religii i wiary. Rozpad chrześcijaństwa na konkurujące wyznania i dominacja polityki nad kryzysem religijnym były wstępem do rozbiegnięcia się poszukiwań pewności w przeciwne strony: restauracji podstaw wierzeń religijnych i rozwoju myśli racjonalistycznej. Sytuację tę opisał Paul Hazard w swej książce *Kryzys świadomości europejskiej 1680-1715*. Rozpad dawnego świata i przybieranie przez nowożytność coraz to innych szat wpływało na pojawienie się niepokoju i nostalgii, która dobrze zobrazowana została w akwaforcie Salvatora Rossy z roku 1662, a zatytułowanej *Medytujący Demokryt* (il. 2). Praca Rosy ma źródła w apokryficznych *Listach Hippokratesa*, gdzie opisane zostało dziwne zachowanie filozofa, który wycofał się z życia miasta i krytycznie spoglądał na brak rozumu u mieszkańców rodzimej Abdery. Jego przedstawienie w dziele barokowego artysty przekracza jednak poziom ilustracji tekstu relacjonującego pozorne szaleństwo Demokryta i raczej stanowi wizerunek duchowości przenikliwego obserwatora szaleństwa świata.

1. **Anselm Kiefer**, *Melancholia*, instalacja, 1991
2. **Caspar David Friedrich**, *Mnich nad morzem*, 1810

Zgodnie ze spostrzeżeniami poczynionymi przez Waltera Benjamina w jego rozprawie na temat źródeł barokowego dramatu żałobnego, świat w wieku XVII rozpadł się na fragmenty, których już nigdy nie da się pozbierać. Sztuczną formą ich scalenia jest w sztuce alegoria. Grafika Rosy przedstawia właśnie melancholię człowieka wśród ruin, czaszek martwych zwierząt i uschniętych drzew, które łącznie dają obraz upadłego świata opartego do niedawna na religijnych podstawach. Nie można tu dostrzec nadziei, którą prostodusznym wyznawcom dawała dotąd wiara, ale też nie ma jeszcze miejsca na oświecony rozum. Melancholia przekroczyła indywidualne zatroskanie i stała się przejawem powszechniejszej reakcji na zdegradowaną rzeczywistość. Zwątpienie jednak miało w przyszłości przekroczyć granice polityczności i objąć podstawy wszelkiego bytu. Melancholia jednostki wieku XIX i XX okazała się być odzwierciedleniem melancholii wszechświata, jego chaosu i bezsensu.

Mnich nad morzem Caspara Davida Friedricha z roku 1810 (il. 3) jest dziełem ukazującym, że melancholia przybiera nowe oblicza. Niewielka, samotna postać stojąca nad brzegiem morza jest przytłoczona ogromem ponurego nieba nad nią. Nie można już jej odczytywać w duchu estetyki klasycystycznej czy Kantowskiej jako dumnej z posiadania godności w obliczu groźnych sił natury czy wszechświata. To złudzenie minęło, jak wiele innych przed nim i po nim. Niebo jest okrutnie puste, nieme i pozbawione śladów Boga. Człowiek nie przestaje mimo tego pożądać sensu i zakładać istnienia wyższego bytu. Bóg romantyków czy Bóg Hegla, podobnie jak wcześniej Bóg Spinozy, rozpływa się w świecie natury. *Deus sive natura* (Bóg czyli natura), ta myśl Spinozy przenika przekonania melancholików XIX stulecia. Czy jednak jest to miłosierny Bóg osobowy, >

2

czy jedynie zbiór konieczności zakodowanych w istnieniu wszechświata? Problemem drugim stało się pytanie: czy ów zbiór może być pozytywnie oceniony z punktu widzenia tradycyjnej moralności? Uniwersalne siły kosmosu wydają się być, jak prawa matematyki, zasadami amoralnymi z punktu widzenia ludzkiej egzystencji. Melancholia już w dziele Friedricha jest zatem wypowiedzią na temat takiej formy istnienia bytu, której zasady mogą budzić zrozumiałe przygnębienie. Człowiek sam musi kształtować swój los a wcale nie czyni tego zgodnie z wartościami, które sam wytyczył sobie jako obowiązujące. Melancholia kolejnego stulecia pokaże więc, że pogrążający w smutku stan spraw ludzkich jest wynikiem istnienia świata, który uformowany został na kształt i podobieństwo samego człowieka. Świata beznadziejnie bezsensownego, pełnego żądzy mordu i zniszczenia.

W dziejach sztuki melancholia przeszła długą drogę od bycia nazwą chorej duszy pojedynczego człowieka, przez uczynienie jej obrazowania zapisem reakcji na rozpad metafizycznych podstaw świata, aż do odszukania jej źródła w zbrodniach ludzkości na samej sobie i przeczuciu apokaliptycznej katastrofy. ■

Literatura

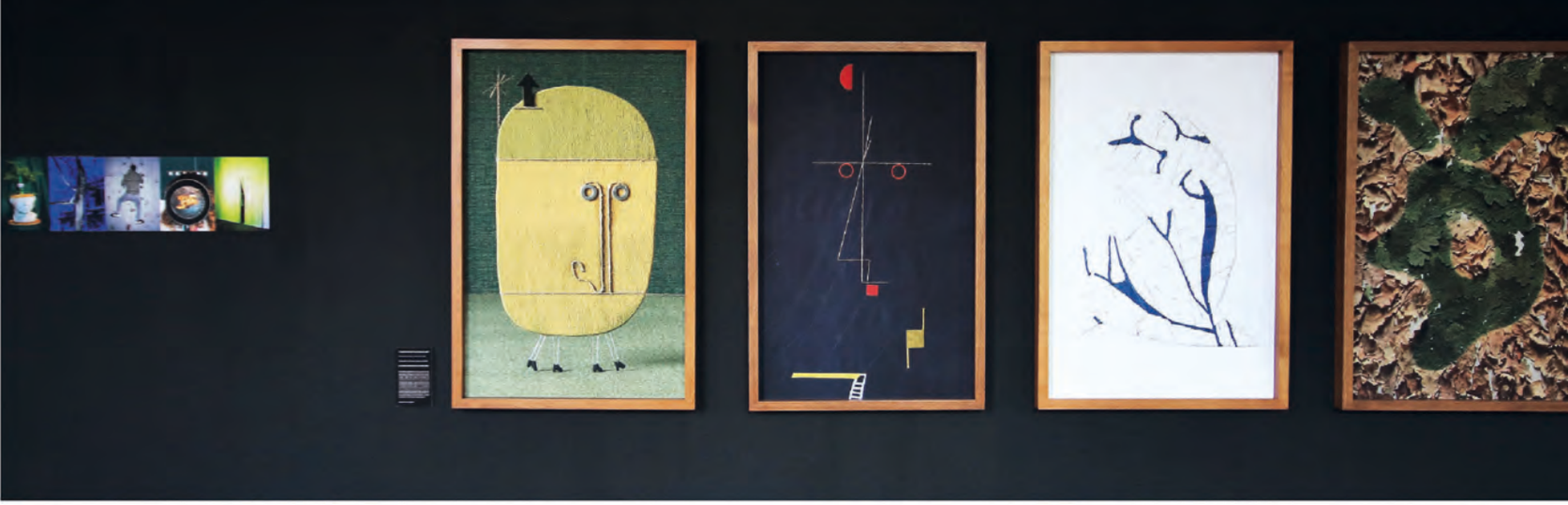
Wojciech Bałus, *Mundus melancholicus. Melancholiczny świat w zwierciadle sztuki*, Kraków 1996.
Raymond Klibansky, Erwin Panofsky, Fritz Saxl, *Saturn i melancholia. Studia z historii, filozofii, przyrody, medycyny, religii oraz sztuki*, tłum. Anna Kryczyńska, Kraków 2009.
Michał Mencfel, *Sztuka i melancholia. O problemie pamięci w twórczości Anselma Kiefera*, „Artium Quaestiones" 2004, nr 15, s. 181-208.

Witold Liszkowski, *Fluktuacje – sztuka osobista*, fragment wystawy, fot. K. Liszkowski, czytaj s. 96

ku, w tym zwłaszcza z rozważań nad zagładą narodu żydowskiego w czasach III Rzeszy. Artystą, który najsilniej powiązał te dwa problemy był Anselm Kiefer. W długim szeregu jego dzieł odnoszących się do melancholijnego zatracenia wyróżnia się instalacja z roku 1991 przedstawiająca ołowiany samolot, na którym umieszczona została szklana bryła o kształtach zaczerpniętych z grafiki Dürera *Melancholia I* (il. 4). Samolot jako przejaw zaawansowanej myśli technicznej reprezentuje w tym dziele ludzką rozumność, którą przygniata przezroczysta skrzynia wypełniona odpadkami i fekaliami. Rozum został tu przezwyciężony przez ludzkie i cywilizacyjne odchody, symbolizujące siły polityczne, które znalazły dla siebie ważne miejsce w historii świata. Związki tego dzieła z Holocaustem wytworzone zostały przez jego funkcjonowanie w serii podobnych instalacji noszących tytuły odnoszące się do tomu wierszy Paula Celana *Mohn und Gedächtnis* oraz powieści Louisa-Ferdinanda Céline'a *Voyage au bout de la nuit*. Bardziej skrajny związek melancholii z katastrofą ustanowił już tylko Lars von Trier w filmie z roku 2011, w którym zapowiada zderzenie Ziemi z ukrytą dotąd planetą nazwaną Melancholia.

The ideological content of the representations of melancholy in art

In the history of art, melancholy has come a long way from being the name of the sick soul of an individual, by making its depiction a record of the reaction to the disintegration of the metaphysical foundations of the world, to finding its source in the crimes of humanity on its own and the premonition of an apocalyptic catastrophe. In copperplate, the depiction of Dürer's melancholy illustrated the dilemmas of the artist who doubted the effectiveness of his art, even when supported by geometry or alchemy. In Salvator Rosa's etching, the image of plunging into hopeless sadness is synonymous with the state of mind of the observer of the crisis caused by the devastating religious war. In the work of Caspar David Friedrich, melancholy results from meditating on God identified with nature and therefore devoid of the features of a merciful person. In Anselm Kiefer's installations, melancholy reaches a critical stage when it becomes a reaction to a senseless murder committed on millions of people. In the film by Lars von Trier, melancholy is filled with the approaching cosmic catastrophe and the impending collision of the Earth with a previously unknown planet. ■



1

Anna Kania Saj

Ponad podziałami – Fotofestiwal 2021

Międzynarodowy festiwal fotografii w Łodzi (10-27.06.2021) był jubileuszową, 20. z kolei edycją tego ważnego wydarzenia. Miało ono połączyć wszystkie środowiska, by bez podziałów przystąpić do wspólnego uczestnictwa w tym dorocznym święcie fotografii, powiedział podczas trwania festiwalu – jego dyrektor - Krzysztof Candrowicz. Tym razem wydarzenie wyraźnie nawiązywało do historii miasta Łodzi, w którym się co roku odbywa. Łódzcy kuratorzy, twórcy, uczelnie artystyczne razem przygotowywali program, będący opowieścią o ich mieście, którego historia łączy w sobie poszukiwania awangardy z kulturą robotniczą. Ważnymi wystawami festiwalu były więc prezentacje odwołujące się do historii miasta , ale najciekawszą częścią były wystawy wybitnych twórców związanych z Łodzią, których sława wykracza daleko poza granice miasta i są znaczący w skali kraju.

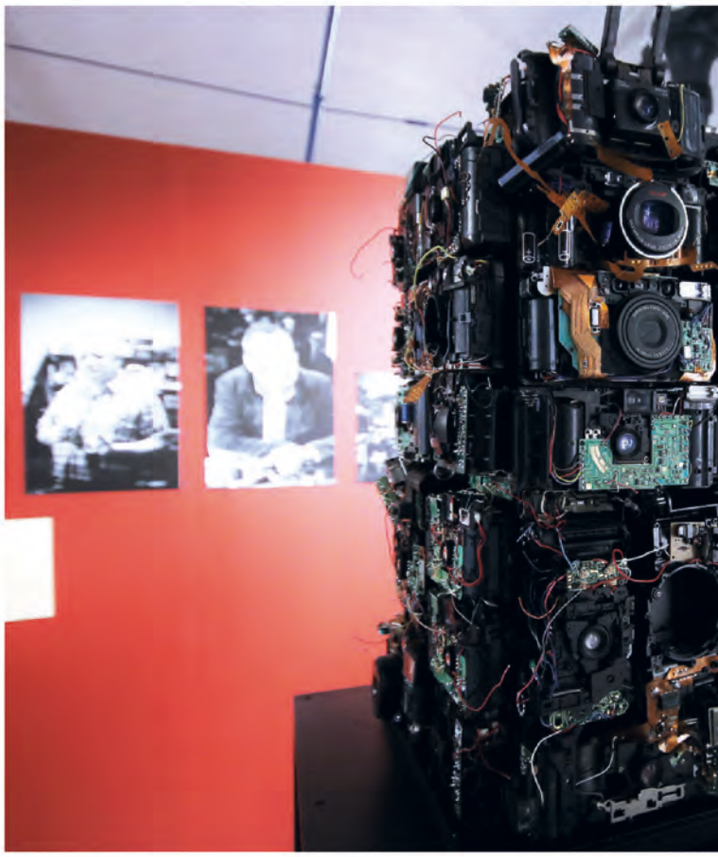
Jak zawsze na Fotofestiwalu, program realizowany jest w międzynarodowym towarzystwie, więc nie mogło zabraknąć projektów współczesnych fotografów spoza Polski. W efekcie zaprezentowano prace około 150 artystów. Miejscem pokazu były dwa centra festiwalowe (Tymienieckiego i Off Piotrkowska), Muzeum Sztuki ms [2] oraz kilkanaście galerii, co w sumie dało ponad 40 wystaw w całym mieście. Ponadto do współpracy zostali zaproszeni artyści z Miesiąca Fotografii w Mińsku, ze względu na politycznie trudną obecnie sytuację na Białorusi.

Łódź i artyści związani z tym miastem to najważniejszy wątek tegorocznej edycji, nad czym pieczę sprawował Józef Robakowski – artysta, historyk sztuki, główny kurator Fotofestiwalu. Wystawa zbiorowa pt. „Reinkarnacja", która znalazła miejsce w Art_Inkubatorze, to pokaz trzech pokoleń, w sumie 34 artystów, o niejednorodnej tożsamości, chociaż ze środowiska >

1. **Wojtek Piotrowski**, wystawa *FULLSCREEN. Presja obrazu*, kuratorka: Anna Kazimierczak
2. **Wiktor Skok**, wystawa *FULLSCREEN. Presja obrazu*, kurator: Maciej Ożóg
Fot. 1-2 Krzysztof Saj

2

1



kojarzonego najczęściej jako miasto robotnicze. *Prezentowane prace często nawiązują do ważnych wątków historycznych na przestrzeni ostatnich 50 lat, jednak dominującym elementem narracji są elementy współczesne i uniwersalne: indywidualizm, wolność i przestrzeń twórcza. Głównymi ogniwami ekspozycji są najbardziej charakterystyczne lub aktualne wątki w twórczości artystów.* – referowano w programie – *A motywem przewodnim jest miasto Łódź jako przestrzeń artystyczna oraz, przede wszystkim, jako przestrzeń do życia*.... W tej propozycji wyróżniała się ekspozycja zdjęć Grzegorza Przyborka pt. „Mechanizm wyjścia z depresji", jako część całej wystawy, ta propozycja związana była ponadto z aktualnym tematem pandemii. Również w Art_Inkubatorze została zaprezentowana twórcza postawa Andrzeja Różyckiego, fotografa, reżysera dokumentów, teoretyka fotografii. Jak pisał jej kurator Karol Jóźwiak, *Z nienasyceniem Różycki przejmował i uwewnętrzniał to, co istotne i znaczące w kulturze, a co w niezauważony sposób przemijało*. Na przykład monidło, rodzaj fotografii, które przez lata funkcjonowały jako najważniejsze, prywatnie eksponowane konterfekty w domach. Najczęściej były to ślubne zdjęcia. Przy ul. Tymienieckiego jedną z ekspozycji stanowiła właśnie zbieranina takich ciekawostek. Wystawa „Przejęcia. Między zbieractwem a fotozofią", to połączenie dwóch pasji kolekcjonera fotografii eksperymentalnej i kolekcjonerstwa. Monidła- te wyidealizowane i podkolorowywane portrety, mające przedstawiać „ulepszoną" wersję danego modela, jak trafnie zauważył Mariusz Szczygieł na swoim instagramowym profilu; są wyrazem spełnienia wyobrażeń: *Monidło w jakiś sposób imitowało marzenia o lepszym „ja". Odeszło w niepamięć, wzgardzane jako kicz, a przecież tyle o nas mówi-nie mniej niż mówią selfie na Insta*. Wnętrze galerii drobiazgowo zapełnione zostało nie tylko monidłami, ale również innymi reliktami odchodzącymi już w przeszłość, często związanymi ze sztuką naiwną, ludową: pięknymi oryginalnymi krzyżami kowalskimi, obrazami i rzeźbami sakralnymi. Tym wszystkim, co często odbierane jest jako przykłady kiczu. Na wystawie znalazły się także fotografie Andrzeja Różyckiego, łódzkiego artysty, który uwieczniał w latach 80. i 90. te krzyże na tle drzew tak, aby się w nie wpisywały. Prace Różyckiego w jego konsekwentnym działaniu pod prąd powstawały w opozycji do liberalnego aktualnie podejścia artystów z głównego nurtu. Ta część ekspozycji była połączeniem jego twórczości, kolekcjonerstwa oraz rozważań teoretycznych (filozofia) prezentującym łącznie pięćdziesiąt lat twórczości tego artysty z Łodzi.

Program otwarty Fotofestiwalu jak zawsze obejmuje współczesną fotografię zagraniczną i, jak zawsze, prezentowaną w salach na ul. Tymienieckiego. Jednym z artystów, którego fotografie nieustannie powracają we wspomnieniach o Fotofestiwalu – jest Colin Delfosse i „Nowe wcielenia Kinszasy". Na wielkoformatowych printach Delfosse pokazał artystów, którzy w stolicy Konga stworzyli stroje ze śmieci i fotografowali się chodząc po mieście, wykonując przy tym rytualne tańce, nawiązując w ten sposób więź pomiędzy miejską kulturą a symbolicznymi rytuałami. Przy okazji pokazują oni, że władze miasta ignorują tony śmieci leżące na ulicach. Artyści starają się poprzez swoje działania uświadomić mieszkańcom stolicy Konga, jak szybko następuje degradacja środowiska. Chcą w ten sposób zwrócić uwagę władz na problemy takie jak brak opieki zdrowotnej, nadmierną konsumpcję i chaos cywilizacyjny. Szczególnie dotknięte problemem są biedne dzielnice, co jeszcze pogłębia nierówności społeczne. Zwłaszcza, że poza ścisłym centrum miasta Kinszasa to wielka niekończąca się wioska. Władze państwa nie są w stanie uporać się z podstawowymi wyzwaniami, jak drogi, ścieki i elektryczność. Ci artyści niejako na nowo odsłaniają

2

3

4

1. **Andrzej Różycki**, wystawa *Przejęcia. Między zbieractwem a fotozofią*, kurator: Karol Jóźwiak
2. **Maria Nitek** (rysunek i animacja po lewej), **Szymon Kobusiński** (fotografia po prawej), wystawa *FULLSCREEN. Presja obrazu*, kuratorka: Anna Kazimierczak
3. **Urszula Tarasiewicz**, Wystawa *Fotografowie"*
4. **Piotr Zbierski**, Wystawa *Reinkarnacja*, kurator wystawy: Józef Robakowski

Fot. 1-4 Krzysztof Saj

swoje miasto i tworzą dlań współczesne mity, zaś tradycyjne, nakładane przezeń ludowe maski symbolizują podstawowe wyzwania związane z ochroną środowiska naturalnego, stawiając pod znakiem zapytania prawdziwą wartość nowoczesności.

Ekologia jest więc tematem aktualnym i nie tylko dla artystów, nie ma chyba teraz pilniejszego wyzwania dla całej ludzkości.

Drugim takim gorącym i dotyczącym całego świata tematem jest pandemia Covid-19. Nie dziwi więc fakt poruszania tego tematu przez artystów. Bardzo interesującym w tej mierze projektem fotograficznym jest „Corona Rhapsody" Rafaela Heygster i Heleny Mahartsberger, co być okazało się mocnym akcentem wystawy na Tymienieckiego. Projekt zawiera komentarz do obecnej sytuacji pandemii, pokazuje w istocie, gdzie znajduje się granica między rzeczywistością a fikcją? Na to pytanie szukają odpowiedzi również artyści fotograficy. Tytuł cyklu nie jest przypadkowy, nawiązuje do utworu *Bohemian Rhapsody* grupy Queen, w którym Freddie Mercury zadaje pytanie „Czy to jest prawdziwe życie? Czy może to tylko fantazja?" Zasadność zadawania takich pytań w dobie pandemii koronawirusa jest oczywiście usprawiedliwiona i artystycznie wiarygodna. Przykładowo przejmujące fotografie wykonane zostały w Niemczech, gdzie zdokumentowano działania próbujące powstrzymać wirusa. Takie akcje prowadzono w wielu krajach: kilkutygodniowe zamknięcia, zasady dystansu społecznego itp. W zaprezentowanym fotoeseju artyści chcieli przedstawić różnorodne aspekty i scenariusze zaobserwowane podczas pandemii Covid-19 w Niemczech. Według nich łączą się one i mogą być interpretowane w różnorodny sposób, tak jak wielowymiarowy jest utwór *Bohemian Rapsody*, w którym muzycy zestawiali ze sobą różnorodne gatunki muzyczne. Wytwarza to pewien rodzaj napięcia, które jak twierdzą artyści fotograficy *wytwarza się pomiędzy życiem publicznym, systemem, który za nim stoi, a także poruszającymi się w tej przestrzeni ludźmi. „Corona Rhapsody" to nasz głos w debacie na temat, jak zmieni się nasze społeczeństwo w wyniku pandemii.* Zdjęcia zostały zaaranżowane w teatralnej, malarskiej estetyce, mającej być w zgodzie z ich subiektywnym wyobrażeniem o pandemii, a rodzaj zastosowanej inscenizacji pozwolił na grę przestrzenią publiczną i jej surrealistycznym odbiorem. Bohaterowie zdjęć przedstawieni są jak bohaterowie filmów czy avatary, co miało na celu unikanie akcentowania ich indywidualności. Taki sposób ukazania problemu był próbą odpowiedzi na pytania, czy sytuacja przedstawiana w mediach jest zgodna z subiektywnymi odczuciami jednostki, czy jednak jest narzędziem politycznym oraz formułuje ważne pytanie o to, jak będzie wyglądać pamięć o obecnym kryzysie w przyszłości?

„Opowieści z miasta Łodzi" to również zestaw prezentacji dotyczących historii fotografii tego miasta. Łódź i artyści z nią związani, wnętrza zakładów fotograficznych i historie ich właścicieli to ciekawe, warte zdokumentowania historie, które posiada każde niemal miasto, a które obecnie szybko i dynamicznie się przeistacza. Dzieje się tak za sprawą przeniesienia tradycyjnych technik fotograficznych do sfery elektronicznej. Oglądanie takich ekspozycji budzi pewien rodzaj nostalgii, która nie będzie dotyczyć najnowszych pokoleń fotografów i miłośników tego medium.

OFF Piotrkowska – to prezentacja pt. „Full screen. Presja obrazu" - realizacje studentów uczelni artystycznych w Łodzi, których motywem przewodnim było życie pod presją obrazów. To też ciekawy temat, równie aktualny jak problemy pandemiczne oraz ekologiczne. Niestety trzeba zwrócić też uwagę na to, że nie wszystkie wystawy dostarczyły satysfakcji zwiedzającym. Takim zawodem okazała się ekspozycja twórczości Bogdana Konopki. Fotograf, który zdobył sobie wierne i szerokie grono oddanych wielbicieli jego sztuki miał być >

1

1. **Grzegorz Przyborek**, wystawa *Reinkarnacja*, kurator: Józef Robakowski
2. **Artur Chrzanowski**, wystawa *FULLSCREEN. Presja obrazu*, kurator: Marek Domański, fot. Krzysztof Saj

na pewno ważnym akcentem Fotofestiwalu. Niestety na miejscu, w Galerii Imaginarium - ŁDK, rozczarowanie było ogromne. Na niewielką wystawę składały się zestawy wydruków przyklejonych do ściany, w tym kilka– wielkoformatowych. Dla koneserów tej twórczości, co jest widoczne, to całkowite zaprzeczenie sposobu prezentacji zdjęć tego autora, zrealizowane wbrew jego przekonaniom. Konopka zawsze dbał o to, by jego ulubione niewielkie formaty zdjęć były właściwie oprawione, a także bez szyb, które utrudniają percepcję widzom. Jak można się było dowiedzieć, za słabą ekspozycję twórczości Konopki należy winić brak dofinansowania wystawy, a samo wydarzenie trzeba potraktować tylko jako zapowiedź większego projektu, który będzie miał miejsce w przyszłości i właściwie odda charakter twórczości tego znakomitego fotografa.

Ciekawą propozycją była niewątpliwie wystawa w Muzeum Sztuki ms [2] w Łodzi, które to we współpracy z Fotofestiwalem przygotowało interesującą ekspozycję pt. „Czuła uwaga", unikatowych fotografii z kolekcji muzeum, zgromadzonej przez badaczkę i krytyczkę sztuki, Urszulę Czartoryską,. Prezentacja *odzwierciedla kluczowe momenty w historii fotografii oraz zmieniającą się rolę tego medium* – o czym osobno (w art. K. Jureckiego) piszemy w bieżącym numerze pisma.

Przez dwadzieścia lat łódzki Fotofestiwal stał się marką uznaną w środowisku fotograficznym nie tylko w Polsce, ale również w Europie i na całym świecie. Świadczy o tym nieustające zainteresowanie festiwalem artystów fotografików, widzów oraz teoretyków, krytyków i znawców fotografii. Niewątpliwy wpływ na jakość tego corocznego wydarzenia, ma charyzmatyczna postać współtwórcy Fotofestiwalu – Krzysztofa Candrowicza, który potrafi ściągać do Łodzi prawdziwe gwiazdy fotografii, odkrywać nowe młode talenty i promować najnowsze zjawiska w świecie fotografii. Fotofestiwal można nazwać najbardziej przekrojową, a także prestiżową tego typu prezentacją fotografii w naszym kraju. Pismo Artystyczne „Format", które od początku relacjonuje i towarzyszy temu przedsięwzięciu życzy mu kolejnych owocnych lat działalności. ■

Beyond borders – Fotofestiwal 2021

The article presents the main topics and important exhibitions of this year's Fotofestival in Łódź which celebrated its 20th, jubilee edition. It was focused mainly on the presentation of the history and achievements of the Łódź photography but also, as usual, it provided an overview of interesting works of international photographers. ■

2

Krzysztof Jurecki

Czuła uwaga. Urszula Czartoryska wobec fotografii

Powyżej: **Aleksander Krzywobłocki**, *Portret Pani Adler* (na kanapie), 1932, © Muzeum Sztuki, Łódź

Jedną z najważniejszych wystaw w ramach 20. Fotofestiwalu w Łodzi była duża ekspozycja w Muzeum Sztuki przygotowana przez Marię Franecką (Muzeum Sztuki) i Martę Szymańską (Fotofestiwal). W materiałach prasowych do wystawy oraz na Facebooku pojawiały się różne nierzetelne informacje, np. że jest to największa wystawa zdjęć ze zbiorów Muzeum Sztuki, ale nie jest to najważniejsze. Przypomnę tylko, że w 2006 roku w Tokio odbyła się większa ekspozycja (207 obiektów), także z dużym zestawem wideo. Pozostańmy jednak przy analizie tekstu z folderu wystawy. I tu nasuwa się pierwsza uwaga – dorobek Urszuli Czartoryskiej wymaga większego opracowania krytycznego i historycznego w formie katalogu z tekstami np. Adama Soboty, Leszka Brogowskiego czy Jej współpracowników z Muzeum Sztuki, przede wszystkim Lecha Lechowicza, który wg mojej sugestii byłby potencjalnie najlepszym kuratorem wystawy o teorii i praktyce kuratorskiej „pierwszej damy fotografii polskiej".

PODZIAŁY WYSTAWY I CO Z NICH WYNIKA?

Na ekspozycję prac z kolekcji Muzeum Sztuki składały się zdjęcia ze zbiorów istniejącego do 2008 roku Działu Fotografii, ale także z Działu Nowoczesnego Rysunku i Grafiki oraz Działu Sztuki Nowoczesnej. Recenzje, np. Marka Grygiela w „Fototapecie" czy Piotra Kosiewskiego stworzyły nieprawdziwy obraz Urszuli Czartoryskiej jako muzealnika, ponieważ przypisały Jej kolekcję wszystkich prac z tej ekspozycji. Cytuję: *Ona też przez lata tworzyła kolekcję fotografii Muzeum Sztuki, w której łączyła zainteresowanie przeszłością z wyczuleniem na to, co powstaje współcześnie.*[1] Problem polega na tym, że Kosiewski nie obejrzał dokładnie wystawy i nie przeczytał informacji o datach pozyskanych prac. Kilka z nich kupionych zostało np. przez Mariana Minicha (Karol Hiller w 1946), Janusza Zagrodzkiego (Brzeski i Podsadecki) i przeze mnie (Rytka i Libera). Natomiast prace Wojciecha Bruszewskiego (*Horyzont*), Pawła Kwieka i Teresy Tyszkiewicz zakupione zostały w ostatnim czasie. Mało tego, w swej działalności krytycznej Czartoryska nigdy nie pisała o Kwieku, Tyszkiewicz, Kuzyszynie, Rytce, Liberze, ani ich nie wystawiała[2]. A są to ważne akcenty pokazu. >

1 P. Kosiewski, *Letni pejzaż*, „Tygodnik Powszechny", 28.06.21 https://www.tygodnikpowszechny.pl/letni-pejzaz-168236 [data 22.07.21].

2 U. Czartoryska zakupiła film Libery *Obrzędy intymne* w 1990 roku, co było wynikiem dyskusji o tej pracy wśród pracowników Muzeum Sztuki i „pokazu prywatnego" zorganizowanego przez Liberę, na którym nie było jednak Czartoryskiej. Zasadne byłoby pokazanie właśnie tej pracy, świadczącej o tym, że Czartoryska akceptowała „pozytywny nihilizm" Libery, a nie potrafiła zaakceptować dokonań Łodzi Kaliskiej i generalnie całej Kultury Zrzuty.

1

Ale wróćmy do głównych założeń wystawy, składającej się z czterech części:

1. Fotografia zakwestionowana. Tytuł jest trochę mylący, ponieważ oryginalny tekst Czartoryskiej nosił podtytuł *Z historii kultury wizualnej lat międzywojennych* i dotyczył przede wszystkim zachodniej fotografii (Anton Stanowski), w tym Polaków: Aleksandra Krzywobłockiego i Stefana Themersona. Problematyczne jest pokazanie w tym zestawie prac m.in. Witolda Romera i Kazimierza Lelewicza – piktorialistów, którzy nigdy nie byli modernistami i nie kwestionowali zasad medium. Kuratorki pojęcie „fotografii zakwestionowanej", czyli modernistycznej słusznie rozszerzyły na okres powojenny dotyczący neoawangardy, prezentując prace Warsztatu Formy Filmowej ulubionego artysty Ryszarda Stanisławskiego i Czartoryskiej – Ireneusza Pierzgalskiego oraz Andrzeja Różyckiego, Ryszarda Waśki, Janusza Bąkowskiego, Leszka Brogowskiego. I to była najbardziej wyrazista część pokazu. O pokazaniu pracy graficznej Andy'go Warhola *Marylin Monroe* można dyskutować. Z pewnością był to dla Czartoryskiej ważny artysta w czasie ukazania się Jej świetnej książki *Od pop-artu do sztuki konceptualnej,* ale potem już nie, co pamiętam z naszych dyskusji z końca lat 80.

2

2. Odkształcanie obrazów świata. Jest to tylko kontynuacja poprzedniej części, ponieważ dotyczy także tradycji awangardy i modernizmu, a przede wszystkim surrealistycznej: inscenizacji i metafory – pojęcia istotnego dla sztuki polskiej około 1960 roku. Oglądamy *Narodziny robota* Brzeskiego, eksperymenty par excellence graficzne Bronisława Schlabsa, konceptualne Romualda Kutery, feministyczne Ewy Partum oraz Teresy Gierzyńskiej. Czy dobrze wyeksponowane prace bardzo ważnej dla Czartoryskiej Evy Rubinstein posiadają wiele cech wspólnych z tradycją surrealizmu, np. z Brzeskim? Zdecydowanie nie, bardziej z Andrzejem J. Lechem i Bogdanem Konopką. Jest to pęknięcie w założeniach pokazu, ponieważ między modernizmem Schlabsa a tzw. *pure photography* Rubinstein istnieje przepaść. Obok niej znalazło się słusznie miejsce dla Andrzeja J. Lecha, obok którego pokazano metaforyczną pracę Rydet, która tu nie ma uzasadnienia. Ale w tej części pokazu zabrakło istotnych dla Czartoryskiej fotografów: Janusza Leśniaka, Marka Gardulskiego, Stanisława Wosia, Krzysztofa Cichosza, Grzegorza Przyborka, uczestników bardzo ważnej wystawy *Spojrzenia/Wrażenia. Fotografia lat osiemdziesiątych*

3

1. **Stanisław Markowski**, *Nowa Huta przed Arką Pana*, 31. 08. 1983, 1983, Muzeum Sztuki, Łódź
2. **Zbigniew Libera**, *Che. Następny kadr*, z cyklu „Pozytywy", 2003, © Muzeum Sztuki, Łódź
3. **Julia Pirotte**, *Pożegnanie dworzec w Lille*, 1945, Muzeum Sztuki, Łódź
4. **Jindřich Štreit**, bez tytułu, 1980, Muzeum Sztuki, Łódź

ze zbiorów Muzeum Sztuki w Łodzi (1989) przygotowanej przez dział fotografii w zakresie zakupów i darów z tego całego dziesięciolecia, największych, jak sądzę, w czasie, kiedy Czartoryska kierowała działem.

3. **Prywatne, superprywatne, antyprywatne**. W tej części połączono kilka różnych lub nawet wykluczających się idei. Czym innym są badania nad klasykami fotografii XIX wieku, jak Karol Beyer, czym innym incydentalne pokazanie zdjęć rodzinnych przez Czartoryską na wystawie „Stany graniczne fotografii", a jeszcze czymś innym wykorzystywanie przez artystów modernistycznych, jak Christian Boltanski czy Jerzy Lewczyński amatorskich zdjęć do budowania artystycznych, również fikcyjnych historii w tradycji sztuki konceptualnej. W tej grupie znalazł się Witkacy, modernista grający maskami, który mógłby być pokazany np. w części 2., gdyż więcej łączy go z dadaizmem i surrealizmem, niż np. z Walerym Rzewuskim czy zdjęciami rzemieślniczymi z XIX wieku. Pokazano też jako prace anonimowe stykówki z getta łódzkiego, które historyk Chris Boot przy okazji wizyty w muzeum wraz z Martinem Parrem w 2005 roku atrybuował jako wykonane przez Henryka Rossa. Tak też zostały opisane w katalogu wystawy z Japonii z 2006 roku (s. 64).

4. **Punkty styczności ze światem.** Jak najbardziej słusznie pokazano tu zdjęcia reportażowe i dokumentalne, na które Czartoryska była otwarta. Trafnie zaakcentowano zdjęcia z wystawy z 1980 roku *Gdańsk – sierpień '80* oraz prace takich autorów jak Wojciech Plewiński czy Stanisław Markowski. Niepotrzebnie pokazano piktorialny portret autorstwa Juliana Mioduszewskiego. Wystawę zakończył duży zestaw fotografii Jana Bułhaka, zawierający także pejzaże piktorialne. W tej części mogłyby znaleźć się prace artystów cenionych przez Czartoryską: Jana Modraka, Wojciecha Zawadzkiego, Ewy Andrzejewskiej czy Mariusza Wieczorkowskiego, pokazanego m.in. na wystawie „Fotografia polska 1900-1981" w Centrum Pompidou w 1981 roku, w którą zaangażowane było Muzeum Sztuki.

Jak zrobić wystawę idealną?

Nie ma wystaw idealnych. Gdybym organizował taki pokaz, umieściłbym spis katalogowy i zaznaczyłbym, kto dokonał zakupu konkretnej fotografii do muzeum, bo to także jest istotne. Wtedy zobaczylibyśmy bardziej realny obraz kolekcji fotografii w Muzeum Sztuki w Łodzi, z datami granicznymi: powstanie działu w 1978 roku, śmierć Urszuli Czartoryskiej w 1998 roku i ostatecznie nieuzasadniona likwidacja Działu Fotografii w 2008 roku oraz najnowsze zakupy. Można by było także wyznaczyć linie podziału pokazu oparte na poglądach teoretycznych Waltera Benjamina i Rolanda Barthesa, gdyż byli to najważniejsi teoretycy, jakimi zajmowała się Czartoryska i na teoriach których zbudowała własną strategię kuratorską. Lech Lechowicz i ja wiele Jej zawdzięczamy w naszych praktykach historyczno-kuratorskich.

Wystawa jest interesująca ze względu na bardzo ważne fotografie porównywalne jedynie ze zbiorem Muzeum Narodowego we Wrocławiu. Jednak zabrakło mi kontekstu fotografii czechosłowackiej, w wielu wymiarach niezwykle istotnego dla Czartoryskiej. Wadą pokazu jest także to, że wielu autorów reprezentowanych jest np. jedną czy dwoma pracami, co może być mylące, jak np. przypadku Henryka Hermanowicza, którego pokazano tylko w części 3., dokumentalnej. W przestrzeni ms² można było zaprezentować znacznie więcej prac, ale cieszę się z tego, co mogłem zobaczyć. ■

Careful attention. Urszula Czartoryska towards photography

A review of Urszula Czartoryska's photography exhibition (1934–1998) which was part of the 20th Fotofestiwal in Łódź. Czartoryska was an art historian and critic, connected through most of her professional life to the Art Museum in Łódź. She started to work there in 1977 and took over the creation of the Photography and Visual Techniques Department, as well as making a photo collection. She was a curator of tens of exhibitions and participated in the works on the majority of large museum projects. She also conducted didactic activities. ■

4

1

Agnieszka Kubicka-Dzieduszycka

Cyfrowe ruiny, tafle ekranów i syreni śpiew

Instalacja *All or Nothing at All* Margit Lukács i Persijna Broersena w programie 19. Biennale Sztuki Mediów WRO 2021 *REVERSO*.

Przewodnim tematem Biennale Sztuki Mediów WRO 2021 jest hasło *REVERSO*, wezwanie do uważnego przyjrzenia się spodniej, nieoczywistej warstwie rzeczywistości, zbudowanej z algorytmicznych i hardware'owych splotów, zagęszczających się na kanwie zanikającego analogowego świata. Ten apel o zmianę punktu obserwacji i sposobu działania, wystosowany w kontekście doświadczeń pandemii, wynika jednak przede wszystkim z refleksji nad stanem świata wstrząsanego kryzysami (klimatycznym, społecznym, politycznym, ideowym) i nadziei pokładanej w transformacyjnej sile sztuki, jej umiejętności testowania nowych modeli, narzędzi, aliansów, procedur i jakości opartych na innych wartościach, niż napędzane cyfryzacją nieograniczony wzrost, zachłanność i konsumpcja.

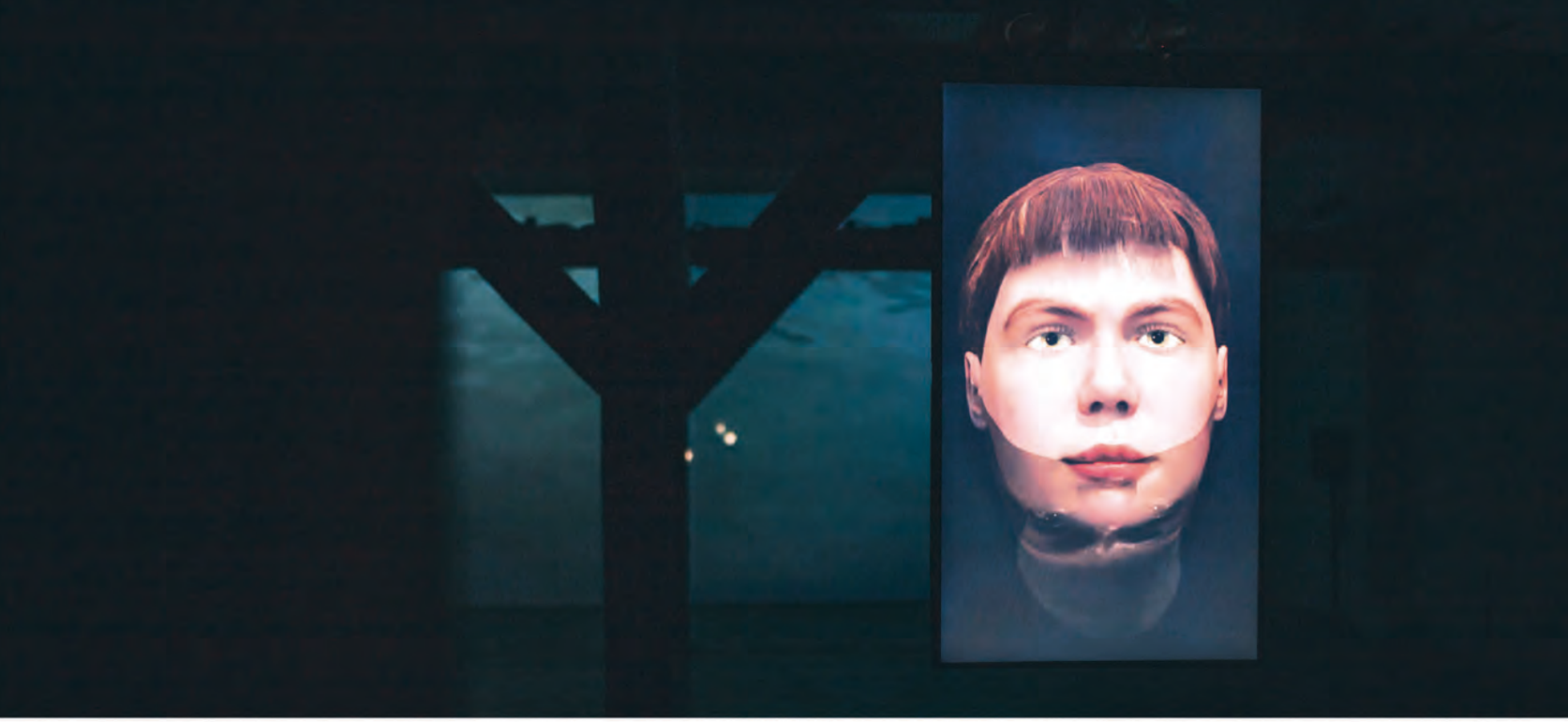
Konsekwencją tak nakreślonego pola znaczeń jest inne podejście do struktury Biennale WRO, które zwykle proponowało kilkutygodniową kumulację dzieł i zdarzeń w licznych instytucjonalnych i pozainstytucjonalnych lokalizacjach we Wrocławiu. WRO 2021 *REVERSO* nie epatuje zatem skoncentrowaną ilością prac, miejsc i artystycznych projektów. Zamiast intensywnego uderzenia charakteryzującego się wielością (nadmiarem?) głosów i postaw międzynarodowych artystek i artystów, WRO 2021 proponuje warunki dla pogłębionej, rozciągniętej w czasie refleksji dzieł, wystaw, projekcji, warsztatów, performansów, wystąpień i dyskusji toczących się w wyważonym tempie od 12 maja do końca roku.

Aspekty koncepcji kuratorskiej WRO 2021 zostały ujęte w nakładające się na siebie hasła-tagi (#sztucznainteligencja, #wspólnota, #klimat, #miasto, #terenysztuki, #skala, #artyściartystki, #śladcyfrowy), które wskazują na grupy zagadnień wynikających z prac 84 tworzących tegoroczny program. Pandemiczne ograniczenia stały się inspiracją do przekonstruowania tak praktycznych aspektów produkcyjnych (kumulacja i cyrkulacja zasobów, ślad węglowy), jak i przyczynkiem do przemyślenia strategii budowania przepływów idei i znaczeń (mediacja sztuki), tworzenia czasowych wspólnot między artyst(k)ami, organizator(k)ami, widz(k)ami, wolontariusz(k)ami, mediator(k)ami sztuki – zarówno w przestrzeniach realnych we Wrocławiu i na świecie, jak i za pomocą łączeń, transmisji i dokumentacji.

Tak nakreślona konstrukcja programowa Biennale WRO 2021 *REVERSO* zaoferowała sprzyjającą przestrzeń dla premierowej realizacji instalacyjnej wersji pracy *All or Nothing at All* holenderskiego duetu w składzie Margit Lukács (*1973) i Persijn Broersen (*1974), która powstała specjalnie dla głównej przestrzeni Centrum Sztuki WRO. Animacja *All or Nothing at All* została przez artystów zgłoszona (na moje zaproszenie) do otwartego naboru prac w swojej natywnej formie jako wideo. Przeszła serię przeglądów i została przez komisję preselekcyjną WRO (Krzysztof Dobrowolski, Dagmara Domagała, Malwina Hajduk, Paweł Janicki, Dominika Kluszczyk, Klio Krajewska, Narcyza Krajewska, Piotr Krajewski, Małgorzata Sikorska, Cezary Wicher) zakwalifikowana do projekcyjnego programu prac ekranowych.

W toku pogłębionej kuratorskiej pracy z Lukács i Broersenem, możliwej dzięki luźniejszej strukturze programu WRO 2021, pojawił się szkic pomysłu na instalacyjną wersję pracy, przygotowany przez nich na odwołaną z powodu pandemii wystawę. Niespodziewanie pomysł niezrealizowany w Amsterdamie, znalazł warunki do urzeczywistnienia się w ramach wystawy Start *REVERSO* otwierającej Biennale WRO.

Wyjściowa praca jest formalnie teledyskiem rozgrywającym się w mrocznej scenerii dziwnie wybrakowanej gry komputerowej, stworzonej w technice fotogrametrii z tysięcy płaskich cyfrowych zdjęć średniowiecznego Viborga w Danii. Powstała w 2019 roku czasie pobytu rezydencyjnego artystów w Viborg Kunsthal. Ten szczegół jest istotny ze względu na specyficzne wrażenie, jakie na artystach wywarło wówczas miasteczko zbudowane wokół jezior Søndersø i Nørresø. Ich spokojne tafle odbijające malowniczą lecz – w przedpandemicznym 2019 roku – zadziwiająco pustą starówkę skojarzyły się artystom



2

1-2. **Margit Lukács, Persijn Broersen**, *All or Nothing at All*, instalacja, fot. Jerzy Wypych. / Centrum Sztuki WRO

z powierzchnią ekranów, przed którymi najwyraźniej siedzieli mieszkańcy Viborga całkowicie pochłonięci przez gry i inne cyfrowe rozrywki, zauważalnie niechętnie wychodzący ze swoich domów.

To pierwsze, spontaniczne i pogłębione w czasie wrażenie skierowało uwagę Lukács i Broersena na rodzaj hipnotycznego wycięcia z rzeczywistości podczas kontaktu z cyfrowymi treściami konsumowanymi przez nas za pośrednictwem ekranów. Tytuł pracy – *All or Nothing at All* – wskazuje na tę zerojedynkową, tunelową percepcję świata cyfrowego w analogowym otoczeniu. Jednak przede wszystkim tytuł ten kieruje do standardu Franka Sinatry z lat 30. XX w., zinterpretowanego przez duńską wokalistkę Ninę Vadshølt, która przekształciła tę raczej prostą piosenkę o miłości w niepokojący, wielogłosowy śpiew. Utwór wykonywany jest przez siedem identycznych awatarów, którym wokalistka użyczyła swojej twarzy. Tańczą one wśród wybrakowanych, pełnych luk i niedoskonałości cyfrowych ruin zapadającego się pod wodą Viborga.

Praca wykorzystuje szereg cytatów, powtórzeń i remiksów. Poza przebojem Sinatry, znajdziemy w niej choreografię Jerome'a Robbinsa z ekranizacji musicalu *West Side Story* (1961), wariantu historii Romea i Julii, rozgrywającej się na tle rywalizacji portorykańskich gangów w Nowym Jorku lat czterdziestych ubiegłego wieku. Choreografię Robbinsa wykonała Daniela Cilia, a jej gesty zeskanowane czujnikami ruchu odtwarzane są przez wymodelowane przez artystów tańczące postacie. Artyści powtórzyli również trajektorie ujęć kamery z *West Side Story* oraz nowatorski schemat planu zdjęciowego oryginalnie zaprojektowanego przez Saula Bassa.

Instalacja składa się z głównej projekcji na ekranie wypełniającym całą tylną ścianę galerii, wkomponowanym w masywne belki więźby dachowej, przedłużające plan animacji komputerowej o realną fizyczność, oraz z pojedynczych portretów awatarów na siedmiu rozwieszonych w przestrzeni monitorach. Zsynchronizowana kompozycja audiowizualna, wyrzeźbiona z cyfrowego budulca i umieszczona w wyciemnionej przestrzeni, hipnotyzuje, wciąga i niepokoi. Bezbłędnie wymodelowane twarze awatarów wynurzają się spod wody. Włączają się do śpiewu, zwielokrotniając siłę wielogłosu. Niczym syreny, których głos zwabiał ludzi na manowce, wciągają odbiorców w ambiwalentną przestrzeń, w której pozorna doskonałość cyfrowej reprezentacji świata kontrowana jest intencjonalnym wykorzystaniem luk, rys, pęknięć i błędów.

Takie usterki, zwykle niwelowane w „normalnych" realizacjach tworzonych w technice fotogrametrii, są istotą twórczej praktyki Lukács i Broersena: elementy konstrukcyjne cyfrowych światów, rusztowania, na których zwykle rozpięte są bezbłędne tekstury, puste tylne strony pozornej głębi, nadal płaskiej mimo coraz wyższej rodzielczości. Jak sami mówią: *Nasze życie wydarza się poprzez ekrany, płaską rzeczywistość i iluzję kontroli świata [...]. Gdy widzimy regularny wzór, przestajemy myśleć, ulegamy hipnozie. Zaczynamy myśleć, kiedy widzimy nieuporządkowane elementy. Intensywnie wykorzystujemy przeszkody, luki w głębi kulis, głębokości między warstwami, iluzję dekoru, którą lubimy burzyć w brechtowski sposób. Lubimy niszczyć tę iluzję, a jednocześnie chcemy, żeby ludzie byli w nią wciągani.* ■

All or Nothing at All, 2020, instalacja wielokanałowa
Margit Lukács (NL) + Persijn Broersen (NL)
Centrum Sztuki WRO, 12-30.05.2021
kuratorka: Agnieszka Kubicka-Dzieduszycka w ramach wystawy Start REVERSO (Centrum Sztuki WRO, Galeria Entropia, IP Studio)
19. Biennale Sztuki Mediów WRO 2021 REVERSO, maj-grudzień 2021
dyrektor artystyczny: Piotr Krajewski
http://wro2021.wrocenter.pl/

Zapis spotkania z artystami: https://www.youtube.com/watch?v=f4Tycd-4JGw
Wywiad z artystami: https://www.youtube.com/watch?v=tqV5ungzrhM
Dokumentacja wystawy Start REVERSO: https://www.youtube.com/watch?v=_asFz6ZNRmk

Digital ruins, screens and singing sirens

Installation "All or Nothing at All" by Margit Lukács and Persijn Broersen during the the 19th Media Art Biennale WRO 2021 "REVERSO

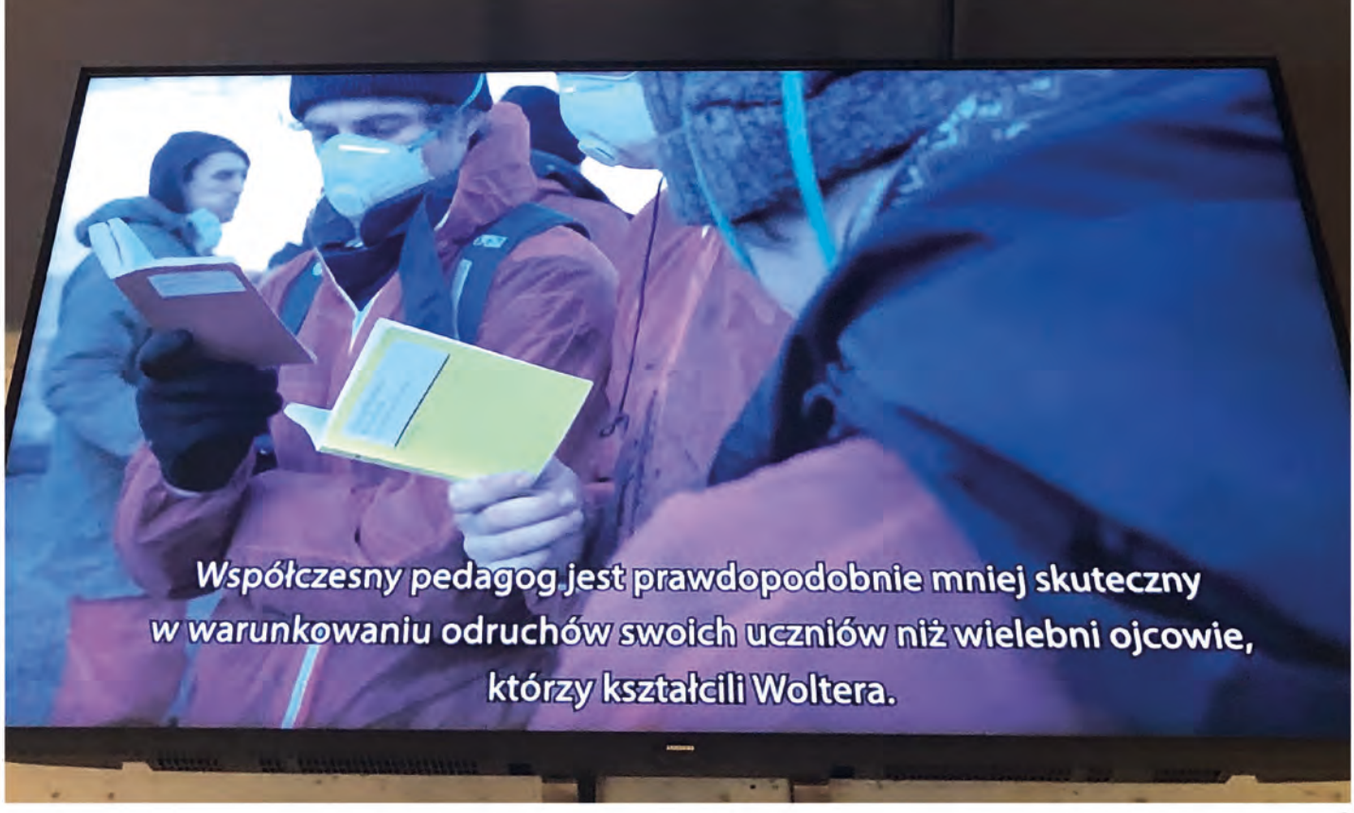
The 19th Biennale takes place in a new, slower and reflection-supporting format between May and December 2021. Among works by 84 artists from around the world, there is the premiere installation version of the work *All or Nothing at All* by Margit Lukács and Persijn Broersen from the Netherlands, which was created especially for the main space of the WRO Art Center. The work based on music, dance, singing, visual art and animation features a sequence of quotations, repetitions and remixes. Like sirens whose voices lure people astray, they draw viewers into an ambivalent space where the apparent perfection of the digital representation of the world is counterbalanced by the intentional use of gaps, cracks, and errors. ■

Piotr Jakub Fereński, Anna Kwapisz

Biennale WRO – Konkurs dyplomów

1

Siódma odsłona Konkursu Najlepszych Dyplomów Sztuki Mediów, organizowana przez Centrum Sztuki WRO wspólnie z Akademią Sztuk Pięknych im. E. Gepperta we Wrocławiu, podobnie jak poprzednie edycje, zaoferowała widzom szerokie spektrum twórczych postaw, jakie prezentują absolwentki i absolwenci ośmiu największych uczelni artystycznych w Polsce. Impreza, której zwyczajowo już patronuje hasło AKCES – w sposób bezpośredni odnoszące się oczywiście do momentu wchodzenia młodych artystów w społeczno-kulturowy obieg sztuki – uzupełnione zostało o pojęcie REAKCJI. Kuratorom ekspozycji zaaranżowanej w niedawno powstałych przestrzeniach wrocławskiego Concordia Design Hub, nie chodziło zatem jedynie o ukazanie „nowomedialnych" odkryć czy trendów, lecz też o stosunek do rozmaitych mechanizmów kierujących społecznymi zachowaniami czy praktykami oraz o diagnozy dotyczące otaczającej nas rzeczywistości – zwłaszcza w kontekście kryzysów gospodarczych, ekologicznych, politycznych, tożsamościowych. Należy wyraźnie podkreślić, iż w tym zakresie prace niedawnych studentów są bardzo dojrzałe. Umiejętnie reagują oni na zmieniające się realia, jakkolwiek ich ocena sytuacji i prognozy przyszłości nie należą raczej do nader optymistycznych. Dyplomowe akty rozgrywają się nie tyle na iluzorycznej i abstrakcyjnej płaszczyźnie ekranu, co na gruncie kluczowych procesów i interakcji społeczno-ekonomicznych. Poruszają problemy obejmujące życie każdego z nas.Myślenie o naszym wpływie na środowisko manifestuje się z całą siłą w instalacji Agaty Kościołowskiej, absolwentki Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku, która stworzyła bioartową instalację zatytułowaną *Bulle*. Nazwa ta odnosi się do łacińskiego słowa określającego okrągły, niewielki przedmiot. W tym przypadku – napełnione wodą, kuliste obiekty stanowią rodzaj „wylęgarki" dla nowo powstających roślin. Artystka porusza niezwykle istotny w kontekście międzygatunkowych relacji problem, związany z tendencją do zawłaszczania i sprawowania przez człowieka kontroli nad wszystkim, co go otacza, a w rezultacie między innymi degradacji przyrody. Praca może tu przywodzić na myśl Agambenowską ideę „nagiego życia", traktują *zoe* (a więc życie witalistyczne), jako wytwór podporządkowującej, uzależniającej i klasyfikującej władzy. W tym przypadku gest „oddania" wody mikroorganizmom przynosi poczucie egalitarnego, równościowego, ludzko-nie-ludzkiego traktowania tego „zasobu". Na powierzchnię „wypływa" więc nie tylko mająca szansę się rozwinąć roślinność, ale przede wszystkim życiodajna własność i właściwość wody. Instalację, prócz tytułowych bulli, dopełnia seria fotografii ukazujących kolejne stadia rozwoju tworzonych na ich wierzchniej warstwie łodyżek i pędów roślin. Zdecydowanym walorem projektu jest zatem posthumanistyczna, redefiniująca dotychczasowe myślenie o pozycji



2

1. **Klaudia Prabucka**,
Bal na cześć, że młodzi nie uzbierają na emeryturę
2. **Bartek Zalewski**,
Póki kanarek śpiewa jesteśmy szczęśliwi, fot. P. J. Fereński
3. **Olga Truszkowska**, *Liberator*
Fot. 1,3 Julia Lignarska

3

człowieka w świecie, postawa Kościołowskiej. Artystka z wielką podejrzliwością spogląda na czas w którym żyjemy, czyli epokę antropocenu. Punktem wyjścia dla pracy była próba zrozumienia problemu susz i pustynnienia terenów w Polsce. Instalacja wzmacnia świadomość tego, iż coraz mniejszą mamy gwarancji obecności dostatecznej ilości wody w naszej strefie klimatycznej.

Pokrewna tematycznie wydaje się praca Bartka Zalewskiego zatytułowana *Póki kanarek śpiewa, jesteśmy bezpieczni*, która zyskała największe uznanie w oczach jury. Absolwent Wydziału Sztuki Mediów Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie w ramach swej multimedialnej instalacji krytycznie komentuje niepohamowane dążenie do maksymalizacji zysków przez rządy i globalne podmioty gospodarcze, eksploatujące bez najmniejszego umiaru zasoby naturalne ziemi. Nie racjonalizując w żaden sposób polityki wydobywczej, nie myśląc o przyszłości, nie wykazując w swych praktykach jakiejkolwiek troski o planetę oraz jej ludzkich i nie-ludzkich mieszkańców, wolnorynkowe mechanizmy wyniszczają cały istniejący jeszcze ekosystem. Władza polityczna i ekonomiczna pozostaje głucha na wszelkie sygnały alarmowe płynące ze środowiska, a apelujących o opamiętanie się aktywistów rządy pacyfikują za sprawą uzbrojonych po zęby sił porządkowych. Na instalację składają się dwie prace wideo, z których jedna ukazuje wydrążone wnętrza ziemi – tj. korytarze kopalń – druga zaś przemoc na jej powierzchni. Tytułowe kanarki były niegdyś uważane za żywe sejsmografy, ratujące życie między innymi w kopalniach. Dziś być może nic nie jest już nas w stanie uratować. Rozum i wyrażające go protesty pozostają bezsilne wobec niewidzialnej ręki kapitalizmu sięgającej absolutnie po wszystko, aż do dna – zdaje się przekonywać młody artysta.

O władzy i związanej z nią kwestii przemocy opowiada również instalacja Olgi Truszkowskiej z Wydziału Animacji i Intermediów Uniwersytetu Artystycznego im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu. W rodzimej sztuce mieliśmy już interesujące prace poruszające kwestię broni. Wystarczy przypomnieć zaprezentowane przez Andę Rottenberg zestawienie wideo i gabloty z najnowszymi modelami broni autorstwa Joanny Rajkowskiej. Artystka przebadała globalny rynek produkcji broni oraz leków. W rezultacie szerszych studiów okazało się, iż wytwarzają je te same podmioty gospodarcze. Truszkowska zdaje się kontynuować ową tradycję. Jej *Liberator* okazuje się niewykrywalnym, plastikowym pistoletem wydrukowanym w technologii 3D. Za jego sprawą dyplomantka pyta o system dystrybucji władzy i wiedzy.

Niezwykle ciekawą reakcją na realia w zakresie polityki społecznej – szczególnie dobrze znane w Polsce – jest praca *Bal na cześć, że młodzi nie uzbierają na emeryturę* Klaudii Prabuckiej, reprezentującej Akademię Sztuki w Szczecinie. >

1

Będąc przedstawicielką tych, którzy dopiero wkraczają na rodzimy rynek pracy, z niepokojem, ale i dystansem, zastanawia się nad przyszłością swojego pokolenia. Zadając pytania o sens oczekiwania na cokolwiek, artystka wykazuje się umiejętnością wykorzystywania ironii, niezwykłą wyobraźnią i krytycznym obeznaniem z kulturą masową. Tytułowy bal na cześć tego, że młodzi nie otrzymają odpowiedniej wysokości emerytury, to swoisty instruktaż – wideo. Są zatem ćwiczenia rozgrzewkowe, oddechowe, motywujące słowa dla otuchy, jak i podstawowe elementy, których nie może zabraknąć na każdym, odpowiednio przygotowanym bankiecie: zabawy taneczne, karaoke, łamigłówki (bogactwo czy biedactwo?), a także wspólnie wznoszone toasty. Istotnym punktem całego programu okazują się być przemówienia, dotyczące między innymi niezastąpionej wartości pieniądza. Artystka, wcielając się w rolę prowadzącej bal, z nieustannym, mocno przesłodzonym uśmiechem, przekonuje iż system emerytalny to skutecznym gwarant przezwyciężenia egzystencjalnego krachu („grosz do grosza a będzie kokosza"). Nad wyraz optymistyczna, a w rezultacie sarkastyczna postawa Prabuckiej staje się pretekstem do ukazania goryczy przyszłości. W dobie pogłębiających się kryzysów politycznych i ekonomicznych, kolejnych porażek systemów opieki zdrowotnej czy też tzw. „umów śmieciowych", rzeczywistość dla pokolenia wkraczającego w dorosłość okazuje się być niezwykle cierpka… ot, akces. ■

BIENNALE WRO – BEST MEDIA ARTS GRADUATION PROJECTS COMPETITION

The article focuses on the seventh edition of the Best Media Arts Graduation Projects Competition, organized jointly by the Eugeniusz Geppert Academy of Art and Design in Wrocław and the WRO Art Center. This year the competition exhibition, prepared in cooperation with Concordia Design Wrocław, took place within the framework of the Media Art Biennale WRO 2021 *REVERSO*. For the young participating artists it was a chance to present their works and for the audience to see them in the context of a major international event. The article shows the conscious attitudes and abilities of young artists to react to the existing reality, although — which should be clearly emphasized — these are not always optimistic forecasts. Diploma theses take place not so much on an illusory, abstract plane, but on a socio-economic, colorfully current ground of life. In this context, it is worth paying attention to the winner of this year's edition of the competition – Bartek Zalewski, whose video installation shows contemporary political, social and ecological changes. The awareness of coexistence and her own impact on the environment was also presented by Agata Kościołowska in her bioart installation. The starting point for reflection on power distribution systems and the regulation of access to knowledge was the work of Olga Truszkowska. Klaudia Prabucka also showed an extremely precise reaction to the social and political realities. By being alonea representative of those who are just entering the labor market with great anxiety wonders about the shape of the future of his own generation. Therefore, the high level of the presented works indicates very mature attitudes among young Polish artists. ■

1. **Olga Truszkowska**, *Liberator*
2. **Agata Kościołowska**, *Bulle*
Fot. 1-2 Julia Lignarska

2

Alicja Klimczak-Dobrzaniecka

Survival XIX
Nigdzie stąd nie pojedziecie

Pisaniu tego tekstu towarzyszy mieszane uczucie. Z jednej strony cieszę się, że organizatorom udało się otworzyć Survival bez opóźnień (jak w zeszłym roku) i dostarczyć publiczności we Wrocławiu interesującego pokazu. Z drugiej strony wiem że uciecha z ekskluzywnego uczestniczenia w wydarzeniu o charakterze tłumnym jest chwilowa. Wszystko wskazuje na to, że pandemia powróci, a wraz z nią uciążliwe obostrzenia. Dla producentów i konsumentów sztuki zatem oznacza to tyle, że trzeba się spieszyć. Od niedawna mamy „okienko" - późną wiosną pojawił się wysyp odkładanych od miesięcy festiwali, wystaw czy rezydencji artystycznych. W związku z tym w każdym dużym mieście dzieje się naprawdę sporo. Wszystkich goni czas, nie wiadomo bowiem ile to wszystko potrwa, trzeba się naoglądać, pospotykać, naprodukować.

Hasłem tegorocznego Survivalu były słowa odnoszące się (a jakże) do pandemicznie naznaczonego świata, którego logistyka opiera się na retoryce zakazów i nakazów. Publiczność miała okazję przyglądać się w jaki sposób oddziałuje ona na znaczenie granic, tych narzuconych, ale i wewnętrznych. Zadane zostały pytania, czy zarządzanie kryzysem powinno wpływać na podstawowe prawa, w tym prawo do swobodnego przemieszczania się i samostanowienia o sobie. Wszak oczywistością jest, że mapa niekoniecznie równa się terytorium.

Formuła przeglądu zakładająca co roku prezentację działań i realizacji artystycznych w wymagających warunkach niejako wyprzedziła obecną modę na urban exploring i zanim stało się to popularne, umożliwiła widzom legalny dostęp do miejsc interesujących architektonicznie i historycznie, na co dzień zamkniętych. O ile przez pierwszych kilka lat wydarzenie przypominało festiwal, czy było wręcz traktowane jako, pozwolę sobie na banalne określenie, święto sztuki, to od kilku lat wstecz wyraźna jest jego ewolucja w stronę wysublimowanej imprezy, której celem jest przedstawianie pieczołowicie wybranych przez kuratorów jakościowych prac i wydarzeń, które mają reagować na stawiane przez codzienność problemy.

I tym razem nadzieja na spotkanie z ciekawymi realizacjami podbita została przez miejsce, będące ważnym elementem powojennej tożsamości robotniczego >

Powyżej:
Maciej Cholewa, Justyna Plec, *Żywią i bronią*, instalacja, 2021, fot. Krzysztof Saj

1. **Adam Nehring**, *It's a Trap*, instalacja, 2021
2. **Piotr Tadeusz Mosur**, *Prolegomena*, instalacja, 2020
3. **Maryna Sakowska**, *Dzień Gniewu*, instalacja, 2021
4. **Jan Kowal**, *Słup graniczny*, wideo 2021
Paweł Czekański, *NASZA*, instalacja, 2021
Fot. 1-4 Krzysztof Saj

1

Wrocławia. Kotłownia w dawnym Pafawagu nie dość że okazała się trafionym otoczeniem dla sztuki, to jeszcze przyniosła pozytywną refleksję, że z takimi miejscami może stać się w przyszłości coś interesującego, została bowiem zakupiona przez znaną pracownię projektową.

Realizacje tworzone bądź adaptowane z myślą o miejscu okazały się w kilku przypadkach symbolicznymi dla tego pokazu dziełami, jak rakieta NASZA Pawła Czekańskiego, znakomicie korespondujące z miejscem wideo Jana Kowala, czy wybrana przez publiczność hipnotyzująca instalacja dźwiękowa Viktorii Tofan.

2

Zawsze bardzo interesuje mnie zachowywanie się malarstwa w nieprzeznaczonych dla niego warunkach, nie tylko ze względu na brutalnie poprzemysłowe otoczenie, ile po prostu na zagrożenia - natłok osób, wilgoć, kurz, ryzyko uszkodzenia. Fakt wyjęcia obrazów z bezpiecznego galeryjnego whitecube'a wymaga od widza przełączenia się na inny sposób widzenia i odbierania, w przeciwnym razie towarzyszy mu ciągłe poczucie wizualnej niewygody, które w kontekście nieodłącznej i nie dającej się łatwo zwalczyć salonowości medium staje się wyzwaniem. Malarstwo pozbawione zwyczajowego kontekstu nabiera zupełnie innej energii. I faktycznie, dotychczas kojarzone z oczywistym otoczeniem białych ścian komiksowe obrazy Zofii Pałuchy czy glitche Izy Opiełki zyskują dramaturgię na tle chropowatych murów. Z kolei naiwno-popartyzujące malarstwo Małgorzaty Mycek wywołuje pewną konsternację. Formalnie jest dość niespodziewane, kojarzy się z nieporadnością, dziecinnym widzeniem świata, zbytnim zaczytaniem w komiksach. W zderzeniu ze społeczną tematyką prace wybijają z wygodnego miejsca jakie tradycyjnie zajmuje widz. Do tego doszła aranżacja bazująca na industrialnych elementach otoczenia i polskim self-made. Nic w tym malarstwie nie jest takie jak powinno, lecz to właśnie sprawia że patrzenie na nie uzależnia, jest bowiem ciągłym poszukiwaniem czegoś, co nas uspokoi. Z kolei obraz Kuby Stępnia zdawał się organicznie pochodzić z samego budynku, stał się wręcz jego reprezentacją.

W tym roku mocnym elementem ekspozycji, chociaż niewielkim, była sekcja prac studenckich; pośród tych realizacji wyróżniało się wideo Aleksandra Baszynskiego interesująco rozwijającego motyw *homo viator* w oparciu o doświadczenie emigranta. Z kolei

3

Weronika Gołaś poddała analizie głośny i ważny wątek ubezwłasnowolnionej gwiazdy pop, Brintney Spears, stawiając pytania o możliwość manipulacji milionów ludzi za pomocą mediów społecznościowych. Jednocześnie zderza to z analizą idei podporządkowania dorosłej, wolnej i majętnej kobiety na oczach milionów widzów z wykorzystaniem systemu we wszelkich jego przejawach (prawnych i kulturowych).

Dosłowne zamknięcie kraju i jednoczesne karygodne decyzje polityczne sprzyjały krytycznemu namysłowi nad jakością życia poszczególnych grup społecznych. Wideo Borysa Jaźnickiego i Marcina Kamińskiego *Inny kraj* to proces jednoczesnego generowania i przyjmowania poniżającego gestu, jakim jest opluwanie. Tkwienie w nieprzerwanym łańcuchu negatywnych wydarzeń z czasem stępia czujność i zdolność stawiania granic, wpływa też na brak krytycyzmu względem własnych czynów.

Nieprzesadna ilość realizacji sprawiła, że wystawa przybrała formę przemyślanych, trafnych komentarzy na postawione w tekście kuratorskim problemy. W pierwszym odruchu pojawiła się u mnie refleksja, że brakuje wyrazistych, skrajnie rebelianckich prac, mowa przecież o problemach, które nas palą na co dzień: pandemia, dominacja, strategie kontroli, dyskryminacja… Ale czy przypadkiem nie byłoby to przejęcie języka, który znamy z ulicy i przekazów medialnych na ten temat? Może właśnie siłą sztuki w tym wypadku, paradoksalnie, bo przecież przyzwyczailiśmy się że zawsze było inaczej, jest stonowanie i pewien rodzaj asertywnego wyważenia? Nie było głośnych manifestacji, ale za to były ważne prezentacje. No, może jedynie *Wskaziciel* Bereniki Pyzy przypomniał fragment scenografii z któregoś z czarnych marszy.

Dwupoziomowa kotłownia Pafawagu nie okazała się być tym, do czego przyzwyczaiły nas poprzednie edycje Survivalu. Miejsce tym razem nie uwodziło, nie było typowym breslauerskim labiryntem, który chcieliśmy odkrywać tak samo jak pochowaną po kątach sztukę. Przeszłość budynku budzi respekt, ale nie sposób uruchomić tej charakterystycznej nostalgii za historią. Ta przestrzeń po prostu jest - surowa, monolityczna. Tym samym nie da się nią zamaskować czy podbić słabych realizacji. Kotłownia stanowiła tło, które miało siłę obnażania, prace stały się nagie i nieupiększone. Jej kontekst nie pomagał, ale sprawił że prezentacja była w pewnym sensie bezkompromisowa. Zestaw realizacji i działań artystycznych zostawił widza z gorzką refleksją, ale i poczuciem że dostał to po co przyszedł - sztuką adekwatną do stawianych pytań. ■

4

19th Survival. You ain't going anywhere

The 19th Survival Art Review took place in the former boiler rooms of the Pafawag factory (which produces wagons and used to be one of the industrial business cards of Wrocław communist times). This time it got a slogan „You ain't going anywhere". The site-specific works created by different artists were an attempt of a reply to the current pandemic situation. ■

Marta Raczek-Karcz

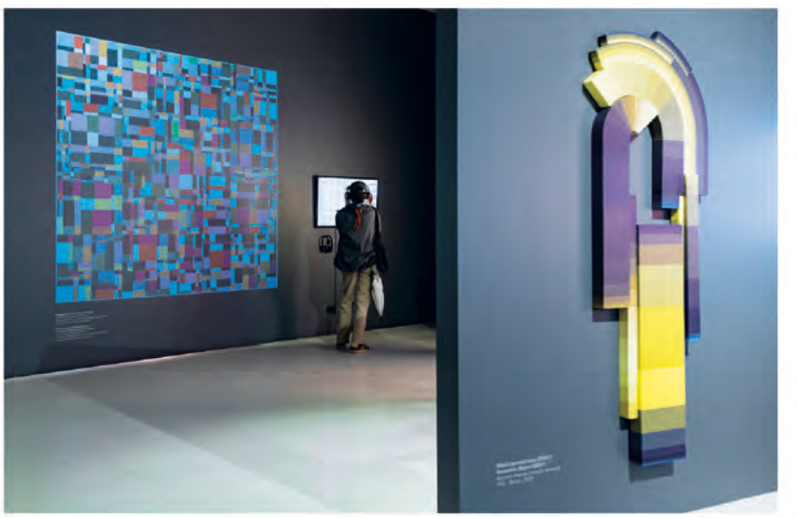
Sprzeczne przyszłości

1

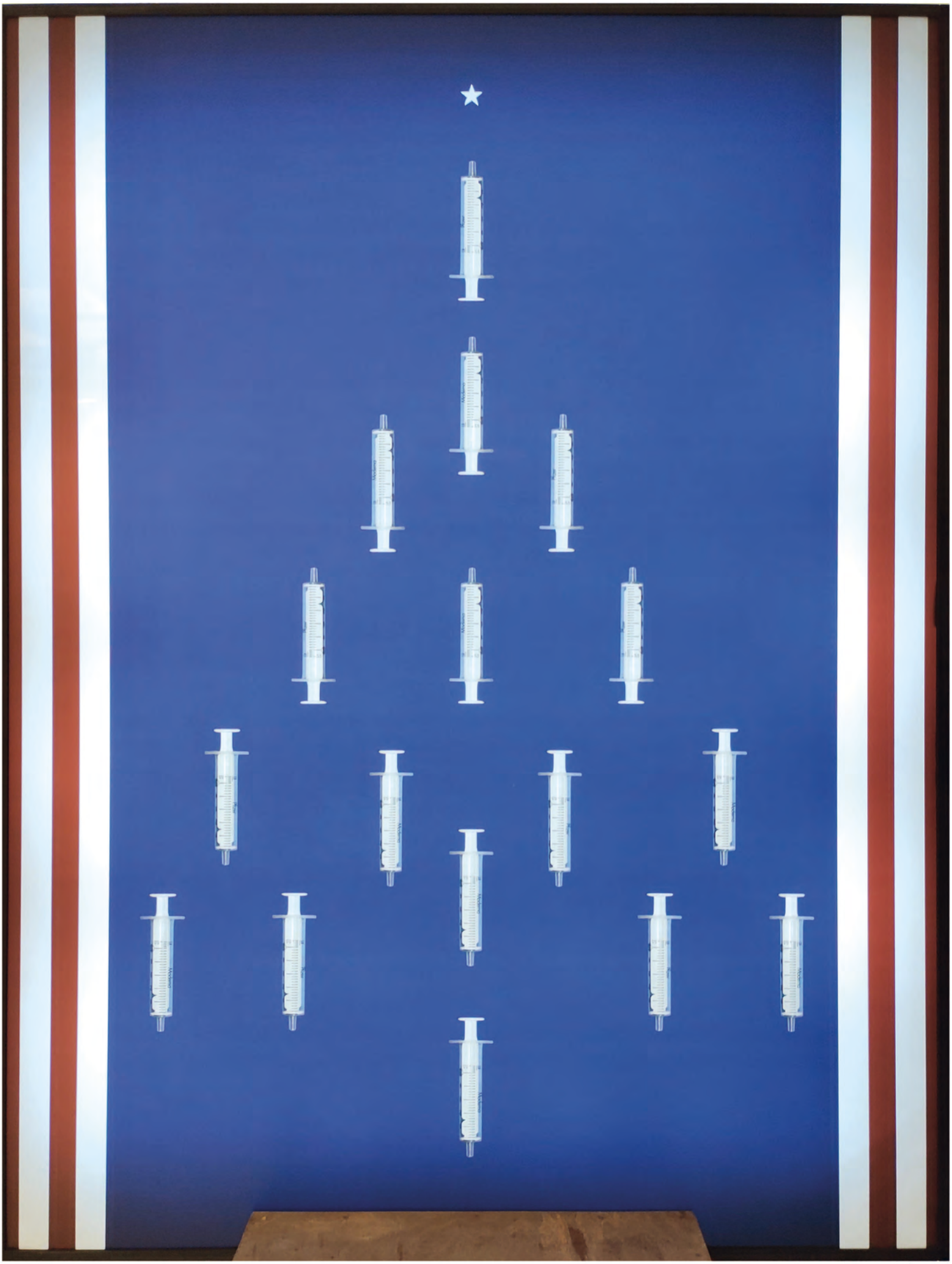
1. Widok ogólny wystawy: „Sprzeczne przyszłości" Wystawa Główna MTG 2021, Nowohuckie Centrum Kultury, fot. Adam Gryczyński © NCK w Krakowie
2. Widok ogólny wystawy: „Jan Pamuła. Continuum-Laureat Grand Prix d'Honneur MTG 2021", Muzeum Sztuki i Techniki Manggha, fot. Kamil A. Krajewski © Muzeum Manggha
3. **Tomasz Pietrek**, *Racing*, lightbox, 150 × 200 cm, *Sprzeczne przyszłości* Wystawa Główna MTG 2021, fot. M. Promna

Sprzeczne przyszłości to hasło-teza, które w tegorocznej edycji Międzynarodowego Triennale Grafiki w Krakowie zachęcało do refleksji nad aktualnym stanem rzeczywistości. Decyzja organizatorów wynikała z faktu, że przyszłość – czyli sztandarowy termin artystów Wielkiej Awangardy, będący dla nich przede wszystkim synonimem optymizmu i nadziei na lepsze jutro – w ostatnich latach stał się określeniem, które ewokuje niepokój, a czasem wręcz lęk przed tym, co ma nastąpić. Szalejąca od ponad roku pandemia koronawirusa jest nie tylko największą katastrofą naturalną, która w ten czy inny sposób dotknęła wszystkich mieszkańców globu, ale także katalizatorem „niezałatwionych spraw" w obszarze życia społecznego czy politycznego, relacji międzyludzkich i globalnych zagadnień klimatycznych. Jednocześnie coraz bardziej zdajemy sobie sprawę z nierówności i odmienności warunków życia w różnych częściach świata, a także sprzeczności interesów poszczególnych grup, z których każda walczy przede wszystkim o własną przyszłość.

W pracach wybranych na Wystawę Główną graficy i graficzki zaprezentowali rejestrację ulotnych chwil, opisywali niszczejące obszary, dzielili się bolesnymi doświadczeniami i zwracali uwagę na istotę relacji człowieka z naturą. Podejmowali także >



2



1

temat nieprzepracowanych traum, ukazywali możliwe konfiguracje związane z trans-humanizmem oraz uczulali na ambiwalentne działanie słów i walczyli o odzyskanie własnej intymnej przestrzeni.

Lęki i niepokoje ujawniły się także w pracach prezentowanych na wystawie „Transgrafia 2.0", a najlepiej zaświadcza o nich sięganie przez artystów po deformację, zarówno obiektów czy krajobrazu, jak i ludzkiej twarzy.

Również w ramach pozostałych wystaw Programu Głównego MTG 2021 artyści i artystki podzielali i wyrażali przy pomocy środków wizualnych niepokój, który jest nieobcy każdemu z nas, jednocześnie starając się uwrażliwić odbiorców na zachodzące wokół zmiany i zachęcić ich do podejmowania działań zapobiegawczych, zarówno na mikro- jak i makroskalę.

Tak było w przypadku retrospektywnej wystawy prac profesora Jana Pamuły (Laureata Grand prix d'Honneur), który nieustannie poszerzając granice cyfrowego dialogu w ramach sztuk graficznych, jednocześnie zawsze podkreśla wartość klasycznych środków graficznych, jako podstawy wszelkich działań artystycznych w tym obszarze. Tym samym tworzy balans, który pozwala na zbudowanie dialogu pomiędzy tym, co znane i oswojone oraz tym, co nowe i nieustannie się przekształcające.

Podobnie rzecz się miała z prezentacją dwudziestu kanadyjskich grafików, którzy zwracali swoimi pracami uwagę zarówno na to, co w grafice eksperymentalne pod względem formy, jak i ważne społecznie jeśli chodzi o treść. Ich mocny głos np. w sprawie ruchu #MeToo podkreśla, że grafika zawsze była medium szybkiego reagowania na najbardziej palące problemy międzyludzkie.

Z kolei twórcy związani z Międzynarodowym Stowarzyszeniem Prism ukazali odbiorcom naturę, architekturę, człowieka oraz abstrakcje jako obszary i tematy poprzez które myślimy i działamy na co dzień.

Podsumowując, tegoroczne Międzynarodowe Triennale Grafiki w Krakowie po raz kolejny starało się spełnić rolę sejsmografu społecznych nastrojów oraz wykrywacza najważniejszych problemów, na które z pewnością wciąż będziemy poszukiwać odpowiedzi. ■

2

3

4

5

1, 4, 5. Widok ogólny wystawy: „Sprzeczne przyszłości" Wystawa Główna MTG 2021, Nowohuckie Centrum Kultury, fot. Adam Gryczyński © NCK w Krakowie
2. Widok ogólny wystawy: „transgrafia 2.0 Sztuka jest przestrzenią wolności", UNITY CENTRE, fot. Karol Szafran © SMTG
3. Widok ogólny wystawy: „ProTO-typy. Współczesna kanadyjska grafika eksperymentalna", Galerie Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, fot. Vira Kosina-Polańska © Galeria ASP w Krakowie
6. Widok ogólny wystawy: „PRISM Kraków – Conspectus", Międzynarodowe Centrum Sztuk Graficznych, fot. Stan Barański © SMTG

6

Fears and anxieties of the IGT in Krakow

A report from the last edition of the International Graphic Triennial in Cracow draws attention to the subject of works gathered at festival exhibitions. A dominant topic of many works was related to a painful experience of modern life and the character of the human relationship with the nature. These „fears and anxieties" of the exhibition participants are significant for the overall climate of the Triennial which is perceived as a specific seismograph of current social moods. ■

Bożena Kowalska

O kilku ważnych problemach sztuki z wystawą w tle

Katowicka wystawa „Język geometrii – trwałość sztuki" stanowi wydarzenie podejmujące kilka istotnych zagadnień. Podstawowy, na co wskazuje pierwsza część jej tytułu – to problem geometrii, którą posługują się na różny sposób wszyscy uczestniczący w niej artyści. Jest ich 56-u i reprezentują 9 krajów Europy oraz Kanadę i Stany Zjednoczone. Drugie zagadnienie, równie ważne i także zawarte w tytule ekspozycji, stanowi trwałość sztuki. Wszyscy uczestnicy pokazu zobligowani zostali do wypowiedzi o losach sztuki w kontekście czasu, co wiąże się z rozważaniami o przemijaniu.

Główny też powód, dla którego wspomniana wystawa powołana została do życia, sprzęgnięty jest nierozerwalnie z przemijaniem, co nadaje jej aurę melancholii. Ekspozycja ta stanowi bowiem finalny akt, swego rodzaju podsumowanie Międzynarodowych Plenerów dla Artystów Posługujących się Językiem Geometrii, które zainicjowałam w 1983 r. i prowadziłam przez 36 lat; początkowo w Białowieży, następnie w Okunince, w Orońsku, a ostatnie dziesięć lat, od 2009 do 2018 roku w Domu Pracy Twórczej w Radziejowicach pod patronatem Mazowieckiego Centrum Sztuki Współczesnej „Elektrownia" w Radomiu.

Dzięki tym corocznym spotkaniom i udziałowi w nich polskich i zagranicznych wybitnych artystów – żeby tu wspomnieć tylko Romana Opałkę, Wojciecha Fangora, Eduarda Steinberga, Georga-Karla Pfahlera, Heinza Macka, Janosa Fajó, Hellmuta Brucha czy Leonardo Mosso – stworzone zostały trzy muzealne kolekcje sztuki wzbogacając nasz kraj o dzieła wielkiej wartości artystycznej i nie tylko.

Osobnym, poznawczym celem wystawy katowickiej jest przeanalizowanie prac artystów pod kątem przeobrażeń zachodzących w ich twórczości. Dlatego każdy z nich reprezentowany jest w pokazie dwiema pracami wybranymi spośród powstałych w ubiegłych latach i zachowanych w kolekcji radomskiej, oraz jedną lub dwiema z ostatniego okresu twórczości. Zgodnie z przewidywaniami, znaczną przewagę mają tu postawy kontynuacyjne, bowiem młodzi artyści szukający jeszcze własnych wypowiedzi stanowią w tym gronie mniejszość. Co wszakże najważniejsze: dominują tu twórcy, którzy traktują geometrię nie jako przyjętą formułę swojej twórczości, ale jako najbardziej adekwatny język przekazu myśli i przeżyć.

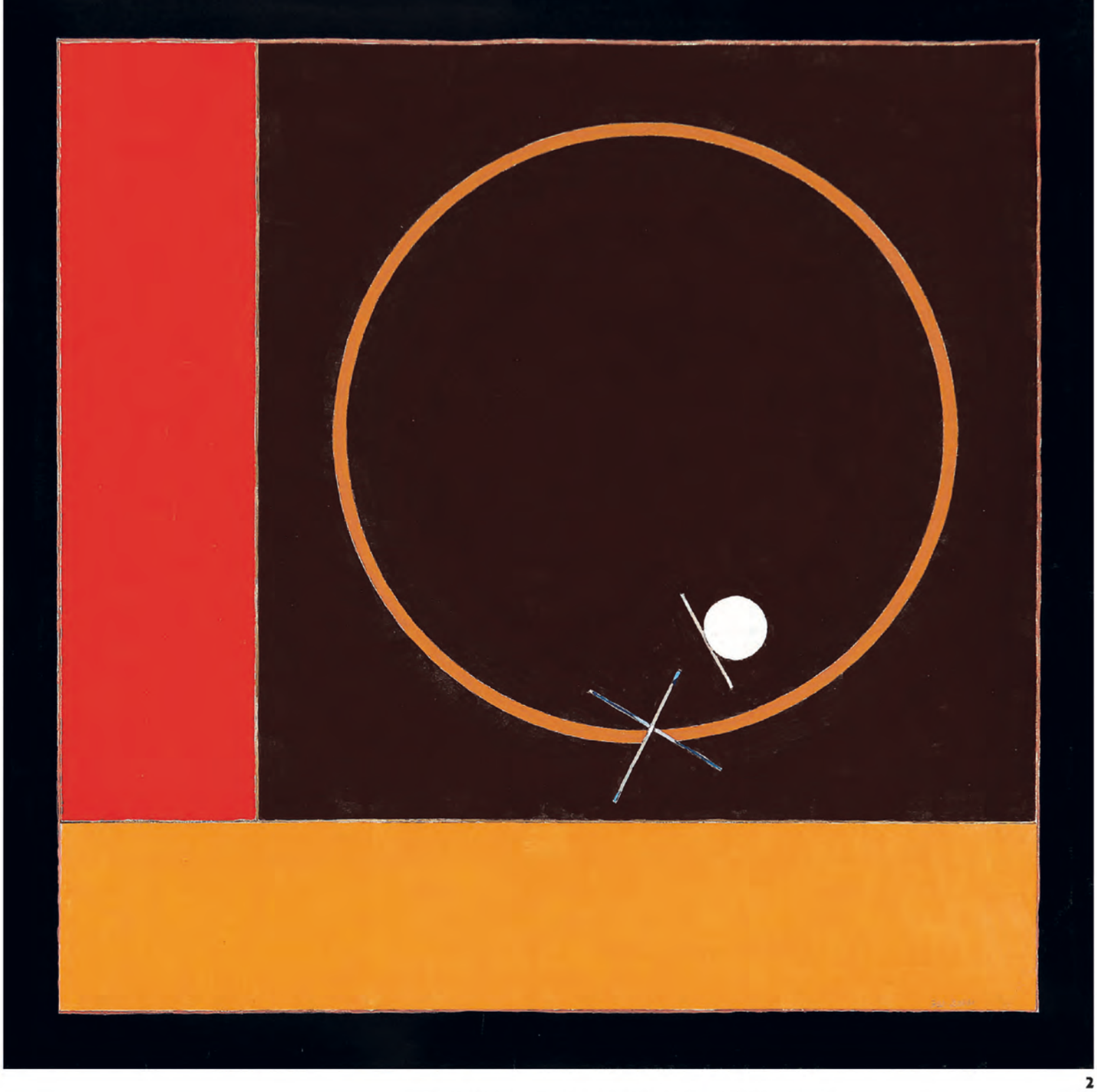
Jak się zdaje wystawa katowicka ma swoją, niezaplanowaną, ale swoistą aktualność. Znalazła się w okresie zawieszenia wśród fal pandemii i zanurzona w wielogłosie wciąż, od lat 60. toczących się rozważań i sporów o miejsce i rolę sztuki, w sytuacji wielkiej niewiadomej otwartej w nieznaną przyszłość, przedstawia jedną z alternatyw.

Dla współczesnych artystów pokolenia postmodernistycznej awangardy twórczość prezentowana na wystawie katowickiej jest całkowicie niezrozumiała. To rezultat procesów, jakie dokonywały się od czasu, gdy Marcel Duchamp podniósł przedmioty użytkowe najniższej rangi do godności sztuki, od czasu, gdy część artystów i ich akolitów uznało nieograniczoną wolność sztuki za wartość nad wszystko nadrzędną. Finalny rezultat działań tak ukierunkowanych, osiągnięty został w naszych czasach, które tak celnie określił Zygmunt Bauman „płynną nowoczesnością". Choć już wcześniej bo w latach 70. XX w. przykładowo Ben Vautier twierdził, że życie jest sztuką[1], a Robert Filliou utrzymywał, że *Sztuką jest wszystko, co artysta nazwie sztuką.*[2] Artyści postmodernizmu osiągnęli ten cel bezwzględnej wolności powszechnie i bez reszty. Obalili wszelkie autorytety i uznali relatywizm we wszystkich dziedzinach życia i rozważań za najprostszy i najbardziej skuteczny.

Ten stan sztuki i świadomości artystycznej tak podsumowuje Grzegorz Dziamski: *Sztuką może być dzisiaj wszystko (...) ponieważ sztuka wyzwoliła się z wszelkich ograniczeń, także z ograniczeń własnej definicji i uzyskała absolutną wolność (...) Sztuka może dzisiaj wyglądać jak reklama, moda, rozrywka, może przypominać konsumpcyjne towary, zabawki, przyrządy gimnastyczne, sprzęt kuchenny, działalność społeczną lub polityczną – jednym słowem może wyglądać jak cokolwiek, ale w przeciwieństwie do innych wytworów i działań musi być wolna.*[3]

Z racjonalnego punktu widzenia – to bardzo wątły atrybut odróżniający ją czy wyróżniający. W zgodzie z dotychczasowym doświadczeniem i logiką każdy wyraz i każda nazwa powstawały jako oznaczenie konkretnego przedmiotu lub pojęcia, które posiada cechy tylko jemu właściwe, więc odróżniające go spomiędzy wszystkich innych. Dzięki temu można sformułować jego definicje. Skoro zaś czegoś zdefiniować się nie da, to znaczy, że ono po prostu nie istnieje. Charles Harrison i Paul Wood w I tomie *Kunsttheorie*, wydanej w 1998 r. pisali: *Studiowanie historii sztuki nowoczesnej oznacza nieuchronnie (...) potrzebę odpowiedzi na (...)pytanie i definicję sztuki samej i o przebieg linii dzielącej pomiędzy tym, co jest sztuką i tym, co sztuką nie jest.*[4] A jeszcze w połowie XX w. Erwin Panofsky taką sformułował definicję: *dzieło sztuki jest przedmiotem zrobionym przez człowieka i przeznaczonym (...) do tego, by być doznawanym estetycznie.*

1



2

1. **Ryszard Gieryszewski**, *Bez tytułu*, 2015, olej, akryl, płótno, 30 × 76 cm
2. **Eduard Steinberg**, *Kompozycja*, 2006, gwasz, papier, 73 × 73 cm
1-2. Własność Mazowieckiego Centrum Sztuki Współczesnej „Elektrownia" w Radomiu, fot. Marcin Kucewicz

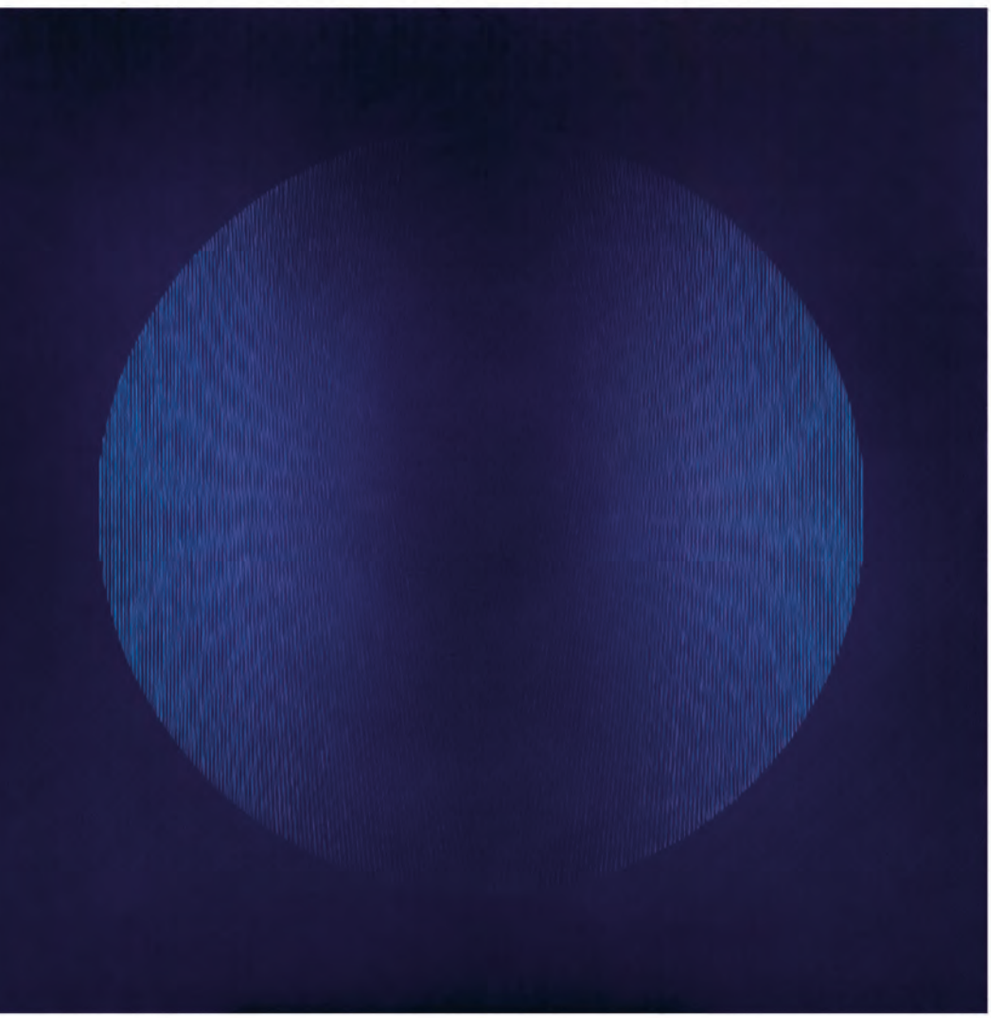
Jest ono jednak zarazem zespołem znaków, które posiadają określone znaczenie i mają je przekazywać widzowi.[5]

Wprawdzie rodzaj sztuki, o której mowa w tekście Dziamskiego, nadal istnieje i w formie obiektów wypełnia przestrzeń galeryjną, choć częściej bywa zjawiskiem efemerycznym. Rzecz jednak w tym, że straciła ona, czy raczej wyzbyta została, czasem doszczętnie, wszystkich trzech cech konstytuujących definicję Panofskyego. Co zaś najważniejsze: zawartości przekazu. Wtopiona bezkolizyjnie w powszechny zalew kultury masowej, w tym także kultury wizualnej, wraz z autorami tej wyzwolonej sztuki utraciła jakiekolwiek ambicje intelektualne, myślowej głębi i duchowej siły. A były jeszcze te treści w pełni obecne w wypowiedziach twórców z kręgu niedawnej i uważanej za super-awangardową sztuki konceptualnej (jak Roman Opałka, On Kawara, Douglas Huebler czy Lawrance Weiner). Był w ich dziełach ów najcenniejszy w sztuce czynnik sublimacji intelektualnej, wyczulonej wrażliwości emocjonalnej i owego niezbędnego Kantowskiego *Erhabene*. Treść przesłania w sztuce zawsze była sprawą pierwszej wagi.

Pamiętać wypada, że powodem, dla którego w najodleglejszej przeszłości nasi jaskiniowi praprzodkowie zaczęli tworzyć sztukę, zresztą od zarania geometryczną, było szukanie środków przekazu dla określonych treści, by służyły one porozumieniu i wymianie informacji współczesnym i by przetrwały dla potomnych. Zawartość przekazu była już wtedy głównym sensem sztuki. Ta motywacja, zmieniając swój charakter i kształt wywiedzionych z niej artefaktów pozostaje do dziś aktualna.

Tak wierna tradycjom sięgającym tysiącleci, a jednocześnie we współczesności nieznużenie różnorodna pozostaje sztuka spod znaku geometrii, m.in. kultywując kategorię piękna odrzuconą jako przestarzała przez ponowoczesne pokolenie artystów. Wystawa katowicka z jej ważkimi przekazami nie może być przez to pokolenie potraktowana inaczej niż zanegowana jako anachroniczna. Przyczyny jej negacji i niezrozumienia, jak tu już wspomniano, są stosunkowo nieodległe w czasie. W początkach wieku XX artyści, dla których liczył się świat intelektu i wyrazu przeżyć w sztuce wybrali drogę wytyczoną przez myśliciela i mistyka Kazimierza Malewicza oraz teozofa i analityka sztuki >

1



2

Pieta Mondriana, zaś inni, uwiedzeni efektownymi gestami, często nie do końca zrozumianego nowatorstwa, poszli śladami Duchampa. Te rozbieżne drogi przy dalszym rozwoju doprowadziły do tak przeciwstawnych postaw, że nie ma dla nich szans na wzajemną akceptację i zrozumienie. Jedna, skupiona na przekazach wartości immaterialnych, duchowych i ze sfery intelektu. Druga związana z przedmiotami prozaicznej codzienności albo realnością powszedniego życia z jego problemami.

Jak dalece sztuka odwołująca się do świata wartości niematerialnych jest obca postmodernistycznej postawie, obrazują dwie znamienne sytuacje. Na jednym z dyskusyjnych spotkań gdy wspomniałam o zagadnieniach uniwersalnych, młody krytyk z agresją wykrzyczał, że mówienie o uniwersaliach jest bełkotem. Drugi przykład pochodzi z ostatnich tygodni: Krakowska Akademia Sztuk Pięknych zorganizowała w czerwcu 2021 r. aukcję, której towarzyszył druk ulotny z tekstami pedagogów tej uczelni. Umiarkowany w swych poglądach Michał Misiak napisał: *Legenda głosi, że przed wejściem do gaju Akademosa widniał napis głoszący, by nikt, kto nie zna geometrii, nie wchodził. Zgadzam się z tym postulatem.* A inny akademik – Wojciech Kopeć, który powołał się przypadkowo na ten sam przykład, wyraził przekonanie: *To szczęście, że napis przy wejściu do pierwszej Akademii „Niech nieobeznany z geometrią nie wchodzi" jest prawdopodobnie fikcją literacką. (...) To wielkie nieszczęście, że ten sposób postrzegania pokutuje do dziś.*

W ramach Duchampowskiej koncepcji sztuki żyjącej zgrzebną codziennością utrzymuje się już od lat 80. i 90. XX w. nurt sztuki krytycznej zajmujący się problematyką społeczno-polityczną. Jaką przyszłość ma ten rodzaj sztuki? Katalog wystawy katowickiej stanowi obszerną antologię wypowiedzi artystów na temat trwałości sztuki. Wynika z niej, że trwałość tę wyznaczają głównie zawarte w niej przekazy i ich wymowa. Sztuka zaś, zajmująca się sprawami praktycznego życia ma wymiar trwania analogiczny do artykułów polemicznych w prasie. A zatem umiera wraz z problemem, który utracił aktualność.

Jak się zdaje, zadaniem sztuki nie jest funkcja interwencyjna w praktyce życia społecznego. Niech rolą sztuki, jak było od jej narodzin, pozostanie przekazywanie myśli i emocji współczesnym, pamięci – pokoleniom i co nie mniej ważne, niesienie wszystkim radości pięknem kształtów i barw. ■

Przypisy:

[1] – Tout Ben. Ed. Du Chene, Paris 1974, s. 43.

[2] – Robert Filliou w 1972 r. na Documenta 5 w Kassel.

[3] – G. Dziamski, *Sztuka po końcu sztuki*. Poznań 2009, s. 7.

[4] – Ch. Harrison, P. Wood, *Kunsttheorie im 20 Jahrhundert*, Verlag Hatje 1998, Osfildern – Roit bei Stuttgart.

[5] – E. Panofsky, *Iconography and Iconology*, Garden City 1955, s. 10-14.

On several important art problems with the exhibition in the background

The exhibition „The Language of Geometry. The Longevity of Art" presented at the Katowice BWA Gallery of Contemporary Art which is being presented between September and November, 2021, features works of 56 artists from 11 countries of the world. The exhibition is a summary of 36 editions of the international plein-air for artists which were organized since 1983. Each artist at the exhibition is represented by at least two works from the existing Radom collection, as well as one or two others that were created in recent years. ■

1. **Jean Pierre Viot**, *Spatial, T 07.12/049*, 2012, akryl, papier, płyta pilśniowa, 80 × 80 cm
2. **Michał Misiak**, *S-68*, 2014, olej, płótno, 100 × 100 cm
3. **Rita Ernst**, *Salinas Palermo*, 2018, akryl, płótno, 40 × 40 cm
4. **Tadeusz Gustaw Wiktor**, *Archeon*, 1995/1999, olej, akryl, płótno, 110 × 100 cm
5. **Grzegorz Sztabiński**, *Ponadczasowość horyzontu*, 2016, akryl, płyta wiórowa, 82,5 × 61,5 × 4 cm
1-5. Własność Mazowieckiego Centrum Sztuki Współczesnej „Elektrownia" w Radomiu, fot. Marcin Kucewicz

3

4

5

1

2

Jolanta Ciesielska

Sokołowsko 2021

Zamiast postawangardowych KONTEKSTÓW zielona szkoła „Kongresu postartystycznego"

Sokołowsko 2021. Zamiast postawangardowych KONTEKSTÓW zielona szkoła „Kongresu postartystycznego".

Całkowita zmiana formuły corocznie odbywającego się latem międzynarodowego Festiwalu sztuki efemerycznej KONTEKSTY zaskoczyła najbardziej tych, którzy przyzwyczaili się do obfitującego w wydarzenia artystyczne festiwalu, kuratorowanego przez duet Małgorzata Sady i Bożena Biskupska, w ramach którego artyści z całego świata prezentowali swoją bogatą aktywność twórczą . Otwierano liczne wystawy, powstawały parkowe instalacje, a czas wypełniony był od rana do późnych godzin nocnych uczestniczeniem w licznych performansach, spektaklach teatralnych, warsztatach, koncertach, wykładach, pokazach filmów i dokumentacji. Jeden z wieczorów poświęcano zwykle wybranemu jako „gwiazda festiwalu" konkretnemu artyście, o ugruntowanej pozycji i bogatej biografii. Przyjeżdżało mnóstwo gości i zawodowych obserwatorów. Festiwal zbierał coraz to lepsze recenzje, a jego fama rozlewała się szeroką falą po innych krajach, dokąd wracali zadowoleni z pobytu artyści zagraniczni. Rozrastała się przy tej okazji bogata kolekcja Fundacji In Situ, postępowała rozbudowa i przebudowa kolejnych partii „Grunwaldu" i innych budynków należących do fundacji –„Różanki" i kina imienia Krzysztofa Kieślowskiego, bohatera odbywającego się tam każdego roku festiwalu filmowego. Tą dobrą passę przerwała pandemia. Ze względu na ilość osób mogących uczestniczyć w imprezie i zmniejszony budżet ograniczono program ubiegłoroczny do niezbędnego minimum. Z kolei zamknięcie kraju spowodowało zawieszenie programów współpracy z zagranicznymi ośrodkami i wyższymi szkołami artystycznymi, których studenci byli liczną grupą na każdym festiwalu.

Na ubiegłorocznej edycji festiwalu KONTEKSTY, podczas której położono nacisk na działania bliskie naturze i która toczyła się głównie w otwartej przestrzeni parku, pojawiły się mocno akcentowane tematy spoza obszaru sztuki (ekologia, wykluczenie społeczne, problemy tolerancji, emigracji wewnętrznej, ucieczki z pola sztuki) i to właśnie one zapowiadały zmiany w dotychczasowej formule festiwalu.

Autorami radykalnej zmiany zostali tegoroczni kuratorzy festiwalu: Sebastian Cichocki (na co dzień dyrektor artystyczny Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie) oraz Marianna Dobkowska (kuratorka CSW Zamek Ujazdowski w Warszawie). Pomagali im w tym współpracownicy: Maja Demska, Krzysztof Bielecki, Kuba Depczyński, Bogna Stefańska i Kuba Szreder, socjolog kultury, z którym Sebastian Cichocki współpracował przy pamiętnej wystawie „Robiąc użytek. Sztuka w epoce postartystycznej", jaka miała miejsce w MSN w Warszawie w 2016 roku. Inaugurujący „Kongres postartystyczny" (bo także nazwa wydarzenia została zmieniona i nie używano już nazwy KONTEKSTY) Kuba Szreder nawiązał do idei zawartej w tekście Jerzego Ludwińskiego *Sztuka w epoce postartystycznej* dotyczącej rozszczelniania sztuki, unikania pośrednictwa instytucji kultury, galerii, działań artystycznych zmierzających w kierunku zacierania różnic pomiędzy sztuką a życiem, poszerzaniu pola badawczego o obszary i działania wykraczające poza tradycyjnie zajmowany obszar aktywności twórczej, skupienie się na jej konceptualnym a nie materialnym wymiarze. Także forma tego „aleatorycznego wykładu" była oryginalna. Autor poprosił publiczność o wylosowanie kilku abstrakcyjnie brzmiących tytułów „akapitów", zagadnień, a następnie rozwijał w odpowiedzi krótszą lub dłuższą wypowiedź. Sebastian Cichocki we wspomnianej powyżej wystawie znajdował przykłady angażowania się artystów w życie społeczne i polityczne, wypatrywał oznak sztuki postartystycznej w tworzeniu kooperatyw artystycznych działających na rzecz lokalnych społeczności, w działaniach ekologicznych, badaniu i opisywaniu różnych fragmentów historii, zakładaniu ogródków i ferm ekologicznych, czy różnorodnych działaniach miejskich, grach ulicznych, akcjach społecznych, niewiele mających wspólnego z tradycyjnym uprawianiem sztuki w zaciszu własnych pracowni. Tegorocznemu programowi, skupionemu na intensywnym, pogłębionym, jak twierdzą, przeżywaniu Natury towarzyszyło założenie „nie dziania się", to jest całkowitego unikania jakiejkolwiek produkcji czy prezentacji materialnych obiektów sztuki, a w zamian skupienie się na procesie przeżywania i obserwacji Natury i własnych reakcji na nią. Dlatego nie był zaskoczeniem kompletny brak wystaw, nie powstawały także żadne nowe instalacje, malowidła, rzeźby. „Spontaniczny" obszar aktywności został objęty programem codziennych spacerów i ćwiczeń gimnastycznych, okraszonych kilkoma koncertami oraz prezentacją kilku filmów artystycznych, których dosłownie nikt nie oglądał (na sali oprócz mnie siedziało najwyżej pięć osób), choć warte były obejrzenia, jak choćby film Gordona Matty Clarka *Food*, o kooperatywie artystów nowojorskich prowadzących w latach 70. środowiskową jadłodajnię czy dokumentacje ciekawej grupy konceptualistów serbskich OHO, z końca lat 60. i początku 70., Stuarta Brisleya *Being and Doing*, wreszcie jedyny polski akcent – nowy film Wilhelma i Anny Sasnalów *Chrust*. Niestety, nikt do ich oglądania nie zachęcał, bo nikt ich nie zapowiadał ani nie miał kto robić krótkich choćby wstępów przed projekcjami. Ponadto puszczane były w kinie w środku dnia, a przecież najaktywniejsi

3

4

1. **Pola Sutryk**, *POKARM* (wspólne przygotowywanie posiłku)
2. **Ewa Tatar i Ewa Polska**, *Punkt obserwacyjny zmian w sztuce* (słuchowisko poświęcone rzeźbie Marii Pinińskiej-Bereś)
3. **Mikołaj Moskal**, frotaże
4. **Krzysztof Maniak**, *Podkop* (miejsce do wąchania)

Fot. 1-4 Karolina Zajączkowska

z uczestników byli wtedy na spacerach i pieszych wycieczkach po okolicy.

Codzienne spacery, w których przewodnikami byli artyści z duetu „Centrala" – Małgorzata Kuciewicz i Simone de Iacobis oraz Krzysztof Maniak, Katarzyna Korytkowska, Ilona Witkowska, Małgorzata Gurowska, miały na celu nie tylko aktywne spędzanie czasu na świeżym powietrzu, ale według różnorodnych założeń przewodników rozpoznawanie właściwości lokalnego pejzażu z jego specyficzną i bogatą florą i fauną, uaktywnianie informacji o historii Sokołowska, w szczególności jego walorach prozdrowotnych, klimatycznych, smakowanie ziół i leśnych owoców, spotkanie z aktywistkami ekologicznymi, działającymi na tym terenie (spacer „szlakiem poziomkowym" wokół góry Bukowiec, zniszczonej przez kopalnię melafirów w Rybnicy). Uzupełniały je takie działania jak audiospacery prowadzone przez Leę Wróblewską z udziałem dzieci artystów, wyznaczone na okolicznych ambonach „Punkty głębokiego słuchania natury" Edki Jarząb, podkop, czyli jama do wąchania ziemi Krzysztofa Maniaka, dźwiękowa instalacja Antoniny Nowackiej w nieczynnej grocie Hermana czy prowadzona w różnych punktach Sokołowska gimnastyka „płucna" i ćwiczenia z medytacji.

Każda z opracowanych przez przewodnika tras , nierzadko wymagających dobrej kondycji i odwagi przedzierania się przez dzikie tereny, zwracała uwagę na inny aspekt poznawania okolic Sokołowska. Najbliższe historii dzisiejszego Grunwaldu, jak zwykło nazywać się po wojnie okazały budynek sanatorium naśladujący gotycki zamek, były spacery opracowane przez duet architektów Małgorzatę Kuciewicz i Simone de Iacobis. Spróbowali oni, przy pomocy miejscowego historyka terenu, odtworzyć trasy spacerowe opracowane w latach 80. XIX wieku przez założyciela parku i sanatorium doktora Hermanna Brehmera, zalecane pacjentom leczącym się tam na różne dolegliwości płucne. Oryginalne trasy obejmowały Schattiger Park, otaczający sanatorium oraz rozległe tereny lasu, łąk i wzgórz otaczających Sokołowsko i wiązały się z zaobserwowanymi strefami przepływu wiatru, strefami o różnym nasłonecznieniu i naprzemiennym wychładzaniu i ogrzewaniu organizmu w strefach zimnych i gorących. W czasach gdy do tego sanatorium przybywali liczni i bogaci klienci z całej Europy, trasy spacerowe uzupełniały altany, wodotryski, sztuczne sadzawki, groty, małe kafejki i restauracje oraz pokaźna ilość drewnianych ławek (było ich ponoć ponad 400). Poza pochodzącymi z tych czasów pięknymi willami czy kamienicami-pensjonatami, w których zamieszkiwały rodziny chorych oraz cerkwią niewiele po tym wszystkim śladów zostało do dziś, choć starania fundacji In Situ, zmierzające do utrzymania terenu parku w pełnej atrakcyjności, uzupełnianie nasadzeń roślinami ozdobnymi, restauracja wodotrysku, czy wykaszanie ścieżek i polan należy do ich corocznych obowiązków.

Przez cały czas trwania „kongresu" artyści wspomagani przez lokalną spółdzielnię żywieniową „Krzak" wykonywali wspólne posiłki, które co prawda z gotowaniem niewiele miały wspólnego, gdyż głównie żywiono się na nich niewiele przetworzonymi surowymi warzywami, ale sam fakt, iż akcja POKARM angażowała sporo osób wpływał na integrowanie się zebranych „delegatów i delegatek" (określenie organizatorów) spędzanie czasu na rozmowach i dyskusjach, o tym, co widzieli danego dnia i dokąd się udali. Nieliczni zaproszeni artyści, jak Mikołaj Moskal i kilkoro jego przyjaciół z krakowskiego kolektywu artystycznego „New Roman", mieli wykonywać wielki frottage z napotkanych struktur, ale ostatecznie do końca kongresu nie zaprezentowano jego rezultatów. Powstało natomiast kilkanaście grafitowych rysunków Igora Kubika, stanowiących swoiste frotagges z rosnących w okolicy roślin.

Kongresowi uczestnicy mieli okazję wysłuchać, odbywanych w plenerze, nielicznych wykładów jak ten otwierający Kongres postartystyczny, autorstwa Kuby Szredera, zatytułowany *Wykład aleatoryczny* czy Ewy Tatar opowiadającej pod parkową rzeźbą Marii Pinińskiej-Bereś o jej sztuce oraz o innych działaniach plenerowych artystów polskiej awangardy z lat 70. Rzeźbiarka Iza Tarasewicz zaprezentowała z kolegami muzykami – Mateuszem Kowalczykiem i Filipem Madejskim – nowo stworzony instrument muzyczny. Odbył się także niesamowity i pełen wrażeń plenerowy koncert muzyki elektronicznej Pawła Kuczyńskiego na wzgórzach Bukowca powyżej kopalni melafirów,w aurze zachodzącego słońca i nadchodzącej nocy. Przyznam, że tak mocno zmieniona formuła festiwalu letniego w Sokołowsku mnie zaskoczyła – przypomina ona obecnie spotkania „na zielonej szkole" dla młodych ludzi, głównie z Warszawy i niełatwo będzie mi się pozbyć myśli o utracie poprzedniej aury międzynarodowego tętniącego życiem festiwalu, ale życzę nowym organizatorom rozwojowych pomysłów oraz zdecydowanie większego otwarcia się na obecność artystów także starszych niż oni sami, ufając, że mogliby przekazać im swoje doświadczenie w bardziej bezpośredni, a nie zapośredniczony sposób. Brakowało mi także jakichś tworzonych *ad hoc* akcji włączających lokalnych mieszkańców czy przybyłych na imprezę widzów w program inny niż spacery po okolicy, tak by poza samymi uczestnikami pleneru (mylnie nazywanego kongresem) mieli oni jakieś aktywniejsze poczucie udziału w procesie podnoszącym ich świadomość „sztuki w epoce postartystycznej", albo może po prostu sztuki. ■

Sokołowsko 2021

Instead of the post-avantgarde Contexts – a forest camp of Postartistic Congress

The article reports the changed in the current edition of the Contexts Festival in Sokołowsko. The new team of curators under the leadership of S. Cichocki focused on the direct contact with nature and offered to the festival participants a possibility of walks and getting to know the natural surroundings of the village, combined with lectures and video projections. According to the author of the text, this formula led to a specific isolationism of the participants and created a climate of a forest camp for young people instead of allowing a deeper insight into the problems of contemporary art. The Contexts lost their aura of a vibrant international festival of performance art. ■

JUSTYNA TEODORCZYK

Czy wciąż człowiek?

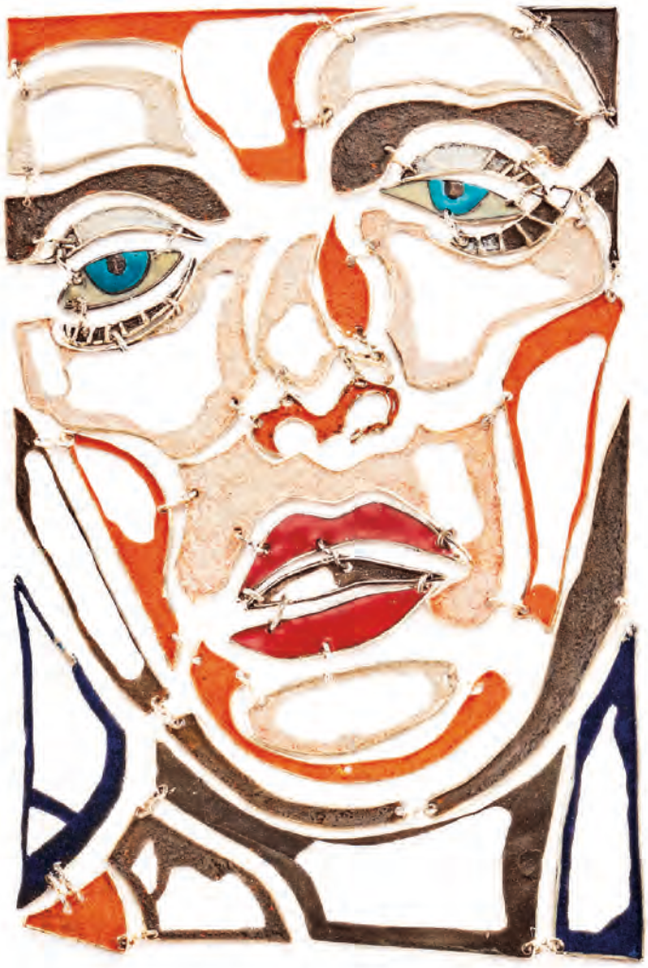
1

2

Pytajnik w temacie 29. Międzynarodowego Konkursu Sztuki Złotniczej: „Wciąż człowiek?" okazał się wyjątkowo uporczywy. Retoryczne hasło ogłoszone na parę miesięcy przed światową pandemią COVID-19 – po tym gdy świat na dłuższą chwilę wstrzymał oddech – uzyskało dramatyczną głębię i dodatkowy wymiar. Skierowane do artystów tworzących unikalną biżuterię autorską z całego świata, na które większość z nich odpowiedziała chwilę przed globalną zarazą, było prowokacyjną próbą skłonienia twórców do refleksji nad zuchwałymi poczynaniami człowieka, które mają najczęściej nieludzkie oblicze. Tragiczny i abstrakcyjny jednocześnie kontekst pandemiczny sprawił jednak, że wystawa wzbogaciła się o melancholijny, postapokaliptyczny wydźwięk, którego nie byli w stanie przewidzieć ani organizatorzy kolejnej edycji Legnickiego Festiwalu SREBRO, ani sama kuratorka wystawy i autorka hasła oraz towarzyszącego mu tekstu przewodniego, ani zresztą nikt inny, może poza ekspertami z paramedycznych seriali dokumentalnych, w których *nota bene*, podobnie jak w narracji wystawienniczej, chodzi raczej o budowanie napięcia niż autentyczną chęć rozwiązania problemu.

Wracając do konkursu festiwalowego Srebra, które od dekad czynią Legnicę europejską stolicą biżuterii autorskiej, konceptualnej czy po prostu artystycznej, warto podkreślić, że pandemia choć wprawdzie „sprofilowała" wystawę po czasie (większość prac nadeszła przed jej wybuchem), ale nie zdominowała jej. „Dzięki" temu, ekspozycja pokazała całe spektrum błędów, przewinień, grzechów i grzeszków ludzkich, nie skupiając się wyłącznie na ostatnich szczytach „imponujących" możliwości autodestrukcyjnych naszego gatunku.

Obiekty nadesłane przez niemal dwustu artystów z trzydziestu pięciu krajów, podejmowały różne tematy, brawurowo zamykając ogromne problemy świata i wielkie myśli w małych, często niepozornych obiektach, dla wzmocnienia wydźwięku opatrzonych komentarzem odautorskim. Ważyły się w nich nie tylko mistrzowskie popisy rzemiosła, wyzwania formalne i odważne eksperymenty, ale także umiejętności wykreowania przekazu, uwolnienia spod przyciężkiej materii złotniczej aktu artystycznego, który najpełniej odda dramatyzm (?), patos (?), wskrzesi obawę (?) ukryte w postawionym pytaniu – czy wciąż jesteśmy ludźmi. Czy udało nam się (także pomimo pandemii) nimi pozostać? Czy ocaliliśmy własną godność (i planetę)? Czy zdaliśmy egzamin z człowieczeństwa? Czy zdołaliśmy zachować twarz i obronić dumny tytuł *homo sapiens sapiens* (człowiek świadomy)? Próby odpowiedzi i refleksji nad naszym zbiorowym losem podjęli się artyści wielu kultur, tym razem jednak głównie z Europy, dodając do puli pytań kolejne, niestety uzasadnione „twardym materiałem dowodowym". Na wystawie znalazły się więc dzieła podejmujące



3

4

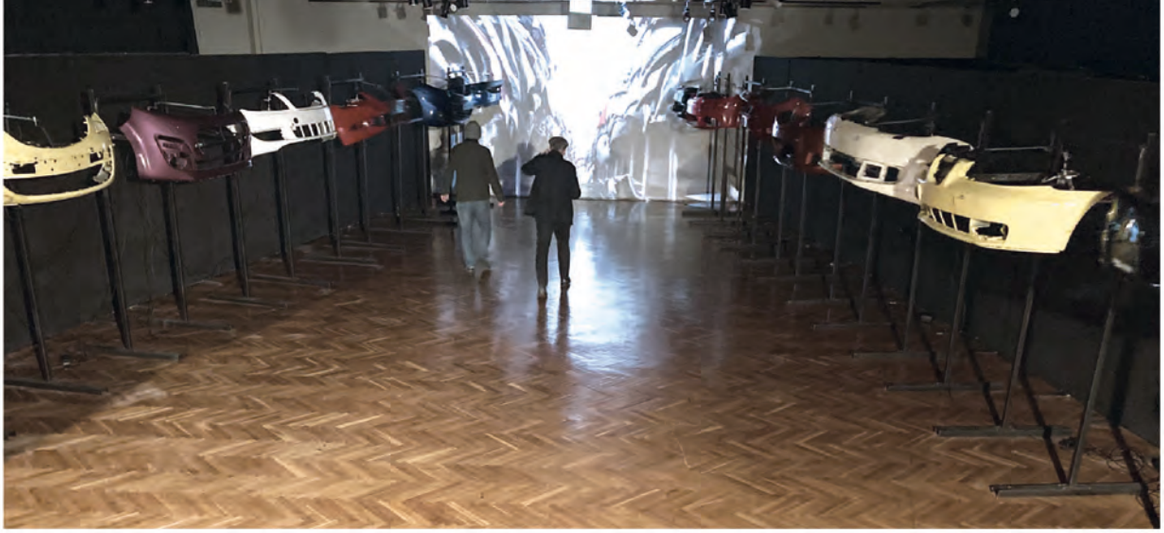
1. **Tieke Scheerlinck**
2. **Miroslava Veselá**
3. **Kirsten Plank**
4. **Tadeusz Jaśkowiak**

zagadnienia autodestrukcji gatunku, pozbawionego prawdziwej bliskości, gonionego wszechobecnym (i wszechmiernym) „wzrostem", wyzysku ekonomicznego i nadmiernej eksploatacji planety, wojen (także diamentowych) i uchodźcstwa, przemocy wobec kobiet, supremacji nad słabszymi gatunkami czy etycznie wątpliwych działań medycyny, przemysłu, korporacji. „Zwyciężyliśmy świat czy go pogrążyliśmy?" – prowokacyjnie pytali organizatorzy, ale żadna ze stron nie odpowiedziała jednoznacznie, pozostawiając tę pracę odbiorcy. Trzeba jednak podkreślić, że dość pesymistyczna i na pewno niełatwa wystawa w legnickiej galerii sztuki nie pozostawiła nas bez nadziei. Jak wskazywali twórcy, tylko bowiem człowiek – sprawca największych klęsk i porażek – może być jednocześnie autorem największych dokonań, od lotów w kosmos, do oddania siebie potrzebującym. Tylko on posiada naukę, wiarę i kulturę, które – miejmy nadzieję – pomogą nam się opamiętać i nie pozwolą nam się do reszty wyzuć z człowieczeństwa i dźwignąć z humanistycznej i społecznej zapaści, którą przyniósł nam sukces technologiczny. Artystyczny dramatyzm momentu, w którym znaleźliśmy się najlepiej zobrazował *Smartfon łupany* Tadeusza Jaśkowiaka. Ujął jurorów formalnym połączeniem stylu dwóch odległych epok: kamiennej i nowych mediów i otrzymał Grand Prix (drugą edycję z rzędu przyznano ten laur Polakowi!). II Nagrodę otrzymała Mariana Bilbao Gonzalez-Dueñas z Hiszpanii za broszę *Zapomnij swe imię* – nieregularną, ale idealnie wypolerowaną powierzchnię, w której możemy przejrzeć się niby w lustrze. Laureatka III Nagrody, Miroslava Veselá z Czech, niosący pozytywny komunikat zestaw serc pt. *Nadzieja* wykonała ręcznie z gliny (pierwsze), ze srebra technikami jubilerskimi (drugie) i maszynowo (ostatnie). Galeria Sztuki nagrodziła Niemkę Kirsten Plank. Jej *Twarz 1* – wielobarwny naszyjnik-puzzle – niczym wizja dobrego człowieka – zawieszany na szyi ulega dekonstrukcji, a odkładany z powrotem do pudełka – może na powrót przybrać kształt obrazka z wielu elementów, układającego się w portret. Srebrną Ostrogą, czyli nagrodą dla artysty, który zaskoczył swoim bezkompromisowym przekazem, wyróżniono natomiast Belgijkę Tieke Sheerlink, za małą łódkę wypełnioną kolorowymi sztucznymi diamentami. To łódź przewożąca uchodźców (nawiązującą do słynnego zdjęcia Massimo Sestiniego), o wymownym tytule *Cenni ludzie*, o których zapomnieli możni świata, a w których ona pragnie widzieć skarb, jakim jest każdy człowiek.

Legnicki Festiwal Srebro, po raz czterdziesty pierwszy zorganizowany przez galerię sztuki, odbywał się pod patronatem MKDNiS (a także honorowym: Marszałka Województwa Dolnośląskiego i Prezydenta Miasta Legnicy), oraz przy wsparciu KGHM Polska Miedź, fundatora cennej i symbolicznej nagrody w postaci srebrnego granulatu dla zwycięzców. Wystawa pokonkursowa 29 MKSZ „Wciąż człowiek?/Still human?" dostępna była od maja do sierpnia 2021. Ta i pozostałe prezentacje Festiwalu wciąż dostępne są na: silver.legnica.eu. ■

Still human?

29th International Jewellery Competition "Still human?" organized as part of the Legnica SILVER Jewellery Festival is a competition of original, conceptual and artistic jewellery which aims to persuade designers and jewellers to reflect on the audacious actions of a human being, which are usually inhuman. The pandemic context, both tragic and abstract, made the exhibition richer with a melancholic and post-apocalyptic overtone. The pieces sent by almost 200 artists from 35 countries took up various topics, embracing big thoughts and big problems of the world in small, often inconspicuous objects, trying to answer the question whether we are still human and whether there is hope and rescue for us. ■



1

Andrzej Saj

Częstochowskie przyzwolenie
(O wystawie M. Berdyszaka w BWA)

Twórczość Marcina Berdyszaka nie daje się tak łatwo przyswoić jak banan w konsumpcji – owoc, który stał się jej swoistym znakiem rozpoznawczym, czy też sugestią symbolu, dość zresztą przewrotnego, niekiedy o ironicznym wydźwięku, odnoszącym się do sztuki tego autora. Banan jest bowiem czymś nader oczywistym i pospolitym, jest, można powiedzieć, w swej naturze „banalny"; (jest zerem – powiedział kiedyś o nim artysta, choć stał się dla niego także „narzędziem mówienia o innej rzeczywistości"). Gromadzi on zatem w sobie sumę paradoksów – bo przecież owoc ten angażuje wokół siebie krzątaninę ogromnej liczby ludzi; stanowi bowiem pożywienie wielu populacji – jego producentów i dyspozytorów, może być uważany za produkt masowej konsumpcji, produkt o randze globalnej, a tym samym traktowany jako znaczący wytwór naszej kultury. Który trafił również do sztuki: w wyobrażeniach pop-artu i postkonceptualnych aranżacjach przestrzennych czy malarstwie neoekspresyjnym. Tak więc – jako temat bądź tworzywo – staje się on dobrym pretekstem do mówienia o wielu różnych sprawach, które dotyczą współczesności, w tym także zauważalnej jego przydatności w demitologizacji wielu utartych pojęć i stereotypowych sądów oraz potocznych odczytań obecnych w naszej świadomości.

Banan dla Berdyszaka – w wersji naturalnej, ale i sztucznej – okazał się także być swoistym wyznacznikiem stanu jego artystycznej kondycji; interesuje go bowiem ów styk rzeczywistości

2

Marcin Berdyszak
1. „Consensus omnium", 2020
2. *Śliska pamięć*, 2020
3. Ogólny widok ekspozycji,
Fot. 1-3 Artysty

3

(natury) z kulturą, a tu ten powszechnie znany owoc, obok swych odniesień interpretacyjnych, łatwo także podlega rzeczywistemu upływowi czasu (po prostu ulega procesowi gnicia); więc to czas zmienia go faktycznie w to, co może być nazywane „martwą naturą". A ten temat był dla ukształtowania twórczej postawy Berdyszaka niezwykle istotny i źródłowy; uważa on bowiem, że tzw. konwencjonalna malarska „martwa natura" była punktem wyjścia dla współcześnie realizowanych – w duchu postmodernistycznym – obiektów i instalacji przestrzennych. (...)

Wygodnym sposobem komunikacji dla artystów postmodernizmu, „językiem" adekwatnym do tychże koncepcji, stawał się więc ten oparty na ironii (ale też autoironii), tj. demaskatorski język sceptycyzmu i dyskursu prowadzonego z mistrzami modernizmu, a przy tym afirmującego postawy krytyczne wobec przeszłości sztuki. Dla Marcina Berdyszaka takimi punktami odniesienia stała się twórczość kilku artystów, wśród których dominujące znaczenie odgrywał Joseph Beuys czy rodzimy Tadeusz Kantor. Także dyskurs z dziełami m.in. M. Duchampa, R. Magritte'a, C.D. Friedricha, K. Malewicza, J. Johnsa, J. Malczewskiego, a nawet van Gogha – nawiązujący do preferowanej przez niego ironicznej postawy – służył właściwie stawianiu przez artystę pytań o sens istnienia sztuki „z drugiej ręki" i odnoszeniu się do świata substytutów i pozorów (iluzji). (...)

Aktywność twórczą Marcina Berdyszaka zawsze poprzedzała faza długiego namysłu (swoista konceptualizacja problemu), która – jak sam twierdził – nie zawsze kończyła się materialną realizacją. Stąd i opisanie bogatej, wielowątkowej twórczości Berdyszaka nie jest proste ani łatwe; jej charakterystyka wymaga wczucia się w nie zawsze czytelne (od razu) zamiary autora prac; potrzeba tu swego rodzaju „wmyślenia się" w jego intencje, w zamysł tego, co robi i do czego zmierza. Ta potrzeba identyfikowania się z myśleniem, odczuciami i wyobrażeniami drugiej osoby, jest tym trudniejsza, gdy dotyczy artysty tak oryginalnego i wielostronnego, a jednocześnie w jakimś stopniu nieodgadnionego; bo – jak się wydaje – o to też chodzi ich autorowi, co jest nb. zgodne z założeniami postmodernistycznej sztuki. Jeśli więc ostatnią opisywaną tu koncepcję wystawy w galerii częstochowskiej Berdyszak tytułuje: „Consensus Omnium" („za ogólnym przyzwoleniem"?) – to hasło to niesie właśnie wiele pytań i wątpliwości, podkreślających zagadkowość tej ekspozycji. (...)

Wystawa Marcina Berdyszaka pt. „Consensus Omnium" – zrealizowana w trudnych czasach pandemii – miała być rodzajem przedsięwzięcia, które niby za „wszystkich przyzwoleniem" (autora i potencjalnych widzów ?) >

1

2

dokumentowała kolejny etap twórczości artysty. Tym celom służy m.in. katalog, który nawiązuje do wcześniej wydanego (w 2018 r.) obszernego kompendium informacji (przekazywanych przez artystę drogą dialogu z J. Jedlińskim) pt. *wmiędzyczasie*; publikacji dokumentującej twórczość Berdyszaka od początków jego aktywności do 2017 roku. Katalog częstochowski zbiera natomiast prace z lat kolejnych (do 2020 r.), ale tylko niektóre z nich prezentowane są na wystawie. W swej ekspozycji Marcin Berdyszak maksymalnie wykorzystał możliwości, jakie dają ogromne przestrzenie galerii sztuki BWA w Częstochowie. Dwukondygnacyjną olbrzymią przestrzeń łączy jasna część, naturalnie oświetlona, z aneksem schodowym. W zaciemnionych zasłonami dwóch głównych salach artysta zainstalował wielometrowe obiekty, już to budzące swą formą lęk, już to skłaniające do pesymistycznych refleksji. Chodzi tu o zestaw pt. *Jednostka edukacyjna* oraz prowokującą swym ruchomym, agresywnym usytuowaniem instalację sprawiającą poczucie zagrożenia i niebezpieczeństwa, a odniesioną do tytułu całej wystawy realizację „samochodową". Charakter głównych eksponatów wystawy niewątpliwie odpowiada na aktualne w tej mierze zagrożenia i obawy powodowane bądź to decyzjami politycznymi, bądź ogólną sytuacją cywilizacyjną w świecie, w tym m.in. problemami nadmiaru konsumpcji; tu nader wymowny w formie jest obiekt z nagromadzoną masą sztucznych bananów (to boks zatytułowany: *Praktyki codzienne w czasach konsumpcji* z 2013 r.), niejako zapraszający do swoistej w nim „zabawy". Podobnie – intrygująco i ostrzegawczo (mrugającymi światłami) – kusi obiekt Śliska pamięć z 2019 r., również skonstruowany na bazie sztucznych bananów zamkniętych w metalowej ażurowej skrzyni. Ściany łącznikowej sali wypełniły natomiast prace malarskie, rysunkowo-graficzne i fotograficzne, relacjonujące bądź wcześniejsze realizacje z użyciem bananów w innych przestrzeniach (w tym intrygujące zestawienia sztucznych owoców z naturalnymi, ułożonymi w kształt gwiazdy Dawida w pomieszczeniach synagogi), czy malarskie interpretacje z cyklu „Kiedy rama staje się treścią" (z 2020 r.), bądź metalowe formy geometryczne „dekorowane" bananami (cykl: „Geometria i środowisko" z 2021 r.)..

Ogromne wrażenia niosą tu jednak obie główne instalacje. Pierwsza prezentuje „Dialog z *Umarłą Klasą*" Tadeusza Kantora. Ta zaprojektowana w 2020 roku realizacja oparta jest na konstrukcji (w skali realnej, a nawet powiększonej) modelu rakiety służącej przenoszeniu śmiercionośnych ładunków wybuchowych. Kadłub rakiety spoczywa na szczytach szkolnych ławek, celowo skonstruowanych w formie ni to klęczników, ni to ochronnych spowiedników; ławek jakby przed chwilą opuszczonych przez dziatwę, która pozostawiła w nich pojedyncze zguby: klapki, torebki, długopisy itp. szkolne przybory. Wymowa tej instalacji jest zastanawiająca; owo nawiązanie do „umarłej klasy"

3

Marcin Berdyszak
1. Ogólny widok ekspozycji
2. *Consensus omnium*, 2020
3. *Jednostka edukacyjna*, z cyklu Dialogi, dialog z *Umarłą klasą* Tadeusza Kantora, 2020
Fot. 1-3 Artysty

Kantora sugeruje tu możliwość powtórzenia się historii… ostrzega przed konsekwencjami eksperymentów, jakie do szkolnictwa wprowadzają niekompetentni politycy… To ostrzeżenie adresowane jest do dorosłych, ale konsekwencje mogą być groźne dla wychowanków szkół. Nota bene temat zagrożenia w relacjach między doktrynalnym fanatyzmem a niewinnością dzieci podjęty był już przez artystę w jego intrygującej instalacji z 2011 roku – pokazywanej w sali BWA w Poznaniu – gdzie spojrzenie sylwetek (manekinów) dzieci zderzone zostało z groźnym spojrzeniem fanatyka inkwizycji – ojca Torquemady. Niewinność jest zagrożona – jak zawsze – nietolerancją: efektem zacofania bądź religijnych uprzedzeń.Druga instalacja, stworzona została z gromadzonych przez artystę przednich części masek samochodowych, zainstalowanych na ruchomych wysięgnikach, które wysuwają do przodu zawieszone na nich elementy, w rytmie zderzeń i hałasu generowanego z towarzyszących instalacji dwóch ekranów emitujących filmy ze składowisk takich samochodów. Balansujący na linie (w jednym z filmów) nad stertami wraków samochodowych linoskoczek tylko dopowiada poczucie niebezpieczeństwa i lęku przed tą cywilizacyjną klęską. Czerń ścian galerii, niedopuszczająca do wnętrza naturalnego światła, niejako spływająca swym mrokiem, ledwie doświetlonym sztucznie, dopełnia wrażenia czekających nas zagrożeń, jest zatrważająca. Również te dwie ekspozycje odnoszą się do tego co łączy naszą współczesność z jej symptomami: presją sztuczności, nadmiarem konsumpcji i cywilizacyjnymi problemami.

Marcin Berdyszak znów udowodnił swą artystyczną wolę rozbijania stereotypów, negowania nawyków i odbiorczych wizualnych przyzwyczajeń. Ma na to nasze …przyzwolenie…

(Tekst jest częścią obszerniejszego materiału drukowanego w katalogu wystawy M. Berdyszaka) ■

The Częstochowa consent. On Marcin Berdyszak's exhibition in BWA

The article provides a short characteristics of Marcin Berdyszak's creative work, and focuses on his last exhibition from 2021 entitled „Consensuns Omnium" organized by the Częstochowa BWA Art Gallery. The artist proves his artistic will to break the stereotypes, deny habits and perceptory customs. He does this in an abstract form for a contemporary viewer. ■

Jerzy Kosałka
1. *ADAM RZEPECKI PODWYŻSZA RYSY*, makieta performensu, 2019
2. *BERESIOWY ZAGAJNIK*, makieta. Praca zrealizowana w ramach wystawy Nowa Normatywność w MWW, 2020r, fot. Dariusz Kawczyński, ekspozycja Galerii Ring
3. *Uwielbiam CosałCę*, instalacja obiekt, fot. Dariusz Kawczyński, ekspozycja Galerii Ring
4. *KRZESŁO KOSAŁKI*, performens wykonany w ramach wystawy Nowa Normatywność w MWW. 2020, fot. Tomasz Opania
5. *KRZESŁO KOSAŁKI*, makieta performens wykonanego w ramach wystawy Nowa Normatywność w MWW, 2020

1

JUSTYNA TEODORCZYK

„Dialogi" Kosałki w Legnicy

„Tylko sztuka wirusa pokona", śpiewał Jerzy Kosałka, przygrywając na drumli, w swoim krótkim, acz odważnym utworze, powstałym w ramach cyklu Galerii Entropia „Sztuka w czasach zarazy". To było niespełna dwa lata temu. Dziś trudno oprzeć się wrażeniu, że to jednak wirus, przynajmniej w pierwszym starciu, pokonał sztukę, a na pewno jej wystawienniczą czy stacjonarną odsłonę. Smutno przekonał się o tym sam Kosałka, gdy planowaną od dawna legnicką wystawę „z przyczyn pandemicznych" przesuwano najpierw z pierwszego na ostatni kwartał 2020 roku, a finalnie otwarto nie z początkiem, ale z końcem stycznia 2021 r., gdy po kilkunastu tygodniach zamknięcia sal ekspozycyjnych w całym kraju, odgórną decyzją przywrócono udostępnianie wystaw w galeriach sztuki.

W Legnicy twórczość Kosałki w formie pokazu indywidualnego zagościła po raz pierwszy. Wprawdzie w 2018 roku twórca zaprezentował tamtejszej publiczności *Taśmę Krasińskiego*, która przybierając barwy polskiej flagi stanowiła prowokacyjną demonstrację sztuki narodowej, ale była to zbiorowa ekspozycja („Odcienie bieli i czerwieni"). *Taśmy* nie zabrakło również na ekspozycji „Dialogi. Alternatywna historia sztuki według Jerzego Kosałki", którą galeria zainaugurowała rok wystawienniczy 2021.

Jak czytamy w katalogu *legnicka wystawa była tyleż spacerem po świecie sztuki – na zasadzie przyjemności, jaką daje oglądanie rzeczy już znanych – co biegiem z przeszkodami, bo bardzo znane dzieła, znanych artystów umieszczone zostały w zaskakującym często kontekście, co wymaga zastanowienia się także nad samym sobą – widzem, w niełatwym świecie politycznych wyborów i etycznych zaniechań. Do aktywizacji widza artysta używa różnych strategii artystycznych: raz jest to pastisz, innym razem persyflaż, nigdy nie brakuje w tych interwencjach inteligentnej refleksji i poczucia humoru*. I o ile wysublimowaną grę z odbiorcą trzeba odnaleźć i podjąć, właśnie otwierając się na tytułowy dialog, to humor widać już na pierwszy rzut oka, wręcz na poziomie wystawienniczym. Kosałka uczynił z owego humoru, groteski i (auto)ironii nie tylko podstawowy środek artystycznego wyrazu, ale i metodę odbioru jego sztuki – skuteczną płaszczyznę komunikacji, na której następuje zestrojenie konwencji mentalnej autora i widza. Tym sposobem nadawca i odbiorca, rozumiejąc „powagę" absurdalnej sytuacji, budują nić pełnego porozumienia. Wzmacnia je natomiast sentymentalny ładunek, który niesie w sobie dawna twórczość Kosałki, prezentująca znane, lubiane, kultowe dzieła. Dzięki temu

2

3

legnicka wystawa stała się nie tylko humorystyczną, ale również niezwykle melancholijną wyprawą w rejony tej wyjątkowej twórczości (a także wrocławskiej historii), w której przewija się parę Luxusowych nazwisk.

Wracając do topografii galerii Ring, ciekawie zagospodarowana makietami, obiektami i instalacjami legnicka przestrzeń witała widza tradycyjnym dywanem, tyle, że wyciętym w kształt lwiej skóry, uchodzącej za symbol wytwornego luksusu (praca *Eko-art*). Dzięki temu i innym zabiegom (jak np. czerwone story będące tłem dla kosałkowskiej damy bez gronostaja, wypchane zwierzęta, szklane klosze skrywające np. papierowe obiekty, szum instalacji wodnej czy widoczna z daleka instalacja *Kopista*, chroniąca dzieło toporną barierką), przestrzeń stała się tyle intrygująca i zagadkowa, co abstrakcyjna, budująca kolejne etapy wtajemniczenia w Kosałki świat przedstawiony. Na jego legnicką odsłonę złożyło się niemal trzydzieści prac, układających się w wybiórczą dokumentację twórczości artysty od lat 80. do dziś. To obok malarstwa (np. *Nieudana kopia czarnego kwadratu na białym tle, Słynny skok,* cykl „Ocet"), również instalacje (np. *Taśma biało-czerwona na wys. 130 cm, czyli jak przerobić sztukę współczesną na sztukę narodową, Mona Liza, Kosałka – Opałka – dwa kije*) i obiekty (np. *Kamienie nerkowe artysty z cyklu Body art, Akt męski wchodzący po schodach, Rzeźby z rysunków).* Szczególne miejsce na wystawie zajmowały makiety, które należą do ulubionych form wypowiedzi artystycznej autora *Dialogów*. W dwóch z nich (*Nowy Jork* oraz *Düsseldorf*) Barbie i Ken inscenizują spotkania o historycznej wadze i konotacji, jakiej nadaje im autor, dodajmy alternatywnej wobec oficjalnych wersji. Oto w Nowym Jorku zostaje obalona teoria konstektualizmu Jana Świdzińskiego (spotkanie z udziałem Kosutha, Lachowicza i Natalii LL), z kolei w niemieckim mieście Mazurkiewicz zwierza się Beuysowi, co sprawia, że tamten przywłaszcza jego autorską ideę „programu otwartego". Inne pokazują Rzepeckiego w(z)noszącego kamienny szczyt w Tatrach (*Adam Rzepecki podwyższa Rysy),* Wałęsę uchwyconego w przeskoku ponad murem (*Słynny skok*) a kolejne dwie – Kosałkę – a to walczącego ze Smokiem Wawelskim (*Bohater*), a to „zasiedzającego" wrocławskie Krzesło Kantora (*Krzesło Kosałki*).

Przekrój chronologiczny pokazu obejmuje ponad trzy dekady. Mimo upływającego czasu twórczość Jerzego Kosałki – jak przystało na artystę o kontrkulturowej proweniencji – wciąż ujmuje pomysłowym użyciem absurdu i ironii oraz pełną humoru arogancją, kierowanymi tak wobec „wielkich mistrzów", kolegów po fachu, jak i siebie samego. Zestawione z wyborem sugestywnych mediów (i technik), jak instalacja (przestrzenna, malarska, wodna) czy makiety wydarzeń, dodają poczucia, że nabiera nas nie tylko Kosałka, ale cały świat. Zwierzęta mają własny plan (jak zbuntowana łasiczka z *Do widzenia*), fakty dotyczące teorii i historii sztuki nie są takie, jakie je znamy (alternatywne wersje wydarzeń w dioramach), wielkie dzieła są do „przerobienia" (podrobienia?), a jedyne, co jest autentyczne, to na pewno nie prawo jakiejkolwiek własności (*Krzesło Kosałki, Kopista, Dyscyplina pracy*) ale ...broda (*Brody Art* z osobiście potwierdzonym przez dawców certyfikatem zgodności ofiarowanych włosów z bród). Wśród zgromadzonych prac znalazły się motywy sztandarowe dla twórczości autora, które powstały w latach 80., ale wciąż mają kontynuację, jak słynna *CosalCola*, która figuruje w nowych odsłonach – chociażby smakowych; cykl „Polski pop-art", który niezmiennie zestawia wizerunki butelek octu sprzed dekad i ostatniego roku, czy *Plan bitwy pod Kłobuckiem* z 1986 r., z czasem – wzorem praktyki *museum shopów* multiplikowania dzieł w formie gadżetów – wzbogacony o pudełko „nieukładalnych" puzzli. Z kolei katalog wystawy zawiera także dokumentację najnowszego performensu Kosałki *Kopista pod Zachętą*, zarejestrowanego jesienią 2020 w Warszawie, a będącego kontynuacją działania z Galerii Trietiakowskiej sprzed paru lat. Gdy reprodukcja *Kopisty*, (dzięki wsparciu rzeczonej instytucji dla artystów niemogących przez pandemię doczekać się realizacji zaplanowanych wystaw) pojawiła się na ulicach stolicy, autor udał się tam i sfotografował w geście znanym z pierwowzoru. Kolejnym legnickim smaczkiem jest dokumentacja filmowa (dostępna na ekspozycji oraz na stronie instytucji w formie krótkiego zapisu wideo) spontanicznego performensu, w którym Jerzy Kosałka podpisuje swoim nazwiskiem zachowany od lat 70. malarski motyw na szczytowej ścianie w centrum Legnicy. Ponad czterdzieści lat temu, wówczas początkujący artysta, w ramach studenckich praktyk stworzył ten wzór wraz z nieżyjącymi już: Stanisławem Zimą oraz Edwardem Mirowskim (z Legnicy).

Wystawa „Dialogi..." w nieco innej odsłonie, bo ta zmienia się z pokazu na pokaz, w przyszłym roku zagości w jeleniogórskiej BWA, które jest także współwydawcą katalogu. Znajdą się na niej także nowe prace, które dopiero powstaną. Pandemia i obecna sytuacja w kraju i towarzyszące jej absurdy (obie przybierające słynnymi „falami") z pewnością są bowiem bardzo skuteczną i bogatą inspiracją dla twórców. ■

Kosałka's Dialogues in Legnica

The exhibition *Dialogues* by Jerzy Kosałka, presented at the Gallery of Art in Legnica, was not only a humorous, but also an extremely melancholic journey into the areas of this unique work (as well as the history of Wrocław). Kosałka made this humor, grotesque and (auto) irony the basic means of artistic expression, but also a method of receiving his art – an effective area of communication where the mental conventions of the author and the viewer are attuned. In this way, the sender and the recipient, understanding the „seriousness" of an absurd situation, build a thread of full agreement. They are strengthened by the sentimental load carried by Kosałka's old works, presenting the well-known, liked and cult works. ■

4

5

1

LENA WICHERKIEWICZ

Krajobraz po...

Ja również chciałbym o wielu rzeczach nie wiedzieć, ale trzeba chyba przywracać pamięć. Martin Pollack

Oglądany krajobraz jest spokojny i przyjazny. Pozornie niewinny. Las, kawałek ugoru, zarośnięty wysoką trawą rów przy wiejskiej drodze, brzegi rzeki z wierzbami i olchami, górki grzbiet (...), *nie ma tu niczego godnego uwagi, nie widać żadnego piętna, żadnych znaków. Tylko krajobraz. Najczęściej zupełnie niespektakularny. Często nudny. Czasem sielski* (...). *I właśnie owa zewnętrzna niepozorność, fakt, że nie ma na nich niczego, co by przybliżało ich historię, przydaje tym miejscom upiornej, a nawet złowieszczej wymowy.* W taki sposób opisuje w *Skażonych krajobrazach* skrywające ponurą historię pejzaże Europy Środkowej i Wschodniej Martin Pollack, austriacki pisarz, reportażysta. Te słowa mogłyby służyć jako opisy obrazów Wilhelma Sasnala.

Banalność pejzażowych ujęć Sasnala jest tym, co wywołuje pewien dyskomfort. Jakby autor specjalnie raczył nas czymś, co jest nad wyraz zwyczajne, stereotypowe, nijakie, wyzute z wszelkiej emocjonalności. Ot jakiś las, a raczej jego znak, oddany zamaszystym gestem, jakieś pola z tumanem kurzu, proste budynki stojące na pozbawionej cech szczególnych równinie. W czerwcu Muzeum Żydów Polskich POLIN otworzyło wystawę Wilhelma Sasnala „Taki pejzaż". To pierwsza do kilkunastu lat tak duża prezentacja jednego z najbardziej znanych polskich współczesnych malarzy.

Tytuł wystawy, *Taki pejzaż*, wymyślony przez kuratora, Adama Szymczyka, został zaczerpnięty z wiersza Andrzeja Szimdta, wyśpiewanego przez Ewę Demarczyk w 1963 roku (śpiewała go także Wanda Warska). Artysta przyznał, że słowa Szmidta dobrze rezonują z jego obrazami. W wierszu jest bliska jego obrazom prostota i wieloznaczność, banalność i liryzm, rytm i suspens:

(...) *nieraz zbrodniarz*
łzą zapłacze
ślepy żebrak
znajdzie pracę
błędny ognik
ciemny paróg
bosy rycerz
złoty laur

taki pejzaż
taki pejzaż
taki pejzaż
taki pejzaż (...)

Wilhelm Sasnal

1. *Bez tytułu*, 2016, olej na płótnie, depozyt w Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN, dzięki uprzejmości artysty i Fundacji Galerii Foksal, Warszawa
2. *Żydzi* (*Według Degasa*), 2014, olej na płótnie, kolekcja prywatna
3. Bez tytułu (*Maus 4*), 2001, olej na płótnie, Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN

Na wystawie zaprezentowanych zostało ponad pięćdziesiąt obrazów Wilhelma Sasnala z lat 1999-2021. Z dorobku artysty zostały wybrane te podejmujące problematykę Zagłady, relacji polsko-żydowskich, a także stosunek do inności. Tym, co łączy prezentowane obrazy jest zawarty w tytule motyw pejzażu.

Znany z historii sztuki klasyczny temat rodzajowy został potraktowany wieloznacznie. Tym, co pierwsze przykuwa naszą uwagę, jest fakt, że pejzaż częściej bywa pusty niż zaludniony. Jeśli występuje sztafaż, nawet taki, który znaczeniowo ogrywa ważną rolę, to jest on potraktowany marginalnie. Wilhelm Sasnal uważa, że pozbawiane postaci ludzkich pejzaże lub takie, w których postaci giną w tle, wskazuje na pustkę kulturową, kierują uwagę ku faktom, które pozostają przemilczane, pominięte. „Czego brakuje? Co było ważne?" – do stawiania przede wszystkim takich pytań inspirują obrazy Sasnala. Zdają się kwestionować utrwaloną w kulturze jego „niewinność". Pejzaż naiwnie uważany jest za uzdrowiciela i pocieszyciela, związany z oddaniem nastroju i piękna, a przecież pod naszą szerokością geograficzną jest przede wszystkim świadkiem przeszłości. Krajobraz jest nierozerwalnie związany z działalnością >

2

3

człowieka. Jest jej milczącym świadkiem - obserwatorem, czasem też przymuszonym do ukrywania traumatycznych faktów. Do rzadkości nie należały przecież sytuacje, kiedy zbrodniarze – ogrodnicy kształtowali krajobraz: zsypywali masowe groby, zazieleniali okolice. Wszystko po to, by ich zbrodnicza działalność nie wyszła na jaw, by poprzez przyrodę zamazać przemoc.

Z nieujawnianiem przeszłości związana jest jeszcze jedna kwestia. Często zdarza się tak, że mieszkańcy „miejsc traumatycznych" nie chcą wracać do przeszłości. Mają potrzebę mieszkania w zdrowym, nienaruszonym krajobrazie. Wypierają bolesne, niewygodne fakty z przeszłości, stosując znany z psychologii mechanizm samoobrony, wyparcia. Chcą być zostawieni w spokoju, żyć w z trudem wypracowanej normalności. Mieszkają w konkretnym miejscu i nie chcą, by przypominać im przeszłość, z którą często nie mają nic wspólnego. Lepiej, by traumatyczne fakty były zapomniane, by przeszłość uznać za zamkniętą. Pustka obrazów Sasnala jest właśnie o tym: o pozornej normalności, o pozornym spokoju. Może to brzmieć paradoksalne, ale w pewnym sensie Sasnal maluje to, czego nie ma. Swoją malarską metodą wskazuje na wszelkie wymazania, wyparcia, przemilczenia, na wszystkie nieodrobione lekcje historii. Trudna, bolesna historia drugiej wojny światowej ma wciąż swoje ciemne strony, nieujawnione fakty i nieopłakane śmierci. Trauma wciąż ścieli się w pozornie idyllicznym pejzażu, długi zimny cień nadal kładzie się nad Europą Środkowo-Wschodnią. Adam Szymczyk w tym kontekście stosuje termin „obrazu wykasowanego". Wskazuje, że u Sasnala pojawia się on pod postacią wytarcia, zamazania, zasłonięcia, zamalowania. W wielu obrazach prezentowanych na wystawie ten zabieg jest widoczny, jak choćby w *Shoah (Las)*, *Bez tytułu (Polak)*, *Żydzi (według Degasa)*. Często „wytarte" są twarze osób przedstawionych, czasem inny znaczący fragment, niekiedy mamy wrażenie pewnej przypadkowości w wyborze elementów wymazanych. Jest to jednak pozorne. To co, niewyraźne jest ważne, jest obecne.

Przedstawienia pejzażowe związane były także z treściami symbolicznymi. To ostatnie było szczególnie istotne w polskiej kulturze – pejzaż ojczysty, romantyczny z wątkami narodowymi, pejzaż wojenny. W polskiej tradycji wiązał się z podtrzymywaniem mitu polskości, niesieniem narodowych i symbolicznych treści. Adam Szymczyk w rozmowie dla magazynu „Szum" wyjaśnia, że *wystawa rysuje krajobraz po rozpadzie pejzażu heroicznego, który wywodzi się z polskiej tradycji romantycznej. Wajda przeniósł tę tradycję w realia obrazu filmowego. Kiedy zaczęliśmy pracować nad wystawą, obejrzałem sobie dość dokładnie* Popioły *i to jest dokładnie ten materiał wizualny, który pokazuje jak po wojnie wyobrażano sobie „polski krajobraz". Film wziął to z literatury, w tym przypadku z Żeromskiego. Z jakichś łąk, pokrytych śniegiem rozstajów i innych nieokreślonych, onirycznych i tragicznych miejsc.* Dodaje też, że ważną inspiracją do podjęcia tematu znaczeń pejzażu, jego relacji z historią społeczną, była książka Simona Schamy, *Landscape and Memory*. W swoich przedstawieniach pejzażu Wilhelm Sasnal proponuje nową perspektywę dla ujęcia symboliki. Poprzez swego rodzaju „zastępstwo", „obiekt zastępczy", by znów odnieść się do psychologii. To o tym mówią, moim zdaniem obrazy takie jak: *Kraków – Warszawa* (2006), *Kapusta* (2013), *Chlew* (2011). To nic, że dym na polu kojarzy się z samospaleniem, stos główek kapusty z ludzkimi głowami, białe proste budynki z obozowym barakami…

1

Przy zwiedzaniu wystawy pomocny jest, przygotowany przez Sasnala, rysunkowy przewodnik. Pomysł, by go zrealizować wyszedł od Adama Szymczyka. W przewodniku Wilhelm Sasnal wskazuje na źródła obrazów, ujawnia ich konteksty historyczne i kulturowe oraz wizualne odniesienia. To zaskakujący pomysł, ponieważ to zwykle rysunki poprzedzają obrazy. Tym razem jest odwrotnie. Rysunek dopełnia obraz, staje się jego przedłużeniem, wyjaśnieniem, swego rodzaju glossą. Praca nad rysunkami była okazją do refleksji, do przyjrzenia się na nowo istniejącym już obrazom. Stanowiła też swego rodzaju rewizję podejścia do malowania. Wilhelm Sasnal przyznaje, że rysował tak, jak teraz namalowałby obrazy. Dobrym przykładem jest *Tłumaczka*, obraz powstały z inspiracji filmem Claude'a Lanzmana *Shoah*. Gdy go malował w 2003 roku, uważał kobietę za mediatorkę między reżyserem a świadkami, niemego świadka rozmów, który nie ma swojego zdania. To dlatego przedstawił ją wówczas z nieostrą, jakby wymazaną twarzą. Pracując na wystawą i towarzyszącym jej rysunkowym przewodnikiem, przyjrzał się obrazowi raz jeszcze. Dokładnie przejrzał kadry z filmu Lanzmana i odnalazł te, na podstawie których przed laty malował. Okazało się, że tłumaczka, Barbara Janicka, wcale nie była niema, „przeźroczysta". Przekładając wypowiedzi, wzięła na siebie rolę mediatora. Sasnal podzielił się

2

3

4

Wilhelm Sasnal

1. *Bez tytułu* (*Strach*), 2008, olej na płótnie, dzięki uprzejmości artysty i Fundacji Galerii Foksal, Warszawa
2. *Chlew*, 2011, olej na płótnie, dzięki uprzejmości artysty i Fundacji Galerii Foksal, Warszawa
3. *Pierwszy stycznia* (*bok*), 2021, olej na płótnie, dzięki uprzejmości artysty i Fundacji Galerii Foksal, Warszawa
4. *Pierwszy stycznia* (*tył*), 2021, olej na płótnie, dzięki uprzejmości artysty i Fundacji Galerii Foksal, Warszawa

swoimi refleksjami w przewodniku: *Janicka stara się zatuszować zarówno antysemicki wydźwięk polskich świadków, jak i sarkazm, a nawet wrogość, zadawanych przez Lanzmanna pytań*. Była aktywnym uczestnikiem rozmów. Artysta przyznał, że teraz namalowałby obraz inaczej, w szkicowniku proponuje rysunkowe alternatywy. Studiowanie przewodnika inspiruje do poszukiwania głębszych kontekstów, sprawia, że odkryć możemy kolejne warstwy znaczeń, zarówno te sugerowane przez artystę, jak i własne, które pojawią się podczas oglądania i lektury.

Temat pejzażu jest głównym wątkiem, wokół którego zbudowana jest narracja wystawy, ale otwiera też na inne, równie istotne. Polski krajobraz jest niejako tłem, kontekstem dla refleksji natury społecznej i kulturowej. Wilhelm Sasnal podejmuje krytyczną dyskusję z polskimi mitami: megalomanią (*Bez tytułu (Polak*), 2010), stosunkiem do innych, mniejszości narodowych i etnicznych (*Cyganie I*, 2010), wpływem Kościoła na życie społeczne i polityczne (*Przekrój przez Polskę*, 2007). Tropi ślady antysemityzmu (*Żydzi (według Degasa)* 2014; *Alois Hudal*, 2016) oraz uprzedzeń rasowych utrwalonych w tekstach kultury (*Murzynek Bambo*, 2014). To wszystko powoduje, że wystawa porusza głębokie struny, wytrąca ze strefy komfortu, skłania do przyjrzenia się, krytycznego, tekstom kultury, oficjalnej narracji historycznej. Czego brakuje? Co zostało przemilczane? W jaki sposób, w jakim kontekście powiedziane? Czy może przeinaczone? Tym pytaniom sprzyja oryginalna aranżacja wystawy, autorstwa Johanny Meyer-Grohbrügge. Ściany galerii wystaw czasowych w POLIN obłożone zostały cienką blachą aluminiową, jakby folią. Daje ona szczególne wrażenie, specyficznego rodzaju odbicia. Nie jest to nawet krzywe zwierciadło, to deformacja, ale też niejasność, quasi odbicie, nie do końca wyraźne. Jakby tym scenograficznym zabiegiem skłonić zwiedzających by byli czujni, krytyczni.

Wystawa, która jest pierwszą od wielu lat prezentacją prac artysty ma także rys monograficzny. Pozwala zobaczyć w zasadzie większość ważniejszych obrazów. To wyjątkowa okazja, ponieważ wiele prac zostało wypożyczonych z zagranicznych kolekcji publicznych i prywatnych. Można prześledzić główne wątki w twórczości artysty – refleksję dotyczącą Zagłady, tworzenie jej swoistej ikonografii, rozważania na temat statusu obrazu malarskiego w dobie dominacji innych form obrazowania, dyskusja z narodowymi mitami. Zaobserwować, jak się rozwijały, zmieniały, choć wymaga to pewnej wprawy, ponieważ wystawa nie jest zbudowana w oparciu o chronologię.

Artysta przyznaje, że bardziej chodzi mu o odniesienie się do historii niż do pamięci. Fakty historyczne są obiektywne, twierdzi. Zaś pamięć zaś – subiektywna, ponieważ odwołuje się do emocji. Historia jest jednak u malarza „zapośredniczona", nie był naocznym świadkiem przestawnych przez siebie wydarzeń. Artysta otwarcie mówi o korzystaniu z materiału fotograficznego, filmowego, malarskiego. Dla artysty źródłami są przede wszystkim film *Shoah* Claude'a Lanzmanna, komiks *Maus* Arta Spiegelmanna, książka Jana Tomasza Grossa *Sąsiedzi*, opowiadania Tadeusza Borowskiego, a także inne przekazy historyczne i ikonografia. Mimo deklaracji, że interesuje go historia, nie zaś pamięć, to sposób, w jaki przedstawia przeszłość, sytuuje jego praktykę bardziej w sferze „postpamięci", wykreowanej na podstawie przekazów i tekstów kultury, zapośredniczonej medialnie. Sasnal stara się jednak unikać związanego z pamięcią emocjonalnego zabarwienia. Stara się być obiektywny, malować z „chłodnym okiem i ręką". Jego obrazy sprawiają wrażenie jakby wyzbyte były wszelkiej uczuciowej temperatury: utrzymane w chłodnej, szaro-zielonkawej tonacji, z czernią, jawnie demonstrują fotograficzne źródło. Interesującym zabiegiem jest też zderzanie współczesności z przeszłością. Podkreślanie elementów, poprzez które ślady historii są obecne „tu i teraz". Chyba najwymowniejszym przykładem jest obraz *Bez tytułu* (2016), związany z wycieczką artysty rowerem z Lublina do Majdanka. Pokazuje tu nagi pejzaż po Zagładzie. Wcześniej zwykle korzystał z artefaktów, z materiału ikonograficzne zaczerpniętego od innych twórców lub najważniejszy motyw zasłaniał jakimś nieistotnym elementem. W przypadku widoku obozu na Majdanku wszystko jest pokazanie wprost, a nawet dość bezczelnie: ciepły róż drogi, na której stoi rower i malarsko potraktowane niebo. Te współczesne, „turystyczne" elementy aż nadto uwypuklają grozę zachowanych budynków obozu. Podobną strategię zastosował w dwóch ostatnich obrazach, z tego roku: *Pierwszy stycznia (bok)* oraz *Pierwszy stycznia (tył)*. Obrazy są także związane z osobistym doświadczeniem artysty, są zapisem wydarzenia wskazanego w tytule – powrotem artysty i jego żony z Sylwestra i zatrzymaniem przed bramą obozu w Treblince.

„Taki pejzaż" to wystawa przejmująca, skłaniająca do refleksji. Przyjęty temat – pejzaż - otworzył bogate znaczeniowo malarstwo Wilhelma Sasnala na nowe treści, dotyczące kulturowych i historycznych uwikłań przyrody, a także umieściła twórczość malarza w szeregu nie tylko polskich poprzedników, pejzażystów. Kontekst nadaje też wystawie miejsce, w którym jest prezentowana, Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN. W tej perspektywie szczególnie wyraźnie brzmi podejmowany przez Sasnala temat pamięci o Zagładzie, potrzeba ujawnienia faktów, które do tej pory są nieznane lub niewygodne, by o nich pamiętać. To wystawa wzbudzająca czujność, uważność na historię i sposób jej przekazywania oraz naszą wspólną wobec niej odpowiedzialność. ■

Wilhelm Sasnal, „Taki pejzaż", Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN, 17 czerwca 2021 – 10 stycznia 2022, Kurator: Adam Szymczyk

Such a Landscape

Since June 2021, the POLIN Museum of the History of Polish Jews has hosted an exhibition of Wilhelm Sasnal's paintings *Such a Landscape*, curated by Adam Szymczyk. It features over 50 artworks painted in the years 1999–2021 which are dedicated mainly to the topics of Polish-Jewish relations and the Shoah. Landscapes, which are a common theme to all the paintings, emphasize the unsaid facts, silence and cultural emptiness. ■

1

2

ANDRZEJ MAZUR

Witold Vito Wójcik – etapy rozstrzygnięte i obecność

Cykl „The Chair of The Painter" interpretować można w kategorii sztuki osobistej lub jako retrospekcję prywatności. Witold Vito Wójcik buduje kontinuum w oparciu o redukcję obecności, na rzecz przestrzeni realnej *par excellence.* Mówiąc na temat przeniesienia owej realności należy zaznaczyć, że jej klasyfikacja dotyczy paradoksalnie czegoś, co z samą osobowością ma związek fundamentalny. Malarstwo Witolda Vito Wójcika w żadnym wypadku nie może być traktowane jako zorientowane na rzecz, zaś pozór możliwego wrażenia, jakoby konsekwencja utrwalania upodobanego tematu stanowiła cel sam w sobie, zostanie zdemaskowany wówczas, gdy nadmieni się słowo na temat przemyśleń artysty związanych z cyklicznością egzystencji lub przeżywanymi etapami drogi twórczej. Można mówić wiele na temat symboliki krzesła malarza, odnajdując w tej figurze dosłowny wręcz synonim rozwoju pasji, poszukiwań czy chronologii twórczości. Dopełniając powyższe poprzez fakt, iż krzesło znajduje się w pracowni artysty, wolno wnioskować, że sama pracownia staje się właściwym medium, jako jednoczesnym inicjatorem i skutkiem. Twierdzenie, że to jednak malarstwo jest, było i pozostanie środkiem medialnej wypowiedzi będzie równoprawne i co do tego nie ma wątpliwości. Nie ma możliwości, by było inaczej, bo w rzeczy samej medium Witolda Vito Wójcika dotyczy przestrzeni jako środka i materializacji celu. Cykl „The Chair of The Painter" w najbardziej dosłownym znaczeniu funkcjonuje jako niezwykła projekcja, zaś krzesła, atrybuty malarskie i całe wnętrze pracowni stanowią rezultat projekcji osobistej, prywatnej i intymnej. Scenariuszem jest wspomniana wyżej dyskusja z egzystencją, czyli dyskusja malarza z własnym życiem.

Od strony formalnej malarstwo Witolda Vito Wójcika określone jest czytelną preferencją wobec gam kolorystycznych, jednak pod kątem samego stylu określone jest wieloetapowym poszukiwaniem, gdzie artysta podejmuje różnorakie

tropy, od ekspresjonizmu, poprzez popartowski realizm, impresjonizm czy nawet neoplastycyzm. Wolno próbować określić tą twórczość jako wieloaspektowy nadrealizm, bowiem nad rzeczywistym za każdym razem nadbudowywane jest charakterystyczne rozwiązanie formalne, przy którego pomocy artysta redukuje lub deformuje przymioty realizmu. Nie można pomijać warstwy samej koncepcji, czyli faktu, że Witold Vito Wójcik to malarz, który nie wiąże się konsekwentnie z jednym stylem. Dość szczególnym jest, że zarówno eksperyment, jak świadoma i celowo powzięta tendencja ujawnia fragment tu i teraz artysty wobec świata, życia i czasu. Zwykle scenografia jest tłem i pewną sferą potencjalną, niezbędną ku temu, by na jej polu mógł zaistnieć akt. Malarstwo Witolda Vito Wójcika może bez wątpienia być odebrane, jako scenograficzne z racji tego, że struktura i przedmiot bardzo czytelnie odnosi się do teatralnego, czy filmowego anturażu. Tym, co istotnie odróżnia je jednak od sensu scenograficzności, jest, że stanowi ono sztukę będącą aktem. Nie można w żadnej mierze orzec, że krzesło jest puste, bo czeka na kogoś, lub że zostało stworzone dla kogoś, by ów ktoś mógł na nim odegrać swoją rolę. Na każdym z tych krzeseł siedzi bowiem malarz, który konsekwentnie urealnia zakres emocji i przeżycia na szlaku własnej wędrówki.

W malarstwie Witolda Vito Wójcika zawiera się wypowiedź tak samo kontemplacyjna, co kontestacyjna, zaś sam twórca wydaje się dokonywać swoistej diagnozy artystycznego skostnienia. W powszechnym powiedzeniu: pokaż mi swój pokój, a powiem ci kim jesteś, zawiera się sedno – jesteś całe życie w tym samym pokoju. Dlaczego na krześle w pracowni malarza nikogo nie ma? Nie chodzi bynajmniej o odpowiedź, że miejsce to zajmuje już malarz. Krzesła w pracowni malarza czekać mogą na innych, którzy spętani duchem nie mogą się uwolnić i oderwać, bo zbyt długo się zasiedzieli. Można również zadać pytanie: kim jest artysta, który za każdym razem, kiedy opuszcza krzesło oznajmia, że ukończył dzieło? Trudno poddawać w wątpliwość fakt, że Witold Vito Wójcik jest artystą rozstrzygającym. Brak rozstrzygnięcia dotyczy poszukiwania w obrębie niepewności. Można poświęcić temu całe życie i bardzo często ów stan jest określany w eufemistyczny sposób (konsekwentne poszukiwanie itp.). Brak rozstrzygnięcia bywa utożsamiany z istotą, czy sensem sztuki w ogóle i nietrudno o wniosek, iż zakrawa to o hipokryzję. Droga, którą przebywa Witold Vito Wójcik widoczna jest dzięki temu, że artysta pozostawia za sobą ślady niejednorodne, gdzie każde z krzeseł posiada odrębną, właściwą sobie naturę. Świadczy to o zdecydowanej krytyce postawy artystycznej, z którą malarz nie chce się utożsamiać, polegającej na uprawianiu przez całe życie jednego stylu, techniki, wyznawaniu nurtu – często narzuconego przez kryterium środowiska. Dla Witolda Vito Wójcika istotnym jest, że krzesła są opuszczone, co w oczywisty sposób sugeruje tak samo obecność, jak sam akt dokonany i osiągnięty cel.

Witold Vito Wójcik

1. *Studio*, 2016, olej na płótnie, 120 × 90 cm
2. *Tors X*, 2021, olej na płótnie, 120 × 90 cm
3. *Studio*, 2018, olej na płótnie, 120 × 90 cm
4. *Krzesło malarza*, 2018, olej na płótnie, 150 × 120 cm
5. *Krzesło malarza X*, 2020, olej na płótnie, 120 × 90 cm

Fot. 1-5 Artysty

Wspólnym mianownikiem jest krzesło i pastelowość żółcieni, bieli, czerni i szarości kulminująca w rezultacie spokojnego kontrastu.

Nawiązanie do zakresu gam nie jest przypadkowe w chwili, która poprzedza nawiązanie do cyklu „Akty". Przedstawieniowa seria dzieł ujawniająca siedzące kobiece postaci interpretowana być może jako analogia do cyklu „Chair of The Painter". Nie szukając jednak bliskoznacznych metaforycznych podobieństw warto zwrócić uwagę na dwie zasadnicze, być może istotniejsze od możliwej analogii różnice. Pierwsza dotyczy kolorystycznej rozpiętości kontrastu kobiecych ciał, który daleki jest od spokoju, jakim epatowały kontrasty opuszczonych krzeseł. Pojawia się żółć, czerwień, czy zieleń. Intensywny kolor wypełnia określone sfery, podsycając dynamikę nie samej postaci, lecz stanu witalności. Można odczuć organiczną mięsistość ożywiającego gestu i ta tendencja towarzyszy każdemu dziełu będącego częścią cyklu, zupełnie jakby była ich tkanką wspólną. Postaci ulegają deformacji, co w oczywisty sposób dotyczy malarskiej interpretacji tematu samej cielesności, jednak wobec rozwijanej refleksji nasuwa się myśl na temat niejednorodności zjawiska w odniesieniu do samego przekształcenia. Druga różnica wiąże się z zanikaniem tego, co było intensywne w ramach cyklu „Chair of The Painter", czyli tytułowego atrybutu lub atrybutów pracowni malarskiej. Krzesła, ale także obrysy samego wnętrza ustępują ciału, stając się zredukowanymi układami geometrycznymi, na tyle jednak czytelnymi, aby można było w nich odnaleźć sens i funkcję. Na kobietę, która jest modelką przeniesiony zostaje stan wewnętrzny samego twórcy, zaś artysta wydaje się współistnieć z nią w prywatnej przestrzeni pracowni. Każdy akt zawiera w sobie ducha malarza, zaś każde przedstawienie kobiecego ciała można odczytać poprzez wczucie się w jego stan wewnętrzny. Witold Vito Wójcik to artysta rozstrzygający i świadomy zmienności, przekształcający w myśl istoty siebie samego, konsekwentny względem drogi, której szlag oznaczony jest etapami opuszczenia tego samego trwania, które pragnie posiąść na nowo. ■

Witold Vito Wójcik – the resolved stages and presence

Andrzej Mazur describes Witold Vito Wójcik's painting cycle entitled „The Chair of the Painter". The author reveals artistic intentions of the painter, paying attention to the subject matter of this cycle: empty chairs – objects which are as much practical as symbolic. The analysis of the objects related to the needs of people is completed with a shorter presentation of the second cycle entitled „Acts" where paintings of models are closely related to the objects to sit. ■

3

4

5

Roger Piaskowski

Niebieski Telemach

Słuchaj rad wewnętrznego oka nie wpuszczaj nikogo
Zbigniew Herbert, *Studium przedmiotu*

Zauważmy, że twórczość (malarska w szczególności) jest podpatrywaniem, zapamiętywaniem i podążaniem za cieniami przeszłości, za światłem, które cienie pozostawiło, lokując je i nawarstwiając w enigmatycznej (ale dobrze znanej artystom) magmie powidoków, ikonosfer w onirycznych, podświadomych projekcjach, skojarzeniach, kliszach, wkraczających nagle i bez zaproszenia. Umysł twórcy nigdy nie śpi, szuka inspiracji, a wola twórcza spełnia się w pracy, wyraża formotwórczą konieczność. Szczególnym zadaniem, grą, analizą i badaniem fenomenu dzieła malarskiego, sprawiającym wiele przyjemności i niespodzianek jest tropienie, a nade wszystko odkrywanie owych „cieni", „brzmień", „sygnałów", kodów wizualnych i ikonograficznych, mniej lub bardziej zakamuflowanych miejsc, figur, warstw, znaków i śladów. Proces uzasadnienia statusu dzieła, wynika z czasochłonnego obcowania, smakowania, spotkań i powrotów, to niekiedy romans na całe życie, zwłaszcza, kiedy nie słabnie zachwyt mimo upływu czasu i przyzwyczajenia.

Consuetudo altera natura

Telemach Pilitsidis przyzwyczaił nas do łagodnej mądrości malarza słów i stroiciela barw. Lecz przyzwyczajenie prowadzi do rutyny, dlatego (oglądając ostatnie prace malarza) wołam z radością: O błękitny! O niebieski Telemachu! wśród kobiet tańczących, jak Grek Zorba. Pozwól, abym dołączył do kręgu tańczących, niech trwa taniec życia bez końca. Wszak powiadasz: *aisthetos Chronos/z ogromnych ilości chwil/postrzegalnych/uchwycić to, co stałe.* Niebieski można usłyszeć, niebieskie jest echo, niebieski bywa cień na śniegu, jest „niebieski" z Księgi Rodzaju, przychodzi każdego dnia, jest przestrzenią, w której formy istnienia stają się obrazem dobrego i pięknego świata. Nadzwyczajny kolor, do którego artysta zwraca się z miłością: *Ty jesteś światem/Rozgość się w nim/I napełnij go sobą* [1]. Zbigniew Herbert miał „swój błękit", o którym napisał w wierszu *Gwóźdź w niebie*:. *To był najpiękniejszy błękit mego życia: suchy, twardy i tak czysty, że zapierało dech. Wychodziły z niego wolno ogromne anioły powietrza.* Antoni Matuszkiewicz w wierszu *Błękitne przeciwstawienie* dedykowanym Józefowi Hałasowi, dotyka substancji obrazu z „niebieskim": *Teraźniejszość/mieszka w niebieskości/między błękitem a błękitem/Łączy stronice/liturgii godzin/Malarz/ z własnym/ światłem idzie pod brzask/ Powraca/ za ścianę za czas/za siebie.*

Kiedy Telemach zaczyna mówić po grecku – w otoczeniu murów zamku w Głogowie, w rozległej sali, goszczącej osiemdziesiąt obrazów na osiemdziesięciolecie artysty – nagle przenoszę się na statek Odysa, do innego świata i słysząc mowę Homera, widzę to, co z języka greckiego wyprowadza historię osobistą, ilustrowaną pędzlem Telémachosa, syna Odyseusza i Penelopy, potomka mistrzów Apellesa, Zeuksisa i Polignota. Cóż, starożytni Grecy zostawili nam osamotnioną Europę, uwiedzioną przez Zeusa pod postacią byka, pełną zapomnianych mądrości i zrujnowanych świątyń. *Każdy Grek jest przybyszem/ każdy Grek jest obcy/ ojczyzną Greka jest ziemia. Opu gis eki patris / „tam gdzie ziemia/tam i ojczyzna"* [2]. Telemach ciągle nam o tym

1 Telemach Pilitsidis, fragment wiersza *Niebieski* z tomu *Dwie rzeki*.
2 Telemach Pilitsidis, z tomiku *Miniatury poetyckie*, s. 10.

1

2

3

Telemach Pilitsidis
1. Z cyklu *Czerna*, 2021, olej na płótnie, 70 × 100 cm
2. Z cyklu *Czerna*, 2021, olej na płótnie, 60 × 80 cm
3. *Lipowo*, 2021, olej na płótnie, 70 × 80 cm

przypomina. Obrazami i wierszami zaświadcza o nienasyceniu, które dokumentuje wystawa jego malarstwa, otwarta w Muzeum Archeologiczno-Historycznym na zamku w Głogowie.

Ekspozycja „brzmi" zatem helleńską historią i niebieskimi obrazami sędziwego mistrza, a motyw tańca, „muzyczność", przywołują nie tylko taniec Sirtaki, muzykę z *Czterech Pór Roku* Antonia Vivaldiego czy tańczącego Anthony Quinna do muzyki Mikisa Theodorakisa w słynnym filmie *Grek Zorba*, lecz także tańczącą dziewczynę Djam, z wyspy Lesbos, bohaterkę znakomitego filmu w reżyserii Tony Gatlifa. Niebieskie obrazy z trzema tańczącymi kobietami, obdarzonymi radością i wdziękiem identyfikuję jako: pogodną Eufrozynę, promienną Aglaię i kwitnącą Talię, czyli przybyłe z Grecji trzy Charyty (Gracje), boginie i towarzyszki Afrodyty i Apollina. Ożyła mitologia i objawiła się metempsychoza w cyklu kompozycji tworzących rodzaj fryzu, o tytułach: *Penelopa*, *Tańcząca Eurydyka*, *Flamenco*, *Sirtaki*, *Prezent gwiazdkowy* czy *Cztery pory roku*. Twarze tańczących kobiet są piękne, choć zatarte przez niedocieczenie. *Rysuję owal twojej twarzy/ Bez żadnych zbędnych szczegółów/I wydaje mi się/Że taka/Jesteś źródłem światła/ Najcudowniejszą osobliwością/W moich oczach*[3]. Kobiety dostojne i powabne w malarstwie niebiesko figurowym, wypełniają prostokąty wertykalne w rytmie zakrzepłej muzyki, łączą się w pary z mężczyznami, statyczne jak kory z erechtejońskiego portyku, wolne od dźwigania belkowania, dołączają do tanecznego korowodu modernistycznych obrazów świata, który otwiera Edward Munch, pokazując trzy kobiety na brzegu morza, w którym odbija się światło księżyca w pełni. Artysta *czeka na pocałunek muzy, która skryta poza – oczami poety, tę łzę – błysk zrozumienia – zsyła i na niewidzialnej kartce papieru śladem swym zapisuje...*[4]. Niebieski Telemach Pilitsidis, to doświadczony mentor malarstwa, odnajdujący w barwie nieba, symbolu nieskończoności i raju, kolor *na styku i między przerwami/Gdzie niebo zaczyna się*, albowiem „najpierw było niebo", a kolor niebieski jest w *niebieskim oceanie wszystkich pragnień*[5].

Ut pictura poesis[6]

80. obrazów, które z namysłem rozlokowała na ścianach sali muzealnej kuratorka wystawy, Ewelina Wyrwas, daje wgląd w sztukę malarską naznaczoną etapami estetycznych wyborów, kompozycyjnych decyzji budujących uniwersum Telemacha, składające się z fascynacji, bywalca sfer apollińskich, nieustannie zagłębionego w obserwacji codziennego życia wśród bliskich mu ludzi, w miłości i w pracy, w natury tajemnicach i mrokach, wsłuchanego w samego siebie – jak w lirę, wydobytą z Morza Śródziemnego. Życie artysty jest tu – na wystawie – sprowadzone do wyboru obrazów: od ikonowego minimalizmu w duchu profesora i duchowego nauczyciela, Jerzego Nowosielskiego, przez mroczne, metaforyczne i surrealne wizje pejzaży z okiem podglądającym mikroświat fauny i flory w ten sposób, aby otworzyć oko świata, pozwolić, aby tęcza zakrzepła w ostatecznym rozkwicie. Przywołanie Orfeusza jako patrona powinowactwa sztuk, malarskiej i poetyckiej, jest nieodzowne, i dobrze posłużyć się w tym miejscu spostrzeżeniem Andrzeja Saja: *Między materią a światłem przestrzeń dopisana/ wyobraźnią twórcy i w wyobraźni unicestwiająca/wszelkie dowody na jej istnienie – więc nie ma/przestrzeni nie ma materii i światła a trwanie/ jest formą poetyckiej wyobraźni/ wolną od istnienia*[7]. Gdy pojawia się człowiek, i wychodzi na pierwszy plan kompozycji, to jest nim symboliczna figura, naiwna niby z romańskiego portalu, uczestnicząca w misterium Pasji. Dalej obrazy wiodą nas w coraz bardziej skomplikowany obszar nawarstwiających się układów figuralnych, symboli i tonacji kolorystycznych, prowadzących niekiedy do pozbawionych sztafażu, zgeometryzowanych, ciemnych wnętrz, z których wychodzimy na spotkanie pogodnej obecności człowieka, a narrację ładnych, anielskich buzi w ciepłych tonacjach odbieramy niby gloryfikację triady: dobra, miłości i piękna. Przekonanie, że obcując z tymi obrazami, towarzyszymy artyście w poszukiwaniu utraconej Arkadii – jest dojmujące. Popatrz, widzu, zdają się mówić obrazy, jak spod warstw pigmentów barwnych, pociągnięć pędzlem, laserunków i werniksów, patrzy na ciebie tajemnicza twarz: śląc potomnym gwiazdy spadające/kometami srebrnych włosów[8]. Słychać muzykę, widać taneczne kręgi prowadzone przez trzy Charyty, tworzące korowód kobiet, poruszających się w rytmie procesji panatenajskiej z fryzu partenońskiego, oświetlonego ultramarynowym światłem odbitym od wód morza Egejskiego. Chcemy dołączyć do tego towarzystwa, podążającego (uciekającego?) na Cyterę, wyspę miłości w poszukiwaniu raju utraconego. W malarstwie Telemacha Pilitsidisa zawarta jest sfera niewypowiadalnego, niedefiniowalnego. Oderwanie od mistrza Nowosielskiego prowadziło w nieznaną przyszłość. Istnieje ponadczasowy, ponadrealny ciąg obrazów, których nigdy nie zobaczymy. Obrazy, które schodzą ze sztalug dołączają do tego dziwnego rodzaju przedmiotów, które wymagają niebieskiego pokarmu, aby istnieć dalej, nawet wtedy, gdy ich nikt nie ogląda.

Malarstwo jest nieruchomą poezją, dlatego nie tracą na aktualności słowa, które kiedyś dedykowałem książce *Natalia*, pióra Telemacha. Daimonion Pilitsidisa odwołuje się do języka Homera i Konstantinosa Kawafisa, którego wiersz *Itaka* można traktować niczym bilet wstępu na wystawę głogowską: *Jeżeli wyruszasz do Itaki, proś, aby twoja podróż była długa, obfita w przygody i nauki.* ■

3 Telemach Pilitsidis, *Dwie rzeki*, s. 136.
4 Andrzej Saj, *Stare zwyczaje Młode nawyki*, s. 17.
5 Cytaty z wierszy Telemacha Pilitsidisa z tomu *Dwie rzeki*, s. 80-81.
6 *Jak w malarstwie, tak i w poezji*, maksyma pochodząca z Listów Horacego.

7 Andrzej Saj, *Oprawa światła*, s. 37.
8 Andrzej Saj, *Stare zwyczaje Młode nawyki*, s. 36.

Blue Telemach

In the article, the author speaks about a retrospective exhibition of paintings by Telemach Pilitsidis organized by the Historical Museum in Głogów on the occasion of the artist's 80th birthday. The works of Telemach – a Greek of origin, settled in Poland – are clearly inspired by the Greek mythology, but they also refer to contemporary problems of life in Poland. The author of the text recalls the main topics of his art, including references to Orpheus and other Muses, as well as poetic inspirations, as the artist also successfully practices poetry. ■

Elżbieta Łubowicz

AUTOPORTRET-CIEŃ

O Smudze Pawła Żaka

1

Paweł Żak dał się poznać jako oryginalny fotograf, mistrzowsko operujący światłem i cieniem, w swoim debiutanckim cyklu *Opowieści* (1996–2006): drobne, banalne przedmioty odgrywały w nim w półmroku swoje zastanawiające minispektakle. Potem (2008–2017) zaskoczył cyklem *I inne martwe natury*, w którym kluczowym elementem obrazu było tym razem równomiernie rozproszone, naturalne światło dnia, z cieniem pojawiającym się jedynie szczątkowo. Po drodze jednak powstał cykl *Bliski znajomy* (2002–2004), którego narracja oparta była na kontakcie z własnym sobowtórem ukazanym jako odbicie w lustrze. Światło, cień, odbicie – wokół tych niezwykle symbolicznych motywów krąży wyobraźnia i refleksja Pawła Żaka. W najnowszym cyklu *Smuga*, pokazanym w Galerii Leica w Warszawie na przełomie 2020 i 2021 roku, tematem jest cień własnej postaci, padający na różne obiekty w plenerowych sytuacjach.

Cień osoby ludzkiej to wielki topos w kulturze, nabierający wielu znaczeń począwszy od starożytności. Wystarczy wspomnieć wielką metaforę cieni w pieczarze opisaną przez Platona, chiński teatr cieni, opowiadanie *Cień* Andersena, *Bema pamięci rapsod żałosny* Norwida, zagadkowe obrazy de Chirico. W teorii archetypów Carla Gustava Junga „cień" to ciemna strona ludzkiej osobowości. Nieodłączny cień towarzyszący człowiekowi w świetle i znikający w mroku intrygował i niepokoił, a od czasu wynalezienia fotografii, kiedy można go już było „złapać" w kadr i utrwalić, stał się obiektem fascynacji wielu autorów.

Paweł Żak
1. Z cyklu *Smuga*, 2018, fotogafia, 60 × 90 cm
2. Z cyklu *Smuga*, 2020, fotografia 70 × 105 cm
3. Z cyklu *Smuga*, 2018, fotografia, 60 × 90 cm
1-3. wydruki pigmentowe

Mógł być zarówno elementem inscenizacji przed kamerą, jak i efektem niespodziewanego natknięcia się na zadziwiający własny cień w trakcie wędrówki na ulicy czy w naturalnym pejzażu.

W *Smudze* – inaczej niż w poprzednich, inscenizowanych cyklach – jest to zazwyczaj cień napotkany, ale niekiedy nieco zmodyfikowany prostymi ingerencjami. Pojawia się cień na asfalcie obwiedziony sznurkową linią, wypełniony rysunkiem kredą, obrysowywany przez małą dziewczynkę. Często trudno zgadnąć, czy kadr jest kadrem znalezionym przypadkowo, czy minimalnie wyreżyserowanym poprzez rzucenie swojego cienia na napotkany intrygujący obiekt – jak na zdjęciu z rozgniecionym arbuzem wypełniającym cień głowy. Oglądając ten cykl fotografii na wystawie, widz wyraźnie odczuwa, że są to sytuacje zauważone po drodze, które zainspirowały autora do różnych egzystencjalnych refleksji. Tym silniejsze jest to odczucie, że na wystawie w Galerii Leica część fotografii umieszczona została na podłodze i oglądający mógł przejść po nich w trakcie zwiedzania. A droga – to stary symbol życia…

Tytuł *Smuga* przywołuje powieść Josepha Conrada *Smuga cienia*, opowiadającą o dojrzewaniu bohatera do zmagania się z życiem. Kontrapunkt dla wizerunku autora fotografii *Smuga* w postaci małej dziewczynki rzeczywiście w tę stronę może kierować interpretację cyklu – jako zamyślenie nad odpowiedzialnością za nowe życie. Ale to tylko jedna z możliwych interpretacji. Na jednym ze zdjęć dziecko obrysowuje cień ojca; na innym – cień dziewczynki

2

3

zatrzymuje, ciągnąc do tyłu za kurtkę, cień odchodzącej jego postaci. Te sytuacje wywołują nieodparte skojarzenie ze słynną opowieścią Pliniusza Starszego o córce garncarza obrysowującej na ścianie cień profilu ukochanego idącego na wojnę. Metafora wydaje się tu przejmująco dosłowna.

Sam cień – wśród wielu różnorodnych symbolicznych znaczeń – ze swoją konotacją cieni elizejskich nieuchronnie wywołuje sensy eschatologiczne. Fraza „smuga cienia" oddaje nie tylko Conradowskie znaczenie tej metafory, ale także potoczne, określające przekroczenie kulminacyjnego momentu w życiu, od którego zaczyna się już ta druga, zmierzająca ku końcowi jego połowa. Nowy cykl fotografii Pawła Żaka nie jest jednak w całości poświęcony melancholijnym rozmyślaniom o przechylaniu się życia ku śmierci – to tylko jeden z wątków. Na kilku fotografiach, na których cień postaci skontrastowany jest z silnym światłem, refleksje eschatologiczne ustępują przeżyciu transcendencji. Tak można interpretować kadr, na którym widoczny jest cień jedynie ramion i dolnej części głowy – górna jej część roztapia się w błękicie nieba; na innym – sylwetka rzucona na jasny mur wypełnia sobą centrum kadru, sugerując oddalanie się postaci, dominującej nad horyzontem, w świetlistą przestrzeń. Te obrazy uświadamiają naocznie, że istnienie cienia zależne jest całkowicie od światła – tam, gdzie go nie ma, nie jest możliwy cień. Racjonalna konstatacja tego faktu, oparta na obserwacji i ścisłych wnioskach, niesie ze sobą refleksje o religijnej i filozoficznej naturze.

Ale na fotografiach ze *Smugi* można odnaleźć inny jeszcze obszar sensów. Cień autora bywa czasem „drugim ja", sobowtórem, któremu przydarza się dramatyczny wypadek (zdjęcie z arbuzem), zamknięcie w ciasnym lochu z grubymi >

1

Paweł Żak
1. Z cyklu *Smuga*, 2020, fotografia, 60 × 90 cm
2. Z cyklu *Smuga*, 2017, fotografia 60 × 90 cm
1-2. wydruki pigmentowe

murami czy nagłe zniknięcie wśród cieni innych postaci. Wędrówka z własnym cieniem u boku stwarza dobrą możliwość wypróbowania różnych wariantów swoich wyobrażonych losów. To inna opowieść o spotkaniu z samym sobą niż w *Bliskim* znajomym, gdzie kontakt odbywał się twarzą w twarz. Teraz to nie dialog z „drugim ja", ale medytacja nad kolejami własnego losu i nad alternatywnym ich przebiegiem, który mógł – czy może się zdarzyć.

W nowym cyklu Pawła Żaka dostrzegam jednak także znaczenia, które odnoszą się do samej fotografii jako obrazu. Zastanawianie się nad tym tematem prowokuje nietypowa estetyka tej serii: barwne kadry, ze względu na kolorystykę powierzchni, na której pojawia się cień, przemieniają się czasem w czarno-białe, na których tylko drobne ślady koloru wskazują, iż nie jest to zdjęcie monochromatyczne. Ta koncepcja zwraca mocno uwagę na opozycję światła i cienia wraz z jej wieloznaczną symboliką, ale oprócz tego wprowadza problematykę realizmu medium fotografii. Tak minimalny i oczywisty zabieg w tej technice obrazowania jak wycięcie kadrem fragmentu widoku może sprawić, że jego obraz na zdjęciu radykalnie rozmija się z potocznym doświadczeniem rzeczywistości.

Temat autoportretu-cienia był i jest popularny wśród fotografów; na istotny powód tej popularności może w części rzucić światło ważne spostrzeżenie XVII-wiecznego kolekcjonera obrazów, Paula Fréarta Chantelou, zacytowane przez Victora I. Stoichitę w *Krótkiej historii cienia*: [...] *jeśli w nocy umieścimy świecę za plecami osoby tak, by jej cień padał na ścianę, wówczas będziemy mogli poznać po cieniu tożsamość tejże osoby, prawdą jest bowiem, że żadne dwie głowy nie spoczywają na barkach w ten sam sposób.* Paweł Żak poprzez autoportret-cień nie tylko przekazuje nam, widzom, znak osobistego zwierzenia, ale także przez czytelne nawiązania estetyczne przywołuje dzieła innych fotografów, którzy takie autoportrety zrealizowali wcześniej: Lee Friedlandera, Janusza Leśniaka, Vladimira Birgusa... Umieszcza w ten sposób siebie (metaforycznie) w ich cieniu. ■

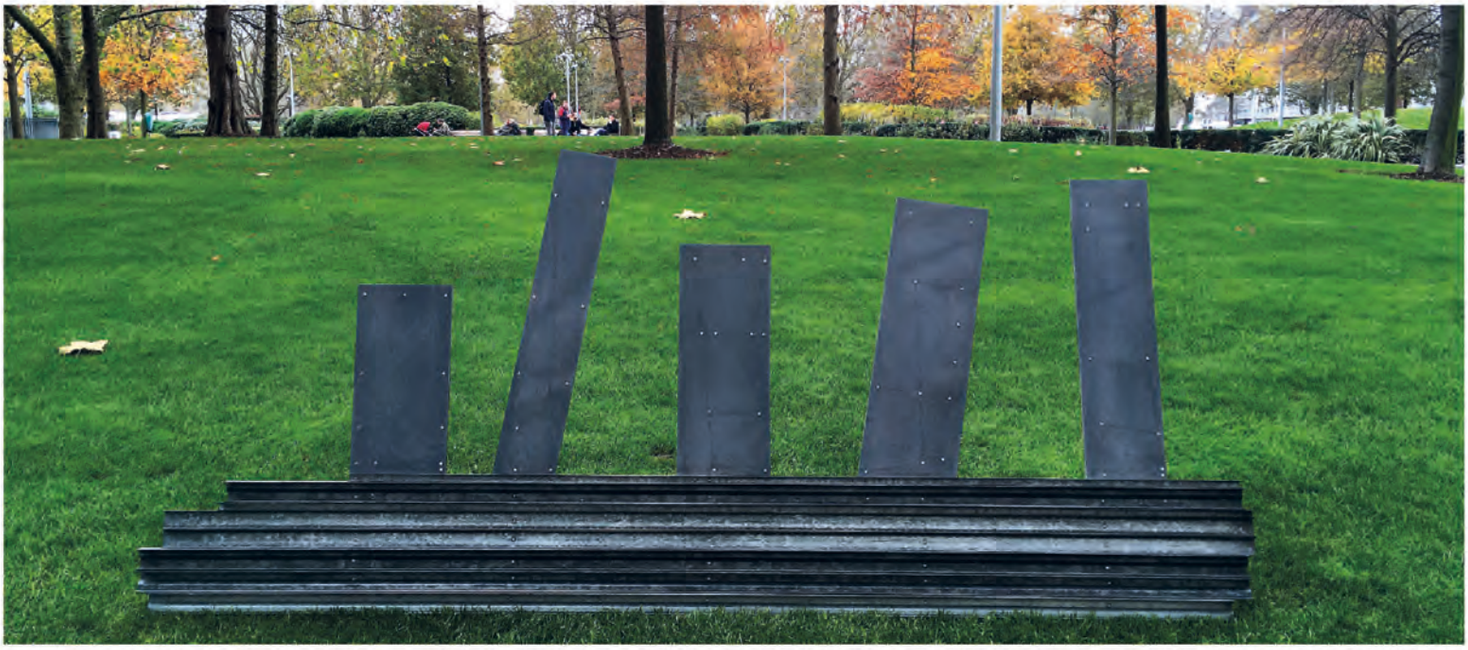
A shadow self-portrait On Paweł Żak's "The Streak"

The latest series of photographs by Paweł Żak, *The Streak* (2017–2020), continues the fundamental motifs of his previous works: light, shadow and reflection. This time, they are self-portraits in the form of his own shadow cast on the street, ground, wall and other objects. The title evokes both Conrad's *Shadow Line* and the colloquial expression describing the moment when life „descends" to the other side as if „entering the shadow line". The series refers to the transition to maturity in life which means responsibility, but also meditation upon the approaching end of human existence. On another level, *The Streak* is also a reflection on the photography itself and a key element of its form: cutting the image out of a bigger view, it creates a frame which creates a fictional world, different from the reality we experience directly. ■

2

JAN WIKTOR SIENKIEWICZ

Muzyczność dłuta i pędzla Wojciecha Sobczyńskiego



Wojciech Sobczyński należy do pokolenia polskich artystów osiadłych w Wielkiej Brytanii. Świadomie kontynuuje on w swojej twórczości akademicki warsztat wyniesiony z krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, utrzymując niezależność artystyczną i torując własną drogę twórczą osadzoną w ogólnoeuropejskim nurcie rozwoju sztuki współczesnej. To artysta niezwykle utalentowany i wyśmienicie wykształcony, który jako rasowy rzeźbiarz, kroczy równie śmiało po terenie malarstwa i łączy obydwa światy plastyki w indywidualny i niepowtarzalny sposób. Po ukończeniu wspomnianej krakowskiej ASP (studiował na Wydziale Rzeźby pod kierunkiem profesora Jacka Pugeta) w 1968 roku wyjechał do Londynu, gdzie jako stypendysta Barbary Robertson kontynuował studia artystyczne w City and Guilds of London Art School, a następnie w Slade School of Fine Art pod kierunkiem profesora Rega Butlera.

Trzeba było jednak pół wieku oczekiwania, by prace Wojciecha Sobczyńskiego przekroczyły Kanał La Manche i w dyskretnym świetle ekspozycyjnych reflektorów mogły zaprezentować się w specjalnym wyborze polskiej publiczności. We wrześniu 2021 roku miną cztery lata od pierwszej w Polsce wspólnej prezentacji dzieł autorstwa Caroliny Khouri i Wojciecha Sobczyńskiego, pt. „PromienioTwórczość", inaugurującej w 2017 roku w toruńskim CSW „Znaki Czasu" cykl prezentacji dzieł polskich artystów tworzących w XX i w XXI wieku pod hasłem „Sztuka w poczekalni".

Promieniotwórczość w dziełach Caroliny Khouri i Wojciecha Sobczyńskiego to przede wszystkim wzajemne oddziaływanie i przenikanie, zarówno w ich pracach indywidualnych – eksponowanych przed czterema laty na ścianach i w przestrzeni toruńskiego CSW, jak i wspólnie wykreowanych kompozycjach, powstających od lat w Londynie we wspólnej przestrzeni życiowej i artystycznej obojga twórców, w harmonii pomiędzy ideami a poszukiwaniami. Zestawienie dzieł nabrało w przestrzeni galeryjnej w Toruniu metaforycznego znaczenia w odniesieniu do współczesnego „teraz" (connect with the present). Płótna Caroliny Khouri i kompozycje przestrzenne Wojciecha Sobczyńskiego stały się symbolem „bycia w zasięgu" i w łączności z otaczającym nas światem zewnętrznym, który jest niewygasającą inspiracją. W zestawionych ze sobą pracach artystycznej pary znad Tamizy wyraźnie dostrzegalne były zarówno różnice, jak i podobieństwa, wynikające ze współistnienia sztuki i płci. Ich dzieła to często wynik prób koegzystencji dwóch odrębnych charakterów, realizujących odrębne postawy twórcze, świadczące jednocześnie o wolności i stymulującej „grawitacji współistnienia".

Warto jednak przypomnieć sylwetki artystyczne Caroliny Khouri i Wojciecha Sobczyńskiego na łamach „Formatu" oddzielnie, jako dwa silne i samodzielne artystyczne kosmosy. Nabiera to szczególnego znaczenia w okresie pandemii, gdyż funkcjonują mimo zamknięcia w ograniczonej przestrzeni londyńskiej pracowni, co świadczy o kreatywności twórczej, dla której inspiracją mogą być także ekstremalnie restrykcyjne warunki covidowej rzeczywistości.

Podczas pierwszego etapu pandemii, trwającego od lutego 2020 roku, Wojciech Sobczyński pracował nad dwoma cyklami. Pierwszy, pt. „24 isolations" inspirowany był muzycznymi utworami, które rozważają aspekty tonalnych możliwości (np. 24 preludia Fryderyka Chopina, czy podobne rozważania w odniesieniu do utworów Jana Sebastiana Bacha). Są to kompozycje wykonane na płótnie nie naciągniętym na krosna, co sprawia że materia malarska zespolona jest z podłożem, i stają się one rzeźbiarskimi strukturami. Kolorystycznym akordem przewodnim tych materycznych obrazów jest czerń przenikająca przez warstwy żywych kolorów. Charakterystycznym powtarzalnym zabiegiem kompozycyjnym jest „zamknięcie" każdego abstrakcyjnego przedstawienia szeroką ramą czerni położonej wprost na płótnie lub pojawiającej się jako rama „pleców", a więc będącą drugą warstwą płótna, ciemnym/czarnym tłem dla całej kompozycji.

Równolegle z serią „24 isolations" Wojciech Sobczyński wykonał w okresie pandemicznym 18 prac połączonych wspólnym tytułem „Bagatele", również zaczerpniętym ze świata muzyki poważnej. Przybierające kwadratowy kształt, wykonane na płótnie bez blejtramów, malowane abstrakcyjne przedstawienia wciągają widza w nakładające się na siebie kręgi pełne wzajemnych odziaływań i zależności. Dośrodkowe i otwarte jednocześnie kompozycje powstałe z zastosowaniem >

Powyżej:
Wojciech Antoni Sobczyński, *Counterpoint*, 2021, pvc-steel, 98 × 229 cm

1

2

Wojciech Antoni Sobczyński

1. *TW002*, 2021, acrylics on Rayon, h:57 cm
2. *TW001*, 2021, mixed technique, h:63 cm
3. *Trzej Świadkowie razem*, 2021, technika mieszana, max. wys. 151 cm
4. Artysta i praca *High Jump*, 2017, z wystawy w Toruńskim CSW

Wirtualna wystawa odbyła się w Culture Avenue, Austin, Texas: https://www.cultureave.com/wojciech-antoni-sobczynski.../

kontrastowych barw: czerwieni/czerni (Bagatele x4) czy błękitu, przełamanego prześwitami żółcieni (Bagatele x3) zdradzają potrzebę wyplątania się człowieka z nagromadzonej wokół niego magmy i poczucia osaczenia.

Nawet w tak abstrakcyjnych kompozycjach rzeźbiarskich z horyzontu twórczego myślenia Wojciecha Sobczyńskiego nigdy nie znika człowiek, do którego artysta cały czas powraca. Do najnowszych należą malowane piony/postaci/totemy, wykonane w technikach mieszanych zatytułowane „Świadkowie" (*Green Witness, Blue Witness*), które były zapowiadane już przez wcześniejsze dzieła z początku drugiej dekady XXI wieku, a mające swoje źródła w kompozycjach tworzonych od lat 70. XX wieku. Wówczas, co akcentuje Ewa Sobczyk, monografistka dokonań twórczych Sobczyńskiego, artysta pochłonięty pracą konserwatorską *wycofał się z przestrzeni życia do własnego wnętrza*, tworząc serię „Semaforów" – rzeźb o proweniencji minimalistyczno-syntetycznej. Dzieje się tak w najnowszych, pochodzących z ostatnich kilku lat rzeźbach, trójwymiarowych obiektach ściennych i obrazach o abstrakcyjnych formach – najczęściej wykonanych „na" i „w" tkaninach, które są rozpostarte, zawieszone i naciągnięte na konstrukcjach wykonanych z drewna. Artysta przechodzi z płaskiej płaszczyzny obrazu do trójwymiarowych przestrzennych kompozycji: brył pomników, totemów i instalacji, nadając im coraz bardziej wykoncypowane syntetyczne formy o skondensowanej sile rażenia.

Niezwykle konsekwentna w sztuce Wojciecha Sobczyńskiego jest rozwijana od kilku dziesięcioleci droga poszukiwań w zakresie materiału twórczego, poddanego przeobrażeniom, zmieniającego swoje pierwotne właściwości i przeznaczenie. Polemikę ze swoimi pracami artysta pozostawia widzowi, szczególnie w tych kompozycjach, w których stosuje nowatorskie rozwiązania – zarówno w rozwiązaniach formalnych, jak i końcowym efekcie, zachowując jednocześnie melodykę klasyki swoich dzieł. Prace pozostające w nurcie abstrakcji pozwalają dostrzec ewolucję dokonującą się w zakresie ich kreatywnej swoistości oraz konsekwentnie podejmowanych wyzwań w kierunku eksperymentu i doświadczeń z materią i jej formą.

Droga dochodzenia Sobczyńskiego do syntetycznych i minimalistycznych form rzeźbiarskich oraz zainteresowanie abstrakcją widoczną w dziesiątkach jego dzieł o charakterze minimalistycznym z wyraźnymi wpływami ready made oraz konstruktywistycznymi przemyśleniami, wypływa z akademickich inspiracji sztuką angielskich rzeźbiarzy, takich jak Barbara Hepworth i Henry Moore, ale także Anthony Caro, Antony Gormley czy Lynn Chadwick. Jednakże najsilniejszy ślad, nadal widoczny w całej twórczości Wojciecha Sobczyńskiego, odcisnął w myśleniu o sztuce jego pierwszy nauczyciel Jacek Puget. Od niego zaczerpnął nierówną, rozedrganą, prawie ekspresjonistyczną fakturowość i powierzchnię rzeźb, które z kolei krakowski profesor wziął od swojego nauczyciela Antoina Emila Bourdella – zafascynowanego muzyką klasyczną i obsesyjną pracą nad wizerunkiem Beethovena. I warto w tym miejscu, raz jeszcze oddać głos monografistce twórczości naszego londyńczyka, która uważa, iż *wibrująca struktura prac Sobczyńskiego, jest nie tylko skutkiem specyficznego traktowania materii rzeźbiarskiej, ale także ważnych w procesie tworzenia inspiracji muzycznych.* (...) *W przypadku rzeźb Sobczyńskiego muzyczny element uaktywnia się w rozdrganej powierzchni prac, powstającej poprzez rytmiczne uderzenia dłuta. Można porównać to do struny, której najdelikatniejsze dotknięcie powoduje rozejście się impulsu w całej jej długości. W rzeźbach tego artysty, dźwięk nie rozchodzi się*

z taką łatwością jak w gładkiej strunie, lecz można dokładnie zaobserwować budowane napięcie, poczuć zmieniające się natężenie, zauważyć drgania, migotliwość i pulsującą powierzchnię. Muzyczne wzory, przejęte ze sztuki mistrzów, pomagają rozpatrywać prace Sobczyńskiego z czysto formalnego punktu widzenia, gdyż tworzoną przez niego fakturę rzeźb, można traktować jako odrębną, autonomiczną część całości. (...) *Tkanka rzeźb, która początkowo przybierała rozedrganą, niedbałą, często świadomie nieukończoną formę i powierzchnię, z kolejnymi latami ulega modyfikacji. Sobczyński będąc pod wpływem wielu artystów i nurtów w sztuce europejskiej, zaczyna w sposób bardziej zdecydowany zwracać się ku abstrakcji i syntetyzmowi, pozostając wciąż otwartym na inne doświadczenia, wykorzystując nowe motywy, skupiając się bardziej niż dotychczas na odbiorze konstrukcji prac, a także ich wyglądzie i kształcie.*

Przez dziesięciolecia, czuły na muzyczność i kolor polski artysta z Londynu tworzy coraz bardziej nasycone kodami treściowymi dzieła dające się umiejscowić pomiędzy klasycznymi inspiracjami a tym, co abstrakcyjne i surrealne. Stąd też liczący dzisiaj pół wieku dorobek twórczy Wojciecha Sobczyńskiego jest zjawiskiem oryginalnym i niepowtarzalnym, stawiającym go w pozycji, jak ujęła to Ewa Sobczyk, *pośrednika nie tylko pomiędzy starą i nową falą polskiej emigracji artystycznej, ale również między spadkobiercami wysokiej kultury europejskiej.* ■

Music chisel and brush of Wojciech Sobczyński

The author discusses the artistic work of „Format's" permanent correspondent from London – Wojciech Sobczyński, a sculptor who graduated from the Cracow Academy and settled in England. The author focuses on the musical aspect of Sobczyński's works. He mentions the artist's investigation of synthetic and minimalistic sculptural forms, his interest in abstraction, the found art or constructive thoughts, as well as his inspiration from artists such as Henry Moore, Anthony Caro, Lynn Chadwick, and Jacek Puget. ■

3

4

Edwarda Dwurnika szczere malowanie, nie kombinowane

1

2

Edward Dwurnik

1. *Moje Grzechy*, 1999, olej, płótno, Kolekcja prywatna
2. *Toruń – Ratusz*, 1994, olej, płótno, 128 × 166 cm
Dzięki uprzejmości Muzeum Okręgowego im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy
3. *Ja chcę do Sejmu!!!* z cyklu „Sportowcy", 2001, akryl, płótno, 146 × 114 cm
Dzięki uprzejmości Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku

W toruńskim Centrum Sztuki Współczesnej Znaki Czasu czynna była od początku lipca do końca września 2021 duża, a właściwie najobszerniejsza z dotychczasowych, wystawa obrazów, rysunków i grafik największego gwiazdora spośród artystów polskich debiutujących w latach 70., przy okazji także najpłodniejszego, najpopularniejszego i najlepiej znanego od momentu debiutu w 1971 do śmierci w 2018.

Było to swoiste podsumowanie całej jego twórczości, prezentujące dzieła ze wszystkich okresów, ze szczególnym uwzględnieniem tych z lat 70.

Zamiast recenzji z retrospektywy Edwarda Dwurnika, liczącej 450 obiektów, pokazywanej na 3000 m2, publikujemy fragment wywiadu-rzeki przeprowadzonego w połowie lat 80. i dotyczącego pierwszej jego profesjonalnej wystawy w Galerii Współczesnej Boguckich w Warszawie.

Artysta mówi w nim o swoich pierwszych wystawach na początku lat 70., o kolegach, krytykach, galerzystach, o klimacie tamtych lat. Zwłaszcza dzisiaj, gdy Dwurnika już nie ma i trwa proces podsumowań jego dorobku, czego wyrazem była choćby wystawa toruńska, gdy coraz powszechniej uznaje się go za malarza niemal narodowego, autora portretu Polaków i Polski ostatnich 50 lat, warto powrócić do jego początków, gdy debiutował i starał się wkupić w łaski wpływowych krytyków i galerzystów.

Przenieśmy się w lata 70. i spójrzmy nie na Edwarda Wspaniałego, artystycznego celebryty, lecz na początkującego malarza, zafascynowanego Nikiforem i tak jak on przemierzającego prowincjonalne miasta i miasteczka ze szkicownikiem w ręku. Jak się wydaje, ten obraz jest nie tylko autentyczny i prawdziwy, ale żywy i wciąż aktualny, bowiem styl artysty niespecjalnie się zmienił się przez 50 lat jego kariery, można nawet powiedzieć, że przed 50 laty jego obrazy były bardziej dopracowane i rozbudowane, nie było na nich jeszcze znać późniejszego pośpiechu oraz chęci jednoczesnego zaspokojenia gustów publiczności, krytyków i kupców...

Krzysztof Stanisławski: Czy Twoja pierwsza wystawa była jednocześnie jedną z najważniejszych?

Edward Dwurnik: Najważniejszą wystawą była rzeczywiście ta w 1971 w Galerii Współczesnej Boguckiego.

KS: Czy to był faktycznie debiut?

ED: Wcześniej pokazywałem np. Autostopy, w kawiarniach i klubach studenckich. W 1969 r. odbyła się poważniejsza akcja, teraz to by się nazywało „instalacja", „działanie" czy „performance". Było to w Klubie Medyka. Mówimy o przestrzeni może 50 m2. Rysowaliśmy po ścianach, na suficie, na oknach. Był tam Przemysław Kwiek, Teresa Gierzyńska i ja. Trzy osoby. Oni byli na rzeźbie, ja na malarstwie. Przyniosłem rysunki, litografie. Oni pomagali mi przenieść to na ścianę. Podział był taki: ja robiłem twarze facetów z dzidami, Teresa architekturę, a Kwiek ingerował z farbą białą i czarną, aby to zachlapać, zamazać. Była jedna taka akcja. Najważniejszą wystawą była ta w 1971 r. w Galerii Współczesnej w Warszawie, która miała już swoją tradycję. Była to obok Foksal najważniejsza galeria w Polsce. Świetne nazwiska, pokazywany bardzo modny Zdzisław Beksiński, cała awangarda z Wrocławia z Rosołowiczem, Borowski. To był szczyt jej rozkwitu.

KS: Jak się tam znalazłeś?

ED: Wziąłem teczkę rysunków, między innymi tych, które nas inspirowały w Medyku. Była Maria Bogucka, Janusz Bogucki na zapleczu klubu. Zainteresowali się tym po przejrzeniu kilku prac. Był taki moment, gdy właściwie im się to podobało, ale widziałem, że coś jest nie tak. Powiedziałem, że właściwie te rysunki, które tu państwu pokazuję są szkicami do obrazów, które mają niebawem powstać. Wtedy nastąpił przełom w tej rozmowie. Spytali: To świetnie, jak pan sądzi, kiedy te obrazy będą gotowe? Za kilka miesięcy - odparłem. Umówiliśmy się, że jak te obrazy będą gotowe, albo tylko ich część, przyjdą je obejrzeć. Można powiedzieć, że Maria Bogucka miała decydujące zdanie w tym układzie. Bogucki to był facet, który przemawiał na wernisażach, zapraszał, był osobą, z którą się kontaktowano na zewnątrz. Maria Bogucka decydowała i miała lepsze wyczucie od męża. Potrafiła powiedzieć wprost to tak, to nie. Ona wówczas zdecydowała i ja faktycznie musiałem zrobić te obrazy.

KS: Czy nie malowałeś wtedy wcale? >

BANOWICZ
M. ZACORNY
A. MACKI
HAWNA G-W
D. GRABOWSKI
B. BAKSTA
ŻONA, CÓRKA
MAMA
SIOSTRA
SKARPETKI
M. POL
M. MIKKE
TO JA!
A. GOŁOTA
A. LEPPER
MIKRA
T. WILCEK
D. OLBRYCH
PPS
LEON
P. IKONOWICZ
P. NOWINA-KONOPKA
Hopuszanski
Miś Uszatek
EWA K
JA CHCĘ DO SEJMU!!!
EDWURNIK

1

ED: Nie, miałem w planie namalować te rysunki, ale byłem zaabsorbowany rysowaniem *Autostopów*. Do nich miałem cały program. Bardzo mnie to wciągało. Wiedziałem jednak, że w przyszłości będę malował te kompozycje. To były trzy bloki rysunkowe: Droga, Gipsowy plener, czyli głowy w pejzażu, Różne błękity, czyli kompozycje lub sytuacje obozowe, jak apele, strażnicy i grupy mężczyzn.
KS: To wszystko znalazło się na pierwszej wystawie?

ED: Poczekaj, z tym się wiąże ciekawa sytuacja. Aby zrobić tą wystawę, musiałem odłożyć Autostopy. Pracę, która tak bardzo mnie wciągała. A jak zacząłem robić te Autostopy? To było odkrycie, fascynacja możliwości, jakie u siebie odkryłem, czyli malowanie opowiadanek z lotu ptaka. Byłem panem sytuacji. Malowałem podwórko, mogłem zajrzeć do środka, w garnek. Wielokrotnie mówiłem, że mogłem przesunąć tego bohatera w inne sytuacje, inny czas, mogłem go postarzyć, odmłodzić. W każdym momencie przerzucić wszystkie elementy architektoniczne, pomieszać. To było bardzo pociągające. Miałem plany pokazywania tych miasteczek. Raptem obiecałem Boguckim, że przygotuję im na jesień obrazy. Przystąpiłem do pracy planowo – zrobiłem blejtramy, mój wymiar 210x150. Do tego jest anegdotka. Galeria Współczesna miała swoje ramy, szynę na górze i na dole. Była tam też boazeria albo sukno. Nie mierzyłem tego, ale szyny były umieszczone w odległość 210 cm. od siebie. Później, jak przygotowywaliśmy wystawę, tylko wstawialiśmy obrazy. Czysty przypadek.
Najpierw zrobiłem „Drogę", kierując się tym, że muszę pożegnać się z Autostopami i malować ludzi naturalnej wielkości. Zrobiłem 10 obrazów „Drogi". To mnie zaczęło interesować, przypomniałem sobie lata Akademii, szeroki pędzel. Później robiłem „Gipsowy plener". Z nim była jeszcze ciekawsza praca, bo *Autostopy*, które robiłem wcześniej, traktowałem jako tworzywo. Wziąłem nożyczki, ciąłem obrazy, wklejałem, robiłem z nich tła, wycinałem głowy, itd. Trzeci cykl 10 obrazów to były „Różne błękity" i tu z kolei używałem emalii bez puszek, wycinałem szablony, to były tzw. efekty perforacyjne, punkty. Graficzne zabiegi.

KS: Co przedstawiały obrazy „Drogi"?

ED: Droga jest cyklem 10 obrazów, które powinny być tak czytane, jak były malowane. A ponieważ jestem leworęczny, więc malowałem od prawej strony do lewej. I tak ta droga idzie. Mają kontynuację z płótna na płótno. Natomiast „Gipsowy plener" to są głowy na tle Autostopów. Te obrazy pokazywałem po wystawie u Boguckich, a także w BWA w Zielonej Górze.

KS: A więc dochodzi do wystawy...

ED: Na jesieni przyjechał Janusz Bogucki, mieszkałem wówczas w Międzylesiu. Razem ze Zbigniewem Dłubakiem, ciałem doradczym Galerii. Datę ustaliliśmy na październik roku 1971. Wystawa się odbyła. Pokazałem oprócz tego cykl czarno-białych rysunków pt. „Namiętności".

KS: Jeszcze oprócz tych 30 obrazów? Czy to nie za dużo jak na małą salkę?

ED: Nie. Dodałem chyba 30 rysunków, które im wcześniej pokazywałem.

KS: Kolosalna wystawa.

ED: Bardzo fajna wystawa. Obok galerii jest korytarz, łączy widać te pomieszczenia. Tam też były umieszczone rysunki. Bogucki miał trzy sale. Na dole dwa pomieszczenia, tzw. malarnie. Tam równolegle mieli wystawy: Feliks Szyszko i Wybieralski. Wybieralski dobrze się zapowiadał. Szyszko był na etapie wycinania znanych obrazów ze sklejki. Głównym uderzeniem była jednak moja wystawa.

KS: Jak wystawa była przyjęta? Mówi się, że na pierwszej wystawie odniosłeś sukces i to trwa do dzisiaj.

ED: Można tak powiedzieć. Na pewno.

KS: Czy przyszli ludzie, czy było dużo recenzji?
ED: Tak! Było bardzo dużo ludzi, byli zaskoczeni, że coś takiego tam jest i że jest tak doskonale wpisane w przestrzeń galerii. Bardzo się cieszyłem, było to bardzo podniecające doświadczenie. Ukazało się dużo recenzji, m.in. Wojciecha Krauzego. Dużo dziwnych recenzji. Wojciech Skrodzki napisał w ostatnim numerze „Współczesności". Krauze dał bardzo interesujący popis pt. *Dwurnik debiutant* w „Przeglądzie Artystycznym".

Edward Dwurnik
1. *Bitwa pod Grunwaldem*, 2010, olej, płótno, 245 × 600 cm
2. *Tygodniowy artykuł*, 1974, olej, płótno, 146 × 114 cm
3. *Nowy Targ*, 1989, olej, płótno, 145 × 210 cm, Kolekcja prywatna
Fot. 1-2 Dzięki uprzejmości Muzeum Warmii i Mazur w Olsztynie

KS: A więc pisano pochlebnie, wszyscy głaskali...

ED: Nie głaskali. Na przykład Krauze w „Życiu Warszawy" napisał bardzo dziwne rzeczy, co mnie bardzo wkurzyło. Wszystkie recenzje nie były trafione. Były fajne, ale to był typowy przykład styku artysty z recenzją. Teraz już wiadomo, o co chodzi.

KS: Nigdy nie będzie trafionej.

ED: Nie, dziś wiem, na czym te mechanizmy polegają. Wiem, co kto napisze. Znam odbiór tych prac. Co do nowych, odbiór jestem w stanie przewidzieć. Teraz zły odbiór mnie nie wzrusza, ale wtedy był to duży szok. Recenzje były szokujące, nie zgadzałem się z nimi. To był bunt. Bardziej przeżywałem malowanie i tworzenie niż to, co zastało później napisane w czterech zdaniach, rutynowo – makabrycznie. Dla początkującego pierwsze recenzje są szalenie ważne. Może nie decydujące, ale są to dramatyczne momenty. Nawet jak napiszesz trzy zdania o facecie, a on po raz pierwszy zobaczy swoje nazwisko w druku – to jest bardzo ważne.

KS: Pisałem często pierwsze recenzje o debiutantach – wypominają mi każde słowo!

ED: Widzisz, o co chodzi.

KS: Na całe życie mogą się pogniewać. Latami wypominają: Pamiętasz, a wtedy napisałeś tak i tak. A ja już czasami nie pamiętam.
Początek lat 70. to specyficzna sytuacja polskiej sztuki i ogólniej - kultury...

ED: Wróćmy do Współczesnej, bo tam to było szczególnie widoczne. Miałem bardzo dużo kontaktów na wernisażu i niesamowicie ważną ocenę dał mi Jacek Gula. Galeria skupiała hipisów. Przesiadywali tam.

KS: Ja tam przychodziłem jako hipis, a nie odbiorca sztuki.

ED: O to chodzi. Jak montowaliśmy wystawę, Gula nam pomagał, miał też do pomocy całą grupę chłopaków. Był wtedy na łyso ostrzyżony i strasznie wkurzony na milicję. Powiedział, że Dwurnik zareagował na grudzień 1970 tą wystawą, co było dla mnie absolutnym zaskoczeniem. Miałem inne ambicje, niż reagować na jakiś grudzień. Oczywiście, zareagowałem później (ten obraz jest w Łodzi), ale wtedy miałem bardziej uniwersalne ambicje, jeśli chodzi o malowanie.

KS: Czy to była opinia Guli?

ED: Gula to wyartykułował, powiedział wprost. Zwrócił mi uwagę na aspekty polityczne. Jego zresztą złapała milicja. Ktoś mu powiedział: dla pana tutaj miejsca nie ma.

3

2

KS: Wkrótce wyemigrował do Stanów. W 1973 r. chyba. Czy publiczność nie wybrzydzała, nie mówiła: jakie to brzydkie?

ED: Moja publiczność była bardzo wyselekcjonowana.

KS: Początek lat 70. to początki hiperrealizmu, różnych form abstrakcji. Nagle pojawia się taki facet jak Ty, dla recenzentów musiało to być jakimś szokiem.

ED: Mogę się oprzeć na dwóch opiniach: Skrodzkiego i Krauzego – oni pisali o tej wystawie. Oczywiście wszyscy marzyli i ja też, aby Andrzej Osęka napisał. On w ogóle nie zabrał głosu, nie wiem, czy był na wystawie. To był święty człowiek. Z uśmiechem, szary, malutki człowieczek. Później, jak go poznałem, zobaczyłem, że jest wyższy ode mnie, wcale nie jest taki malutki, tym bardziej, że przytył ze 30 kilo. Skrodzki i Krauze robili wrażenie, że są zaskoczeni i świetnie się bawią. Ich to bawi i interesuje, że tam jest tyle treści, pasji w tych obrazach. Nareszcie mieli pole, aby pisać. Po mnie Dłubak miał wystawę, absolutna noga – facet przejechał rowerem po obrazie...

KS: Właściwie taki był profil Galerii Współczesnej.

ED: Tak. Wcześniej Lachowicze (Andrzej Lachowicz i Natalia LL) mieli wystawę, a na dole był też Jerzy Rosołowicz.

KS: A jak odbierano Twoje prace na innych wystawach, które miałeś później? Czy za każdym razem było doskonałe przyjęcie?

ED: Tak, bardzo dobre. Moje wystawy były bardzo dobrze odbierane. Dziwię się, że nie jestem zmanierowany. Jestem przyzwyczajony do dobrego odbioru. Nie dziwię się, bo to jest szczere malowanie. Nie kombinowane. ■

Edward Dwurnik. Sincere painting only

Instead of a review from the retrospective exhibition by Edward Dwurnik which features 450 objects presented on 3000 m2 of the Centre of Contemporary Art in Toruń, we publish a fragment of an extended interview carried out in the mid-1980s which was dedicated to Dwurnik's first professional exhibition at the Bogucki Contemporary Gallery in Warsaw. ■

Marek Szczęsny – płótna i papiery (z artystą rozmawia Renata Głowacka)

Siadając przed zagruntowanym płótnem, które za chwilę dotkniesz pędzlem, wiesz, w którą stronę pójdziesz ? Masz przybliżoną wizję całości? Temat?

Nie mam takiej wizji. Malując, kontynuuję pewien etap mojej pracy, którą wykonałem na poprzednich płótnach. Często zmieniam to, żeby pójść w trochę innym kierunku. Ale często zdarza się i tak, że gdy zaczynam pewną określoną drogę, sytuacja pikturalna i kompozycja, która wynika z początków pracy, zaczyna mnie wprowadzać w trochę inny świat. I tutaj następuje bardzo istotny moment wyboru kierunku, w który prowadzi mnie sam obraz. Prowadzą mnie wszystkie nowe formy, jakie wynikły nieprzypadkowo, ale z drugiej strony przez relację między płaszczyznami, między kolorami i ich zestawieniami, pojawia się coś irracjonalnego, coś, czego nie mogłem przewidzieć. I bardzo często te pierwsze zamierzenia nie zostają zrealizowane.

Wybór wywodzi się z jednego pnia, trzeba podjąć decyzję, którędy się wspinać.

Nowa droga wynika z pewnych decyzji. Ona następuje bardzo często po etapie, w którym zadecydowałem, że już zrealizowałem pewną linię w moim malarstwie, kiedy wydaje mi się, że już dalej nie mogę iść, wtedy albo porzucam tę drogę, albo staram się jakoś zmienić i pójść w innym kierunku. Z jednej strony jest to praca nad poprzednimi przemyśleniami, a z drugiej rozpoczynanie ciągle od początku nowej drogi. Każde płótno musi mieć swój indywidualizm, nie może być powtarzaniem. Nie są mi bliscy artyści, którzy znaleźli jakąś nową formę i kontynuują ją. Są tacy, których bardzo cenię, m.in. Julian Schnabel, którzy są dla mnie przykładem na to, że z jednej strony posiadają pewną formę, ale z drugiej strony ją porzucają, starają się poszukiwać innych rozwiązań.

Czy wiesz, kiedy następuje koniec poszukiwań na konkretnym płótnie ?

To trudna sprawa, ponieważ generalnie nie lubię obrazów, które są „przepracowane". Płaszczyzna powinna mieć pewną lekkość, a jednocześnie głębię. W malarstwie następuje taki moment, kiedy trzeba to wyczuć. Kiedy z jednej strony moja percepcja daje możliwości, które ją wyczerpały, zatrzymuję obraz, ale z drugiej strony czasami trzeba pokonać ten moment i starać się pomimo tego jeszcze drążyć problem na tym samym płótnie. Jest to sprawa intuicji. Wszystko zależy od podjętej drogi. Jestem raczej oszczędny w używaniu koloru i przekazu, ale wcale to nie znaczy, że to skrótowe myślenie nie przynosi czasami takich samych rezultatów, jak takie rozmalowane, wielkie płaszczyzny. Wydaje mi się, że w każdym dobrym obrazie, w każdej dobrej, namalowanej płaszczyźnie, jest jakaś sprzeczność, jakaś niemożność. To wiąże się z tym, czy obraz jest skończony, czy nie. Wolę poczucie, że obraz jest niedokończony. Oczywiście to się łączy z poziomami świadomości. Nie wiem, czy tak można ustawić drogę, którą się przebywa. Jeżeli jesteśmy na ostatnim poziomie świadomości, zdajemy sobie sprawę, że nie ma żadnych odniesień. Jeżeli wcześniej odniesieniem była jakaś przyszłość, w ostatniej fazie to przestaje istnieć, pozostaje nicość, pustka, biel, której używam.

1

Możesz wyrazić założenia Twojego myślenia o sztuce, przedstawić swoją ideę?

W pytaniu o formę trzeba zrobić pewne założenia. Jednym z nich jest odpowiedź na pytanie JAK malować . Ma to być bliskość płaszczyzny bez głębi. Staram się, żeby ta płaszczyzna była najbliższa odbiorcy. Głębia wprowadza wizję dążenia do innego świata. Nie ma innego świata, jest tylko forma przed tobą, forma wyraźnie namalowana, w swej bliskości z tobą. Jeśli mówię, że głębia wprowadza wizję dążenia do innego świata, nie jest to jakieś stwierdzenie kategoryczne, to nie jest określona fizyczna odległość, ale pewne założenie filozoficzne i to wcale nie zwalnia mnie od tego, żebym jednak malował pewną p l a n o w o ś ć, kolejne plany między tymi formami. Nazywam to „ułomną perspektywą". A płaszczyzna to jest „techniczne narzędzie" – papier, płótno, blacha czy mur. To jest „narzędzie", którym się wypowiadam.

Ocierasz się o granice form rzeczywistych...

Forma mojej wypowiedzi nie jest formą abstrakcyjną, chociaż robi takie wrażenie dla osób, które posługują się kryteriami i podziałami przyjętymi bardzo często przez oficjalną krytykę. Bardzo trudno jest określić, czy forma abstrakcyjna w swojej postaci jest czystą abstrakcją, czy już można ją określić jako zawierającą pewien element realistyczny. Z tego, co obserwuję, co się stało

Marek Szczęsny
1. *Bez tytułu*, 2014, olej i acryl na płótnie, 210 × 180 cm
2. *Bez tytułu*, 2018, olej i acryl na płótnie, 230 × 180cm
Fot. 1-2 Margery Clay

2

na świecie, można malować tylko nieudolną geometrię. Postrzeganie i odbiór świata przez formę, która zostaje namalowana i przez sytuację świetlną, bez narracji, gdy jest to czysta abstrakcja, pewną wizję sprowadzoną do minimum, przez tajemnicę zawartą w tych nieokreślonych zestawieniach – odczytujemy pewien dramat egzystencji.

Kiedy znalazłeś swój język, kiedy Twoje obrazy – płótna, papiery – stały się identyfikowalne?

Tego nie umiem określić. Porównując się z cudzymi pracami, wiem, że dopracowałem się własnej formy. Co to znaczy? Jest kilku wspaniałych malarzy, którzy tę formę opanowali i ona jest ewidentna. Wydaje mi się, że to nie powinno być zamierzone. Jak kiedyś powiedział Witkacy – wartość obrazu musi wyjść prostą, czystą, idealną linią z artysty. Takim przykładem znakomitego artysty jest Jean Michel Basquiat, który właśnie od razu malował jak nikt inny. Moja forma nie była tak wykształcona, trudno mi przeprowadzać analizę. Gdy na przykład patrzymy na pewne okresy malarstwa francuskiego, niektóre obrazy są trudne do rozróżnienia (choćby kubiści). Są takie obrazy Braque'a, które czasami trudno odróżnić od Picassa.

Na Twoich wystawach widać nie tylko płótna.

Płótna i papiery. Pracuję, idąc dwiema drogami. Pierwsza, to rozważania dotyczące wzajemnych relacji dużych płaszczyzn – papieru, kartonu, blachy, drewna – w aspekcie malarskim. Chodzi o współdziałanie różnicowania faktur, tonowanie kolorystyczne, sposób zawieszania fragmentów i całych płaszczyzn, z jednoczesnym, całościowym działaniem kontemplacyjnym, ale także refleksyjnym. Bardzo często przygotowywałem wystawy, których kulminacją było zmasowanie prac, powieszonych w jednej sali i tym pracom była przeciwstawiona jedna, samotna płaszczyzna w sali drugiej, jako opozycja – kolorystyczna i materiałowa, która poruszała ten sam problem, ale stwarzała pewną dynamikę tej przestrzeni.

A Twoja druga ścieżka?

Są to rozważania malarskie. Moja ufność w przyszłość malarstwa wywodzi się z przekonania, że zawsze będzie się pojawiać przed człowiekiem ta płaszczyzna, którą będzie można potraktować tylko malarsko. I ważny będzie zawsze gest ręki, wybrany kolor, jego zestawienia, dodatkowe materiały, przenikanie płaszczyzn, pewne nieprzewidziane przyszłościowo rozwiązania techniczne i ta paląca, nigdy nieprzemijająca chęć zatrzymania obrazu – jego głębi, jego zmysłowości. Dziś trudno jest właściwie mówić o malarstwie *sensu stricto*. Ale to, co jest zawarte w sztuce, pewien pierwiastek kosmiczny, o którym wspomniałem, to musi być coś niesłychanie poruszającego, nie tylko czysta spekulacja. A często, niestety, tak jest.

Twoje miasto rodzinne to Radom.

Tam się urodziłem w 1939 r. Dość wcześnie zacząłem interesować się sztuką. Po maturze pojechałem do Warszawy, chodziłem na wystawy, odwiedzałem muzea. A potem pojechałem do Gdańska i zacząłem studiować jako wolny słuchacz w Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych. Chodziłem głównie na zajęcia z rysunków. Trochę inne miałem wyobrażenie o studiach, a moje ówczesne prace nie znajdowały uznania w gronie profesorów, postanowiłem więc wybrać własną drogę i właściwie czuję się autodydaktą. Duże znaczenie miał dla mnie sam kontakt z Gdańskiem – z architekturą, ze sztuką starych mistrzów. Ale wyjechałem do Zakopanego, ciągnęły mnie góry.

Tam zacząłeś malować?

W Zakopanem poznałem Tadeusza Brzozowskiego i była to postać, której zawdzięczam fakt, że maluję. Właśnie w Zakopanem, po okresie przerwy i jakiegoś „rozmycia" wartości, zacząłem tworzyć. Zorganizowano mi pierwszą wystawę indywidualną, na którą przyszedł właśnie Tadeusz Brzozowski. Na moją prośbę otworzył wernisaż. Jako młody człowiek bardzo potrzebowałem takiego wsparcia. Na tę wystawę przyszło dużo ludzi, a Zakopane miało wtedy sporą publiczność. Była tam bardzo dobra galeria „Pegaz" i znakomicie działające Biuro Wystaw Artystycznych z dwoma ogólnopolskimi Salonami – Lutowym i Marcowym. W tamtych czasach, oprócz malowania, wykonywałem też dekoracje – do >

1

„Tatrzańskiej Jesieni", do festiwalu filmów o sztuce. No i ta wspaniała przygoda z Tatrami, które wtedy bardzo silnie mnie inspirowały do pracy. Połowa lat 70. to był dla mnie ważny okres. Dużo malowałem, zarabiałem projektując okładki do książek dla różnych wydawnictw. Odszedłem wtedy w swoich obrazach od figuracji. Byłem pod silnym wpływem postkonstruktywizmu. W tym czasie oglądałem dużo prac Strzemińskiego, a jednocześnie chciałem jakoś zmaterializować moje przeżycia z gór, nadać temu jakąś formę.

Pod koniec lat 70. opuściłeś Polskę. Jakie były Twoje paryskie początki?

Malowanie na początku było prawie niemożliwe, bo musiałem z czegoś się utrzymywać. Dużo rysowałem, głównie małe formaty. Ten pierwszy okres był bardzo ciężki, ale potem zaczęły się otwierać różne drogi. Dokonałem też kilku podróży artystycznych – byłem we Włoszech, w Anglii, w Hiszpanii, w Portugalii, pojechałem do Ameryki Pn. Po odbyciu tej podróży (która zresztą jeszcze się nie skończyła), zacząłem trochę inaczej patrzeć na sztukę. W tej chwili pewne kierunki artystyczne są „międzynarodowe" – nie istnieje takie zjawisko jak „sztuka polska" czy „sztuka francuska". Są artyści, którzy za wszelką cenę chcą być w awangardzie, chcą szokować, ale są też tacy, którzy przede wszystkim bardzo uważnie szukają w sobie. Francja ma możliwości techniczne i finansowe organizowania wielkich wystaw. Widać różnorodność, ale i wyraźne dominacje. W Paryżu, w wielu galeriach, dominuje pewnego rodzaju formalizm. Są tu takie oficjalne centra artystyczne, gdzie wyraźnie preferowana jest sztuka postkonceptualna, chłodna, spekulacyjna. Najczęściej pokazuje się *objects* – obiekty, które można postawić obojętnie gdzie. I jak w tym znaleźć pierwiastek kosmiczny? To wstrząsające, silne wrażenie?

Jakim zagrożeniem dla artysty jest emigracja?

Najistotniejszym problemem dla artysty – zwłaszcza tego, który przemieszcza się ze Wschodu na Zachód – jest poczucie zagrożenia samej egzystencji. W obcym kraju o wiele trudniej przetrwać niż we własnym. Najgorsze są początki. Ja sam latami malowałem w mokrej norze, gdzie z sufitu lała się woda, ubikacja była w końcu podwórka, ale nawet, żeby to opłacić, pracowałem do granic mojej wytrzymałości. Do tego dochodzi zderzenie się z tą zupełnie inną substancją zewnętrzną. Trzeba zaakceptować ten totalnie inny świat. Co się zmienia? Mówi się, że stajemy sie Europejczykami, widzimy, co się dzieje w sztuce na Zachodzie, ale przez to oderwanie następuje bardzo silne ciśnienie, obserwuję to u wielu znajomych, że ludzie bardzo często tracą to, co ich kształtowało tam. I starają się przyjąć te nowe orientacje, które odkrywają w nowym kraju i jeżeli mają szczęście trafić na ludzi, którzy są trochę podobni do nich i uznają podobne wartości, wtedy łatwiej zachować swoją integralność wewnętrzną. Bardzo często, zwłaszcza w wypadku malarzy, to wielkie ciśnienie sprawia, że „podkładają się" pod panujące mody, pod galerie i szukają w ten sposób metody na przetrwanie. Te metody rujnują wartości, które przywieźli ze swojego kraju. Jeżeli nie są wystarczająco silni, walka o przetrwanie łamie im często kręgosłup. Ileś lat uprawiania w ten sposób dyscypliny, jaką jest sztuka, wykańcza człowieka i artystę. W pierwszym okresie pobytu salony i wystawy zbiorowe to najłatwiejsza możliwość pokazania swoich prac i poznania nowych ludzi. Ale salony we Francji nie mają wysokiego poziomu. Jest ich dużo i dla wielu artystów jest to jedyna okazja wystawienia prac. Przez tę masowość obniża się poziom każdej takiej imprezy, poza tym trudno wyłapać w tej masie coś naprawdę interesującego. Wystawiając tylko na salonach, prawie nie ma możliwości trafić do jakiejś galerii albo dotrzeć do liczącego się centrum sztuki, a jeżeli zdarzają się takie wypadki, to są one niesłychanie rzadkie. Centra sztuki we Francji mają zupełnie inną konstrukcję, mogą sobie pozwolić na promowanie sztuki właśnie tej, nazwijmy ją „ambitną" czy „zaangażowaną", ale ludzie, którzy odpowiadają za organizowanie wystaw w tych centrach, krytycy, nigdy – jak wynika z moich obserwacji – nie przychodzą na salony. Docierają do artystów przez innych krytyków, często przez kontakty towarzyskie. I to jest bardzo newralgiczny moment, jak przejść z wystawiania w salonach do centrum sztuki.

Jak emigrant może wejść w ten obieg?

2

Marek Szczęsny
1. *Bez tytułu*, 2016, olej, acryl i drewno na płótnie, 230,5 × 180 cm
2. *Kwiaty dla Piny Bauch*, 2017, olej na płótnie, 160 × 130 cm
3. *Hommage dla Samuela Becketta*, 2019, olej i acryl na płótnie, 200 × 170 cm
Fot. 1-3 Margery Clay

3

Drogi są różne. Ja poznałem pisarza, któremu podobały się moje prace. Zaprosił mnie kiedyś na wernisaż do takiego centrum sztuki, polecił mnie dyrektorowi, co nic nie znaczyło, potem prowadzący galerię w tym centrum przyjeżdżał do mnie z pięć razy, trwało to dwa lata, obserwował to, co robię i w końcu zrobił mi wystawę. Ogromna praca i kolejne kroki. Często zupełnie dobrzy malarze muszą malować portrety, żeby przeżyć.

Do jakich problemów pozaartystycznych odnosi się Twoje działanie?

Chciałbym jeszcze raz podkreślić różnicę między bezpośrednim zaangażowaniem a pośrednim. Znakomitym przykładem zaangażowania uniwersalnego jest dla mnie Christian Boltanski, którego sztuka ma też oczywiście odniesienia bezpośrednie, do Holocaustu. Ja staram się w mojej sztuce pokazać pewne napięcia, które są istotne dla naszej egzystencji. Oczywiście wszystko zależy od „bagażu" osoby, która ogląda te prace – jakie książki czytała, z jakimi ludźmi się kontaktowała itd. Wierzę, że obraz żyje w podświadomości i w jakiś sposób nas kształtuje. Skończył się okres patrzenia na sztukę jak na element rozrywkowy, element przynoszący wartości wyłącznie dekoracyjne.
Gdybym chciał zaangażować się w coś moją sztuką, gdybym miał się odnieść do konkretnego problemu, to musiałbym się zająć plakatem, a nie malowaniem obrazów. To jest bardzo duża różnica. Wracam do tego zróżnicowania między sztuką zaangażowaną bezpośrednio a definicją sztuki zaangażowanej pośrednio. Przez swoją technikę, malarstwo ma dosyć zredukowane możliwości, w porównaniu z innymi mediami. Dlatego bardzo często forma, która jest zawarta w tej płaszczyznie jest pewnym skrótem, bo ta klawiatura, którą dysponuje malarz, jest bardzo ograniczona. Dlatego niezwykle trudno przekazać to, co kryje się w obrazie i jak odczytać ten symbol. Relacja między obrazem a odbiorcą polega na umiejętności odczytania, czy o d c z u c i a tych symboli. Oczywiście to, co robię – jeszcze raz podkreślam – nie jest bezpośrednio zaangażowane w politykę czy problemy społeczne, ale jeżeli zastanowimy się nad problemem nieskończoności czy określeniem przemijania... Jak pokazać przemijanie, które nie jest tylko doznaniem fizycznym ?
(W dniach 24.04.-5.06.2021 r. prace Marka Szczęsnego były wystawione w *Galerie Dutko*, na wyspie św. Ludwika w Paryżu. W ramach indywidualnej ekspozycji, zatytułowanej „Intranquillité" (Niepokój), pokazano kilkanaście obrazów, w tym osiem dużych płócien.) ■

Marek Szczęsny in conversation with Renata Głowacka

An interview with Marek Szczęsny, a Polish artist born in 1939 in Radom and based in Paris since the end of 1970s. In his art, he uses canvas, cardboard, tinware and wood to create multi-layer works. Always faithful to his artistic choices, he has been recognized by eminent critics and collectioners, as well as prestigious cultural institutions. ■

Odpowiedzialność wobec wyzwań

(Rozmowa z Rektorem ASP we Wrocławiu Wojciechem Pukoczem)

Andrzej Saj: Objął Pan funkcję Rektora Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu w okresie pandemicznych obostrzeń. Zbliża się inauguracja nowego roku akademickiego, co więc czeka studentów w tej zmienionej sytuacji ?

Wojciech Pukocz: Objęcie przeze mnie funkcji Rektora zbiegło się z niezwykle trudnym okresem, w której zmieniająca się sytuacja wymuszała podejmowanie trudnych decyzji. Przede wszystkim w coraz większym stopniu ograniczająca dostęp do uczelni zarówno studentom, doktorantom, jak i kadrze dydaktycznej, w znacznym stopniu komplikując realizację zadań dydaktycznych i pracy twórczej. Z perspektywy czasu wiem, że decyzje, choć niepopularne, były potrzebne i pozwoliły nam na przetrwanie trzech fal pandemii w sposób dość bezpieczny. Dotychczasowe doświadczenie i zdrowy rozsądek nakazują, aby przygotować kilka scenariuszy związanych z organizacją nowego roku akademickiego. Najbardziej optymistyczny, który będziemy realizować od października, zakłada powrót do normalnych, w pełni kontaktowych zajęć. Będą oczywiście obowiązywały dotychczas wypracowane zasady związane z utrzymaniem dystansu, noszenia maseczek i dezynfekcja. Wracamy do normalności, zajęć w pełnym, bezpośrednim kontakcie. Innym scenariuszem, który będziemy realizować w razie pogorszenia sytuacji epidemicznej, będzie wprowadzenie zajęć w trybie hybrydowym, ograniczających nieco dostęp do uczelni. Mniejsze grupy na zajęciach, powrót do zajęć zdalnych na wykładach, lektoratach itd. Bardzo jasno chciałbym podkreślić, że moim priorytetem jest, aby studenci i doktoranci mieli bezpośredni dostęp do infrastruktury! Wiem jakie to ważne!

1

A.S.: W związku z rozpoczętą przez Pana i zespół współpracowników kadencją należy postawić pytanie: czy przewiduje Pan w tym okresie jakieś istotne zmiany w edukacji i działalności naukowo-wydawniczej Uczelni?.

W.P.: Jestem w pełni świadomy zarówno obowiązków, jak i uprawnień, jakie Ustawa Prawo o Szkolnictwie Wyższym i Nauce, zwana potocznie Ustawą 2.0, daje rektorowi. Chciałbym z tych możliwości korzystać w sposób racjonalny, konsultując swoje decyzje z gronem najbliższych współpracowników. W obszarze dydaktyki najważniejszą planowaną zmianą, jest uelastycznienie programów kształcenia tak, aby nasi studenci mieli większą możliwość dostępu do pracowni innych niż kierunkowe oraz większą mobilność w ramach uczelni. Nie chcę wchodzić w tym momencie w detaliczną analizę tych koncepcji, ale wymagają one dużych zmian w programach kształcenia, a realizacja zakładanych efektów uczenia się dawałaby studentom zdecydowanie większą możliwość wyboru zajęć, w jakich chcą uczestniczyć. Zmiany w działalności naukowo-wydawniczej związane są przede wszystkim z wprowadzeniem szeregu zasad związanych z usystematyzowaniem realizacji i rozliczania zadań. Dobrym przykładem jest procedura awansu naukowego pracownika ASP, dzięki której, upraszczając do niezbędnego minimum – pracownik naukowy wie, kiedy i na jakich zasadach może ubiegać się o awans. Podobną zasadę wprowadziłem przy rozdziale środków finansowych z subwencji na działalność kulturalną. Pracownicy naukowi mogą aplikować o granty, poprzez które realizują swoje projekty artystyczno-badawcze. Działalność wydawnicza również wymaga pewnego uporządkowania i wprowadzenia zasad, dzięki którym dotychczasowe rozproszenie w poszczególnych jednostkach uczelni będzie pozwalało na zbudowanie bardziej spójnego obrazu. Chciałbym podkreślić, że „flagowe" tytuły, których wydawcą jest Akademia – m.in. Format, Wrocławskie Środowisko Artystyczne – będą uzupełnione o kolejne pozycje.

A.S.: Z inauguracją nowego roku akademickiego zbiega się niezwykle istotna data 75 lat istnienia polskiego szkolnictwa artystycznego we Wrocławia. Jak uczelnia zamierza uhonorować ten jubileusz?

W.P.: Jubileusz 75-lecia uczelni to wydarzenie, które uzmysławia mi, jak długą już tradycję ma nasza Akademia, jak wiele pokoleń artystów opuściła jej mury i z jakimi zmianami i wyzwaniami przychodziło się mierzyć Rektorom poprzednich kadencji. Czuję na sobie tę odpowiedzialność i mam nadzieję jej sprostać. Każdy czas, każde pokolenie ma swoje wyzwania. Dla nas zbiegły się z okresem pandemii, który nie pozwolił na zrealizowanie pomysłów, jakie pojawiły się w związku z jubileuszem. Zdemolowane kalendarze instytucji wystawienniczych nie dały szansy na skuteczne planowanie aktywności. Skupiliśmy się zatem na uroczystości inaugurującej nowy rok akademicki, na którym zostaną wręczone nagrody, zarówno ministerialne, jak i rektorskie za poprzedni rok, wyróżnienia medalami Gloria Artis, odznaczeniami państwowymi. Wydarzeniu będą towarzyszyć wystawa prof. Katarzyny Koczyńskiej-Kielan w Galerii Neon oraz wystawa „Zróbmy Hałas" w budynku na placu Polskim, przywołująca postać znakomitego malarza prof. Józefa Hałasa. Warto wspomnieć o towarzyszącej jubileuszowi 75-lecia uczelni, skromniejszej rocznicy 25-lecia Wydziału Grafiki, której obchody również odbędą się jesienią tego roku.

A.S.: Jak ocenia Pan perspektywy artystycznego rozwoju pracowników uczelni, jakie są plany w tym zakresie? Czy można mówić o odrębności i specyfice sztuki uprawianej w ramach Uczelni i jakie są planowane przedsięwzięcia promujące twórczość w ramach i poza Szkołą?

W.P: Uważam, że uczelnia powinna w swojej tożsamości mieć wpisaną istotną rolę ośrodka nie tylko dydaktycznego – to nasza oczywista i podstawowa rola, ale również budować silną pozycję na mapie kulturalnej kraju, jako instytucji kultury promującej nasze dokonania zarówno projektowe, jak i artystyczne. Wsparcie realizowania i promowanie dokonań uznaję za jeden z priorytetów tej kadencji. Udało się powołać nową komórkę w strukturze organizacyjnej uczelni – Dział Produkcji Wystaw, którego działalność jest ściśle powiązana z Radą Wystawienniczą. Te działania mają na celu usprawnienie i usystematyzowanie planu wystaw i innych aktywności artystycznych. Od kilku miesięcy działa Galeria ASP Exit, ulokowana w Browarze Mieszczańskim, współpracujemy z Vertigo realizując wystawy w Sztuce na Miejscu w samym centrum Wrocławia, od października rozpoczynamy działalność Galerii ASP Geppart w Centrum Sztuki Piekarnia przy Kępie Mieszczańskiej. Mimo okresu pandemii udało się zrealizować kolejną edycję – w nieco zmienionej formule – Festiwalu Malarstwa, tym razem będziemy prezentować w cyklu 8 wystaw dorobek malarzy związanych przede wszystkim z Wydziałem Malarstwa. Zrealizowaliśmy kolejną edycję Festiwalu Wysokich Temperatur, międzynarodowego wydarzenia, które od lat cieszy się niezmienną popularnością wśród nie tylko wrocławskiej publiczności. Warto wspomnieć o szerokim udziale pracowników naukowych związanych z Katedrą Szkła, którzy zakwalifikowali się na tegoroczną edycję niezwykle prestiżowego The Venice Glass Week. Lista działań naszych pracowników jest bardzo długa, co cieszy szczególnie teraz, kiedy po okresie lockdownu możemy realizować odłożone w czasie plany.

2

1. Rektor ASP we Wrocławiu Wojciech Pukocz, fot. Michał Pietrzak
2. **Katarzyna Koczyńska-Kielan**, *Enso I*, 2016/2021, porcelana, angoba, szkliwo seladonowe; realizacja z użyciem technik garncarskich w technologii szkliw seladonowych, w Longquan, Chiny, wym. całości: 26 × 20 × 16 cm, Fot. Grzegorz Stadnik

Będzie kontynuowana – niezwykle owocna w poprzednich latach – współpraca z Narodowym Forum Muzyki we Wrocławiu. Dyrektor Andrzej Kosendiak zapewnił mnie o wielkim entuzjazmie dla tego projektu!
Jestem już po podpisaniu porozumienia z Rektorem krakowskiej ASP, prof. Andrzejem Bednarczykiem w sprawie realizacji projektu wymiany wystaw w przyszłym roku, pokazujących prace krakowskich artystów w naszych galeriach, oraz wymiennie, wrocławskich w Krakowie. Analogiczny projekt odbędzie się w późniejszym terminie w Łodzi, jestem bowiem po rozmowach na ten temat z Rektorem Łódzkiej ASP, dr. Przemysławem Wachowskim. Długo by wymieniać te wszystkie plany i projekty Zależy mi na tym, aby Akademia była widoczna we Wrocławiu, aby kojarzona była z miejscem, w którym można obcować ze sztuką na najwyższym poziomie.

A.S.: Jak ocenia Pan perspektywy rozwojowe (inwestycyjne) wrocławskiej uczelni; co nas czeka w perspektywie kolejnych lat jej funkcjonowania?

W.P.: Obejmując funkcję Rektora, miałem świadomość, że pewne plany są już w trakcie realizacji, jak choćby zaawansowane prace nad budową tzw. nowego Pawilon D. Chcę kontynuować te projekty, zachowując główne założenia, jakimi kierowali się ich autorzy. Z końcem sierpnia tego roku udało mi się, po wieloletnich staraniach, podpisać akt notarialny zakupu działki i kamienicy przy ulicy Traugutta, w bezpośrednim sąsiedztwie Akademii. To daje nam ogromne, nowe możliwości rozbudowy uczelni, oraz – co jest moim marzeniem – stworzenia kampusu. Mamy ku temu znakomite warunki. Potrzebna jest teraz klarowna idea spajająca wszystkie potrzeby i możliwości ich realizacji. Wizja, dzięki której w przyszłości zbudujemy kampus ASP, z przestrzeniami wystawienniczymi, konferencyjnymi, funkcjami gastronomicznymi, akademikiem i oczywiście pracowniami dydaktycznymi. Zakończyliśmy długie prace związane z rozpisaniem konkursu architektonicznego na projekt Pawilonu D. Zakup terenu pozwolił nam na uzupełnienie warunków konkursu o wstępny projekt założeń kompleksowego rozwiązania całego kampusu. Krok po kroku, będziemy realizować te założenia. To projekt wieloletni, obliczony na działania etapami, ale cóż, nawet najdalsza podróż zaczyna się od pierwszego kroku. ■

Responsibility to the challenge. A conversation with the dean of the Wroclaw ASP, Wojciech Pukocz

The newly elected dean of the Academy of Fine Arts in Wroclaw discusses such issues as the post-pandemic situation in regard to the continuation of the academic teaching process, propositions of changes, as well as plans of celebrations of the academy's 75th anniversary. He mentions also plans for artistic development of the academic teachers, promotion of the school, as well as a general perspective of planned changes at the Wroclaw academy. ■

ANDRZEJ KOSTOŁOWSKI

GNIAZDO

(niektóre zagadnienia z historii sztuk czystych wrocławskiej Akademii Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta – uprzednio WSSP, PWSSP)

Zamiast wstępu proponuję przyjąć dwa założenia: 1) większość ważniejszych wydarzeń artystycznych we Wrocławiu bezpośrednio lub pośrednio ma swą genezę w tutejszej Akademii, 2) dla niektórych środowisk w Polsce promocja miasta nad Odrą dokonuje się często przez tworzoną tu sztukę współczesną, której *gros* wiąże się z Akademią we Wrocławiu. Spoglądając z lotu ptaka czy drona na Akademię w jej 75-leciu, widzę budowaną krok po kroku uczelnię w dwóch miejscach na gruzach „Bauhausu przed Bauhausem", jak niektórzy określali uczelnię niemiecką poprzedzającą polską WSSP, PWSSP, ASP. Widzę wciąż zmieniający się konglomerat dydaktyków-dydaktyczek, studentów-studentek administratorów-administratorek. Razem są jak w ciągle rozbudowywanym **gnieździe**. To w nim wykluwają się rzesze profesjonalnych artystów wzbogacających kulturę. Ale wśród owych rzesz, raz po raz **(nie zawsze, a nawet dość rzadko!)** wybijają się wyjątkowo twórcze zjawiska, o których z całą pewnością można mówić, że są **produktami** tej uczelni. Zdają się one promieniować w Polskę i dalej w świat. Wybierając bardzo **subiektywnie** kilka kompleksowych zjawisk – produktów Akademii (głównie ponadindywidualnych) nie opisuję ich jak w Wikipedii, ale staram się zwrócić uwagę głównie na ich genezę (wykluwanie się w gnieździe), a czasem też na ich zewnętrzne oddziaływanie.

1

Po lodowatej fazie socrealizmu, pierwszą wyróżniającą się elementami humorystyki, oryginalną tendencją, w dużej mierze powstałą w 1956 roku na uczelni, stał się **sensybilizm**. Autorem jej nazwy i manifestu był Kazimierz Głaz współpracujący z Michałem Jędrzejewskim – czołowym promotorem tendencji. Ale zanim doszło do jej sformowania, na uczelni od 1954 roku były wystąpienia, które nazwałbym proto-sensybilistyczymi. Studenci prezentowali przemyślane akcje (głównie w ramach żarliwych dyskusji Koła Naukowego) z prześmiewczymi odniesieniami do stanu sztuki czy też jej dydaktyki. Stąd tematy „opracowań" w Kole jak np.: *O obłędnej teorii kolorów zimnych i ciepłych.* Były tam też: dysputy prowadzone z drabin, efemeryczne deklaracje typu *Strajk*, demonstracyjne spożywanie z puszek po paście do butów smalcu zabarwionego na czarno itd. itd. Wbrew pozorom wyglądu na pospolite chryje, były to bardzo ważne przekroczenia zwykłych ekscesów. Stanowiły bowiem wyłom w narzucanej przez reżim powadze, a jednocześnie mimo bardzo ubogich środków, otwierały się na intermedialność. W samym sensybilizmie, na tle rozlicznych dyskusji, zmistyfikowanych gestów czy akcji, fotografii, wydruków, rysunków i kilku obrazów – wyróżniły się spektakle (*Teatr sensybilistyczny* w 1957 i *Teatr katastroficzny* w 1958 roku). Przy udziale dużej grupy osób, obydwa spektakle zademonstrowano w „porządnym" profesjonalnym teatrze, a nagromadzone nonsensy oraz improwizowane przeszkody w tzw. prezentacji bezpośrednio demonstrowane przez zachowania uczestników i uczestniczek akcji, dawały wielce prześmiewczą, ale też bardzo wybitną strukturę wyłomów w niby-linearnych narracjach spektakli. W kilku aspektach widać w sensybilizmie podobieństwo do międzynarodowego sytuacjonizmu. Widać też wielką różnicę, gdyż sensybilizm jest całkowicie pozbawiony związków z lewicowością. Z dzisiejszego punktu widzenia były to nadzwyczaj udane dzieła tkane z absurdalnych gestów i nonsensów na neo-dadaistyczną miarę.

Wrocławski strukturalizm. Począwszy od połowy lat 50. bardzo ożywiły się wolnościowe postawy twórcze na uczelni – głównie u studentów na ostatnich latach studiów, W tym kręgu powstały radykalne zespoły. Należy do nich w 1956 r. malarska grupa „X" (Józef Hałas, Małgorzata Grabowska, Krzesława Maliszewska, Alfons Mazurkiewicz). W ramach tej grupy początkowo prezentowane były kompozycje metaforyczne. Stopniowo u Hałasa, Grabowskiej i Mazurkiewicza coraz bardziej rozwija się otwarcie ku abstrakcyjnym grom kolorystycznym ogarniającym całe płótna powtarzanymi elementami. Zaczyna to wyznaczać konsekwentną i oryginalna stylistykę. W 1957 roku sygnalizuje swą obecność grupa Poszukiwanie Formy i Koloru (Jerzy Boroń, Jan Chwałczyk, Wanda Gołkowska, Mieczysław Zdanowicz). Ich wystawa była zastanawiająco jednolitym abstrakcyjno-konkretystycznym pokazem malarsko-rzeźbiarskim wprowadzającym widzów w ciekawie zaaranżowaną przestrzeń. Niezależnie od dróg twórczych, które podjęli artyści z obu grup, zwracała uwagę w dziełach doskonałość warsztatowa dobrze zaświadczająca o pedagogach kształcących ich na uczelni. Skierowanie się w ujednoliconych kompozycjach coraz bardziej abstrakcyjnych ku polom wypełnionym elementami tworzącymi uporządkowane struktury, stało się bliskie niektórym poszukiwaniom sztuki systemowej czy zerowej, ale od samego początku wyróżniło je oryginalne i bardziej nośne niż gdzie indziej użycie stref koloru. Wrocławskie eksperymenty malarskie i rzeźbiarskie w dużej mierze autorstwa dydaktyków i dydaktyczek uczelni stały się bazą Szkoły Wrocławskiej (1961-1966), a potem Grupy Wrocławskiej (od 1967). Dzieła malarskie w ekspozycjach grup, poza niezwykłą finezją kolorystyczno-fakturową wskazywały też na dialog ideowy z unizmem Władysława Strzemińskiego. Mazurkiewicz zbudował swą teorię duo-plastycyzmu na szczególnej krytyce postulatów unistycznych. Znaczenie wrocławskiego strukturalizmu polega dziś nie tylko na historycznej obecności pięknych obrazów i pewnej ilości ciekawych rzeźb z dawnych lat. Największym jego

2

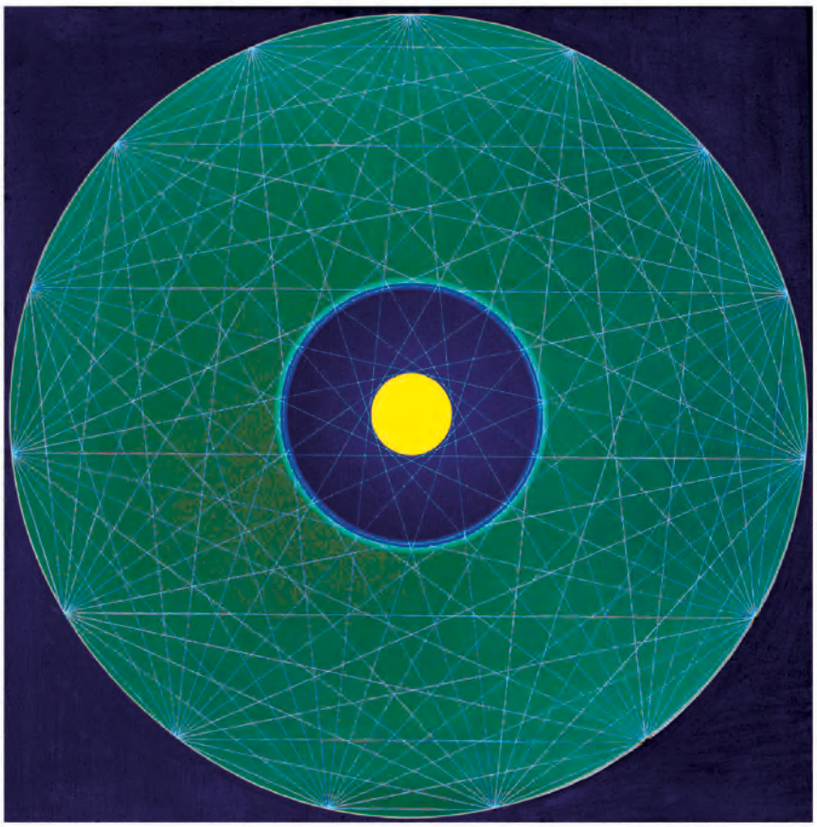
1. Eugeniusz Geppert w pracowni, lata 70., fot. ODS Muzeum ASP we Wrocławiu
2. **Jan Jaromir Aleksiun**, *Tadeusz Różewicz Do piachu Teatr na Woli*, 1979, fot. ODS Muzeum ASP we Wrocławiu
3. **Leon Podsiadły**, *Bez tytułu*, rzeźba, 2011

osiągnięciem jest jego żywotność do dziś. W obecnej Akademii trwa ambicja tworzenia obrazów z konstelacjami elementów strukturalnych.

„Aleksiuny" – taką popularną ksywę wymyślono w latach 70. dla kilku wrocławskich artystów zdecydowanie wyróżniających się w skali krajowej swymi nowo-figuratywnymi rysunkami, grafikami, plakatami, obrazami. Chodzi tu głównie o Jana Jaromira Aleksiuna i Eugeniusza Geta-Stankiewicza. U tych artystów, pedagogów uczelni, dostrzegamy charakterystycznie swobodną wymianę efektów grafiki warsztatowej z wydrukami projektowania graficznego, kolaży, rysunków, obrazów, form przestrzennych itd. Aleksiun, skądinąd słynny ze swych plakatów jest w formie subtelnie „malarski" (a dotyczyć to może także tworzonych przez niego charakterystycznych figurynek). Natomiast Get-Stankiewicz szeroko korzystający z idei kolażu byłby zdecydowanie „graficzny", ujawniający się jako wybitny miedziorytnik. Obaj artyści podjęli się definiowania figuracji na nowo, oryginalnie i bardzo głęboko. Get-Stankiewicz czynił to autoportretowo i z autoironicznymi przekształceniami własnego „łba". Aleksiun bardziej ogólnie poddaje swe postacie różnym próbom, w pewnym okresie nawet represjom, co nie było bez związku z aluzyjną krytyką życia w realnym socjalizmie PRL. Przeważają jednak u niego zadziwiająco lapidarne wizualne narracje typu opowiastek filozoficznych czy prezentacji symbolicznych. Czasem jest w nich układ: człowiek versus stereotypy. Krąg „Aleksiunów" dał bazę dla rozwijającej się w latach następnych w PWSSP, a potem ASP dużej aktywności grafiki otwartej na poczucie humoru, ale też, jak u Eugeniusza Smolińskiego, korzystającej z impulsów konceptualizmu.

3

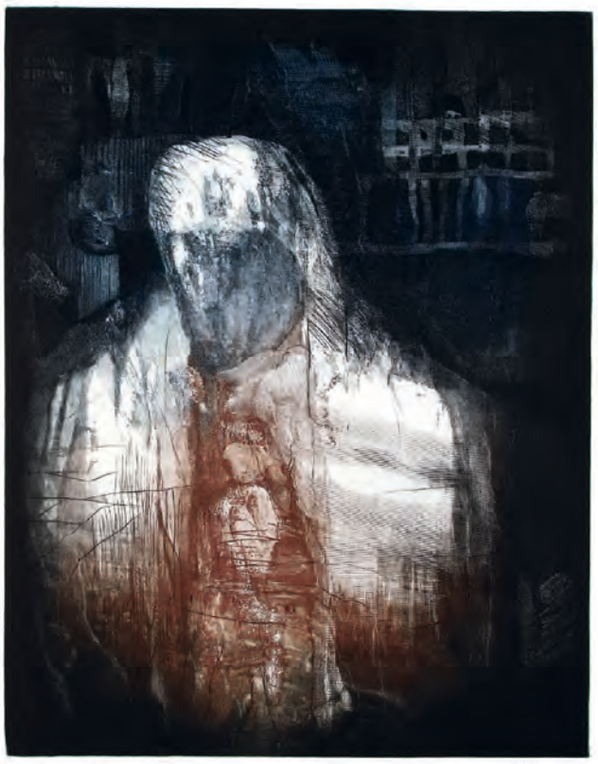
Katedra Wiedzy Wizualnej powstała w 1971 roku będąc odpowiedzią na zapotrzebowanie, które zaistniało po dużych zmianach w sztuce końca lat 60. Sztuka konceptualna (we Wrocławiu w mutacji sztuki pojęciowej), medializm i inne tendencje wyzwoliły konieczność choć częściowej zmiany w dydaktyce uczelni artystycznej. W skrócie chodziło o to, aby naruszyć dominację piłowania bez końca tzw. dzieł i zrobić krok w stronę obszarów nauk (tu: fizyki i psychologii), których penetracja może otworzyć pola nowego rozumienia kreacji. >



1

1. **Wanda Gołkowska** , z cyklu *Błękitów*, akryl na płótnie, lata 70.
2. **Halina Pawlikowska**, *Maitri - Matce Teresie z Kalkuty*, 1983
3. **Eugeniusz Get-Stankiewicz**, *Mistrz Pinkerton & Company*, 1974, fot. ODS Muzeum ASP we Wrocławiu
4. **Alojzy Gryt**, *Kompozycja*, szkło, lata 90.

Fot. 1, 2, 4 Czesław Chwiszczuk



2

Leszek Kaćma, sam znakomity artysta, wraz z naukowymi współpracownikami i artystami rozwinął imponującą Katedrę Wiedzy Wizualnej zgodnie z reformami dydaktyki, a także impulsami płynącymi ze strony tzw. życia artystycznego. Po pierwsze, skupiono w Katedrze wizję nowego typu uczelni nie tej kurczowo utrzymującej formułę warsztatu, ale takiej z podejściem ku laboratoryjnemu sprawdzaniu wielu możliwości. Po drugie, jakby w dialogu konceptualno-medialnym stworzono bazę dla doświadczeń nad różnymi zagadnieniami materii i ich relacjami z naszą percepcją. Tu był wkład w tę ideę także twórcy fotografii permanentnej Andrzeja Lachowicza. Katedra stała się instytutem badawczo-artystycznym z programem łączącym integralnie badania z pracą dydaktyczną. Operowano seriami zadań rozwiązywanych przez studentów, a prowadzących np. do wzbogacenia ich wiedzy o elementy psychologiczne tego, co było dotychczas w estetyce systematyką doboru barw tylko w układzie fizykalnym. Koncentrując uwagę na różnych aspektach wiedzy, Kaćma i współpracownicy rozwinęli ogromne możliwości wykorzystania fotografii, filmu, a potem wideo. To rozszerzenie terytoriów sztuki od samego początku cieszyło się wielkim zainteresowaniem i trwa do dzisiaj na kierunku Sztuka Mediów, kierunku będącym w dużej mierz spadkobiercą Katedry Wiedzy Wizualnej.

Pracownia. Różne pracownie uczelni bywały małymi ośrodkami dyskusyjnymi, albo też kumulowały doświadczenia dla dojścia do prawdziwego „ja" dyplomantów. Wśród pracowni wrocławskiej Akademii od późnych lat 70. zaczęła się m.in. wyróżniać pracownia rzeźbiarska Leona Podsiadłego. Po 5-letnim pobycie w Afryce, przeniósł on na swoją twórczość niektóre aspekty sztuki przestrzeni z Czarnego Lądu. A trzeba pamiętać, że rzeźba afrykańska to jedno ze źródeł sztuki XX wieku. Podsiadły był pod wpływem bezpośredniego oddziaływania afrykańskiego dialogu z tworzywami naturalnymi (np. z drewnem) i te idee przekazywał studentom. Stał się patronem całej konstelacji oddziaływań biegnących aż ku dzisiejszej dydaktyce rzeźby. Reprezentując wobec uczniów postawę wybitnie otwartą, kładł nacisk na to, aby mogli szukać w sobie samych tego, co na skutek mętnych zakłóceń było zagubione i mogło być twórczym odkryciem ich własnej naturalności. O tym, że ta inspiracja była płodna, zaświadczają rozsiani po świecie jego uczniowie będący niejednokrotnie ważnymi artystycznie indywidualnościami. Na ogół przyznają oni to, że inspiracje Podsiadłego faktycznie sprzyjały odsłonięciu w nich pewnych potencjałów. Należałby do nich szereg eksponowanych osób będących dydaktykami Akademii, a także znani/znane rzeźbiarze/rzeźbiarki spoza uczelni. Z tych poza uczelnią wymieniam wybiórczo: Olaf Brzeski, Tomasz Domański, Ludwika Ogorzelec (Francja), Laura Pawela, Marek Ranis (USA), Roland Schefferski (Niemcy).

Zanim pojawiło się hasło **„Luxus"** w 1982 roku jako tytuł magazynu, a w 1983 **Luxus** jako nazwa grupy, była w PWSSP niezwykła sytuacja splotu dramatycznych wydarzeń i samookreślania się artystycznego studentów głównie z malarstwa. Dramatyzm to w kolejności chronologicznej: zapaść ekonomiczna, akcje Solidarności i Niezależnego Związku Studentów, atmosfera wolności, strajk na uczelni, wprowadzenie stanu wojennego, internowania i martwota kultury oficjalnej. W odniesieniu do tych wydarzeń, studenci, jak opowiadał Paweł Jarodzki, podobni do Szwejka z powieści Jaroslava Haka przyjmowali postawę niby-trywialną, ale i prześmiewczą wobec absurdów wokół. Nie zachwycały ich ani zdobycze neoawangardy ani tworzenie obrazów warstwami farby bez końca. Byli natomiast otwarci na dynamikę muzyki, spotykali się na punkowych koncertach czy prywatkach. Anna Mituś pisze o impulsach typu rock and roll czy punk zarówno ku magazynowi „Luxus", jak i grupie o tej nazwie (jej inicjatorzy to: Ewa Ciepielewska, Bożena Grzyb, Paweł Jarodzki oraz inne osoby we wciąż zmieniającym się składzie). Z wizualnego punktu widzenia, „Luxus" i Luxus właściwie od samego początku były postmodernistyczne

z dużym polem kolorowej niby-nieoryginalności czy pastiszy „bajkowych" wzorów amerykańskiego popu, zawsze z dodatkiem naszej rodzimej siermiężności. Taki miks. Idąc tropem tego, co było na ścianach w mieście, wyobrażenia uzyskiwano często szablonowo. We wspomnianym łańcuchu wydarzeń zło-dobrych z lat 1980-1983, szczytem wolnościowo-euforycznym był czas strajku. Cała uczelnia została oblepiona plakatami i malunkami, wszędzie coś wisiało. Wciąż brzmiała muzyka na żywo i ta odtwarzana. Tu i ówdzie coś dyskutowano. Był to niekończący się festyn. Ta atmosfera dała inspirację dla panestetyki grupy tj. przy podejściu nie bez żartów, włączenie w pokazy różnego typu „festiwalowych" wydarzeń (projekcji filmów, akcji, koncertów, dyskusji itd.). A bardzo rozbudowywane instalacje prezentowały konsekwentnie materiałowo oraz kolorystycznie przywoływane światy marzeń o cudach z wyższej półki, ale i trochę z badziewnymi atrapami. Wśród pokazów wyróżnił się np. w 1991 roku *Pokaz produktów cukierniczych o przedłużonej trwałości spożycia* z wielkim bogactwem owych produktów wykonanych z gipsu, tak że stoły uginały się pod ich ciężarem. Stoły „uginały się" – a więc luksus! Reasumując: na tle wydarzeń lat 80. i 90. ma Luxus trwałe miejsce, zaś niektóre indywidualności z jego kręgu należą do najważniejszych dziś polskich artystów.

Jeśli spojrzeć na kilkoro uformowanych reprezentantów **Nowej Ekspresji**, to mógłbym w Akademii wyróżnić pracujących od lat 80. dwóch znaczących twórców tej tendencji: Krzysztofa Skarbka i Zdzisława Nitkę, a także subiektywnie dodać (trochę po heretycku) jedną osobę ze znacznie młodszej generacji, bo działającą głównie od końca lat 90.: Małgorzatę ET BER Warlikowską. Skarbek jako autor szeregu filmów i akcji świetlno-kolorystyczych w swych obrazach nie ukrywa pełnej klasyczno-realistycznej formy postaci i przedmiotów. Dopiero ułożenie motywów w określonej przestrzeni oraz zastosowanie kostiumów i feerii kolorów (z pointylizmem kropek-światełek czy aurami otaczającymi figury) czyni jego dzieła oryginalnie niepowtarzalnymi. Nitka ze swobodną ekspresją traktuje swe postacie i zwierzęta w obrazach, co do których wydaje się, że przyjął konwencję „sztuki zawłaszczeń" (np. motywów od członków grupy Die Brcke). W gruncie rzeczy w ekspresjonistycznych

3

4

pierwowzorach są sceniczne perspektywy, natomiast Nitka „pracuje" jednorodnie terytoriami kolorów w całych strukturach obrazów. W dziełach Warlikowskiej przy zdumiewającym łączeniu technik i tworzyw jest pełna wyrazu ekspansja siły globalnej i kosmicznej.

Jak powyżej podkreślałem, geneza każdego ze wspomnianych zjawisk, skądinąd ważnych w sztuce polskiej, wiąże się z wrocławską uczelnią. I niezależnie od stopnia związku owej genezy z akademickimi schematami (czasem jest tu jakieś ich omijanie), mamy w sumie do czynienia z „produktami" tej uczelni. Z punktu widzenia promocji, niektóre z tych zjawisk mają patent wizytówek Wrocławia. Można tylko życzyć sobie, aby promocja miasta po prostu znacznie szerzej kojarzyła dzieła artystów/artystek z Wrocławia z samym miastem i jego specyfiką. ■

NEST

(some issues from the history of pure arts at the Eugeniusz Geppert Academy of Fine Arts in Wrocław, formerly WSSP, PWSSP)

The author summarizes the history of the Wrocław Academy, comparing it with a nest where different ideas and products are born. He mentions its most important artistic and didactic phenomena in the domain of pure arts, including sensibilism, the Wrocław Structural art, and the „Aleksiuns", as well as their exponents. ■

Monika Braun

Miejsce marzenia

1

Przechodniu, powiedz imię,/ a poznamy miejsce/ marzenia, które niesie/ bezpiecznie i lekko[1] – pisze w swoim wierszu Gajcy, i jest w tej frazie zjawisko docierania do przestrzeni wcześniej niedostępnych, niezwykłych, pragnionych – tylko dzięki dawaniu nazwy. Ale też radość stąd płynąca. Jest także przygodność nazywającego, któremu – w jego drodze przydarza się obdarzyć mianem coś lub kogoś, posłańca od bytu amorficznego, niejasnego ku jego uformowanej postaci. Imię indywidualizuje, a zarazem łączy z innymi. Zyskując nazwę, rzecz czy zjawisko staje się fragmentem konstelacji odniesień i powiązań. Tak uczy potoczne doświadczenie, ale także, jeśli *język stanowi rozległy i odrębny system wzorców, sankcjonujący kulturowe formy i kategorie, za pośrednictwem których nie tylko porozumiewamy się, ale, co więcej analizujemy rzeczywistość, wyróżniając bądź ignorując w niej pewne typy relacji i zjawisk, za pomocą których rozumujemy i którymi wypełniamy naszą świadomość*[2], to dostając imię otrzymujemy zarazem miejsce w tym systemie oraz – przynajmniej pośrednio – dostęp do innych jego domen.

I zapewne to jest stosowna perspektywa, z której wolno nam spojrzeć na Wrocławską Akademię Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta, obchodzącą właśnie swoje siedemdziesięciopięciolecie. Może trzeba zadać pytanie, z jakiej to sieci wzajemnych powiązań czerpie ona dziś i czy ma świadomość swego w nich miejsca? Jak definiuje swoją odrębność, a jak owe związki? Czy jest „miejscem marzenia" – żywiącym wyobraźnię, upragnionym? Czy stosowane tu nazewnicze praktyki pozwalają istotnie „analizować rzeczywistość", jak chciałby cytowany wyżej znakomity językoznawca? Co i kto, tutaj, na Akademii, jest punktem odniesienia dla tych praktyk?

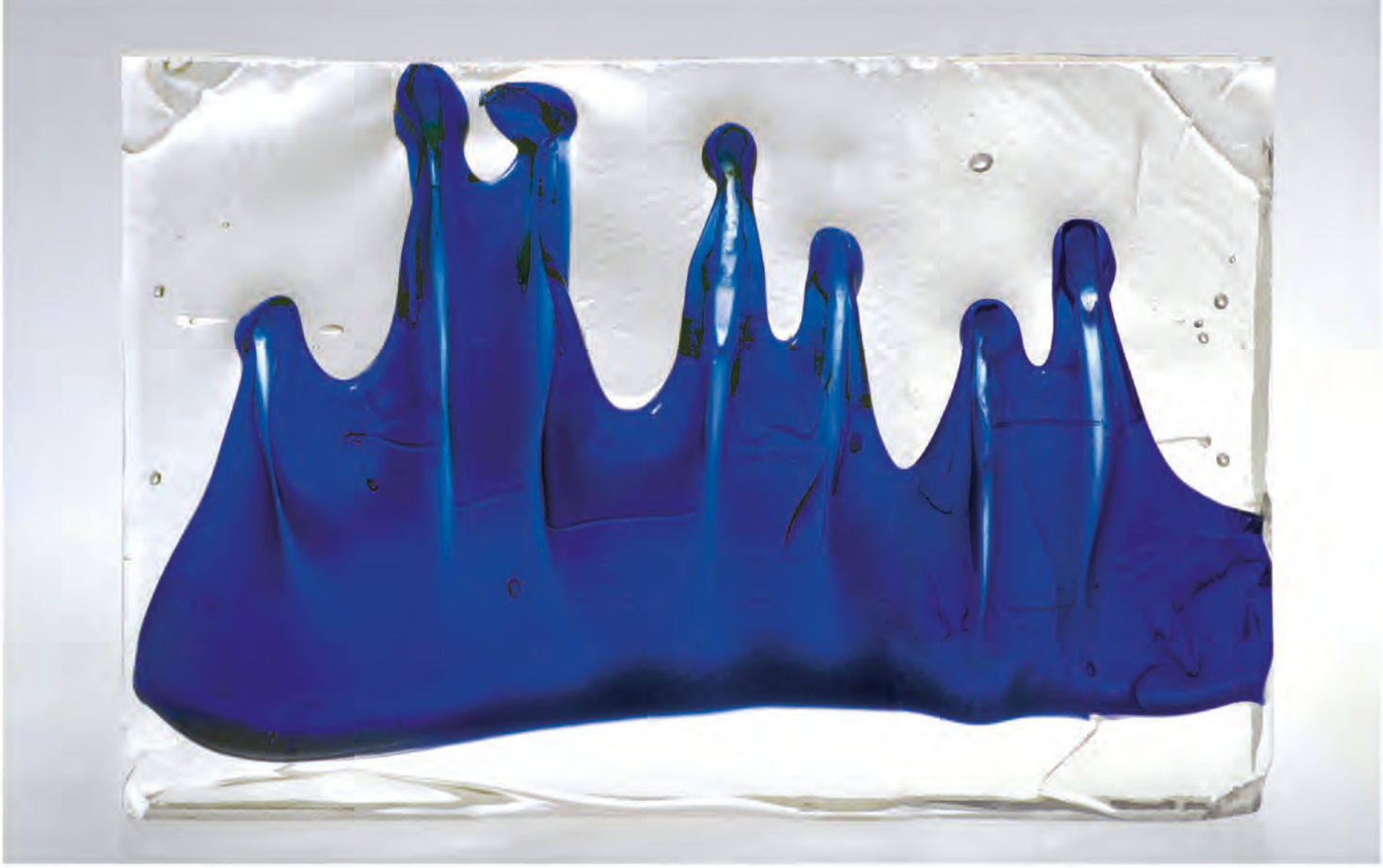
W wielu dziedzinach sztuki i nauki posiadanie mistrza, patrona, jest usankcjonowanym modelem budowania własnej twórczej drogi. To, od kogo się uczysz, u kogo terminujesz – ma znaczenie. Korzystanie z jego umiejętności i wiedzy, ale także poczucie przynależności do określonego kierunku czy szkoły, takiej na przykład jak Spółdzielnia Artystów „Ład", bezpośrednia antenatka ASP. Przed 1939 rokiem jako *grupa twórcza i instytucja, tworzyła styl i dobry snobizm, była tyleż zjawiskiem artystycznym, co społecznym*[3], egalitarna, ale zarazem elitarna, propagowała sztukę użytkową, miała – rzeklibyśmy dzisiejszym językiem – dizajnerskie aspiracje, jej ideały i praktyka stały się po 1945 roku w znacznym stopniu fundamentem wizji wrocławskiej uczelni. Wypracowane przez „Ład" tradycje organizacyjne i etos wspólnoty, mającej do spełnienia misję artystyczną i społeczną, odegrały tu ważną rolę, bo wielu z jej ówczesnych profesorów miało z nią jeszcze przed wojną silne związki. A ponieważ interesują nas tu słowa, to na pewno należy wskazać uwidocznione w nazwie „Ładu" koncepcje porządku wizualnego, hierarchii ważności i godności przedmiotów i tworzyw oraz ich przynależności do pewnego dziedzictwa kulturowego.

Akademia to ludzie i substancje pozyskujący twórczą karmę z takiej właśnie architektury uwarunkowań: skomplikowane dzieje miejsca formują tu teraźniejszość, która z kolei jest polem zdarzeń odbijających refleksy minionego i narzędziem badawczym przyszłości, do której wnikają ukradkiem dawne losy dolnośląskich hut szkła i warsztatów ceramicznych, wznoszonych, a potem palonych, grabionych albo upadających w wyniku różnych klęsk. Powidoki domów pełnych porcelany, fajansu i szkieł w różnych odmianach, które wysiedleni ze wschodu na zachód musieli porzucić. Wraz twórcami przybyłymi na tak zwane „ziemie odzyskane" przywędrowały ich wspomnienia, tradycje artystyczne i intelektualne Krakowa, Warszawy, Poznania, Wilna i Lwowa, a także – sięgając dalej – Paryża, Berlina czy Monachium,

1 Tadeusz Gajcy, *Epitafium*, [w:] idem, *Wybór poezji, Misterium Niedzielne*, oprac. S. Bereś, Wrocław–Warszawa–Kraków 1992, s. 156.

2 Benjamin Lee Whorf, *Język, umysł, rzeczywistość*, [w:] idem, *Język myśl, rzeczywistość*, przeł. T. Hołówka, Warszawa 1982, s. 340.

3 Maryla Sitkowska [w:] *Ład 1926 – 1996*, [red:] A. Frąckiewicz, Warszawa 1998, s. 13.



2

1. **Krystyna Cybińska**, *Otoczaki*, odlew z kamionki, szkliwo krystaliczne, 1990
2. **Mieczysław Zdanowicz**, obiekt, szkło, lata 80.
3. **Władysław Wincze**, meble, na pierwszym planie zydel „Pasikonik", lata 50. fot. S. Sielicki
Fot. 1, 2 Czesław Chwiszczuk

skąd wywodzili się i gdzie studiowali dawniej przyjezdni. Wszystkie te dramaty i kruche twory przeszłości, zapisane w memach wrocławskich artystów, po wojnie wymieszały się w nieco ekscentryczny amalgamat niemieckich tradycji regionu, zapału i wytrwałości repatriantów, a także – co z perspektywy czasu wręcz zabawne – ukazów partyjnych aparatczyków (polecono wtedy tutejszym pedagogom skupienie się na kształceniu projektantów dla odradzającego się na Dolnym Śląsku przemysłu szklarskiego i ceramicznego, z powodów ideologicznych promowanego przez władze). Dopełniła go fuzja artyzmu z rzemiosłem wedle bauhausowskiej koncepcji edukacji, dając fundament jedynej tego typu specjalności w Polsce. Czy wszystkie te tropy są dziś rzeczywistym źródłem wizji i misji uczelni?

Przy czym, tworząc własną tożsamość odwołujemy się nie tylko do imion osób i grup (dających siłę, ale mogących być też balastem), nie tylko do ich losów i niegdysiejszych marzeń, ale również do pewnej nomenklatury, właściwej dziedzinie. Podążając dalej za ideą nazwy jako siły sprawczej w kształtowaniu rzeczywistości możemy więc zapytać, na ile ta nomenklatura jest rozumiana szeroko i głęboko, czy tworzy horyzontalne i wertykalne relacje z szerszym otoczeniem. Czy na przykład określone w nazwach pracowni kierunki prowadzą dalej, czy też ograniczają horyzont poszukiwań? Czy główne rozróżnienie na działania oraz formy użytkowe i artystyczne jest rzeczywiście przemyślne? Szczególnie w czasach, gdy produkcja masowa i nowe technologie uczyniły niemal każdą rzecz łatwo dostępną, zdewaluowały pojęcia codziennego piękna, harmonii i ładu, tak cenione właśnie przez „Ład", postawiły na głowie hierarchię szlachetności tworzyw. Zamkniecie terminologii w ciasnych i odseparowanych od siebie szufladkach niesie za sobą określone konsekwencje. Rozumienie nazw i pojęć wpływa na sposób pojmowania świata i uprawiania sztuki. Czy więc nie należałoby uważniej przyjrzeć się nazwom?

Być może pomocna będzie tutaj zgrabna dychotomia Deyana Sudjica, który sztuce i dizajnowi poświecił wiele lat i kilka książek, iż *to osobliwy paradoks, że nawet najwięksi materialiści spośród nas przedkładają zwykle, by tak rzec, bezużyteczne nad użyteczne. Bezużyteczne nie w znaczeniu pozbawione celu, lecz użyteczności, a przynajmniej mające jej niewiele*[4]. Określenie sztuka użytkowa ma bowiem stale ten sam pejoratywny wydźwięk (choć zwykle zawoalowany „poprawnymi politycznie" formami), gdy w dyskusjach wyraża przekonanie o niższości tej pierwszej w stosunku do sztuki czystej, a jednak zawsze w sztuce chodzi o przedmioty, których w ten czy inny sposób można użyć. O rzeczy, które nie tylko działają na zmysły, powodują, że raz chce się je oglądać pod światło, a kiedy indziej pochylić się nad nimi, to znów przybliżyć lub oddalić, powieść po nich palcem, zbadać dłonią, okiem, uchem, nosem, kinestetycznie, ale które to rzeczy chcą nam także służyć jako katalizatory nowych skojarzeń, afrodyzjaki, odczynniki ujawniające nowe możliwości spoglądania na świat, na podobieństwo tych fotograficznych, stymulatory w poszukiwaniach zaskakujących: poglądów, idei, koncepcji. W tym sensie sztuka zawsze jest użytkowa, a *przedmioty [wchodząc z nami w dialog] mogą być piękne, dowcipne, genialne, wyrafinowane, ale też niewyszukane, banalne złośliwe*[5] – są zdolne (lub nie) coś z nami robić. Ta pierwsza kategoria niejako rozmawia ze swym odbiorcą, pobudza >

3

4 Dejan Sudjic, *Sztuka*, [w:] idem, *Język rzeczy. Dizajn i luksus, moda i sztuka. W jaki sposób przedmioty nas uwodzą?*, przeł. A. Puchejda, Kraków 2013, s. 189.

5 *Świat tonący w przedmiotach*, [w:] *ibidem*, s. 9.

1

go do własnych poszukiwań, podsuwa mu swoje odkrycia. Ta druga jest – rzec by można – płaska, pozbawiona wnętrza, statyczna. Uniemożliwia ruch myśl i wyobraźni, utrudnia nawet dynamikę ciała, aktywnie chcącego poznawać przedmiot sztuki – przekształca zaangażowanie w inercję, pasywność, czyni odbiorcę obojętnym, nawet jeśli w pierwszym momencie zewnętrznie przyciąga jego wzrok. Jest bezużyteczna. Na ile zatem rozróżnienie na bez- i użyteczne zostało głęboko przemyślane na Akademii? Jak jest tu praktykowane?

Niepewność w tej kwestii pojawia się, a ucieczką przed poczuciem utraty sensu bywa często obudowywanie projektów koncepcjami wziętymi z socjologii, fizyki, psychologii czy literatury, mającymi nadawać znaczenie wytwarzanym dziełom, zwykle traktowanymi dość powierzchownie. Powszechny w sztukach wizualnych, a wywiedziony z dziedzictwa sztuki konceptualnej obyczaj tłumaczenia i uzasadniania dosłownie wszystkiego, bez czynienia różnicy między rzeczami istotnie odkrywczymi i wartościowymi oraz tymi, które takie nie są, choć bywa ważną inspiracją twórczości, częściej jednak zdaje się służyć wypełnianiu jakiejś istotnej luki. Mamy tutaj nie brak, ale nadmiar właściwych pojęć i terminów, często dość wyrafinowanych, przeważnie jednak używanych bez zrozumienia i stanowiących zewnętrzny sztafaż pustki. Epokowa decyzja Duchampa sprzed stu lat, wynikająca – jak sam mówił – z reakcji na *wizualną indyferencję pod równoczesną absolutną nieobecność dobrego czy złego smaku*[6], dziś jest przeważnie czczym gestem. Ów przerost komentarza nad treścią – gdzie ma prowadzić?

Akademia, ufundowana dzięki aliansowi sztuk czystych i projektowych, z latami zdaje się coraz bardziej lekceważyć te drugie. Jakby artyści coraz gwałtowniej odżegnywali się od kryterium celowości. Dzieła sztuki, parafrazując przekonanie Artura C. Danto przestają być „o czymś", a więc tracą sens[7].

Można odnieść wrażenie, że projektowanie wygodnych w użyciu naczyń bywa czymś wstydliwym, zastępują je formy (no właśnie, nawet frazeologia jest niechętna talerzom, wazom czy amforom) koniecznie chcące być rzeźbą. Książki coraz rzadziej służą do czytania, a częściej do oglądania, jakby słowo nie było *raison d'êtr* ich ontologii, i dryfują w stronę abstrakcji. Instalacje, konstrukcje i performanse wymagają obszernych uzasadnień dla swego istnienia. Dizajn nierzadko sprowadza się do wynajdywania ekscentrycznych kształtów dla całkiem banalnej zawartości. Sztuka zdaje się być adresowana raczej do kolekcjonerów niż zwykłych użytkowników, a artyści, mający wciąż aspiracje tworzyć rzeczy zrozumiałe nie tylko dla koneserów, nierzadko plasują się poza nawiasem „elit sztuki". „Projektant" w tej hierarchii jest kimś mniej godnym szacunku od „artysty", choć oczywiście nie artykułuje się tego *expressis verbis*.

Być może, gdybyśmy pełniej rozumieli nazwy substancji, narzędzi i procesów, z którymi obcujemy i którymi się posługujemy, potrafilibyśmy sięgnąć głębiej po ich ukryty potencjał. Przy czym pojmowanie nie jest równoznaczne ze słownikową deskrypcją ani konwencjonalnymi notkami w Internecie. Słowa to nie opakowanie na rzeczy, ale inherentny składnik ich bytowania. Niewykluczone więc, że przydałaby się weryfikacja dawnych lub tworzenie nazw nowych (język jest działaniem, ma siłę sprawczą w formowaniu rzeczywistości, powiada językoznawca John R. Searle[8]). Przydatnym artystom ćwiczeniem, szczególnie tym, którzy kształcą kolejne pokolenia, mogłoby być uprawianie etymologicznych gier i eksperymentów, połączone z socjologicznymi, historycznymi, geopolitycznymi, a może i ekonomicznymi dociekaniami. Może wtedy okazałoby się czym są naprawdę sztuki „użytkowe", a czym ich „artystyczne" ujęcia (i czy sam ów sztywny podział nie ogranicza twórczych możliwości). Co dzisiaj właściwie znaczy dizajn, dizajnerski, dizajner? Na ile, eksponowany przez „Ład" program utylitarno-estetyczny wciąż jest modelem dla Akademii? Jak sytuuje się ona na skrzyżowaniu lokalne/ globalne? I co powiedziałby o tym Geppert, patron uczelni, z europejską i polską tradycją mający silne związki? A może chodzi tylko o jego nazwisko na tabliczce przy wejściu głównym do budynku przy placu Polskim we Wrocławiu oraz o inne „szyldy", których właściwy sens zgubił się gdzieś po drodze, lub może w ogóle nie został odkryty?

Żadne podejście dydaktyczne nie da trwałych wyników, jeśli nie zostanie wypracowany nadrzędny ideał, którego wymiar ludzki czy społeczny ukierunkuje kwestie zawodowe – nie na odwrót[9], pisał Walter Gropius, u którego wrocławska szkoła ma dług duchowy. Niewykluczone więc, że potrzebne jest ponowne wyartykułowanie, jakiej sztuki poszukuje Akademia, czym i po co jest to, co powstaje w jej pracowniach. Czemu mają służyć wszystkie te obiekty? (Proszę zwrócić uwagę, że już samo to określenie, tak chętnie stosowane, odejmuje im indywidualność, odbiera życie – może i nad nim należy się zastanowić?) Czy tworzy się tu i uczy tak, by prace mentorów i studentów mogły przekroczyć horyzont usankcjonowanych tradycją wzorów, zarazem nie przestając z nich czerpać? Będąc *de facto* „przechodniami" w strukturze trwalszej niż pojedyncze ludzkie losy, jaką jej tożsamość chcą po sobie zostawić? Nie li tylko własną indywidualność twórczą – nie taki jest sens istnienia Akademii – ale także pewien zbiorowy jej model. Poprzez bardziej świadome wypowiedzenie „imienia", jak u Gajcego, którego przywołałam na początku tego tekstu, mogliby może lepiej poznać „miejsce marzenia, które niesie bezpiecznie i lekko", pozwala dotrzeć w rejony wyobraźni i potencje tworzyw dotychczas niedostępne. ■

6 Marcel Duchamp, cyt. za: Artur C. Danto, *Sny na jawie*, [w:] idem, *Czym jest sztuka?*, przeł. A. Kuźnicka, Warszawa 2016, s. 45.

7 Zob., ibidem, s. 62.

8 Zob. John R. Searle, *Czynności mowy*, przeł. B. Chwedeńczuk, Warszawa 1987.

9 Walter Gropius, *Model kształcenia architekta*, [w:] idem, *Pełnia architektury*, przeł. K. Kopczyńska, Kraków 2014, s. 70.

2

A dream place

1. **Zbigniew Horbowy**, formy użytkowe, szkło, lata 70., fot. Czesław Chwiszczuk
2. **Andrzej Klimczak-Dobrzaniecki**, *Wigilia*, 2000, olej, płótno, fot. z archiwum artysty

What is the appropriate perspective from which we can look at the Wrocław Eugeniusz Geppert Academy of Fine Arts that is just celebrating its 75th anniversary? Perhaps it is necessary to ask what kind of network of interconnections it draws from today and whether it is aware of its place among them. How does it define its separateness, as well as these relationships? Is it a „dream place" which nurtures imagination and is desired? Do the nomenclature practices used here allow to actually „analyze the reality", as the eminent linguist John R. Searle mentioned in the text, would like? What and who is the point of reference for these practices? Perhaps it is necessary to re-articulate what kind of art the Academy is looking for, what is created in its studios and for what. What are all these facilities for? Is it created and taught here so that the work of mentors and students can exceed the horizon of traditionally sanctioned patterns, while still drawing from them? Being „passers-by" in a structure more durable than an individual human fate, what identity do they want to leave behind? Probably not only their own creative individuality – that is not the meaning of the Academy's existence – but also a certain collective model of it. ■

ANDRZEJ SAJ

Made in Akademia

1

1. Zobowiązują nas jubileusze: oto z okazji 75-lecia funkcjonowania uczelni artystycznej we Wrocławiu, od 1946 r. zwanej Państwową Wyższą Szkołą Sztuk (Pięknych) Plastycznych, a od 1996 r. – Akademią Sztuk Pięknych, należy przypomnieć także – istotne dla treści tego materiału – 50-lecie powołania w PWSSP Katedry Wiedzy Wizualnej, a także 25-lecie wydzielenia w strukturze uczelni Wydziału Grafiki i Sztuki Mediów. Założona w 1971 roku przez Leszka Kaćmę jednostka studyjno-dydaktyczna została w 2006 r. przekształcona w Katedrę Sztuki Mediów – co też wyznacza okrągły okres (15 lat) działalności w ramach wydziału. Sama katedra rozwinęła swą aktywność w oparciu o powołane w jej strukturze pracownie, obecnie w liczbie dziewięciu, z których trzy są wyraźnie oparte o medium fotografii. Ranga fotografii w procesie edukacyjnym uczelni wyraźnie wzrosła właśnie w sytuacji przekształcenia Katedry Wiedzy Wizualnej w Katedrę Sztuki Mediów. I to o roli tego medium w strukturze uczelni głównie traktuje niniejszy tekst.

2. Swoją pozycję fotografia w kontekście „sztuki mediów" zawdzięcza w zasadzie już od lat 60. – czasu aktywności w procesie dydaktyczno-badawczym uczelni inicjatora i założyciela Katedry Wiedzy Wizualnej – Leszka Kaćmy. O jego roli w ramach PWSSP i osobnej drodze artystycznej, w tym w powołanej w 1971 r. Katedrze Wiedzy Wizualnej – szczegółowo i kompetentnie pisze Agnieszka Bandura w tekście pt. *Odpowiedni dać rzeczy obraz* (w: *Obraz poruszony*, wyd. ASP, Wrocław 2016). Kaćma akcentuje wówczas potrzebę „ćwiczeń wizualnych" dla studentów uczelni, stawiając jednocześnie na procedury badawcze wspomagające proces dydaktyczny. W swych założeniach teoretycznych i praktyce edukacyjnej zwracał on uwagę na istotne dla procesów kreacji artystycznej zadania analizy zagadnień wizualnych, badania sposobów percepcji wizualnej, oceny związków aktywności wizualnej z estetyką oraz potrzebą ćwiczeń w zakresie nowych metod przekazu informacji, czyli perswazji wizualnej i eksperymentowania ze schematami wizualnymi, a także posiłkowania się w pracy metodami inwentycznymi. Koncepcje te miały w intencji Kaćmy wspomagać właśnie „ćwiczenia wizualne" studentów, którzy zdobywają w jej ramach wiedzę i doświadczenie, a w zasadzie dzięki temu mogą kształtować swoją nową świadomość metaplastyczną, konieczną dla uprawiania sztuki – która jest „reżyserią emocji" – jak to sam określał.

3. W istocie Katedra Wiedzy Wizualnej pod kierownictwem Kaćmy, wypracowała własne oryginalne produkty wiedzy, do których zalicza się: pole równomierne (tj. optymalną, neutralną matrycę widzenia wspomagającą proces wizualizacji przestrzeni), perswazję wizualną, psychofizykę i inwentykę oraz koncepcję świadomego przekazu. Zbudowano tu także podwaliny dla sformułowania tzw. „słownika pojęć wizualnych", a także rozwijano zagadnienia wchodzące w zakres teorii poznania i optymalizacji środków wypowiedzi wizualnej. To nowatorskie uformowanie programu Katedry – otworzyło – wg A. Kostołowskiego – szkołę i całe środowisko wrocławskie na nowe koncepcje w sztuce: powstanie konceptualizmu, postkonceptualizmu, fotomedializmu, zainicjowało działalność „Permafo" czy grupy „Sztuka i teoria", ale także miało wpływ na inne nowe prądy w sztuce lat 70.i 80. (neoekspresja i dokonania grupy „Luxus"). Wg Kostołowskiego (por. *Wieżowce Wrocławia*, w: „Format" nr 50/2006 r.) inicjatywy Kaćmy wpisały się w rozwój konceptualizmu w sztuce (określanego we Wrocławiu jako tzw. sztuka pojęciowa). Miały także wyraźny wpływ na ukształtowanie się osobowości sztuki mediów (lata 70. do 90.) takich jak: Wiesław Gołuch, Ireneusz Olszewski, Ryszard Jędroś czy Stanisław Sasak (bezpośrednich kontynuatorów idei Kaćmy). Szczególną rolę odegrał tu główny „spadkobierca" nauk Kaćmy – Wiesław Gołuch, pomysłodawca wielu kolejnych przedsięwzięć rozszerzających program katedry (okresowo kierujący nią) i inicjujący nowe formy dydaktyki, a także promujący to w wydawnictwach. Katedra z czasem wyraźnie rozwinęła się, wzbogacając się o młode osobowości (jej wychowanków, ale też osoby zewnętrzne); swoją aktywność dydaktyczną i artystyczną związali z nią m.in. kierujący nowymi pracowniami Marek Grzyb (współpraca: Agnieszka Talik), Maja Wolińska (współpraca: Marcin Rupociński) oraz Jakub Jernajczyk (inicjator badań i konferencji naukowych) czy Paweł Lisek, Barnaba Mikułowski, Michał

Jakubowicz, Agnieszka Jarząb i Maciej Bączyk. Z dyplomantów Katedry (lata 1971-76) na uwagę swoją aktywnością zasłużyli sobie m.in. tacy artyści jak: Jolanta Marcolla, Zdzisław Sosnowski, Janusz Haka, Stanisław Antosz, Lech Mrożek, Piotr Olszański. Koncepcje ćwiczone w Katedrze miały także wpływ na twórczość m.in. Luxusu oraz na prace Anny i Romualda Kuterów, Witka Liszkowskiego czy Andrzeja Sapiję. Wielu z tych artystów odwoływało się w swej twórczości do właśnie multimedialnych koncepcji wypracowanych w Katedrze, a szczególnie w czasach kontynuacji jej działalności przez Katedrę Sztuki Mediów, gdzie n.b. fotografia zawsze była traktowana nader twórczo i źródłowo w procesach kreacji.

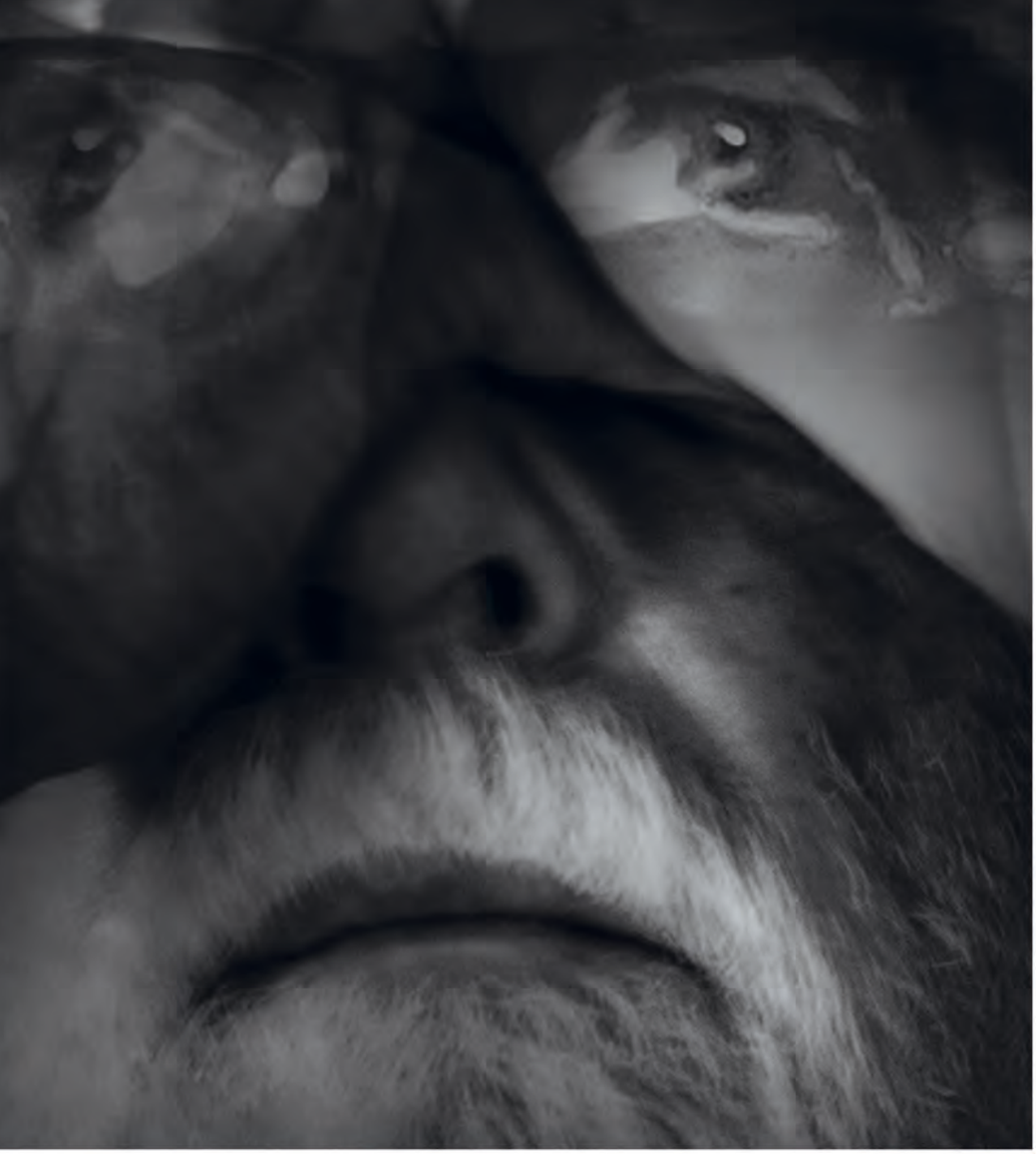
4. Fotografia w swej ekspresywności wchodzenia w coraz ściślejsze związki i uzależnienia z konwencjonalnymi formami artystycznej wypowiedzi, takimi jak rysunek, malarstwo czy rzeźba (obiekty) – chcąc nie chcąc spełniała owe słynne obawy XIX-wiecznych artystów (np. Delacroix czy Baudelaire'a), że wynalazek fotografii pozbawi malarstwo jego możliwości przedstawiania (obrazowania) rzeczywistości, że oznacza to kres sztuki. Te obawy okazały się na tyle płonne, że oto fotografia mimo wstępnego etapu wiernego naśladowania estetyki i akceptowania rygorów malarskiego przedstawiania (piktorializm) dość wcześnie przekonała się o odrębności i specyfice własnego medium, który pozwala i na dokumentowanie (w miarę obiektywne) i na subiektywne interpretowanie zastanej rzeczywistości, że może pełnić funkcje, których tradycyjne malarstwo nie jest w stanie podjąć, a mianowicie, że może ona pozostawać w realnym związku z upływem czasu, może służyć przypominaniu tego, co faktycznie się zdarzyło, a wreszcie być środkiem wspomagającym wszelkie formy twórczej aktywności – jako narzędzie i jako tworzywo współtwórcze w kreacji. Dokumentacyjna kariera fotografii w jej szerokim spectrum od „chłodnego" zapisu naukowego lub tzw. „decydującego momentu" po chwytane na gorąco sceny (reportaż) aż po w istocie aranżowane (albo inscenizowane) sytuacje – ukształtowała wyraźną jej własną estetykę, w ramach której medium mogło odgrywać również niepoślednią rolę, jaką spełniało wobec odbiorców malarstwo czy grafika. Tak się utrwalała opinia o subiektywizmie fotografii i przekonaniu, że niemal wszelka twórczość oparta o medium fotografii wytwarza możliwości jej artystycznego (emocjonalno-estetycznego) odbioru i tym samym podkreśla kreacyjne predyspozycje w niej zawarte. Fotografia więc jeszcze w latach 60., służąca jako naturalny środek rejestracji aktywności konceptualnej i jako w miarę „chłodny" dokument akcji happeningowych, później – działań performatywnych – już od połowy lat 70. weszła w złożone relacje medialne w koncepcjach postmodernizmu, awansując do roli „pełnoprawnego" środka twórczej ekspresji. To ten okres wypracował przekonanie (S. Sontag), że wszelka sztuka dąży do tego, żeby być fotografią. Zainteresowanie artystów nowymi mediami, do których również zaliczono fotografię, skłoniło ich do wnikliwego badania i eksperymentowania z tym medium – rozwinął się fotomedializm, w jego zarówno kreacyjności jak i wtórności wobec konwencjonalnych środków wypowiedzi. Fotomedializm był wprawdzie pochodnym sztuki konceptualnej, w której fotografia pełniła funkcję „usługową" (rejestracji zdarzeń), wkrótce jednak (koncepcje postmodernizmu) sytuacja się zmieniła i wobec rozwoju nowych technologii (aparaty cyfrowe, komputery itd.) i presji narzędzi elektronicznych fotografia weszła w swój kolejny etap rozwoju, tj.w czas angażujący różne media; jest to okres zastosowań intermedialnych i multimedialnych.

W kontekście tych zmian, po doświadczeniach konceptualizmu i fotomedializmu, poszukiwano dla sztuki fotografii nowej perspektywy świadomościowo-estetycznej. I taką była m.in. koncepcja fotografii postmedialnej, lansowana przez Stefana Wojneckiego i środowisko Akademii Poznańskiej. Postmedializm – określony dość atrakcyjnie od strony teoretycznej – nie dawał jednak w praktyce zbyt wielu możliwości realizacyjnych, bowiem poza fotografią tzw. „otworkową" i innymi eksperymentami w zapisach obrazowych bez udziału obiektywu itp., paleta dokonań postmedialnych okazywała się być dość wąska.

Środowisko wrocławskie, odnoszące się ze zrozumieniem i akceptacją do koncepcji Wojneckiego i jego uczniów, postawiło jednak na o wiele szersze możliwości kreacyjne, jakie dają zastosowania multimediów i intermedialnych sposobów wypowiedzi artystycznych. Do takiego stanowiska upoważniała przede wszystkim tradycja działalności w ramach tutejszej uczelni Katedry Wiedzy Wizualnej i jej kontynuacji w pracach Katedry Sztuki Mediów. Zresztą fotografia konwencjonalna również miała w historii uczelni swoich ważnych przedstawicieli, poczynając od aktywności Bronisława Kupca (już od lat 40.) do twórczości z lat 70. Michała Diamenta i Jana Bortkiewicza oraz – częściowo – Andrzeja Lachowicza, aż po jej kontynuację w Pracowni Fotografii i Filmu (przy Katedrze Grafiki) kierowanej przez Kazimierza Helebrandta do czasu, gdy w 2006 roku przejął ją Andrzej P. Bator. Początkowo więc fotografia pełniła w procesie edukacyjno-artystycznym szkoły rolę wspomagającą inne media, dopiero zmiany wygenerowane przez Katedrę Sztuki Mediów stworzyły nowe perspektywy dla twórczości, co dało o sobie znać zarówno w realizacjach źródłowo fotograficznych, jak właśnie w inicjatywach prowadzących wówczas do powołania Pracowni Fotomediów – kierowanej przez Andrzeja P. Batora we współpracy z Piotrem Komorowskim, Czesławem Chwiszczukiem, Dagmarą Hoduń oraz laborantem – Stanisławem Sielickim. W 2016 r. Pracownia Fotomediów dzieli się na trzy oddzielne jednostki: pracownie: Fotografii Intermedialnej (kieruje A.P. Bator), Fotografii Inscenizowanej (P. Komorowski) >

1. **Tomasz Bajer**, *Post-prawda*, Gra-edukacyjna
2. **Adam Skórzewski**, *Styks*, projekcja video

2



1. **Andrzej P. Bator**, *היילע* [5782], 2021
2. **Agata Niźnikiewicz**, *Introspekcja*
3. **Wiesław Gołuch**, *Nieobecny w 2021*
4. **Ida Kwaśnica**, *Instagram story - demitologizacja*

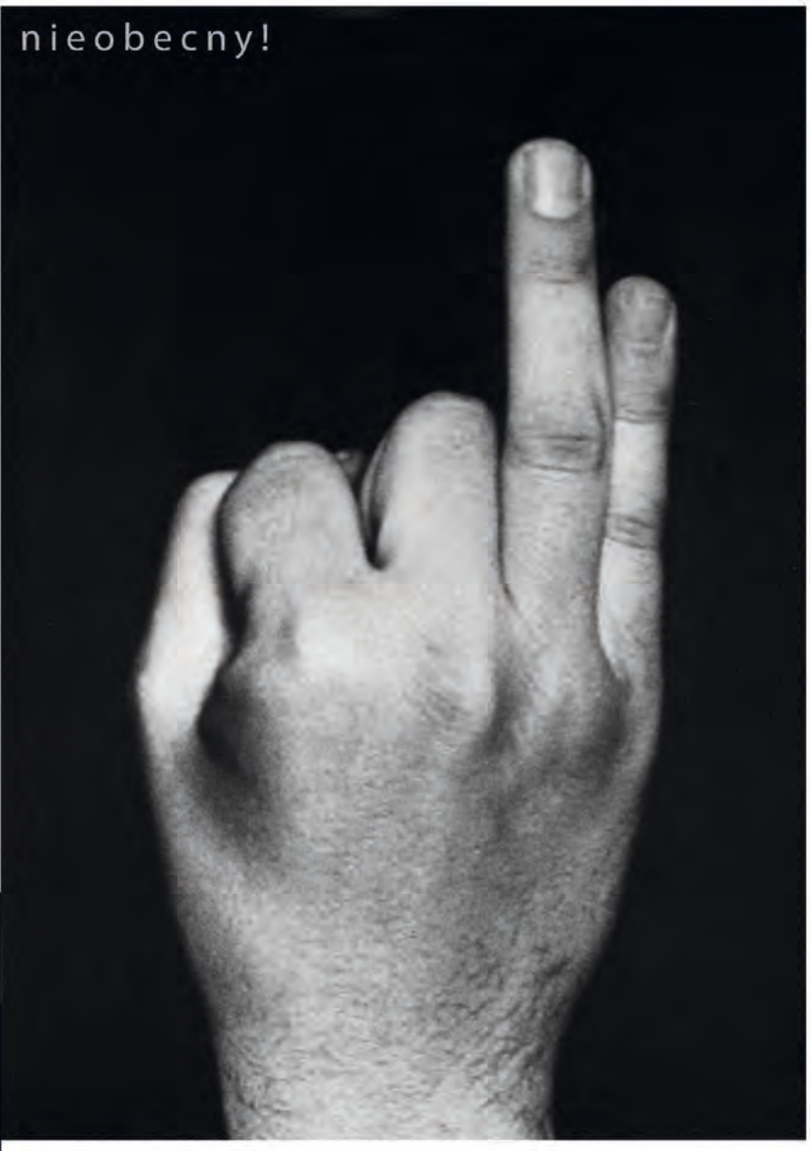
i Fotografii Klasycznej (Cz. Chwiszczuk). Dołączają do nich współpracownicy: Agata Szuba, Ewa Martyniszyn i Rafał Warzecha. Stąd inne efekty realizacyjne można było także już obserwować w pracach (dyplomowych i innych) absolwentów, powstające w ramach specjalności „Fotografia" na kierunku Sztuki Mediów oraz na niestacjonarnych studiach w specjalności „Fotografia i Multimedia". W każdym razie procesowi edukacji i jego artystycznym efektom przyświecała – wypracowana wówczas w ramach katedry – idea fotoperformatywności, jako zasady służącej aktywności twórczej, głównie opartej m.in. na fotoperformensach dokamerowych czy projektach fotoobiektów i fotoinstalacji (w tym interaktywnej) i wideo. Stawiano też na swoistą „teatralizację" aktu fotografii (stąd np. działania wspólne z aktorami), a także preferencje dla inscenizacji jako źródła obrazowania, choć także nie zaniedbywano „klasycznych" technik uzyskiwania obrazu fotograficznego (np. w Pracowni Technik Obrazowania Fotograficznego – przekształconej z wcześniejszej Pracowni Fotografii Klasycznej).

1

2

5. Ważną inicjatywą wspomagającą proces edukacyjny w uczelni były przedsięwzięcia wystawiennicze aranżowane przez pracownie, służące m.in. promowaniu twórczości fotomedialnej ich pracowników, studentów i absolwentów. Takie możliwości upowszechniania własnej twórczości zapewniały wystawy wewnętrzne w pomieszczeniach budynku przy ul. Traugutta czy w ramach przestrzeni ekspozycyjnej wydzielonej jako „Zaułek Kaćmy" (przy placu Polskim), ale także w galerii KINO (aktywnej w latach 2014-18, usytuowanej w Dolnośląskim Centrum Filmowym) bądź Galerii „Entropia".

Niewątpienie jednym ze znaczących projektów promocyjnych – realizowanych z inicjatywy Pracowni Fotografii Intermedialnej, kierowanej przez A.P. Batora we współpracy z A. Szubą – było zaproponowanie cyklu prezentacji sygnowanych hasłem: „Made in Photo", wprowadzających głównie absolwentów szkoły na krajową scenę sztuki. W projekcie – powiązanym ściśle z dydaktyką – przyjęto zasadę eksponowania prac z fotografii kreacyjnej, inscenizacyjnej i wielomedialnej, realizowanych w ramach Katedry Sztuki Mediów. W opisie tego projektu Bator podkreśla przede wszystkim fotomedialny jego charakter. Fotografia jest tu traktowana jako medium w realizacji, określonego w założeniach, twórczego artefaktu, który jest adresowany do danego perceptora i w jego możliwościach odbiorczych (przeżyciach) jest konkretyzowany w postaci tzw. subiektywnego przedmiotu estetycznego. Stąd wniosek o dychotomicznej naturze fotografii – jako rezultacie spotkania dwóch rzeczywistości: subiektywnej i obiektywnej, podmiotowej z przedmiotową, stykiem ducha z materią – jak to ujmuje Bator. Dzięki temu, po przezwyciężeniu tego podziału fotografia może dostarczać obrazów, które będą świadczyć o obecności twórczego podmiotu w świecie, to też sposób (subiektywny) na widzenie fenomenu bytu... (to wyraz „Pragnienia obecności" – jak to gdzie indziej określił Michał P. Markowski). *To tę rzeczywistość fotografia (która uwzględnia, że mogłaby być sztuką) realizuje, posługuje się sobą jako medium sztuki* – dodaje A. Bator (cyt. *Medium i kreacja*, w: *Obraz poruszony*, ASP Wrocław 2020). Koncepcja „Made in Photo" właśnie temu miałaby służyć: dowieść sensu źródłowego charakteru fotografii w realizacji autonomicznego dzieła sztuki medialnej. Więc to, co zostało „stworzone w fotografii" jest jej esencją, a jednocześnie ją przekracza, nie zrywając przy tym więzów z samym medium fotografii. W istocie na wystawach dominują realizacje wielomedialne czy intermedialne i mimo „źródłowego" uzależnienia od samej fotografii – mogą być przekazem w formie rzeźbiarskiej, instalacyjnej itp. obiektów operujących różnymi innymi środkami wypowiedzi. Oczywiście na prezentacjach „Made in Photo" pojawiają się również prace utrzymane w konwencjonalnych



3

technikach obrazowania – niemniej służą one zwykle rozbudowaniu narracji, inscenizacji i eksperymentowaniu w poszukiwaniu nowych znaczeń.

Jakie główne tematy (motywy obrazów) dominują w propozycjach „Made in Photo"? Pierwszy, dość częsty, wiąże się z subiektywnym przedstawianiem przez autorów ciała, własnego lub modeli; dominacja ujęć autoportretowych, ich przetworzeń i aranżacji w odpowiednim sztafażu. Ciało jest tu idealizowane (upiększane, estetyka kampu itd.), ale też bywa stygmatyzowane, (zapisy lęków, chorób, zmiany tożsamościowe itp.). Obrazy prezentowane są w formie konwencjonalnej lub w postaci wielomedialnych obiektów, fotokolaży itp. przetworzeń. Tu podkreślić warto rozpiętość tematyczną; od wstrząsających prac K. Hajec-Kalińskiej, poprzez „kampowe" L. Parys, do „żartów" A. Janik czy rodzajowych ujęć z życia rodzinnego P. Grabowskiego, ale także – w tej tematyce utrzymanych, zdjęć dotyczących identyfikacji płci (D. Pietrek) czy M. Kamińskiej.

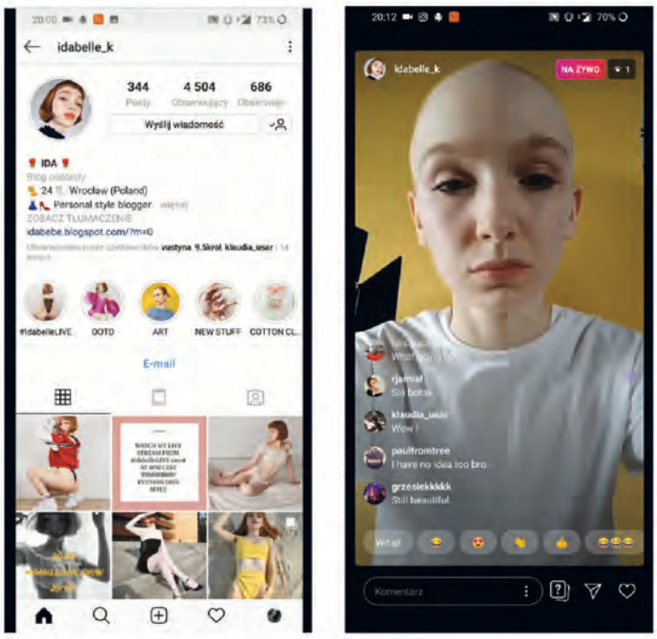
Inscenizacje o podtekstach feministycznych i społecznych (rola kobiety w rodzinie i społeczeństwie) są obecne w wielu propozycjach absolwentek szkoły, m.in. w pracach A. Anzorge, A. Misiek, E. Buchty, N. Kosmali, D. Okrzyńskiej i M. Downarowicz. Osobną wartość wnoszą takie artystki jak I. Kwaśnica – dyskutująca ze stereotypami instagramowych postów czy A. Szuba – ze swoją fotoinstalacją *Wolność. Do kuchni marsz.* Również erotyzujące obiekty S. Witkowskiej odwołują się do problemów obecności kobiet w życiu i sztuce.

Ten eksponowany nurt realizacji sygnalizowanych hasłem „Made in Photo" skonkretyzował się do uzasadnień o obecności w naszej rzeczywistości wręcz nowej „młodej fali" w sztuce mediów i fotografii. Wystawa z 2019 r. w galerii FOTO-GEN Ośrodka Kultury i Sztuki we Wrocławiu miałaby być tego potwierdzeniem. Wystawa „Relacje. Młoda Fala" zbierała dokonania najmłodszej generacji twórców „inter -sztuki-medialnej". Również tu motywem przewodnim były właśnie relacje między podmiotem twórczości i jego duchowym wyrazem a konkretyzacją materialną dzieła. Odnosiło się to (cyt. z programu wystawy) do *duchowości rozumianej jako ponadracjonalny stan doświadczeń istoty istnienia czy też rzeczywistości postrzeganej jako antyteza lub wartość opozycyjna wobec porządku materialnego.* To nader ambitny (i niemal mistyczny?) program, w jakiejś mierze „dyktowany" sytuacją zewnętrzną we współczesnym świecie. Tu pojawiły się odniesienia wręcz eschatologiczne (w pracach M. Grochowskiej i A. Skórzewskiego) czy ponownie „ćwiczone" problemy autoafirmacji (K. Płanik) i afirmacji cielesnej (D. Kusak), w tym także efekty procesu fotograficznego portretowania (A. Niźnikiewicz) i inne ujęcia relacjonujące związki między światem materialnym a duchowym. Do tego nurtu wliczono ponownie konsekwentną twórczość I. Kwaśnicy – prezentującej problemy mistyfikacji jej osoby w mediach społecznościowych.

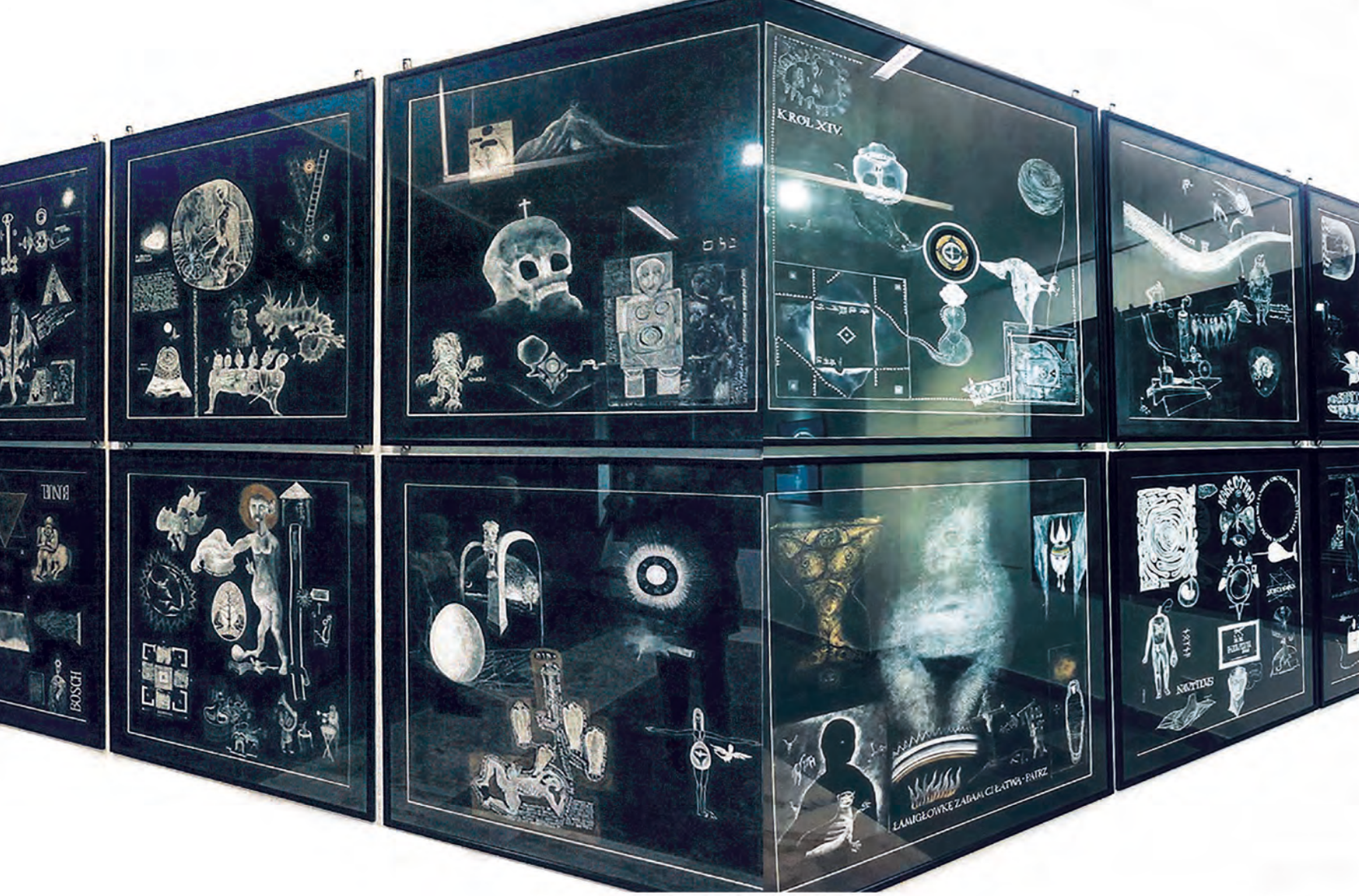
Czy ta fotomedialnie pobudzona „młoda fala" wniesie ożywcze prądy w dość już ustrukturowaną konwencjami sztukę nowych mediów, zdaje się, trudno jeszcze to rozstrzygać ? Z pewnością fotografia jako medium liczy się wśród wielu, dziś dostępnych, nowych środków wypowiedzi artystycznej. Znalazła swoje poczesne miejsce w strukturze Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu. ■

Made in Academy

The author provides a short history of transformations of the Department of Visual Arts (founded in 1971 by Leszek Kaćma) as part of the Academy of Fine Arts in Wrocław, and then focuses on the role of photographs implemented in the didactic and artistic process of this university. He indicates internal transformations of the university structure which lead to the establishment of new didactic directions in the field of media and photography, as well as the consequences of these changes for the entire university. As a result, the focus was given to a separate initiative of photographic directions in promotion of works of their graduates within the framework of exhibitions entitled "Made in Photo." The overall characteristic of the idea of these exhibitions, as well as information on some important achievements completes the content of the article. ■



4



1

Joanna Mielech

Wtajemniczone malarstwo Urszuli Broll

17 lutego 2020 roku, miesiąc przed swoimi 90. urodzinami, zmarła Urszula Broll – malarka i jedna z pierwszych propagatorek buddyzmu w Polsce.

Fundacja Katarzyny Kozyry jeszcze przed śmiercią Artystki rozpoczęła przygotowania do wielkiej wystawy retrospektywnej, która miała mieć miejsce w warszawskiej Królikarni. Wystawa została przygotowana, otwarta w 2020 r. już bez osobistego udziału Urszuli Broll, w 2021 r. została przeniesiona do Muzeum Karkonoskiego w Jeleniej Górze.

Wystawa „Atman znaczy oddech" jest nie tylko podsumowaniem wielowątkowej twórczości Urszuli Broll, jest spotkaniem z ważnym głosem wielkiej Artystki, która komunikuje się z nami wieloma językami swojej sztuki. Na wystawie zebrane zostały prace z różnego czasu jej twórczego życia: realistyczne pejzaże i portrety, jest jej słynna *„Stara Ślązaczka*, obraz, za który próbowano ją wyrzucić z uczelni, są rysunki tuszem, próby oderwania od realizmu, mandale i pejzaże. Niezwykły, niemal ezoteryczny i magiczny jest zestaw „Czarnych kart" – wspólne dzieło Urszuli Broll, Henryka Wańka, Andrzeja Urbanowicza, Antoniego Halora i Zygmunta Stuchlika z czasów twórczych spotkań grupy ONEIRON. Piękne są malarskie obrazy materii Urszuli Broll i olejne abstrakcje geometryczne.

Jeśli sztuka jest lustrem umysłu twórcy, to w przypadku Urszuli Broll jest ona odbiciem umysłu nieprzeciętnego. Od samego początku twórczą drogą tej artystki była przemiana, poszukiwanie siebie poprzez różnego rodzaju eksperymenty z formami artystycznego wyrazu. Interesowały ją transformacje, którym podlegała sztuka, kiedy wyzwalała się z prostego naśladownictwa natury. Awangardowe prądy, które opanowały twórczość artystyczną na Zachodzie Europy i w Ameryce na początku XX wieku, do Polski zaczęły docierać dopiero w latach dwudziestych poprzez twórczość formistów oraz przez sztukę unizmu Strzemińskiego i Kobro. Wybuch wojny opóźnił rozwój sztuki awangardowej w Polsce do lat powojennych. Jednym z pierwszych ugrupowań artystycznych o awangardowym przesłaniu było St-53, które założyli w Katowicach studenci akademii sztuk pięknych, m.in. Urszula Broll. Przekaźnikiem nowoczesnych idei na Śląsku, ośrodkiem postępowej myśli w kulturze, który oddziaływał na cały kraj, stał się z czasem między innymi dom Urszuli Broll i Andrzeja Urbanowicza – Pracownia przy ul. Piastowskiej w Katowicach. Miejsce to stało się mekką artystów awangardowych ówczesnej Polski z lat 50. i 60., swoistym centrum kultury niezależnej i undergroundu artystycznego. Spotykali się w niej m. in. Henryk Waniek, Antoni Halor, Zygmunt Stuchlik, kompozytor Henryk Mikołaj Górecki. Artyści wspólnie pracowali, tworzyli, ale także zajmowali się badaniem kulturowej przeszłości

1. *Zestaw Czarnych Kart* autorstwa **Urszuli Broll, Antoniego Halora, Andrzeja Urbanowicza, Henryka Wańka, Zygmunta Stuchlika**, fragment ekspozycji w Muzeum Karkonoskim w Jeleniej Górze, maj – lipiec 2021, fot. Krzysztof Saj
2. **Urszula Broll**, *Bez tytułu*, akwarela ze zbiorów Biura Wystaw Artystycznych w Jeleniej Górze, fot. archiwum BWA

2

Śląska. Odkryli w ten sposób twórczość zapomnianego w Katowicach, urodzonego tu przed wojną surrealisty Hansa Bellmera. W 1967 roku powołali ważną dla sztuki polskiej grupę artystyczną „Oneiron", dla której kluczowa była praca nad umysłem, duchowością i przełożenie tej aktywności na twórczość artystyczną. Wkład w historię kultury polskiej twórców skupionych wokół Pracowni polegał nie tylko na działalności artystycznej, ale również na teoretycznej; artyści zajmowali się przekładami i interpretacjami ważnych dzieł z zakresu filozofii, teorii kultury, sztuki oraz religii – buddyzmu. Można chyba śmiało powiedzieć, że buddyzm dotarł do Polski między innymi dzięki Pracowni na Piastowskiej. W 1974 r. artyści skupieni wokół Pracowni wydali pierwsze w Polsce czasopismo buddyjskie pt. „Droga" nazwane później „Droga zen".

W 1983 r. po rozstaniu z Andrzejem Urbanowiczem Urszula Broll wyjechała z Katowic i zamieszkała, wraz z synem Rogerem i przyjacielem – Henrykiem Smagaczem, u podnóża Karkonoszy, w Przesiece. Było to ważne miejsce dla ludzi dbających o swój rozwój duchowy, powstał tu jeden z pierwszych w Polsce ośrodków buddyjskich. Artystka odnalazła tu wewnętrzny spokój i miejsce dla rozwoju jej kreatywnej energii.

Urszula Broll zawsze podążała własną ścieżką, za głosem intuicji, a sztukę i artystyczny rozwój traktowała niezwykle poważnie. Droga, którą przebyła polska sztuka lat powojennych była też ścieżką różnorodnych wyborów Urszuli Broll. Malowała ekspresyjne portrety o dużej sile wyrazu, rysowała tuszem, eksperymentowała z metamorfozami malarstwa materii, osiągając wspaniałe efekty, malowała świetne martwe natury w stylu kubizmu, formizmu, aż dotarła do abstrakcji. Nawiązanie dialogu z abstrakcją było, jak się dziś wydaje, tym, czego w sztuce poszukiwała. Pozostała jej wierna do końca życia. Zarówno abstrakcji – jak ją nazwiemy dla uproszczenia – geometrycznej, jak też malarstwu, jak je ona nazywała – „z gestu". Urszula Broll pozostawiła po sobie także wiele świetnych rysunków. Precyzja rysunku jako bezpośredniej formy przekazu idei intelektu mogłaby świadczyć o jej umyśle ścisłym. Stąd także, jak się wydaje, wzięło się upodobanie do abstrakcji geometrycznej jako najlepszego z możliwych wyrazu porządku świata. Jednak poza precyzją budowy obrazu i kompozycji zawsze ważne były dla niej próby przekazu osobistych reakcji na rzeczywistość budowaną w obrazie. Być może dlatego wybrała technikę akwareli jako ulubioną formę swojej wypowiedzi w malarstwie. Akwarela z racji swej technicznej precyzji wymaga absolutnej pewności i nieomylności ręki twórcy, jest przy tym delikatna i emocjonalna. Odzwierciedla stan emocji artysty i jak najczulszy rejestrator potrafi zapisać wszystkie radości, wahania, rozterki. Dociekliwa otwartość na świat ścisłego umysłu i niezwykła pracowitość doprowadziły Urszulę Broll do mistrzostwa w opanowaniu trudnej malarskiej techniki. W jej rękach akwarela przeobraziła się w byt osobny, absolutnie doskonały i niepowtarzalny. Cechuje ją lekkość, ledwie wyczuwalne efekty delikatnych przejść tonalnych, subtelne relacje odcieni barw, które nakładając się na siebie stają się niemal przezroczyste, wrażliwe na każde tchnienie energii. Akwarelowe malarstwo Urszuli Broll w swej subtelnej perfekcji można usytuować, jak się wydaje, w bliskości dawnego malarstwa chińskiego, które w kreacji tuszem na jedwabiu osiągnęło szczyty maestrii. Akwarele Urszuli Broll łączy ze sztuką dalekiego wschodu także oszczędność środków wyrazu, estetyka pustki, wrażliwość na naturę, umiejętność wyboru istoty rzeczy oraz subtelność i umiejętność zapisu w malarstwie najczulszych zmian światła i barwy.

Dla akwareli artystka porzuciła właściwie inne techniki obrazowania i choć zdarzały się jej jeszcze obrazy olejne, największą moc miały w sobie akwarele. W technice akwareli Urszula Broll malowała obrazy abstrakcyjne oraz pejzaże. Jednym z najważniejszych, najpoważniej traktowanym kierunkiem twórczości Urszuli Broll jest abstrakcja, z konieczności nadania nazwy – geometryczna. Subtelność akwareli, w której te obrazy zostały namalowane zaprzecza idei geometrycznego porządku. Abstrakcyjne, akwarelowe prace Urszuli przypominają obrazy, które tworzy nasze oko, kiedy jest wyposażone w kalejdoskop. Przywołują także jedwabne tkaniny malowane w orientalne wzory, wizje stanów umysłu w chwilach głębokiej medytacji. Pierwotną formą abstrakcji geometrycznych Urszuli Broll były mandale, jako malarskie wyrazy projekcji umysłu, przekaz świadomości. Mandala powstaje w wyniku pracy nad wnętrzem, zgłębienia jego tajemnicy, koncentracji, wejrzenia w głąb siebie. Każdy z geometrycznych obrazów Urszuli jest skończoną całością, centrum wszechświata w jedności, symbolem początku i końca. Obrazy oczyszczone z jakiejkolwiek sugestii form są najczystszym duchowym przekazem emanacji energii, płynącym prosto z umysłu twórcy. Dzisiaj wydaje się jasne, że geometryczne wizje Urszuli Broll zanurzone są w tradycji sztuki buddyzmu i hinduizmu. Wydaje się, że praktyka filozofii i religii wschodu intuicyjnie połączyła sztukę Urszuli z językiem sztuki, którym operuje tradycja buddyjska. Włączenie w nurt sztuki wschodniej było zgodne z jej naturalną drogą rozwoju.

O podkreśleniu znaczenia duchowości tych obrazów świadczy użycie niekiedy przez artystkę złota. Jak w średniowiecznych obrazach, w których oznaczało sferę sakralną malowidła, tak samo dzieje się w abstrakcyjnych wizjach Urszuli Broll. Złoto podkreśla ich rolę w celebrowaniu przesłania, które niosą. Wczesne prace geometryczne zawierały także przekazy z sanskryckich tekstów hinduskich. Niekiedy zapis myśli, słowa poezji Urszuli, jedyny jej ślad. Niekiedy odnosiły się także do związków malarstwa z muzyką. Artystka podkreślała muzyczny charakter tonacji barw, przez pewien czas zajmowała ją możliwość >

1

synestezji sztuk. Z teorii muzyki wziął się tytuł serii jej prac „Alikwoty". Poezja, muzyka i malarstwo. Intuicyjnie połączone w jedność tonacji barwnych.

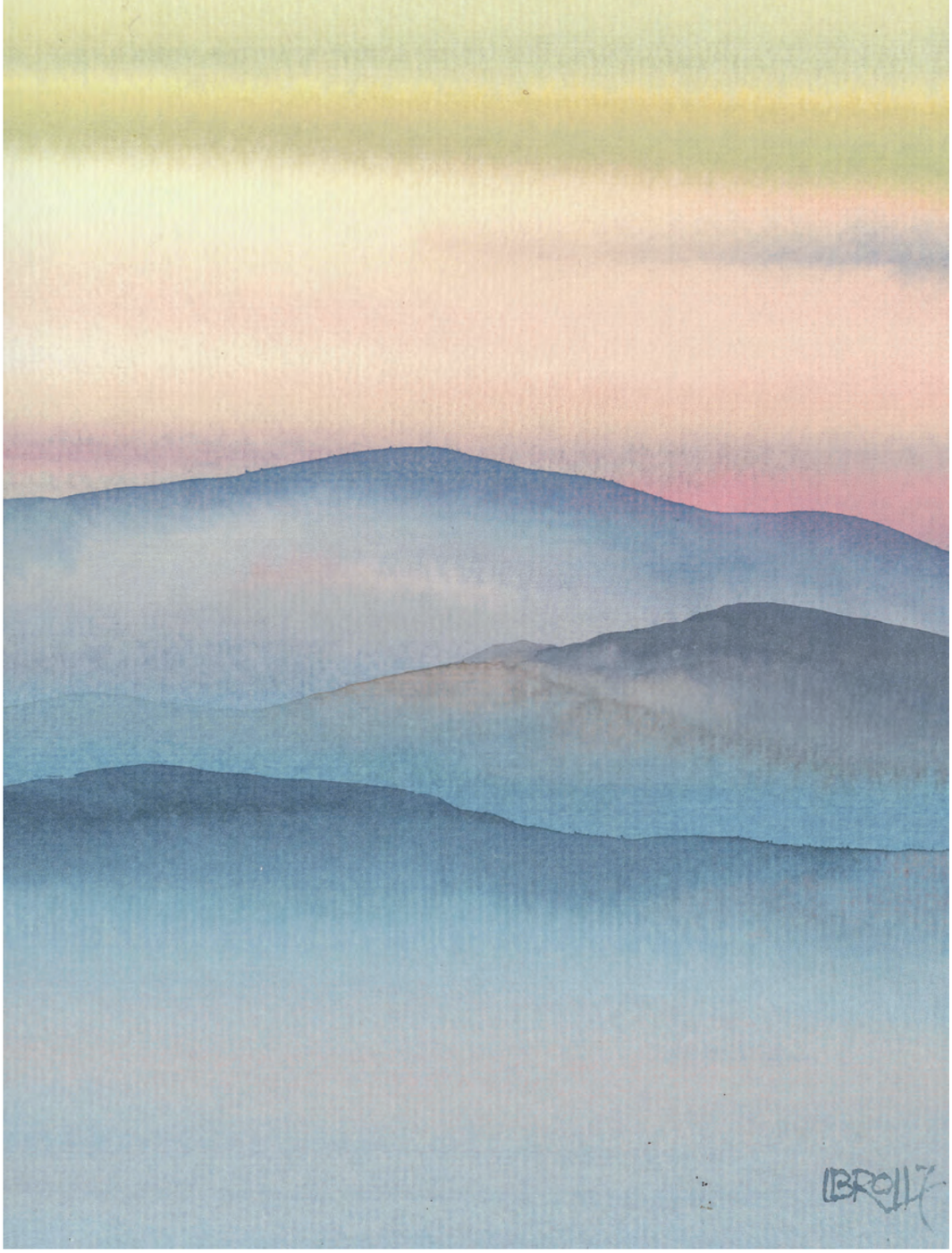
Równolegle do wizyjnych abstrakcji geometrycznych tworzyła abstrakcje ekspresyjne. Tu artystka pozwalała formom i barwom na swobodę, nie ograniczała emocji. Formy i barwy w barokowej niemalże swobodzie kreują swój własny, ale przecież przede wszystkim świat Urszuli Broll: pełen zaskakujących zestawień barwnych, wybuchów energii barw. Być może praca nad malarstwem w rodzaju „action painting" poprzez przelanie emocji na papier wyciszała artystkę, uspokajała jej umysł i przygotowywała do pracy nad malarstwem ciszy, rysunkami tuszem oraz obrazami pejzażowymi, bo te z kolei wymagają skupienia i skondensowania uwagi.

Rysunki tuszem Urszuli Broll są bardzo drobiazgowe. Składają się z wielu drobnych dotknięć piórka, które dopiero z pewnej odległości nabierają kształtów nadanych im przez autorkę. Kompozycja zdecydowanej większości rysunków rozwija się wzdłuż osi pionowej, która tworzy rodzaj osi symetrii. Pełne szczegółów rysunki zawierają wiele symboli zaczerpniętych ze sztuki buddyjskiej, ale także wiele w nich rozpoznawalnych fragmentów rzeczywistości, i to pochodzących z rejonu Karkonoszy. Rysunki tuszem to metafory duchowego rozwoju człowieka, jego drogi, którą należy pokonać dla zrozumienia istoty świata. Pojawiają się kamienne schody, stopnie, bramy, mosty, wiadukty, tunele i wieże oraz wizerunki słońca, księżyca, tęczy. Wyobrażeniom realnego świata towarzyszą niekiedy motywy symboliczne i tajemne znaki. Są to zapisy fragmentów świata, który w rzeczywistości również dociera do nas fragmentarycznie i nigdy nie będziemy w stanie go pojąć jako całości. Rysunki tuszem Urszuli Broll sygnalizują fascynację światem natury, któremu Urszula Broll poświęciła osobny rozdział swojej twórczości.

Pejzaż w sztuce artystki istniał od zawsze. Na początku bywał realistyczny, przypominający wizje dawnych pejzażystów, Claude`a Lorraina, Caspara Davida Friedricha, z pięknie oddanymi subtelnościami światła. Wyobrażenie pejzażu ewoluowało, stał się na poły abstrakcyjny, zbudowany z form geometrycznych, które świetnie oddawały istotę krajobrazu fabrycznego Śląska. W późniejszych latach pojawiał się w symbolicznych obrazach olejnych z oknem, które sugerowało istnienie innego świata na zewnątrz, poza symbolami świata wewnętrznego, przedstawionego w obrazie. Z czasem pejzaż Urszuli Broll usamodzielnił się na tyle, że stał się autonomicznym gatunkiem jej malarstwa, w obrębie którego rozwiązuje ona zagadnienia koloru, perspektywy powietrznej oraz, co najważniejsze, pojęcia istoty natury w sztuce. W ostatnich latach Urszula Broll z upodobaniem malowała w Przesiece subtelne, akwarelowe pejzaże górskie, w których udawało się jej przekazać zachwyt nad pięknem gór i ulotnością natury. Akwarelowe miniaturki pejzażowe Urszuli Broll są przypuszczalnie jednym z najważniejszych cykli wizerunków gór, jakie powstały współcześnie w Karkonoszach. Pustka rozległej przestrzeni, mgła, lapidarnie określone zarysy gór, kontury drzew czy pojedynczych roślin. Cisza. W ciszy tych pejzaży tkwi ich moc. Lekkie, liryczne, oszczędne zapisy chwili, zmieniającego się świata natury. Momenty najbardziej ulotne, niemal wymykające się ludzkiej możliwości poznania. Chwile poza czasem, zatrzymane na wieczność, pozwalają na spotkanie z samą esencją natury, z absolutem. Z jednej strony są to pejzaże imaginacyjne, które jednocześnie mogłyby być pejzażami wszystkich gór świata, oddalone od konkretnej rzeczywistości, od szczegółowości opisu. Z drugiej strony, są to pejzaże konkretne. Możemy spróbować je nawet odnaleźć w konkretnym krajobrazie okolic u podnóża Karkonoszy. Widoki z Przesieki, gdzie Urszula mieszkała, są właśnie takie jak na jej obrazach. Tylko w tym miejscu na ziemi mgły snują się w dolinach, podświetlane barwnym światłem. Tylko w Karkonoszach zjawiskowość natury przy wschodach czy zachodach słońca onieśmiela twórców na tyle, że przestają zjawiskowość przyrody malować. Jeśli spróbować odnaleźć bliskie myśleniu Urszuli Broll obrazy pejzażowe o tak subtelnej wrażliwości na światło i kolor, znajdziemy je w twórczości przedwojennych mistrzów niemieckiego pejzażu w Karkonoszach – Carla Morgensterna, Paula Linkego, czy jeszcze wcześniej – u Caspara Dawida Friedricha. W malarstwie tego ostatniego odnajdziemy coś, co pojawia się również w pejzażach Urszuli Broll. Wyraz wiary w panteizm, czyli przeczucie istnienia Boga w naturze. Bóg jako esencja świata ukazuje się w wyjątkowych, zjawiskowych chwilach. I wydaje się, że to nawet nie jest kwestia wiary, pejzaże Urszuli Broll są namalowane w taki sposób, że nie musimy już wierzyć. Dzięki malarskim pejzażom Urszuli Broll, zyskujemy pewność, że tak JEST, ponieważ błysk światła w jej obrazach jest przebłyskiem niematerialnego, duchowego, boskiego. Jest więc pejzażowe malarstwo Urszuli Broll pięknym przykładem nowoczesnego malarstwa duchowego, religijnego, które jednocześnie pozostaje autonomicznym, czystym malarstwem pejzażowym.

Sens sztuki polega na odsłanianiu tajemnicy, odkrywaniu tego, co ukryte. Takie są w istocie obrazy Urszuli Broll. Są wyrazem jej najgłębszych relacji ze światem wewnętrznym i zewnętrznym, są zapisem wizji świata i jednocześnie

Urszula Broll
1. *Bez tytułu*, rysunek tuszem, ze zbiorów rodziny artystki
2. *Bez tytułu*, akwarela ze zbiorów Biura Wystaw Artystycznych w Jeleniej Górze, fot. archiwum BWA



2

projekcji jej umysłu. Ponieważ bardzo mocno oddziałują na sferę duchową, oczywiste jest, że ich autorka przebyła długą drogę w doskonaleniu sfery swojego umysłu i duszy, wie i przeczuwa więcej. Według filozofii wschodu umiejętność tworzenia obrazów duchowych o charakterze religijnym jest jedną z najważniejszych dziedzin wiedzy wraz z filozofią i medycyną. Malarstwo Urszuli Broll należy więc traktować nie tylko jako dzieło sztuki ale jako jedną z dziedzin mądrości – wtajemniczenia, które traktuje o duchowej głębi człowieka.

Istotą obrazów Urszuli Broll wydaje się być uchylanie wrót naszego umysłu. Otwarcie na światło i ciszę, na poznanie tajemnic bytu. Miejscem ich przeznaczenia powinny być, jak się wydaje, święte księgi, modlitewniki oraz świątynie, niezależnie od reprezentowanej przez nie wiary. Malarstwo Urszuli byłoby w nich uniwersalnym mostem łączącym ludzkie umysły wszystkich religii świata.

Atmosfera wystawy „Atman znaczy oddech" ma sobie coś odświętnego, duchowego. Obecność Urszuli Broll wyczuwalna jest nie tylko poprzez malarstwo, ale dzięki zapisowi Jej głosu, który towarzyszy odbiorcom wystawy. Obrazy przekazują energię z innego świata, tchnienie wieczności, dotyk absolutu. Ich percepcja dokonuje się gdzieś na styku zmysłu wzroku, duszy, serca i umysłu, dzieje się to więc poza racjonalnym i doświadczalnym wymiarem świata. Można te obrazy odczuwać intuicyjnie, mogą stać się one rodzajem wehikułu, który przeniesie nas w inne obszary poznania siebie. Można , zbliżyć się za ich pośrednictwem do przeczucia tajemnicy istnienia. Jednak próba analizy tej twórczości z samej idei skazana jest na klęskę ze względu na ułomność słów, niemożność przekładu sztuki na język mowy i niemożliwość oddania istoty sztuki. ■

Urszula Broll urodziła się w 1930 r. W 1949 r. rozpoczęła studia w katowickiej uczelnia artystycznej – Wydział Grafiki Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. W 1955 r. uzyskała dyplom z wyróżnieniem. W latach 50. XX w. uczestniczyła w spotkaniach grupy studentów, którzy nieoficjalną wystawą w 1953 r. zainicjowali działanie jednej z pierwszych w Polsce awangardowych grup artystycznych – St-53. Artystka uczestniczyła w wystawach grupy do 1958 r., m.in. w krakowskim Pałacu Sztuki i w warszawskiej Galerii Krzywe Koło. W 1957 r. i 1959 r. wzięła udział w drugiej i trzeciej Wystawie Sztuki Nowoczesnej w Warszawie. Od 1967 r. współtworzyła Grupę Oneiron, uczestnicząc np. w powstawaniu tzw. Czarnych Kart, a także w pracach translatorskich i wydawniczych podejmowanych przez Andrzeja Urbanowicza i Henryka Wańka. W 1974 r. z Andrzejem Urbanowiczem współtworzyła w Katowicach pierwszą wspólnotę buddyjską. W 1983 r. przeniosła się do Przesieki koło Jeleniej Góry. W 2005 r. odbyła się duża retrospektywna wystawa artystki w BWA w Jeleniej Górze i w BWA w Katowicach. Urszula Broll zrealizowała wiele wystaw indywidualnych i brała udział w szeregu wystaw zbiorowych w kraju i za granicą. Prace Urszuli Broll znajdują się m.in. w zbiorach: Muzeum Narodowego w Warszawie, Muzeum Narodowego w Poznaniu, Muzeum Sztuki w Łodzi, Muzeum Górnośląskiego w Bytomiu, Muzeum Śląskiego w Katowicach, Muzeum Historii Katowic, Muzeum w Koszalinie oraz innych kolekcjach, m.in. w Muzeum Karkonoskim i BWA w Jeleniej Górze.

Secret painting of Urszula Broll

The article discusses a set of works by Urszula Broll who passed away in 2020. The exhibition entitled „Atman means breath" is a retrospective review of the entire creative work of this outstanding artist, made available by the Katarzyna Kozyra foundation. In the 1960s and 70s she co-created the ONEIRON group in the environment of the Katowice underground artists which included also Andrzej Urbanowicz, Henryk Waniek, Antoni Haler and Zygmunt Stuchlik. Broll co-created the first zen buddhist community in Poland. She created mainly abstract work, drawing inspiration from her own experience, as well as the Eastern culture and philosophy. ■

1

Zbigniew Kresowaty

„Księga obrazów" – wspomnienie o twórczości Marka Ostoi-Ostaszewskiego

Twórców rozliczyć będą dzieła.., stwierdził niegdyś Cyprian Kamil Norwid; i te cenne słowa wciąż są aktualne. Tego twórcę wolnościowego – wybitnego poetę i malarza, grafika i rysownika bardzo cenił Marek Ostoja-Ostaszewski – co nie jest typowe dla współczesnego malarza i świadczy o pewnej odrębności jego postawy artystycznej. Marek urodził się 25 kwietnia 1944 roku we Lwowie, odszedł w sierpniu 2020 roku. Studiował na PWSSP (dziś ASP) we Wrocławiu na Wydziale Malarstwa, Grafiki i Rzeźby w pracowni prof. Alfonsa Mazurkiewicza. Dyplom zaś uzyskał w 1974 roku u prof. Macieja Urbańca oraz u prof. Haliny Pawlikowskiej. Od 1981 roku należał do ZPAP. To są oczywiste, oficjalne informacje, więc szerzej należy spojrzeć na jego oryginalną twórczość malarską, która swoje inspiracje czerpała z różnych, często odległych od siebie źródeł. To bogactwo odmiennych inspiracji doprowadziło go do pewnego synkretyzmu malarskiego. Jako młody człowiek mieszkał (do matury) w Środzie Śląskiej, patrzył na Górę Sobotnią – dla niego była ona pewnego rodzaju tajemnym wzniesieniem. Zgłębiał wiedzę w domowej bibliotece, szukał wyjaśnień i inspiracji dla swojej przyszłej twórczości. Studia dały mu podstawy warsztatowe, ale w treści – emocje, przemyślenia i oczarowania – był już zdany na autoedukację. Przyznał (w rozmowie z autorem tekstu) że: *to moja fascynacja filozofiami i nauką starych kultur Dalekiego Wschodu, choć nie tylko. To także fascynacja naturą, w tym i duchową wiedzą...głównie maluję wyrysy zobaczone na słońcu.* I dalej w rozmowie potwierdzał: *Rzeczywiście, na studia PWSSP we Wrocławiu przyszedłem przygotowany bardziej duchowo (...) Wtedy, po pierwsze: wydawało mi się, że nie jestem godny być artystą malarzem. Miałem bardzo wysokie wyobrażenie o „byciu artystą", zapożyczone*

Marek Ostoja Ostaszewski

1. *Om 146*, 2003, olej na płotnie, 130 × 100 cm
2. *Om 141*, 2002, olej na płotnie 130 × 100 cm
3. *Om 148*, 2003, olej na płotnie, 130 × 100 cm

od starożytnych. Uważałem, że to musi wynikać z powołania i że jest to rodzaj kapłaństwa, jak w pradawnym Egipcie. Miałem duże mniemanie o starożytnej Grecji oraz Egipcie. Przeczytałem wiele lektur domniemając, że to będzie potrzebne, wybierając klasę profesora Alfonsa Mazurkiewicza, wiedziałem o nim już wtedy wiele ciekawych dobrych rzeczy... Terminowanie malarstwa u prof. Mazurkiewicza faktycznie oznaczało, że za przykładem mistrza, studenci „otwierali się" na własne, wewnętrzne dążenia, a mistyka, duchowość odsyłająca do uniwersaliów, były akceptowalne i rozwijane. To była dobra szkoła przyszłych fascynacji Ostaszewskiego

Wiesz – mówił artysta – *jest w człowieku, oczywiście, że nie w każdym, taka tajemnicza furteczka, która daje możność czerpania niezbitej pewności w dziedzinie tajemnicy (...) Tu trzeba odwołać się do Platona. Co to jest owo platońskie „wspomnienie duszewne"? Nie każda dusza pamięta, że przyszła tu na Ziemię z innego wymiaru, gdzie było bardziej bosko, słonecznie. Prawo duszy określił Platon w takich słowach: (...) Ta dusza, która nigdy prawdy, czyli Boga nie oglądała, nigdy do tej postaci nie przyjdzie, nie powróci do Ojczyzny. Wspomnienie duszy jest decydujące (...) Inaczej mówiąc, dusza, która nie odzyska świadomości tego, skąd pochodzi, nie tak prędko powróci* >

2

3

Marek Ostoja Ostaszewski,
Om 145, 2003, oolej na płótnie
130 × 100 cm

do swojej ojczyzny...Stąd kapłani umieścili taki napis nad wejściem do świątyni doryckiej Apollina w Delfach: Gnothi seauton. Michał Fostowicz w swym eseju nt. twórczości Ostoi-Ostaszewskiego (por. „Format" nr 47 z 2005 r.) tą wewnętrzną potrzebę dociekliwości duchowej artysty (nb. odnoszonej również do innych twórców, takich jak Urszula Broll, Henryk Waniek czy Andrzej Urbanowicz) nazywał wyraźną skłonność ku elegijnemu misterium – uprawianemu poprzez sztukę. To była ich – z pomocą form wizualnych – celebracja odbioru świata (i kosmosu), która wyróżniała tę twórczość, bo była i jest (czego ciągle dowodzili) efektem swoistego, w każdym wypadku indywidualnego, doświadczenia mistycznego. Fostowicz pytał: czy problem transcendencji – tego, co w nas metafizyczne, nie jest również, a może przede wszystkim sprawą oka, sposobu widzenia, takiego, jaki umożliwia proces twórczy ? Na pytanie to swoją twórczością odpowiadają właśnie niektórzy artyści, również ci tu przywołani oraz Marek Ostoja-Ostaszewski.

Jego malarstwo oparte jest wprawdzie na wyodrębnionych formach – znakach plastycznych, które układają się w rodzaj niemal pisma: tajemniczego i abstrakcyjnego „tekstu". O czym one są ? To trudne pytanie, ale odpowiedź na nie niosą – jeśli potrafimy je właściwie czytać – strony tej „księgi obrazów", którą Marek konsekwentnie od lat wymalowywał. Jest już ponad 500 jej stron. Charakterystyczna jest „kaligraficzna" tendencja sztuki Ostoi-Ostaszewskiego, kiedy wydaje się, jakbyśmy mieli do czynienia z pewnym alfabetem form zapisujących jakąś rzeczywistość czy jej atmosferę. To wrażenie zamiany świata w pismo – pisał M. Fostowicz – stanowi kwintesencję owego metafizycznego efektu, mogącego łączyć nas z najgłębszymi pokładami mitu.

Oczywiście obrazy Marka można także interpretować inaczej; to kwestia indywidualnego odbioru estetycznego, ale niewątpliwie ich tematyka osadzona w duchowości Wschodu, połączonej z naszą śródziemnomorską kulturą, mitami i religią...skłania raczej do ocen i wrażeń na tyle odrębnych, co i fascynujących swą odmiennością stylistyczną. Bywa ona także identyfikowana niekiedy jako tzw. konceptualizm eteryczny, więc łączący doświadczenia sztuki intelektualnej, opartej na filozofii z realizacjami twórczości mistycznej; ezoterycznej itp. jest to więc twórczość bogata, choć mało rozpropagowana. Mimo kilkunastu wystaw indywidualnych i obecności jego dzieł w wielu zagranicznych kolekcjach prywatnych i zbiorach muzealnych – Marek pozostawał zawsze osobą skromną, nieeksponowaną, skupioną w swym jeleniogórskim atelier na oddawaniu sztuką czci bogom, ale też temu Jednemu, o którym mówi Biblia. *Jeżeli ktoś rozumie to, co robi jako stosunek do Boga, to jest to kwestia samoświadomości i nie chodzi tu o to, żeby malować krzyże czy też inne sceny religijne. Natomiast sztuce dzisiaj brakuje szczególnie głębokości i samouświadomienia tego, co jest prawdziwe.* Dodał także: Wielki mistrz i mędrzec Indii Ramana Mahariszi (1879-1950) powiedział: *Pogrążyć się w serce – źródło istnienia, zanurzyć odważnie w tę przepastną głębię, to szukać Prawdy ostatecznej, sedna, czynem i wolą, myślą i uczuciem...* Artysta w swej zakończonej już drodze, poszukiwania tu na ziemi prawdy... stworzył szereg znamienitych cykli malarskich – nazwijmy to: rozdziałów owej „Księgi obrazów". Z ważniejszych, pierwszy to „Eschaton" (cykl gwaszy z 1984 r.), o wizualnych sugestiach do biblijnej Genesis, ale też z motywami chrześcijańskimi – to rodzaj wprowadzenia w świat artysty, w jego kosmos. Cykl olejny z lat 1986-98 pt. „Lux Eterna" poświęcony był celebracji światła; tu m.in. nawiązanie do sławnej prośby Goethego na łożu śmierci o „więcej światła", czy wreszcie cykl „Atman" – oleje z lat 1998-2001 – prezentujący kosmos w jego fizykalnym (sugestia – wybuchu) i metafizycznym wymiarze zastosowanych znaków, symboli, drobnych przedmiotów i kolorystycznych emanacji, a wszystko jakby w rozbłysku pędzącego czasu, w którym pojawiają się refleksy i reminiscencje z historii świata i śladów ludzkiej duchowości.

Wszystkie te „karty" olśnień malarskich, jak i ostatni cykl pt. : „Om" (obrazy metafizyczne) – oleje, zaczęte od 2003 roku – opracowane w intrygującej kaligrafii znaków i kolorów, są abstrakcyjnym hołdem złożonym słońcu i przestrzeni przez nie wyświetlanej, co autor sytuuje w obszarze swoich medytacyjnych doznań, osiągania stanu owej Nirwany: u niego radości tworzenia w poczuciu szczęścia, że pozostawił po sobie dość dzieła, by mógł być „rozliczony" ze swej powinności. Powinności bycia artystą.

Ps. Od redakcji: być może to zbieg okoliczności, że bliscy sobie tematyką (i przesłaniem) artyści, których prace były już nb. prezentowane obok siebie, jak choćby na wystawie w Jeleniej Górze w 1997 roku (pisaliśmy o tym w „Formacie" nr 47), odeszli z tego świata w odstępie kilku miesięcy. O sztuce Urszuli Broll – piszemy w tym numerze. ■

„A Book of Pictures" – remembering the work of Marek Ostoja-Ostaszewski

Zbigniew Kresowy recalls the work of Marek Ostoja Ostaszewski, a Jelenia Góra based painter who recently passed away. In discussing his work, he refers to some earlier observations of Michał Fostowicz who paid attention to the artist's „alphabet" of signs and colors which was inspired by the culture of the Far East culture, including Zen Buddhism. ■

1

Agnieszka Szkopek

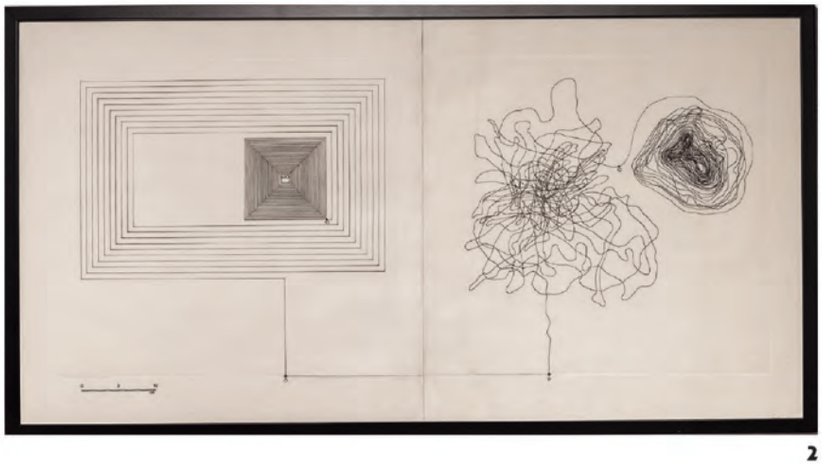
ZDARZENIA

W Muzeum Współczesnym Wrocław w okresie 25.6.21-11.10.21 trwa wystawa pt. „Zdarzenia" Zdzisława Jurkiewicza, której kuratorką jest założycielka fundacji Arton, badająca sztukę lat 60. i 70. dr Marika Kuźmicz.

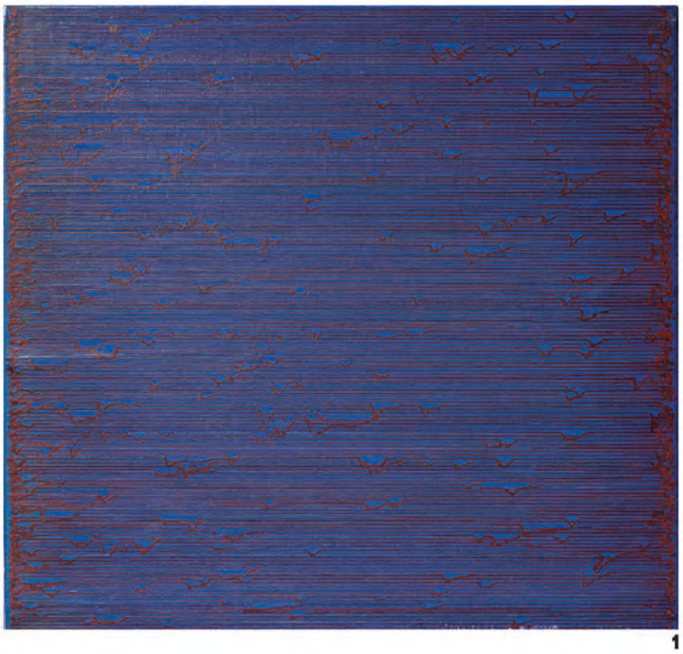
Wystawa w MWW rzuca nowe światło na prace Zdzisława Jurkiewicza. W intencji kuratorki było stworzenie wystawy obejmującej wybiórczo dzieła sztuki Z. Jurkiewicza, a tu skupiła się na tytułowych *Zdarzeniach*. Jurkiewicz jako wnikliwy obserwator rzeczywistości podejmował w swojej artystycznej strategii dokumentację codzienności. Kim był Zdzisław Jurkiewicz? Artystą, wykładowcą na Wydziale Architektury PWr w katedrze rysunku i malarstwa, fotografem, konceptualistą i malarzem, hodowcą małych zwierzątek oraz botanikiem. Poruszono najciekawsze wątki w twórczości artysty. Przestrzeń muzealną otwiera model – makieta mieszkania przy ul. Łaciarskiej (zrealizowana przez Huberta Kielana), które było zarówno domem jak i pracownią artysty. Poruszając się zgodnie z kierunkiem wystawy, oglądamy najliczniejszy cykl fotografii nieba, *sky art*, które Z. Jurkiewicz uzyskiwał, ustawiając migawkę w samodzielnie skonstruowanym przez siebie teleskopie, na długi czas naświetlana, by w ten sposób obserwować subtelne ruchy planet. Przestrzeń nieba była dla artysty miejscem szczególnie interesującym, ze względu na trudność w opanowaniu dziedziny kosmologii oraz jako miejsce jeszcze nie upolitycznione, w odróżnieniu od czasów, w których >

Zdzisław Jurkiewicz

1. *Kontinuum CN*, 1970, kolekcja OKiS we Wrocławiu
2. *Kształt ciągłości: 4 × 10 metrów*, 1971, kolekcja Muzeum Sztuki w Łodzi. Fot. 1-2 Małgorzata Kujda, © Muzeum Współczesne Wrocław, 2021



2



1

przyszło mu tworzyć. Upust swym zainteresowaniom astronomicznym i kosmologicznym Jurkiewicz dawał właśnie w fotografii. To, co niewidoczne dla oka, pozostawało widoczne na kliszy. Zgromadzono zdjęcia przedstawiające hodowlę chomików i japońskich myszek. Patrzymy na własnoręcznie zbudowane instalacje: domek dla gryzoni, rozbudowany szklany labirynt i rzeźbiarski obiekt z pogranicza minimal art w formie tuby. W swojej posthumanistycznej strategii Jurkiewicz traktował zwierzęta jak istoty rozumne, opowiadał się za ich umiejętnością postrzegania i żywego reagowania na stworzone im warunki.

W jednym z korytarzy schronu napotykamy film Roberta Morrisa z 1969 roku, pt. *Mirror,* który przy swoich konceptualnych zabiegach nagrywa siebie samego, przykrywającego się kawałkiem lustra. Zimowy pejzaż w odbiciu jest niestabilny, światło rozświetla śnieg, kamera próbuje złapać obraz otaczającej natury. To podejście do pracy, działania jako antyformy, niepewnych i trudno dostrzegalnych efektów działania, jak i zapożyczeń od artystów konceptualnych jest widoczne również w pracach Zdzisława Jurkiewicza. Na wystawie możemy oglądać zabawy ze światłem, jak w fotografii *Spadające światło* z 1970 r. oraz próby uchwycenia wyników tych niemalże fizycznych eksperymentów. Na zdjęciu obserwujemy artystę wykonującego „magiczny" eksperyment, zdjęcie służyło zapewne do rejestracji efemerycznego zdarzenia, by odsłonić odbiorcy to, czego nie mógłby dostrzec. W pracy fotograficznej *Słońce 1.VII. 1972* artysta śledzi poruszające się po pracowni promienie słoneczne. Wykorzystując seryjność fotografii, krok po kroku materializuje swoje idee. On sam przedstawia się tu jako kłusownik i wpływowy komentator rzeczywistości. Prace są zestawione

2

1. **Zdzisław Jurkiewicz**, *166 czerwonych* z cyklu „Kształt ciągłości – obrazy ostateczne", 1980, kolekcja Muzeum Narodowego we Wrocławiu
2. **Robert Morris**, *Mirror*, 1969, dzięki uprzejmości Estate Robert Morris i Castelli Gallery, Nowy Jork
3. **Zdzisław Jurkiewicz**, *Spadające światło*, 1970, kolekcja prywatna
Fot. 1-2 Małgorzata Kujda, © Muzeum Współczesne Wrocław, 2021

Pusty pokój ze ścianami w kolorze zgasłej bieli i słoiki z farbami stojące na kuchennym stole obok filiżanek po herbacie to elementy mieszkania przy ul. Łaciarskiej we Wrocławiu, gdzie Jurkiewicz mieszkał i pracował od 1964 roku niemal do końca życia. Mieszkanie było jakby spoiwem łączącym poszczególne aspekty twórczości artysty. Nie mówimy zatem o *genius loci* Łaciarskiej, ale o określonej strategii rozumienia tej przestrzeni przez Jurkiewicza. Chociaż nie zrealizował żadnego performansu z udziałem publiczności i raczej nie uważał się za performera, podejmował działania dokamerowe, rejestrując różnego rodzaju sytuacje i procesy, dla których – ponownie – sceną czy też scenerią była pracownia przy Łaciarskiej. Jurkiewicz w żaden szczególny sposób nie przygotowywał mieszkania do wykonywania w nim prac (np. zamieniając jego fragmenty w neutralny *white cube*), nie retuszował tych fotografii, nie destylował ich formy, bo nie widział takiej potrzeby. Mieszkanie we Wrocławiu jest przecież punktem we Wszechświecie takim samym, jak krater Kopernika na Oceanie Burz na zachodnim końcu widocznej z Ziemi strony Księżyca.

An empty room with faded white walls, jars of paint arranged on the kitchen table alongside empty teacups: these were permanent elements in Jurkiewicz's flat on Łaciarska st. in Wrocław, where he lived and worked from 1964 almost until the end of his life. His flat was a link connecting various aspects of his practice. It was not about the *genius loci* of the flat on Łaciarska st., but about Jurkiewicz's specific attitude to this space. Although he did not make any public performances, and he certainly did not consider himself a performer, he nevertheless made performances for the camera lens, recording various situations and processes in which his studio served the role of the setting or scenery. He made no special attempts to adapt his flat to appear in his works (e.g. by turning part of it into a neutral white cube); he neither retouched his photographs nor distilled their form, because he saw no need to do so. His flat in Wrocław was just another point in the universe, in no way different from the Copernicus crater in the Ocean of Storms at the western end of the moon's side visible from the earth.

z fotografiami belgijskiego artysty wizualnego Philippe'a Van Snicka, który również rejestrował ulotne zdarzenia: ślady odbitych palców powstałe po zaparowanej szybie *Bez Tytułu* 1972, świeżo wydeptaną ścieżkę na szacie śnieżnej *Podwórko* 1979. Te rejestracje nakierowują nas na formę, a nie na treść przekazywanego dzieła, która jest neutralna, banalna i dowolna.

Kuratorka zaprezentowała też trzy płótna z liczącego ponad osiemdziesiąt obrazów cyklu „Obrazy Ostateczne". Te zamalowane horyzontalnymi liniami, „liczone obrazy" namalowane przy użyciu lejka z tuszem oraz przykładnicy kreślarskiej, jak na architekta przystało, w dwóch kolorach – czerwonym i niebieskim, posiadają liczne „załamania". *Ostateczne*, gdyż artysta po stworzeniu tych obrazów na wiele lat porzucił malowanie. Płótna podsumowują doświadczenie malarstwa. W tytułach obrazów zawarte są kombinatoryczne przypuszczenia liczby namalowanych pasów w stosunku do wysokości płótna. Taka utopijna metoda, mierzenie się z ideą continuum widoczna jest też w rysunkach pt. „Kształty ciągłości" oraz wielkoformatowym płótnie *Kontinuum CN* z 1970 r. inspirowanym wstęgą Möbiusa. Obraz ten jawi się jak realizacja Fangora, pokrycie płótna chromatycznymi kolorami daje efekt rozszczepienia światła.

Zainteresowania matematyczne widoczne są również w cyklu ściśle wymierzonych rysunków „Kształty Ciągłości", które to ograniczają możliwość swobodnej interpretacji. W nazwach zawarte są miary, wyrażone w formie prostych figur geometrycznych i linii. Ważny był tu obiektywizm, gdyż kreski miały materializować ciągłość, nieskończoność. Rysunki te właściwie zestawiono z pracami czeskiej artystki Margity Titlová-Ylovsky.

Wystawę zamyka prezentacja zeszytów, szkiców oraz wykonane metodą kolażu *Zielniki* 1980-1985 pomocne przy hodowli roślin. Ostatnie lata swojego życia skupiał się na istocie życia, jego obserwacji i kontemplacji. W obszarze natury, jej harmonii i płynącej radości z wegetacji roślin odbudowywał relacje z samym sobą i ze sztuką.

Wystawie towarzyszy publikacja wydana w końcu 2019 roku w OKiS, z artykułami m.in. Mariki Kuźmicz, Sylwii Świsłockiej-Karwot, Igora Wójcika, Pawła Polita, Jakuba Piwowarskiego, Karola Sienkiewicza, Dawida Crowleya oraz wybór wcześniej niepublikowanych tekstów Zdzisława Jurkiewicza.

Od 29.10.2021 do 09.01.2022 będziemy mieli okazję oglądać tę wystawę w Centrum Nauki i Sztuki Stara Kopalnia w Wałbrzychu. ■

Occurances

Until October 2021, the Wrocław Museum of Contemporary Art presents an exhibition entitled „Zdzisław Jurkiewicz. Occurances" curated by Marika Kuźmicz. It features the most interesting topics of art of a Wrocław based artist, Zdzisław Jurkiewicz, who passed away in 2012. His works (paintings, photographs, drawings) are set together with the works of some international artists for whom photography served as a tool of research of the nature as well. The exhibition will be also presented in Wałbrzych. ■

MACIEJ MARUGA GÓRALSKI

Tomasz Sikorski (1953–2021)

Tomasz Sikorski zmarł nagle w tym roku, po tragicznym wypadku na moście Gdańskim; Jechał na rowerze i zderzył się na ścieżce z innym cyklistą, któremu nic się nie stało.

Tomek był jak kometa, dająca wiele światła i ognia, jej lot jest szybki, znika tak nagle jak się pojawiła.

Tomka znałem od dziecka, gdyż mieszkaliśmy w jednej klatce przy Ogrodowej „za Sądami", w Warszawie. Pamiętam, że w podstawówce nr 25, która była zaraz obok domu, był już gwiazdą. Jak dziś pamiętam wystawę na korytarzu szkoły, jego obrazy Indian i Kowbojów, to było jak wizyta w USA, Tomek był piękny, wysoki i zdolny; w 8 klasie wtedy, ja może w 5. Był kilka lat starszy i traktował mnie jak braciszka; byłem samotnym poetyckim dzieckiem, a moja babcia malowała obrazy na emeryturze, mieszkałem z babcią na parterze, w oknach było u nas widać dziesiątki jej amatorskich dzieł, wtedy wszyscy mieli coś do czynienia ze sztuką. Tomek mieszkał na górze, jego tata był cool, siostra była urocza.

Potem, jak byłem w 8 klasie, okazało się, że Tomek z kolegami założył w piwnicy domu blisko Hali Mirowskiej podziemny klub „hipisowski" zwany Akademią, byłem tam kilka razy po kryjomu, bo ciotka nie pozwalała. Pili wino i słuchali Cream, Hendrixa i Zeppelinów... fajne malunki były na ścianach.

W latach 70. jako uczestnik ruchu neoawangardowego, realizował prace o charakterze konceptualnym – m.in. działania performances; zajmował się również fotografią artystyczną i dokumentalną.

Debiutował w 1973 roku w warszawskiej Galerii Pawła Freislera (późniejszej Galerii Repassage). W drugiej połowie lat 70. prowadził Galerię Mospan, przy Politechnice Warszawskiej; wraz z T. Konartem, stworzyli Galerie P/O Box.

Następnie to się skończyło, nastał Gierek i nowe czasy, nowy dom. Tomek stawał się wielkim artystą konceptualnym, mecenasem sztuki, szefem.

W 1979 roku zakończył studia w warszawskiej ASP.

Od 1979 do 1987 wspólnie z Jerzym Onuchem kierował pracownią i galerią Dziekanka.

To miejsce cechowała tolerancja i poszukiwanie wolności. Idea współegzystencji różnorodnych postaw artystycznych oraz prowokowanie pozytywnego fermentu intelektualnego.

W latach 80. zrealizował serię cyklów malarskich i instalacji malarskich, rozwijał twórczość w zakresie sztuki performance, realizował prace fotograficzne oraz graffiti. Sikorski jest także autorem filmów artystycznych, rysunków, druków i prac z obszaru sztuki poczty, spektakli audiowizualnych i multimedialnych, instalacji przestrzennych.W latach 1984-1988 prowadził wykłady na uczelniach artystycznych w USA. Te podróże zwróciły Jego uwagę na artystyczną twórczość uliczną, zarówno graffiti jak street art.

Po 1992 roku szefował pracownią Przetwarzania Obrazu i Intermediów na Wydziale Artystycznym Uniwersytetu Zielonogórskiego.

Od 2003 roku był profesorem na Uniwersytecie Jana Kochanowskiego w Kielcach, gdzie prowadził m.in. pracownię Działań Multimedialnych. W latach 2011-12 prowadził pracownię rzeźby na Wydziale Architektury Wnętrz ASP w Warszawie.

Jego prace znalazły się w zbiorach m.in.: Holland Experimental Film, Amsterdam; Muzeum Narodowego we Wrocławiu; Muzeum Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie; Muzej Suvremene Umjetnosti, Zagrzeb, Chorwacja; Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa, Muzeum Okręgowego w Jeleniej Górze, Muzeum Okręgowego w Bydgoszczy; Świętokrzyskiego Towarzystwa Sztuk Pięknych „Zachęta", Kielce; Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie; Muzeum Narodowego w Warszawie. Był autorem wystawy „Dzieło sztuki jako koan" (2009) w Radomiu, do której zaprosił mnie.

Tomasz Sikorski, *ZNAK ONTOLOGICZNY*, 1979, multimedia peformance, Klub Sigma, Uniwersytet Warszawski, z archiwum autora

Twórca około 150 ekspozycji i pokazów indywidualnych. Brał udział w ponad 100 wystawach i prezentacjach zbiorowych; m.in. wydał książki *Dzieło sztuki jako koan* (2009) i *Graffiti w Polsce 1940-2010* (2011).

Teraz go już nie ma, czy jest? czy co? kto wie, niech powie, prosto... ■

Tomasz Sikorski (1953–2021)

Góralski presents the person and work of an outstanding artist who died prematurely, Tomasz Sikorski. The author writes about the artistic activity in the domain of Polish neo-avant-garde art, as well as about organizational activities within the framework of art galleries. He emphasizes his inspiration with the culture of the East. ■

1=0,999999999

1

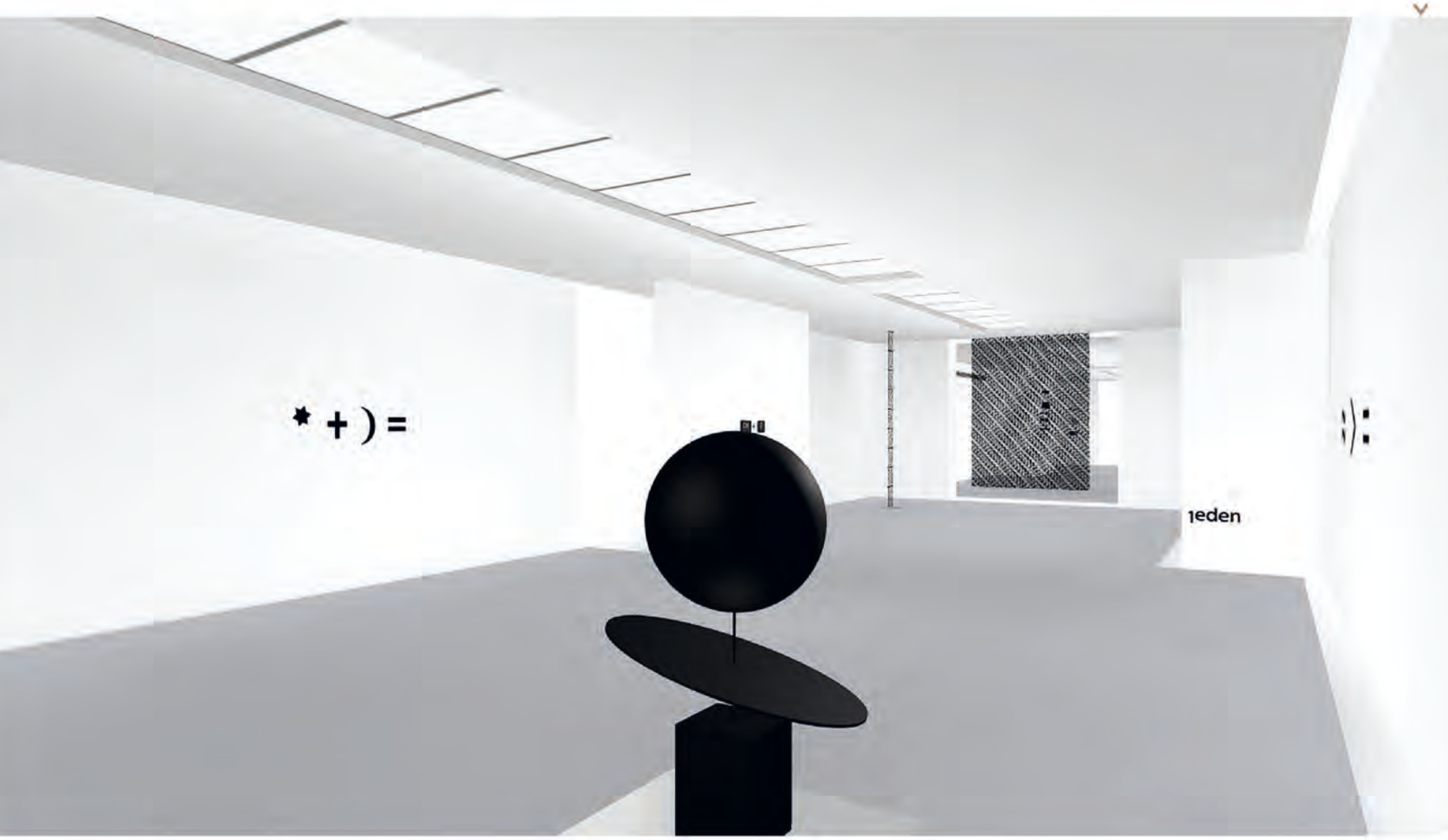
czarno-biały minimalizm pozwolił uzyskać większą czystość ekspozycji, zbliżając jej formę do pierwotnego wyobrażenia o *Wystawie Wzorowej*.

Chociaż matematyka była jednym z głównych źródeł inspiracji dla koncepcji *Wystawy Wzorowej*, błędem byłoby sądzić, że ekspozycje te miały charakter naukowy. Zaproszeni do udziału w projekcie artyści, zgodnie z właściwą sobie swobodą twórczą, rozkruszali sztywne schematy matematycznych, fizycznych bądź chemicznych formuł, tworząc wspólnie propozycje o wyraźnie konceptualnym charakterze. Powstały w ten sposób zbiór dzieł należałoby raczej scharakteryzować jako wizualną poezję znaków, pełną subtelnych łamigłówek oraz pojęciowych i obrazowych metafor, często doprawioną szczyptą humoru.

W zbiorze tym zaledwie kilka prac nawiązuje bezpośrednio do matematyki. Warto tu choćby wymienić *alternatywę* autorstwa Dominiki Sobolewskiej, która przedstawia niepodlegającą dyskusji równość jedynki i nieskończonego rozwinięcia dziesiętnego 0,99999999... Wędrujący po ścianach nieskończony ciąg dziewiątek znika ostatecznie z pola widzenia odbiorcy w zakamarkach galerii. Wyraźne umocowanie matematyczne ma także praca *smutny Cantor*, autorstwa Moniki Aleksandrowicz, będąca zarówno wizualnym wariantem słynnego zbioru Cantora (stanowiącego przykład najprostszego fraktala), jak i symbolicznym komentarzem do ciężkich losów tego wybitnego uczonego. Inspiracje matematyczne towarzyszyły również Magdalenie Grzybowskiej, która tworząc rzeźbiarską instalację *warkocz* w błyskotliwy sposób połączyła ścisłe pojęcia z zakresu topologii z sentymentalnym spojrzeniem we własną przeszłość.

2

Bezpośrednie odniesienie do fizyki widoczne jest natomiast w serii prac Wiesława Gołucha, który zaprezentował autorskie wzory *na bezsilność, na lenistwo* oraz *na bezradność*. Podstawowe formuły fizyczne przetworzone zostały przez artystę w ironiczny komentarz dotyczący ludzkiej kondycji. Charakterystycznym punktem obydwu ekspozycji była także praca Eugeniusza Smolińskiego zatytułowana *ten wzór Einsteina jest bardzo ładny*, prezentująca geometryczny deseń utworzony na bazie wzoru $e=mc^2$. W przestrzeni wirtualnej praca ta stanowiła przesłonę rozdzielającą dwie sale ekspozycyjne. W Entropii zaś praca zawisła w oknie niczym transparentna zasłona, przez którą przebijały promienie światła, co dodatkowo podkreślało znaczenie słynnej formuły. Dzięki kuratorskiemu zmysłowi Alicji Jodko, tuż za tą przezierną płaszczyzną, na fragmencie białej ściany umieszczona została inna realizacja Smolińskiego – *koncepcje w systemie 01*, złożona z czterech znaków typograficznych: gwiazdki, plusa wydłużonego lekko w kierunku krzyża, nawiasu przypominającego półksiężyc oraz znaku równości (robocza nazwa pracy to: *równa się*). W efekcie widzowie spoglądali



3

1. *Wzorowa 21*, kunstrmatrix.com, 2021
2. *Wystawa Wzorowa*, Galeria Entropia, Wrocław 2019/2020, fot. M. Pietrzak
3. *Wzorowa 21*, kunstrmatrix.com, 2021

na ten społeczny komentarz dotyczący relacji największych systemów religijnych przez pryzmat wzoru manifestującego potęgę energii jądrowej. Mnogość interpretacji, która pojawiła się w wyniku wzajemnego wzmacniania się tych dwóch dzieł, okazała się zaskakująca nawet dla ich autora.

Spośród wielu realizacji wpisujących się w obszar, który określić można jako poezję, czy też metaforykę znaku, warto przywołać *nietolerancję* Kariny Marusińskiej, wyrażoną w matematycznie mocno podejrzanym, lecz niezwykle bogatym w odniesienia społeczne zapisie: $x > x$. Innym przykładem z tego obszaru jest praca Moniki Aleksandrowicz (*bez tytułu*), stanowiąca układ trzech znaków: ≈ > = (co można przeczytać jako: *przybliżone jest większe niż równe*).

Wśród prezentowanych na wystawach realizacji przewijały się jeszcze inne interpretacje tytułowego hasła. Artyści traktowali „wzór" również jako wzorzec bądź model referencyjny (Anna Bujak, *90-60-90*), wymiar czy też punkt odniesienia (Artur Skowroński, *wykres wielofunkcyjny*), lub jako schemat ukazujący relacje przestrzenne (Tomasz Dobiszewski, *Nanga Parbat*).

Minimalistyczne w formie, a zarazem bogate w odniesienia i interpretacje wystawy *Wzorowe* spotkały się z bardzo pozytywnym przyjęciem przez widzów, zapraszając ich do intelektualnej podróży w świat przenikających się pojęć, obrazów, liczb, formuł, znaków i znaczeń. Zarówno ekspozycja w Entropii, jak i wystawa wirtualna w czasie swego trwania cieszyły się niegasnącym zainteresowaniem odbiorców. W świetle powyższego czystą formalnością była decyzja, iż projekt ten będzie kontynuowany i rozwijany w kolejnych latach. ■

Koncepcja projektu: Jakub Jernajczyk
Współpraca kuratorska: Alicja Jodko, Barnaba Mikułowski (*Wzorowa 21*)
Odsłony projektu:
- *Wystawa Wzorowa*, Galeria Entropia, Wrocław, grudzień 2019 - styczeń 2020,
uczestnicy: Monika Aleksandrowicz, Anna Bujak, Tomasz Dobiszewski, Wiesław Gołuch, Magdalena Grzybowska, Katarzyna Gwoździk, Jakub Jernajczyk, Agnieszka Leśniak-Banasiak, Paweł Lisek, Beata Mak-Sobota, Karina Marusińska, Artur Skowroński, Eugeniusz Smoliński, Dominika Sobolewska, Anna Stępkowska-Nowak.
- *Wzorowa 21*, kunstrmatrix.com, maj-lipiec 2021,
uczestnicy: Monika Aleksandrowicz, Tomasz Dobiszewski, Wiesław Gołuch, Magdalena Grzybowska, Katarzyna Gwoździk, Jakub Jernajczyk, Paweł Lisek, Karina Marusińska, Barnaba Mikułowski, Artur Skowroński, Eugeniusz Smoliński, Dominika Sobolewska.
Wystawa stanowi część obchodów 25-lecia Wydziału Grafiki i Sztuki Mediów ASP we Wrocławiu.

Formula exhibition – virtually and in reality

Announcing the year 2019 a year of mathematics became an impulse to the creation of a cycle of exhibitions the fundamental layer of which would be formulas from the world of science. Although the *Formula Exhibition* had been not meant to be a strictly mathematical exhibition, in some way, representing the world of art, it pays respect to the queen of sciences. The first *Formula Exhibition* took place at the turn of 2019 and 2020 in the Entropy Gallery in Wroclaw. In mid-2021, the second edition took place, this time only virtually, under the slogan *Formula 21*. ■

1

MANFRED BATOR

Oprowadzanie po wystawie, czyli Witolda Liszkowskiego „Fluktuacje – sztuka osobista"

Od 24 marca do 16 maja bieżącego roku w Galerii FOTO-GEN Ośrodka Kultury i Sztuki we Wrocławiu były prezentowane prace znanego wrocławskiego artysty, Witolda Liszkowskiego. Wystawa – zgodnie z wolą twórcy – składała się z dwóch odrębnych formalnie i stylistycznie części: prezentacji fotografii i elementów instalacji przestrzennych z trzech cykli („Sztuka osobista 1976-81", „Pytania 1978-81", „Współczesność 1980-88") oraz multimedialnej instalacji, zbudowanej z fotografii, elementów przestrzennych wyeksponowanych na tle pomalowanych przez Artystę ścian („Fluktuacje – sztuka osobista"). Aktualna wystawa Witolda Liszkowskiego ma dla mnie szczególne znaczenie. Artystę poznałem dziesięć lat temu w trakcie rozgrywającej się w sercu wrocławskiego Rynku akcji *Budujemy Miasto Sztuki*. Spotkanie to zaowocowało kilkuletnią współpracą przy projektach malarskich Fundacji Ok, Art., współtworzonej przez Witolda Liszkowskiego, a także artystów Mariusza i Jana Mikołajków oraz liczne wspierające ich grono, m.in. Miłosza Flisa, Irenę Różańską czy syna artysty, Krzysztofa Liszkowskiego. Ideą, przyjętą przez inicjatorów tych projektów jest możliwie jak najszersza i kompleksowa partycypacja środowisk, w których rozgrywają się akcje; a więc od prac koncepcyjnych, projektowych, po zaproszenie do współrealizacji murali, malowideł; czyli współdziałanie profesjonalnych artystów plastyków z osobami, które często, albo i najczęściej, nie miały kontaktu ze sztuką. Przy okazji tych działań objawiło się sporo talentów, a na pewno wśród wielu osób obudziła się pasja twórcza. Ta strategia partycypacyjna czy spotkanie z Innym, dialog za pośrednictwem sztuki – jest jednym z głównych aspektów twórczości Witolda Liszkowskiego. Oczywiście nie jedynym, mamy bowiem do czynienia z artystą legitymującym się przez wiele lat powstającym, bogatym, zróżnicowanym dorobkiem artystycznym o randze ogólnopolskiej i międzynarodowej. Zarówno dorobkiem praktycznym, wizualnym, jak i teoretyczno-filozoficzną refleksją na temat twórczości własnej czy szerzej sztuki, czego dokonywał m.in. w ramach grupy „Sztuka i teoria"[1].

Na wystawie w Galerii FOTO-GEN dominuje przeszłość; przywołane prace, realizacje multimedialne z odległych lat to nostalgiczne przypomnienie drogi twórczej artysty, ale też próba syntetyzującego określenia miejsca i roli artysty zmieniającego się wraz z upływem czasu. Przeżółcone kartki pierwszych artystycznych manifestów, w których artysta – z pewnością cechującą ludzi młodych – zdecydowanie stwierdza, czym sztuka nie jest, pierwsze realizacje fotograficzne, będące pokłosiem fascynacji uaktywniającym się w sztuce polskiej lat 70. konceptualizmem, a przede wszystkim rozpoczynająca niejako wędrówkę „od" lub „do" przeszłości „Sztuka osobista". Fotograficzne multiplikacje motywu to próba uchwycenia / zatrzymania intymnej chwili, zamknięcia jej w splecionych dłoniach. Prace być może kiedyś odczytywane jako zbyt osobiste (a zatem bulwersujące), dziś zachwycają odbiorców subtelną erotyką. *Fotograficzny pocałunek* to nie tyle przekraczanie tabu czy kolejnych granic, co próba ukazania piękna fizyczności

1 Twórczość Witolda Liszkowskiego była szeroko i często komentowana przez wielu autorów. W ostatnich latach Ośrodek Kultury i Sztuki we Wrocławiu wydał dwie wartościowe pozycje: Andrzeja Mazura *Syntezy. Eseje krytyczne.* (w tym jednym poświęconym Liszkowskiemu) oraz monograficzną pozycję pod redakcją Igora Wójcika w całości dedykowaną twórczości Liszkowskiego *Witold Liszkowski – Fluktuacje.*

Witold Liszkowski

1-3. *Fluktuacje – sztuka osobista*, fragment wystawy, fot. Krzysztof Liszkowski

zespolenia. Utrwalony na kliszy trwa niemalże jak zaklęty w kamieniu *Pocałunek* Constantina Brâncuşi.

Stosunkowo szybko młody artysta – podejmujący dyskurs ze światem i samym sobą – zaczął reflektować istotę i znaczenie sztuki, czego rezultatem były m.in. prace dyplomowe pod znamiennym tytułem „Pytania". Od początku zatem Witold Liszkowski w swojej sztuce stawia pytania o granice pojmowania, możliwości poznania rzeczywistości przez człowieka oraz możliwości wyrażania jej w akcie twórczym. Pytania te odnoszą się zarówno do sfery osobistej, prywatnej, własnych namiętności, intymności, relacji ze światem i z drugim człowiekiem, jak i związane są z pewną misją artysty i jego mocą sprawczą. Stąd wyeksponowanie potrzeby dialogu z odbiorcą wszelkich aktów twórczych i postulat przekraczania oficjalnych miejsc wystawienniczych. Realizowane początkowo samodzielnie w przestrzeni ulicy akcje (*Współczesność*, *Wyznanie*, *Dwa światy*) zaczęły nabierać charakteru wydarzeń interdyscyplinarnych, wokół których gromadzili się młodzi, kreatywni wrocławscy twórcy (m.in. Lech Mrożek, Wiesław Misiek, Roman Kołakowski, Kaman, Stanisław Wolski i inni aktorzy Teatru Kalambur). Osadzenie ich działań w realiach wrocławskich pokazuje zgromadzona na wystawie dokumentacja fotograficzna. W sali romańskiej galerii – w części dedykowanej dwóm mentorom i zarazem przyjaciołom, Andrzejowi Lachowiczowi i Lechowi Mrożkowi – urzeka charakterystyczna dla Liszkowskiego ornamentyka. Powtarzający się na ścianach i przedmiotach użytkowych (tacka, pudełka, kubki, grzebień) wzór stanowi ważne tło dla dwóch portretów, jest też istotnym elementem estetyzującym przestrzeń, którą zdaje się zawłaszczać. Przywołanie dwóch „przyjaciół artystycznych" ma wymiar szczególny: to hołd oddany tym, którzy swego czasu wpłynęli na kształtowanie się postawy twórczej Liszkowskiego. To dzięki namowom mentora – nauczyciela, Andrzeja Lachowicza młody, gniewny człowiek – po różnych zawirowaniach, negacji sensu artystycznych działań – powrócił do sztuki, odnajdując się ostatecznie w nurcie sztuki kontekstualnej. Pod koniec lat 70. Liszkowski razem z Lechem Mrożkiem tworzył Centrum Sztuki Współczesnej, gdzie w ścieraniu się różnych postaw i estetyk kształtował się bliski mu nurt działań prospołecznych / socjologicznych. Dominujący na całej wystawie nostalgiczny, wspomnieniowy charakter ukierunkowuje odczytanie głównej idei „Fluktuacji – sztuki osobistej". ■

2

Witold Liszkowski Fluctuations – Personal Art

Witold Liszkowski's exhibition was held at the FOTO-GEN Gallery of the Culture and Art Centre in Wrocław (OKiS) from March 9 to April 16, 2021. The exhibition curated by Andrzej Saj and Manfred Bator consisted of two formally and stylistically separate parts: a presentation of photographs and installation elements from three series, and a multimedia installation made of photographs, painting elements, drawings, and spatial objects displayed against the background of the artist's painted walls. ■

3

ANDRZEJ MAZUR

Magda Hueckel – fragmenty określeń

1

Wystawę „Organic" Magdaleny Hueckel, która odbyła się we wrocławskiej Galerii FOTO-GEN, należy bez wątpienia klasyfikować, jako jedną z najciekawszych propozycji artystycznych w aktualnym sezonie wystawienniczym. Należało się tego spodziewać z uwagi na uznanie, jakim cieszy się artystka, wśród szerokiej i zróżnicowanej grupy odbiorców. Zainteresowanie twórczością autorki wynika z wszechstronnego zakresu podejmowanej działalności artystycznej. Oprócz odbiorców zorientowanych stricte na sztuki wizualne, Magda Hueckel jest doceniana wśród sympatyków kina niezależnego i dokumentu, jak i entuzjastów teatru. Warto nadmienić, że film zrealizowany wspólnie z mężem artystki Tomaszem Śliwińskim był nominowany do Oskara. Magda Hueckel jest ponadto jedną z najbardziej cenionych i kreatywnych scenografek i fotografek teatralnych. W ramach wystawy „Organic" autorka zaprezentowała wybór prac multimedialnych, fotograficznych i kolaży zorganizowanych w cyklach „Primavera", „Anima", „In my garden", oraz „Integration".

Primavera to tytuł, który symbolicznie i dosłownie odnosić się może w równej mierze do wiosny, jak i do źródła. Niezależnie od tego, na który wariant wprowadzenia się zdecydujemy, niewątpliwą okaże się możliwość uchwycenia sensu przejścia lub wyjścia ku czemuś, co stanowi tajemnicę. Zagadką jest zawsze osobowość, zaś najbardziej fascynujące misterium odnajdywać można w ramach własnej tożsamości. Przebudzenie odnosi się do życia lub ściślej do wrażenia ożywienia. Przyciągająca dynamika oddziałuje poprzez intensywność koloru, kształtu i formy, zaś symboliczna jutrzenka rozkwita różnorodnością. Cykl „Primavera" rodzi skojarzenia związane z podróżą, podczas której artystka kompiluje gatunki i trudno odeprzeć wrażenie, że to swojego rodzaju kolekcja osobistych fragmentów. Każdy kadr „Primavery" jest zapisem drogi, ilustracją fazy i sekwencją rozdzierającej wątpliwości, określonej przy tym poprzez wektor. W realizacji Magdy Hueckel odnaleźć można analogię życia, które polega na kolekcjonowaniu dni, chwil i przeżyć, owianych mroczniejącym pozorem, gdzie zakrywane za kotarą pozostaje wszystko, co może okazać się źródłem i fragmentem układanki określającej czytelne istnienie. W jednorodnym, nasyconym czernią chaosie tkwi jednocześnie źródło porządku, zaś barwna i różnorodna faktura może zaistnieć tylko w kontraście do niego. Miara wobec bezmiaru, sens i tożsamość wobec niepewności, cel i szczątkowość. Podobnych relatywów można przywołać jeszcze wiele i za każdym razem przy ich pomocy uda opisać się istotę wiosny, która tak bliska jest życiu.

W ramach cyklu „Anima" Magda Hueckel eksponuje walory, które wydają się być przeciwieństwem życia, ale w równej mierze mogą być traktowane jako jego

2

Magda Hueckel
1. Z cyklu *Rituals integration*
2. Z cyklu *Anima*

następstwo. Fotografie, których zawartością jest śmierć, interpretować można jako sumę bezmiaru niepewnej szczątkowości i wobec powyższych refleksji ująć je można w swoistą przepowiednię: co by było gdyby poszukujący się zatrzymał lub co by się stało, gdyby zaufanie w intuicję wobec kierunku zanikło. To jedna z możliwych interpretacji, zaś odmienną refleksję pobudza w równej mierze coś zupełnie innego. Czarno-biała fotografia emanuje czytelnym sensem śmierci poprzez zawartość szczątków umarłych zwierząt. Monochromatyczna gama podsyca jednak wrażenie więzi tych szczątków z naturą, uwypuklając ich wzajemną współzależność. Czaszka zwykła jawić się jako suwerenny byt, atrakcyjny dla przekształceń w duchu hybryd *danse macabre.* Szczątki chłoną zupełnie nową zawartość kontekstową, nierzadko stając się częścią pop kultury. Nawet jako fragment pamięci odnoszący się do tego, czym były, przeważa ich własna intensywność szkieletowego nowego *quasi* istnienia. Rzadko kiedy, spoglądając na czaszkę zwierzęcia, dostrzega się żywe stworzenie i nawet widząc ciało zwierzęcia w grobowej jamie, które jeszcze nie stało się szkieletem, trudno dostrzec w zwłokach pędzącą po łące żywą istotę. Ślad śmierci jest tak intensywny jak gradacja kontrastu, dlatego nie potrzebuje barwy. Ekspresyjność realizacji z cyklu „Anima" jest rezultatem przenikania wykluczających się rzeczywistości i porządków, których synteza pozostaje nierozstrzygalną wobec możliwej symboliki metafizycznej i możliwego bez znaczenia układu formalnego, który kulminuje w wyważonej strukturze kompozycyjnej.

Magda Hueckel jest konsekwentna wobec surrealizmu wypowiedzi, zwłaszcza kiedy wykluczające się porządki określają naturę hybryd gatunkowych, czy ściślej hybryd rodzin w kontekście systematyki organizmów. Na cykl „In my garden" składają się realizacje przypominające karty z osobliwego atlasu anatomii. Artystka stworzyła cykl dzieł na kształt rycin, gdzie anatomia dotyczy organizmów będących połączeniem zwierząt i roślin. Wyśnione, fantastyczne, precyzyjne i ilustracyjne schematy odsłaniają rys funkcjonowania ciała ludzkiego, którego organy zastępuje w anatomicznie odkrytych sferach roślinność. Gdzie indziej współbytują z ciałem ludzkim zwierzęta – głównie ptaki, gromadnie zajmujące miejsce innych narządów. Surrealne karty osobliwego manuskryptu zadziwiają precyzją detalu, jednak pod powłoką realizmu nawiązującego do antykwarycznych rycin kryje się ekspresja i symbolika związana z wewnętrznością. Niezwykłym jest, że jeśli ciało ma stanowić docelowe medium, to artyści decydują się na ujawnienie stanu wewnętrznego korzystając z zewnętrzności ciała, wykorzystując na przykład mimikę twarzy lub gest. Magda Hueckel postanowiła je dosłownie rozciąć. Artystka potraktowała biologiczne wnętrze jako scenę dla aktu, który dotyczyć może w równej mierze miłości, jak lęku. Anatomia „In my garden" jest osobista i emocjonalna, co w sposób oczywisty potwierdza sam tytuł. Gdyby jednak zdobyć się na konfrontację refleksji z cyklem „Primavera" to można byłoby napotkać na problem, czy każda z poszczególnych prac z cyklu „In my garden" stanowi zamknięcie kolekcji fragmentów? Teoretycznie tak, bowiem każdy z tych fantastycznych organów mógłby okazać się częścią skończonej kolekcji i naukowo wręcz opisanej tożsamości. Wydaje się jednak, że prędzej statut fragmentu można by nadać każdemu z dzieł, wówczas każda z tych kart zmierzałaby do opisania siebie poprzez retrospekcję emocji i uczuć. Magda Hueckel tworzy atlas, który w swojej całej enigmatyczności jest zrozumiały dla każdego i to jest najbardziej paradoksalne. Podróż przez ogród artystki jest drogą, którą świadomie lub nieświadomie przemierza każdy odbiorca. ■

Magda Hueckel – fragments of definitions

Magda Hueckel's *Organic* exhibition was at the FOTO-GEN Gallery of the Culture and Art Center in Wrocław (OKiS) from May 25 to July 9, 2021. The exhibition curated by Manfred Bator presented a selection of works from three cycles by the artist, including photographs, video and graphic collages. *Organic* is a poem about passing away, which should not fill with fear, because in the constant dance of penetration, appropriation and disappearance, a new quality is always born. ■

1

Alicja Jodko

O „Zarazie ziemniaczanej" w galerii i „Historii sztuki w pomidorach" na podwórku

Tytuł wystawy Tomasza Opani w Galerii Entropia (30.06 - 28.07.2021) – „Zaraza ziemniaczana" – brzmi dosyć groźnie. I słusznie. Temat zarazy jest nieznośnie aktualny, ale ma też bogate konotacje w historii, polityce, ekonomii, gospodarce, życiu społecznym i oczywiście w sztuce. Zaraza bywa słowem–wytrychem, hasłem politycznym, bywa otaczana drutem kolczastym, potrafi mienić się wszystkimi kolorami tęczy... Z kolei tytułowa zaraza ziemniaczana może spowodować śmierć nawet miliona osób i masową migrację ludności, jeśli ziemniak stanowi podstawę wyżywienia całej populacji, jak to miało miejsce w Irlandii w XIX wieku.

Idea wystawy o zarazie ziemniaczanej i zakażonych, mutujących narzędziach wyrasta ze zbiorowej pandemicznej traumy oraz z osobistych doświadczeń autora podczas prac ogrodniczych w okresie pierwszej i drugiej fali pandemii. Poczucie zagrożenia, przymusowa samoizolacja, przeczulenie na wszelkie objawy chorób i sposoby ich przenoszenia oraz konieczność nieustannej dezynfekcji – cały ten syndrom długotrwałego stresu sprzągł się tu z utratą pięknie zapowiadających się zbiorów zniszczonych przez zarazę najprawdopodobniej przeniesioną przez nieodkażone narzędzia, które wcześniej miały kontakt z zarażonymi roślinami. To sprowokowało Opanię, który – nie zapominajmy – jest rzeźbiarzem, do ukazania narzędzi ogrodniczych w hipotetycznej sytuacji, kiedy to one same zaczynają mutować. Sytuacja – jak sam ją określa – „rodem z taniego horroru" wchodzi jednocześnie w obszar bioniki czy biomimetyki i to niepokojące stanowisko narzędzi zamierza on zilustrować „ku przestrodze".

Wystawa Tomasza Opani stanowi jako całość jednorodny asamblaż i jako taka niepozbawiona jest surrealistycznych smaczków i dadaistycznego poczucia humoru. Co więcej, wystawa jest zbiorem obiektów, które z osobna są asamblażami złożonymi ze spreparowanych, częściowo zużytych lub spracowanych narzędzi ogrodniczych. Obiekty nie posiadają tytułów – wystarczają ich nazwy własne. Rzecz jednak w tym, że przypisywana im funkcjonalność nie przystaje do ich mniej lub bardziej zmodyfikowanych form.

Proste, archetypiczne narzędzia służące do uprawy roślin, a więc podstawowej i najstarszej dziedziny wytwórczości człowieka, mają swoje początki jeszcze w późnym paleolicie, kiedy ich funkcje pełniły kije, kamienie, kości i rogi zwierząt. Z ich obróbki i połączeń powstały pierwsze, prymitywne narzędzia, które po udoskonaleniach w epoce brązu i żelaza, w niewiele zmienionym kształcie przetrwały do dziś jako niezastąpione przedłużenia ludzkich możliwości.

Tymczasem na wystawie Opani te prastare narzędzia pojawiają się w postaci zmienionej i jakby przedrzeźniającej funkcje, jakie dotychczas pełniły, stając się, by tak rzec, „narzędziami niemożliwymi". „Niemożliwymi" nie z takiego jednak względu, że stanowią złudzenie optyczne i nie można ich skonstruować w rzeczywistości. Te narzędzia, będąc realnymi obiektami wystawy, ukazane są jako niemożliwe do posłużenia się nimi w realnej przestrzeni ogrodu. Nie stanowią już przedłużenia człowieka. Być może mogą funkcjonować po swojemu w świecie z grafik Mauritsa Eschera? Ich tajemnicza, nowa funkcjonalność bądź

2

4

1, 2, 4. **Tomasz Opania**, *Zaraza ziemniaczana*, Galeria Entropia, fot. Alicja Kielan
3. **Tomasz.Opania**, *Historia sztuki w pomidorach*, fragment, fot. Mariusz Jodko

to wymyka się z ludzkich rąk – jak w przypadku szpadla, w którego trzonku pojawił się przegub, czy wideł o trzonku wygiętym w koci grzbiet, bądź ostentacyjnie narusza zasady geometrii euklidesowej i prawa fizyki – jak np. siekiera o troiście rozgałęzionej głowicy jednocześnie rozrąbująca swymi trzema ostrzami trzy kawałki drewna, czy rodzina niemożliwych pił: piła jednouchwytowa, której dwukrotnie zagięty pod kątem prostym brzeszczot wrzyna się w odgałęzienie pokręconego konaru drzewa, wygięta w pałąk piła „moja-twoja", czy piła stanowiąca zapętlony związek dwóch pił jednouchwytowych. Mamy jeszcze narzędzia kiełkujące czy też pączkujące, np. grabie, z których trzonka wyrastają podgrabki... oraz obiekt zupełnie niewiadomego przeznaczenia (może przedmiot kultu?) o ładunku symbolicznym: ostrze sierpa centralnie utkwione w otworze obucha młotka.

Podobno narzędzia stanowią największy zbiór przedmiotów wytworzonych przez człowieka. Model, w którym elementy tego oszałamiającego zbioru wymkną się spod kontroli i wypowiedzą służbę ludzkiej cywilizacji, może się wydawać nie tylko fantastyczny, ale i fatalistyczny. Nie zapominajmy jednak, że – jak zauważa Buckminster Fuller – nowe modele nie tyle walczą z rzeczywistością, co czynią dotychczasowe przestarzałymi. Marshall McLuhan także zauważa radykalny potencjał w konstruktach sztuki: *Artysta wytwarza dla nas antyśrodowiska, dzięki którym możemy zobaczyć środowisko.**

Wyemancypowane od funkcjonalności narzędzia Opani na polu estetyki zyskują s a m o i s t n o ś ć. Domagają się kontemplacji dla nich samych – bezinteresownej. Wystawa „Zaraza ziemniaczana" przedstawi się wtedy widzom jako świetnie zakomponowana kolekcja pieczołowicie dopracowanych form.

Rozszerzeniem wystawy jest autorski projekt *Historia sztuki w pomidorach,* do którego Opania zaprosił ponad trzydzieści osób uprawiających zarówno pole sztuki, jak i amatorski ogródek na zasadzie DIY.

Od 15.07 na podwórku przy Galerii Entropia dostępna jest – zbudowana przez autora i obsadzona ofiarowanymi mu sadzonkami – instalacja ogrodnicza, będąca odtąd obiektem wspólnej troski i radości wielu artystek i artystów. Rośliny to w większości pomidory różnych odmian, ale pomiędzy nimi rosną także słoneczniki, fasola, papryczka i aromatyczne zioła oraz „Chwast polski" (pokrzywa) dołączony przez sprawczynię pod pseudonimem Sława Unbekannte...

Zebrane około połowy października plony staną się bazą do przygotowania potraw na ucztę towarzyszącą promocji wydawnictwa stanowiącego zarówno katalog do wystawy, jak i forum wymiany doświadczeń oraz szerszych refleksji dotyczących relacji między sztuką i naturą, także w kontekście rozmaitych plag – niekoniecznie naturalnych. ■

*/ Marshall McLuhan, *WYBÓR TEKSTÓW, część IV: Kultura i sztuka: figury i podstawy,* s.503-4; Zysk i S-ka, Poznań 2001

Osoby biorące udział w projekcie Historia sztuki w pomidorach: Grażyna Albrzykowska-Jaskierska, Bettina Bereś, Michał Bieniek, Jolanta Ciesielska, Agnieszka Chojnacka i Jacek Zachodny, Hubert Czerepok, Karolina Freino, Julita Gielzak, Pablo Ramirez Gonzales, Konrad Góra, Magda Grzybowska i Katarzyna Proniewska-Mazurek, Jarosław Hulbój, Elżbieta Jabłońska, Jacek Jankowski Ponton, Bożena Grzyb Jarodzka, Paweł Jarodzki, Alicja Jodko i Mariusz Jodko, Małgorzata Kazimierczak, Monika Konieczna, Jerzy Kosałka, Andrzej Kostołowski, Anna Markowska, Barbara Maroń, Anna Mituś, Tomasz Opania, Marek Puchała, Irmina Rusicka, Marek Sienkiewicz, Karolina Szymanowska, Krzysztof Wałaszek, Aleksandra Wałaszek i Sam Stevens, Ewa Zarzycka

On "Potato blight" in a gallery and "History of art in tomatoes" in a yard

The article describes the last two projects presented at the Wrocław Entropia Gallery. Jodko discusses the exhibition of Tomasz Openiu entitled „Potato blight» which includes perversely created objects used in gardening works which mutate „influenced by" by the sickness of the natural environment. Using his anti-natural ideas, the author warns the audience about the condition of ecosystem. The second project: „History of art in tomatoes" was conceived as a completion of the first one. It consists of cultivation of tomatoes in the gallery garden by invited artists. The vegetables will be used in the last part of the project, called „Feast". ■

1

Katarzyna Zahorska

Dominika Olszowy. Pyszne danie jednogarnkowe

O każdym procesie twórczym można powiedzieć to samo: artysta sięga po składniki – inspiracje, emocje, doświadczenia, po czym przetwarza je i łączy, żeby w końcu podać widzowi jako gotowe danie w formie kompletnego dzieła. Dlatego zestawianie artystycznego działania ze sztuką kulinarną jest tak samo powszechne, jak banalne. Chyba że sprawnie się je ogrywa, tak jak zrobiła to Dominika Olszowy w ramach realizowanej we wrocławskiej galerii BWA Studio wystawy „Zupa Nic". Niewielka, ale bardzo spójna ekspozycja poświęcona została właśnie procesowi twórczemu i relacji artysty z kreowanym dziełem. Ale wbrew temu, co sugeruje tytuł pokazu, ze względu na krytyczną wymowę i wizualną powściągliwość całości, trudno byłoby skojarzyć go z tym przesłodzonym, lekkim deserem [1].

Choć Olszowy podczas rezydencji we Wrocławiu, przez okres kilku tygodni w surowej galeryjnej przestrzeni intensywnie mieszała w swoim garnku, zamiast z wyszukanych, oryginalnych składników, skorzystała tym razem głównie z gotowych półproduktów w postaci starych prac. Jak przyznała artystka, w tak niespokojnych, pandemicznych czasach poszukiwanie i produkowanie nowych treści, mija się dla niej z celem. Dlatego w swojej „Zupie Nic" zawarła dobrze znane już odbiorcom jej sztuki opowieści. Z jednej strony Olszowy ujęła więc w narracji wystawy, podejmowane w okresie jej intensywnej kolektywnej działalności, kwestie społeczno-polityczne i ogólne, światopoglądowe rozważania, dotyczące na przykład zachodzących na świecie zmian klimatycznych. Z drugiej, odtwarzając wykreowaną na potrzeby zrealizowanej w 2019 roku w warszawskim Rastrze ekspozycji „Duch domu", niepokojąco-intymną atmosferę swoistego mieszkania-pakamery, twórczyni ponownie przywołała temat sprzecznych emocji związanych z doświadczaniem domowej przestrzeni. We Wrocławiu można było obejrzeć więc m.in. obiekt złożony z wyrastających pionowo z filiżanek cienkich strumieni ze sztucznego śniegu, który odnosił się do alarmujących prognoz klimatycznych związanych ze wzrostem średnich miesięcznych temperatur w kolejnych latach. Widzom zaprezentowana została też niekonwencjonalna w swojej formie betonowa lampa-kwiat, akcentująca uzupełniające się aspekty żywotności i martwoty w kontekście rodzinnych relacji. Z kolei konwencja scenograficznego niemal zaaranżowania wnętrz BWA Studio to pobrzmiewające echa teatralnych i teatralno-performatywnych działań, w które Olszowy angażowała się już właściwie od czasów licealnych.Wszystkie te wątki mieszały się i bulgotały w kociołku Olszowy, ale na sam wierzch wypłynął temat natury procesu twórczego. Nie bez znaczenia był tu okres, w którym zrealizowała ona swoją wystawę w BWA Studio – pandemiczny okres marazmu i spowolnienia, który jednak stworzył wielu artystom okazję do pewnego rodzaju odetchnięcia, kreatywnej regeneracji i pogłębionej autorefleksji. To właśnie ten niespokojny, a – paradoksalnie – zarazem niezwykle spokojny czas pozwolił Olszowy na nowo, z dystansem spojrzeć na jej dotychczasową działalność i odkryć, że natychmiastowe reagowanie na rzeczywistość, nieustanne konstruowanie „aktualnych" treści jest niczym więcej aniżeli tylko wewnętrzną, narzucaną samej sobie presją. Że rozwijane przed laty rozważania i refleksje, w przeciwieństwie do przygotowywanych pod skomponowanie dania składników spożywczych, wcale tak szybko nie ulegają przeterminowaniu. Wręcz przeciwnie, z czasem dojrzewają, zyskują nowy kontekst i nieznany dotąd narracyjny potencjał. Można je zakonserwować, zostawić

1-3. **Dominika Olszowy**, ogólny widok ekspozycji *Zupa Nic*, galeria Studio BWA Wrocław. fot. K. Zahorska

1 Zupą "nic" w kuchni polskiej określa się tradycyjny deser przyrządzany z mleka, żółtek jaj i cukru. Podawany jest on przeważnie na zimno z piankami, bezami lub biszkoptami.

samym sobie, a po czasie wydobyć, odkryć ich nowe artystyczne zastosowanie i użyć ponownie, komponując całkiem odmienną wizualnie i treściowo jakość. I choć Olszowy, akcentując w tytule wystawy słowo „nic", nieco autoironicznie odniosła się do własnej pracy ze starymi obiektami, to efekt, jaki osiągnęła w surowych przestrzeniach wrocławskiej galerii, wskazuje na niesamowicie sensotwórczą siłę zastosowanego przez nią zabiegu. „Zupa Nic" wypełniona została znaczeniami aż po samą pokrywkę garnka.Śledząc ten tok myślenia artystki, nie można oprzeć się wrażeniu, że jej bieżące opowieści dotyczące istoty procesu twórczego skonstruowane zostały w kontrze do postrzegania specyfiki działań artystycznych sprzed panedmicznych czasów. Te natomiast jawią się w rozważaniach Olszowy niemal jako charakterystyczny dla korporacyjnego środowiska pracy, obciążony deadline'ami, targetami i fuck-up'ami, projektowy styl działania, rodem z niedawno wydanej książki Anny Sudoł – gorzkiej satyry wymierzonej w warszawski art world. Łatwo domyślić się, że taki sposób funkcjonowania może być dla artysty niezwykle wycieńczający, bo oprócz walki o granty, uzupełniania wniosków i dbania o relacje z instytucjami pojawia się jeszcze konieczność nieustannego produkowania nowych narracji, najlepiej takich, które byłyby natychmiastową reakcją na zastaną rzeczywistość. W uniwersum artystycznej projektozy, które prezentuje nam Olszowy, nie ma czasu na twórczą regenerację czy pogłębione, introspektywne doświadczenia. O swoim zmęczeniu tak uschematyzowanym stylem działania artystka opowiedziała zresztą na wrocławskiej wystawie niejednokrotnie, czy to w uformowanym ze starych szmat i zalanym mlecznym bielmem oku, czy też w specyficznym autoportrecie składającym się z eksponowanych na ścianach galerii, znoszonych, pogniecionych ubrań. Duże znaczenie miało również wykorzystane przez Olszowy tworzywo. Z jednej strony zastosowanie w pracach utwardzonych żywicą skrawków tkanin i części garderoby doskonale współgrało z całościowym, wspierającym „artystyczny recykling", pomysłem Olszowy na wystawę. Z drugiej jednak, sięgnięcie po zużyty, pośledni materiał posłużyło twórczyni niejako do zainscenizowania jej zmęczenia i bezradności wobec trudnych realiów funkcjonowania artystów w obecnym świecie sztuki.W kontekst wspomnianego, projektowego stylu działania artystycznego świetnie wpisał się motyw kawy niejednokrotnie przywoływany przez twórczynię w ramach wrocławskiej ekspozycji. Tyle że w ujęciu Olszowy kawa nie ma nic wspólnego z wyjętymi wprost z reklam telewizyjnych wizjami beztroskiego czasu tylko dla siebie z filiżanką i książką w ręce czy miłych, lunchowych pogawędek w gronie znajomych z pracy. Do tych silnie kreowanych przez media wyobrażeń artystka odniosła się zresztą

2

z jawną ironią w jednej ze swoich animacji, w której zręcznie ograła popularne, stockowe przedstawienia związane z tą powszechną używką, bezlitośnie demaskując jej konsumpcyjny oraz komercyjny wymiar. Kawa w uniwersum Olszowy nie wiąże się z wyszukanymi doznaniami smakowymi. Jest raczej symbolem pędu i pośpiechu, dostarczanego sobie naprędce w trakcie pięciominutowej przerwy od pracy „ludzkiego paliwa" służącego zabiciu zmęczenia. Perspektywę tę świetnie oddała zaprezentowana na wystawie w BWA Studio ogromna filiżanka, z resztką niedopitego napoju i smutnym, nienadgryzionym jeszcze ciasteczkiem wewnątrz. Kawa Olszowy jest więc raczej tanią mieszanką instant 3w1 niż przygotowywanym z pietyzmem i dbałością o rytuał naparem.W kontekście dominującego na wrocławskiej wystawie zagadnienia istoty procesu twórczego, pokaz Olszowy mówił więc o drastycznym zetknięciu oczekiwań z realnością. O tym, jak to jest marzyć o kilkugodzinnym gotowaniu w wielkim garze bulionu ze świeżych, sezonowych warzyw, podczas gdy mamy czas zaledwie na zalanie wodą z czajnika gotowej w parę minut zupki błyskawicznej. I o tym, jak to jest wyobrażać sobie słoneczne popołudnie w dobrej kawiarni, gdy możemy pozwolić sobie wyłącznie na kawę rozpuszczalną. W każdym razie, z całą pewnością trzeba przyznać, że namysł nad specyfiką funkcjonowania twórców wizualnych we współczesnym świecie sztuki zdecydowanie posłużył rozwojowi kulinarno-artystycznych umiejętności Olszowy. Bo, choć może wystawa „Zupa Nic" – tak ze względu na jej oszczędność, jak i wizualną czy narracyjną spójność – nie była zaproszeniem do udziału w wykwintnej, wielodaniowej uczcie, to widz w jej ramach miał okazję skosztować jednak przepysznego dania jednogarnkowego. ■

3

Dominika Olszowy. A delicious one-pot meal

Every creative process can be said of the same: the artist reaches for ingredients – inspirations, emotions, and experiences, and then processes them and puts together in order to finally give the viewer as a ready meal in the form of a complete work. Therefore, the combination of an artistic action with culinary art is just as common as trivial. Unless it goes as efficiently as it was done by Dominika Olszowy in her exhibition *Soup of Nothing* presented at the Wrocław BWA Studio Gallery. A small, but a very consistent exhibition was dedicated to the creative process and the relationship of the artist with the created work. ■

DOROTA KOCZANOWICZ

Pomiędzy przyjemnością a zobowiązaniem

Recenzja wystawy *„...daj nam dzisiaj"*, Galeria Arsenał w Białymstoku, 11.06-25.07.2021

1

Jedzenie, choć nieodłącznie lokuje się na styku natury i kultury, wykracza poza biologiczną konieczność, ponieważ jej realizacja uwikłana jest w siatki wymogów kulturowych, ekonomicznych i politycznych. Jest czymś niezbędnym dla życia, ale też przemysłowa, eksploatacyjna produkcja żywności stanowi zagrożenie dla różnorodności życia i prowadzi do wyniszczania środowiska. Jedzenie to język uniwersalny, stąd jest ono jednym z głównych sposobów tego, w jaki przedstawiamy siebie wobec innych i jak się samo definiujemy.

Z powodu zanurzenia w porządku powinności względem ciała odmawiano jedzeniu miejsca w porządku sztuki. Długo pozostawało ono tematem niższego rzędu perfekcyjnie odtwarzanym przez malarzy martwych natur. Od dłuższego już czasu jednak jedzenie pojawia się też jako istotny element twórczości wielu artystek i artystów, którzy nie tylko wypowiadają się o jedzeniu, dając wgląd w aksjologię kultury współczesnej, ale też zmieniają produkty spożywcze w materię sztuki. Podejrzewam, że sytuacja covidowa zmusiła Arsenał do konserwatywnego, opartego o zmysły dystansu – wzrok i słuch – budowania wystawy „...daj nam dzisiaj". Na szczęście zmysły cielesne – dotyk i smak – zostały uruchomione podczas bogatej oferty wydarzeń towarzyszących. Ewa Chacianowska, kuratorka wystawy, zaproponowała publiczności ciekawy zestaw prac, które odpowiadają głównym wątkom obecnym w eat art'cie.

Paul Klee uważał, że *Sztuka nie odtwarza tego, co człowiek widzi, ale czyni widocznym*. Co zatem uwidocznili artyści i artystki zgromadzone w Galerii Arsenał w Białymstoku? Najszerzej reprezentowane były wątki tożsamościowe, które można ująć w kategorię gastrografii. Jako opowieść o tożsamości należy czytać zarówno obrazy Tomasza Kręcickiego, który maluje barszcz, rosół i ziemniaka, jak też zawstydzenie własną rozrzutnością w kontekście głodu, jakiego doświadczyła ludność Ukrainy. Andrii Dostliev & Lia Dostlieva wystawili serię rysunków. Subtelne formy okazały się odciskami jedzenia, które artyści wyrzucali do śmieci. Tożsamościowe narracje gastrograficzne były też podstawą filmu o emigrantkach, które odnalazły swoje miejsce w nowym społeczeństwie dzięki gotowaniu w Słusznej Strawie (Adelina Cimochowicz, *Nigdzie nie idę*, 2021). W sposób jednoznaczny do tej kategorii należy też projekt Elżbiety Jabłońskiej, która poprosiła o przesłanie przepisów na domowe specjały i historii, które im towarzyszyły. Trudnym pytaniem jest oczywiście pytanie o możliwości zniwelowania przepaści pomiędzy przeszłością i teraźniejszością: czy stosując dawne przepisy możemy naprawdę odkryć przeszłość, odzyskując jej dawne doznania i smaki? *Stół/My favourite things* Anny Królikiewicz to autobiografia. Instalacja jest pełna przepychu, ale też przewrotnie skromna. W kontrze do kultury nowości i nieposkromionego konsumpcjonizmu artystka układa pieczołowicie różne obiekty, które są wyjątkowo dla niej ważne i służą jej od lat.

2 3

1. **Anna Królikiewicz**, *Stół/My favourite things*, 2019, fot. D. Koczanowicz
2. **Małgorzata Niedzielko**, *3,2,1/170°C/23'*, 2021, fot. K. Zabłocka
3. Wernisaż wystawy *... daj nam dzisiaj*, 2021, fot. D. Koczanowicz

Jedzenie jest czymś niezbędnym i naturalnym jest komunikatem, gestem szczodrości i gościnności, językiem troski, chętnie używanym przez kobiety, spoiwem relacji międzyludzkich. W tym duchu odczytuję pracę Doroty Podlaskiej, *Kolacja zaszczepionych*, 2021. Podlaska zmontowała amatorskie nagrania osób, które na jej prośbę performowali posiłki jako wyraz bliskich relacji przyjacielskich i miłosnych. To, co jemy jest wskaźnikiem pozycji społecznej, edukacji i obiektem działań politycznych oraz przedmiotem wymiany ekonomicznej. W instalacji mówiącej o przemycaniu połci mięsa przez granicę uderzająca jest fetyszyzacja mięsa, które jest synonimem dobrobytu. Przemysłowa produkcja mięsa prowadzi do obniżenia jego ceny i radykalnego zwiększenia obecności w przeciętnej diecie, ale to również problem eksploatacji środowiska (Paweł Matyszewski&Sergey Shabohin, *Kontrabanda biomateriałów*, 2019).

Eat art bardzo często opowiada również o przemijaniu i kruchości ludzkiej egzystencji; o codzienności, która staje się sztuką, ale też o pozycji kobiety, która nieodłącznie przynależy do przestrzeni kuchni. W kontekście przemijania warto wspomnieć o nietrwałych rzeźbach wypiekanych przez Małgorzetę Niedzielko z ciasta kruchego (*3:2:1/170°C/23'*, 2021). Wstawione w gablotach udawały trofea archeologiczne. Natomiast interesującym komentarzem do utartych schematów genderowych, które nierzadko balansują na granicy troski i uprzedmiotowienia była *Tortologia* Karoliny Konopki.

Druga praca Anny Królikiewicz (*SLURP*, 2021) w towarzystwie Oskara Dawickiego (*Przyczynek do anatomii złego smaku*, 2011) i Wojtka Doroszuka (*Festin*, 2013) wypełniały salę, której wątkiem przewodnim była cienka linia między smakiem a niesmakiem. Dawicki prowadził eksperyment na uczestnikach performensu, którym serwował wódkę o smaku mięsa, trufle z cebulą, czy kanapki ze spalonego chleba, rzeźba Królikiewicz wprawiała w zakłopotanie interpretacyjne, ponieważ jej miękkie elementy uszyte z lekkiej tkaniny mogły przywieść skojarzenie z przelewającym się budyniem, ale też blisko im było do fałd tłuszczu, czy wymiocin. Film Doroszuka natomiast przedstawiał wystawną ucztę, której biesiadnikami okazały się psy, karaluchy, żuki i stonoga.

To pierwsza w Polsce przeglądowa wystawa na temat jedzenia. Przyznam, że nie do końca czytelna była dla mnie idea stojąca za wyborem jej tytułu. Odnoszący się do modlitewnej frazy tytuł „...daj nam dzisiaj", sugeruje sakralny kontekst, który właściwie nie jest obecny, ani w opisie wystawy, ani w jej realizacji. Najwyraźniej chyba widoczny był w efektownym stole Elżbiety Jabłońskiej, który można interpretować jako diagnozę laicyzacji i krytykę fasadowej religijności. Przy stole miejsce transcendencji zajmuje konsumpcja. Po symbolu eucharystycznym, winie, zostały jedynie barwne ślady na białym obrusie, ozdobionym wyhaftowanym szlakiem, złożonym z synonimów określających czynność jedzenia.

To jednak nie główny dylemat, przed jakim stawia mnie ten tytuł. *Chleba naszego powszedniego daj nam dzisiaj* – prośba ta odnosi się do zapewnienia podstawowego elementu przetrwania. Nasza część świata cierpi dziś raczej z nadmiaru jedzenia. Kluczowy problem to nadprodukcja i nadkonsumpcja. Olafur Eliasson jest przekonany, że *gotowanie to bycie w ruchu, nawigowanie doznań, łączenie i przekształcanie*. Preferencje estetyczne dotyczące przedmiotów i czynności codziennego użytku, ale też tego, co znajduje się na naszym talerzu, mają zaskakująco dużą moc kształtowania naszych postaw, osądów i działań, co prowadzi do niejednokrotnie poważnych konsekwencji, w tym politycznych i etycznych. Stąd słowa Eliassona muszą być uzupełnione o to, co proponuje włoski filozof Nicola Perullo. Podzielając opinię o kreatywności gotowania, łączy on estetykę codzienności z etyką. Perullo pisze o smaku nie jako trwałej, sztywnej predyspozycji ludzi wykształconych, ale jako o zjawisku procesualnym, zadaniu, które staje przed każdym konsumentem i wymaga elastyczności reakcji. Nasze wybory kulinarne są obarczone zobowiązaniem moralnym, zobowiązaniem, które mamy wobec środowiska i innych istot, z którymi dzielimy przestrzeń życia. Pasywność ukryta za oczekiwaniem, *daj nam dzisiaj...*, musi być zamieniona na aktywną postawę zaangażowania i świadomych decyzji. Wskazówką Tima Ingolda jest życie oparte o improwizację: *Improwizować to podążać za światem, w miarę jak się przed nami otwiera; to coś innego niż rekonstrukcja łańcucha powiązań, który łączy punkt końcowy z punktem początkowym, oznaczająca podążanie drogą już przebytą. (...) Życie jest rzeczywistością otwartą: impuls życia popycha, by dalej biec, a nie żeby dobiec do mety.* ■

Uczestnicy:
Adelina Cimochowicz, Oskar Dawicki, Alberto De Braud, Wojtek Doroszuk, Andrii Dostliev & Lia Dostlieva, Elżbieta Jabłońska, Karolina Konopka, Tomasz Kręcicki, Anna Królikiewicz, Paweł Matyszewski & Sergey Shabohin, Małgorzata Niedzielko, Dorota Podlaska, Ala Savashevich

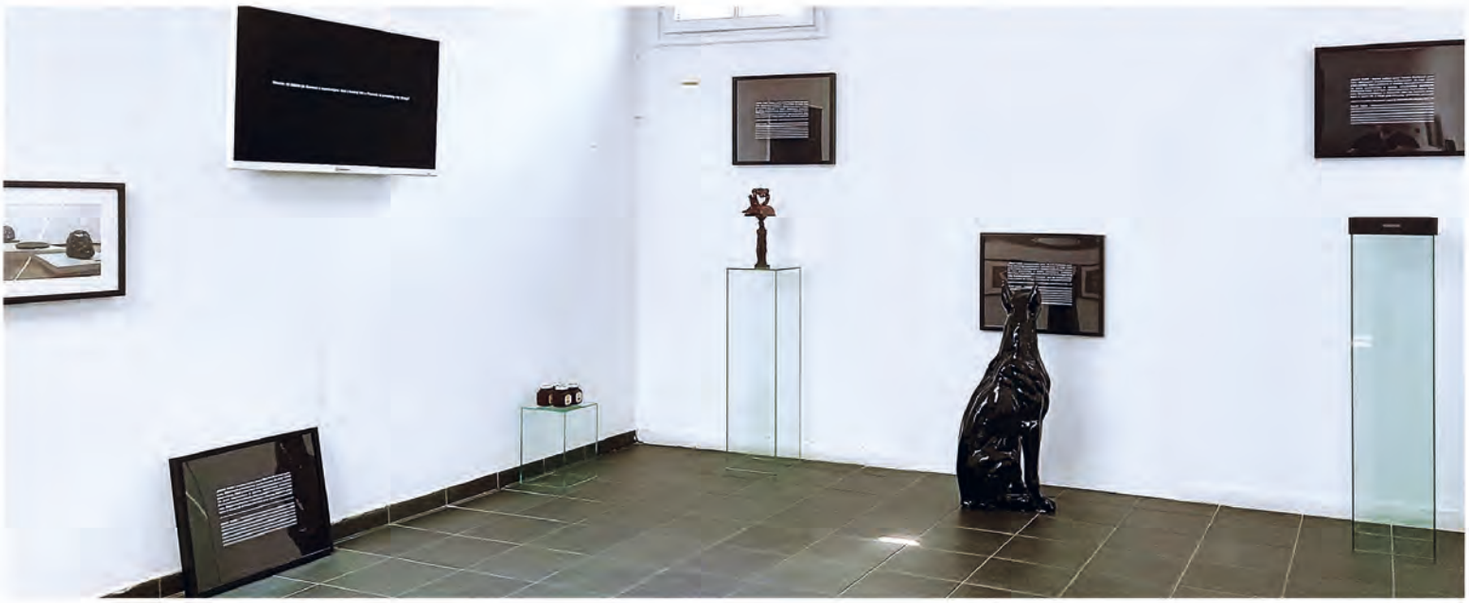
Between pleasure and commitment – a review of the exhibition "...give us this day", Arsenal Gallery in Białystok, June 11-25, 2021

Food, although inherently located at the interface between nature and culture, goes beyond biological necessity as its implementation is entangled in the networks of cultural, economic and political requirements. Food is a universal language, hence it is one of the main ways in which we present ourselves to others and how we define ourselves. It is a message, a gesture of generosity and hospitality, a language of care, eagerly used by women, as well as a binder of interpersonal relationships. What we eat is an indicator of social standing, education, and the object of political action and economic exchange. ■

KAROLINA PRYMAS-JÓŹWIAK

Niekonwencjonalna retrospektywa:

RAFAŁ BOETTNER-ŁUBOWSKI / „WOBEC PRZEDMIOTU... WYBRANE PRACE Z LAT 2004-2021"



1

Wystawy retrospektywne, kojarzą się zazwyczaj z monumentalnymi pokazami zajmującymi spore powierzchnie ekspozycyjne, na których prezentuje się znaczną liczbę, bezpośrednio dostępnych odbiorcom artefaktów sztuki. Okazuje się jednak, że takie myślenie nie zawsze musi być jedyną opcją potencjalnej organizacji tego typu projektów. Do takich wniosków może z całą pewnością skłaniać także ekspozycja przygotowana w trzeciej dekadzie czerwca 2021 roku przez Rafała Boettnera-Łubowskiego w Galerii Sztuki Wozownia w Toruniu.

Wspomniana wystawa pt. „Wobec przedmiotu... Wybrane prace z lat 2004-2021" dostępna była w toruńskiej galerii niecały tydzień w kameralnej przestrzeni byłego Laboratorium Sztuki – od 22 do 27 czerwca br. – lecz została ona bardzo gruntownie udokumentowana, czego efekty można obejrzeć na stronie internetowej organizującej ją instytucji. Artysta z jednej strony zaprezentował na swym pokazie kilka kameralnych obiektów przestrzennych, w których frapująco objawiały swoją obecność rozmaite przedmioty gotowe, znalezione, przetworzone czy zacytowane wprost z rzeczywistości. W takim kontekście zostały przykładowo pokazane: jedna z prac z serii „Hommage à Muybrigde?" z 2004 roku, quasi-relief zatytułowany *(?)wieszak(?)* z roku 2012 czy *Obiekt wanitatywny* wykonany w maju bieżącego roku, specjalnie z myślą o toruńskiej ekspozycji. Poza tym jednak Rafał Boettner-Łubowski przypomniał również jedną ze swoich bardziej zaskakujących intermedialnych realizacji z 2013 roku pt. *Pytania bez odpowiedzi*, w której wykorzystywał wieczka słoików po dżemach z nadrukami reprodukcji dzieł malarskich z kolekcji Muzeum Narodowego w Poznaniu i zadawał pytania dotyczące praktyk umieszczania „wizerunków" obrazów muzealnych na opakowaniach współczesnych produktów żywnościowych. Generalnie autor przedstawił odbiorcom swej wystawy sześć prac (w tym dwie z 2021 roku), w taki sposób, że mogli oni z nimi nawiązać „bezpośredni", niemalże „osobisty" kontakt. Niejako w opozycji do wspomnianej strategii pokazano natomiast fotografie wielkoformatowych aranżacji przestrzennych lub quasi-rzeźbiarskich artysty, między innymi z serii „Cytacje/2008-2010", w której Boettner-Łubowki wykorzystywał w rozmaitych kontekstach, jako przedmiot cytowany, poliestrową figurę psa, zakupioną w swoim czasie w popularnym w Polsce sklepie z artykułami do dekoracji wnętrz. Poza pracami z serii „Cytacje/2008-2010" na wystawie „Wobec przedmiotu... Wybrane prace z lat 2004-2021" zostały również przypomniane odbiorcom poprzez „pośrednią obecność fotograficzną" takie realizacje Rafała Boettnera-Łubowskiego, jak: *Głowa św. Jana Chrzciciela?* z 2005 roku oraz À propos *du ready made* z roku 2018. Należy koniecznie podkreślić, że istotnym elementem kontekstualnym wystawy **„Wobec przedmiotu..."** było nagarnie audio-wizualne, specjalnie przygotowane przez Boettnera-Łubowskiego na potrzeby toruńskiej retrospektywy. Było ono stylizowane na zapis z komunikatora Google Meet, bardzo często wykorzystywanego także w czasie pandemii w latach 2020 i 2021 do organizacji spotkań poświęconych debatom i dyskusjom o sztuce. Na nagraniu tym pojawiała się prezentacja wizualna z fotografiami rozmaitych prac artysty, w których istotną rolę odgrywał przedmiot cytowany, znajdowany czy modyfikowany' ale równie cennym elementem była w tym przypadku „opowieść" autora na temat wspomnianych własnych wypowiedzi twórczych.

2

Wystawa „Wobec przedmiotu..." była bez wątpienia znakomicie zakomponowana. Jej aranżacja była z jednej strony oszczędna, zdyscyplinowana, z drugiej wyczuwało się, że autor dążył do nasycenia adaptowanej kameralnej przestrzeni wieloma znaczeniami i emotywnymi „napięciami". Na wystawie dostępna była również dla zwiedzających bezpłatna publikacja z obszernym tekstem Rafała Boettnera-Łubowskiego, wraz

3

4

z bogatym wyborem reprodukcji jego prac – co potencjalnie także poszerzało merytoryczną rangę wydarzenia. Zaprezentowane różnorodne w charakterze eksponaty (obiekty, zdjęcia, teksty, nagrania) otwierały retrospekcję lokującą się między rokiem 2004 a 2021. Czyniły to jednak w bardzo syntetyczny i, można by rzec, „skompresowany" sposób. Z całą pewnością była to ekspozycja wyraźnie sproblematyzowana, lecz nie odbierało jej to pozytywnie pojmowanej wieloznaczności. Retrospektywny charakter omawianego projektu współistniał jednak z pewnym ewidentnie zauważalnym, niekonwencjonalnym ujęciem eksperymentalnym – zaproponowana retrospektywa odnosząca się do istotnego wątku poszukiwań artystycznych Rafała Boettnera-Łubowskiego – była również spójną, lapidarną i w zasadzie nową kontekstualnie „neokonceptualną instalacją" zapraszającą odbiorców do wielu potencjalnych przemyśleń i to nie tylko na tematy dotyczące sztuki i obecności w niej rozmaitych przedmiotów cytowanych, odnajdowanych czy modyfikowanych przez współczesnego artystę. ■

Unconventional retrospective: Rafał Boettner-Łubowski / „Facing an item... Selected works from 2004–2021"

The article discusses a retrospective exhibition of the artist's work from 2004–2021. The title of the exhibition and its contents refer to the presence of the so-called ready-made items in art. This topic was presented in several works, e.g. "Hommaqe Muybrigde" from 2004 or "Vanitative object" from 2021 and in many photographic reminders. The retrospective character of the exhibition coexisted with an unconventional experimental approach which allowed the audience to read anew and re-interpret the artist's entire work. ■

5

Rafał Boettner-Łubowski

1, 4. „Wobec przedmiotu..." – widok fragmentu ekspozycji, fot. R. Boettner-Łubowski

2. *Obiekt wanitatywny*, przedmioty cytowane: telefon komórkowy / czaszka – gadżet zakupiony w Muzeum Zabawek w Kudowie Zdroju, otwarta gablota, szkło, 2021, fot. R. Boettner-Łubowski

3. *Alegoria Awangardy (?)*, z serii „Cytacje/2008-2010"; aranżacja przestrzenna: olej na płótnie, wymiary w ramie: 40 × 45 cm / przedmiot cytowany, figura seryjnie produkowanego poliestrowego psa, wys. ok. 100 cm / wydruk wielkoformatowy, 120 × 160 cm / fotografia na porcelanie / tabliczka grawerowana z tytułem pracy oraz z informacją o pochodzeniu przytoczonych cytatów; 2009, fot. K. Meysner

5. *Hommage à Giulio Paolini (?)*, z serii „Cytacje/2008-2010"; aranżacja przestrzenna: przedmioty cytowane, figura seryjnie produkowanego poliestrowego psa, wys. ok. 100 cm / 9 masek gipsowych, wys. ok. 30 cm/ dwie polichromowane formy z drewna / postument szklany / tabliczki grawerowane z tytułem pracy oraz z informacją o pochodzeniu przytoczonych cytatów; wymiary całości układu: długość ok. 250 cm, głębokość ok. 70 cm, wysokość ok. 200 cm; 2010, fot. K. Meysner

1

Katarzyna Kasia

Miodem płynące – manifest międzygatunkowej solidarności

„Skąd wiesz, że świat jest taki, jakim postrzega go człowiek?" pytał starożytny sceptyk Ainezydem. Skąd wiesz, że nie jest taki, jakim postrzega go pszczoła?

Te pytania są wbrew pozorom kluczowe, a od odpowiedzi na nie zależy nasze podejście do otaczającej człowieka natury. Jeśli przyjmiemy narzucające się egoistyczne założenie o nadrzędności ludzkiej perspektywy, stracimy możliwość dostrzegania innych punktów widzenia. Wielu filozofów zwracało uwagę, że samozwańczo narzucając światu nasz porządek, sami sobie odbieramy możliwość poznawania innych sposobów patrzenia. Tymczasem konsekwencje szowinizmu gatunkowego są zgubne nie tylko dla nas. Zawężenie perspektywy prowadzi do globalnej katastrofy, która na naszych oczach z możliwości przeistacza się w coraz trudniejszą do przetrwania teraźniejszość.

Na czym opieramy przekonanie o nadrzędności ludzkiej perspektywy? Chociaż tak naprawdę nie mamy do tego żadnych podstaw, uzurpujemy sobie prawo do narzucania struktury naszego postrzegania oraz wypracowanej przez nas siatki pojęć temu, co nas otacza. Wygodnie umościliśmy się w humanistycznym paradygmacie, dumą napawa nas myśl o tym, że jesteśmy miarą wszechrzeczy. Wyjście poza granice takiego myślenia, jest niezmiernie trudne.

Kiedy po raz pierwszy zetknęłam się z pracami z cyklu „Miodem płynące", byłam pod ogromnym wrażeniem. Bo Stanisław Brach odwraca spojrzenie ku pszczołom nie tylko po to, by odtworzyć doskonałość ich dzieł, ale wchodzi z nimi w kreatywną interakcję. Zaprasza je do współpracy na równych prawach. Artysta nie tyle tworzy, ile raczej współ-tworzy z istotami nieludzkimi, szanując ich pracę i sposób funkcjonowania w świecie. Jego rzeźby, filmy,

2

działania performatywne są manifestem solidarności z owadami, bez których ekosystem naszej planety – jak dowodzą uczeni – skazany jest na zagładę. Samym pszczołom zawdzięczamy dużo więcej niż tylko miód. Wedle najbardziej ostrożnych szacunków, to dzięki nim mamy ponad 1/3 wszystkiego, co jemy. Bez owadów zapylających nie byłoby owoców, warzyw, kwiatów. Tymczasem, postępujące zanieczyszczenie oraz ingerencje w naturalne ekosystemy bezpośrednio zagrażają życiu wszystkich organizmów, w pierwszym rzędzie dotykając tych najdelikatniejszych.

Stanisław Brach pokazuje nie tylko piękno pszczelich wytworów, lecz zwraca również uwagę na kruchość ich życia. Dzięki działaniu artysty możliwe stają się międzygatunkowe porozumienie i empatia, przekładające się na prace, które nie tylko nie ingerują w egzystencję pszczół ani ich samych nie przekształcają w podporządkowany człowiekowi przedmiot, ale włączają je jako sprawczynie w proces kreacji. Odczytuję cykl „Miodem płynące" jako przedstawienie historii przemiany: od współtworzonych z pszczołami porcelanowych pozłacanych plastrów miodu po późniejsze prace, pokazujące postępującą destrukcję. Od cierpliwej i empatycznej relacji pszczół i pszczelarza po bolesne momenty zniszczenia bądź drastycznego zaburzenia delikatnej równowagi przez ludzką złą wolę i bezmyślność.

Ludzie z natury nie posiadają instynktu społecznego, pisał Thomas Hobbes w *Lewiatanie*. W odróżnieniu od pszczół czy mrówek, którym nikt nie musi nakazywać działania na rzecz grupy, człowiek nie ma wrodzonej tendencji współpracy. Może nas do niej zmusić jedynie świadomość, że bezpieczeństwo możemy sobie zapewnić wyłącznie dzięki zgodzie na zrzeczenie się właściwie wszystkich naszych uprawnień na rzecz władzy, która w zamian zapewni nam spokój i możliwość rozwoju.

Pieczołowicie odtwarzając pszczeli mikrokosmos, Brach uczy odbiorców swoich prac organicznej solidarności. Pokazuje strategie działania na rzecz kolektywu, zamiast charakterystycznego dla człowieka egoizmu. ■

Honey flowing – a manifesto of inter-species solidarity

In the article, the author discusses the exhibition of Stanisław Brach „Honey flowing". Brach shows there not only the beauty of bee products, but also draws attention to the fragility of bees' life. The exhibition is a clearly pro-ecological manifesto of solidarity with the insects whose presence on the earth is necessary for continuation of life. By carefully reproducing a bee microcosm, Brach teaches the audience of his art works an organic solidarity work, and shows beneficial collective-aimed strategies in opposition to typical human egoism. ■

Stanisław Brach

1. *Miodem płynące*, 2014, porcelana, złoto
2. Widok ekspozycji, Wałbrzyska Galeria Sztuki BWA, oddział w Zamku Książ, 22 maja 2021
3. *Plaster I* z cyklu *Spalone*, 2020, kamionka, 58 × 50 × 22 cm

3

1

Alicja Klimczak-Dobrzaniecka

Pole Regeneracji

Ciężko jest mi ukryć entuzjazm dla projektu *Pole Regeneracji* w galerii Dizajn BWA Wrocław. Wystawa o Wrocławskich Polach Irygacyjnych to wielopoziomowe przedsięwzięcie łączące opowieść o przyrodzie, problem ekologiczny, historię miasta, spekulacje dotyczące przyszłości, czy wreszcie realizacje artystów inspirowane miejscem. Fizyczna postać przedsięwzięcia, prezentowana w galerii, jest tylko jego wizualną częścią. „Tylko" bynajmniej nie jest umniejszeniem. Kluczowe jest zrozumienie, że refleksje o samej ekspozycji sięgają daleko poza nią. *Pole regeneracji* to grzebanie w historii, kartografia, wycieczki w charakterze gościa w terenie należącym wyłącznie do przyrody, aktywizm, uczenie się nowych dźwięków i zapachów, bezwstydne wizualne impresje. Do galerii przyjdziemy w zasadzie tylko po to, żeby zainfekować się ideą, reszta jest już po naszej stronie. Ale zacznijmy od początku.

Mam wrażenie, że kryzys który przyszedł wraz z pandemią otworzył zupełnie nowe drogi dla bycia, doświadczania i przeżywania przestrzeni. Przez ostatni czas nasze możliwości przemieszczania były mocno ograniczane. W tej chwili istnieją, ale są one warunkowane obostrzeniami, szczepieniami, itd. Ciężko jest poruszać się po świecie w poczuciu pełnej swobody, do jakiej przywykliśmy, cały czas wisi nad nami widmo zagrożenia, że restrykcje znów powrócą. To skłania do poszukiwania wolności w miejscach dotychczas ignorowanych.

Kuratorka Katarzyna Roj poświęciła swój „pandemiczny czas" na odkrywanie zagadnienia Wrocławskich Pól Irygacyjnych w czasie pandemii. Narracja pierwszoosobowa stawia ją w roli przewodnika po długotrwałym projekcie, który wciąż rozwija się z udziałem dużej liczby osób. Jest więc alchemicznym, magicznym i rozumowym przedsięwzięciem opartym na osobistej fascynacji, rozwijanym za pomocą nauki, archiwalnych kwerend, sztuki oraz interdyscyplinarnej współpracy z pasjonatami. Doświadczamy zatem przedmiotu badań za pomocą pamięci, wiedzy i wszystkich zmysłów. Oglądamy wyciągnięte z archiwum stare plany, doświadczamy nierówności

2

terenu na mapie z miękkiej tkaniny stworzonej przez Dominikę Kulczyńską, wąchamy wypreparowane z mokrych pól zapachy i smrody przeobrażone w botaniczne perfumy (realizacja autorstwa Moniki Opieki-Nowak), wreszcie, słuchamy dźwięków, tej niesamowitej ptasiej kakofonii, nagrywanej w najbardziej nieludzkich porach przez Katarzynę Roj i Czarnego Latawca. Artyści wizualni zrealizowali swoje prace w systemie „poplenerowym" – są one efektem ich badań terenowych, rozgrywanych zarówno w mediach tradycyjnych (tak tradycyjnych, że już zapomnieliśmy o ich istnieniu), jak romantyczne akwarele Aleksandry Gierko przedstawiające przeszłość, teraźniejszość i możliwą przyszłość pól, oraz zrealizowane na drodze wielkiej przygody (lotnicze zdjęcia Kacpra Kowalskiego). Osią, wokół której rozgrywa się myślenie o Polach Irygacyjnych, jest realizacja studia architektoniczno-badawczego Centrala, na którą składają się trzy możliwe scenariusze przyszłości miejsca. Taka futurologia jest jedyną sposobnością, aby zrównać ze sobą marzenia, naukę i sztukę. W tym klimacie fikcja staje się tak samo mocna jak fakty, zaś marzenia nabierają realności.

3

Pamiętajmy bowiem, w jakim momencie na osi czasu jesteśmy. Za nami jest ponad sto trzydzieści lat działania Wrocławskich Pól Irygacyjnych i służenia miastu jako oczyszczalnia ścieków. Przez cały intensywny okres pracy wytworzył się na ich terenie wodno-bagienny ekosystem będący domem dla wielu gatunków zwierząt i roślin, fenomenalnym miejscem obserwacji dla ornitologów. Wszystko w obrębie dużego miasta, w niedalekim sąsiedztwie generującej uciążliwy hałas obwodnicy. W tej chwili pola nie pełnią już swojej funkcji i grozi im wysuszenie, a w efekcie degradacja środowiska. To z jednej strony hybryda mało efektownej przeszłości breslauerskiego i wrocławskiego ścieku (do której odnosi się rzeźba Olafa Brzeskiego), z drugiej zaś dowód siły przyrody, która sama potrafi wytworzyć w sposób spontaniczny życiodajną przestrzeń. W tej chwili jesteśmy chwilę przed degradacją (vide fotografie Łukasza Rusznicy z cyklu *„Wszystkie imperia upadną"*), której jeszcze można uniknąć poprzez objęcie terenów pól szczególną opieką wspomagającą ich trwanie i rozwój.

Próbując podsumować projekt BWA Wrocław skłaniam się ku stwierdzeniu, że niesie on nadzieję. Okoliczności każą nam niejako od dłuższego czasu koncentrować się na własnym podwórku. Odkrywać je, ale i chronić, tworząc możliwe scenariusze przyszłości. Może bowiem okazać się, i nie jest to magiczna futurologia, że skupienie na naszym otoczeniu będzie konieczne. Nie tyle ze względów ekologicznych, co jest oczywistością, ale przede wszystkim z powodów logistyczno-ekonomicznych. Sytuacja kryzysowa, w środku której trwamy, a której możliwy przebieg jest nieokreślony, skłania do poszukiwania bezpiecznych punktów w przestrzeni nas otaczającej. Punktów na tyle pewnych, że inwestycja w nie przyniesie pewne i wymierne zyski. ■

1-3. *Pole Regeneracji*, Galeria Dizajn BWA Wrocław, fot. Alicja Kielan

Regeneration field

Regeneration field at the Dizajn BWA Wrocław Gallery is an exhibition on the Wrocław drain fields. This multi-level project includes the story about nature, an ecological problem, the history of the city, speculation about the future, as well as site-inspired projects of artists. The physical shape of the project presented in the gallery is just its visual part. However, it involves digging into history, cartography, excursions into places that belong exclusively to the nature, activism, learning new sounds and fragrances, as well as shameless visual impressions. ■

4

1. *Nagi nerw*, widok ogólny wystawy
2. **Mateusz Kowalczyk**, *Gdy ich rząd śledzi w lasach, siedzą wśród konopii*, 2021, instalacja

1

ALICJA KLIMCZAK-DOBRZANIECKA

Nagi nerw. Studio mistrzyni: Rajkowska

Nagi nerw jest drugą edycją projektu „Studio mistrzów" organizowanego przez BWA Wrocław. Rolę mentorki tym razem objęła Joanna Rajkowska (poprzednio był to Zbigniew Libera), której zadaniem była kolaboracja z osiemnastoma młodymi artystami i w efekcie realizacja wystawy.

Koncepcja współpracy może w pierwszej chwili przywodzić na myśl ideę relacji mistrzowsko-uczniowskiej. Akademicka konstrukcja została w tym wypadku odpionizowana i zdemokratyzowana. Mentor(ka) w Studiu Mistrzów nie jest przewodnikiem, jakiego znamy z uczelnianych układów. Postać ta co prawda dokonuje wyboru spośród wszystkich osób, które zareagowały na open call i zgłosiły się do projektu, natomiast ich późniejsza współpraca polega na ukierunkowaniu energii, która wytwarza się na styku mądrości i doświadczenia uznanego twórcy oraz perspektywy widzenia młodych artystów. Realizacja opierała się na cyklu spotkań w różnych miejscach w Polsce, w trakcie których klarowały się koncepcje poszczególnych prac, zaś finalnie powstała wystawa w galerii BWA Wrocław Główny.

Artyści, którzy wzięli udział w *Nagim Nerwie* nie walczyli z rzeczywistością, nie próbowali jej formować. Ich wypowiedzi wyraźnie wynikały z całkowitego otwarcia się na doświadczanie życia i podejmowania ryzyka z tym związanego. Takie też było główne kryterium doboru artystów przez kuratorkę-mentorkę: *Chcemy wejść w materię życia bez pancerza i środków bezpieczeństwa, tacy jacy jesteśmy, nieuzbrojeni. Nagi Nerw to odpowiedź, jaką dajemy rzeczywistości w poczuciu klęski gatunku i jego kultury – odpowiedź na wspak.* Wystawa stała się obrazem aktualnej rzeczywistości, w której żyjemy, opierającej się - w wymiarze dosłownym - na doświadczeniach specyficznych dla społeczności stojącej w rozkroku pomiędzy kulturą zachodu oraz wschodu. Z jednej strony mamy zatem punkt, do którego dążymy, mimo że jednocześnie jest on na wielu polach skompromitowany. Z drugiej zaś strony wiatr od wschodu inicjuje nowe narracje i perspektywy, z którymi musimy się zmierzyć. Natomiast w wymiarze uniwersalnym wystawa stanowiła diagnozę ludzkości, w momencie kiedy już zaakceptowała ona swoją niedoskonałość, śmiertelność, ułomność wypracowanych rozwiązań. Słowem, kruchość gatunku jest tu kategorią podstawową, której odrzucenie nie wchodzi w grę.

Wystawa została skonstruowana w sposób bardzo prosty, żeby nie powiedzieć: zgrzebny. Organizatorzy porzucili realizowany w instytucji od kilku dobrych lat nawyk współpracy ze scenografem. Cała dramaturgia pokazu oparta została na „gołych pracach". Zamiast tego przy każdej z nich znalazło się zaaranżowane prostymi środkami stanowisko, umożliwiające recepcję ekspozycji przez osoby słabowidzące lub niewidome. Ponadto nie zostały wydrukowane ulotki z opisami czy mapki ułatwiające nawigację. Zgodnie z ideą obecnego na *Nagim Nerwie* kolektywu BWA (Biuro Wspólnej Aktywności), czyli Pameli Bożek i Pawła Błęckiego, instytucja w geście autorefleksji zrezygnowała z machinalnego produkowania makulatury, co ma miejsce przy niemalże każdej wystawie. Duet Bożek i Błęcki w efekcie współpracy z różnymi instytucjami kultury stworzyli imponujący obiekt z podniszczonych, kurzących się w magazynach wydawnictw i druków ulotnych, niejako odzyskując je dla sztuki.

Narrację wystawy można przyrównać do otwierania pokoi, których wnętrza reprezentują kolejne zagadnienia - nieszczęścia i grzechy współczesności. Relatywna jedność pokazu została uzyskana poprzez sklamrowanie go bardzo przejmującymi pracami Marianki Grabskiej oraz Irminy Rusickiej. Obie opowiadają o śmierci i przechodzeniu żałoby. Praca Grabskiej mówi o doświadczaniu żalu po stracie ciąży i braku semantycznych narzędzi do właściwego przechodzenia go. Z kolei konceptualna realizacja Irminy Rusickiej, utrzymana w tonie romantycznym (od strony wizualnej) to próba radzenia sobie z żałobą po śmierci matki. Artystki prowokują do namysłu nad najbardziej nieodłącznymi ludziom przeżyciami, których nie da się w żaden sposób uniknąć, a jednocześnie które są silnie tabuizowane w społeczeństwie zachodu.

2

Z powyższymi pracami silnie korespondowała dźwiękowa realizacja Kamili Kobierzyńskiej, która wspólnie z grupą ciężarnych kobiet i młodych matek stworzyła kołysankę. Każda z kobiet wykonywała ją osobno, śpiewając do brzucha lub dzieciom. Projekt nawiązujący do pierwotnych form śpiewu ludowego opowiada o wspólnotowych doświadczeniach, które tym razem dokonywały się każdorazowo w samotności, podyktowanej przez pandemię.

Bardzo wyraźnie zarysowana została tematyka obcości i przynależności. Realizacja Viktorii Tofan przybrała formę haftu na dużym płótnie. Pochodząca z Ukrainy artystka zdecydowała się na współpracę z grupą osób głuchych, które będąc częścią określonego środowiska narodowościowego, w tym wypadku polskiego, w podobny sposób jak przybysze z innych krajów doświadczają trudności w nabyciu podstawowej umiejętności, jaką jest posługiwanie się językiem polskim mówionym. Z kolei Daniel Kotowski, który jest osobą głuchą, w swoim performansie mierzył się z dominującą formą kształtowania postaw ludzkich, czyli z wykładem. Za pomocą tradycyjnych narzędzi nauczania, a więc tablicy, kredy i przemowy obnaża przemocowy charakter tego procesu, komentując jednocześnie przyczyny społecznej bierności, za którą odpowiedzialne są złożoność rzeczywistości, pluralizm postaw, przebodźcowanie i nieumiejętność wyjścia poza własne uprzywilejowane położenie. Wielowymiarową i piękną realizacją jest *Opera* Pauliny Pankiewicz. Artystka postanowiła umożliwić osobom niewidomym i niedowidzącym doświadczenie przestrzeni, a w konsekwencji i pejzażu poprzez zorganizowanie biegu, na co dzień pozostającego poza ich możliwościami. Cielesne doświadczenia zostały zarejestrowane w warstwie dźwiękowej, z której to została skomponowana tytułowa opera. W tej formie została zaprezentowana na wystawie. Odwołanie do wagnerowskiego *Gesamtkunstwerk* trafnie oddaje złożoność tego projektu, na który składają się synestezyjne doznania, otwierające możliwości poznawcze człowieka.

Na wystawie pojawił się problem pamięci, manipulowania historią i zmieniania jej biegu realizowany za pomocą odniesień do praktyk z pogranicza nauk o ziemi i alchemii. Jakub Jakubowicz przywołuje wspomnienie o przesiedlonej po wojnie społeczności Łemkowskiej z polskiej wsi Wólka do ukraińskiego Truskawca, odwracając proces emigracji, poprzez zaimplementowanie geologicznego elementu „nowej" rzeczywistości w tą, z której przesiedleńcy pochodzą. Z kolei Dominika Macocha za pomocą transformacji materiału będącego nośnikiem historii stworzyła symboliczny obiekt. Budulcem białej księgi, podstawowego artefaktu dla monoteistycznych religii, oznaki wiedzy, ale i kulturowej władzy, są deski pochodzące z żydowskiej karczmy zniszczonej po wojnie przez mieszkańców Biłgoraja.

Pochodząca z Białorusi Ala Savachevich nawiązuje w swojej pracy do prowadzonego od czasu upadku komunizmu w krajach socjalistycznych dyskursu na temat pomnikowej reprezentacji władzy. Statua funkcjonowała jako symbol przywództwa, zaś historia jej zniszczenia i upadku jest aktem przejęcia władzy przez ludzi i wyrazem ich politycznej wściekłości, nieuniknionych przemian. Nienaruszalny w swym założeniu pomnik w momencie destrukcji materializuje pożegnanie z pewnym etapem historii. Z filcową, strąconą z postumentu głową interesująco koresponduje rzeźba autorstwa Kaspra Lecnima zatytułowana *Świat się wali a ja walę konia*. Schematycznie potraktowana figura ludzka nawiązuje do zwęglonej postaci z Pompejów zastygłej w niedwuznacznej pozie. Pełna arogancji i samouwielbienia zawiera w sobie symbolikę końca dominacji człowieka wraz z jego obojętnością i poczuciem władzy.

W *Nagim nerwie* widoczna jest „ręka Rajkowskiej" w doborze artystów i przewaga naprawdę interesujących postaw oraz ich materializacji. Kuratorce jednak wyraźnie nie chodziło o zaspokojenie popytu na tzw. młodych twórców i banalne rozważania na temat ich zainteresowań, do czego przyzwyczaiły nas liczne konkursy i wystawy świeżej artystycznej krwi. Tu widz po prostu zetknął się od razu z ostrą diagnozą otaczającej go rzeczywistości bez możliwości uspokojenia samego siebie i wmówienia, że „może jeszcze nie jest tak źle". Czyżby zatem pokolenie młodych twórców charakteryzowało się brakiem chociażby resztek idealizmu, przynależnego młodości? A może jednak uznanie i akceptacja rzeczywistości w jej najbardziej surowym wydaniu jest sposobem na sprawniejsze poruszanie się w jej labiryncie... ■

Naked nerve. A master's atelier: Rajkowska

Naked nerve is the second edition of the Masters' Atelier project organized by BWA Wrocław. This time it was mentored by Joanna Rajkowska whose task was to coordinate a collaboration of eighteen young artists in order to create an exhibition. The project consisted in a cycle of meetings which took place in various places in Poland, during which concepts of individual works were clarified. The final exhibition was presented at the BWA Wrocław Główny Gallery. ■

MARIJA PODZOROVA

Od chaosu do kształtowania nowego świata: współczesna sztuka włoska w Warszawie

W okresie pandemii wystawianie zagranicznej sztuki wiąże się z wieloma ograniczeniami technicznymi, jednak tego lata można było mimo wszystko obejrzeć wystawę włoskiej sztuki współczesnej w Galerii Elektor, należącej do Mazowieckiego Instytutu Kultury w Warszawie (od 29 marca do 30 sierpnia 2021 r.). Galeria, skupiając artystów o międzynarodowym doświadczeniu zawodowym, stawia pytanie na temat miejsca sztuki w chaotycznej współczesności, jaką znamy.

1

Kuratorka wystawy, Paulina Grubiak proponuje spojrzeć na prezentowaną sztukę przez pryzmat konfrontacji chaosu (nieładu) z kosmosem (harmonią), w której artysta i człowiek odgrywają pierwszoplanową rolę w nadawaniu formy i znaczenia otaczającemu ich chaosowi, tworząc własne uniwersum. Niemniej jednak, możliwe jest również postrzeganie chaosu i kosmosu nie w opozycji, ale w ciągłym tandemie, o czym mówił Carl Jung pisząc o archetypie znaczenia:

Anima i samo życie są o tyle pozbawione sensu, o ile nie dają się zinterpretować. Mają jednak naturę, którą można zinterpretować, ponieważ w całym chaosie jest kosmos, w całym nieładzie tajemny porządek, we wszystkich kaprysach stałe prawo, ponieważ wszystko, co działa, opiera się na swoim przeciwieństwie[1].

Archetyp ten pojawia się dopiero w momencie ostatecznego nieszczęścia, kiedy świat, jaki znamy, znika, a człowiek traci wszelkie tradycyjne punkty odniesienia i tym samym zaczyna szukać nowych znaczeń w bezładzie. Kontekst pandemii może być postrzegany właśnie jako złożony okres, w którym wyłania się ów zbiorowy archetyp znaczenia, a sztuka może służyć jako środek do ogarnięcia chaosu i odnalezienia tajemniczego porządku. Carl Jung wykorzystywał ekspresję artystyczną do tego samego celu. Podobnie jak artyści biorący udział w wystawie „Chaos/Kosmos", którzy w centrum swojej artystycznej refleksji postawili ludzkie doświadczenie społecznego, politycznego i ekonomicznego nieładu.

Instalacja *The Pool* autorstwa EPVS (Elena Panarella Vimercati Sanseverino) kwestionuje pojęcie człowieczeństwa w społeczeństwie zachodnim. W sztuce współczesnej basen ucieleśnia bogactwo, przyjemność i luksus. Jest symbolem indywidualnych osiągnięć i dobrobytu szczególnie w Europie i Stanach Zjednoczonych. O tym bogactwie i indywidualizmie opowiada ustawiony na środku sali srebrzysty basen wykonany z folii izotermicznej, której używa się podczas akcji ratunkowych, m.in. na Morzu Śródziemnym, gdzie ratowano uchodźców przed utopieniem. Stworzony przez artystkę basen przypomina nam o wszystkich ludziach, którym nie udało się dotrzeć do europejskich wybrzeży z powodu restrykcyjnej polityki migracyjnej i braku empatii zachodniego społeczeństwa.

Instalacja pozostaje w dialogu z innym dziełem artystki zatytułowanym *Gold and Silver Save*, w którym folia izotermiczna została tym razem zamknięta w dwóch plastikowych ramach, pokazujących obie jej strony - złotą i srebrną. Czyżby była to alegoria ekonomicznego i społecznego dobrobytu społeczeństw krajów rozwiniętych, który jest nieosiągalny dla osób z zewnątrz?

Efekt świata w rozsypce wzmacnia instalacja muzyczna Sebastiana Vimercatiego. Odwołujący się do różnych zdolności zmysłowych widza utwór, dodatkowo, oddaje poczucie chaosu współczesnego świata.

W swoich pracach rzeźbiarskich Federica Zianni również kwestionuje miejsce człowieka we współczesnym społeczeństwie, odwołując się do mitologii i filozofii greckiej. Przykładem może być jej rzeźba *Curiosity does not kill* - wykonana z brązu statuetka bez wyraźnej formy, która oglądana pod określonym kątem, przekształca się w człowieka w locie. Tym samym uosabia ciekawość, która pozwala na poszukiwanie głębszego sensu dzieła. Artystka w oczywisty sposób odwołuje się do mitu o Ikarze, mitologicznej ofierze technicznego postępu. Rzeczywiście, ciekawość jako pierwotna siła postępu nie zabija i może być dla człowieka wyzwalająca. Może być jednak też niebezpieczna, jeśli zapomnimy o zachowaniu wszelkich środków ostrożności i umiaru.

Natomiast rzeźba *I'm looking for the Man,* która powstała w kilku wersjach kolorystycznych nawiązuje do postaci greckiego filozofa, Diogenesa z Synopy. Filozof ten znany jest z oporu wobec społecznych konformizmów. Dawał on przykład prostego życia blisko natury i szukał wśród swoich obywateli „prawdziwego" człowieka. Rzeźby przedstawiają postacie mężczyzn, którzy nie są wyraźnie uformowani, ale każdy z nich dzierży zapaloną latarnię w wyciągniętej dłoni. W rzeczywistości rzeźby mają podwójne odniesienie: do poszukującego i do poszukiwanego. Można je interpretować jako poszukiwanie

1 Carl G. Jung, *The Archetypes and the Collective Unconscious*, Routledge, 2014 (Archetypes of collective unconsciousness, n°66).

2

prawdy w tym ciemnym i chaotycznym świecie, umożliwiające ukształtowanie się jako prawdziwy człowiek.

Artystka kontynuuje refleksję nad dwoistością ludzkiej aktywności - twórczej i destrukcyjnej - poprzez swoją rzeźbiarską pracę *Knock the door down*. Młotek z brązu na podłodze to klasyczne narzędzie, symbol konstrukcji i destrukcji. Dzieło to przywodzi również na myśl Mjølnera, młot Thora - boga gromu z mitologii nordyckiej, który w podobny sposób był narzędziem błogosławieństwa i zniszczenia. Faktycznie, poprzez ten niegroźny przedmiot można zaobserwować metamorfozę człowieka w boga, który może zarówno zbudować nowy świat, ale też przekształcić go w chaos.

Kwestionowanie ludzkiej działalności przewija się również przez twórczość Andrei Pinchiego. Jego obrazowe kolaże wypełnione są drobnymi przedmiotami, świadectwem minionych epok: skórą i nićmi z XVIII i XIX wieku, kawałkami papieru z XIX i początku XX wieku. Przedmioty te są uchwycone w konkretnym momencie artystycznym, zgodnie z subiektywną wizją artysty, a stare sznurki służą jako mózgowe i dyskursywne połączenia w jego twórczości.

W *Ideomatique N.6 (Podczas galopu na pustyni Berberów)* przedstawiając wizję ludzkiego mózgu, artysta kwestionuje również ludzkie narzędzie – szczypce. « Ma davvero la pinza riesce aschiacciare tutto? » (Czy szczypce naprawdę mogą wszystko zmiażdżyć?) – zdanie to napisane pod wizualną reprezentacją szczypiec, ponownie kwestionuje konstruktywną i destrukcyjną działalność człowieka.

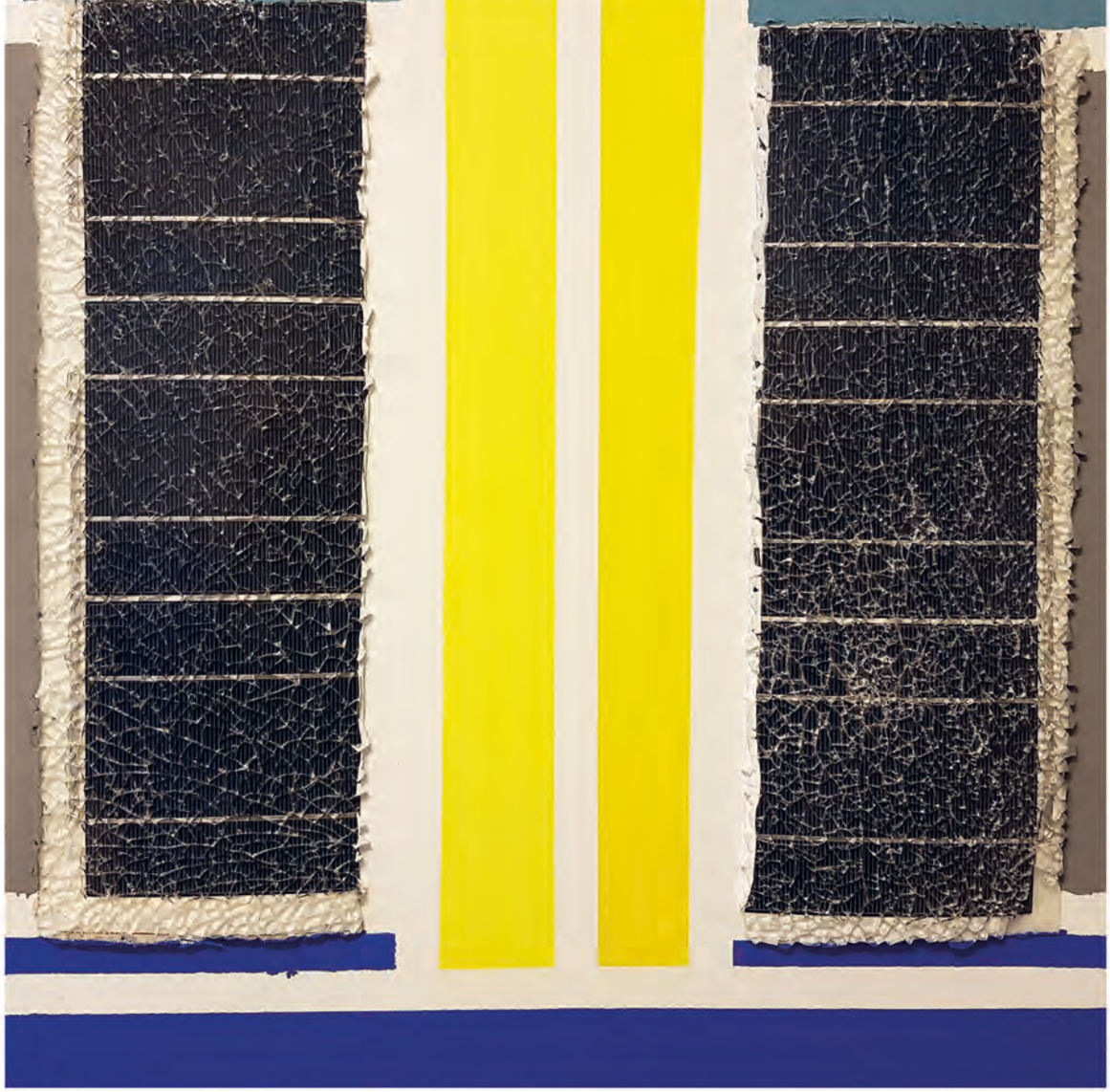
Dzieło *Demian* nawiązuje do homonimicznego utworu literackiego Hermana Hessego. W twórczości Hessego, pozostającej pod wpływem psychoanalizy Carla Junga, jest to osoba, która pozwala głównemu bohaterowi zakwestionować konwencjonalne społeczeństwo i zwrócić się do głębokiego i prawdziwego wnętrza. Poprzez czerwień, biel i czerń obrazu, wzrok widza jest kierowany na przedmioty tkwiące w środku czarnego kwadratu, które można interpretować jako wewnętrzne „ja" jednostki.

Twórczość Pinchiego nawiązuje do *Merzbilden* Kurta Schwittersa. Schwitters posługiwał się jednak głównie obiektami teraźniejszości, uchwyconymi i oprawionymi w chwili obecnej, podczas gdy dzieła Pinchiego odnoszą się do przeszłości >

1. **Andrea Pinchi**, od lewej: *Demian*, 2016, 100x100 cm technika mieszana, kalka Armor 1920 I Kores 1960, papier maszynowy Fabriano 1970, skóra z 1767r. na płótnie; *Ideomatique N.6 (Podczas galopu na pustyni Berberów)*, 2017, 100x100 cm technika mieszana, akryl, skóra z 1888r., kalka, papier maszynowy, cartaverto, sznurki i kawałki skóry na płótnie; *Alef*, 2017, 100 × 100 cm, technika mieszana, kalka Armor ok. 1920r., Kartro ok. 1960r., sznurek i cyna z 1867r. na płótnie
2. Ogólny widok na wystawę, w centrum: **EPVS** (Elena Panarella Vimercati Sanseverino), *The Pool*, 2021, folia izotermiczna Gold & Silver by EPVS
EPVS (Elena Panarella Vimercati Sanseverino), *Gold and Silver Save*, 2021, 50 × 50 × 7 cm, folia izotermiczna
3. **EPVS** (Elena Panarella Vimercati Sanseverino), *The Pool*, 2021, folia izotermiczna
4. **Federica Zianni**, *Curiosity does not kill*, 2019, 20 × 21 × 20 cm, odlew metodą wosku traconego, brąz

3

4



Marco Angelini, *Rozszczepienie pryzmatyczne*, 2018, 60 × 60 cm, technika mieszana

i nie są oprawione – brak ramy pozwala wyobrazić sobie rozpiętość dzieła w nieskończoność.

Sztuka Marca Angeliniego stanowi wyzwanie dla wrażliwości wizualnej odbiorcy. W dziełach z cyklu „Panele słoneczne" (2018-2020) artysta wykorzystuje zepsute panele fotowoltaiczne, które pozwalają na refleksję nad kwestiami ekologicznymi i marnotrawstwem zachodniego społeczeństwa. Prace Angeliniego pozostają w ciągłości z dziełami Andrei Pinchiego, wykorzystując jednak współczesne obiekty ludzkiej aktywności. Widz zmuszony jest do refleksji na temat ich nieudolnego spożytkowania. Zniszczone panele słoneczne stają się niejako dowodem na kryzys zachodniego społeczeństwa. Jednocześnie artysta wykorzystuje światło jako podmiot i przedmiot swoich prac: panele fotowoltaiczne pochłaniają światło słoneczne, aby przekształcić je w energię elektryczną, natomiast w dziełach Angeliniego stają się one źródłami światła, które łączą się z kolorami w kontrastowej symbiozie.

Część tego cyklu skonfrontowana jest z dziełami z serii „Złota godzina" (2017-2019), w których artysta wykorzystuje kawałki złotego materiału, stanowiące kluczowe elementy obrazów. Owe złote figury otoczone są biomorficznymi formami, które sugerują płynność życia i czasu. Złoto, które znów staje się świetlistym źródłem, wchłaniane jest przez owe formy, niczym aluzja do wyższości życia i natury nad bogactwem zdobytym i wytworzonym przez ludzką działalność. Biomorficzne kształty pojawiają się ponownie w dziełach z cyklu „Płynne wspomnienia" (2017-2019), przedstawiających zdekomponowaną płynność tego, co człowiek zachowuje z rzeczywistości świata. Szczególnie interesującym obrazem z tego cyklu jest *Płynne społeczeństwo* (2019), który bezpośrednio nawiązuje do koncepcji stworzonej przez socjologa Zygmunta Baumana określającej kruche więzi międzyludzkie pod wpływem ciągłych zmian i niezdolności człowieka do projekcji siebie w mniej lub bardziej odległą przyszłość. Obrazy przedstawiające różne formy kolorowej cieczy są skomponowane w formie serii, niczym sekwencje fotograficzne Eadwearda Muybridge'a, ale z bardzo ograniczoną liczbą klatek, podkreślają różnorodność przemian, które zachodzą w płynnym społeczeństwie pod stałym ciśnieniem. Pozostałe prace z tego cyklu proponują szukanie rozwiązania w zanurzeniu w naturze.

Wystawa „Chaos/Kosmos" oferuje organiczne uniwersum obiektów sztuki, różniących się zarówno materiałami, jak i tokiem myślenia, który doprowadził do ich powstania. Zwiedzający jest nieustannie odsyłany do refleksji nad przemianą poprzez twórczość artystyczną, z nieładu w porządek, a także nad sposobem, w jaki przeszłość oddziałuje na teraźniejszość i przyszłość poprzez dzieła sztuki.

Mroczna prostota wystawionych dzieł, układających się w złożone struktury, wciąga widza w transcendentną perspektywę patrzenia na świat, czyli wezwanie do postrzegania świata poprzez przedmioty, naturę, drugiego człowieka: aby uciec od chaosu, człowiek ponowoczesny musi okazać współczucie naturze, drugiemu człowiekowi i sobie samemu. ■

From chaos to shaping the new world: contemporary Italian art in Warsaw

The Chaos / Kosmos exhibition at the Elector Gallery presents works of four Italian artists: Marco Angelini, EPVS (Elena Panarella Vimercati Sanseverino), Andrea Pinchi and Federicia Zianni. In the ancient mythology, chaos and kosmos speak about the beginning of the world in which the elements are fighting against each other. Bodies are reshaped, some objects are transformed into other ones, and everything becomes interwoven and blurred. It is only thanks to the birth of gods that the world is shaped as we know it: giving specific forms to shapeless objects, putting geometric frames to the globe, as well as fields, forests and rivers. The world takes on shape and a human being starts to create his own principles, order and harmony – a kosmos arises. ■

Mirosław Rajkowski

Ars Electronica 2021

Festiwal Ars Electronica, festiwal sztuki, technologii i nowych koncepcji społecznych odbył się w Linzu, a także on-line w 86 tzw. Ogrodach Ars Electronica rozmieszczonych na całej naszej planecie. Festiwal, jak zawsze jest wydarzeniem hybrydowym –z wystawami, koncertami, rozmowami, konferencjami, warsztatami itp. działaniami. W wystawie CybeAarts 2021 wzięło udział ponad 20 artystów nagrodzonych na Prix AE. Oto najwyżej nagrodzone prace:

Golden Nica (w kategorii Animacja). Główną nagrodę otrzymał Guangli Liu, chiński artysta urodzony w 1990 roku. Guangli rozwinął praktykę artystyczną związaną z malarstwem, sztuką wideo, animacją 3D i rzeczywistością wirtualną. Jego prace próbują estetycznie zakwestionować to, jak cyfrowe medium wpisuje się we współczesne narracje i rekonstrukcję naszej zbiorowej pamięci. Praca Guangli Liu *When the Sea Sends Forth a Forest* jest poświęcona zapomnianej historii chińskich mieszkańców Kambodży, którzy byli prześladowani, wypędzani i zabijani przez Czerwonych Khmerów w latach 70., będąc jednocześnie zapomnianymi przez Chiny. Ze względu na brak historycznych materiałów filmowych z kraju, który w tamtym czasie był całkowicie odizolowany od świata zewnętrznego, Liu wykorzystuje propagandowe filmy reżimu, a także przerażające obrazy, które obiegły świat po jego upadku. Opowieść przekazywana przez naocznego świadka to subtelna i osobista historia, która rozwija się jako rekonstrukcja niedawnej przeszłości w wirtualnej rzeczywistości.

Veneta Androva (BG) w swojej pracy (honorowe wyróżnienie) łączy różnorodne media, np. materiały archiwalne i dokumentalne z malarskimi obrazami, i wszystkie je wiąże animacją w symulowanych komputerowo środowiskach. Jej nagrodzony film *AIVA* to historia humanoidalnej artystki –trzydziestoletniej, młodej, pięknej, która jest też niewiarygodnie kreatywna. Ta artystka-robot, zaprojektowana przez męski zespół inżynierów, ma za zadanie przyczynić się do wzrostu większej różnorodności w świecie sztuki i zaoferować kobiecą perspektywę kreacji. Spotykamy Aivę, gdy studiuje akt męski, przygotowując wstępne szkice do swojego kolejnego arcydzieła. Eksplorując różne postawy w historii malarstwa aktów męskich, bada męskość w jej różnorodnych formach i kształtach. Oparty na *cliche* „dokument artystyczny" przedstawia nam wewnętrzny świat myśli i uczuć cyberartystki. Widz ma wyjątkową okazję zajrzeć do jej pracowni i przyjrzeć się jej pracy, być świadkiem jej estetycznych decyzji. Sceną finałową jest otwarcie indywidualnej wystawy, na której prezentowane są jej prace. Podczas wernisażu artystkę otaczają galerzyści i zespół inżynierów, który ją stworzył. Jej prace już się wyprzedały, przynosząc ponad 1,2 miliona dolarów dochodu. Odnosi niesamowity sukces, biorąc pod uwagę systematyczne nierówne traktowanie kobiet w sztuce oraz rozpowszechniony historyczny mit geniuszu męskiego, kultywowany od wieków w świecie zachodnim! Jednakowoż film *AIVA* stawia problematyczne pytanie o geniusz kobiecy ucieleśniony w postaci stworzonej przez mężczyzn, w domenie Sztucznej Inteligencji. Film skupia się na zaakcentowaniu braku kobiecych perspektyw w dziedzinie Sztucznej Inteligencji w dzisiejszych czasach.

Golden Nica (w kategorii muzyka cyfrowa) przypadła dla *Convergence* Niemca, Alexandera Schuberta (ur.1979), który studiował bioinformatykę i kompozycję multimedialną, a obecnie jest profesorem na akademii muzycznej. Zainteresowania Schuberta skupiają się na eksploracji granicy pomiędzy światem akustycznym a elektronicznym. W komponowaniu muzyki, w instalacjach immersyjnych VR i utworach inscenizowanych bada wzajemne oddziaływanie między obszarem cyfrowym a analogowym. Tworzy prace, które realizują ustawienia testowe lub przestrzenie interakcji, które kwestionują sposoby percepcji i reprezentacji. Kolejne zajmujące go tematy w tej dziedzinie >

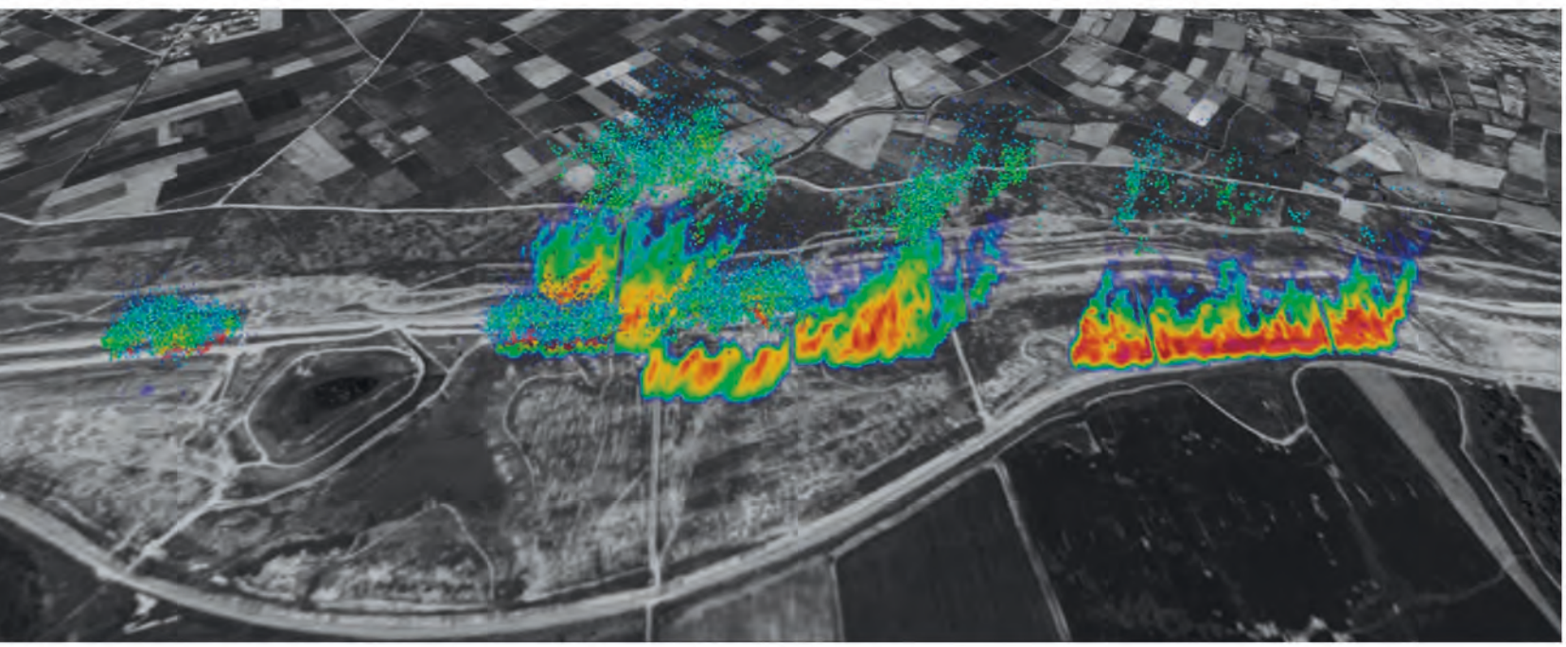
Powyżej:
Guangli Liu,
WHEN THE SEA SENDS FORTH A FOREST,
animacja

1

to autentyczność i wirtualność. Wpływ i kadrowanie mediów cyfrowych na poglądy estetyczne i komunikację jest badane w perspektywie postcyfrowej. Ostatnimi tematami badawczymi w jego pracach były rzeczywistość wirtualna, sztuczna inteligencja i dzieła sztuki powstające za pośrednictwem Internetu. *Convergence* to spektakl, w którym muzycy i ich wygenerowane przez Sztuczną Inteligencję awatary grają razem. Komputer wydaje słowne polecenia, skanuje ludzi na scenie i tworzy ich cyfrowe obrazy na elektronicznych płótnach w ciemnej przestrzeni. Postacie te są zasilane zsyntetyzowanymi danymi obrazu i dźwięku, z których następnie Sztuczna Inteligencja kształtuje proces zmian. Ani muzycy, ani kompozytor nie wiedzą z góry, jaki efekt przyniosą te obrazy i ich muzyka – staje się to jasne dopiero w momencie występu i ma w sobie coś groźnego ze względu na krzyki, o które prosi AI. Maszyna interweniuje w ten cykl akcji i reakcji własnymi algorytmami i staje się jeszcze silniejszym odpowiednikiem samooceny. Schubert wraz ze swoim dużym zespołem programistów, ekspertami AI, zespołem Ensemble Resonanz i zespołem IRCAM przekłada tę fabułę na ekscytujący, trwający około 30 minut spektakl teatru muzycznego, który wywołuje u widza zarówno niepokój, jak i fascynację.

Z kolei Douglas McCausland (USA) w pracy (honorowe wyróżnienie) pt. *Convergence /Konwergencja* daje wyraz wielkiej wirtuozerii, energii i ekspresji, które tworzy duet pomiędzy kompozytorem i manipulatorem elektroniką Douglasem McCauslandem a kontrabasistą Aleksandrem Gabrysiem. To dynamiczne i często chaotyczne dzieło doprowadza muzyczne gesty do skrajności. Duet zaczyna się od współpracy i dialogu muzycznego, ale z czasem dramatycznie przesuwa się w stronę dominacji elektroniki kontrolującej bas. Bas wyposażony jest zarówno w mikrofony, jak i przetworniki, dzięki czemu może służyć zarówno jako generator nietypowych i ekstremalnych dźwięków, jak i jako komora rezonansowa dla dźwięków zewnętrznych. Zastosowane tzw. uczenie maszynowe służy do klasyfikowania gestów wykonawcy elektroniki, łącząc je z elementami sterującymi dźwiękiem. Dzieło odnosi sukces nie dzięki swojej technologicznej zawiłości, ale przede wszystkim dzięki niezwykle przekonującemu i zaangażowanemu wykonaniu obu artystów.

Golden Nica (w kategorii Sztuczna Inteligencja) przypadła Forensic Architecture (INT) za *Cloud Studies, 2020. Forensic Architecture* to agencja badawcza składająca się z architektów, artystów, filmowców, dziennikarzy, prawników, naukowców i programistów, która bada przemoc państwową i korporacyjną. Badania agencji wykorzystują pionierskie techniki w dziedzinie analizy przestrzennej i architektonicznej, badania open source i technologii immersyjnych. Zespół FA bada i ujawnia, w jaki sposób działania przemocowe zmieniają skład chemiczny powietrza, którym oddychamy. Gaz łzawiący służy do rozpędzania tłumów gromadzących się w demokratycznych protestach, biały fosfor i gaz chlorowy są wykorzystywane do szerzenia terroru w miastach, herbicydy są rozpylane z samolotów w celu niszczenia upraw i wypierania osadników, podpalenia są wykorzystywane do niszczenia lasów w celu zakładania na ich miejsce przemysłowych plantacji. Stworzone przez agresywne działania władz państwowych i korporacje toksyczne chmury gazowe zanieczyszczają powietrze, którym oddychamy. *Cloud Studies* łączy w obrazie filmowym osiem ostatnich badań przeprowadzonych przez Forensic Architecture, z których każde bada różne rodzaje toksycznych chmur oraz sposoby państw i korporacji w zanieczyszczaniu przestrzeni powietrznej, aby powstały niemożliwe do zamieszkania strefy. Dzieło łącząc modelowanie cyfrowe, uczenie maszynowe, dynamikę płynów i symulację matematyczną w kontekście aktywnego badania toksycznych chmur gazowych, służy jako platforma dla nowych praktyk badawczych w zakresie praw człowieka ukierunkowanych na rozpoznawanie



2

tych coraz powszechniejszych form przemocy w odbieraniu prawa do oddychania nieskażonym powietrzem.

Wyróżnione *The Museum of Edible Earth* artysty holenderskiego Masharu (NL/RU) urzeka zmysły zwiedzającego bezpośredniością działania na zmysł smaku, jednocześnie poprzez niego umożliwiając dostęp do złożonego tematu świętości Ziemi i naszego stosunku do niej jako istot ludzkich. Masharu ma na celu ponowne wprowadzenie geofagii – praktyki jedzenia ziemi i substancji podobnych do ziemi, takich jak glina i kreda-starożytnej praktyki duchowej i leczniczej w krajach Afryki, Azji i Ameryki Łacińskiej. Podczas doświadczeń w Muzeum uczestnik jest zachęcany do dotykania, interakcji i smakowania, co pozwala na intymne, sugestywne doświadczenie kontemplacji uprzywilejowanego związku z otoczeniem. Dzięki 400 próbkom z 36 krajów *Muzeum Ziemi Jadalnej* zapewnia wyjątkowy wgląd w jeden z tradycyjnych, ale zapomnianych sposobów, w jaki ludzie na całym świecie odnoszą się do swojego najbliższego otoczenia. Jury szczególnie doceniło sposób, w jaki publiczność może wchodzić w interakcję z tą kolekcją poprzez degustację i jedzenie.

Przyznano także honorowe uznanie dla dzieła Allison Parrish (US) *Compasses* – jest to zbiór wierszy napisanych przy użyciu uczącego się maszynowo modelu pisowni i fonetyki. Model wynajduje nowe słowa w przestrzeniach negatywnych pomiędzy rzekomo dyskretnymi kategoriami. Model uczenia maszynowego składa się z dwóch części: „pisowni", która literuje słowa na podstawie ich brzmienia, oraz „sound-out", która wypowiada słowa na podstawie ich pisowni. W procesie wypowiadania słowa „sound-out" wytwarza wektor numeryczny o stałej długości, znany jako „stan ukryty", który jest zasadniczo skondensowaną reprezentacją fonetyki słowa. „Pisownica" może następnie wykorzystać informacje fonetyczne zawarte w tym ukrytym stanie, aby uzyskać wiarygodną pisownię tego słowa. Stan ukryty, jak każdy inny wektor numeryczny, może być modyfikowany: przesunięty, pomnożony, rozmyty, uśredniony. Każdy z powstałych wierszy wynika z napisanego programu komputerowego, który wykonuje następujące kroki: (1) użyj funkcji „sound-out", aby znaleźć stan ukryty dla zestawu słów, wylosowanych z ręcznie stworzonej listy (są to słowa na „punktach" każdego wiersza); (2) znajdź wektor w połowie drogi między wektorami stanu ukrytego dla każdej pary słów „punktowych" i przewiduj poprawną pisownię dla tych wektorów połowicznych za pomocą „pisowni"; (3) znajdź wektor punktu środkowego wszystkich ośmiu wektorów wytworzonych w (1) i (2), i podobnie przewiduj poprawną pisownię dla tego wektora. Słowa z kroków (1) i (2) są następnie programowo ułożone w formie róży wiatrów. Słowo wynikające z kroku (3) znajduje się w środku. *Compasses* zostały po raz pierwszy opublikowane w ramach serii „sync" Andreasa Bülhoffa. ■

Ars Electronica 2021

In the article, the author discusses the competition results of the last edition of Ars Electronic in Linz. This annual art festival of new media and new technologies usually refers to current social problems. This time, the main prizes were granted for the film on the persecution of Cambodia's population by the Red Khmers, and also for the music generated by artificial intelligence. The text mentions also other prizes and distinctions. ■

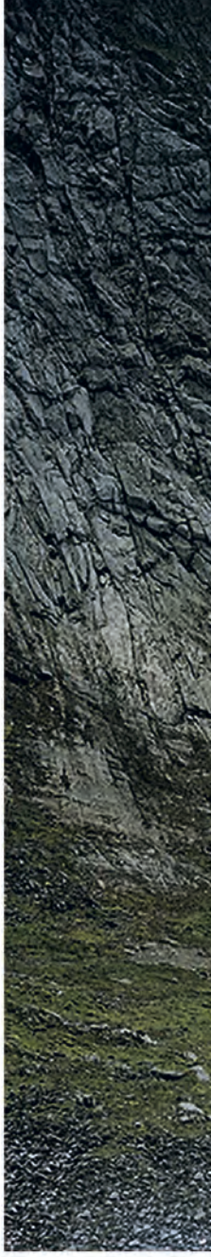
3

1. **Alexander Schubert**, *CONVERGANCE*, koncert
2. **Forensic Architecture**, *CLOUD STUDIES*, film
3. **Shao-chin Hung**, *SECOND BODY*, performans
4. **Venta Androva**, *AIVA*, animacja

4

1

2



IRAKLI DZNELADZE

InterchanGE – Batumi 2021

W tym roku wspólnie świętujemy piątą rocznicę podpisania porozumienia o współpracy pomiędzy Dolnym Śląskiem a Autonomiczną Republiką Adżarii. Istotnym elementem tej kooperacji jest wymiana i współpraca kulturalna środowisk twórczych z obydwu regionów. Jednym z praktycznych efektów tego przedsięwzięcia jest realizacja kolejnych edycji interdyscyplinarnego Polsko-Gruzińskiego Festiwalu Kultury. To właśnie w ramach tego festiwalu zrealizowano już kilkadziesiąt projektów z zakresu m.in. teatru, literatury, muzyki, tańca, filmu dokumentalnego, malarstwa, rzeźby i z uwagi na moją praktykę artystyczno-kuratorską, szczególnie bliskiej mi fotografii [1].

Nieco z tradycji, nieco z przeświadczenia, że warto tradycję kultywować, bo to w nią wpisany jest nasz humanistyczny rodowód, w całym świecie odbywa się jeszcze całkiem spora ilość różnorakich festiwali artystycznych. Jeden z nich jest ulokowany w adżarskiej stolicy, Batumi – to *Międzynarodowy Festiwal Fotografii InterchanGE*.

Począwszy od prezentowanej w Narodowym Muzeum Sztuki w Batumi ekspozycji „Made in Photo" w 2018 roku, strategicznym uczestnikiem tego procesu stała się u naszych polskich przyjaciół Galeria FOTO-GEN Ośrodka Kultury i Sztuki we Wrocławiu. Przy okazji tegorocznej edycji festiwalu, która była ześrodkowana wokół idei kruchości otaczającej nas rzeczywistości (dramatycznym tego przykładem stało się globalne doświadczenie pandemii), pokazywane były wystawy indywidualne i zbiorowe, prezentacje i dyskusje z kuratorami, artystami i bezprecedensowo licznie reprezentowanymi w tym roku pisarzami z Europy i Azji.

1 Zainteresowanych odsyłam do tekstu krytycznego o wrocławskiej ekspozycji mojej twórczości: Anna Kania-Saj, *Iraki Dzneladze – tropiciel emocji*, [w:] Format. Pismo artystyczne (Wrocław) Nr 82/83 (2019), s. 142-144

3

1. **Manfred Bator**, Z cyklu „A postcard to New York City"
2. **Jacek Jaśko**, Z cyklu „Chodząc", 2021
3. **Agnieszka Gotowala**, Z cyklu „I am my home-Jestem swoim domem"

Do głównych elementów podzielonego na trzy sekcje programu (Państwo, Natura, Człowiek) należały indywidualne wystawy „Jestem swoim domem" Agnieszki Gotowały (kurator: Ana Riaboshenko), „Anima" Magdaleny Hueckel (kurator: Katarzyna Sagatowska) oraz zbiorowa ekspozycja „State of mind(s)" (kuratorzy: Andrzej Mazur i Ana Riaboshenko), której uczestnikami byli Jacek Jaśko, Igor Wójcik i Manfred Bator. Idee kuratorów wydają się być jasne – wiodącymi tematami wystaw są niezmiennie globalne problemy, takie jak prawa człowieka, ochrona środowiska, pokój i bezpieczeństwo w społecznym i osobistym wymiarze, jak również, jeśli nie przede wszystkim, kruchość ludzkiej kondycji we współczesnym świecie.

Agnieszka Gotowała swoją twórczą uwagę skupiła na fenomenie doświadczania samej siebie, czyniąc to zarówno w wymiarze cielesnym, jak i duchowym w szeroko rozumianej naturze. Stąd tytuł jej realizacji *Jestem swoim domem* wydaje się być szczególnie trafny. Należy dodać, że rezultatem tego osobistego doświadczenia (wędrówki po odludnych terenach, fizyczne doświadczenie zimna, ale i nagości, doświadczenie więzi z przyrodą przy jednoczesnym odczuciu samotności) staje się autopsyjna podróż w głąb natury, w głąb siebie samej, a ostatecznie reflektowanie siebie w naturze i natury w sobie.

Magdalena Hueckel, dobrze znana międzynarodowej publiczności artystka zaprezentowała prace składające się na cykl „Anima" oraz naścienne/„naskalne" rysunki, będące fragmentami jej fotografii, które złożyły się na fotoinstalację. Cykl „Anima" to osobista opowieść o podróży. Tworzące cykl obrazy ukazują rzeczywistość z perspektywy Podróżnika, który wnikając w dziwny i niezrozumiały świat Afryki, próbuje odkryć uniwersalne prawdy o życiu, śmierci, odrodzeniu i przemianie. Próba wejścia w niewidzialny wymiar duchowości i nieśmiertelności dokonuje się poprzez eksplorację obrazów pustki i opuszczonych, zaniedbanych i zrujnowanych miejsc, przeplatanych ujęciami organicznych struktur, rozkładającej się materii zwierzęcej i przedmiotów o charakterze sakralnym. Choć cykl jest wynikiem fascynacji autorki oryginalnymi wierzeniami, duchowością, rytuałami i kultem natury, nie >

1. **Igor Wójcik**, *It is a California Dreamin*
2. **Magda Hueckel**, Z cyklu „Anima", frament ekspozycji w Contemporary Art Space in Batumi

1

ma aspektu etnograficznego. Nie da się jednoznacznie zidentyfikować miejsc uchwyconych na obrazach, co służy podkreśleniu wyższości idei nad rzeczywistością.

„State of mind(s)" – pod takim tytułem zaprezentowana została wystawa zbiorowa trzech artystów, którzy w dość swobodny sposób nawiązali ze współczesnej perspektywy do idei i formy platońskiego *Państwa* jako społeczności naczelnej; społeczności, które przez tysiąclecia podlegały interpretacji w perspektywie różnych dziedzin poznania (historii, filozofii, socjologii, politologii, etc.), ale i przeobrażeniom, będącym następstwem zmieniających się realiów politycznych i społeczno-ekonomicznych.

Igor Wójcik w swych poetyckich, migawkowych notacjach zatytułowanych *Hollywood*, pełnych surrealistycznych skojarzeń, obrazuje świat ukonstytuowany z wielorakich i przenikających się enklaw mentalnych i kulturowych, w których jednostka, mając pozornie nieograniczony wybór aneksji właściwego sobie fragmentu rzeczywistości, narażona jest na konieczność radzenia sobie z konsekwencjami niewłaściwych wyborów. Jacek Jaśko w swoim autorskim projekcie *Chodząc* chętnie posługuje się symboliką państwowości; z jednej strony zwraca uwagę na opresyjny charakter państwowych instytucji, z drugiej stara się za pomocą symbolu ukazać najcenniejsze przejawy, takie jak poczucie wspólnoty i ukierunkowanie na fundamentalne dla idei państwa wspólne dobro. Przykładem tego są prace dokumentujące kolektywność i upamiętniające jej bohaterów, takich jak przedstawiony w cyklu artysty były Prezydent Czech, Václav Havel.

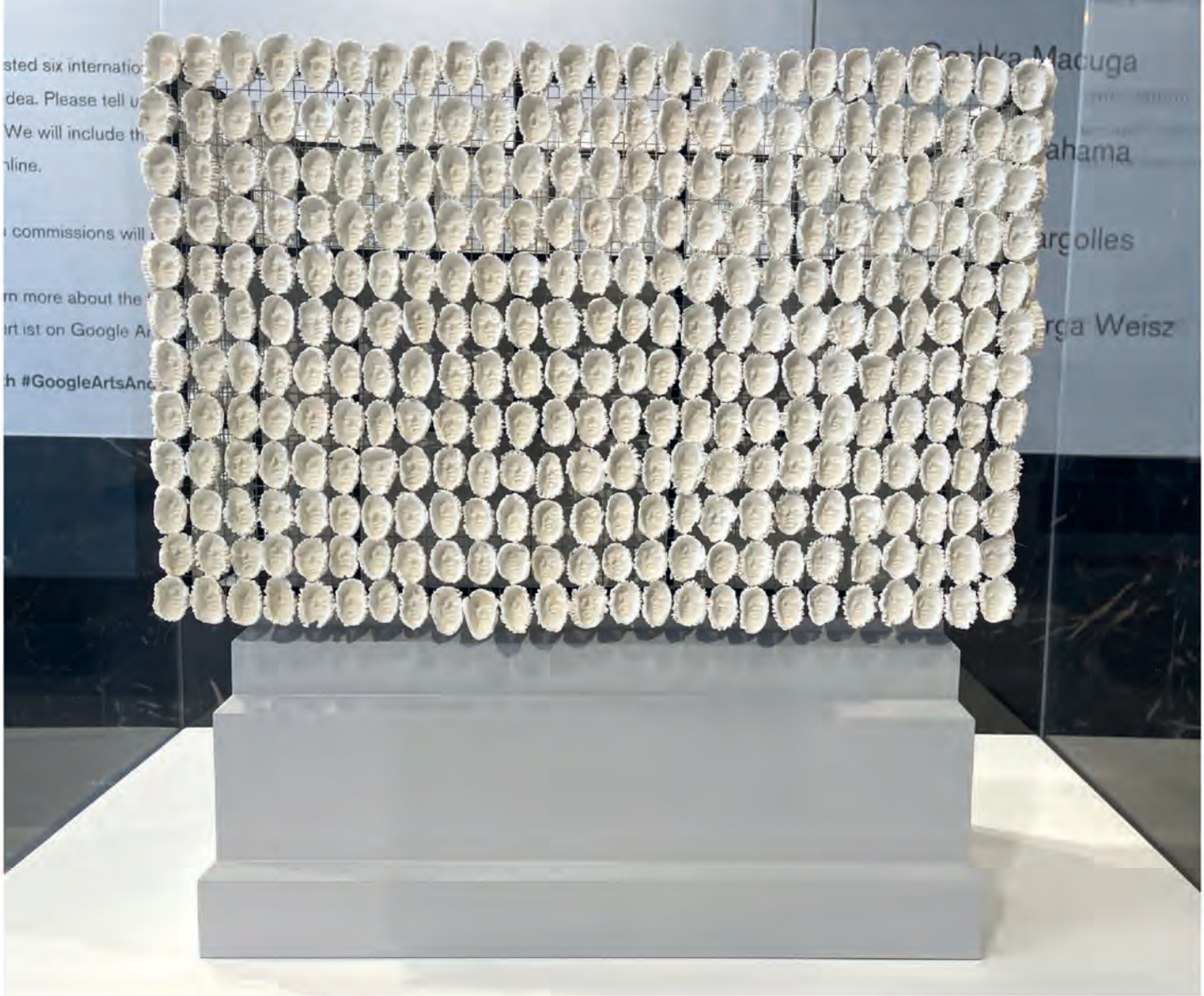
2

Manfred Bator, mając w pamięci doświadczenia artystów praktykujących w świecie niezależnym od rynku sztuki instytucjonalnej (skupionych w nurcie Mail Art, w cyklu „A postcard to New York City"), za pomocą fleszowych notatek fotograficznych obrazków wpisujących się w konwencję pocztówki, czyli takich, których anegdota osadzona jest w konkretnych realiach oraz posiłkująca się często stosowanym rozwiązaniem plastycznym wspierającym siłę wizualną dzięki użyciu czerwieni – który to kolor ma silny wyraz psychologiczny – konfrontuje ze sobą niepodważalne dziedzictwo światowej kultury i jej konsumentów.

Na koniec należy z całą mocą podkreślić, że przedsięwzięcie, o którym piszę, w najmniejszym stopniu ma realizować osobiste ambicje artystyczne autorów, skierowane jest bowiem przede wszystkim do ludzi, którzy z konieczności lub ewentualnej ochoty i tak znaleźliby się w tym miejscu – przedsięwzięcia wystawiennicze od zarania festiwalowych spotkań miały charakter społeczny – upowszechniały fotografię, czy jak kto woli socjalizowały wypowiedź artystyczną – obraz powstały z osobistego stosunku do otaczającego autora świata. ■

InterchanGE – Batumi 2021

The InterchanGE International Photography Festival in Batumi (Georgia) is one of the most important events of this type in south-eastern Europe. As part of the Polish-Georgian Culture Festival, since 2017, the FOTO-GEN Gallery of the Culture and Art Centre (OKiS) in Wrocław has been a strategic artistic and organizational partner of the event. ■



Wojciech Antoni Sobczyński

List z nad Tamizy i imperialne sentymenty

Pory roku płyną uparcie i nieodwracalnie z nurtem czasu, tak jak tutejsza wielka rzeka (chociaż w Londynie Tamiza zmienia kierunek dwa razy na dobę, wciągnięta w odwieczny kosmiczny zegar przypływów i odpływów niezależny od ludzkiej woli). Wieczory są jeszcze długie, a słońce gaśnie z oporem, gdzieś daleko, w kierunku północnego Atlantyku, zostawiając na niebie długą poświatę.

Od czasu Brexitowego finału o godzinie zero 1 stycznia 2021 roku Królestwo Brytyjskie oddaliło się od reszty Europy, jeśli nie fizycznie, to bez wątpienia mentalnie.

Przewodnim hasłem politycznym obecnej konserwatywnej administracji jest „Globalna Brytania", nawiązującym do imperialnej przeszłości z czasów panowania królowej Wiktorii. Brytyjczycy kontrolowali wtedy znaczną część świata, mówiąc z dumą, że słońce nigdy nie zachodzi nad imperium. To prawda. Mapy świata w tym czasie wypełniał różowy kolor, znacząc imperium od wysp na Pacyfiku, poprzez Australię, Indie, Pakistan, kraje Bliskiego Wschodu i Afryki przez Atlantyk do Kanady sięgającej aż po Pacyfik.

Pępkiem brytyjskiego świata był i jest Trafalgar Square z posągiem admirała Nelsona, stojącym na niebotycznej kolumnie w samym środku placu, spoglądającym ponad dachami w stronę pobliskiej admiralicji. W 1830 roku był elementem ambitnego planu urbanistycznego, którego celem była rywalizacja z innymi potęgami światowymi. Plac otaczają do dzisiaj przedstawicielstwa kolonialnych władz dawnych domen, teraz niepodległych. Inne, jak Kanada czy Południowa Afryka są do teraz historycznymi filarami Brytyjskiej „psyche" z monarchią i Nelsonem włącznie.

Trafalgar Square nie jest wyłącznie świadectwem dawnej politycznej świetności Brytyjczyków. Jest on także ulubionym miejscem spotkań towarzyskich, wieców politycznych czy demonstracji. Na szczęście coroczna zabawa sylwestrowa nie kończy się już kąpielą rozochoconych londyńczyków w ogromnych fontannach. Ze względu na szkody wyrządzane przez podchmielonych entuzjastów władze zostały zmuszone do zamykania obu obiektów na czas sylwestrowej nocy.

Jednym z najważniejszych budynków na placu jest National Gallery, stołeczna brytyjska pinakoteka, wabiąca corocznie setki tysięcy miłośników malarstwa z całego świata. Autorzy oryginalnego planu urbanistycznego przeznaczyli północną stronę placu na ten prestiżowy obiekt, który został zaprojektowany w duchu architektury palladiańskiej, symetrycznej, z centralną kopułą, portykiem wspieranym kolumnadą i ceremonialnymi schodami. Wszystko to przywołuje tradycje okresu oświecenia czerpiące wzorce z klasyki grecko-rzymskiej. >

Powyżej:
Teresa Margolles, *Improntas - odciski twarzy z marginesu społecznego*, fot. W. A. Sobczyński

1. **Goshka Macuga** rusza w nieznane horyzonty
2. **Samson Kambalu**, *Antelope*
3. **August Rodin** - *tzw flaki czyli części zamienne z pracownianej szuflady*
Fot. 1-3 W. A. Sobczyński

1

2

Oprócz wspomnianych już fontann Trafalgar Square zdobią dwa ogromne lwy odlane w brązie, które symbolicznie czuwają nad porządkiem i ciągłością potęgi imperium. Na obwodzie widnieją cztery wysokie postumenty zwieńczone pomnikami dostojników. Całość zamyka konny pomnik króla Karola I.

I tutaj zaczyna się splot historii ze współczesnością. Jeden z piedestałów jest pusty. Podobno zabrakło pieniędzy, a może i zgodności poglądów kogo uhonorować w tak ważnym kontekście.

Od czasu do czasu temat czwartego postumentu powracał na wokandę prasy i parlamentarnych obrad. Impas potęgowały zmieniające się władze i kompetencje, aż w końcu nowy duch czasu.

Po obaleniu przez panią Premier Thatcher komunizującej rady miejskiej kompetencje w sprawie postumentu nr 4 przejęły dzielnicowe władze, które w obawie przed kontrowersją poddały tą kwestię debacie publicznej, prowokując w ten sposób właśnie to, czego rada miejska próbowała uniknąć. Głos publiczności między innymi banalnymi pomysłami sugerował pomnik ku czci Kubusia Puchatka! Jęknęli ze zgrozą znawcy i historycy. Prawnicy zanurzyli się w kodeksy szukając przeciwnych argumentów. Wreszcie nastąpił tradycyjny angielski kompromis, który obowiązuje do dzisiaj. Czwarty postument stał się zmienną wystawą sztuki współczesnej.

Na przestrzeni lat pokazano tam już wiele pomysłów, często bardzo ciekawych. Ostatni projekt utkwił mi szczególnie w pamięci swoją oczywistą prostotą, a jednocześnie głębszym znaczeniem i komentarzem do otaczającej rzeczywistości.

Autorem jest Heather Phillipson, młoda multidyscyplinarna artystka. Tytuł jej pracy to *The End*.

Na pierwszy rzut oka jej realizacja jest echem sztuki pop-artu z lat 70. Bita śmietana z wisienką na czubku zachęca do złapania za łyżeczkę i posmakowania. Obiekt w ostrym kolorze zaczerpnięty został z codzienności. Po przyjrzeniu się, widać że na śmietanie usiadła duża mucha. Z drugiej strony wylądował na niej dron, niczym mechaniczny złowrogi owad. Dron wyposażony jest w kamerę transmitującą na żywo wszelkiego typu wydarzenia z otaczającego placu. Kamera swoim zapisem tworzy kronikę wydarzeń, a jednocześnie jest instrumentem wszędobylskiej inwigilacji naszego życia, stwarzając zamierzony i oczywisty kontrast pomiędzy smacznym i niesmacznym, wręcz złowrogim. A przy tym symboliczna jest obecność bitej piany, czyli paplaniny, co występuje zarówno w języku polskim, jak i angielskim. Heather Phillipson pracowała nad projektem w okresie wielkiego zawirowania światowej sytuacji politycznej wywołanej prezydenturą Donalda Trumpa. Ta de-stabilizacja doprowadziła między innymi do wystąpienia Wielkiej Brytanii z Unii Europejskiej. Tytuł „Koniec" jest więc profetyczny i prawdziwy szczególnie dla młodych pokoleń, których przyszłość ekonomiczna, troska o kryzys klimatyczny i groźby sporów militarnych niosą nieustanny lęk. Teraz, do tej listy dochodzi także światowa epidemia wirusa.

Realizacja na czwartym piedestale na Trafalgar Square jest konkursowym wydarzeniem artystycznym. Listę uczestników wyłania grupa ekspertów nominowanych przez władze. W tym roku ogłoszono sześć kandydatur do realizacji nowego projektu. Jedną z nich była Goshka Macuga, artystka polskiego pochodzenia. Urodzona w Warszawie, edukację artystyczną zdobyła w Londynie, gdzie tworzy od lat 90. Pozostałych pięciu kandydatów konkursu to Teresa Margolles (Meksyk), Paloma Varga Weisz (Niemcy), Ibrahim Mehama (Ghana), Nicole Eisenman (USA) i Samson Kambelu (Malawi). Konkurujące projekty, ich opisy oraz makiety zaprezentowane zostały w National Gallery wczesnym latem, a publiczność zaproszono do głosowania. Ostatecznie wygrało dwoje artystów: Samson Kambelu, autor raczej konwencjonalnego

projektu, którego rzeźbiarskie wartości zostały podporządkowane właściwościom brązu. Praca oparta jest na fotografii z 1914 roku, która przedstawia Johna Chilembwe, afrykańskiego kaznodzieję, baptystę oraz białego pastora Johna Chorleya. Artysta pokazuje postać Afrykańczyka w znacznie większej skali niż malutką postać Europejczyka. Chilembwe na głowie ma kapelusz i tym samym łamie niegdysiejszy zakaz noszenia nakrycia głowy przez czarnych w towarzystwie białych. Projekt rzeźby został wybrany w publicznym głosowaniu świadczy o świadomości społeczeństwa i potrzebie 'wyrównywania rachunków' w naszym postkolonialnym świecie. Projekt Kimbalu zostanie odlany i odsłonięty w 2022 roku.

Równorzędne miejsce, z planem realizacji w 2024 roku otrzymała Meksykanka Tresea Margolles i przyznaję, że oddałem mój głos na tę artystkę. Projekt przedstawia wielki blok składający się z 850 odcisków twarzy. Należą one do marginalnej grupy osób trans-płciowych z ulic stolicy Meksyku. Artystka jest zaangażowaną aktywistką pracującą na rzecz osób potrzebujących pomocy. Głosowałem na ten projekt ze względu na solidarność, ale również dlatego, że spełnia on podstawowe kryteria rzeźbiarskie, tj. skala, objętość i proporcje (także w stosunku do postumentu). Inne projekty nie spełniały tego warunku, koncentrując się na aspektach narracji czy ilustracji. Pomnikowe dzieła rządzą się specjalnymi prawami. Trzeba je znać.

Na poparcie powyższej tezy odwołuję się do wystawy w Tate Modern, na której zaprezentowano dzieła Augusta Rodina. Na wystawie pt. „Making of Rodin", wbrew oczekiwaniom pokazano tylko jedną rzeźbę z brązu w pierwszej sali – studium młodego mężczyzny, znane obecnie pod tytułem *Wiek Brązu*. Rzeźba nawiązuje do realizacji Praksytelesa oraz Michała Anioła. Praca ta spotkała się z ogromną krytyką paryskich „znawców", którzy zarzucali Rodinowi, że zrobił zwykły odlew młodzieńca. Tym samym artysta został zmuszony do udowodnienia wartości swojej pracy, czym w efekcie zyskał uwagę szerszej publiczności. Wystawa w Tate Modern skupiona jest na „pracowni' artysty. Pokazuje cały warsztat i szereg ciekawych metod pracy zwłaszcza w powiększaniu małych modeli i szkiców. Dużo uwagi zostało poświęcone pracy nad pomnikiem Balzaka. Widzimy tutaj proces powstawania szeregu wersji w coraz to większej skali oraz pojawiające się różnice wynikające z przetwarzania i interpretacji rozwijającej się kompozycji. Niezastąpiona lekcja dla młodych twórców, a nawet dla tych, których wybrano do konkursu opisanego wcześniej.

Corocznym wydarzeniem artystycznym na skalę międzynarodową jest Turner Prize. Organizowana pod patronatem Tate, nadzorowana przez grupę ekspertów, Nagroda Turnera jest prestiżowym i zaszczytnym wyróżnieniem, zarówno dla młodych, jak i weteranów. Na przestrzeni lat nie zabrakło kontrowersyjnych nominacji i zwycięstw. Tegoroczni uczestnicy uzyskali nominacje na początku lata i wywołało to natychmiastową debatę. Istotnym faktem była nie tylko powołana grupa ekspertów, lecz w dużym stopniu nastroje polityczno-społeczne. Pandemia, ruchy na rzecz równouprawnienia rasowego, seksualnego, dekolonizacji źródeł historycznych i ogół procesów demokratyzacji w zakresie polityki kulturalnej – wszystkie te kwestie mają wielkie znaczenie. W tym duchu, nowy komitet Nagrody Turnera postanowił zaprosić pięć kolektywnych grup artystów i przenieść uroczystości z Londynu do Herbert Museum w Coventry, gdzie jesienią wyłoniony zostanie zwycięski zespół (Coventry jest w tym roku stolicą kultury w Wielkiej Brytanii). Jedna z grup zajmuje się ekologią morza. Jest zespół Walijczyków pracujący nad zagadnieniami klimatycznego kryzysu. Są ludzie z Północnej Irlandii reagujący na tamtejszy kryzys polityczny, organizując marsze, protesty i performansy. Jest też zespół Cooking Section badający zazębiające się zagadnienia sztuki, architektury, ekologii i geopolityki. Ostatnia grupa ukrywa się pod kryptonimem B.O.S.S.. Zaraz po zaproszeniu do konkursu wystosowała notę protestacyjną pod adresem dyrektora Tate wywołując sporą konsternację. B.O.S.S. jest skrótem na Black Obsydian Sound System i skupia swoją działalnością mniejszości etniczne i seksualne zajmujące się sztuką, dźwiękiem i radykalnym aktywizmem.

Podejrzewam, że obrady nad przyznaniem nagrody będą trudne. W podobnej sytuacji rok temu jurorzy podzielili nagrodę między wszystkich kandydatów. Podobne rozwiązanie w tym wypadku przypuszczalnie narazi cały konkurs na krytykę ze strony podmiotów finansujących z Tate na czele. Czekajmy na wyrok jury. ■

A letter from upon the Thames and imperial sentiments

Sobczyński reports the most important artistic events from the capital of England from the last months. He describes an annual sculpture „competition" presented in the surroundings of the Trafalgar Square where each year a new proposal from a different artist is exhibited; this time it was a sculpture by Heather Phillipson. The author also speaks about the exhibition of sculptures of August Rodin in Tate Modern, as well as the results of the last edition of the „Turner Prize" competition. ■

3

Bogusław Klimsa

ŻARTY PANA GETA

Jestem twórcą i dostawcą ekskluzywnych dyplomów i podziękowań. Moje grafiki wielokrotnie były wręczane artystom, aktorom i zwykłym ludziom jako dowód uznania ich działań i pracy. Tak o sobie mówił niezwykły wrocławianin Eugeniusz Get-Stankiewicz. Czy był to rodzaj minoderyjnej autoreklamy? A może ta wypowiedź to credo artysty...

Mam kilka grafik będących tworzywem i podglebiem dyplomów, edytorskich projektów, ilustracji i kolejnych przyszłych obiektów. Getas żył ze sprzedaży dzieła swych rąk, więc chciał, aby efekty jego pracy były powszechnie widoczne. Chciał, by znajdowały się w zwykłych mieszkaniach, a nie tylko w domach miłośników współczesnej grafiki. Cieszył się, kiedy udało mu się natrafić na odbitkę stanowiącą ślad swojej pracy. Był to inny rodzaj satysfakcji niż ten okazywany na widok własnych dzieł wiszących w „martwych", nie na co dzień odwiedzanych muzeach czy galeriach. Doskonalił warsztat tak, aby jego kolejne prace były przedmiotem zainteresowania wszystkich, a nie tylko środowiska.Eugeniusza Geta-Stankiewicza, profesora w Katedrze Projektowania Graficznego Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu, gdzie prowadził pracownię Rysunku Zawodowego przedstawiać na łamach tego periodyku szczegółowo nie trzeba. Honorowy Obywatel Miasta Wrocławia (tytuł przyznany pośmiertnie) był artystą popularnym wśród mieszkańców miasta, na co uczciwie zapracował. Od czasu „zawładnięcia" (umowa na dzierżawę nr 287/95 – opłata roczna 1 grosz – zawarta z Gminą Wrocław) kamieniczką Jaś, którą odnowił i wyremontował, a później w niej zamieszkał, miejsce nosi nazwę – Domek Miedziorytnika. Charakterystyczna sylwetka artysty pojawiająca się o różnych porach dnia na wrocławskim rynku wzbudzała ciekawość przechodniów. Miał krakowski rynek takie postacie jak Piotr Skrzynecki, Mieczysław Święcicki z całą gamą pozostałych piwnicznych artystów. Wpisywali się oni w koloryt rynku i otaczających kamieniczek, tak jak u nas Getas.

1

Obok Domku Miedziorytnika mieściła się kawiarnia Horszowskich „Pod Gryfami". Miał tam swój stolik. Kiedy przychodził na codzienną kawę, podawaną mu w jego ulubionej filiżance, przechowywanej w barze, zwykle dosiadał się do stolika znajomy lub nieznajomy dyskutant.

Kiedyś Get zdradził „sekret", że jest daltonistą... Jak to?! Artysta, plastyk, nie rozróżnia kolorów? To niemożliwe! A jak widzisz...o.. o...tę kotarę. Getas zwykle tylko się uśmiechał. Ta barwna tajemnica, chorobliwa wada, czy tylko artystyczna prowokacja, a może obie razem, nigdy nie rozwikłane towarzyszyły mu przez całe życie.

Prowokacja często jest artystycznym tworzywem. Bywa połączona, jak u Geta z ukrytym i subtelnym żartem. Był w tym mistrzem. Jeszcze jako student architektury był nagabywany przez ówczesnego asystenta, a dzisiaj emerytowanego profesora Ernesta Niemczyka o wstąpienie do partii. Odpowiednia ilość chętnych miała poprawić wizerunek studenckiego koła architektów i dostarczyć dodatkowych środków podczas studenckich praktyk. Get odrzekł – dobrze, wstąpił i w zasadzie na tym się skończyło. Na późniejsze częste pytania – dlaczego został członkiem tego organu odpowiadał – poproszono mnie, no to trzeba było prośbę spełnić, Nie płacił składek, nie uczestniczył w zebraniach, więc został wyrzucony za nie płacenie składek i brak aktywności.

Obszarem z pogranicza fantasmagorii i przedmiotem zainteresowania Geta był pewien rodzaj pomników, pomników nietrwałych, a nawet ulotnych. Jak mówił tworzył je różnej wielkości i z różnych materiałów. Odsłaniał w dziwnych porach dnia w sobie tylko znanych miejscach; w parkach, koronach drzew, ciemnych zaułkach...Przy tym miejsca te ukrywał tak zręcznie, że nie zawsze były widoczne, zwłaszcza niewtajemniczonym. Czasem nie mógł sobie przypomnieć, gdzie pomnik się znajduje. Nie przeszkadzało to, aby przyjaciołom i znajomym proponować miejskie wycieczki szlakiem tajemnych pomników. Zniechęconym obiecywał, że następnym razem na pewno ujawni miejsce każdego mini monumentu.

Niedawno ukazała się (w czerwcu 2021 roku) informacja, że włoski artysta Salvatore Garau na aukcji sprzedał swoja niewidzialną pracę *IO SONO* (Jestem). Nabywca za 15 tys. euro otrzymał certyfikat potwierdzający kupno. Według autora rzeźbę należy eksponować w prywatnym mieszkaniu w miejscu o powierzchni 1,5 m na 1,5 m. Chociaż dzieła nie da się zobaczyć, powąchać ani dotknąć, nie oznacza, że nie można go kontemplować.

Ile lat do tyłu są ci artyści włoscy... Gdyby wcześniej spotkał Geta lub Get spotkał tego Włocha, na pewno zostaliby, jeżeli już nie przyjaciółmi to dobrymi znajomymi, połączonymi niewielkim fragmentem swoich artystycznych warsztatów w dziedzinie ulotnej rzeźby.

Po wprowadzeniu się Geta do Domku Miedziorytnika obiekt stał się nie tylko miejscem zamieszkania i atelier, ale swoistą galerią prac artysty, wewnątrz i na zewnątrz budowli.

Na jego północnej ścianie, wyrzeźbiony w piaskowcu przez Tomasza Rodzińskiego, widnieje jeden z pięciu wariantów najbardziej znanej i identyfikującej artystę pracy – *ZRÓB TO SAM/DO IT YOURSELF*, (oryginał -1976, Muzeum Narodowe we Wrocławiu). Wersja drukowana, w formie czarnobiałej fotografii (70x80 cm, wydana w nakładzie 1000 egzemplarzy w 1981 roku), zwłaszcza sygnowana odręcznie przez autora, cieszyła się powodzeniem wśród kolekcjonerów. Innym umieszczonym „za kratami" na domku dziełem, a raczej jego fragmentem ocalałym od działań wandali, jest tablica *KU CZCI PROSTYCH DZIAŁAŃ 1+1 = 2*. Odsłonięta 20.XII 1978 na ulicy Jatki w grudniu 1994 roku znalazła się w Muzeum Narodowym, co uchroniło ją przed całkowitą dewastacją, w rezultacie kończąc wędrówkę na ścianie domku.

Po lewej stronie drzwi wejściowych, tuż nad brukiem chodnika, GET umieścił emaliowaną czerwoną tabliczkę z napisem MUZEUM KRASNOLUDKÓW. Dla niektórych została opatrzona łacińską inskrypcją, informującą, że jest to żart. W 2010 roku na tej samej ścianie pojawiła się wyżej nowa kolorowa tabliczka. W trzech językach informuje o mieszczącym się tu INSTYTUCIE GŁADYSZEWA. A któż to ten Gładyszew? To jeden z bohaterów książki Włodzimierza Wojnowicza Życie i niezwykłe przygody żołnierza Iwana *Czonkina*. Jedna z ulubionych książek Geta pełna opisów absurdalnych sytuacji życiowych Rosjan w czasach radzieckiej władzy. W niektórych fragmentach przypominała peerelowskie życie, czyli jego młodość. W tym samym czasie podobna tabliczka dotycząca tegoż instytutu, lecz z dodatkowym napisem: filia, pojawiła się obok drzwi wejściowych pobliskiej kawiarni „Literatka". Po likwidacji lokalu „Pod Gryfami" stała się nowym miejscem towarzyskich spotkań artysty. Uroczyste otwarcie „działalności" placówek połączone z odsłonięciem umieszczonych tam tablic informacyjnych było towarzyskim i środowiskowym żartem. Odbyło się z należną tego typu inauguracji pompą. Władzę miasta reprezentował ówczesny szef wydziału kultury Jarosław Broda oraz prezydent Rafał Dutkiewicz.

Wymienione działania Geta, z pogranicza prowokacji i żartu moim zdaniem przebił niezwykły happening który zorganizował w Muzeum Narodowym we Wrocławiu.

W 1997 roku pojawiła się ustawa o ujawnieniu pracy lub służby w organach bezpieczeństwa państwa lub współpracy z nimi. Obligowała osoby pełniące funkcje publiczne oraz kierownicze do pisemnego zaprzeczenia temu, dołączając jako podkładkę odpowiednie zaświadczenie z IPN.

30 marca 2007 roku Sala Główna muzeum zaczęła się wypełniać publicznością. Po wejściu do ogromnej, pustej sali przykuwało wzrok wiszące na przeciwległej ścianie wielkie płótno circa 5x2,8 m (14 m2) na którym wydrukowano czarno-czerwonymi literami wielkimi napis: OŚWIADCZENIE. Pod nim napisano – *Ja Eugeniusz GET Stankiewicz... nie współpracowałem...*

Dokument zwany był LOJALKĄ. Wcześniej nazwę taką nosiło, znienawidzone powszechnie oświadczenie składane władzom przez popierającego i zgadzającego się z wprowadzeniem Stanu Wojennego. Publicznie podpisany płócienny egzemplarz, w takim formacie i wadze 20 kg, zdaniem Geta stanowił dzieło sztuki i miał być przekazany władzom ASP. Krótkie, okazjonalne przemówienia wygłosili: dyrektor muzeum Mariusz Hermansdorfer, a potem Getas. Skończył, usiadł na przyniesionym stołku i złożył na płachcie, flamastrami, swój kolorowy, z licznymi zawijasami podpis. Obok data. Rozległy się oklaski i Get się ukłonił. Koniec.

Słyszałem wtedy głosy, że to kolejny wygłup artysty. Czemu i komu to służy...? Inni odbierali zdarzenie jako protest, manifest, a nawet przedstawienie z cyklu teatr jednego aktora.

Sprawa Getasowego oświadczenia miała jeszcze inne odsłony. Podpisany tekst w formie listownej przesłał do wrocławskiej redakcji Gazety Wyborczej, a baner o powierzchni 2, 25 m2 zawisł na znajdującej się na placu Solnym rzeźbie umieszczonej na frontonie dawnej Apteki pod Murzynem. Przedstawiała jej patrona, nieznanego bliżej Murzyna, a według innych Maura. Postać czarnoskórego Afroamerykanina w dawne miejsce przywrócił rzeźbiarz Stanisław Wysocki. Get wcielił się w czarną postać przywdziewając ulubioną (nie tylko przez niego) pseudoperuwiańską myckę. Pozował i po wsze czasy został uwieczniony.

Ten akt to dowód niezwykłej odwagi. Wykonanie gipsowego odlewu, zwłaszcza własnej postaci nie jest sprawą prostą. Trzeba znieść wiele z tym związanych niedogodności, zwłaszcza kontakt własnego ciała z płynnym gipsem. Aby zminimalizować skutki, artysta musiał wdziać damskie rajstopy. Sam widok akademickiego profesora w takim odzieniu mógł doprowadzić do niepotrzebnych, lecz groźnych dzisiaj skojarzeń. Get był wynalazcą, który lubił zaskakiwać i to w najmniej spodziewany sposób. Wynalazł OSZMIAŃSKĄ SZKOŁĘ PASSE-PARTOUT i powołał do życia MUZEUM W OSZMIANIE. Jest to miejscowość opodal Wilna, w której przyszedł na świat. Tutaj, zdaniem Geta winna się znajdować placówka muzealna, początkowo wirtualna, która w przyszłości będzie nosić jego imię. Tymczasem miał zarządzać wrocławską filią, o czym świadczył pojawiający się tu i ówdzie, ślad odbitej pieczątki muzeum na jego pracach. Stały się więc one dziełami muzealnymi i automatycznie zostały przypisane do słynnej światowej kolekcji dzieł z Oszmiany.

Już zabierałem się do precyzyjnego opisu tego, jedynego w swoim rodzaju passe- partout, kiedy przypomniałem sobie, że Mirosław Ratajczak w swojej książce *GET EUGENIUSZA STANKIEWICZA* (Wrocławskie Wydawnictwo WARSTWY 2015) na str. 219 przytoczył opinię krakowskiego marszanda, znakomitego znawcę grafiki Jana Fejkiela. Pozwoliłem sobie wyrwać fragment dotyczący tego problemu. Myślę, że sam Get chyba lepiej by o tym nie napisał.

[...] *Oszmiańskie passe-partout to iście kawaleryjska szarża w rejony graficznych świętości. Nieodłącznie kojarzony z grafiką margines bieli oddzielał sacrum graficznego obrazu od otoczenia. Dla kolekcjonera grafika bez tego czyśćca traci wartość. Zamiast tradycyjnego passe-partout Get wprowadza swoje – oszmiańskie, drwiąc z poprawności estetyki geometrycznej ramki, wnosząc bezpośredni ślad autorskiej ręki. Wydziera je w luksusowym kartonie. Co tym bardziej uwidacznia jego obrazoburczy gest. (...) Żywiołem Geta jest więc kolaż. Karnawalizacja obrazu i jego wyrazistość, wychodzenie z ram. Ważna jest siła kontrastu. Naturalistyczna dokładność styka się z abstrakcją. Fragment z całością, a szkic z wykończeniem. Płaskość z trzecim wymiarem, a puste przestrzenie kompozycji z nagłym zawiązaniem formy. Get jest nie tylko mistrzem rysunku, ale i sztuki projektowania przestrzeni graficznej planszy. W sposób niezrównany panuje nad dramaturgią obrazu, umiejętnie zagęszcza to rozrzedza akcję, zaskakuje niespodzianką, relacją głównego motywu do didaskaliów.*

Z wszystkimi zawartymi powyżej opiniami krakowskiego autora zgadzam się. Jestem za, a nawet przeciw. Jednak jedna jego myśl będzie zawsze mnie prześladować, kiedy wspomnę Geta. Co to takiego jest ta karnawalizacja obrazu?

Istnieje legenda poświęcona temu słynnemu passe-partout. Zbliżał się terminem dostarczenia opłaconej już wcześniej grafiki. Getas pośpiesznie zabrał się do jej oprawiania. W trakcie obróbki introligatorskiej nóż się wyśliznął, pojawiła się

1-2. Eugeniusz Get-Stankiewicz

2

krew i wnerwiony oddarł ubrudzone krwią fragmenty. Kolejnej odbitki nie miał, więc to co zostało z oddartą częścią oraz doklejonymi fragmentami innych miedziorytów, starszych szkiców i rysunków włożył w ramkę. Powstał kolaż, który zapoczątkował jego nową serię podobnych prac nazywanych: SZKOŁA OSZMIAŃSKIEGO PASSE-PARTOUT.

No, ale to legenda, a jak wiadomo z legendami nigdy nic nie jest pewne. Więc, czy żył ten smok wawelski, czy nie...?

Humor, skojarzeniowy dowcip, anegdotę, często czytelne tylko dla autora, czasem najbliższych przyjaciół, można odnaleźć w wielu mniej znanych i nie publikowanych pracach Geta. Rysunki, nierozwiązywalne rebusy, plakietki, ekslibrisy, komentarze na marginesach swoich i cudzych rysunków. Nie sposób ogarnąć i zmierzyć się z ich interpretacją.

Pewnego razu w 1975 roku zjawił się na przykład w studenckim Pałacyku, a później Klubie Związków Twórczych z wielkim kartonem. Napotkanych prosił, aby wzorem wiekopomnych kochanków, Romea i Julii, napisali swoje imię oraz imię wybranki. Karton wypełniony podpisami, dopiskami i komentarzami stanowił później jedną z części projektu ROMEO & JULIA.

Zmarły w 2011 roku Eugeniusz Get Stankiewicz, artysta małomówny i z natury cichy, postrzegany przez niektórych jako mruk, w dzisiejszym świecie z prymitywną polityką, hałaśliwym kabaretem z nachalnymi żartami, z trudnością znalazłby swoje miejsce. Może groziłoby mu zapomnienie. Szczęśliwie są opracowania, znakomite książki, eseje, artykuły (zwłaszcza Mirosława Ratajczaka). Żyją jeszcze przekazywane następcom anegdoty i wspomnienia znajomych oraz przyjaciół będące trwałym śladem po tym znakomitym wrocławskim artyście. ■

Bogusław Klimsa
Autor filmów dokumentalnych o Eugeniuszu GECIE Stankiewiczu
GET SUPERMEN – TVP Wrocław 1988
PARĘ TYSIĘCY RYSUNKÓW I POCAŁUNEK – TVP Wrocław 1992
NIEZWYKŁY WERNISAŻ – TVP Wrocław 1992

Mr. Get's jokes

Memory about Eugeniusz Get-Stankiewicz. A legendary figure of the Wrocław artistic environment. He was a graphic, draftsman and sculptor. In his works, he used provocation and jokes. He lived at the Engraver's House which was his home, atelier and gallery at the same time. ■

JOANNA TUROWICZ

Sposoby widzenia i fotografowania

Większość fotografów to koszmarnie nudni ludzie – słyszymy wypowiedź Helmuta Newtona (1920–2004) w prologu najnowszego filmu dokumentalnego poświęconego właśnie jemu – jednemu z najsłynniejszych fotografów XX wieku, który zrewolucjonizował fotografię mody, włączając ją w obszar i sztuki, i erotyki. *Filmy o fotografach, które widziałem,* są koszmarnie nudne, bo pokazują człowieka za aparatem, *słyszymy klikanie migawki i słuchamy durnych rozmów modelki czy modela z fotografem* – kontynuuje swój przewrotny monolog, wspinając się po schodach wiodących do malowniczego hotelu Chateau Marmont w Zachodnim Hollywood. To tutaj wraz z żoną June Newton, znaną również jako fotografka Alice Springs (1923–2021), spędzali od wielu lat każdą zimę. Następne sekwencje filmu przywołują komunikaty medialne o tragicznym wypadku samochodowym: 23 stycznia 2004 roku Helmut Newton doznał ataku serca za kierownicą cadillaca i uderzył w ścianę budynku Chateau Marmont, mimowolnie przyczyniając się do utrwalenia mrocznej sławy tego legendarnego hotelu. Gero von Boehm, znany niemiecki dokumentalista, dziennikarz telewizyjny i producent, zrealizował swój film *Helmut Newton. Piękno i bestia*[1] kilkanaście lat po śmierci fotografa. Dokument, pomimo klasycznej formy (wywiady nagrane współcześnie, umiejętnie zmontowane z bogatym materiałem archiwalnym), a także wbrew słowom jego bohatera, na pewno nudny nie jest, co więcej – jako jeden z nielicznych filmów dokumentalnych o artystach trafił w wielu krajach na ekrany kin.

1

Oglądane na dużym ekranie, w wysokiej rozdzielczości, fotografie Newtona robią jeszcze większe wrażenie: ikoniczne portrety sławnych osób, pojedyncze zdjęcia lub całe serie wykonane dla magazynów mody – inspirowane kinem, sztuką czy podpatrzonymi scenkami z życia, sensualne, drapieżne, ale często też zagadkowe i dowcipne. No i oczywiście od połowy lat 70. XX wieku – fotograficzne akty kobiet o posągowej urodzie, silnych i wyzwolonych, niekiedy jednak ukazywanych w bardzo dwuznacznych sytuacjach, podszytych perwersyjnym erotyzmem. Międzynarodowa kariera ponad pięćdziesięcioletniego Newtona nabrała rozpędu, a uzyskaną wówczas pozycję rozchwytywanego fotografa utrzymał do końca życia[2]. *Kiedy dostawał zlecenie, nikt się nie spodziewał ładnej dziewczyny na uroczej plaży. On tak nie pracował. To było coś, co ludzie zapamiętywali, co mogło stać się ikoniczne. Bywało to niepokojące, ale bez wątpienia pobudzało do myślenia* – mówi w filmie Anna Wintour, słynna redaktorka amerykańskiej edycji magazynu „Vogue". Twórczości Newtona często towarzyszyły kontrowersje, jak w przypadku zlecenia na reklamę ekskluzywnej biżuterii Bulgari, którą zestawił z... wypatroszonym kurczakiem – jednak najpoważniejsze zarzuty dotyczyły uprzedmiotawiania modelek, ukazywania ich w sposób upokarzający. Zapewne także dlatego von Boehm zdecydował, by o Newtonie i jego fotograficznym dziele mówiły w jego filmie wyłącznie kobiety, i to kobiety bardzo wpływowe, należące do różnych pokoleń, m.in. aktorki (Isabella Rossellini, Charlotte Rampling, Hanna Schygulla), piosenkarki (Grace Jones, Marianne Faithfull), modelki (Claudia Schiffer, Nadja Auermann, Sylvia Gobbel), redaktorki i stylistki magazynów mody (Anna Wintour, Phyllis Posnick) oraz oczywiście żona – June Newton. Większość z nich to bohaterki jego zdjęć, fotografowane w różnych dekadach jego twórczości. *Kobiety były jego głównym tematem. Znał kobiety jak mało kto, a kobiety znały jego. Nie chciałem w filmie męskich anegdot. Dla Helmuta mężczyźni byli najczęściej tylko „akcesoriami"* – tłumaczy reżyser[3]. Te kobiece inspiracje świetnie oddają materiały archiwalne: Newton był doskonałym obserwatorem kobiet, potrafił zachwycać się podpatrzonymi drobiazgami, jak drapieżne paznokcie właścicielki stacji benzynowej w Los Angeles czy odcień skóry dziewcząt łapiących pierwsze promienie wiosennego słońca w berlińskim parku, by następnie oddać czy sparafrazować ten ich naturalny i swobodny styl w wysublimowanych fotografiach.

W dzisiejszych czasach ruchu #MeToo, ujawniającego skalę seksualnych nadużyć w różnych środowiskach pracy, warto też podkreślić mocno akcentowane przez wszystkie jego modelki poczucie bezpieczeństwa i komfortu, jakie im zapewniał w trakcie fotograficznych sesji. Zwłaszcza modelki ze starszego pokolenia sugerują, że podczas pracy z innymi fotografami granice te bywały naruszane. Dowcipny, żartujący, często w trakcie sesji reżyserował mini-historie. *Przymrużenie oka Helmuta wynikało z zabawnych scen, które wymyślał w ostatniej chwili. Jak mąż za drzwiami z kochanką* – opowiada Claudia Schiffer, która „odegrała rolę" bardzo eleganckiej, choć zdradzanej żony. – *Po tym można rozpoznać jego zdjęcia. Wysoka moda w połączeniu z ciekawym ujęciem i seksualnością.*

Von Boehm zderza w swoim filmie różne punkty widzenia na twórczość Newtona. Najostrzejsze zarzuty padają ze strony Susan Sontag, słynnej pisarki i filozofki, która w jednym z programów dla francuskiej telewizji z lat 90. XX wieku nazywa zdjęcia Newtona mizoginistycznymi. Przeważają jednak wypowiedzi pozytywne, afirmujące. Grace Jones, Charlotte Rampling czy Sylvia Gobbel podkreślają poczucie siły i wolności, których doświadczały w trakcie pozowania do aktów[4]. W filmie najciekawiej wybrzmiewają jednak te interpretacje, które łączą podziw dla sztuki Newtona z bardziej krytycznym spojrzeniem. Według Nadji Auermann, bohaterki dwóch kontrowersyjnych sesji, niektóre fotografie można potraktować jako lustro dla społeczeństwa, które bywa seksistowskie i mizoginistyczne. *Uważam się za feministkę. Ale sądzę, że maczyzm jest rodzajem ekspresji kulturowej. Helmut wytłumaczył, odsłonił wiele męskich uczuć* – mówi z kolei Isabella Rossellini. Wspomina swoją sesję zdjęciową z Davidem Lynchem – zrealizowaną przez Newtona już po wejściu na ekrany *Blue Velvet*, głośnego i kontrowersyjnego wówczas kryminału w konwencji neo-noir – sesję wprost nawiązującą do filmu: *David trzyma moją twarz w dłoni, jak artysta patrzący*

1 *Helmut Newton. The Bad and the Beautiful*, scenariusz i reżyseria: Gero von Boehm, produkcja: Lupa Film, Niemcy 2020, dystrybucja w Polsce: Best Film, premiera kinowa: luty 2021. Film dostępny także na platformach VOD. Gero von Boehm poznał June i Helmuta Newtonów w 1997 roku i od tamtej poru utrzymywał z nimi przyjacielskie relacje. Swój pierwszy film o Newtonie zrealizował dla francusko-niemieckiej telewizji Arte (*Helmut Newton. Mein Leben*, 2002). Fragmenty bardzo osobistego wywiadu z fotografem, przeprowadzonego wówczas w berlińskim parku Schönenberg, umieścił w najnowszym dokumencie.

2 Pierwsza indywidualna wystawa Newtona odbyła się dopiero w 1975 roku w Galerii Nikon w Paryżu, rok później wydał swój pierwszy album *Białe Kobiety*, który przyniósł mu prawdziwą popularność (H. Newton, *White Women*, New York 1976). Dziś zdjęcia Newtona osiągają na aukcjach zawrotne sumy, pokazywane są w prestiżowych galeriach i muzeach na całym świecie. Zob. np. K. Stanisławski, *Helmut Newton. Pieszczoch mediów, artysta*, „Format" 2021, nr 86, s. 27-31, H. Newton, *Autobiografia*, tłum. E. Penksyk-Kluczkowska, Gdańsk 2008.

3 Cyt. za: materiały prasowe udostępnione dzięki uprzejmości Best Film.

4 Jedynie Nadja Auermann wspomina, że po odmowie pozowania Newtonowi do aktów, nie pracowali ze sobą rok czy dwa lata. Film nie odpowiada jednak na pytanie, czy sławny i wpływowy fotograf wywierał na niektóre modelki presję, by pozowały mu do aktów.

2

Helmut Newton

1. *David Lynch i Isabella Rossellini*, Los Angeles, 1988
2. *Arena*, New York Times, Miami 1978

Fot. 1-2 © Helmut Newton Estate, dzięki uprzejmości Helmut Newton Foundation i Best Film

na obiekt i mówiący swojej marionetce, co ma robić. To była koncepcja reżysera jako autora oraz aktorki jako jego marionetki. Kiedy pracujesz z Davidem czy Helmutem, oni nie reżyserują, nie fotografują ciebie, tylko swoje własne wyobrażenia.

Jakie były korzenie tych obsesyjnych wizji czy estetyki monumentalizującej ciało kobiety na wzór posągu? Najbardziej poruszający moment filmu to ten, kiedy rozmówczynie (Rossellini, Rampling, Hanna Schygulla) sięgają po biografię fotografa, by odpowiedzieć na to pytanie. Helmut Newton (urodzony jako Helmut Neustädter) pochodził z żydowskiej burżuazyjnej rodziny mieszkającej w Berlinie: jego dzieciństwo przypadło na barwne czasy Republiki Weimarskiej, a dorastanie – na czasy III Rzeszy wraz z narastającą przemocą i śmiertelnym zagrożeniem. *Kiedy miałem 13 lat, Hitler doszedł do władzy. Wyobraźcie sobie dzieciaka, który uwielbiał oglądać obrazki, a wokół były tylko nazistowskie wizje. Obrazy pełne gloryfikacji. Jak u Leni Riefenstahl. Była cholernym geniuszem* – opowiada Newton w materiale archiwalnym. Czy te obrazy idealnych wysportowanych ciał uwiecznione na filmach naczelnej nazistowskiej propagandystki, które chłonął jako żydowski chłopak, na zawsze utkwiły w jego podświadomości? *Wypieramy pewne rzeczy, bo są zbyt trudne, by się z nimi mierzyć, ale one z nas wyciekają. Często przyjmują ekstremalne formy sztuki. Prace Helmuta są niesamowite* – odpowiada Charlotte Rampling. Zaś według Isabelli Rossellini, *Newton fotografował kobiety tak, jak Riefenstahl pokazywała mężczyzn.*

Pod koniec 1938 roku rodzinie Neustädterów udało się uciec z nazistowskich Niemiec – rodzice wyemigrowali do Ameryki Południowej, a Helmut przez Singapur trafił do Australii, gdzie po otrzymaniu obywatelstwa przyjął nazwisko Newton. To tam poznał June Browne, początkującą aktorkę, modelkę, później fotografkę. Spędzili razem następnych 57 lat – we Francji, Stanach Zjednoczonych, Monako. Pomimo że June nie pojawia się we współczesnych nagraniach, to jej obecność w filmie von Boehma jest mocno zaznaczona w materiach archiwalnych i *offach* (komentarzach zza kadru), zwłaszcza w drugiej części dokumentu. Oboje, Helmut i June, przez całe życie nie rozstawali się z aparatem fotograficznym. Niezwykłym świadectwem ich relacji pozostaje wspólny album *My i oni* (*Us and Them*)[5], ukazujący wzajemne portrety pary, także te bardzo intymne. To właśnie June zrobiła Helmutowi ostatnie zdjęcie 23 stycznia 2004 roku w szpitalu Cedars-Medical w Los Angeles. Pomimo że film von Boehma może wydawać się nieco zbyt „pomnikowy" czy hagiograficzny, nie rozstrzygający największych kontrowersji wokół twórczości Newtona, to jego narracja poprowadzona jest w sposób ciekawy, z mnóstwem wnikliwych interpretacji i spostrzeżeń znakomitych rozmówczyń, a także z wyborem wciąż przykuwających uwagę, niesamowitych zdjęć. ■

Ways of seeing and photographing

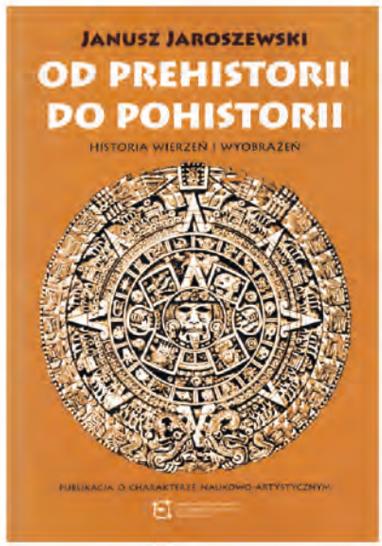
The work of Helmut Newton – one of the most famous photographers of the 20th century, who revolutionized fashion photography and made it one of the art genres – aroused both admiration and controversy. The documentary film by Gero von Boehm *Helmut Newton. The Bad and the Beautiful* features only the women who talk about the photographer. Most of them posed for his photos, including famous actresses, singers, models, as well as his wife June, also known as the photographer Alice Springs. The interviewees not only remember the photographer, but also interpret his work in a very personal way, combining admiration and a critical look. ■

5 Zob. H. Newton, A. Springs, *Us and Them*, Zürich – New York – Scalo 1998. W ramach promocji albumu została zorganizowana wystawa pod tym samym tytułem, m.in. w Kolonii. Materiały z wystawy wraz z wywiadami z June i Helmutem Newtonami zostały włączone do filmu dokumentalnego.

URSZULA BENKA

MYŚLEĆ PO NOWEMU

Od prehistorii do pohistorii Janusza Jaroszewskiego to jeden z kluczowych esejów, gdzie człowieka rozważa się jako problem. Nie tyle więc jego problemy, co – jak on się przedstawia w oczach innych istot. Przyjęta konwencja „najmniejszej historii ludzkości" jest ujęciem w chronologiczny ciąg rozwoju kultur, domniemywaniem relacji między nimi, tyle, że czytelnik otrzymał obrazki od głębokich początków Ziemi, jeszcze przedludzkiej, ba, przed uformowaniem się w planetę, aż po z natury rzeczy niedosiężną umysłowi sytuację i erę „po-ludzką".



Koniec człowieka fascynuje. Ledwie miesiąc temu „Polityka" omawiała bestseller Bryana Walsha *Koniec świata. Krótki przewodnik po tym co nas czeka*, przegląd flagowych powodów rozstania się Ziemi z ludzkością. W większości prognoz mit o Armagedonie niesie pociechę o tyle, że człowiek „potrafi", choćby jak Herostrates. Albo też nasze bóstwa mogą się popisać taką moralną brawurą. Mit o Końcu ma wpisany happy-end: usunięci zostaną osobnicy wadliwi, przetrwa natomiast i to w stanie permanentnego szczęścia, „iskra człowieczeństwa", choćby pod postacią SI. Kryje się w tym aplauz dla gatunku, o jakim mowa – *Homo sapiens*.

U Jaroszewskiego szybując od Lascaux przez Egeę, Egipt, Bliski Wschód, Indie, Ałtaj, Cieśninę Beringa, prerie, Chichen Itza aż po Andy i Ziemię Ognistą, po czym skokiem przez Pacyfik ku Antarktyce i Oceanią do Japonii, dostrzeżemy, że ludzkie paradygmaty, wierzenia i emocje, zbrodnie i złudzenia, a wreszcie materialne wytwory, zawsze są hieroglificzne. Ot, piramida Cheopsa! Astrolabium! Miotacz pocisków, atomówka, prasa drukarska i *drugstore*. Człowieka dzisiaj nie sposób sobie wyobrazić bez dragstoru, a w istocie przestrzeni, gdzie panują sytość, obfitość, dostępność oraz klarowne reguły gry, każdy element konstruktu ma opis i podpis, ma numer, cenę, licencję, właściciela, a co więcej, został w tę przestrzeń wkomponowany wprawdzie manipulatorsko, ale wolno nam, klientom, o tym wiedzieć. Wolno nam z uniesioną brwią poruszać się między półkami, nabywać albo rezygnować z zakupu, korygować informacje o produkcie, łączyć zakup z wypiciem kubka kawy, edukacją (kolorowe tygodniki, tania książka), a wreszcie z doznaniem sensacji (właśnie w dragstorze wszystko się może zdarzyć, jak wiemy z mnóstwa już powieści, których akcja ogniskuje się w takim trochę odludnym sklepie, na takim trochę baśniowym rozstaju dróg, szlaków, a może labiryntów... Janusz Jaroszewski, autor powieści „&", z satysfakcją umieściłby tam diabła. Jak to na rozstaju, gdzie uznać, że coś jest labiryntem, nawet kiedy wypowiadamy z uśmiechem takie zdanie, zawsze będzie jednak skowytem o przewidywalność z wisienką kompletnej niespodzianki – tylko niespodzianka rokuje wyrwanie nas z uwięzi. Dla filozofa kultury i religii oznacza to, że normy zostały odrzucone. Co to znaczy? Symboliczna waloryzacja rozpaczy – rozpaczy, która uruchamia proces twórczy, zarówno w żywiole piękna, jak i w żywiole prawdy.

Książka Jaroszewskiego zderza prawdziwą i złudną pierwotność, a paleolit łowców-zbieraczy ze światem już neolitycznym ludzi osiadłych, właścicieli ziemi. Jaskiniowiec polując, poddawał się katharsis po wyjęciu ze zbioru istot żywych tej, która mu przyzwoliła, aby ją pożerał. Rolnik kłania się Matce Ziemi, nim rzuci w nią nasienie. Górnik wnika do łona Matki Ziemi przestrzegając ścisłych procedur, wpierw ujętych językiem religii, a obecnie religii, jaką stała się nauka. Lecz ktoś, kto pobiera z łona ziemi głazy, aby ustawić je w kromlechy, kto je tnie w graniastosłupy do budowy piramidy, kieruje się rozumem inżyniera, a nie czuciem: to deformuje jego religijność, która najpierw obejmowała cały kosmos. Opuścił Raj i rozpołowił kosmos na Raj oraz swój świat. Coraz mniej materialnych form Natury mieściło się w szufladce opatrzonej etykietką „sakralne". Długi czas wydawało się, że ubywa z niej wszystkiego, że za moment ujrzymy dno – że jest pusta. Niejako od tego momentu zaczyna przybywać w szufladce, lecz są to twory ludzkie, przedmioty. Im mniej ptaków czy pszczół, błota albo zasobów ropy, tym więcej moai, posągów, amfor, pierścieni, mieczy, luster, wagonów, dworców, żelopisów, laptopów, pianek do golenia, drugstorów. Przedmioty uświęcane jako dzieła sztuki, jako efekt geniuszu, jako zwiastuny i znaki przynależności do „prawdziwego człowieczeństwa". Wylały się z szufladki, a wszystkie są najgłębiej religijne, te zaś, które spoczywają na swoich makabrycznych cmentarzyskach – śmietniskach, albo które są kremowane w spalarniach, zachowują się po prawdzie jak demony, nieusuwalne, coraz szczelniejszą warstwą nowej biosfery otulające *Homo sapiens*.

Najbardziej zbrodniczą z istot – powiada Jaroszewski. Trzeba przemyśleć na nowo nie tylko historię człowieka, ale jego kondycję, ponieważ to, co nazwaliśmy postępem, okazuje się chorobą planety. A my jakimiś mikrobem. Mikrobem, który zażarcie przemienia materię organiczną w nieorganiczną. Nawet jeśli ma w cząsteczkach atomy węgla. Pytanie, czyja to wina, nasuwa się wręcz automatycznie. Zło to czyjaś wina? – tak myślimy. A przeto odpowiemy: technika. Niech żyje powrót do Natury! Rozbierzmy wieżowce Manhattanu, Wieżę Eiffla, moskiewskie metro, zedrzyjmy wszelki asfalt. Wyrzekniemy się dóbr materialnych, nadmiaru, Ziemi Kanaan, nie musimy opływać ani miodem, ani mlekiem, zakaszemy rękawy jak... jak Kain. Abel był pasterzem i zabijał niewinne jagniątka tak, jakby Bóg chciał je pożerać. Kain był wegetarianinem, parał się rolnictwem, jego roślinna ofiara nie spodobała się Bogu i rozżalony, zabił Abla. Rzecz w tym, że kiedy odszedł do ziemi Nod, założył miasto. Erech. Może takie jak Jerycho, Gobeli Tepe. A może takie jak Moskwa? *Od prehistorii do pohistorii. Historia wierzeń i wyobrażeń* uwzględnia oczywiście jakieś prehistoryczne wielkie cywilizacje. Jakiekolwiek zbudował Kain miasto, to wyrywał Ziemi z łona wielotonowe skały albo muł do lepienia cegieł, mościł trasy transportowania, deformował *feng szui* zakątków upatrzonych na lokalizowanie sanktuariów. Kain, zauważmy, zabił nie zwierzę, ale tylko nagą małpę. Tak jest z mitami: ożywają w jakichś nowych przesłaniach – przynajmniej mity żywe. Oznacza to, że Kain wciąż w nas żyje, bynajmniej niewygnany. Porusza się swobodnie. Aczkolwiek można też odczytywać ten mit, że odejście od hodowli inicjuje urbanizację. Hodowla to, zauważa Jaroszewski, rodzaj Auschwitz dla udomowionych zwierząt: miliardów kur, setek milionów świń, krów, jaków, reniferów czy owiec.

Historię ludzkość należałoby napisać na nowo. Tu John Gray, Harari, Bauman, podobnie Baudrillard, nawet Mikołejko, Miłosz, Le Goff i Norman Davis mogliby podać sobie ręce. Dzieje bowiem degradacji człowieka wchodzą w stan wysokiej gorączki z wynalezieniem pisma, z wynalazkiem alfabetu. Wynalazek ten oznacza scedowanie umiejętności zapamiętywania myśli na narzędzie, wpierw służące opłatom. Zaprowadziło w myśleniu standaryzację, typowość, mechaniczną naśladowczość. Bezmyślność myślenia. Fikcję przeżycia. I wreszcie, fikcję faktografii, powodującą mitów zesztywnienie. Denise Schmant-Besserat w dwutomowej pracy naukowej *Before Writing* powiada: *paleolityczne pierwowzory stanowiły podstawę, na której ostatecznie skonstruowano neolityczny system symboli.* Zdaniem uczonej, *karby pochodzące z okresu górnego paleolitu stanowiły elementarny środek przechowywania i przekazywania informacji. Teoria ta podważa więc ostre rozgraniczenie pomiędzy kulturami „cywilizowanymi", które szczycą się umiejętnością pisania, oraz prehistorycznymi kulturami „prymitywnymi", które pod tym względem odznaczały się całkowitą ignorancją*, co Jaroszewski uzupełnia od siebie: *Trudno się z tym nie zgodzić, bo faktem jest przecież, iż z tej światopoglądowej, pierwotnej gleby wyrosły neolityczne kultury, które stworzyły ukształtowane w pełni systemy piśmiennicze.* Innymi słowy, zamiast uczyć się >

Wacław Narkiewicz, *Uwaga lawiny. Karkonosze lata 60.*

myśleć, uczyliśmy się już tylko alfabetu, by móc powtarzać gotowce. „Nie wyważaj otwartych drzwi" karci się odtąd każdego, kto odstaje od sztancy i chce od początku przemyśleć, przetrawić, doświadczyć tego, co doprowadzało np. Szekspira do jego konkluzji. Lecz otwarte drzwi są tym bardziej zamurowane. Jedynie w sposób niewidoczny dla tłustego burżuja, czytającego o stanach Romea, potulnego urzędniczyny, czytającego z kulturowego obowiązku *Makbeta*.

Książka doprawdy niezwykła. Multidyscyplinarna. Pełna materiału dla refleksji o wrażliwości antropologicznej. Znakomicie ilustrowana. Chłodna, a namiętna. Świetna! ■

Thinking anew

A review of Janusz Jaroszewski's book „Od prehistorii do pohistorii" [*From Prehistory to Afterhistory*] by K. Benka. As the author says, the texts is as much a scientific dissertation, although based on knowledge from indirect sources, as well as an artistic declaration, as it was written from the position of a visual artist. Benka accurately emphasizes the advantages of the book written with extraordinary erudition and enriched with vast factographical material. ■

Joanna Mielech

JTF – 60 lat

Sześćdziesiąt lat Jeleniogórskiego Towarzystwa Fotograficznego to ważny dla fotografii czas przełomu wieków XX i XXI, podczas którego dokonała się rewolucja w dziedzinie technologii i techniki fotograficznej. W ciągu kilkudziesięciu lat działalności Towarzystwa zmieniły się także kryteria estetyczne, które dotknęły również fotografię jako dziedzinę sztuki.

Istnienie Jeleniogórskiego Towarzystwa Fotograficznego jest ważnym ogniwem w dziejach kultury w Jeleniej Górze. Towarzystwo tworzyli i tworzą ludzie, którzy fotografii oddawali się z zamiłowaniem i pasją. JTF to początek myślenia o fotografii jako dziedzinie artystycznej w regionie oraz edukacja fotograficzna, którą prowadzili członkowie Towarzystwa, m.in. Jerzy Wiklendt czy Tomasz Olszewski. Przez sześćdziesiąt lat działalności JTF powstało wiele ważnych prac, wśród których znalazły się pokazywane na wystawie w jeleniogórskiej Galerii BWA fotografie, będące efektem piętnastu plenerów organizowanych w latach 1978-1990 w różnych miejscach Karkonoszy, które określano wspólnym tytułem „Domek Myśliwski". Pojawiali się na nich nie tylko członkowie JTF, ale także uznani w Polsce twórcy spoza regionu, jak Jerzy Olek, Wojciech Zawadzki, Paweł Pierściński, Zenon Harasym czy Andrzej Rutyna i Stanisław Kulawiak. Spotkania JTF podczas plenerów w górach inspirowały i pobudzały do nowatorskich kreacji artystycznych. Prezentowane fotografie są dziś świadectwem przeobrażeń świadomości fotograficznej i budzenia nowego sposobu widzenia rzeczywistości biorących w nich udział twórców. Na wystawę składają się archiwalne zdjęcia Jeleniogórskiego Towarzystwa Fotograficznego wybrane ze zbioru liczącego około dwóch tysięcy prac. Cała kolekcja warta jest uwagi jako dokument minionego czasu, artystyczny ślad zapomnianych już często twórców związanych z regionem, a także świadectwo technologicznych przeobrażeń w fotografii. Zbiór pozwala zajrzeć w przeszłość ostatnich sześćdziesięciu lat, która jest, jak się wydaje, najmniej znanym i opracowanym okresem w historii Jeleniej Góry i jej okolic. Mimo wielu przeobrażeń, które dokonały się w dziedzinie fotografii w ciągu kilku ostatnich dekad, idea, jaka przyświecała założycielom JTF, do dziś jest aktualna – fascynacja i miłość do fotografii jako obrazu jest tak samo ważna współcześnie, jak sześćdziesiąt lat temu, niezależnie od medium, którym posługuje się twórca.

W kontekście Jubileuszu Jeleniogórskiego Towarzystwa Fotograficznego jeszcze jedna sprawa wydaje się warta poruszenia. W dzisiejszym świecie ciągłych zmian kontynuowanie idei dbałości o ciągłość tradycji jest właściwie obowiązkiem, ponieważ buduje to, co najważniejsze – kulturową tożsamość miejsca, w którym żyjemy. ■

JTF – 60 years

An information about the 60th anniversary of the Jelenia Góra Photography Society (JTF). Among its meritorious members there are Wiklendt and Olszewski, as well as non-members such as Zawadzki, Pierściński or Rutyna. A jubilee is completed with an exhibition of archival photos. ■

ZDARZENIA

Polecamy kolejną publikację Ośrodka Kultury i Sztuki z Wrocławia – cenionego wydawcy wielu książek o artystach i ich twórczości – poświęconą wybitnej postaci Zdzisława Jurkiewicza. Monografia pt. *ZDARZENIA* ma na celu rozpoznanie i przybliżenie odbiorcom różnych aspektów zróżnicowanej twórczości znakomitego, choć nadal niedocenionego twórcy. Jurkiewicz był artystą realizującym swoje prekursorskie projekty nieprzerwanie przez ponad pięć dekad. Z wykształcenia był architektem, swoją drogę artystyczną zaczynał jako malarz, niemal natychmiast próbując przekraczać tradycyjnie rozumiane granice tego medium, koncentrując się nie tylko na ostatecznej formie danego obrazu, ale na procesie twórczym, z uwzględnieniem w nim roli przypadku. Autorami tekstów do książki są: Marika Kuźmicz, Paweł Polit, Karol Sienkiewicz i Jakub Piwowarski. Publikacja zawiera także liczne teksty Zdzisława Jurkiewicza, w tym wybór tekstów wcześniej niepublikowanych, teksty Jerzego Ludwińskiego, Leszka Malugi oraz rozmowę Zbigniewa Makarewicza z Aliną Jurkiewicz – Malugą. ■

A.S.

Occurances

The Culture and Art Center in Wroclaw published a monograph dedicated to Zdzisław Jurkiewicz, an architect and painter. The book includes texts by various authors, including the artist himself. ■

Rezonanse sztuki

Redakcja: Piotr Kielan, Tomasz Pietrek
Opracowanie graficzne: Tomasz Pietrek

Wspaniałe, złote wydawnictwo jest podsumowaniem dziesięciu edycji wystaw zatytułowanych Rezonanse Sztuki, zrealizowanych przez Akademię Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu we wnętrzach Narodowego Forum Muzyki. Starannie przygotowany album zawiera obszerny i bardzo poetycki tekst Moniki Braun, poprzedzony krótkimi wstępami Andrzeja Kosendiaka i Piotra Kielana, ale najważniejsze są ilustracje. Fotografiom ukazującym eksponowane dzieła towarzyszą zdjęcia bryły i wnętrza Narodowego Forum Muzyki, ich współgranie z prezentowanymi dziełami, a także rejestrujące uroczyste otwarcia i udział biorących w nich artystów. Oprócz Akademików udział w wystawach, ale oczywiście w mniejszości, wzięli też artyści niezależni, jak Andrzej Jarodzki, Jan Chwałczyk czy Anna Kujawska-Szpakowska. Można mieć nadzieję, że ta międzyinstytucjonalna współpraca będzie kontynuowana. ■

T.Z.

Resonanses of arts

The publication is a summary of ten editions of exhibitions entitled „Resonanses of arts", realized by the Wrocław Eugeniusz Geppert Academy of Fine Arts in the interiors of the National Forum of Music. The album contains the text of Monika Braun, preceded by introductions of Andrzej Kosendiak and Piotr Kielan, but the most important are photographs which show the exhibited works and interior of the NFM. ■

Bogusław Jasiński

Język i przedmiot – w różnych stoją światach

Dzięki uprzejmości redaktora naczelnego „Formatu" dotarł do mnie najnowszy numer kwartalnika Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego „Quart". Numer – dodajmy – w całości poświęcony sztuce najnowszej. Traktuję to jako gest bezradności krytyka sztuki wobec próby naukowego ujęcia niektórych przynajmniej zjawisk w sztuce współczesnej. I w takich razach wykonuje się telefon do... filozofa – jak po pierwszą pomoc.

O cóż więc chodzi? Przede wszystkim już na pierwszy rzut oka widać zmaganie języka opisu z jego przedmiotem: mamy więc i dekonstrukcjonizm, i hermeneutykę, i post-modernizm, post-sztukę, i jeszcze wiele innych „post", nie zawsze czytelnych. Wirują te języki, nakładają się na siebie, toczą z sobą grę, ale spoza niej zaiste już nic nie widać. A na to wszystko nakładają się jeszcze zmienne perspektywy badawcze: trochę ekologii, trochę tzw. antropocenu, trochę episteme (ale bez filozoficznej głębi), badania feministyczne, antropologiczne, postkolonialne, kulturoznawcze i wreszcie wybrane (całkiem przypadkowo) przykłady ze sztuki współczesnej. Wszystko to ułożyło się w jeden numer kwartalnika. Należy domniemywać, iż cel główny, który przyświecał temu przedsięwzięciu był jeden: wyprawa historyka sztuki w sztukę współczesną. Co z niej wynika?

Wydawać by się mogło, że tego typu wycieczkom niewiele zagraża – wszak tak, jak badacz i historyk sztuki ogląda romantyzm, rokoko, renesans, dadaizm, surrealizm czy nawet konceptualizm, land art, body art, pop art i cokolwiek jeszcze innego z historii sztuki opisanej w podręcznikach i leksykonach, tak też i tym samym okiem spogląda na to, co dziś się dzieje w galeriach i poza galeriami, czyli w instytucjach zajmujących się prezentowaniem sztuki najnowszej. A jednak ten schemat przestał działać. Dlaczego? Po pierwsze dlatego, że zniknął ów tradycyjnie pojmowany przedmiot sztuki, i po drugie – bo oko nawykłe do starych nawyków, a więc wykształcone na tradycyjnej estetyce i filozofii, po prostu nie widzi tego, co artyści próbują prezentować. Nawiasem mówiąc, nawet i ci ostatni zrzucają z siebie kostium artysty i próbują być działaczami i twórcami wszystkiego, ale nie tylko sztuki. Mamy więc nie tylko pomieszanie języków, ale i pomieszanie światów, o których mówimy. Estetyka zaś ponosi w tym zamęcie porażkę za porażką i zamyka się w swoich językach – coraz bardziej oddalonych od rzeczywistości i karmiących się samymi sobą, produkując słowa z innych słów, tkając frazy z innych fraz i myśli z ciągów innych myśli. I nikt nie ma odwagi, by przekłuć tę monadę, bo w gruncie rzeczy nikt też nie wie, w którym kierunku iść. Ta samowyjaśnialność wszelkich procedur badawczych jest tu zaiste zdumiewająca, a tautologiczność wywodów przestała kogokolwiek dziwić. Toczy się więc ta gra w sztukę współczesną i estetykę, a dopuszczony do niej zostaje tylko ten, kto wcześniej zaakceptuje jej reguły.

W takiej sytuacji wyprawa historyków sztuki po sztukę najnowszą od początku więc musiała być ryzykowna. Bo języki estetyki tradycyjnej niejako z definicji nie były w stanie opisać artefaktów artystycznych, które sztuką po prostu już nie są – albo przynajmniej udają, że nie chcą nią być. Jeśli przyjmiemy, że kategorią centralną estetyki tradycyjnej było pojęcie dzieła sztuki rozumiane przedmiotowo, to mając do czynienia z procesami twórczymi, z działaniami, akcjami, performancami, a nawet ruchami społecznymi, widzimy gołym okiem, że dokonała się zmiana paradygmatyczna w pojmowaniu sztuki. Oznacza to, że do zupełnie nowych zjawisk potrzeba też nowych pojęć i słów, bo to one ostatecznie ukształtują nowe widzenie. To przesilenie jeszcze nie dokonało się w estetyce i dlatego jest zamęt. Zawodzą też języki powołane do opisu innych światów – ekologii, feminizmu, antropologii itd. [1]* Rzecz jasna mam świadomość tego, że nawoływania do nowego paradygmatu estetyki, która będzie wreszcie widzieć sztukę najnowszą, będą dopóty bezcelowe, dopóki w fundamentalny sposób nie przeprowadzi się rewizji filozoficznych podstaw estetyki tradycyjnej, a to w praktyce oznacza debatę nad spuścizną kartezjańskiego modelu myślenia i filozofowania.

Zagadnienia powyższe rzecz jasna wymagają podjęcia w osobnym miejscu i być może niewiele wnoszą do lektury recenzowanego tu numeru Quartu – poza tym jednym: że ustalają perspektywę tej lektury. Co to oznacza w praktyce? Otóż jeśli traktujemy poszczególne teksty tu pomieszczone jako próbę idiograficznej analizy wybranych zjawisk i problemów sztuki najnowszej, to ucinamy dyskusję na temat nowej estetyki etc. Jeśli natomiast próbujemy znaleźć w nich pewne prawidłowości natury nomotetycznej, czyli uogólnienia, które diagnozują ów zamęt w estetyce, to ich po prostu tu nie znajdziemy. Ale przecież historyk sztuki jest przede wszystkim od tego pierwszego, drugie pozostawiając chociażby filozofom. Przyjmując takie założenia, czytelny staje się zamysł całego tomu: zobaczyć choćby fragment, ale nie silić się na oddanie całości (w jakikolwiek sposób). Bo całość jest niejasna i nie *jest*, lecz *staje się*. Przy takim założeniu dyskusyjne mogą co najwyżej wydawać się takie a nie inne przykłady sztuki najnowszej i kryteria ich wyboru. Nie sądzę, aby w tym wypadku były one reprezentatywne.

Wydaje się, że pewne intuicje tych wątpliwości, które zgłosiłem na początku, miała redaktorka całego tomu, prof. Anna Markowska. Nieprzypadkowo wszak wspomina o potrzebie „oduczenia się" starego języka i o „niewiedzy", z której dopiero być może kiedyś narodzi się wiedza krytyczna, adekwatna do tego nowego przedmiotu. W tym miejscu właściwsze byłoby odwołanie się do kategorii Maxa Webera (wprawdzie stosowanej na inny użytek, ale jakże plastycznej) – wtedy, kiedy opowiada on o „odczarowaniu" starego świata, zdominowanego przez tradycyjne nawyki myślenia. Otóż i my także powinniśmy odczarować nie tylko samą estetykę (z jej samowyjaśniających się pojęć i procedur wyjaśniania), ale i tę nową sztukę (czyli, w tym wypadku, przestać traktować ją z namaszczeniem właściwym sztuce dotychczasowej i zacząć przykładać do niej miary krytyczne, falsyfikacyjne, jakby powiedzieli filozofowie). Dopiero wtedy i jedna, i druga zaczną naprawdę żyć.

Na pewno jednak nie jest tak, że narracje „klimatyczne", feministyczne, czy też nawet socjologizujące są w stanie oddać sens tej sztuki, która przestała być sztuką (przedmiotową). Te języki po prostu nie wytrzymują próby ognia, w którym spłonęła dawna sztuka. Mówiąc zaś poważniej: prawdopodobnie – *tout proportion garde* – trzeba by wreszcie dokonać owego „cięcia epistemologicznego", jawnie odgradzającego stary świat estetyki od jakiejś nowej przestrzeni teoretycznej.

Czy wszystko to, co wyżej zostało zasugerowane, eliminuje jakikolwiek namysł na taką nową praktyką artystyczną? Oczywiście, że nie – każda próba w tym kierunku podjęta jest ważna, albowiem jest świadectwem tego, że oko jednak widzi, choć nie wszystko dostrzega. Bo jak to zwykle bywa przy paradygmatycznych przesileniach, błąd nie w przedmiocie, ale w samym widzeniu. A na marginesie – i nie bez satysfakcji – warto odnotować, iż próba zmierzenia się historyka sztuki ze sztuką najnowszą wychodzi ze środowiska wrocławskiego, co raz jeszcze potwierdza istnienie jakiegoś swoistego *genius loci*, które właśnie tu lokalizowało awangardy i wszelkie nowe myślenie, do którego potem równali inni. ■

Different worlds of the language and object

The editorial board of the Institute of History of Art at the Wrocław University published a new issue of „QUART" magazine entirely dedicated to contemporary art. As it has much in common with „Format" magazine, a philosopher and an expert of art – Bogusław Jasinski – was asked for a comparative review. One of his conclusions concerns the necessity of creation of a new language to describe the contemporary art. ■

1 *Pisałem o potrzebie paradygmatycznej zmiany w estetyce współczesnej wielokrotnie, m.in. w książkach: *Estetyka poestetyce. Prolegomena do ontologii procesu twórczego*, *Twórczość a sztuka. Wprowadzenie do estetyki procesu twórczego*, a także *Sztuka? – Tylko wtedy, kiedy jestem*. Te wieloletnie zmagania dziś czytam jak przysłowiowe wołanie na puszczy.

JANUSZ MIELCZAREK

Wspomnienie o Mieczysławie Cybulskim

Mieczysław Cybulski, fot. Małgorzata Dołowska

W ostatnim telefonie zapowiadał, że wkrótce będzie okazja zobaczenia się, na chwilę. Bardzo mnie to uradowało. Od chwili poznania się w roku 1995, a potem od wspólnych pobytów na plenerach, spotkania z Mieczysławem Cybuskim i nigdy nie kończące się gawędy z Nim, jako filmowcem, człowiekiem zaangażowanym w meandry polskiego ruchu fotograficznego, a wcześniej jeszcze żołnierzem Powstania Warszawskiego i więźniem pierwszych lat PRL-u, były dla mnie, rocznika nieco tylko podążającego za Nim fascynujące i nigdy niedokończone.

Zafrasowałem się, że w okresie pandemicznym ma wręczać odznaczenia kilkusetosobowej grupie, co uważałem za o wiele za wczesne. Próbowałem Go wielokrotnie przekonać, że należy to odłożyć ale nie widział problemu. Być może doświadczenia czasu wojny i wczesnego PRL-u utwierdziły Go w tym, że jest niezniszczalny- choć prawdę mówiać, my też Go za takiego mieliśmy. Ale Covid-19 był nieubłagany, upomniał się o Niego 28 kwietnia 2021 roku. ■

Mieczysław Cybulski urodzony w roku 1933 w Oktawinie, twórca o niewyczerpanej pomysłowości. Po odejściu z funkcji wiceprezesa Zarządu Głównego Związku Polskich Artystów Fotografików, którą pełnił przez dwananaście lat, założył w roku 1995 Stowarzyszenie Twórców Fotoklub Rzeczypospolitej Polskiej i był Jego prezesem. Nasz Przyjaciel i Dobry Człowiek.

Mieczysław Cybulski (1933–2021) was an artist, photographer and filmmaker, as well as activist in photographic societies. He was a great friend of the Format journal too. ■

17 czerwca 2021 roku zamontowana została przy Placu Kościuszki we Wrocławiu tablica upamiętniająca Galerię Pod Moną Lisą i działalność jej twórcy – Jerzego Ludwińskiego.

Fot. Zbigniew Makarewicz, Archiwum Galerii Działań

Tablicę (z inicjatywy Fredo Ojdy, Zbigniewa Makarewicza i Grzegorza Borkowskiego) przygotował i umieścił w odpowiednim miejscu Wydział Promocji Miasta i Turystyki we Wrocławiu. Pomysł powstał w grudniu 2017 roku, kiedy minęła pięćdziesiąta rocznica otwarcia pierwszej wystawy (Zdzisława Jurkiewicza) w Galerii Pod Moną Lisą. Przy ustalaniu treści tablicy współpracowało wiele osób, zebraliśmy też różne fotografie przedstawiające Jerzego Ludwińskiego, w rezultacie wybrana została fotografia wykonana i udostępniona do tego celu przez Jarosława Kozłowskiego. Nie było uroczystości odsłonięcia tablicy, ale sama jej obecność przypomina, że Galeria Pod Moną Lisą to cenny element dziedzictwa kulturowego Wrocławia, a znaczenie tej galerii wykracza oczywiście poza Wrocław, ma zasięg ogólnopolski, szczególnie dla nurtu neoawangardy. Wyjątkową aktywność teoretyczną i organizacyjną twórcy galerii dokumentuje w szerokim zakresie Archiwum Jerzego Ludwińskiego (ekspozycja stała w Muzeum Współczesnym we Wrocławiu) jednakże tablica, choć skromna, wpisuje tę działalność w konkretny element tkanki miasta. ■

GB

To commemorate the Mona Lisa Gallery and its founder, Jerzy Ludwinski, a special plate was installed on June 17, 2021, in Kościuszki Sq. in Wroclaw. The gallery played an important role especially for neo-awant-garde artists not only in Wroclaw, but also in the whole country. ■

ALICJA KLIMCZAK-DOBRZANIECKA

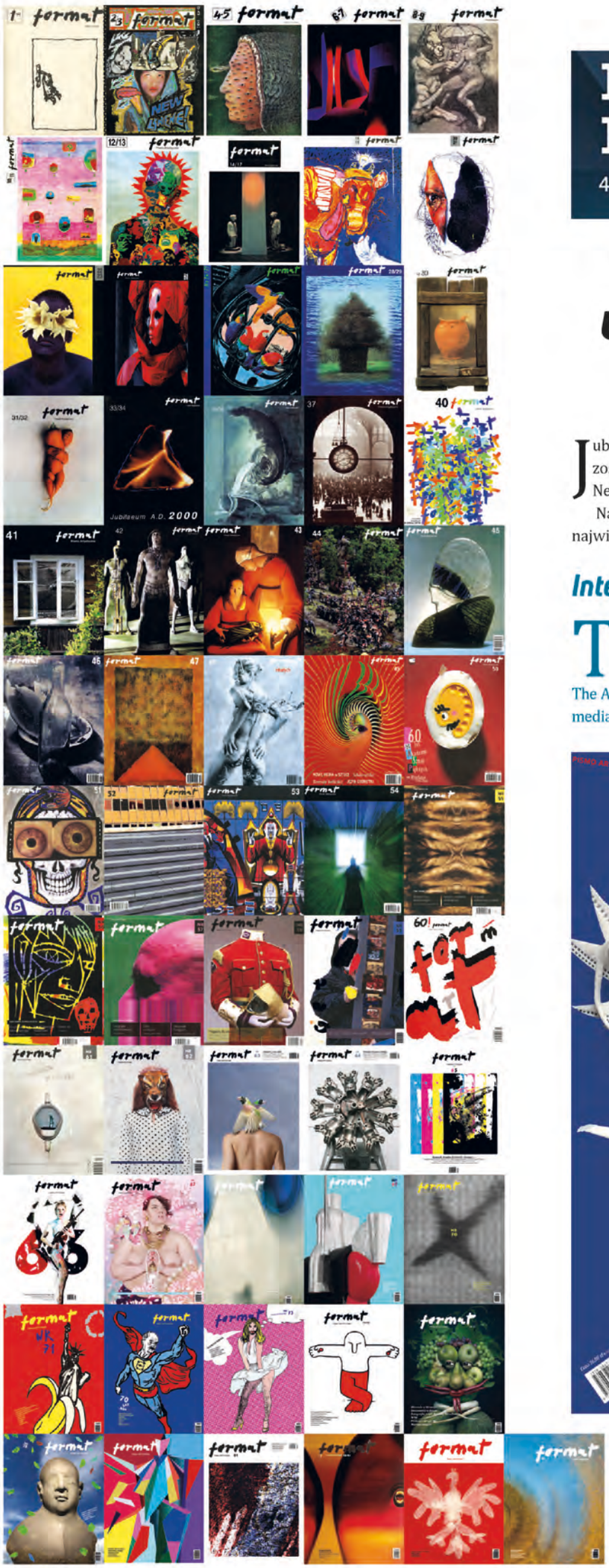
Sztuka idzie na wolność.

Sztuka w Polskiej Rzeczpospolitej Ludowej, Czechosłowackiej Republice Socjalistycznej i Węgierskiej Republice Ludowej w latach osiemdziesiątych XX wieku

Sztuka idzie na wolność... to propozycja wydawnicza traktująca o gorących latach 80. rozpatrywanych przez pryzmat sztuki, a konkretniej klimatu artystycznego w krajach „czwórki wyszehradzkiej". I chociaż dzieje Polski, Czech, Słowacji oraz Węgier w latach 1945 - 1989 pozornie mają wiele punktów stycznych – łączy ich przede wszystkim doświadczenie polityczne – to historia oraz faktyczne możliwości środowisk artystycznych w tych krajach znacznie różniły się od siebie. O ile charakterystyka ostatniej dekady trwania komunizmu w Polsce i jego artystyczna recepcja to zjawisko w ostatnich latach dość często omawiane, to historia sztuki lat 80. w Czechosłowacji i na Węgrzech jest tematem niekoniecznie znanym szerszej publiczności. Teksty zostały napisane przez teoretyków i badaczy sztuki poszczególnych krajów. Obok zasadniczej treści, a więc wypowiedzi ujmujących w ramy omawiany problem, znajdziemy suplementy – dynamiczne wywiady i eseje skupiające się na wybranych zagadnieniach, uzupełniające ogólny obraz sztuki o perspektywę „małą". Efektem jest publikacja, która próbuje uchwycić fenomen niezależnej działalności artystycznej, która rozgrywała się na marginesie oficjalnego obiegu sztuki oraz obowiązującej doktryny. To także zaznaczenie ciągłości wątków obecnych w sztuce dzisiejszej, zaś przede wszystkim próba namysłu nad pojęciem wolności wypowiedzi artystycznej, która mimo upływu czasu jest wartością podlegającą ciągłym negocjacjom. ■

Art goes free. Art in the Polish People›s Republic, the Czechoslovak Socialist Republic and the Hungarian People›s Republic in the 1980s

A review of a book dedicated to art in the countries of the Visegrad Group in the 1980s. Despite seemingly many common points, there were also many differences among them regarding history and possibilities in the domain of independent art. The book includes texts by art theoreticians and researchers from those countries, as well as essays and interviews. ■



Best of Print News Design

42nd Edition Creative Competition

Międzynarodowe uznanie dla okładki Formatu

Jubileuszowa okładka 85 numeru Pisma Format autorstwa Tomasza Pietrka została wyróżniona na Międzynarodowym przeglądzie prasy Society for News Design.

Nagroda - Award of Excellence - sytuuje Format w prestiżowym gronie największych wydawców medialnych. Gratulujemy! ■

International recognition for Format's cover

The cover of the 85th, jubilee issue of the Format journal designed by Tomasz Pietrek got a distinction at the international press review Society for News Design.

The Award of Excellence locates Format in a prestigious group of the biggest media publishers. Congratulations! ■

Andrzej Saj w redakcji, rys. Tomasz Pietrek

W latach 1991–2021 redaktor Andrzej Saj prowadził autorski magazyn poświęcony sztuce współczesnej. Przez 30 lat udało mu się zgromadzić wokół czasopisma zespół ważnych i interesujących autorów, dostarczających refleksji o polskim oraz europejskim życiu artystycznym. Redakcja czasopisma oraz współpracownicy składają serdeczne podziękowania za wspólne tworzenie Pisma Artystycznego Format oraz uczynienie wrocławskiej Akademii Sztuk Pięknych ważnym i opiniotwórczym ośrodkiem dyskusji. ■

In the years 1991–2021, the editor Andrzej Saj has ran an independent journal on contemporary art. For 30 years he managed to gather a team of important and interesting authors who have been providing reflections on Polish and European artistic life. The editors of the journal and collaborators wish to express their cordial thanks for creating the Format Artistic Journal together and for making the Wrocław Academy of Fine Arts an important and opinion-forming center of discussion. ■

format

30 LAT

Galeria Entropia, Rzeźnicza 4, Wrocław
9–16.11.2021

Wprowadzenie do wystawy
9.11.2021, godz. 17.00

Kuratorzy: Tomasz Pietrek, Piotr Masny

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

EDWARD DWURNIK

POLSKA POLAND

09.07–19.09.2021

Kurator / Curator:
Krzysztof Stanisławski

CSW „Znaki Czasu”
Wały gen. Sikorskiego 13
Toruń

Edward Dwurnik, KONSTYTUCJA 3 MAJA, 1989, płótno, olej, 281 × 453 cm, Kolekcja Katarzyny i Wojciecha Szafrańskich, depozyt Muzeum Narodowego w Krakowie

INSTYTUCJA WSPÓŁFINANSOWANA PRZEZ Ministerstwo Kultury Dziedzictwa Narodowego i Sportu. MIASTO TORUŃ Województwo Kujawsko-Pomorskie KUJAWY POMORZE Urząd Marszałkowski Województwa Kujawsko-Pomorskiego w Toruniu
Partnerzy: Fundacja Edwarda Dwurnika MOK MUZEUM OKRĘGOWE W BYDGOSZCZY MUZEUM WARMII I MAZUR W OLSZTYNIE Muzeum Okręgowe im. Leonharda Tyszkiewicza w Grodnie Muzeum Narodowe w Szczecinie
Partner technologiczny: aklen
Partnerzy medialni: TVP KULTURA artinfo.pl format RYNEK SZTUKA FASHION FASHIONPOST SZTUKA PiK NOWOŚCI