

format

PISMO ARTYSTYCZNE

NR
70

*Struktury w malarstwie
Hałas, Jarodzki, Gieraga
Borcz, Bereś
Młode malarstwo
Sztuka elektroniczna*

Cena 16,00 zł (w tym 5% VAT)

ISSN 0867-2555



9770867255004 01

30 LAT GALERII WŁADYSŁAWA HASIORA 1985 - 2015



16TH MEDIA ART BIENNALE

TEST EXPOSURE

2015

wydarzenia otwarcia: 13-17.05.2015

główne wystawy do 30 czerwca 2015
miejsca: Muzeum Narodowe, Centrum Sztuki WRO,
Biblioteka Uniwersytecka, DH Renoma, Galeria Entropia,
przestrzeń publiczna i inne

Czytaj o WRO 2015 w następnym numerze Formatu!



Projekt dofinansowany ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego | Dofinansowano ze środków Gminy Wrocław | www.wroclaw.pl

Małgorzata Kosiec *Abstrakt*

kurator Agnieszka Gniotek



16.04–05.05.2015

wernisaż 16.04.2015 godz 19.00

andel's Hotel Łódź ul. Ogrodowa 17



Czwarta odsłona mia ART GALLERY Nowe miejsce, Nowe spotkania ze sztuką

mia zmieniła lokal.

mierzymy się z mieszczańskimi kamienicami z przełomu wieków,
dwa poziomy tajemniczej i inspirującej przestrzeni wystawienniczej,
wspaniałej zarówno do wystaw sztuki, jak i wyjątkowych kameralnych spotkań.
jasny, rozświetlony parter i mroczne wrocławskie sklepienia piwnic
to nasze wyzwanie wystawiennicze.

młodzi w mia.

od 7 marca 2015 indywidualna wystawa prac Ziemowita Fincka pt. "Polonia";
w najbliższych planach galerii są m.in. indywidualne wystawy
Piotra Butkiewicza (Polska), Izabeli Kowalczyk (Francja),
ale też spotkania w ramach 360° ART GALLERY by mia.



ART
GALLERY

ul. Św. Mikołaja 61-62
Wrocław
+ 48 601 30 22 55
www.miaartgallery.com



www.rynekisztuka.pl
Rynek sztuki | Aktualności | Porady dla kolekcjonerów



Drodzy Czytelnicy!

Kontrowersje terminologiczne wokół pojęcia „malarstwa strukturalnego” nie mogą przesłonić faktu, że wielu artystów już w latach 50. i 60. odwoływało się do tego, modnego wówczas, pojęcia strukturalizmu, przystosowując jego założenia do własnych koncepcji twórczych. Czy słusznie? Jak dowodzą tego teoretycy – czyniono to nie zawsze w rozumieniu tej koncepcji, służącej do interpretacji świata i analizy form komunikacji językowej. Malarstwo zwane strukturalnym (i dzisiaj niektórzy artyści odwołują się do tej nazwy) nie ma w zasadzie wiele wspólnego ze strukturalistami i ich koncepcjami wypracowanymi w poprzednim wieku. Jednak w humanistyce termin ten pojawia się i może mieć swoje odniesienia również do twórczości plastycznej – co zostało streszczone w tekstach wprowadzających w wiodącą tematykę bieżącego numeru czasopisma. Omówiono tu także przykłady twórczości malarskiej pretendującej do takich, strukturalnych kwalifikacji; obrazy abstrakcyjne, z kręgu malarstwa materii, konkretyzm... to niektóre dowody poszukiwań malarskich inspirowanych się strukturami w materii malarskiej. W zeszycie znalazły się także omówienia wystaw i postaw artystycznych już spoza kręgów abstrakcji nieprzedstawiającej (w tym blok tekstów o kondycji malarstwa młodych), a także relacje z ważniejszych wydarzeń z przełomu ubiegłego i tego roku, w tym z kręgu fotografii i nowych mediów (festiwale sztuki elektronicznej). Zapraszamy do lektury.

Andrzej Saj

REDAKTOR NACZELNY:

Andrzej Saj
e-mail: asa@format-net.pl

ADRES REDAKCJI:

Plac Polski 3/4, 50-156 Wrocław
tel. 71 34 380 31 w. 209 i 239
fax 71 34 315 58; 34 325 37
e-mail: format@asp.wroc.pl

WSPÓŁPRACOWNICY KRAJOWI:

Andrzej P. Bator, Lila Dmochowska,
Eulalia Domanowska, Grzegorz Dziamski,
Piotr J. Feręński, Agnieszka Gniotek, Krzysztof Jurecki,
Anna Kania, Dorota Koczanowicz, Andrzej Kostołowski,
Bożena Kowalska, Elżbieta Łubowicz, Dorota Miłkowska,
Mirosław Rajkowski, Mirosław Ratajczak, Adam
Sobota, Krzysztof Stanisłowski, Grzegorz Sztabiński,
Marek Śnieciński, Lena Wicherkiewicz, Kama Wróbel

WSPÓŁPRACOWNICY ZAGRANICZNI:

Leszek Brogowski (Rennes), Renata Głowacka
(Paryż), Alexandra Hołownia (Berlin), Bogdan
Konopka (Paryż), Ireneusz Kulik (Düsseldorf)

KOREKTA:

Natalia Karnecka-Michalak

LAYOUT I OPRACOWANIE GRAFICZNE:

Tomasz Pietrek, www.tomaszpietrek.com

REDAKCJA EDYTORSKO-TECHNICZNA:

Romuald Lazarowicz

DRUK: Jaks, Wrocław / www.jaks.net.pl

TŁUMACZENIE NA JĘZYK ANGIELSKI:

Ryszard Sawicki

OKŁADKA:

Konrad Jarodźki, WTC, 2007
Projekt okładki: Tomasz Pietrek

ŁAMANIE I PRZYGOTOWANIE DO DRUKU:

„Lena” Wrocław (info@wydawnictwo-lena.pl)

WYDAWCA:

Akademia Sztuk Pięknych
im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu

WARUNKI PRENUMERATY:

W prenumeracie krajowej cena 1 egz. wynosi 16,00 zł.
Kwotę 48,00 zł (16 x 3) prosimy wpłacić 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:

Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego
Za finansowe wsparcie serdecznie dziękujemy.

Nakład: 2000 egz (DCJ)

Copyright © 2015 by Redakcja „Format”

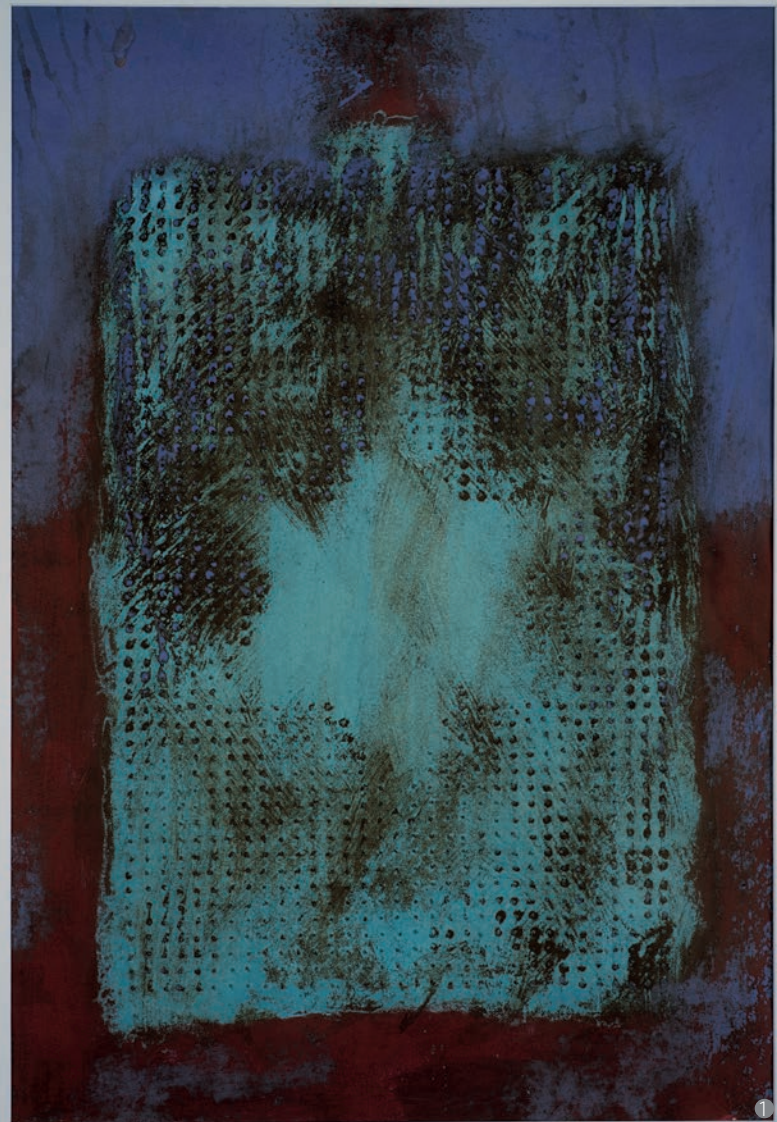
CENA 16,00 ZŁ

(w tym 5% VAT)

Numer jest indeksowany w bazie BazHum:

http://bazhum.pl/

(część drukowanych materiałów jest recenzowana)



26

W numerze

TEMA TY

- 4. **BOGUSŁAW JASIŃSKI.** *Strukturalni*
- 8. **ANDRZEJ SAJ.** *O materii malarskiej – i jej strukturze*
- 12. **GRZEGORZ SZTABIŃSKI.** *Malarstwo strukturalne*
- 16. **ANDRZEJ KOSTOŁOWSKI.** *Gruzy, platany, ideogramy*

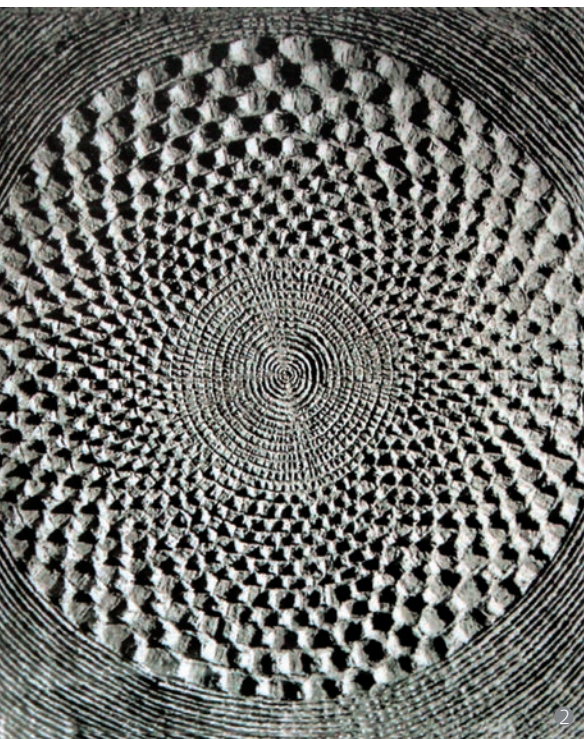
POSTAWY

- 21. **PAWEŁ LEWANDOWSKI-PALLE.** *Obrazy ujawniają się same*
- 26. **MARTA CZYŻ.** *Powroty Hałasa*
- 31. **ANDRZEJ SAJ.** *W materii malarskiej: bliżej słońca...*
- 34. **ANDRZEJ JAROSZ.** *Struktury i wyobraźnia*
- 38. **DOROTA MIŁKOWSKA.** *Wojciech Łupa, In statu nascendi*
- 41. **BOŻENA KOWALSKA.** *Kontemplacyjna i radosna*
- 44. **PAWEŁ LEWANDOWSKI-PALLE.** *Strukturalny Neo-Pop AK-D*
- 48. **ZBIGNIEW MAKAREWICZ.** *Rzeźba ustrukturowana*
- 50. **GRZEGORZ SZTABIŃSKI.** *Struktury tkackie Jolanty Rudzkiej-Habisiak*

Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego.



Akademia
Sztuk
Pięknych
im. Eugeniusza
Gepperta
we Wrocławiu



2 12

1. **Józef Hałas**, *Bez tytułu*, 2013, gwasz, papier, 70x50 cm, fot. Stanisław Sielicki, dzięki uprzejmości mia ART GALLERY
2. **Wanda Gołkowska**, *Tablica*, relief, technika własna, 1966, własność: Galeria Lambert
3. **Paweł Lewandowski-Palle**, *Widok ekspozycji*, Muzeum Miedzi w Legnicy
4. **Maciej Bernhardt**, *Śmietniki*, 1982/83, olej na płótnie, 125x160 cm
5. **Julian Stańczak**, *Proportional*, 2010, 15 at 16x16 cm, fot. dzięki uprzejmości artysty

POSTAWY I

52. **LENA WICHERKIEWICZ**. *Pejzaże ciała*
55. **KAMA WRÓBEL**. *Samotny wędrowiec w krainie malarstwa, czyli podróż Katarzyny Karpowicz*
58. **AGNIESZKA WOLNY-HAMKAŁO**. *Niewinni czarodzieje*
61. **DOBROMIŁA BŁASZCZYK**. *Bettina Beres. Za zastoną toczy się szczęśliwsze życie*
64. **ANITA WINCENCJUSZ-PATYNA**. *(Nie)znane eksperymenty artystyczne Pukocza*

POSTAWY II

68. **GABRIELA DRAGUN**. *Morfologia starej/nowej rzeczywistości – konteksty wystawy o Galerii Sztuki Najnowszej w MWW*
70. **ANNA MARKOWSKA**. *Kutera w najlepszej formie*
74. **DOBROMIŁA BŁASZCZYK**. *Marian Warzecha. Kolaże*
77. **ALICJA KLIMCZAK-DOBRZANIECKA**. *Malarskie wzloty Ikar*
80. **LENA WICHERKIEWICZ**. *O cielesnej naturze rzek. „Ciała rzek” Izabeli Żółcińskiej*

WYDARZENIA

82. **AGNIESZKA GNIOTEK**. *Naukowo i emocjonalnie*
85. **PAWEŁ JAGIEŁŁO**. *Fotofestiwal 2014*
88. **KRZYSZTOF JURECKI**. *XXIV Miesiąc Fotografii*
91. **KAROLINA GOLINOWSKA**. *Biennale Mediations: When Nowhere Stays Nowhere*
94. **LENA WICHERKIEWICZ**. *„Corpus” w Zachęcie Narodowej Galerii Sztuki*
97. **KRZYSZTOF JURECKI**. *Pracownia w Wozowni*

MELODE MALARSTWO

99. **PAWEŁ LEWANDOWSKI-PALLE**. *131 tysięcy sygnałów*
102. **JUSTYNA TEODORCZYK**. *Czy malarstwo odchodzi od zmysłów?*
106. **ANNA KANIA**. *Patrząc z góry – o malarstwie Juliusza Kosina*
109. **KAMA WRÓBEL**. *Czy młoda znaczy świeża?*

REMINISCENCJE

112. **RENATA GŁOWACKA**. *Marcel Duchamp – kubista*
114. **RYSZARD RATAJCZAK**. *Cztery odsłony malarskie Macieja Bernhardta*
116. **LILA DMOCHOWSKA**. *Julian Stańczak – czysta forma i „burzliwe” wspomnienia*

KONTAKTY

118. **MAREK ŻYDOWICZ**. *Malarstwo Boba Dylana*
120. **MIECZYŚLAW SZEWCZUK**. *Hilarego Gilewskiego surowy styl*
122. **MIROŚLAW RAJKOWSKI**. *Transmediale 2014 AFTERGLOW*
125. **G.J. JERMOLIS**. *Ars Electronica 2014*
128. **MAGDALENA CHROMIK**. *Sweet (?) dreams baby, czyli pop art w Kolonii*

REWACJE

130. **PAWEŁ JAGIEŁŁO**. *Nie tylko dla orłów*
132. **DOMINIKA PURCHAŁA**. *Wystawa Szepty i Hałasy*
134. **ANNA KANIA**. *„Geometria + natura = sztuka Leszka Wyczółkowskiego”*
135. **ZBIGNIEW MAKAREWICZ**. *Jerzy Władysław Puciata 1933 – 2014*
136. **ALICJA JODKO**. *Photographie*
137. **BOŻENA KOWALSKA**. *32. plener „geometrystów”*
138. **ANDRZEJ KOSTOŁOWSKI**. *Wywyższenie lekceważonego*
139. **MARIUSZ PŁOCKI**. *„Gorzki to chleb jest polskość”*

RECENZJE

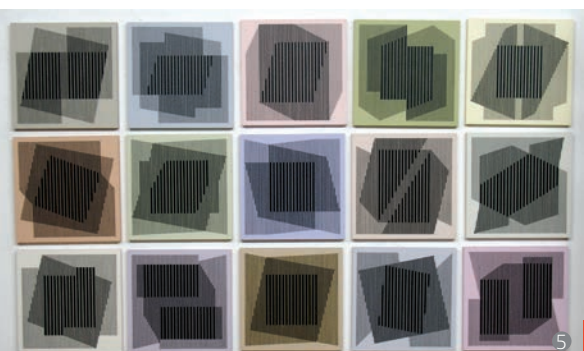
142. **WALDEMAR OKOŃ**. *Zborowski i inni*
143. **ALICJA KLIMCZAK-DOBRZANIECKA**. *Luxus*
144. **MAREK ŚNIECIŃSKI**. *„Patyczki Pana Boga” – Janusz Jaroszewski*
144. **LILA DMOCHOWSKA**. *Artyści Galerii Kościelak .Maria Michałowska Z cyklu KALKO-MANIA. ANDRZEJ KOSTOŁOWSKI. STRUKTURA I NIC (1)*



3 31



4 114



5 116

Strukturalni

4



Naprawdę martwi mnie to, że tak łatwo dajemy się zwieść pozorom. Dlatego piszę trochę tak, jakbym stąpał po krawędzi. A jednym z przejawów działania pozorów jest uleganie tyranii słów. Bo zbyt wiele zaiste jest słów pod ręką, przeczytanych lub zasłyszanych, i wiodą nas one na pokuszenie. A więc mówię tu o manii nazywania i definiowania wszystkiego, co tylko przed oczy się nawinie. A najgorzej jest z tymi, którzy zbyt wiele książek przeczytali, albowiem niewątpliwie wiele słów posiadli. A może tylko tak im się wydaje?

W każdym razie podobna diagnoza, z powyższych pobudek sformułowana, dotyczy kwestii strukturalizmu. Bo zaiste zrobiła się tu kwestia i zrobił się problem nie byle jaki. A mianowicie, pojęcie to, stosunkowo dobrze zdefiniowane przez filozofów i językoznawców nagle zaczęło robić karierę w sztuce. I choć tam znaczyło „coś”, to tu niemal „wszystko” – czyli w praktyce nic. Jednym słowem, w krytyce artystycznej i w samej sztuce zakres tego pojęcia stał się dokładnie odwrotnie proporcjonalny do jego treści! A jeśli tak, to prawdziwa jego siła wyjaśniania i nazywania czegokolwiek jest bliska zeru.

Bo czy naprawdę każda redukcja formy artystycznej, minimalizacja gestu i wyrazu, sprowadzanie złożonego do prostego już jest

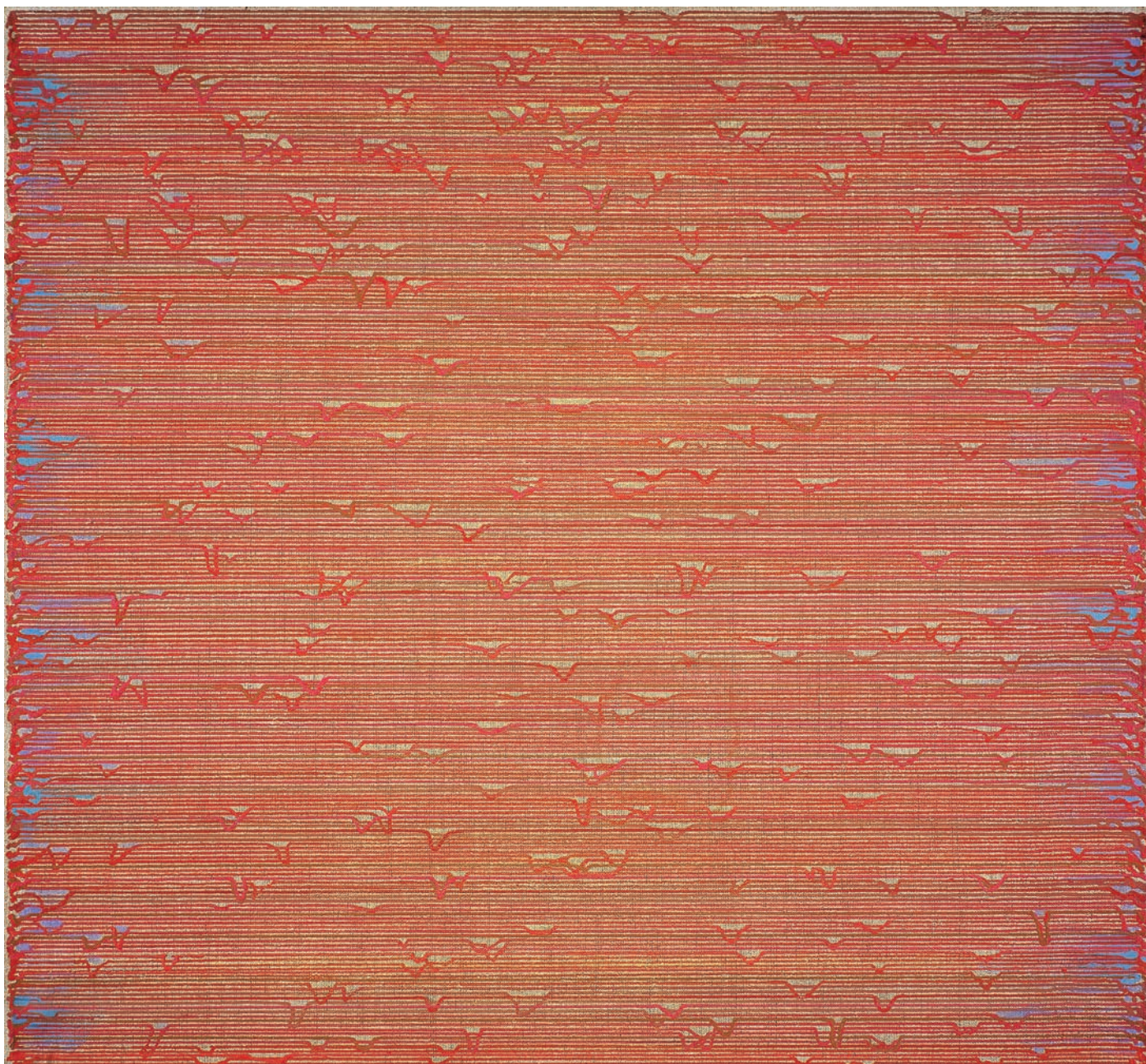
Strukturalizm to kategoria opisu i analizy świata (...)

strukturalizmem? To tak, jakby powiedzieć o Różewiczu, który postanowił pisać „ze ściśniętym gardłem”, że jest poetyckim strukturalistą. Podobnych przykładów, i to w każdej dziedzinie sztuki, jest mnóstwo. Oczywiście można dowolnie nazywać cokolwiek, tylko czy to naprawdę wnosi coś nowego o samym nazywanym przedmiocie?

Strukturalizm to pojęcie, które zostało stworzone przez Levi Straussa jako kategoria opisu i analizy świata, na podstawie badań językoznawców: najpierw Ferdynanda de Saussure’a, a potem Bertila Malmberga, Noama Chomskiego i in. Chodziło o to, aby właśnie w sposób głęboki spoglądać na rzeczy-

wistość, spod pozoru fenomenologicznego wydobywać istotne relacje i uwarunkowania, czyli właśnie nagą strukturę. Ale inspiracją było niewątpliwie językoznawstwo, które w języku odkryło system.

Od czasu słynnych wykładów genewskich Ferdynanda de Saussure’a (1907-1911) przyjęto wyróżniać w języku dwie jego podstawowe cechy: formę i treść, inaczej: znaczące i znaczone. Cały jednak wysiłek badań tak efektownie rozpoczętych w *Kursie językoznawstwa ogólnego* skoncentrowany został na analizie aspektów formalnych języka. Jak wiadomo, osiągnięto na tym polu spore sukcesy. Zwłaszcza zwrócić należy uwagę na dynamiczny rozwój

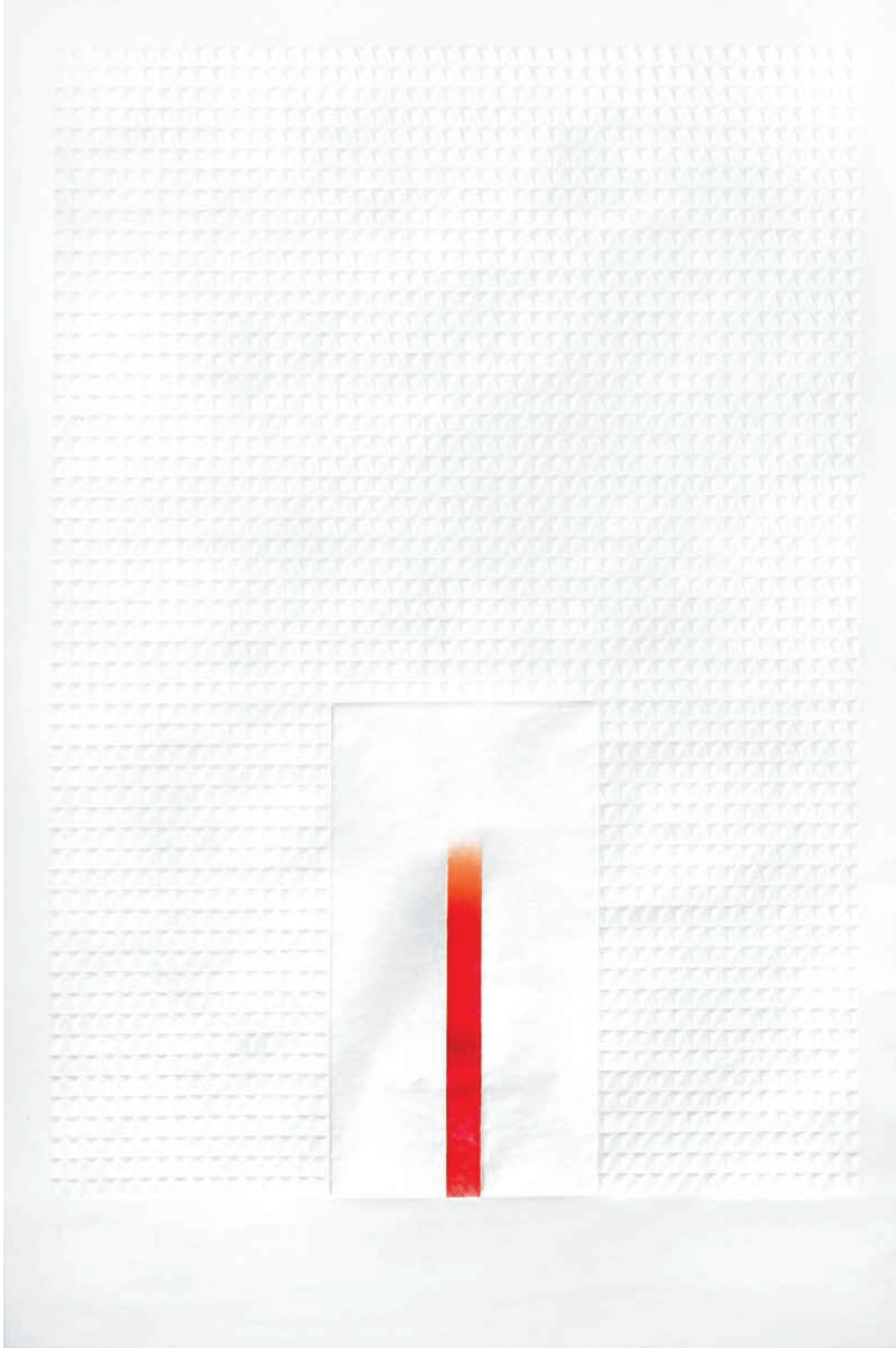


1. **Alfons Mazurkiewicz**, Z serii „H”, 1967, olej na płótnie
2. **Zdzisław Jurkiewicz**, Z cyklu „Kształt ciągłości” – Obrazy „Ostateczne”, 1979, akryl, płótno, 55,5X60 cm, własność Muzeum Narodowe Wrocław

takich dyscyplin jak fonologia i morfologia. Ten formalistyczny duch współczesnego językoznawstwa był praktyczną niejako realizacją teoretycznych pomysłów Husserla z okresu *Logische Untersuchungen*. Antypsychologistyczna kampania twórcy fenomenologii inspirowała ergocentryczne badania nad wytworami kultury – zawołanie: „badać je ze względu na nie same” było echem Husserlowskiego „powrotu do rzeczy samych” (*zu den Sachen selbst*). Są to bez wątpienia znamiona czasu szukającego uzasadnień życia w nim samym – jeśli bowiem przestała istnieć wertrykalna oś sensu, to w takim razie szukać go należy za wszelką cenę w tym, co jest: a jest tylko to, co istnieje w horyzontalnym układzie odniesienia. Stopień precyzji i racjonalizacji osiągnięty w badaniach nad językiem posłużył niemalże jako wzorzec metodologiczny dla innych nauk.

Formalny opis systemu języka dokonany przez de Saussure’a (langue i parole, signifiant i signifié, stosunki syntagmatyczne a stosunki asocjacyjne, paradygmat) możemy uznać za teoretyczną przesłankę metody badania wyłożonej właśnie w strukturalizmie Levi Straussa.

W *Kursie językoznawstwa ogólnego* czytamy, że zmiana każdego elementu paradygmatu języka powoduje natychmiast zmianę pozostałych, co w konsekwencji prowadzi do zmiany całości. Ale przecież de Saussure twierdzi również, że suma jakości wszystkich elementów systemu języka bynajmniej nie może być wyznacznikiem jakości samego systemu. Innymi słowy system ów to nie jest zwykła suma (agregat – w sensie matematycznym) jego elementów, lecz pewna jakość nowa, niesprowadzalna w prostej linii do jakości jego składowych. >



1. **Jerzy Grabowski**,
Monostruktury, 1975,
relief, linoryt,
papier, 97x63 cm

2. **Jan Chwałczyk**,
Z cyklu „Reproduktory cienia
rzuconego”, lata 60/70 XX w.,
drewno, styron, akryl,
70x100x10 cm

De Saussure sporo miejsca poświęcał także problematyce arbitralności znaku językowego. Udowadniał, że znaczenia słów i wyrażeń językowych nie wynikają wprost z rzeczywistości, lecz są przede wszystkim generowane przez system języka. W sensie filozoficznym, de Saussure swą metodą przypieczętował odrzucenie przez rozum ludzki jakiegokolwiek wyższej konieczności (instancji) niż on sam. Możemy również dopatrywać się w tym jeszcze jednego aspektu emancypacji gatunku ludzkiego – domykanie się natury zreprodukowanej (kategoria, którą opisałem w innych pracach).

Podstawowym jednak motywem myślenia de Saussure’a o języku pozostaje wskazywanie na jego paradygmatyczną zamkniętość – system, który tłumaczy sam siebie. Warto też uważnie przyrzeć się filozoficznej wymowie dokonań de Saussure’a, gdyż wykraczają one poza ramy wąsko pojętego językoznawstwa. W twierdzeniu, iż język sam siebie determinuje i sam siebie tłumaczy, skondensowana jest zasada funkcjonowania natury zreprodukowanej – pogląd na język staje się tu niespodziewanie papierkiem lakmusowym na stan naszej świadomości.

Podobne wnioski możemy sformułować, gdy czytamy wywody de Saussure’a dotyczące pojęcia znaczenia, które opisuje on poprzez koncepcję „różnicy” i „opozycji odróżniającej”. Jest to metoda, rzekłbym, negatywna a nie pozytywna, albowiem

cechą konstytuującą znaczenie okazuje się tu być to, czym ono nie jest wobec znaczeń innych. Ta figura myślowa przypomina nam próby określania samego siebie (jak u egzystencjalistów): poprzez to, czym jeszcze nie jesteśmy. Czy zatem w ogóle jesteśmy? Oto życie nasze wychylone jest ku temu, czego jeszcze nie ma, i wobec tego właśnie przede wszystkim zostaje określone. Tworzy się cała sieć napięć i działań (projekcji) wypełniających życie i zwróconych ku przyszłości. I ten ruch zdobywania kolejnych samo tożsamości staje się naszym losem.

Czym zatem jest rzeczywistość dla współczesnego człowieka? – Jest chaosem, w który dopiero rozum ludzki wprowadza porządek. Odpowiada temu szczątkowa koncepcja semantyki, jaką odczytujemy z tekstu de Saussure’a. Znaczenie słowom nadaje system języka, który dzieli i hierarchizuje ową bezkształtną rzeczywistość z punktu widzenia własnych, immanentnie mu danych kategorii. Jak się wyrażają inni językoznawcy: *rzeczywistość jest nieprzerwanym continuum i nie istnieje system naturalny kategorii lingwistycznych oparty na rzeczywistości* (Bertil Malmberg). Tak oto rozum ludzki kategoryzuje świat – stwarzając jednocześnie świat własny, sobie tylko właściwy, samo tłumaczący się.

Dlaczego warto tyle uwagi poświęcać językoznawstwu Ferdynanda de Saussure’a? – Dlatego, że to właśnie językoznawstwo wysforowało się już na początku wieku

dwudziestego na czoło dokonań w humanistyce, dyktując innym dziedzinom metodologiczne wzorce ścisłości naukowej. Ale jednocześnie stawało się ono, co usiłuję tu pokazać, wyrazicielem określonego światopoglądu, który całej humanistyce dwudziestego wieku nadał pewne oblicze. Wyzwanie, które naukom o człowieku rzuciło językoznawstwo, na długi czas określiło kierunki poszukiwań naukowych oraz wyboru metod badań w takich dyscyplinach jak antropologia, socjologia, wiedza o literaturze, psychologia. Językoznawstwo stało się awangardą intelektualną wieku.

Współczesne językoznawstwo nie skończyło na Ferdynandzie de Saussure. Jego nowy rozdział – równie doniosły – napisał Noam Chomsky. I w jego dziele odnajdujemy supremację rozumu – lecz inaczej wyartykułowaną. Przyjrzyjmy się filozoficznym konsekwencjom idei gramatyki generatywnej Chomsky'ego. Nasz wykład opieramy głównie na jednej jego pracy pt. *Syntactic Structures* z roku 1957. Jest ona bowiem najmniej obciążona zagadnieniami „technicznymi” i dlatego szczególnie przystaje do porządku naszych dociekań.

Dla Chomsky'ego podstawowym aktem mowy jest zdanie. Człowiek rozumie nieskończoną ilość zdań – nawet te, których wcześniej nie wypowiedział. Generatywność zaś języka polega na tym, że wypowiadając zdanie nowe, kształtujemy je według prawideł wyuczonych na podstawie zdań słyszanych wcześniej. Jest to swoista twórczość, która potencjalnie już tkwi w samym języku. Tak oto w mowie przejawia się twórczość językowa, która jednak rządzi się pewnymi regułami (*rule-governed creativity*). Ilość zdań poprawnie generowanych przez język jest nieskończona, choć skończona jest ilość reguł, na podstawie których samo generowanie się odbywa.

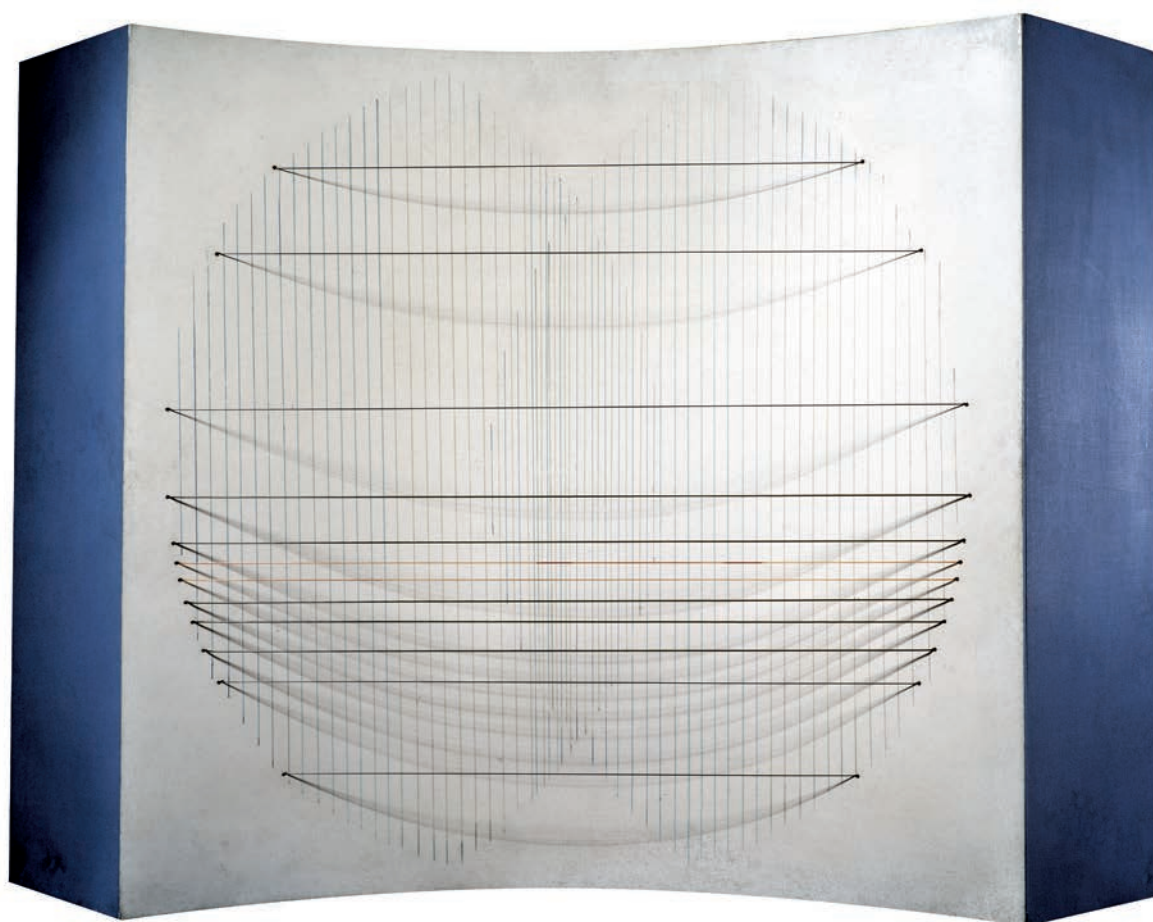
Chomsky nawiązuje w niezwykle oryginalny sposób do idei racjonalizmu kartezjańskiego – oto badając język trzeba wyróżniać jego poziom powierzchniowy oraz poziom głęboki, który decyduje o znaczeniu danej wypowiedzi. Relacja zaś, która je wiąże, nazwana zostaje transformacyjną. Chomsky – za autorem *Rozprawy o metodzie* – uważa, że dla całego rodzaju ludzkiego, niezależnie od różnic między poszczególnymi językami, istnieje jakaś wspólna, głęboka gramatyka mowy, która jest człowiekowi wrodzona i której nie można się nauczyć. To ona właśnie sprawia, że gatunek ludzki obdarzony został darem mowy. Stwierdzeniem tym Chomsky wpisuje się w obszar panowania rozumu – w sensie, którym tu się posługujemy.

Z powyższego wynika, że strukturze powierzchniowej mogą odpowiadać dwie lub więcej struktury głębokie. W takim wypadku mamy do czynienia z wieloznacznością wypowiedzi. Zawsze jednak działają tu określone prawa transformacyjne wiążące strukturę głęboką ze strukturą powierzchniową. Nie jest to jednak relacja symetryczna – a zatem jakiejś jednej wybranej strukturze powierzchniowej może odpowiadać kilka struktur głębokich. Chomsky podkreśla jednak wagę struktur powierzchniowych – wszak to obszar, na którym manifestują się sposoby naszego komunikowania się z innymi. Faktem jest jednak, że ulegają one niekiedy atrofii,

ponieważ w analogicznych sytuacjach naturalną potencję twórczą tkwiącą w języku poświęcamy na rzecz potocznego szablonu – tak bowiem łatwiej i szybciej można przekazać myśl. Zubaża to jednak nasz język i dlatego tak ważną rolę odgrywają terapie poetyckie, które odświeżają jego niepowtarzalność, a nawet „dziwność”. Choć Chomsky otwiera tu wentyl bezpieczeństwa dla całej natury zreprodukowanej współczesnego człowieka, to jednak jej problemowi nie stawia. Mieści się bowiem w jej granicach. Nie bierze też pod uwagę tego, że korozja języka sięgnęła dziś korozji myśli i że struktury głębokie języka stały się tak samo rachityczne, jak i ich zewnętrzne formy wyrazu. Oba te poziomy – trzymając się konwencji terminologicznej Chomsky'ego – całkowicie mieszczą się w obszarze natury zreprodukowanej i są nieprzejrzyste na samo istnienie. I głęboka struktura mowy Chomsky'ego podlega tym samym napięciom, co cała przestrzeń naszego życia.

I wreszcie jeszcze jeden przykład akomodacji idei de Saussure'a w humanistyce, a mianowicie Praska Szkoła Strukturalna z wybitnymi pracami Jana Mukařovský'ego na temat języka poetyckiego oraz fundamentalnym tekstem Romana Jakobsena *Co je poesie?* Wspominam o tym, ponieważ mamy tu do czynienia jednak z próbą zastosowania idei strukturalizmu do sztuki. Ale – podkreślmy to wyraźnie – sztuki słowa, gdzie owa „językowa” metoda wydawała się naturalna. A czym ona zaowocowała? Przede wszystkim owymi dwoma znanymi definicjami: najpierw funkcji estetycznej, która „powoduje nakierowanie uwagi na sam znak językowy, a to jest odwrotnością istotnego nastawienia na cel, którym jest w języku porozumienie” oraz samej poezji jako „projekcji diachronii w synchronię” komunikatu słownego. Jak widać, mamy tu niemal dosłowne zastosowanie dystynkcji pojęciowych samego de Saussure'a do analizy sztuki słowa. Milczącym jednak założeniem jest przyjęcie, iż literatura jest przede wszystkim kwestią języka i tylko do rzeczywistości językowej się odnosi. To dlatego Joyce mógł wykrzyknąć: literackość jest ością literatury! A teraz proszę mi powiedzieć, co to ma wspólnego z jakąkolwiek wizualizacją? Po prostu jakiegokolwiek stosowanie wprost – podkreślam: wprost, czyli bez dodatkowych filtrów interpretacyjnych – pojęcia strukturalizmu do sztuki wizualnej, opartej li tylko na redukcji formy, jest po prostu nadużyciem wynikającym ponadto z braku wiedzy o samym strukturalizmie.

Mamy zatem dwie podstawowe kwestie związane ze strukturalizmem. Pierwsza wskazuje na jego, bądź co bądź, filozoficzne zaplecze i niewątpliwie prowokuje do dyskusji, która w innym czasie i w innym miejscu powinna się wreszcie odbyć. Druga natomiast pokazuje, że naprawdę, co jasno widać, ten filozoficzny strukturalizm niewiele poza słowem ma wspólnego z tym artystycznym, deklarowanym w manifestach. No cóż, ale przecież jedną ze strategii językowych jest *anything goes*... ■





 ANDRZEJ SAJ

O materii malarzkiej – i jej strukturze

Można przyjąć, że każdy, kto przystępuje do malowania obrazu, nastawia swoją świadomość, swoją uważność i wrażliwość na medium malarzkiego przedstawienia; niewątpliwie malarz powinien „myśleć malarstwem”. Wiemy też, że takie myślenie musi być wzbogacone odczuciami, że implikuje ono, obok wiedzy i umiejętności warsztatowych, także rolę emocji – czyli chodzi tu o angażowanie całej „psycho-społecznej” osobowości artysty. W każdym więc akcie myślenia malarstwem dochodzi do aktu synergii pierwiastka intelektualnego (wiedza) ze zmysłowymi (sensualistycznymi). Wiemy też, że malarstwo operuje delikatną „materią” kolorów, ich odcieni, impastów i faktur; stąd mowa o potrzebie czucia koloru przez artystę, ale wiadomo także, że malarz pracuje w szerzej rozumianej „materii malarzkiej” (w materii: podłoża, substancji farb, wypełniaczy, itd.). Myślenie malarstwem oznaczać

zatem będzie przede wszystkim uwikłanie w malarzskie jakości i jego materialność. I choć formuła myślenia malarstwem może dotyczyć szerszej perspektywy (refleksji dotyczącej treści, intencji itd.) niż myślenia materią malarzką – to jednak materia, czyli to wszystko, co jako konkret realnie istnieje w świecie materialnym i tylko do niego się odnosi – powinna być istotnym źródłem i wstępnym warunkiem sztuki malarzkiej; każdy bowiem twórca pracuje w materii właściwej dla danej dyscypliny, w której działa. Praca w danej materii oznacza zatem, że twórca rozumie ją i potrafi podporządkować swym artystycznym zamiarom. Czy jednak akcentowanie głównie materialnych uwarunkowań twórczości – nie sytuuje jej tylko w wymiarze intelektualnym (czyli po stronie rozumowo-racjonalnej)? Co w konsekwencji oznaczałoby, że akt malarzki stanie się wyraźnym uproszczeniem całego procesu malowania.

Każdy bowiem, kto miał (praktycznie lub teoretycznie) do czynienia z malarstwem oraz kto potrafi je odczytywać i rozumieć (choć nie chodzi tu o rozumienie z perspektywy teoretycznej lub czysto percepcyjnej), ten wie, że bez udziału talentu i pewnych predyspozycji świadomościowych, wreszcie wrażliwości i zdolności intuicyjnych, jak również odczuwania budującego wiarę w sztukę – nie jest możliwa autentyczna twórczość. O sztuce mówimy wtedy i tylko wtedy, gdy angażuje ona całą osobowość (intelektualno-zmysłową i woliową) zdolność artysty do uczestnictwa w procesie twórczym. Choć ranga indywidualnych predyspozycji w tym procesie może już być różnie rozłożona; są malarze preferujący swe intelektualne skłonności, są także tacy, którzy odwołują się głównie do swych wrażeniowo-intuicyjnych zdolności. Marcel Duchamp – ten burzyciel konwencjonalnego porządku sztuki z początków XX wieku

– dzielił malarstwo na dwa nurty: na tzw. źrenicowe i „mózgowe”. Jeśli malarstwo źrenicowe – wg Duchampa – byłoby podporządkowane impresjom, czyli – odnosząc do tamtego czasu – postimpresjonistycznym fascynacjom z przełomu wieków, to ów drugi nurt („mózgowy”) przynależny byłby awangardowym, zdominowanym przez intelekt, poszukiwaniom sztuki z pierwszej połowy XX wieku. To rozróżnienie – między artystyczną emanacją sfery zmysłowej a presją myślenia (i eksperymentami w materii malarskiej) – będzie miało swoje konsekwencje dla całej XX – wiecznej (i późniejszej) sztuki. Abstrakcyjne dzieła Malewicza, Kandinskiego, Mondriana i innych twórców awangardy będą miały ogromny wpływ na ukształtowanie nowego „języka” sztuki i na wykreowanie nowego, nowoczesnego „rodzaju” materii malarskiej; czego konsekwencje są znaczące, również aktualnie. Zakreśliły te dzieła wyraźną opozycję między kulturą a naturą, co miało i ma niebagatelne znaczenie dla rozumienia materii i jej zastosowania w koncepcjach malarstwa nieprzedstawiającego (w tym tzw. strukturalnego?). Mówiąc o dziele sztuki, myślimy więc nie tylko o jego materialnej postaci, choć właściwie sztuki wizualne odnoszą się do substancji świata widzialnego. Dzieło sztuki osadzone jest w tej materii, ale apeluje, odnosi się, wyraża coś, co jest ponad tą materialnością,

przekracza materialne ograniczenia; jest nasycone duchowością twórcy, bywa wyrazem jego podmiotowej świadomości oraz aspiracji ideowych.

Jak więc rozumieć ową materię, jak oceniać jej rolę w sztuce? A ma ona niewątpliwie rudymenarne znaczenie dla naszej kultury; konotuje bowiem bogate odniesienia – od interpretacji filozoficznych, które już w starożytności („materia pierwsza”) tłumaczyły jej sens jako kategorii potencjalnej, a rozumianej jako przeciwwaga dla idei wzorczej i kształtującej, dla ducha czy formy; do interpretacji materialistycznej, traktującej ją jako wyłącznie tworzywo wszelkich rzeczy, zasadę bytu i warunek substancjalności świata, a także fundamentu zmysłowości (materia to także – jak podkreśla H. Bergson – ciało, cielesność). Zatem materię, czyli realnie istniejącą wokół nas fizyczną postać świata (z jego rozciągłością przestrzenno-czasową), pojmujemy się zwykle dosłownie (materialistycznie), ale można ją odbierać także metaforycznie, jako np. „materię” treści dzieła, temat rozmowy czy szerzej – właśnie jako materię twórczości, itd., a więc odniesioną nie tylko do świata rzeczy, ale także do wyobrażeń, wiedzy i odczuć. Stąd też mowa o „materii” sztuki (w tym – malarstwa).

Każdy artysta pracuje w odpowiedniej do jego potrzeb materii: w jednej – malarz, w innej – rzeźbiarz czy ceramik; również poeta i pisarz pracują w „materii”

słowa, a nawet muzyk operuje w „materii” dźwięków. Jest ona zatem podstawą wszelkiej kreatywnej aktywności, tyle że w przypadku twórczości (artystycznej) odbiera się ją w jej wzbogaconej kulturowo czy ideowo postaci. Wniosek, że jest ona podległa, a tym samym uposażona w szczególne predyspozycje w rozumieniu źródła i zasad wszelkiego rodzaju twórczości?

Właściwie to do „materii”, jako źródła i inspiracji, odnoszą się wszelkie twórcze intencje; artysta przetwarza materię, nagina ją do swoich potrzeb, kreuje jej nową postać, formę, czasami przeciwstawia się jej, negując jej właściwości i dotychczasowe zastosowania, ale nie może się od niej uwolnić. To ona jest przedmiotem artystycznych przemian i dokonań myślącego i czującego podmiotu. I to w tej materii „osadzają się” duchowe emanacje twórcy, to wszystko, co zostało w nią wprojektowane – w sensie nowych znaczeń i wyobrażeń. I tylko wtedy mówimy o dziele sztuki, jeśli uda się twórcy „wcielić” w tę materię swoje idee i kiedy można je tam dostrzec i właściwie odebrać.

Schodząc na poziom definiowania fenomenu, spytajmy zatem, czym jest dla malarza materia malarska? I czym różni się od materii świata nas otaczającego? Czy jest ona tylko substancją naturalnie lub sztucznie wyprodukowanych farb w ich kolorystycznym zróżnicowaniu? Malewicz wprost twierdził, że materia >



1. **Maria Michałowska,**

Pejzaż, 1968, gwasz,
fot. Krzysztof Saj

2. **Janusz Jaroszewski,**

Element nr 93 instalacji:
Historia naturalna,
czyli *patyczki Pana Boga*, 2013,
kompozycja z nadmorskich
patyczków, 57,5x57,5 cm

malarska (kolor) wywodzi się z materii ziemi. Ale też nie można pominąć jej „składnika”, jakim są narzędzia wspomagające twórczość. I choć malarskie obrazowanie jest dzisiaj, po latach eksperymentów modernistycznych, w jakiejś mierze zdeterminowane „konkurencją” urządzeń technicznych (fotograficzno-filmowych i komputerowych) oraz ich programami, co – paradoksalnie – tylko nasila potrzeby ekspresji osobowościowej artystów, skłania do wyrażania swoich aspiracji bez „szcudeł” technologicznych. Sztuka była i jest przede wszystkim efektem ludzkich predyspozycji, przy oczywistym wsparciu i wykorzystaniu dostępnego instrumentarium, jakiego dostarcza szeroko rozumiana technika. Umiejętne posługiwanie się nowościami technicznymi nie może jednak przesłaniać afirmacji przekazu czysto artystycznego. Dlatego ciągle tylu malarzy – mimo tych udogodnień – odwołuje się do konwencjonalnych procedur i tradycji malowania, pozostając przy zamiarze ekspozycji swych intencji ideowych, wrażeń i dążeń estetycznych.

Każda materia jest też w pewien sposób uformowana, podlega wewnętrznemu uporządkowaniu (wiemy o jej morfologii, rozciągłości itd.), wiemy, że dysponuje własną fakturą, przestrzenną formą, że może być – od zewnątrz – kształtowana, czy ustrukturyzowana, zmieniana fizycznie i na nowo konstruowana. Materia ulega więc – ogólnie rzecz ujmując – swoistemu procesowi „strukturalizacji”; ale czy to ma jakiś związek z koncepcjami strukturalizmu wypracowanego w językoznawstwie, i filozofii?

Skoro każdy artysta realizuje swe twórcze zamiary w tzw. – szeroko rozumianej – materii tego świata; tj. w materii realnej, ale też w jej „niematerialnej” postaci – w esencjonalnych wytworach wyobraźni, w oprawie intuicji i wrażeń, to, rzecz można, chodzi tu o dzieła zrodzone z inspirujących związków (ale i opozycji) między naturą a kulturą, ze współdziałania sfery przedmiotowej z podmiotową (autorską) – stron zaangażowanych w procesie wszelkiej kreacji, i to nie tylko artystycznej. Malarz musi się posługiwać substancjalną formą materii (materiałami farb, naturalnych i syntetycznych, a też różnego rodzaju wypełniaczami mineralnymi: pastami, przedmiotami gotowymi itd.). W istocie więc każdy obraz będzie prezentować pewną własną strukturę; w jakiejś mierze

adekwatną do „struktury” myślenia malarskiego; co odpowiada potrzebom podmiotowości w tym procesie.

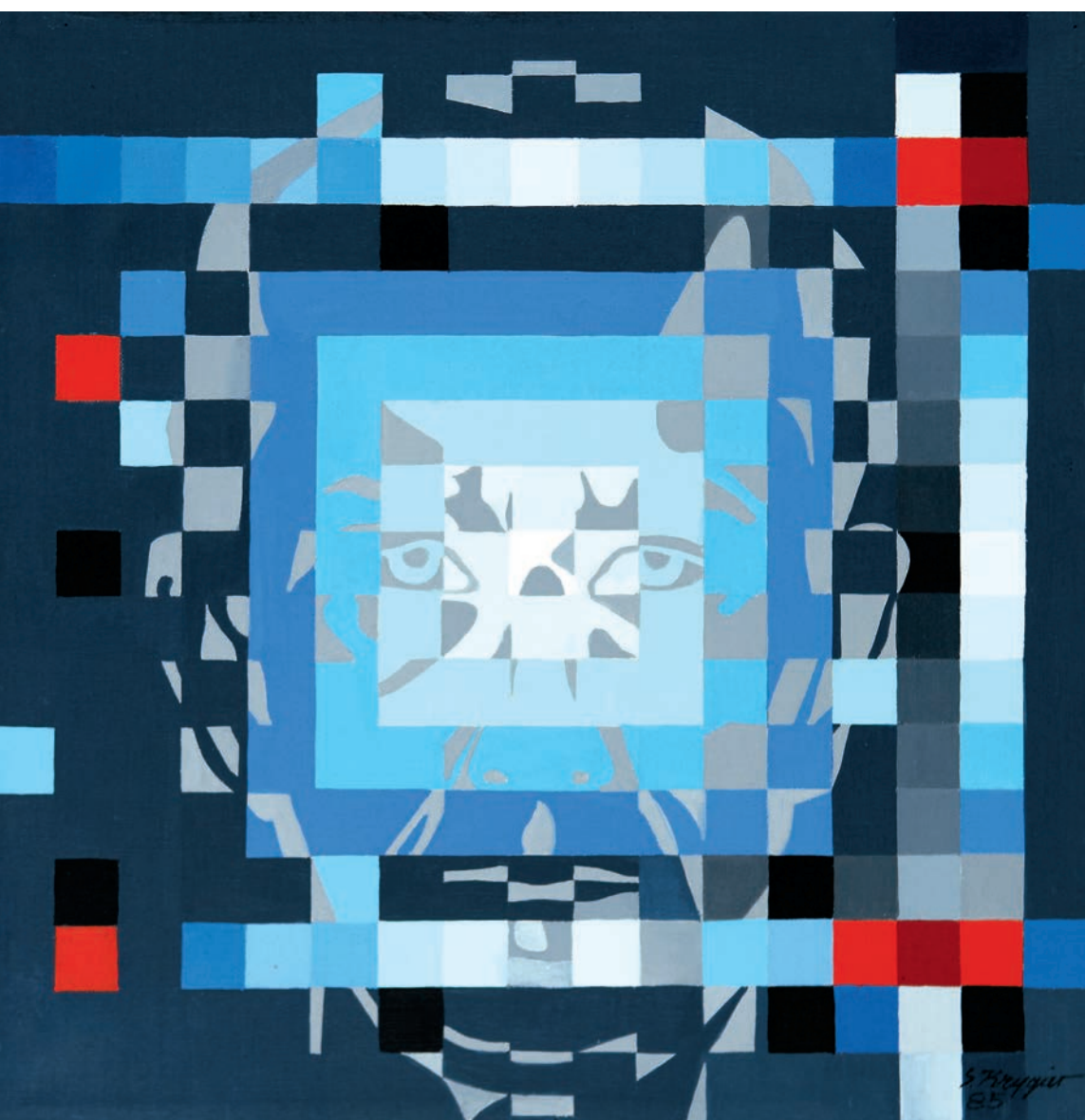
Jeśli myślenie malarskie prowadzi do przedstawień abstrakcyjnych, a więc im bardziej malarze będą abstrahować od realistycznych widoków rzeczywistości, to tym swobodniej wobec ich prac, prezentujących zamierzone uporządkowanie „składników” tej materii, można będzie przywoływać pojęcie struktury; a stąd pokusa mówienia – w uproszczeniu – o tzw. malarstwie strukturalnym. Czy takie określenie jest usprawiedliwione wobec – już wcześniej znanych i spopularyzowanych – np. koncepcji strukturalizmu spod znaku Levi Straussa lub, analogicznie wypracowanych w lingwistyce, propozycji Ferdynanda de Saussure’a?

Niewątpliwie pojęcia te odnoszą się do różnych zagadnień; inaczej bowiem należy interpretować rolę struktury w sztuce, a do innego rejonu aktywności kulturowej adresowane są teorie strukturalizmu, formułowane w zakresie potrzeb nauk społecznych czy komunikacji językowej (w językoznawstwie). Niemniej w krytyce artystycznej pojawiły się opinie utożsamiające malarstwo strukturalne z malarstwem materii, tasyzmem, informem czy po prostu – generalnie – z abstrakcją nieprzedstawiającą (w tym abstrakcją geometryczną i nurtem action painting). Należy jednak wyraźnie odróżnić pojęcie struktury – jako uniwersalnej formy w świecie – od pojęcia strukturalizmu – jako pewnej metody opisu rzeczywistości – co zostało zapoczątkowane już w koncepcjach identyfikacji przedstawień znaków i ich odczytywania w kontekście formuł znaczenia i znaczonego; a co zostało rozwinięte w formalistycznej teorii języka i teorii informacji (komunikacji społecznej); nb. wspartych o aparat pojęciowy matematyki i logiki (matematyczna teoria struktur). Właśnie na te związki zwracał uwagę Mieczysław Porębski (por. *Obrazy i znaki, w: Sztuka a informacja*, WL, Kraków 1986 r.), przestrzegając jednak przed utożsamianiem obrazu malarskiego z językiem. Obrazy piktorialne nie są bowiem twórcami skodyfikowanymi. Autor ten traktuje strukturę jako pochodną abstrakcji w sztuce, jako niezależny od natury składnik obrazu. Chociaż, jak się również okazało, abstrakcyjne formy znalazły swe strukturalne „pierwowzory” w naturze, w tej

niewidzialnej gołym okiem, np. ujawniane dopiero w zbliżeniach, pod mikroskopem. Dlatego niektórzy teoretycy i krytycy malarstwa mówili o tzw. nowym naturalizmie w sztuce – tym tropem zdążyła m.in. Bożena Kowalska (por. tzw. kod mikroskopowy), interpretująca z tego punktu widzenia współczesne abstrakcyjne malarstwo.

Kompromisową opinię sformułował z kolei Grzegorz Sztabiński, twierdzący, że struktury malarskie są przede wszystkim efektem ładu tworzonoego w umyśle przez artystę, są skutkiem logiki i myślenia podmiotu porządkującego świat, a zatem są rezultatem *...ukształtowania materii przez człowieka*, i to niezależnie od tego, jakiej materii (naturalnej czy sztucznej) będą dotyczyły. Uwypukla on w tej mierze kulturową rolę materii, zaangażowanej – w malarskim myśleniu – do praktyki artystycznej. Na tej podstawie można w zasadzie mówić o pewnego rodzaju działalności strukturalnej (tu odniesienie do koncepcji R. Barthesa), działalności porządkującej formę przedstawieniową w obrazie w zgodzie z intencjami twórcy.

Właśnie taką propozycję interpretacji struktur referuje Roland Barthes (por. *Działalność strukturalistyczna*, w: *Mit i znak*, PIW, Warszawa, 1970), odwołując się przy tym do modelu lingwistycznego F. de Saussure’a, ale w konsekwencji sprowadzający rozumienie struktury do szczególnego doświadczenia naukowca i twórcy – opierających się na wyobrażeniu, na myślowym przeżywaniu struktury, która jest efektem działalności służącej uporządkowaniu pewnej ilości operacji umysłowych. Taką zdolność przypisuje Barthes tzw. człowiekowi strukturalnemu, który dąży w swej aktywności, czy

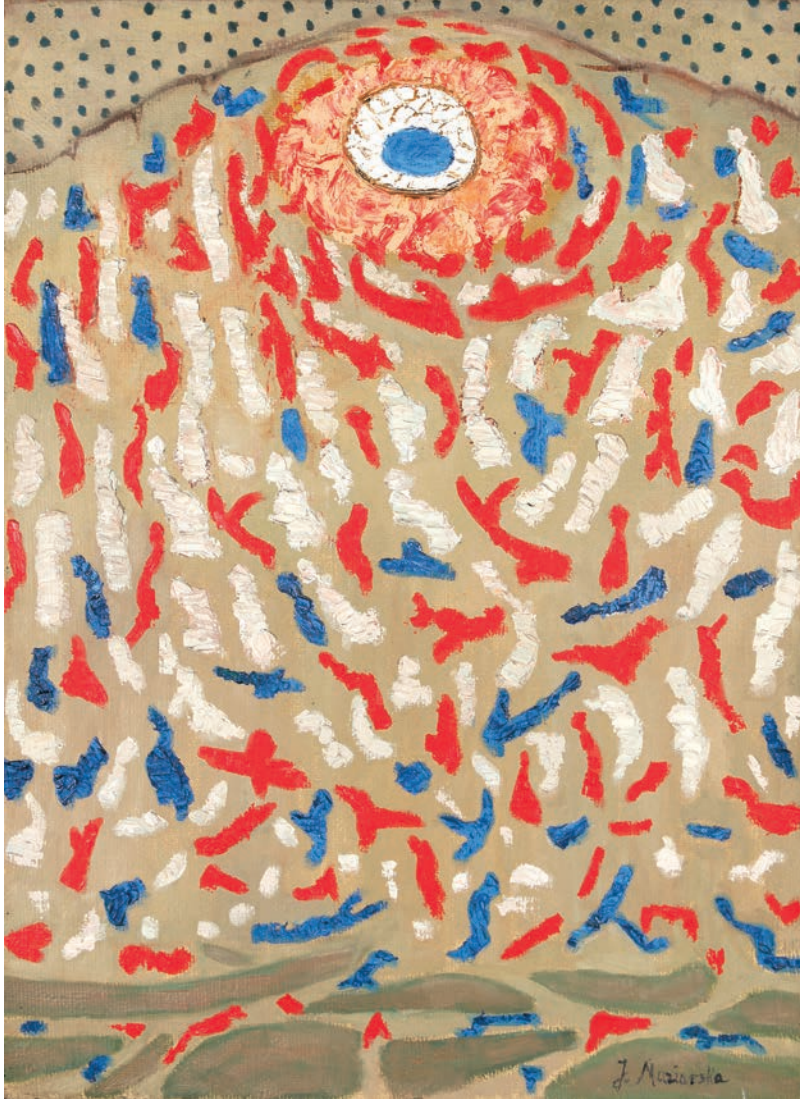


to refleksyjnej, poetyckiej bądź plastycznej do uchwycenia zasady działania („funkcji”) przedmiotu; struktura jest wtedy „wizerunkiem” przedmiotu, ale, jak twierdzi Barthes, *wizerunek to intelekt dodany do przedmiotu, a ten dodatek ma wartość antropologiczną*. Zatem właśnie człowiek strukturalny rozkłada rzeczywistość na elementy, a potem je składa, tak by wytworzyła się nowa jakość, ale taka, która nie kopiuje swojego pierwowzoru, lecz czyni go zrozumiałym. Jednak w tej działalności nie chodzi o analogiczność substancji (mimesis), ale o analogiczność funkcji; rozkłada się przedmiot na elementy, aby ujawnić nową kategorię przedmiotu, którą nie jest ani rzeczywistość, ani racjonalność, ale *f u n k c j o n a l n o ś ć*, co sprzyja włączeniu się do kompleksu nauk będących systemem komunikacji (informacji). To droga (w sztuce) do odczytywania i nadawania rzeczom sensu, nowego sensu i nowych znaczeń. A to rola dla strukturalisty (*homo significans*).

W sztukach plastycznych (w tym w malarstwie) działalność strukturalisty sprowadzić się może właśnie do operacji umysłowych z użyciem „materii malarzkiej”. Ale czy myślenie z pomocą materii oznacza już aktywność strukturalistyczną? Wszyscy artyści opierają swoją twórczość o myślenie (wiedzę i praktykę warsztatową) oraz o świadomość celu swej działalności (intencje, idee, rozwój), a także o wyobraźnię, intuicję oraz przeczuca, o zmysłowe uposażenie swego talentu i manualnych predyspozycji. Więc czym faktycznie miałyby się odznaczać owa działalność strukturalna malarza, rzeźbiarza...?

Warto w tym względzie odwołać się do interpretacji Jana Mukařowski'ego z Praskiego Koła Lingwistycznego (por. J. Mukařowski, *Wśród znaków i struktur*, PIW, Warszawa, 1970), który odniósł koncepcje strukturalistyczne do dzieła sztuki. Pojmuje on strukturę jako całość, która określa sobą charakter swoich elementów, ale też mówi że *całość jest czymś więcej niż sumą części składowych*. W odniesieniu do pojęcia struktury artystycznej Mukařowski uznaje, że taka struktura będzie nie tyle efektem współzależności między całością a jej częściami, ale zespołem składników *...którego wewnętrzna równowaga ma charakter dynamiczny: ulega zakłóceniom i wciąż kształtuje się na nowo*; składniki tej struktury (dzieła) znajdują się w stanie ciągłych przeobrażeń (może to być również skutkiem różnych odczytań dzieła). Jednak, jak podkreśla Mukařowski, w sztuce strukturą może być każde poszczególne dzieło sztuki samo w sobie, pod warunkiem, że będzie odbierane w kontekście określonych konwencji artystycznych (czyli reguł przekazanych przez tradycję danej sztuki, a tkwiących w świadomości twórcy i odbiorcy). Nie jest więc strukturą pojedyncze dzieło, odbierane w izolacji, bo zawsze, każde dzieło – nawet najbardziej oryginalne – jest włączone do ciągłego nurtu przebiegającego w czasie i w takim kontekście będzie odczytywane jako zmiana w „strukturze” dzieł tego nurtu, jak i wobec danej kultury wyodrębnionego obszaru bądź czasu (wobec dzieł np. jakiegoś narodu lub dorobku danej epoki itd.) Kontekst historycznego usytuowania danej struktury jest tu więc wiążący.

Z drugiej strony dzieło sztuki – uważa Mukařowski – może mieć charakter znakowy i jako takie „pośredniczyć” między artystą (twórcą znaku) a jego odbiorcą. Jest to jednak specyficzny znak, bo złożony z cząstkowych znaczeń, w roli nośników



1. **Stefan Krygier**, *Autoportret*, 1985, olej, płótno, 34,5x34,5 cm
2. **Jadwiga Maziarska**, *Sens w słowie*, 1948, olej, płótno, 76X56 cm

jące się wyróżnić składniki dzieła (nie tylko treściowe, ale też formalne), bo wszystkie uczestniczą w procesie semantycznym – określającym właśnie ów kontekst. *W dziele malarzkim współdziałają w tworzeniu kontekstu linia na równi z tematem*. Ale – jak dodaje autor – rolę znaczeniową odgrywają w dziele również różne sposoby użycia elementów (tzw. chwyt artystyczny), np. w malarstwie: symbolika stosowanych kolorów, okonturowanie przedmiotów itp. rozwiązania formalne – te wszystkie zabiegi służą właśnie przenoszeniu znaczeń, są cząstkowymi znakami. Jednak ze względu na tę znakovą specyfikę relacja sztuki (np. obrazu malarzkiego) do rzeczywistości nie jest jednoznaczna i stała lecz zmienna; dialektyczna, historyczna. Znowu decyduje tu kontekst odczytania i kontekst funkcjonowania dzieła w społeczeństwie (chodzi o różne jego funkcje – od estetycznej, poprzez poznawczą, wychowawczą itd.). Bogactwo tych funkcji, ich wzajemne napięcia i dynamika, sprzyjają przeobrażaniu i zmianom kontekstu odbiorczego – indywidualizacja (subiektywizm) odbioru powoduje zaś, że struktura dzieła niejako przystosowuje się do danej (z góry określonej) funkcji. Strukturalistyczna teoria sztuki będzie więc, wg Mukařowski'ego, *...patrzyć na sztukę jako na chwiejną równowagę sił, stale napiętą i stale się zmieniającą, tradycyjne problemy ukazują się w nowym świetle i wyłaniają się pytania dotychczas nie stawiane*.

Czy tak rozumiany strukturalizm (w łączności z twórczością artystyczną) może być kompatybilny ze strukturalizmem kręgów semiotyki, jest pytaniem otwartym, natomiast „mechaniczne” przenoszenie tej terminologii do efektów twórczości malarzkiej (w tzw. malarstwie strukturalnym) jest pewnego rodzaju „nadużyciem”, chociaż kontekstualnie może być usprawiedliwione ze względów krytycznych lub publicystycznych, jako nazwa umowna.

I to tyle, tytułem wstępu do omówień twórczości malarzkiej inspirującej się tzw. strukturalizmem; kwalifikacje takie będą się pojawiać odpowiednio do subiektywnych ocen i interpretacji odbiorczych – z którymi można się zgodzić albo można je zupełnie ignorować i odrzucać. Pytanie o tzw. malarstwo strukturalne jest więc pytaniem otwartym, zależnym od kontekstu ich zadawania. Czynią to najczęściej krytycy, a malarze? Ci zwykle nie przejmują się takimi kwalifikacjami. ■

Malarstwo strukturalne

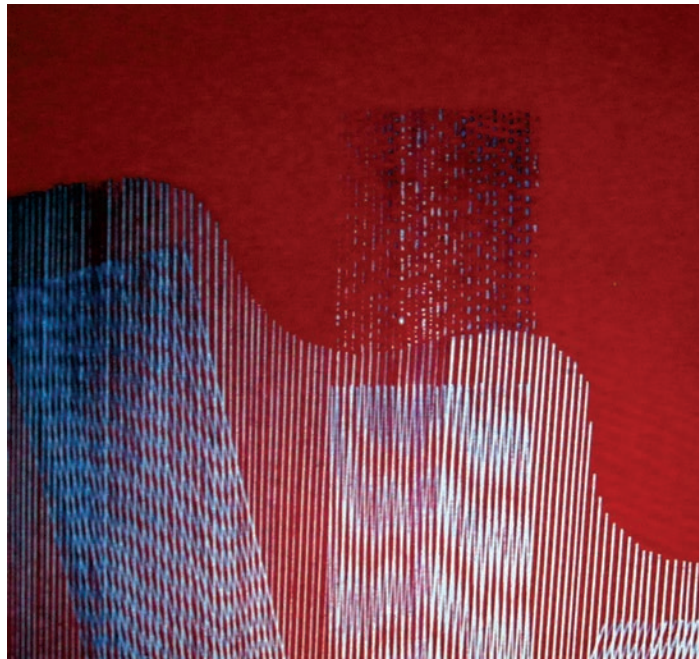
Sens nazwy „malarstwo strukturalne” jest trudny do sprecyzowania. Nie określa ona kierunku artystycznego.

Artyści z nią łączyli nie tworzyli spójnych ugrupowań, które przyjmowałyby „malarstwo strukturalne” jako hasło. Natomiast w wypowiedziach programowych różnych twórców od lat czterdziestych można znaleźć uwagi wskazujące na zainteresowanie problemami struktury. Uwagi te dotyczyły bądź roli ustrukturywania samego obrazu i roli artystycznej takiego zabiegu, albo miały charakter szerszy i odnosiły się do zagadnienia różnych rodzajów organizacji elementów możliwych do zaobserwowania w skali makrokosmosu i mikrokosmosu. Czasami rozważania malarzy przybierały charakter refleksji filozoficznej. Ponieważ ład strukturalny można obserwować w przyrodzie oraz w działalności kulturowej człowieka, podejmowany był problem stosunku między nimi. Niektórzy artyści reprezentowali stanowisko naturalistyczne i poszukiwali inspiracji dla swych prac w obserwacji układów wystę-

pujących w mikro- i makroświecie. Inni rozważali relację między strukturami biologicznymi i kulturowymi. Pytali, czy kultura, którą można określić za Zygmuntem Baumanem jako „fabrykę ładu”, powinna narzucić porządek temu, co naturalne, czy też tworzyć ją należy w nawiązaniu do obserwowanych w przyrodzie struktur? Podejmowane zagadnienia wyrażały więc dylematy analogiczne do rozważanych w naukach humanistycznych. Byli też tacy, którzy traktowali obrazy jako wyraz ludzkiej „woli strukturywania”.

Nazwą „malarstwo strukturalne” posługiwali się chętnie w latach 50. i 60. krytycy i historycy sztuki. Zwykle traktowali ją jako dodatkowe określenie odnoszące się do twórczości łączonej zwykle z innym kierunkiem lub tendencją artystyczną. Najczęściej określenie „malarstwo strukturalne” używane było w powiązaniu z malarstwem materii, ale również łączono je z tasyzmem i innymi tendencjami w ramach nurtu abstrakcji niegeometrycznej. Czasami tylko dostrzegano związki strukturalizmu malarskiego z abstrakcją geometryczną. Sytuacja ta wystąpiła wyraźnie w tekstach o sztuce pisanych w Polsce w latach 50. i 60. Zaobserwować ją można także w następnych dekadach w opracowaniach historycznych dotyczących zarówno tego okresu, jak twórczości artystów, którzy kontynuowali podobne poszukiwania. Na złożone relacje między zainteresowaniem strukturami malarskimi a malarstwem materii zwrócił uwagę Piotr Majewski w monografii *Malarstwo materii w Polsce jako formuła „nowoczesności”*, pisząc: *Obecność terminu „strukturalizm”, związanego przede wszystkim z metodologią nauk, na gruncie sztuk plastycznych może dziwić. Jednak pod koniec lat pięćdziesiątych w dyskusjach o „nowoczesności” określenie to było wręcz nadużywane.* Autor podejmuje też krótką charakterystykę ówczesnych sporów dotyczących sposobu użycia terminu „struktura” w odniesieniu do sztuk plastycznych.

Jednym z polskich autorów, w którego tekstach słowo to pojawiło się najwcześniej, był Mieczysław Porębski. W artykule poświęconym nieprzedstawiającemu malarstwu Tadeusza Kantora krytyk podkreślał, że w związku z uwolnieniem od zadań mimetycznych, które przejmują fotografia, film i telewizja, należy na nowo określić cele twórczości plastycznej. Dostrzec jej można w tworzeniu struktur odmiennych od obserwowanych w minerałach geologicznych, żywych tkankach, pniach drzewnych, mchach czy śladach wydeptanych przez zwierzyne w gęstwinie leśnej. Struktury artystyczne



1

powstają więc z woli człowieka i stanowią nową realność istniejącą w sąsiedztwie natury. Przyroda stanowi dla nich tylko punkt odniesienia i porównania. Podobne stanowisko, akcentujące niezależność struktur plastycznych od natury, reprezentował Alfred Ligocki. Natomiast Julian Przyboś ujmował zagadnienie szerzej, rozważając także struktury właściwe dla dzieł literackich. Strukturę rozumiał jako „prekompozycję”. Zainteresowanie nią wiązał z wzięciem pod uwagę możliwości tkwiących w samym surowcu przetwarzanym w dzieło. W przypadku literatury są nim fakty z życia, anegdoty, mity itp. W malarstwie natomiast mogą nim być doznania wzrokowe albo materia farby. Pierwsza droga związana była z uwzględnieniem teorii widzenia Strzebińskiego i polegała na obiektywizowaniu w obrazach sposobów porządkowania danych wizualnych. Druga wywodziła się z rozważenia substancjalności farby lub in-

nych składników wprowadzanych na płaszczyznę malarską i sprowadzona została do ich formowania w czasie pracy nad obrazem.

Polscy historycy sztuki często wiązali problem struktur z malarstwem materii. Piotr Krakowski twierdził, że występuje w nim *sublimowany naturalizm użytych i prezentowanych widzowi materiałów, działających wprost, dotykowo, swoimi autentycznymi powierzchniami i swoją strukturą*. Dodawał jednak, że mamy tu do czynienia z *naturalizmem materii, a nie formy, materii działającej poprzez swą fizyczną obecność*. Uwzględniał więc z jednej strony sugestie dotyczące podkreślenia roli surowych materiałów, z drugiej zaś brał pod uwagę sugestie Porębskiego dotyczące strukturotwórczej roli człowieka. Inny był pogląd Aleksandra Wojciechowskiego. Akcentował on priorytet materii przy określaniu formy obrazu. Uważał, że struktura dzieła wyprowadzana jest z „przeżycia materii”, która staje się źródłem inspiracji. Zwracał też uwagę na różnorodność porządków formalnych stosowanych przez artystów, które mogą mieć cechy biologiczne (być plazmowate, mięsiste, gruzełkowate), albo przywoływać na myśl cechy nieorganiczne (takie jak chropowatość tynku, lepkość gliny, sypkość piasku).

Bożena Kowalska dokonała rozszerzenia zakresu terminu „malarstwo strukturalne”, posługując się tą nazwą zamiennie z określeniem „malarstwo materii”, ale odnosząc ją także do innych odmian abstrakcji niegeometrycznej. Zjawisko to określiła jako „nowy naturalizm”, gdyż artyści dokonywali w jego ramach różnie pojmowanej penetracji rzeczywistości, choć ostateczna forma dzieł nie zawsze była od niej zależna. W książce *Artyści – Postawy* podkreślała, że w drugiej połowie lat pięćdziesiątych wielu malarzy budowało swoje dzieła na poły intuicyjnie, na poły w oparciu o znajomość obrazów mikro- i makroskopowych. *Dopiero w kilka lat później przeprowadzone analizy porównawcze tych prac z powiększeniami różnorodnych struktur organicznych, uzyskanymi dzięki mikroskopowi elektronowemu, ujawniły zaskakujące między nimi pokrewieństwa. Okazało się wówczas np.,*

ze „kaligrafie” Mathieu uderzająco są zbliżone z powiększeniami węzłów komórek nerwowych, „dripping” Pollocka z 30 000 razy powiększonymi fragmentami kory mózgowej, a obrazy Sama Francisa są niemal identyczne z fotografiami przekroju kamienia wulkanicznego w świetle spolaryzowanym. Pisząc o „nowym naturalizmie”, Kowalska brała więc pod uwagę bliskie podobieństwo struktur malarskich z porządkami występującymi w przyrodzie, jednak nie zakładała właściwego dla dawnego

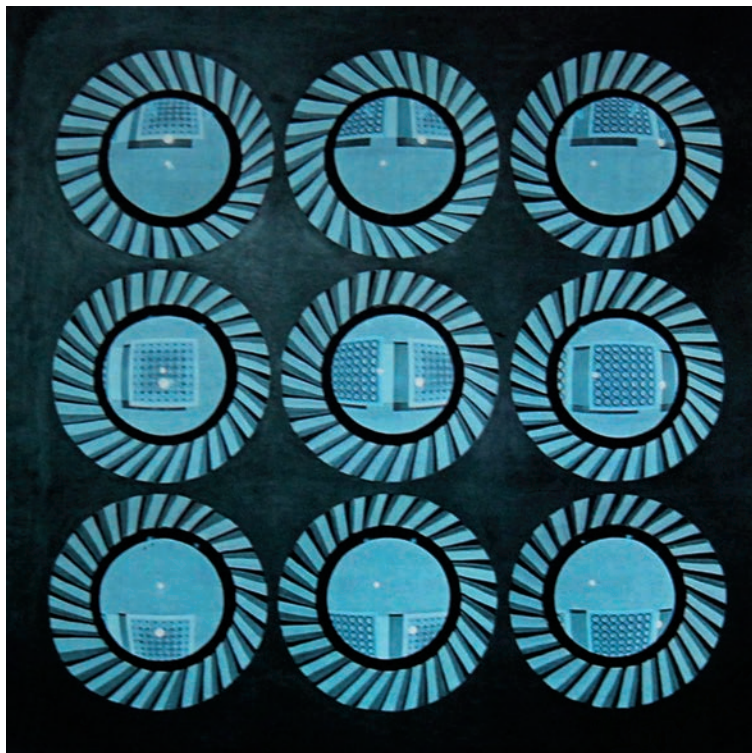
1. **Wanda Gołkowska**, Z serii „Cykl czerwony”, 1989, płótno, akryl
2. **Jerzy Rosołowicz**, *Relief dwustronny VIII*, 1968, technika własna + soczewki

naturalizmu kopiowania rzeczywistości, eliminującego aktywną postawę artysty. Przeciwnie, odkrycie analogii strukturalnych między obrazami malarskimi a układami naturalnymi następowało zwykle *ex post*. Sami artyści byli często zaskoczeni tymi związkami. Dlatego autorka zaznacza, że „naturalizm” ten nie był oparty na reprodukowaniu, a na *dotknięciu wyobraźni obszarów nieznanego mikrokosmosu*. W ten sposób, na zasadzie przygody, struktury naturalne i podmiotowe odkrywano jako analogiczne.

Alicja Kępińska również brała pod uwagę odniesienia struktur malarskich do stanów materii, jednak szczególne znaczenie przypisywała takim ich odmianom, gdzie porządek nie jest oczywisty, które są na pograniczu chaosu i amorficzności. Nieokreśloność taka cechuje np. kurz, popiół, pyły. Na podstawie ich obserwacji tworzone są struktury dzieł. Autorka przywoływała do ich opisu koncepcję Umberta Eco, pisząc o „poziomie mikrofizycznym” lub „kodzie mikroskopowym”, ale także biorąc pod uwagę różnicę między nieokreślonością strukturalną w przyrodzie oraz analogicznymi układami tworzonymi ręką artysty i będącymi rezultatem jego zamysłu formotwórczego. Tylko w drugim przypadku rozwiązania pojawiające się na poziomie fizyczno-technicznym stanowiąc mogą podstawę interpretacji semantycznej.

W przypomnianych tu poglądach polskich krytyków i historyków sztuki albo podkreślana była rola artysty jako twórcy autonomicznych struktur malarskich, albo w różny sposób zwracano uwagę na to, że struktury te są związane z porządkami elementów występującymi w świecie zewnętrznym. Zagadnienie strukturalizmu malarskiego sprowadzić więc można do pytania dotyczącego relacji między rodzajami uporządkowania występującego w naturze i odmianami ładu tworzonego przez człowieka, między poznawanymi strukturami przedmiotowymi i strukturami podmiotowymi właściwymi dla ludzkiego umysłu. Wśród przedstawionych wyżej stanowisk rolę tych ostatnich podkreślali, choć różnie ujmując zagadnienie, Porębski, Przyboś i Krakowski. Dla nich struktury malarskie nie były odtworzeniem, nie sytuowały się w sąsiedztwie natury, a stanowiły rezultat ukształtowania materii przez człowieka. „Naturalizm materii” pojawiającej się na obrazie nie determinował określanej przez artystę formy dzieła. Odmienne stanowisko, znów różnie artykułowane, pojawiało się w poglądach Wojciechowskiego, Kowalskiej i Kępińskiej. Akcentowali oni rolę struktur przedmiotowych właściwych dla fragmentów materii, które w różny sposób wpływały na charakter tworzonego dzieła sztuki. Struktury te mogły być odtwarzane na zasadzie obserwacji wzrokowej, powstawać na zasadzie „dotykania wyobraźni”, albo być wprost przenoszone do obrazów jako włączane do nich większe lub mniejsze składniki. Szkoda, że te różnice stanowisk nie doprowadziły do szerszej debaty, w której mogłoby pojawić się pytanie o relację

między kulturą a naturą. Zwłaszcza, że zagadnienie to podejmowali w pisanych tekstach niektórzy artyści zagraniczni i polscy. Przykładem mogą być teksty Jeana Dubuffeta zebrane w książce *L'homme du commun à l'ouvrage*, zwłaszcza zaś jego notatki z 1971 roku dotyczące relacji „form” i „materii”. Francuski malarz przyjmował w nich szerokie, filozoficzne rozumienie obu pojęć.



Dla materii właściwa jest ciągłość i nieodróżnicowanie, zaś pojęcie formy odnosi się do przedmiotów indywidualnych. Myśl ta nie jest może zbyt odkrywczą w sensie filozoficznym, ciekawe są jednak wyprowadzane z niej konsekwencje artystyczne. Łączą się one z prowadzoną już wcześniej przez Dubuffeta krytyką kultury i podkreśleniem roli tego, co surowe (brut), naturalne. Tym razem problematyka odniesiona została do „optyki kulturalnej” akcentującej rolę przedmiotów jednostkowych, indywidualnych, kosztem uwagi kierowanej na to, co nieodróżnicowane, amorficzne, o „istnieniu pomniejszonym”. Struktury, także w sztuce, pojmowane są jako układy jednostkowych elementów w skali mikro- lub makroskopowej pod warunkiem, że składniki ich są kulturowo wyróżniane. Mogą to być ludzie lub przedmioty, albo komórki czy atomy możliwe do zaobserwowania pod mikroskopem. Natomiast pomija się ustrukturuwanie w przypadku, gdy składniki nie mają nazwy [1]. Za podstawowy poziom przeciwstawienia się ograniczającemu wpływowi kultury Dubuffet uważał zwrócenie uwagi na materię o charakterze amorficznym. W swych obrazach wypełniał nimi

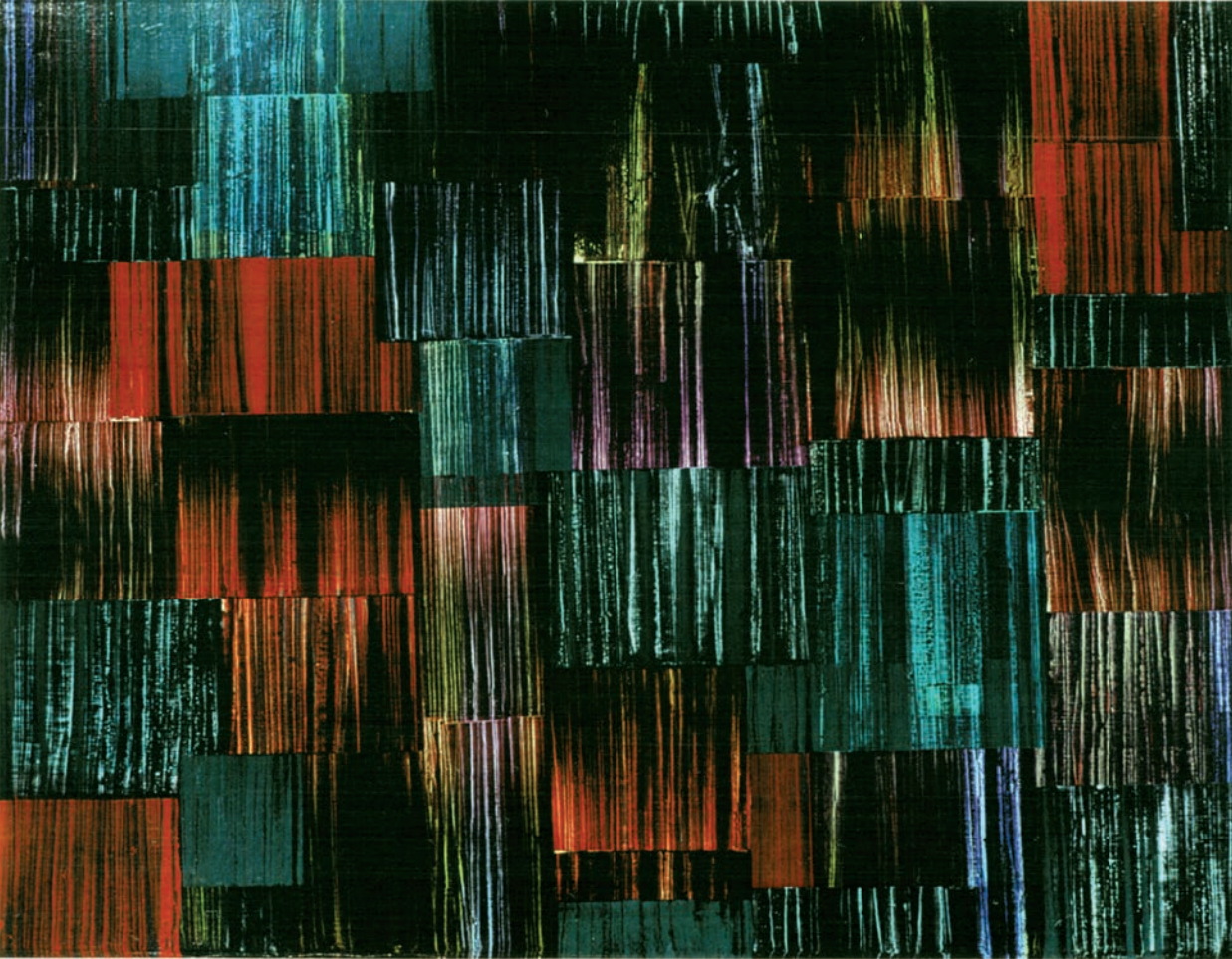
powierzchnie płócien. *Obrazy te – pisał – umożliwiają przede wszystkim pojawienie się bytów (można by również rzec przedmiotów albo figur) tam, gdzie kultura ich nie widzi, tam, gdzie dostrzega tylko nieodróżnicowane tło. Zmierzają one tym samym do zasugerowania, że te tła rzekomo nieodróżnicowane są nieskończenie zaludnione figurami*. Francuski malarz podkreślał też, że

nie poszukuje możliwości wyjścia poza formy, a chce tylko przekroczyć ograniczanie się do form kulturowo przyjmowanych. Cel jego stanowi rozszerzenie ilości i charakteru figur, które człowiek jest w stanie zauważyć i uświadomić sobie. W tym celu wykorzystywał, oprócz grubo nakładanej farby olejnej, syntetyczne pasty poddające się zaskakującemu formowaniu. Krytycy sztuki pisząc o obrazach Dubuffeta zwykle poszukiwali dla zarysów kształtów pojawiających się w ich tłach odniesień do form lub stanów materii znanych z doświadczenia kulturowego, a więc mających nazwy. Stwierdzali więc, że materia jego obrazów przypomina starą, wyschniętą skórę, popękana czerwoną glinę, że doszukać się w niej można widoku różnych przedmiotów, np. resztek zatopionych w piaskowcu skorupiaków, śmietniska archeologicznego itp. Wszystkie te skojarzenia są w istocie obce celom, jakie artysta stawiał sobie, a także odbiorcom. Chciał przecież uwrażliwić na istnienie kształtów i struktur, dla których

nie ma nazwy i dlatego nie istnieją one w kulturze, ale które dzięki malarstwu mogą zostać dostrzeżone. Uważał, że jego twórczość jest swoistą formą *kontestowania kultury, jej klasyfikacji, jej rejestrów, a w szczególności jej dyskryminującego rozróżnienia między tym, co stanowi przedmiot i jest amorficzne, w celu wyzwolenia myśli z jej wymuszonych ograniczeń oraz przywrócenia jej przez to wolnego pola*. Dubuffet uważał więc, że wskazując na strukturalność materii pozornie amorficznej prowadzi w dodatkowym zakresie walkę przeciw represyjności kultury, którą podejmował także w swoich obrazach i rysunkach przedstawiających to, co kłóciło się z normami moralności lub dobrego smaku.

W inny sposób problem relacji struktur kulturowych i istniejących w naturze ujmował Jerzy Rosołowicz. Twórczość jego dzielona jest zwykle na fazę „materiałową” i „konceptualną”, choć w istocie w całej jego działalności istotną była relacja między tymi składnikami. We wczesnym okresie wykonywał prace, które zaliczane były do malarstwa materii. Artysta wykorzystywał w nich farbę mieszaną z gipsem i masą papierową dla uzyskania efektu konkretności zarówno powierzchni, jak nanoszonych na nią materiałów. Obrazy uzyskiwały dzięki temu cechę „rzeczowości”. Równocześnie jednak, na przełomie lat 50. i 60., napisał tekst teoretyczny zatytułowany *Teoria funkcji formy*. Myśli w nim zawarte odnosiły się do jego twórczości plastycznej, ale w istocie stanowiły szeroką koncepcję filozoficzną. Autor stawiał w niej pytanie o wszelkie odmiany form istniejących w świecie. Dzielił je na twory natury i stworzone przez człowieka, pierwszym przypisując „funkcję bezwzględną”. Druga odmiana ma >

1 Warto w związku z tym wspomnieć, że z punktu widzenia etnolingwistyki podstawowa dla języka jest funkcja modelująca, polegająca na kształtowaniu obrazu świata właściwego dla ludzi żyjących w danej kulturze na drodze wyodrębnienia klas przedmiotów, procesów i jakości ustanawianych poprzez kategorie językowe. Clyde Kluckhohn pisał, że język powiada jak gdyby „zauważ to”, „zawsze uważaj to za różne od tamtego”, „takie a takie rzeczy należą do jednej grupy” itd. Funkcja komunikacyjna języka związana z oddziaływaniem na myśli i uczucia innych może zachodzić dopiero wówczas, gdy język ukształtuje wspólny dla danej zbiorowości, ustrukturuwany obraz świata.



1. **Janusz Jaroszewski**,
Z cyklu „Obrazy muzyczne”,
2001, płótno, akryl, 100x130 cm
2. **Jan Ziemiński**, *Kompozycja
op-artowska*, ok. 1970, collage,
olej, sklejką, 49x49 cm

Omówione tu krótko dwie koncepcje, związane z działaniami strukturalnymi w sztukach plastycznych, oparte są na poszukiwaniu relacji między czynnikami podmiotowymi i przedmiotowymi, przy zaakcentowaniu roli tych ostatnich. Zarówno Dubuffet, jak Rosołowicz przeciwstawiali się kulturze nowoczesnej będącej konsekwencją kierunku rozwoju cywilizacji europejskiej, która uprzywilejowała człowieka, stawiając go ponad przyrodą. Obaj artyści chcieli zwrócić uwagę na rolę struktur naturalnych i uczynić z nich element tworzonych dzieł sztuki. W podobnym kierunku, choć nie tak radykalnie, zmierzali inni przedstawiciele malarstwa strukturalnego. Zatrzymam się tu na kilku przykładach polskich.

tylko „funkcję względną”. Jednocześnie podkreślał, że formy o funkcji bezwzględnej zajmują wyższe miejsce w przyjmowanej przez niego hierarchii. Powodem tej oceny jest przekonanie, że natura stwarza swoje formy najlepiej. Twory jej są celowe. Na drodze selekcji naturalnej wszystkie elementy zbędne lub przypadkowe zostają wyeliminowane. Utrzymują się tylko te składniki przyrody, które są najlepiej zorganizowane pod względem strukturalnym i spełniają istotną rolę z punktu widzenia całości systemu biologicznego. Inaczej jest w przypadku działań ludzkich i ich wytworów. Człowiek kieruje się swymi indywidualnymi, a więc względnymi pragnieniami. Dlatego powołuje do istnienia wiele rzeczy zbędnych, a nawet szkodliwych. Ten woluntaryzm działań ludzkich prowadzi zdaniem Rosołowicza do zagrożeń, a nawet niebezpieczeństwa powszechnej zagłady. Jeśli nastąpi ostateczna katastrofa, będzie ona rezultatem ludzkiego, subiektywnego pojmowania celowości, nie liczącego się z ogólnym porządkiem właściwym dla natury.

W napisanym przed laty tekście na temat twórczości Rosołowicza porównywałem ją z poglądami Claude’a Lévi-Straussa. Podobnie jak czołowy przedstawiciel strukturalizmu w naukach humanistycznych, polski artysta uważał, że europejskie idee „postępu” i „rozwoju” są dwuznaczne, gdyż prowadzą do świadomego zakłócenia naturalnych porządków strukturalnych. O ile jednak francuski autor możliwość pogodzenia natury i kultury dostrzegał w „myśli nieoswojonej”, właściwej dla ludów dzikich, Rosołowicz szukał szansy osiągnięcia podobnego celu w aktywności artystycznej. Polski artysta uważał, że człowiek może w swej działalności kulturowej zbliżyć się do form o funkcji bezwzględnej lub od nich oddalać. We własnej twórczości zbliżenie to chciał osiągnąć poprzez „działania neutralne”. Ich koncepcja oparta była na przekonaniu, że jeśli ludzkość nie tworzy

dobra, to niech chociaż nie szkodzi. Działania neutralne, jego zdaniem, to czynności wykonywane przez człowieka nie przynoszące ani korzyści, ani szkody. Początkowo realizował tę zasadę w swej działalności plastycznej, tworząc kształty organiczne i upodabniając obrazy do tworów natury. Chciał operować jak przyroda, wykonując prace swobodnie, bez wyraźnych rygorów intelektualnych. Później jednak, od „Serii Olimpijskiej” (1959) zaczął podporządkowywać dzieła zasadom geometrii zgodnie z Arystotelesowskim poglądem, że stanowi ona ukrytą strukturę przyrody. Najbardziej radykalny i zarazem najbardziej konsekwentnie spełniający jego założenia teoretyczne stał się realizowany od 1969 roku cykl „Neutronikon”. Nazwę tę Rosołowicz rozumiał jako „obraz neutralny”. W przeciwieństwie do innych prac plastycznych opartych na tworzeniu nowych form, tutaj dzieło służyć miało chwytaniu i efemerycznej prezentacji fragmentów otaczającego świata. „Obrazy neutralne” składają się z regularnego, prostego układu soczewek lub pryzmatów osadzonych w oprawie drewnianej lub przezroczystej, najczęściej wykonanej ze zwykłego szkła. Artysta już wcześniej umieszczał soczewki w strukturze obrazu malowanego, jednak w przypadku „Neutronikonów” wystąpiła sytuacja szczególna. Istotę ich stanowi prosty układ złożony ze szkieł optycznych, który ma być tylko środkiem umożliwiającym pojawienie się struktury złożonej z chwytanych obrazów otaczającej rzeczywistości. Obrazy te są zmienne, zależne od miejsca, w którym układ soczewek zostanie zawieszony. Świat jest więc pokazywany, ale bez trwałego anektowania go, przywłaszczania go sobie przez dzieło. Nie następuje zamknięcie go w stałej postaci. Nie dochodzi do idealizacji lub stylizacji jego kształtów. Pojawia się pole współdziałania z rzeczywistością, która współuczestniczy w istnieniu pracy.

Jadwiga Maziarska dąży do znalezienia równowagi między strukturami natury i strukturami ludzkiego umysłu. Dlatego jej twórczość bywa różnie interpretowana. Niektórzy krytycy akcentują związek artystki z tradycją sztuki mimetycznej. A przecież twierdziła ona w 1964 roku, że obrazy, *ażby były prawdziwe, muszą być plastyczne nie w sensie imitacji i iluzyjności przedstawiania, ale w sensie dotykanej rzeczywistości*. Zbliżało ją to do malarstwa materii, do którego przesłanek doszła wcześniej i własną drogą, co stawia ją w jednym szeregu z europejskimi pionierami tego kierunku. Z drugiej strony jednak, w pracach tych, przy fascynacji materiałami znalezionymi, występuje podkreślenie roli podmiotowych czynników kreacyjnych, które powodują, że struktury dzieł nie stanowią tylko odwzorowania natury, a są rezultatem kształtowania równoległego do niej. W późniejszym o kilka dekad tekście Maziarska pisała: *W listowiu, które się porusza, w chmurze, która przechodzi, w skale, która trwa, w cieniu, który się kręci – jest w s z y s t k o; świat powstały i powstający. Dzięki ingerencji artysty, która zaczęła się na początku świata. Zależność dzieła sztuki od jego wewnętrznej struktury pokazuje tę integrację*. W przeciwieństwie do Dubuffeta czy Rosołowicza artystka nie chce więc zrywać z właściwą dla tradycji europejskiej koncepcją dzieła sztuki, które integruje dzięki artyście to, co zastane (struktury widzialnego świata) i struktury wewnętrzne człowieka.

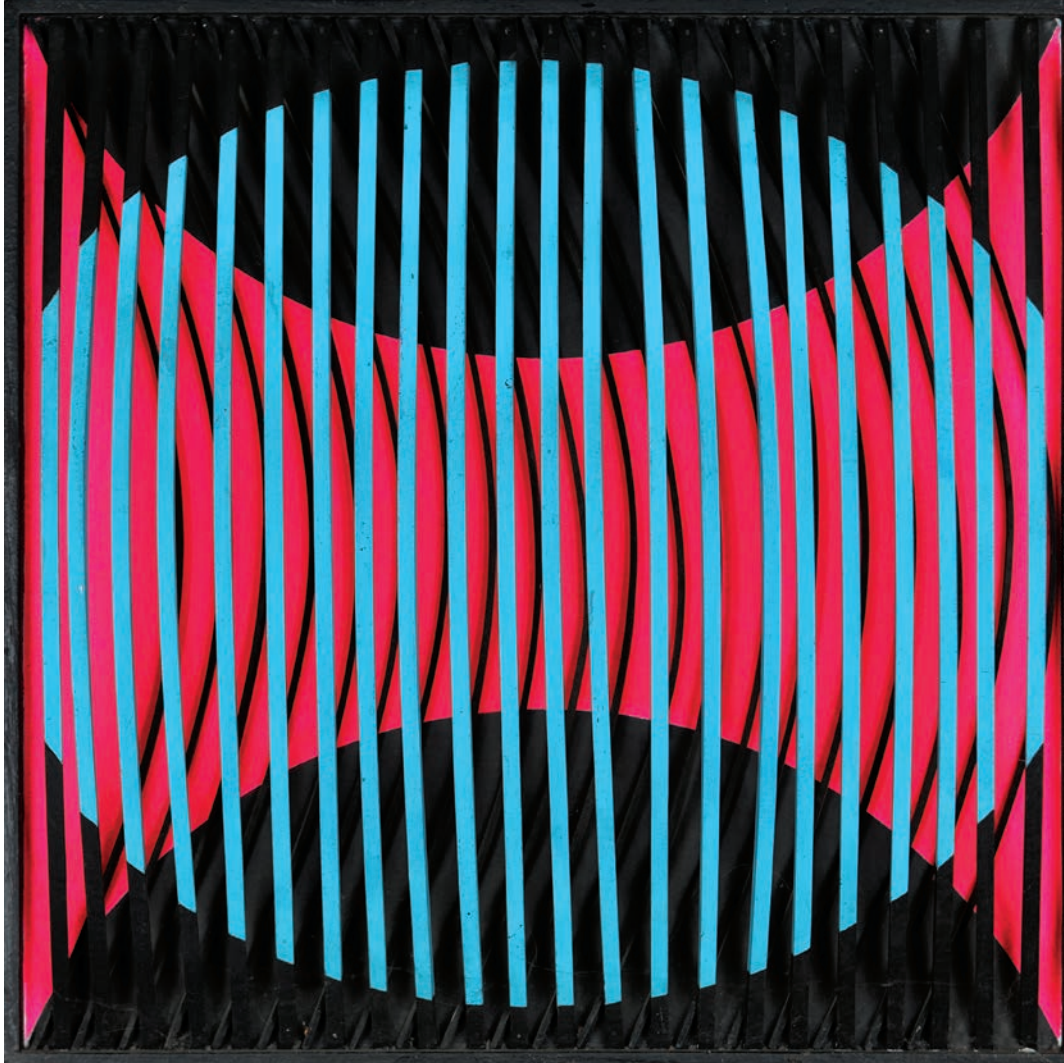
Podobne stanowisko przyjęli Alfons Mazurkiewicz i Józef Hałas. Pierwszy z nich podkreślał zgodność rytmów natury z uczuciami i „wołą umysłu”. Inspirując się np. zarysami szczytów górskich w Karkonoszach, łączy je w swych obrazach z materią malarską ukształtowaną w sposób nawiązujący do ułożenia materii skalnej. Na właściwości strukturalne przyrody, możliwe do wyrażenia w języku geometrii, uwrażliwiony

był Józef Hałas. Twierdził, że malując, odkrył, że w naturze wszystko jest sobie przeciwstawne: statyka, dynamika, kolory i kierunki. Jako przykład podawał linię horyzontu i pionowe drzewo, w drzewie gałęzie i pień, w liściu układ żyłkowania itp. Zasadę tę, którą można odnaleźć w całej rzeczywistości, artysta nazwał systemem „przeciwstawień” i zaczął stosować w swych obrazach. Jednak, jak podkreślał, mówiąc o własnych pracach, geometryczny szkielet kompozycji obrazów stosował *nie zgodnie z prawami obserwacji*, a kierując się przyjętym schematem, na który wpływ miała oparta na geometrii świadomość cech płaszczyzny malarskiej.

Analiza struktur pojawiających się w czasie percepcji wzrokowej rzeczywistości była przedmiotem analiz prowadzonych przez uczniów Władysława Strzemińskiego – Stefana Krygiera i Lecha Kunkę. W przeciwieństwie do tezy formułowanej przez wielu historyków sztuki, na wystąpienie fazy strukturalnej w ich twórczości miał wpływ nie tyle unizm, co poglądy zawarte w *Teorii widzenia*. Tezy swej wydanej pośmiertnie książki Strzemiński przedstawiał w czasie wykładów prowadzonych w łódzkiej PWSSP. Po latach Krygier wspominał rozmowę ze Strzemińskim, który twierdził, że eksperyment unistyczny zakończył się około 1934 roku i nie widzi możliwości kontynuowania go. Uczniowie przyjęli ten werdykt i uznali, że *pozostał eksperyment niezmiernie ciekawy, unikalny w sztuce światowej i oryginalny. Po tym eksperymencie już jest bez znaczenia, jeśli naśladowcy (których ciągle przybywa) tworzą obrazy z powierzchniami zupełnie zafakturowanymi*. Za rokującą nadzieję na nowe odkrycia plastyczne uważana była natomiast analiza doświadczeń wzrokowych. Krygier skoncentrował się na analizie problemu powidoków, najpierw w odniesieniu do reprodukcji malarstwa egipskiego, a po podróży do Egiptu zaczął tworzyć obrazy strukturalne odnoszące się do zdobytych tam wrażeń wzrokowych. Powtarzał się w nich motyw łuku lub prostokąta. Elementy te na obszarze płaszczyzny malarskiej przechodziły od postaci wydłużonej, przez zrównoważoną do rozciągniętej, silnie spłaszczonej. W wersjach malarskich wzbogacane były działaniem grubej faktury lub materiałów naklejanych. Wywodziły się one z jednej strony z doświadczeń ruchomego widzenia, a z drugiej poszukiwania swoiście pojętej architektonizacji kompozycji. W późniejszej twórczości Krygier skoncentrował się natomiast na sposobie percepcji elementów (także wypukłych) istniejących w ramach płaszczyzny obrazu (np. cykle „Kolineacje”, „Konflikty”).

Również Kunka prowadził tego typu analizy, jednak ograniczone do szkiców wykonywanych zwłaszcza podczas pobytu w Paryżu w latach 1948-1949. Faza strukturalna w jego twórczości przechodziła przez kilka etapów: od układów o kształtach organicznych sugerujących odniesienia do obrazu mikroskopowego, przez reliefy, aż po wmontowywanie do obrazów przedmiotów trójwymiarowych i fotografii. Kompozycja prac zmieniała się od układów bogatych, złożonych, po zdyscyplinowane i proste. Można te obrazy zinterpretować jako lekcje patrzenia na strukturę.

Z zagadnieniem percepcji wzrokowej związane były też wczesne prace Mieczysława Wiśniewskiego. Obrazy te wykonywane były z różnych rodzajów płótna, filcu, metalu. Krytycy pisali w związku z nimi



2

przede wszystkim o materii, nie biorąc pod uwagę, że właściwą dla nich problematykę plastyczną należy wiązać także ze światłem. Kompozycja ich wyznaczona jest przez obszary jasne, odbijające światło w większym lub mniejszym stopniu oraz załamania, zagłębienia, w których światło ginie, znika. W związku z tym struktura obrazów jest zmienna, okazjonalna, uzależniona od warunków oświetleniowych. Problematykę tę rozwinął Wiśniewski w swej późniejszej, geometrycznej twórczości.

Bardzo ważna z punktu widzenia dziejów polskiego malarstwa materii była działalność lubelskiej Grupy Zamek. Związek tworzących ją artystów z koncepcją malarskiego strukturalizmu podkreślany był przez fakt, że współpracujący z nimi krytycy (Jerzy Ludwiński, Hanna Ptaszkowska, Mariusz Tchorek) wydawali dodatek do lubelskiego czasopisma kulturalnego „Kamena” zatytułowany „Struktury”. Efekty prowadzonych dyskusji Ludwiński sformułował w 1957 następująco: *Trzeba skończyć ze wszystkimi sztucznymi kopioniami świata widzialnego, z całą iluzją i ekwilibrystyką wynikającą ze złego dopasowania rzeczywistości do płaskiego prostokąta płótna*. Młodzi wówczas artyści i krytycy chcieli więc wyjść poza prowadzone rozważania na temat relacji struktur naturalnych i kulturowych. Dla nich kwestie te mieściły się w ramach tradycyjnej problematyki iluzji artystycznej. Tymczasem realnością w plastyce jest płaszczyzna malarska i to ona powinna stać się punktem wyjścia strukturujących działań artysty. Oczywiście zdawano sobie sprawę z tego, że podobne reistyczne (konkretystyczne) stanowisko przyjmowali wcześniej konstruktywści. Podkreślał to, powołując się na „reliefy” Strzemińskiego

Mariusz Tchorek w obszernym artykule *W poszukiwaniu trzeciego wymiaru* zamieszczonym w „Strukturach” w 1959 roku.

Twórczość Grupy Zamek, po początkowych eksperymentach polegających na nawarstwianiu farby, doprowadziła szybko do wprowadzenia na płaszczyznę obrazu innych materii tak, że strukturę dzieła można było, jak pisał Ludwiński, „wyczuć palcami”. Jan Ziemiński stosowaną przez siebie technikę określił słowem „formura” utworzonym z połączenia wyrazów „formowanie” i „mur”. Tytus Dzieduszycki nakładał na płaszczyznę płyty piłśniowej masę gipsową lub przytwierdzał fragmenty deseczek, a później konstruował ażurowe przedmioty-rzeźby ze szkła syntetycznego. Wiesław Borowski najbardziej radykalnie zmierzał do przezwyciężenia tradycji obrazu. Od 1958 roku wykonywał „Artony” – asamblaże, które miały, jak pisał Ludwiński *być organizmami żyjącymi po swojemu jak twory natury i tkwiącymi w świecie jak wszystkie inne przedmioty*. Struktury tych prac dodawane były więc do rzeczywistości, a nie wyprowadzane z niej.

Nie omówiłem w tym artykule wielu ciekawych przykładów malarstwa strukturalnego. Celem moim było jednak pokazanie, że zjawisko to, charakterystyczne dla początków drugiej połowy XX wieku, pod niektórymi względami, antycypowało problematykę właściwą dla następnych dekad. Dotyczy to także jego nazwy. Niemożność określenia jej wyraźnych granic znaczeniowych, przenikanie się zakresu pojęciowego z innymi nurtami artystycznymi uznać można za wczesną zapowiedź złożoności sztuki ostatniego pięćdziesięciolecia oraz związanej z tym nieprzejrzystości artystycznej. ■

Gruzy, platany, ideogramy

Uwagi o sztuce wrocławskiego strukturalizmu anno 2014

16



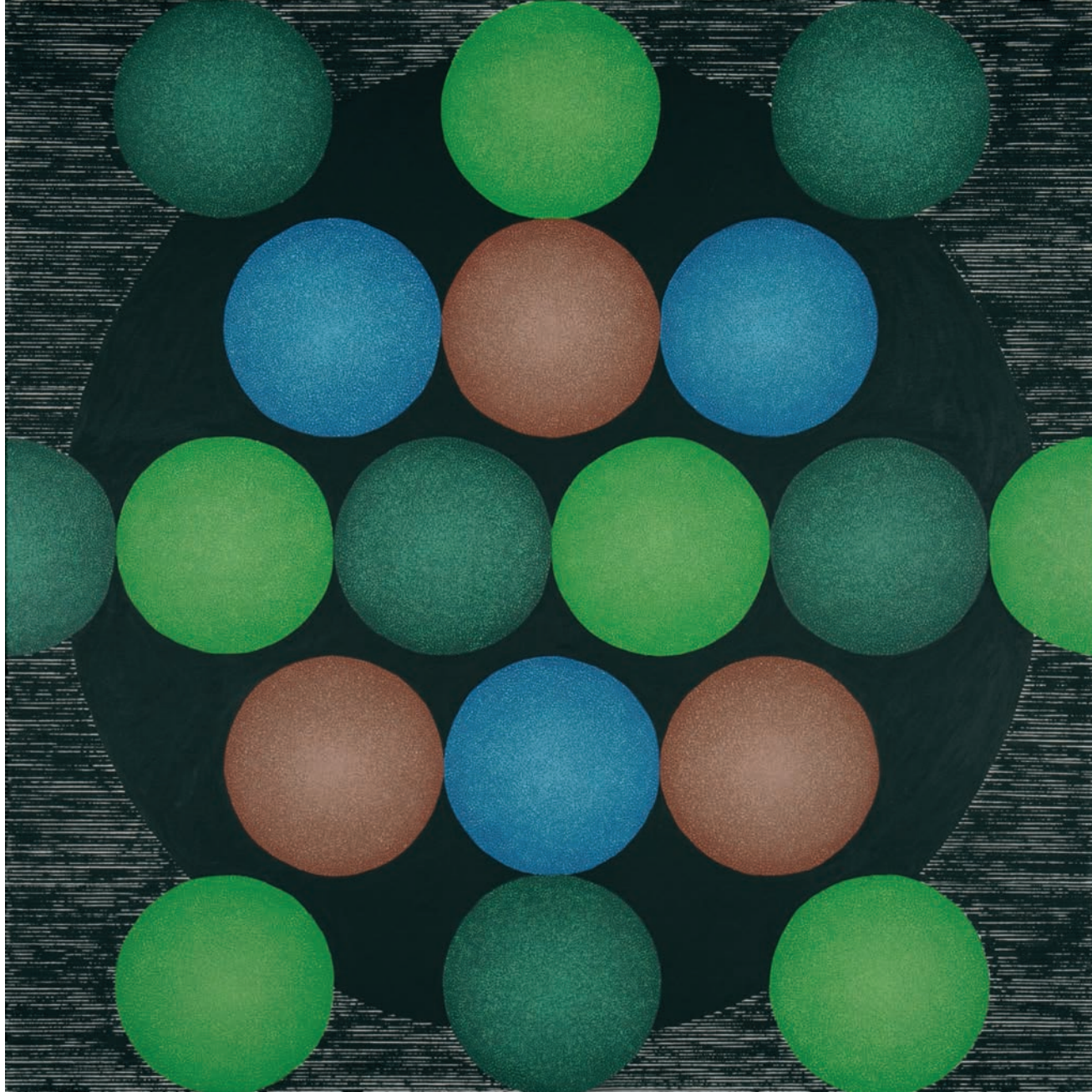
1

Wśród morza gruzów jakim był Wrocław w 1945 roku, tu i ówdzie zwracały uwagę platany rosnące „jak gdyby nigdy nic” i eksponujące swą pięknie złuszczającą się korę w „unistycznych” wzorach przypominających niektóre obrazy Władysława Strzemińskiego [1]. I jeśli platan jest jednym z charakterystycznych drzew w przestrzeni Wrocławia, to szczególnie wybijającym się nurtem sztuki tego miasta od ok. 1960, byłby strukturalizm. „Wyłuszczające się” z grubych nawarstwień sztuki realistycznej i malarstwa materii, dzieła wrocławskich eksponentów tego nurtu prezentują ład elementów oraz ciekawą witalność. Kontrastują życie sztuki z martwością gruzów. Jeśli przyjąć, że „prawami struktury są: serie, rytm, progresja, polaryzacja, regularność, wewnętrzna logika sekwencji i układu” [2] to już w manifestacyjnym demonstrowaniu tych cech w sztuce wypatroszonego miasta (będącego po wojnie w stadium z e r o) mieściłyby się myśli o sensownej odbudowie. Choć w obliczu piętrzących się problemów realnego socjalizmu takie marzenia były częściowo utopijne, to w fali liberalizacji polskiej kultury od roku 1956, mogły zaistnieć przynajmniej jako substytuty w formach sztuki. I w tej atmosferze, tworzą się historycznie ważne grupy twórcze („Grupa X” od 1956, „Poszukiwanie Formy i Koloru” od 1957, a następnie ich fuzja w 1961 jako „Szkoła Wrocławska” zmieniona w 1967

na „Grupę Wrocławską”). Nie bez międzynarodowego kontekstu zainteresowań postawą zero czy nul [3] aktywizowali się młodzi wówczas artyści wrocławscy redukujący anegdotyczne nawarstwienia na rzecz sztuki konkretnej z akcesami ku strukturalizmowi „odbudowy”, dość racjonalnym, ale bez schematów typu „ideolo”. Nie później niż w 1968, Jerzy Ludwiński napisał podsumowująco, że *w dziedzinie sztuki strukturalnej Wrocław wyrósł na jeden z najpoważniejszych ośrodków w kraju* [4]. A w 1975 termin „strukturalizm” był już rozpowszechniony, choć wielu artystów miało i ma do tej nazwy stosunek krytyczny.

Samo ukierunkowanie się ku strukturalizmowi poprzez „sztukę konkretną” było zarzuceniem iluzjonizmu. Kierunek ten miał zainicjować Theo van Doesburg w 1930, a dogłębnie rozwijając w latach czterdziestych Max Bill i inni artyści szwajcarscy. Sztuka otwarta na struktury znalazła uznanie u artystów „zerowych”, tj. odwołujących się do neutralnego punktu wyjścia dla swych form. W tym kręgu przypomniano nie bez racji wybitnie prekursorską działalność teorio-praktyczną Strzemińskiego z jego unizmem. Według Margit Staber, można wyróżnić dwa podejścia do formy malarstwa konkretnego jako malarstwa strukturalnego. W pierwszym z nich *struktura zintegrowana z wyobrażeniem* niejako zatopiona jest pod jego

1. **Norman Smużniak**, *Deszczowe lato* (Raszowa), 2010, technika olejno-żywiczna na bawełnie gruntowanej, 100x138 cm
2. **Marlena Promna**, z cyklu *Ogrody*, 2014, akryl, płótno, 100x100 cm



2

powierzchnią [6]. W drugim podejściu, strukturalna organizacja jest w pełni widoczna i *konstruuje charakter formy*, a artyści ukazują *wzajemne ustosunkowanie elementów oraz sieć relacji estetycznych w obrębie struktury* [7].

Takie dwojakie działania z odsłanianiem struktur (modyfikowanych często „organicznie”, a niejednokrotnie i metafizycznie), obecne są niemal do dziś w sztuce Wrocławia – mieście nieustannej odbudowy i rekonstrukcji. Ale też jako propozycje otwarte na dalsze rozwiązania, w sposób naturalny niektóre z nich skierowały się ku sztuce konceptualnej (zwanej we Wrocławiu „pojęciową”), poezji konkretnej, mediom, instalacji czy (nawet) nowej ekspresji. A fascynującą kwestią sztuki miasta nad Odrą byłoby niewątpliwie to, jak wielotorowo dochodzono do koncentrowania się na strukturach, jak też i to jakie były tego implikacje. Abstrakcyjne czy konkretystyczne dzieła „strukturalne” wyznaczały powtarzalność elementów przy ujednocnieniu pól form. Mimo obecności wzorów geometrii i pewnej analityczności w stosunku do form, we „wrocławskim strukturalizmie” dominują: płynność, wyrafinowanie kolorystyczne, wzory organiczne, a niekiedy nawet liryzm i spirytualizm.

Dla Józefa Hałasa, Małgorzaty Grabowskiej czy Alfonsa Mazurkiewicza (tj. członków „Grupy X”), a także działającego poza grupą Mariana Poźniaka, punktem wyjścia malarskich analiz niejednokrotnie stały się pejzaże (na Dolnym Śląsku szczególnie ciekawe przy odsłanianiu się wzgórz oraz kratownic pól, łąk i sadów). Hałas – malarz najwyższej próby, wyszedł od ujęć metaforycznych i właściwie do końca z nich nie zrezygnował. Ale jednocześnie, wyzwalając się z tkwiących mocno w ówczesnym malarstwie efektów iluzjonistycznie traktowanej przestrzeni, wypracował niejako dwa podejścia ku strukturom. Jedno z nich wiedzie poprzez słabiej czy mocniej zaznaczone kontury i granice między świetnie kształtowanymi polami koloru. Na początku byłyby one nieco postrzępione lub rozmyte, jak w witrażach czy w obrazach z „ciężką linią”, której hołdował Waldemar Cwerner pod wpływem

Rouault’a. W późniejszych dziełach Hałasa są to zmasowane lub wyizolowane elementy struktur (konstelacje punkcików często jako wybite, odbite czy rozmazane dukty kropek). Rozwijają swe „biegi”, niemal jak twory organiczne. Zyskały przy tym ciekawy efekt kolorowego pod-cienia (czasem przy dosłownych wypukłościach faktury). Drugie podejście Hałasa jest po części topologiczne, tj. takie uruchamianie elementów, że „definiują” one figurę (najczęściej kształt płótna). Nie można nie zauważyć w tych działaniach inspiracji unistycznych, choć przekraczając bariery tej tendencji, Hałas stał się mistrzem symfonii barw.

Nieco inaczej było z Mazurkiewiczem. Odcinając się programowo od Strzemińskiego, jeszcze bardziej niż Hałas uzależniał się od wpływów wielkiego łodzianina, potwierdzając znaną z dziejów sztuki tezę o tym, że atakując, w jakiś sposób uwiarytelniamy obiekt ataku. Formując od 1958 swe idee duoplastycyzmu, traktował je jako postulaty malarskiej budowy *obrazu zmiennego działania*, (które) *jest jednością konkretnego i abstrakcji* – dwóch całości współzależnych, ale nie znoszących się wzajemnie [8]. Próbując z niezwykłą konsekwencją potwierdzać te założenia w praktyce malarskiej, tworzył kolorystycznie jednorodny (a czasem nawet emblematyczny) obraz z charakterystycznymi konstelacjami reliefowych żeber, grzbietów czy żyłek. Demonstrował w nich przekroczenie unizmu w *likwidacji jedności wyrazu* [9]. Eksponował paralelną realnych struktur z fakturowymi ujawnieniami duktów pędzla czy szpachli uważając to za dowód podwójności. Paradoksalnie jednak, świetne z wielu względów obrazy Mazurkiewicza, w swej strukturalnej organizacji stały się jakby ilustracjami zdania Strzemińskiego: *każdy centymetr kwadratowy obrazu ma jednakową wartość i przyczynia się jednakowo do konstrukcji obrazu* [10] (!). A dzieje się to jakby wbrew diagonalom i podziałom w tych dziełach, z których każde ma swój niepowtarzalny ton głębokiego i dźwięczącego koloru odwołującego nas ku transcendencji. I tak, powstała w szczytowym punkcie twórczości Mazurkiewicza >

prace w cyklu „Synergii” (1973-4) stanowią *sprzężenie materii i formy oraz doświadczeń i duchowości artysty* [11]. Ciągłe niedoceniane malarstwo Małgorzaty Grabowskiej, wcześniej ukierunkowanej na abstrakcję, jest interesujące zarówno co do operowania miękkimi duktami w kolorowo różnicowanych barwnych pasów, jak i dążeniami do ukazania ruchu (np. w wyraźnej rotacji kół). Skoncentrowane na haptycznym wydobywaniu zwielokrotnionej idei punktu, dzieła Poźniaka dość wcześnie skierowały się ku transcendencji. Jego obrazy-ideogramy stały się *pewnego rodzaju sacrum signum, bo skrywają w sobie aspekt religijności, głębokiej wiary artysty w Boga* [12].

Członkowie grupy „Poszukiwania Formy i Koloru” (Wanda Gołkowska, Jan Chwałczyk, Mieczysław Zdancowicz,) oraz Leszek Kaćma wyraźnie zaznaczyli przełom odejścia od form przedstawieniowych ku konkretowi. Gołkowska wyróżniła się już w *Tablicach z klockami* (1957), o których Jerzy Ludwiński napisał, że miały wiele wspólnego ze strukturą biologiczną [13]. W latach następnych, swe

mocno fakturowe dzieła artystka czyniła jeszcze bardziej organicznymi, o czym świadczą choćby: *Tablica przestrzenna* z 1961 czy *Tablica długogrająca* z 1962. W swych dziełach na przełomie lat 50. i 60. Gołkowska podnosiła wątki fakturowych monochromów bliskich unizmowi [14]. Z drugiej jednak strony, nie uległa do końca izomorficznym układom proponowanym przez Strzemińskiego, rozbudowując swe kompozycje o semantyczne elementy ciekawie ożywiające ich monotonię. Nadając swym dziełom charakter znaczących ideogramów, montowała w nich litery, teksty (np. te w sanskrycie) czy małe portrety. W ten sposób wykazała znaczące prekursorstwo wobec gier pojęciowych z przełomu lat 60. i 70. Jej twórczość szczególnie od *Układów otwartych* z 1968 po deklaracje inskrypcyjne i towarzyszące im teorie, jest znaczącym wyjściem od struktur ku konceptualizmowi. Jeszcze mocniej ukierunkował się ku konceptom Jan Chwałczyk nie przywiązujący się wyłącznie do statycznych struktur, a bardziej skupiający się na bogactwie zmiennych efektów świetlnych swych obiektów.

(...) część wrocławskich strukturalistów przeszła ku konceptom czy nowym wyobrażeniom?

1. **Daria Milecka**, *Noir*, 2014, technika własna, 100x120 cm
2. **Leszek Mickoś**, *Opowieści liniarne*, nr 103, 2008, olej na płótnie, 90 x 90 cm

Sytuowane w stronę słońca, prace emitujące kolorowe cienie nabrały znaczenia chronometrycznych rejestrów godzin i pór dnia, magicznie sytuując nas wobec Father Time (Ojca Czasu). Te „kalendarze słoneczne” wraz z towarzyszącymi im znaczącymi rozważaniami teoretycznymi to filary nie tylko polskiej refleksji konceptualnej. Zdanowicz jako znawca zmian w przyrodzie wyróżnił się tworzeniem w różnych tworzywach prac „niedokończonych”, *prac, które bardziej są próbą uchwycenia procesu... niż dziełem gotowym* [15]. Leszek Kaćma dość wcześnie stał się eksponentem nowych mediów, które w dużej mierze dzięki niemu rozwinęły się jako wrocławskie pole eksperymentów. Tenże artysta wykonywał jednocześnie od lat 60. do 80. znaczące kompozycje rysunkowe i malarskie o strukturalnym charakterze. Są to mało znane, a wybitne, starannie opracowane warianty pól pełnych pulsowań elementów, pól niejednokrotnie pomysłanych topologicznie.

U takich artystów jak Maria Michałowska, Jerzy Rosołowicz, Zbigniew Paluszak, Regina Konieczko-Popowska czy Konrad Jarodzki doświadczenie do struktur w silniejszym lub słabszym sensie wiodło przez kompozycje metaforyczne. Maria Michałowska już w „Formach zatrzymanych” z lat 60. wykazała zainteresowanie sekwencjami wariantów, co znalazło rozwinięcie w jej rejestracjach fotograficznych i notach konceptualnych. Co najmniej z czterech względów jest Rosołowicz wielce wyróżniającą się postacią w sztuce polskiej. Po pierwsze, jego reliefowe struktury były paralelne (nie zależne!) w latach 60. w stosunku do dzieł takich np. artystów z grupy „Nul” jak Jan Schoonhoven. Po drugie, stał się on autorem ważnej teorii formy już w 1958 roku, choć najistotniejsze są jego bardzo oryginalne teksty o działaniu neutralnym z 1967 i 1971, a ideę pozycji neutralnej dałoby się objaśnić jako równoważną zerowej. Po trzecie, jego dzieła dwustronne z soczewkami („Neutronikony” i „Reliefy”) można (wbrew różnym opiniom wpisującym je do op-artu) za wizualne eseje na temat samej istoty formy i jej percepcji. Otwierając swe odwrotne do góry nogami teatryki odbić, artysta zdaje się pytać o to, kto tu naprawdę jest widzem [16]. Po czwarte, na bazie doświadczeń z organiczno-kosmicznym charakterem swych struktur, przedstawił Rosołowicz prekursorskie w naszej sztuce imaginatywne projekty konceptualne.

Jarodzki wypracował bardzo przemyślane działania z pracą nad dwoma warstwami farby uruchamiającymi struktury zintegrowane z emocjonalnie aktywnymi elementami dynamicznej przestrzeni. Tkanina też stała się we Wrocławiu szczególnie wyraźna strukturalnie w podkreśleniu przez tkaczki własnej jej istoty (Ewa Poradowska-Werszler, Krystyna Dyrda-Kortyka). W formach rzeźbiarskich, dostrzec można było metaforyczno-analityczne podejście w niektórych dziełach Jerzego Boronia i Leona Podsiadłego. Natomiast duże pole eksperymentów Alojzego Gryta z aglomeracjami kostki brukowej, szkła czy papieru jest zadawaniem pytań o konkrety konstrukcji i dekonstrukcji.

Gdyby pytać o wyprowadzenie idei sztuki pojęciowej z doświadczeń ze strukturami, nie do pominięcia byłyby rozwijające się w nieskończoność „Pojęciokształty” i inne utwory Stanisława Drózdza czy równie serialne działania w sferze „fotografii permanentnej” (PERMAFO) Natalii LL i Andrzeja Lachowicza. A już w kolejnej fali zainteresowań strukturami mieściłyby się niepowtarzalne w swej aksamitności „mory” Piotra Błażejewskiego, rozwieszone misternie girlandy Ludwiki Ogorzelec czy bardziej statyczne przestrzenie Witolda Liszkowskiego. W ostatnich latach, ku strukturze skłoniły się metafizyczne w swej wymowie obrazy Pawła Lewandowskiego-Palle. Opracowywane pietystycznie progresy i regresy jego walorowych form, przy czystej logice układów dźwięczą

niezawodnymi kolorami. Na uwagę zasługują też wyrafinowane w poetyczności emblematyczne malowidła Wojciecha Lupy z ich punktami i zamglonymi strefami wielu odcieni bieli. To są tylko przykłady, bowiem także u innych artystów do odnalezienia byłyby znaczące echa eksperymentów ze strukturami. A ich szeroka obecność dowodzi wciąż otwartych inspiracji Hałasa, Mazurkiewicza, Gołkowskiej, Chwałczyka i innych. Wśród aktualnych propozycji wyróżniałyby się szczególnie ciekawe próby i doświadczenia Darii Mileckiej. Pracując z monochromatycznie ujmowanymi prostokątami, kwadratami czy kołami Materii i Praznaków, artystka od 2003 określa je dyskretnie wypukłymi lub wklęsłymi, wpisany w nie obrysami figur geometrycznych. Mistrzowska matowość tych dzieł wydobyta jest dodatkowo dzięki dodanym do farby różnym elementom i tworzywom. Będąc też aktywną poetką, Milecka włącza niekiedy w swe prace z serii Liberatura inskrypcje pełniące integralną rolę kompozycji. Ton tej twórczości jest jednocześnie konkretystyczny i medytacyjno-sakralny, a nawet jakby z sugerowaniem mistyki.

Reasumując, widzimy, że część wrocławskich strukturalistów przeszła ze swym analizami formy ku konceptom czy nowym wyobrażeniom. Inni pozostając przy malarstwie lub rzeźbie, cały czas pogłębiają znaczenie tych dziedzin. Przy odwołaniach do wzorów geometrycznych i w podejściu analitycznym ku wariantom form, jedni z omawianych artystów są materialistyczni, >





1

1. **Alfons Mazurkiewicz**,
Obraz 1, styczeń / 69,
1969, olej na płótnie,
110x120 cm,
Własność prywatna

inni zaś sugerują, że pokazują tylko przykłady oddziaływania sił transcendentnych. I jedni, i drudzy mieszczą się w międzynarodowych dążeniach artystów o podobnych zainteresowaniach. Ale są też cechy wyróżniające strukturalnych artystów we Wrocławiu. Jedną z nich jest (przynajmniej u niektórych reprezentantów tego typu malarstwa) szczególne wydobycie wartości k o l o r u: z głębokimi tonami i aurą panestetyzmu. Nawet w dziełach krańcowo reliefowych i przestrzennych, subtelności barw są nieobojętne. Drugą cechą jest powszechny tu kontrast między zdecydowaną obecnością elementów ratio a tym, że są one niejednokrotnie szkicowe, rozmiękczone, rozluźnione, nieostre, rozmyte, albo też widomie deformowane czy pozostawione w procesie. Może mimo dominacji regularnych form, na te dzieła ma też jakiś wpływ i dekonstrukcja miasta, od zera rekonstruującego swą tożsamość? A może jest to wynik obserwacji natury, nie tyle naśladowanej, co penetrowanej w jej prawach uchwytnych np. w kartofliskach czy korze platanów? ■

- 1 Z wypowiedzi prywatnych współtwórcy sensibilizmu Michała Jędrzejewskiego
- 2 Max Bill, (wstęp) [w:] *Enzo Mari*, katalog, Mediolan 1959.
- 3 Patrz np. duże wystawy w Stedelijk Museum w Amsterdamie podsumowujące już różne typy aktywności „zerowej” i „strukturalnej” w sztuce kilku krajów [w:] *Tentoostelling nul*, 1962 oraz *Nul negentienhonderd vijf en zestig*, 1965.
- 4 Jerzy Ludwiński, *Proces twórczy czy produkcja przedmiotów*, „Odra”, 1968, nr 1.
- 5 Władysław Kostecki, Grupa Wrocławska, „Odra”, 1970, nr 5.
- 6 Margit Staber, *Concrete Painting as Structural Painting*, [w:] Gyorgy Kepes, red., *Structure in Art and in Science*, George Braziller, New York 1965, s. 172.
- 7 Jw., s. 175.
- 8 Alfons Mazurkiewicz, *Duo-plastyzm*, Rkps, cyt. za: Andrzej Jarosz, *Alfons Mazurkiewicz: refleksje teoretyczne i praca pedagogiczna*, Wrocław 1999, s. 15.
- 9 Jw., s.19.
- 10 Cyt. za: Wanda Kemp-Welch, *Teoria unizmu w malarstwie*, [w:] *Władysław Strzemiński in memoriam*, red. Janusz Zagrodzki, P.P. Sztuka Polska. Oddział w Łodzi, Łódź 1988, s. 85.
- 11 Andrzej Jarosz, *Malarstwo Alfonsa Mazurkiewicza (1922-1975)*, Akademia Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu i Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2011, s. 356.
- 12 Sylwia Świsłocka-Karwot, *Marian Poźniak. Malarstwo*, [w:] *Marian Poźniak* (katalog), Muzeum Architektury we Wrocławiu, Wrocław 2008, s. 20.
- 13 Jerzy Ludwiński, *Proces twórczy...*, tamże.
- 14 Dostrzegając w 1960 roku przewagę monochromatyczności w ówczesnej sztuce, Ludwiński odnosi ją m.in. do wpływów Strzemińskiego. Por. Jerzy Ludwiński, *Co się stało z kolorem w malarstwie*, [w:] tegoż, *Epoka błękitu*, Otwarta Pracownia, Kraków 2003, s. 86.
- 15 Elżbieta Łubowicz, Grupa Wrocławska, BWA, Wrocław 1985, (bez paginacji).
- 16 Andrzej Kostołowski, *Strzemiński we Wrocławiu*, [w:] *Władysław Strzemiński. Uniwersalne oddziaływanie idei*, red. Grzegorz Sztabiński, Akademia Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi, Łódź 2005.

Konrad Jarodzki

1. WTC, 2011

2. WTC, 2012



1

PAWEŁ LEWANDOWSKI-PALLE

Obrazy ujawniają się same

Na przełomie lat 50. i 60. rozwijały się w świecie dążenia strukturalne w sztuce. Należała do nich choćby tendencja zerowa w Holandii, Włoszech czy Niemczech.

W we Wrocławiu artyści, którzy zainteresowali się strukturami, korespondują z tym co robiono w tamtych krajach. Wrocławski strukturalizm jest wieloźródłowy.

Andrzej Saj od lat 60. i 70. dostrzega we wrocławskim malarstwie dwie dominujące drogi „pierwszą wyznaczoną przez nurt malarstwa kolorystycznego i metaforycznego oraz drugą określoną poszukiwaniami strukturalno-geometrycznymi. Inaczej problem widzi Andrzej Kostołowski, znajdując wiele opcji dochodzenia do bogatego malarstwa, w którym w sensie ilościowym dominują poszukiwania strukturalne. Z kolei Andrzej Jarosz w strukturalno-kolorystyczno-mentalnych wątkach w duchu wrocławskim począwszy od lat 90. zauważa irytującą stagnację, mimo wszystko bez zapaści, regresu czy nawet głębszego kryzysu [1].

Definiowanie wrocławskiego strukturalizmu stwarza poważne trudności. W istocie nie wiadomo, kto jest autorem pojęcia „wrocławski strukturalizm”: Ludwiński, Kostołowski czy mniej od nich znany Władysław Kostecki, ale niezaprzecalnym faktem jest, że pojęcie to stosuje się jest od dawna. Tak jak dla definiujących go Kostołowskiego i Makarewicz, jak i dla mnie jest faktem, ale faktem jest też jego niesprecyzowanie. Najgorsze jednak to, że nie istnieje w sferze idei czy historii, mówi Kostołowski. Za zaniedbania w tym obszarze winę ponoszą zarówno teoretycy, jak i artyści.



2

Wrocławski strukturalizm jest jedną z ważniejszych tendencji w sztuce polskiej. To duży i ważny prąd myślowy, prąd tworzenia i badania struktur. Tendencje strukturalne we Wrocławiu trafiły tu na bardzo podatny grunt. Można je było dostrzec już w latach 50. Wydaje się, że było to tuż przed pierwszym „Arsenałem”.

Strukturalizm wrocławski poszukiwał i poszukuje ładu poprzez porządkowanie obiektu, w dążeniu do jednorodności dzieła. Do najistotniejszych cech wrocławskiego strukturalizmu należało zniesienie podziału na abstrakcję i przedstawieniowość, choć zdecydowana większość prac to były propozycje abstrakcyjne, i może dlatego stosunkowo łatwo wpisuje się je w szeroki nurt abstrakcji geometrycznej. Wrocławski strukturalizm nie jest jedynie częścią abstrakcji strukturalnej, bo przecież szanuje przedmiot. Natomiast utożsamianie wrocławskiego strukturalizmu tylko z fakturalną abstrakcją strukturalną jest chyba pewnym nieporozumieniem.

Nurt strukturalny w malarstwie reprezentuje wielu artystów wrocławskich. Jest on wiodącym obszarem twórczości takich malarzy jak choćby Błazejewski, Dymitrowicz, Jaroszewski, Lewandowski-Palle, Liszkowski czy Lupa. Nawiązuje do niego (koresponduje z nim) także wielu artystów wrocławskich z innych dyscyplin, np. Abel, Gryt, Grzyb, Jędroś, Mandzios czy Tomaszewski; natomiast odnieść można także do strukturalizmu część twórczości Klimczaka-Dobrzanieckiego, Kortyki, Olszewskiego, Promnej czy Pukocza. >

1 A. Jarosz, *Barwne kadry, spiętrzone materie, kontemplacyjne płaszczyzny. Z dziejów współczesnego malarstwa wrocławskiego*, WROCŁAW SZTUKI, Wrocław 2007, s. 68



1



2

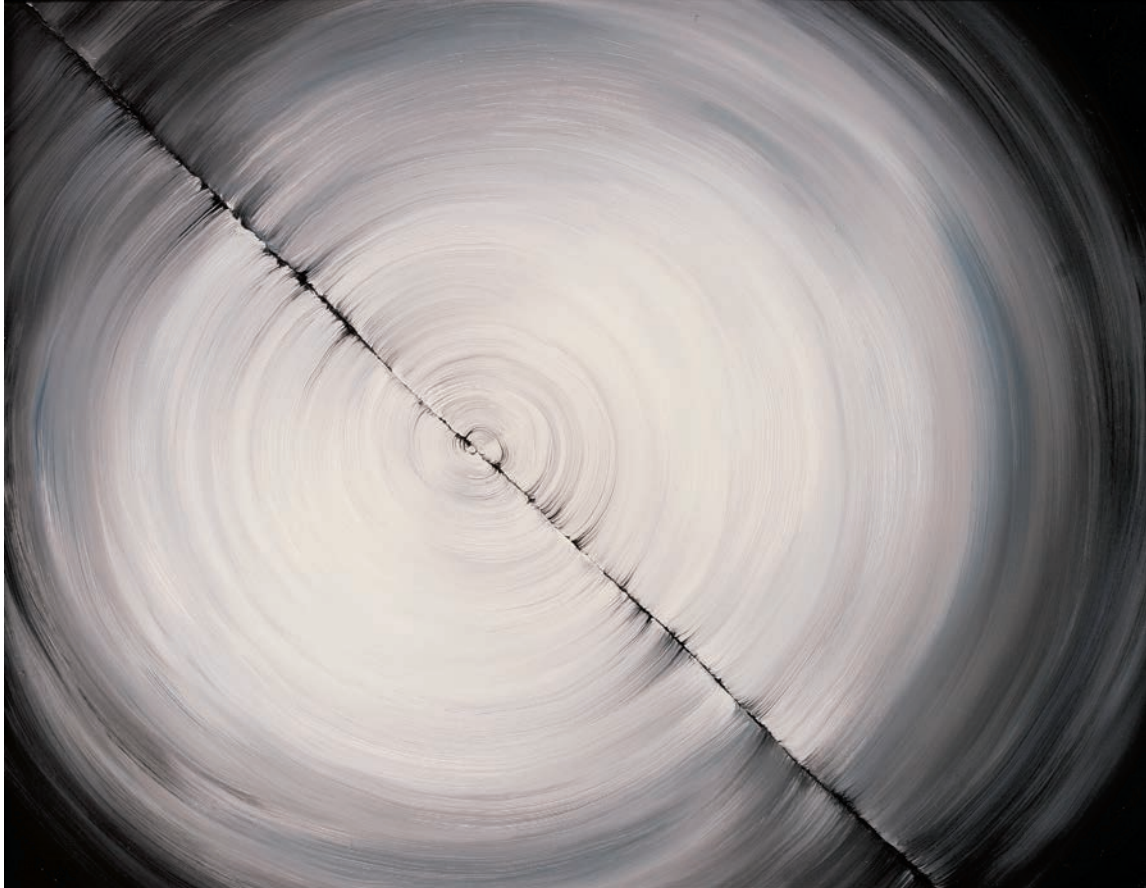
Do najwybitniejszych malarzy tej wrocławskiej tendencji zaliczany jest **Konrad Jarodzki**. Urodził się on w 1927 roku. Pochodzi z Lubelszczyzny. Studia zaczynał od matematyki (UMCS w Lublinie; 1948-1949) poprzez architekturę (Wydział Architektury Politechniki Wrocławskiej; 1949-1956) a kończył na malarstwie (PWSSP we Wrocławiu; 1955-1958). Dyplom z zakresu malarstwa zrealizował pod kierunkiem Eugeniusza Gepperta i Stanisława Pękalskiego w 1958 r. W latach 70. jego malarstwo należało do istotnych komponentów wystaw polskiej sztuki współczesnej w Anglii, USA, Francji, Niemczech, Wenezueli, Australii, Iraku czy Iranie. Należał do legendarnych uczestników tak ważnych polskich wystaw jak: I, II, IV, V, VIII Ogólnopolska Wystawa Malarstwa „Złote Grono” Zielona Góra 1963, 1965, 1969, 1971 i 1977 czy III, IV, VI, VII i VIII Festiwal Polskiego Malarstwa Współczesnego Szczecin 1966, 1968, 1972, 1974 i 1976 oraz „Nowe Tendencje w Malarstwie Polskim” Bydgoszcz 2012.

Lata 60. zdominowane są w malarstwie Konrada Jarodzkiego przez rozpoczęty w 1963 roku i trwający do połowy lat 70., pojemny ilościowo, najbardziej zróżnicowany formalnie cykl „Głowy”; od korespondencji z malarstwem materii (*Głowa I* 1963, *Głowa XVII*, *Głowa XX*), przez nieco zgeometryzowane (*Głowa XIII* 1964, *Głowa VII* i *XII*) i odniesienia do Gepperta – poprzez piktoralne zagubienie konturu (*Trzy głowy* 1964), po surrealistyczne (*Głowa XXII* i *XXIII* 1970).

W jego twórczości motywy strukturalne są obecne od pierwszych obrazów z cyklu „Przestrzeń” z 1970 roku, które w 1975 roku przeszły w „Penetrację” i kolejne cykle, od tych klasycznych, natychmiast rozpoznawalnych, „firmowych” obrazów. Maluje przestrzeń, wymyślił swoje struktury organiczne i zapętnia nimi kolejne indywidualne przestrzenie.

Konrad Jarodzki

1. *Lodowiec*, 2005, 100x130 cm
2. *Przestrzeń – neo VIII*, 1983, 100x130 cm
3. *Kosmos*, 2000, 120x90 cm
4. *WTC*, 2012



3

Na początku grudnia 2014 r. rozmawialiśmy w jego pracowni. Rozmawialiśmy długo o odrębnościach wrocławskiego strukturalizmu. Najczęściej przywoływany był Strzemiński, w którego „mistycznej koncepcji organizmu malarzkiego” znalazło swoją inspirację wielu malarzy nie tylko z wrocławskiego strukturalizmu.

PL-P: Jak jest z tym wrocławskim strukturalizmem?

KJ: Strukturalizm jest szerokim problemem. Strukturalizm jest pojęciem, które zaistniało w sensie globalnym. Na ogół ludzie przyjmują pojęcie dość zawężone. Strukturalizm to powtarzalność jakichś elementów, które tworzą strukturę – tylko jest problem tych elementów. Ogólnie się utarło, że elementy struktury są geometryczne, a ja uważam, że one mogą być bardzo różne, formalnie mogą być bardzo różne, ale związane są z zasadą powtarzalności, i dopiero wówczas tworzą strukturę.

Na ogół, jak się przegląda rozważania na temat pojęcia strukturalizmu w sztukach plastycznych, to przedstawia się artystów z obszaru geometrii...

PL-P: I tu mamy pierwszą odrębność Wrocławia na tle rozważań strukturalistów w innych krajach, ale i w Polsce poza Wrocławiem, bowiem wrocławski strukturalizm zniósł podział na abstrakcję i figurację (formuły realistyczne). Może i abstrakcjonistów w tym obszarze jest więcej, ale to względna sprawa, zwłaszcza w kontekście Seuphora wiążącego abstrakcję z odniesieniami spoza rzeczywistości. Do obrazu się dochodzi. Wydaje się, że do abstrakcji większość wrocławskich strukturalistów doprowadziło syntetyzowanie układów figuratywnych.

KJ: Powiem to tak, że funkcjonują w nim artyści, którzy zajmowali się abstrakcją czy przeszli do abstrakcji na drodze oczyszczania obrazu. Jeśli idzie o odrębność to podkreślenia wymaga fakt, że najczęściej,

także u abstrakcjonistów, poszukiwania strukturalne pogłębiono we Wrocławiu o wartości piktoralne i architekturę obrazu. Architekturę obrazu połączono z architekturą koloru.

PL-P: Te najważniejsze nazwiska wrocławskie będą zapewne dla nas nieco różne.

KJ: Wrocławski strukturalizm wiąże przede wszystkim z Mazurkiewiczem i Hałasem

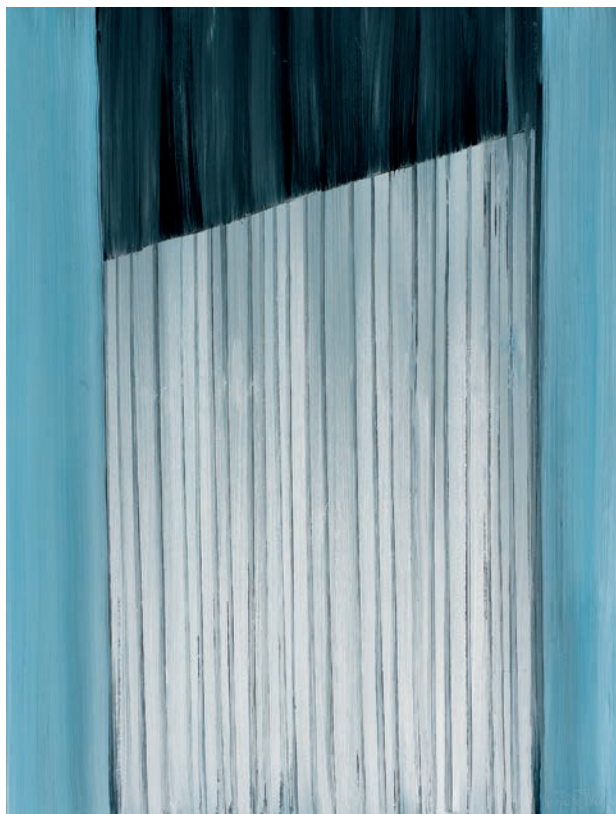
PL-P: Ja z Rosołowiczem, Mazurkiewiczem i tobą.

KJ: Tak, i z Rosołowiczem, ale myśląc o wrocławskim strukturalizmie, myślę przede wszystkim o jego osiągnięciach malarskich, osiągnięciach w aspekcie klasycznie rozumianego obrazu malarzkiego. Rosołowicz bardzo szybko przestał zajmować się kolorem, zajmując się problemem światła, ale jego droga od strukturalnych obrazów „olimpijskich” przez strukturalne reliefy optyczne i „Neutronikony” była etapem ku konceptualizmowi i działaniom neutralnym, wyprzedzając podobne idee na świecie. Jurkiewicza też można nazwać strukturalistą, ale on swoją twórczość traktował bardzo różnorodnie. Przyszliśmy z nim do PWSSP z architektury. Geppert z Dawskim przyjęli nas od razu na trzeci rok, ale Jurkiewicz wytrzymał tylko rok i rzucił studia malarskie, powiedział że nie chce studiować. Ja wytrzymałem do dyplomu.

PL-P: Wiadomo, każdy ma swoje malarskie lektury, swój prywatny kanon dzieł i artystów, rzecz w tym, by już na początku był on własny, odrębny od innych. Jakie malarstwo było młodzieńczą fascynacją Konrada Jarodzkiego?

KJ: Na początku byłem takim realistą w obszarze: człowiek, pejzaż, martwa natura. Wychodziło się od realizmu i upraszczało się ten realizm, przetwarzało na formy i kolory. Przejmowało się impresjonizmem i innymi izmami. W sztuce oryginalną rzecz tworzy się bardzo rzadko. Są pewne fascynacje, których nie pozbywa się tak łatwo. Mówi się, że w nauce syn korzysta z dorobku ojca, ale w sztuce jest zupełnie coś innego: w sztuce syn musi „zabić” ojca, by zrobić coś zupełnie innego.

PL-P: Twoje pokolenie, obejmując Pracownię Malarstwa, zostając profesorami zdecydowało o kształceniu młodych malarzy wrocławskich. >



4

W którym momencie zorientowałeś się, że obok was wyrasta, a może obok was już istnieje kolejne pokolenie strukturalistów?

KJ: Myślisz o pokoleniu naszych asystentów: Mickosia, Kondratowicza czy Dobrzanieckiego? Ono przeszło swoją drogę. Mikoś od jakiegoś popartu, ale nie buduje większej struktury, tworzy bardzo subtelną tkanę, ale to nie jest strukturalizm. To jest jakaś odmiana pointyilizmu...

PL-P: linearyzm z organicznie wrocławskim kolorem...

KJ: ...natomiast Klimczak-Dobrzaniecki, wychodząc też od sztuki pop, jest rozpięty między wieloma tendencjami, także strukturalizmem. Niedobrze, że bardzo szybko z kontaktów malarskich, artystycznych wycofał się Kondratowicz, pozostając wyciszony na uboczu.

Mazurkiewicz wykształcił Błażejewskiego, który najczęściej jest strukturalny. Karpiński ciebie. Korytka – Lupe. Z moich byłych studentów najbardziej strukturalny jest Jaroszewski, refleksja jest poważna, ale *Patyczki Pana Boga* są instalacją.

PL-P: Jaroszewski to ciekawa koncepcja rozedrganych struktur naturalnych.

Prawie każdy kogoś wykształcił. Może dlatego wrocławski strukturalizm w swojej logice jest tak różnorodny. Lupa od 2007 roku i cyklu „In statu nascendi”, w którym uwolnił się od klasyków wrocławskiego strukturalizmu: ciebie, Hałasa, Rosołowicza, Poźniaka jest bardzo ważny.

KJ: Lupa jest najbardziej konsekwentny ze strukturalistów, czas pokaże, czy się uwolnił, ale zasługuje na uwagę.

PL-P: Zastanawiać może, że twoje pierwsze obrazy z cyklu „Przestrzeń” powstały we Francji. Pierwszy z twoich strukturalnych obrazów powstał za granicą. Jak to było?

KJ: W 1970 roku pojechałem w Alpy Nadmorskie do Lence we Francji na zaproszenie Fundacji Michael Karolyi „Le Vieux Mas”. Było to międzynarodowe centrum sztuki dla pisarzy, poetów, malarzy i rzeźbiarzy ze świata. Byli ludzie z Nowego Jorku, z Delhi i z Europy. Była mozaika tendencji, sposobów i metod tworzenia. Zagranica nie była jednolita. Mieliśmy tam przez trzy miesiące indywidualne pracownie wraz z mieszkaniem – pawilony. Tam człowiek czuł się w obowiązku tworzyć, nie opalać się na Lazurowym Wybrzeżu tylko tworzyć. To była sfera ogólnoswiatowa. Francja wówczas była szalenie międzynarodowa.

Sztuka, także dzisiaj, jest powszechnie szalenie rozbiegana i przetworzona, a indywidualności wynikają z odrębności kultury.

Człowiek musiał w końcu się oderwać od tego swojego bagażu doświadczeń, i zacząć coś nowego, to oczywiście nie było nakazane, ale czułem wręcz, że mam jakiś obowiązek spróbowania czegoś całkiem innego...

PL-P: Ten gauguinowski obowiązek podjęcia ryzyka?

KJ: Tak. To się samo zrobiło.

PL-P: No tak: obrazy ujawniają się w różnych sytuacjach. Podróże kształciły zawsze, malarzy przynajmniej od czasów Simone Martiniego.

KJ: Aura otoczenia, przyrody, dyskusji, towarzystwa spowodowała, że próbowało się czegoś nowego, a jednocześnie doszedłem do wniosku, że jeśli już trzeba było zacząć coś nowego, to trzeba było zacząć to od techniki, od techniki malowania. Trzeba było stworzyć nową technikę. Nie wystarczył pędzel, który przywiozłem z kraju, i który w kraju „chodził” tak a nie inaczej, ale tam trzeba było inaczej.

Tam zaczęły się struktury, to nie była geometria, lecz struktury obłe, ale powtarzalne. Tam określiłem technikę swojej penetracji przestrzeni w obrazie malarskim. Tam powstał mój pierwszy obraz strukturalny i kolejne.

PL-P: Podobnie jak ty wierzę w obraz, w którym istotne treści przekazywane są profesjonalnym językiem malarskim, gdzie warsztat jest integralną częścią budowy, w obraz osadzony w tradycyjnym tworzeniu malarskim, o głębokiej świadomości technologicznej. Warsztat nie nadrzędny ani podrzędny, ale integralny. Autentyczna wypowiedź musi być poparta wysokiej jakości warsztatem.

KJ: Warsztat musi być organiczny.

PL-P: No i koniec końców dzięki warsztatowi przetrwamy.

Do pewnego momentu twoje obrazy mają przestrzeń wyznaczoną podziałami linearnymi. Od 2002 roku i cyklu „Alfabet” oraz „World Trade Center”, aż po obrazy najnowsze, „Ptaki”, ten rysunkowy podział rozmalowany jest nie tylko do wnętrza form, ale przekraczając linearną konstrukcję, naprzemiennie w obu kierunkach, przynosząc – jak to widzę – twoje najlepsze obrazy, obrazy o niesłychanym bogactwie światła i spotęgowanej sile wyrazu, wzruszające i poruszające. Abstrakcyjny (jeśli) świat twoich obrazów stał się bardziej realnym, ale pozbawionym balastu narracji, abstrakcyjna przestrzeń stała się





2



3

przestrzeni sensów rozpoznawalnych, choć także wieloznacznych. Mamy bezradność słów wobec malarstwa.

KJ: Tak, tak..

PL-P: Jak określiłbyś różnice i punkty styeczne malarstwa materii i malarstwa strukturalnego?

KJ: W pewnym sensie można to zdefiniować. Tapiex malował tą swoją specyficzną szeroką plamą, budował obraz szeroką płaszczyzną, ale zestawiał je w sposób organiczny i w jakimś sensie można to nazwać strukturą.

Malarstwo materii nie jest malarstwem koloru, musi być materialne, a więc w jakiś sposób jest wręcz strukturalne, bo ta materia, która się pojawia musi być strukturalna. Materii nie stworzy się bez struktury, ona musi istnieć bez drobiazgowego budowania, ale od razu szeroką plamą, płaszczyzną. Ale jak się bierze pod lupę takie pojęcie jak malarstwo materii, to trzeba to pojmować tak, że warsztat tego malarza musi być tak doskonały, żeby go nie było widać.

PL-P: Soulages z ostatnich dekad jest bardziej malarstwem materii czy strukturalnym?

KJ: Właściwie nie znam tych nowych obrazów. Kiedyś było to raczej malarstwo gestu.

PL-P: To nowe zachwycające malarstwo jest strukturalne. Jego czarno-błękitne obrazy są jak modlitwy. Pięknie współbrzmia z Mazurkiewiczem, który robił to znacznie wcześniej...

KJ: ... z wrocławskim strukturalizmem...

Mieliśmy we Wrocławiu zasługującą na uwagę sztukę.

PL-P: Mamy ją jeszcze?

KJ: No właśnie. Mamy bardzo interesujące malarstwo, zasługujące na uwagę. W malarstwie nie liczą się lata. Jesteśmy malarzami.



4

Konrad Jarodzki

1. *WTC transgresja*, 2012
2. *Autoportret*, 2002, 120x90 cm
3. *Erotyk VII*, 1977, 100x130 cm
4. *Renesans* (obraz w Nowym Jorku), 2012

Konrad Jarodzki w pewnym momencie swoje malarstwo określił jako surrealizm abstrakcyjny, czyniąc jego głównymi elementami przestrzeń, ruch i światło. Koniecznie dodać trzeba do tego kolor, bo jest wirtuozem koloru. Tragedia WTC była monstrualnym zamachem na ludzkość. Jarodzki inspirowany tym aktem, gdzieś około roku później, zaczął malować swoje obrazy o tym wydarzeniu. Okazuje się, że jego dotychczasowa, biologiczna abstrakcja, zachwycająca i kolorem, i materią, dostała taki bodziec od rzeczywistości, otrzymała takie nasycenie

naturą i wydarzeniami, że maluje od tamtego czasu najlepsze i najważniejsze swoje obrazy. Obrazy z tego cyklu powstają konsekwentnie; dzisiaj jest ich około trzydziestu, ostatni powstał w 2012 roku. Malarstwo pozbawione ważnych powodów będzie jedynie mniej lub bardziej zręczną malowanką. Trzeba malować po coś – myśl jest niesłychanie ważna. U Jarodzkiego jest wszystko. Stary-młody profesor, zachwycający świeżością. Jego obrazy stają się coraz bardziej cenne dla naszego, polskiego malarstwa, a ich sens pozostaje poza warstwą wizualną, poza obrazem, w obszarze refleksji. W najnowszym cyklu „Ptaki” żywioł przyrody tworzy specyficzne struktury. Ptaki wszędzie są podobne, ale te z obrazów Jarodzkiego wydają się korespondować z polskim malarstwem, choćby z kuropatwami Chełmońskiego.

Wyciągając wnioski z jego wypowiedzi, szczególnie tych dotyczących rozumienia perfekcji, wydaje się, że jest on w ciągłym procesie dochodzenia do ideału, do malarzkiej przestrzeni idealnej... ■

Powroty Hałasa

„W zasadzie maluję jeden obraz...”. Te słowa Józefa Hałasa z 1969 roku wyjątkowo trafnie oddają ducha jego twórczości. Mimo że wypowiedziane kilka dekad temu, nadal są bardzo aktualne. Sztuka Józefa Hałasa to nieustanny powrót do dawnych inspiracji i własnych artystycznych doświadczeń.

Wiedz, który w jak najpełniejszy sposób chciałby odczytać ostatnią twórczość wrocławskiego malarza, powinien wyrobić sobie pewną strategię odbiorczą, polegającą na etapowym przyswajaniu i wnikliwej analizie obrazów zamkniętych w kolejnych cyklach. Świadomość ciągłości i spójności sztuki tego artysty jest niezwykle ważna dla lepszego jej zrozumienia. Niemal każda realizacja Hałasa odsyła do innej. Raz podjęty temat rozwija się w wielu różnorodnych wariantach, a pomiędzy seriami prac nawiązują się głębsze relacje.

W niniejszym artykule skupiam się na poszukiwaniu źródeł inspiracji dla najpóźniejszych dzieł malarza, datowanych od 2006 do 2014 roku. Józef Hałas powraca w nich do dwóch naczelnych motywów znanych z jego wcześniejszej twórczości – „Figur” oraz opartych na wnikliwej obserwacji przyrody „Pionów, skosów” i „Nowych Struktur”.

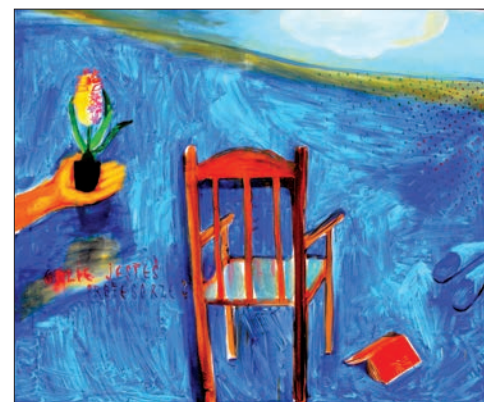


1

1. Portret Józefa Hałasa, fot. Krzysztof Saj

2. Yolanta Nikt, *Gdzie jesteś, Profesorze*, 2015, olej, płótno, 110x115 cm

Na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XX wieku, kiedy na płótnach i rysunkach artysty króluje pejzaż, Hałas odkrywa figurę. Ma to związek z częstymi w tym okresie wędrowkami po górach, gdzie w przydrożnych kapliczkach odnajduje drewniane figurki świętych rzeźbione przez lokalnych artystów. Najważniejszą inspiracją okazuje się jednak być podróż do Bułgarii, którą odbywa na początku lat sześćdziesiątych w ramach wymiany między polskimi i bułgarskimi malarzami. W trakcie zwiedzania najciekawszych zakątków kraju, starannie wybranych według dziennika podróży Bolesława Błażka, artysta trafia do XIII-wiecznej, zniszczonej cerkwi Bojana pod Sofią, której ściany zdobią monumentalne freski przedstawiające korowód świętych i męczenników. Mimo upływu lat i wielu zniszczeń, iskrzące się nadal kolorem i światłem postaci robią na młodym malarzu ogromne wrażenie. Po powrocie do Wrocławia



2

Józef Hałas swoją twórczością „powracał” wielokrotnie na scenę nie tylko wrocławskich galerii, a może nie tyle powracał ustawicznie co był obecny swoimi niezaprzeczalnie znakomitymi pracami. Jesteśmy przekonani, że tak będzie nadal, mimo że osobowo odszedł, zmarł w trakcie trwania omawianej tu ekspozycji.

Żegnamy wielkiego, wybitnego Artystę.

Redakcja



3

zgeometryzowane i barwne figury stają się jednym z głównych tematów gwaszy artysty. To niewielkie prace, najczęściej o wymiarach 50 x 60 centymetrów, których format dyktowany jest brakiem odpowiedniej przestrzeni w ówczesnej pracowni Hałasa.

Po niemal trzydziestu latach przerwy, stale obecny w podświadomości malarza motyw figury powraca i zyskuje zupełnie nowy wymiar.

„DUŻE FIGURY”

W 2006 roku powstają pierwsze „Duże Figury”, malowane na przechowywanych w pracowni gwaszach z lat 60. i 70. Perforowane arkusze, połączone do wymiarów 2x2 metry, stają się podobrazem dla olbrzymich, zajmujących niemal całą powierzchnię papieru kształtów. – *Zużywając do tego około 10 gwaszy, zacząłem malować duże figury – opowiada profesor w katalogu opublikowanym z okazji swoich 80. urodzin [1]. – Miało to być wycieranie pędzla przy malowaniu małych gwaszy. Ostatecznie zrobiłem 6 kwadratów, na które zużyłem około 60 gwaszy. Musiałem przerwać, bo zamalowałbym wszystkie gwasze z lat 70. i 80...*

Grupy postaci, zwane odąd „Dużymi Figurami”, zbudowane są na zasadzie kontrastu brył i plam koloru. Przypominają zgeometryzowane, symetryczne abstrakcje, ale z wyraźnie czytelnym kształtem ludzkiej sylwetki, kobiecej i męskiej. Pełniący funkcje podobrazia perforowany papier nadaje im dodatkowo ciekawego waloru fakturowego.

Warto wspomnieć w tym miejscu także o innym, mniej znanym źródle inspiracji artysty figurą. Wskazała je (czy raczej podświadomie wyczuła) Agnieszka Wolny-Hamkało w jednym z pierwszych tekstów poświęconych temuż cyklowi [2]. Autorka zasugerowała, by tropów do interpretacji motywu figur w twórczości Hałasa szukać w miejskim pejzażu, z całą jego wizualną i estetyczną kakofonią. Przeczucie okazało się właściwe, gdyż charakterystyczną dla „Dużych Figur” postać zbudowaną na podobieństwo ósemki artysta podpatrzył właśnie w mieście. Pojawiała się ona w latach 60. i 70. ubiegłego stulecia na szybie sklepowej i informowała o przygotowywaniu wnętrza do remontu. Józef Hałas, oprócz skojarzenia kształtu z kobiecą postacią, dostrzegł w tej formie wyjątkowy potencjał do swych dalszych poszukiwań.

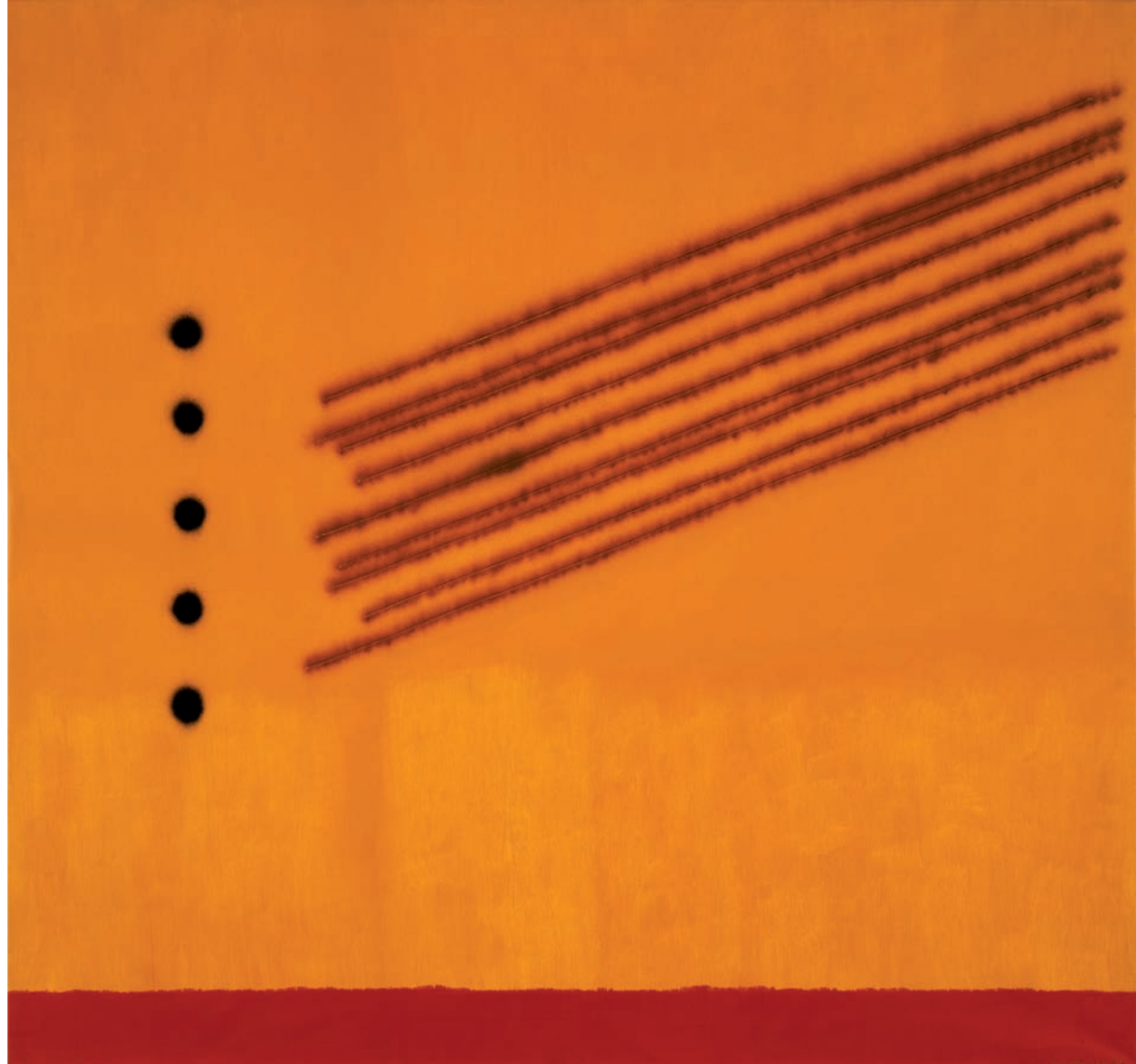
„Duże Figury” pokazane zostały po raz pierwszy z okazji urodzin malarza w styczniu 2007 roku, w Galerii „2 piętro” mieszczącej się ówczesnie w kamienicze Małgosia przy wrocławskim Rynku. Zamysłem autora oraz kuratorki wystawy, Ewy Kaszewskiej, było całkowite wypełnienie kameralnej przestrzeni galerii wielkoformatowymi pracami, co pozwoliło przywołać ducha wnętrza bułgarskiej cerkwi Bojana.

W maju następnego roku prace prezentowane były w salach Zamku Książ, w wałbrzyskiej Galerii Sztuki BWA. Cykl powiększał się stopniowo o kolejne gwasze, aby w 2010 roku, podczas wystawy w Starym Ratuszu w Muzeum Miejskim Wrocławia, liczyć sobie już ponad dwadzieścia dzieł.

Kulminacyjnym momentem w procesie tworzenia „Dużych Figur” było bezprecedensowe wydarzenie, do którego >

1 *Urodziny Mistrza. 80-lecie urodzin Józefa Hałasa*, wyd. Galeria „2 piętro” Towarzystwo Miłośników Wrocławia, Wrocław 2006, s.4

2 Tamże, s. 12

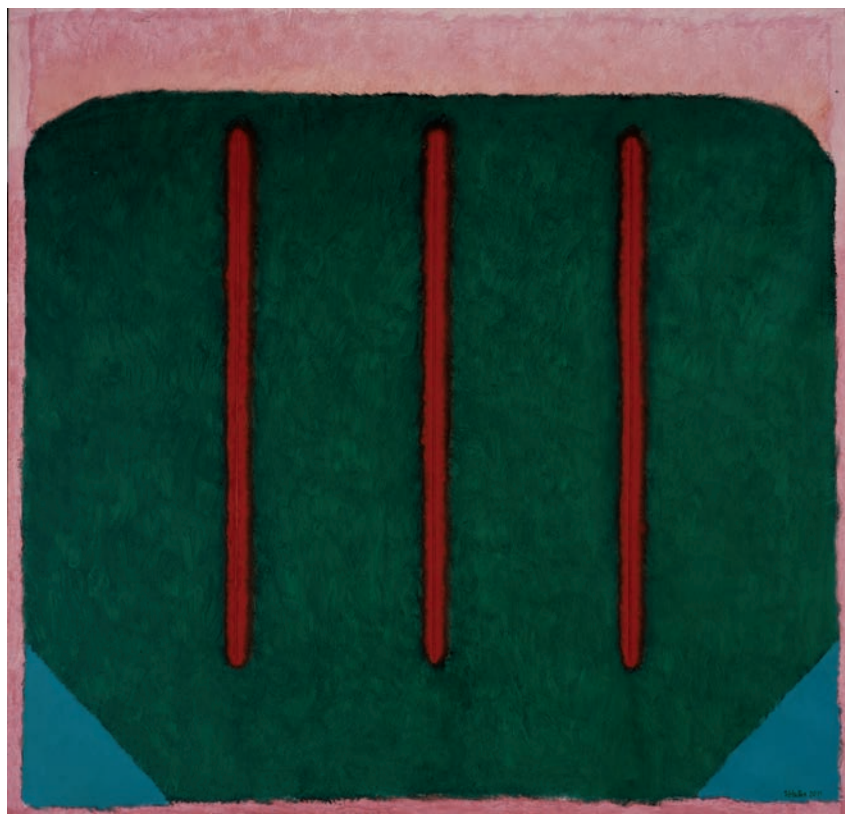


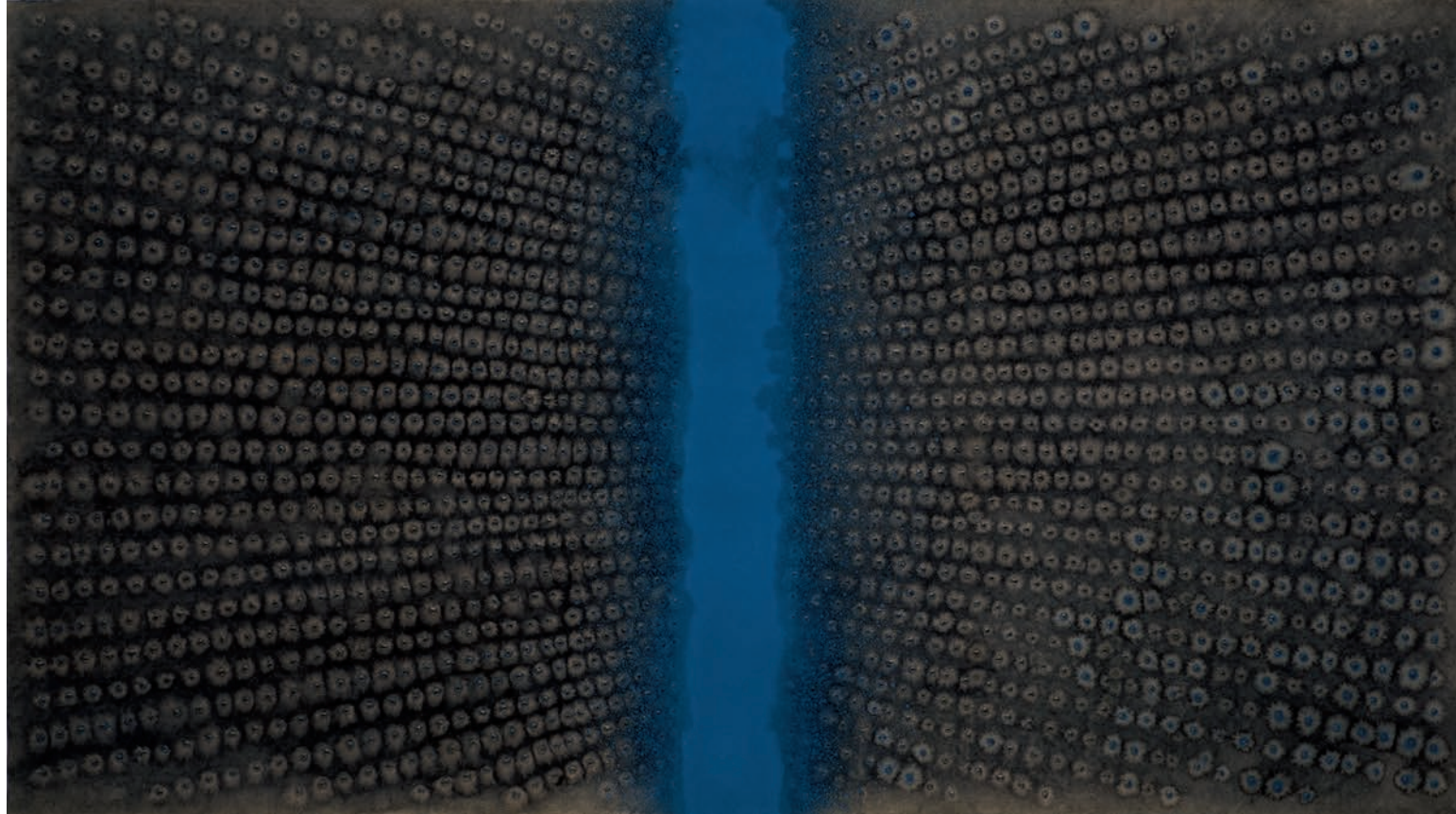
Józef Hałas

3. Z cyklu *Figury* (Bojany), 2014, akryl na płótnie, 200x200 cm

4. *Przeciwstawienie*, 2014, akryl na płótnie, 200x200 cm

5. Z Cyklu *Góry*, „Różowa”, 2014, akryl na płótnie, 200x200 cm
Fot. 3-5 Stanisław Sielicki, dzięki uprzejmości mia ART GALLERY





1

Józef Hałas

1. Z Cyklu „Wnętrza”, lata 70., akwarela, papier, 47,5x85,5 cm (motyw użyty na wystawie [RYTMY] ŚWIATŁA Józef Hałas, wystawa fotografii, maj 2014, mia ART GALLERY)
 2. Z Cyklu „Droga”, 2013, gwasz, papier
 3. Z Cyklu „Figury” (Bojany), 2014, akryl na płótnie, 200x200 cm
 4. Z Cyklu „Piony Skosy” *Niebieski Kwadrat*, 2014, akryl na płótnie, 200x200 cm
- Fot. 1–4 Stanisław Sielicki, dzięki uprzejmości mia ART GALLERY

doszło we wrześniu 2011 roku. Ewa Kaszewska, inicjatorka artystycznego projektu *Od Willmanna do Hałasa*, zaproponowała zastąpienie nieobecnych od czasów II wojny światowej obrazów Michaela Willmanna w lubińskim Kościele Wniebowzięcia Marii Panny, kopiami szesnastu prac współczesnego Mistrza. Ważną częścią projektu było namalowanie przez Józefa Hałasa ołtarzowego obrazu, wielkości 4 x 5,5 m, który artysta tworzył bezpośrednio na terenie opactwa. W ten sposób barokowe sceny męczeństwa świętych pędzla Willmanna zostały zastąpione przedstawieniami „hałasowych” zgeometryzowanych postaci, które swą wielkością, różnorodnością kształtów i feerią kolorów ożywiły wnętrze gotyckiego kościoła.

„Duże Figury” prezentowane były następnie w 2012 roku w Galerii BWA Małopolskiego Centrum Kultury Sokół w Nowym Sączu, w ramach retrospektywnej wystawy zorganizowanej z okazji 85 urodzin profesora.

Pod koniec 2013 roku stanowiły ważną i obszerną część ekspozycji „Hałas 2013. Prace najnowsze i Kolekcja Sztuki Jacka Łozowskiego”, przygotowaną przez wrocławską mia Art Gallery. Z końcem ubiegłego roku, w grudniu 2014, ta sama galeria zaprezentowała w Rezydencji Piasek wystawę „Hałas 2014. Młodość”, na której znalazły się najnowsze olejne prace z serii „Dużych Figur”, przywołujące znany już schemat kompozycyjny zgeometryzowanych postaci, wzbogacony jednak o nowe w palecie Hałasa, świeże i jaskrawe barwy.

„PIONY, SKOSY”

Ostatnia wystawa prac nestora polskiego malarstwa, wspomniana wyżej ekspozycja

„Hałas 2014. Młodość” to jednak przede wszystkim powrót do doświadczeń związanych z głęboką kontemplacją natury – do cykli obrazów „Nowe Struktury”, „Duże i Małe Ikony” oraz „Piony, Skosy”. Najnowsze, malowane na wielkich formatach olejne prace nawiązują również do plenerowej akcji artystycznej z 1971 roku „Malarstwo na śniegu”, której autorski zapis wideo należy dziś do kolekcji dolnośląskiej Zachęty.

„Piony, skosy” to seria prac, którą Józef Hałas rozpoczął pod koniec lat 60. XX wieku. Podejmował w nich problem statyki oraz zaobserwowanej w naturze dynamiki, czego efektem są malarskie wariacje na temat punktu i punktu w ruchu, czyli linii.

Linia multiplikowana w różnych układach i rytmach, pełniła wówczas funkcję jednego z najważniejszych elementów składowych przedstawienia. Jej naczelną wobec całej kompozycji rolę uwidocznili datowany na lata 80. cykl „Góra”, a najpełniej podkreśliły powstałe w latach 90. cykle „Nowych Struktur” (NS) oraz „Małych (Mi) i Dużych Ikon” (Id). To prace wyróżniające się zdecydowaną syntezą formalną i niezwykłą ekspresją barw, a przy tym będące chyba najlepszym wyrazem charakterystycznego dla Hałasa i całego ówczesnego wrocławskiego środowiska artystycznego nurtu strukturalizmu. Malowane zarówno olejem, jak i gwaszem obrazy, budowane były za pomocą prostych form – linii skośnych i pionowych – umieszczonych na jednolitym kolorystycznie lub pulsującym bogactwem barw tle. Artysta usamodzielniał w ten sposób ów dotychczas zależny motyw, tworząc z niego dominantę kompozycji. Pojedynczym, umieszczonym na osi symetrii, wyróżnionym



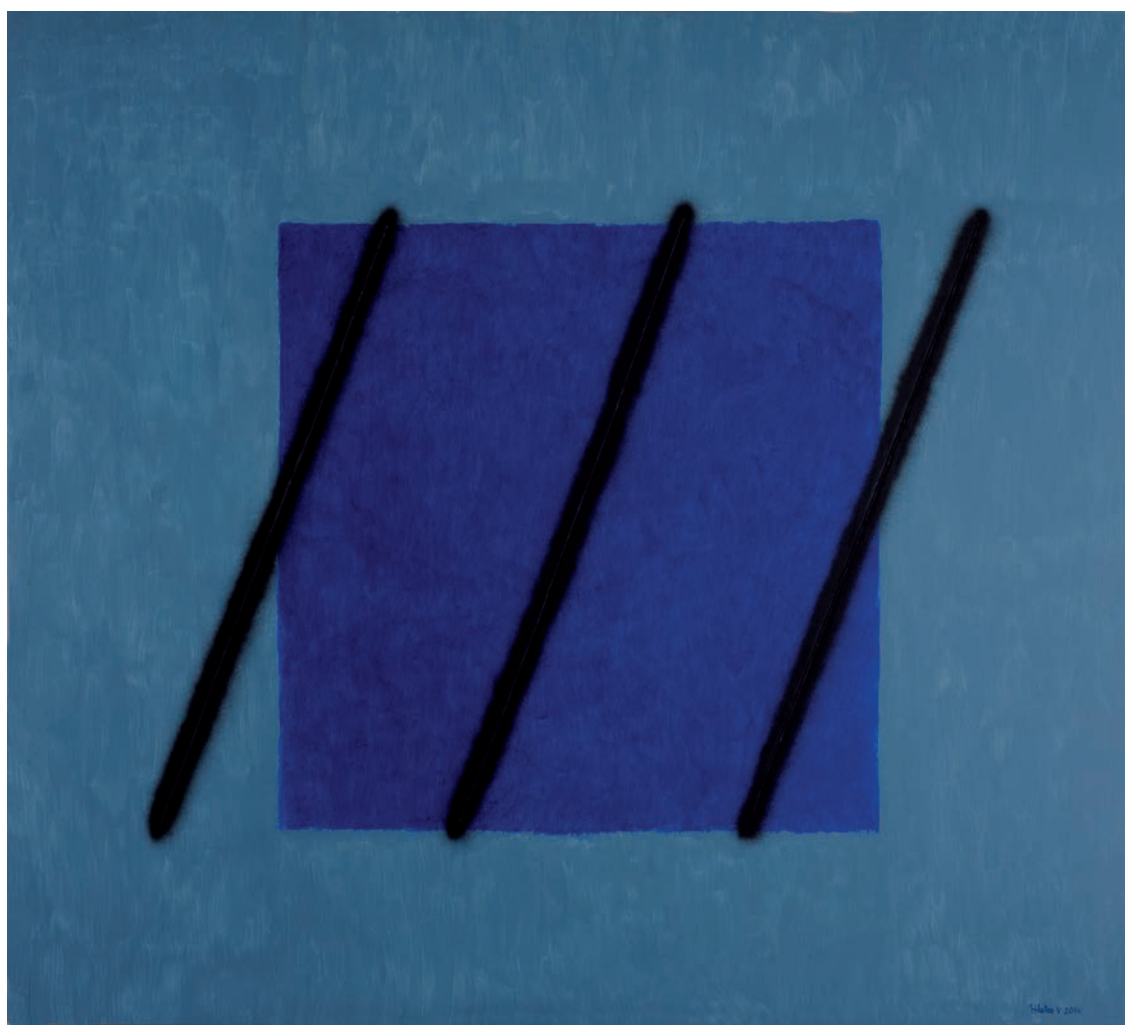
2



3

kolorem i często delikatnie podkreślonym reliefowym akcentem liniom, który to akcent uwidaczniał dodatkowo strukturę dzieła, towarzyszyły w owym okresie układy dwóch lub więcej linii o zróżnicowanym rytmie i napięciu. Podkreślenie tych układów zawsze piękną i wyciszoną barwą wprowadzało w obręb racjonalistycznej formalnie kompozycji charakterystyczną dla sztuki Hałasa poetycką zmysłowość.

Kontynuacją, a jednocześnie nowym etapem tamtych poszukiwań, które mogliśmy zobaczyć podczas kameralnej retrospektywy zorganizowanej z okazji 60-lecia pracy twórczej Mistrza przez Akademię Sztuk Pięknych we Wrocławiu, są najnowsze obrazy artysty, prezentowane na przywoływanej już wystawie „Hałas 2014. Młodość”. >



4



Na wielkoformatowych płótnach, malowanych olejem i akrylem, datowanych od 2012 do października 2014 roku, powracają linie pionowe i skośne. Ich nadrzędna dla dzieła obecność podkreślona została charakterystycznym dla Hałasa-strukturalisty, delikatnym, przyklejonym do płótna sznurkiem oraz odmiennym opracowaniem barwnym. Na tym jednak kończą się podobieństwa do cykli sprzed kilku dekad.

Nowe kompozycje tylko na pierwszy rzut oka sprawiają wrażenie statycznych, w rzeczywistości to struktury niezwykle dynamiczne i o ogromnej sile oddziaływania na widza. Zróżnicowany sposób uwydatnienia faktury dzieł, ich świeża, bardzo mocna kolorystyka, a przede wszystkim zupełnie zaskakująca w swych układach multiplikacja linii i punktów, to syntetyczny, przełożony ma malarski język zapis energii zaobserwowanej w przyrodzie i wzajemnej relacji jej czynników. Symetrycznie lub w zupełnie przeciwnych kierunkach prowadzony układ linii bądź punktów przerwany zostaje czasem w samym centrum przedstawienia, w miejscu zetknięcia się z wertykalną osią symetrii – co malarz podkreśla dodatkowo rozróżnieniem barwnym. Wielowarstwowe rozłożenie kolorów oraz przenikanie się wzajemne ich akcentów

tworzy w najnowszych dziełach wyjątkowo żywą i pulsującą strukturę. Podobnie jak miało to miejsce w pracach sprzed kilku dziesięcioleci, swoiste ramy obrazu tworzy tu wyróżniający się pas koloru, przywołujący skojarzenie z ozdobną bordiurą obecną w ikonycznym malarstwie średniowiecznym.

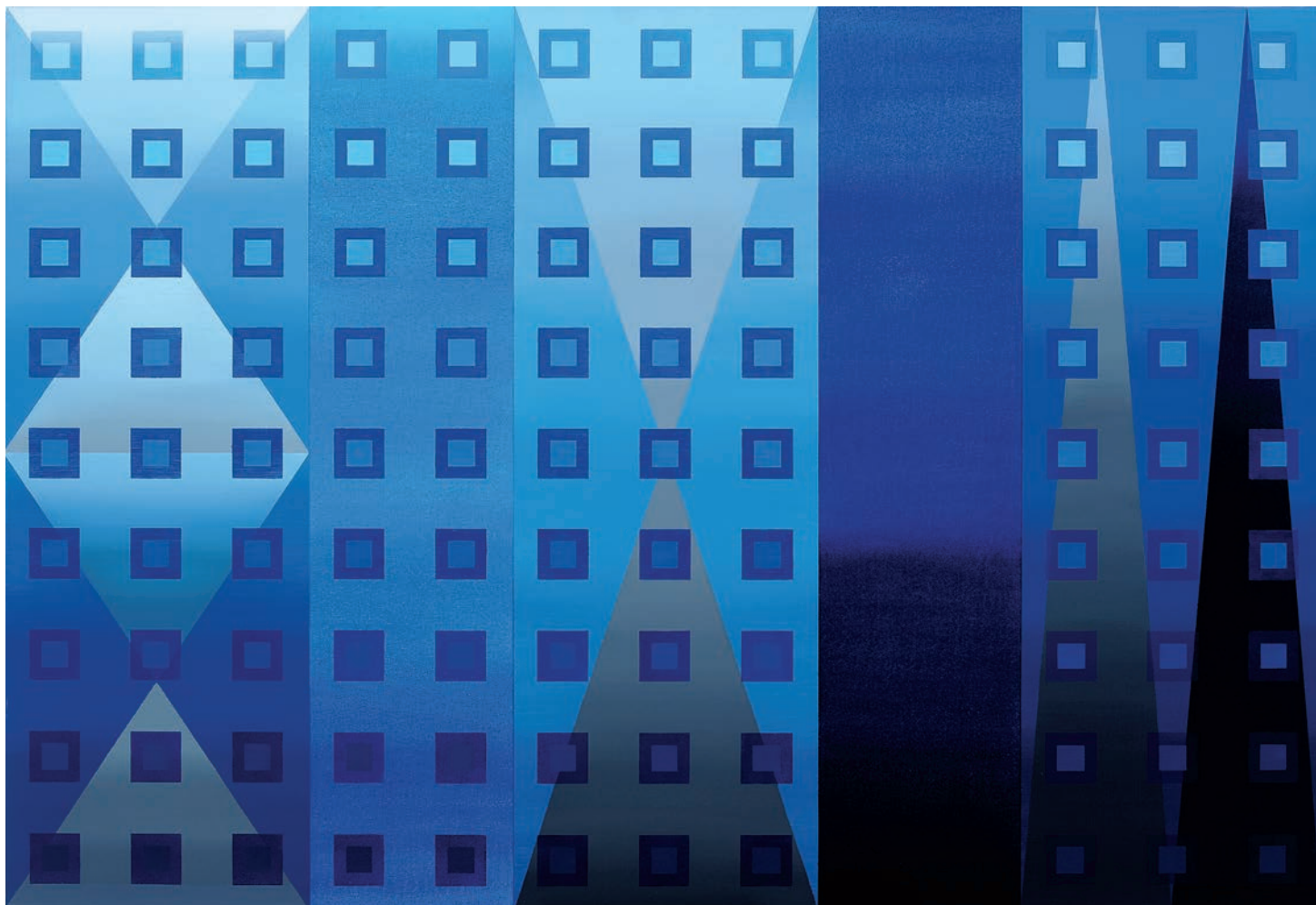
Nowe kompozycje (...) to struktury niezwykle dynamiczne...

Powyżej: **Józef Hałas**,
Duże figury, akryl, olej, płótno,
200x200 cm, 2012

To wyjątkowa przyjemność oglądać seniora wrocławskiej plastyki w takiej formie. Mając w pamięci wszystkie swoje doświadczenia i artystyczne eksperymenty, jakim przez ponad pół wieku poddawał własną twórczość, Hałas potrafił wykreować na naszych oczach światy wciąż nowe i zaskakujące, choć już znane.

Do zdawałoby się doskonale rozpoznawalnych i wielokrotnie obserwowanych motywów dodaje nagle novum w postaci kropli niewidzianej wcześniej w jego twórczości barwy lub nieoczekiwanego zestawienia kompozycyjnych napięć. Dawne inspiracje i ich twórcze efekty były jedynie pretekstem, bazą do dalszych poszukiwań. Hałas zawsze szedł o krok dalej. ■

W materii malarskiej: bliżej słońca...



31

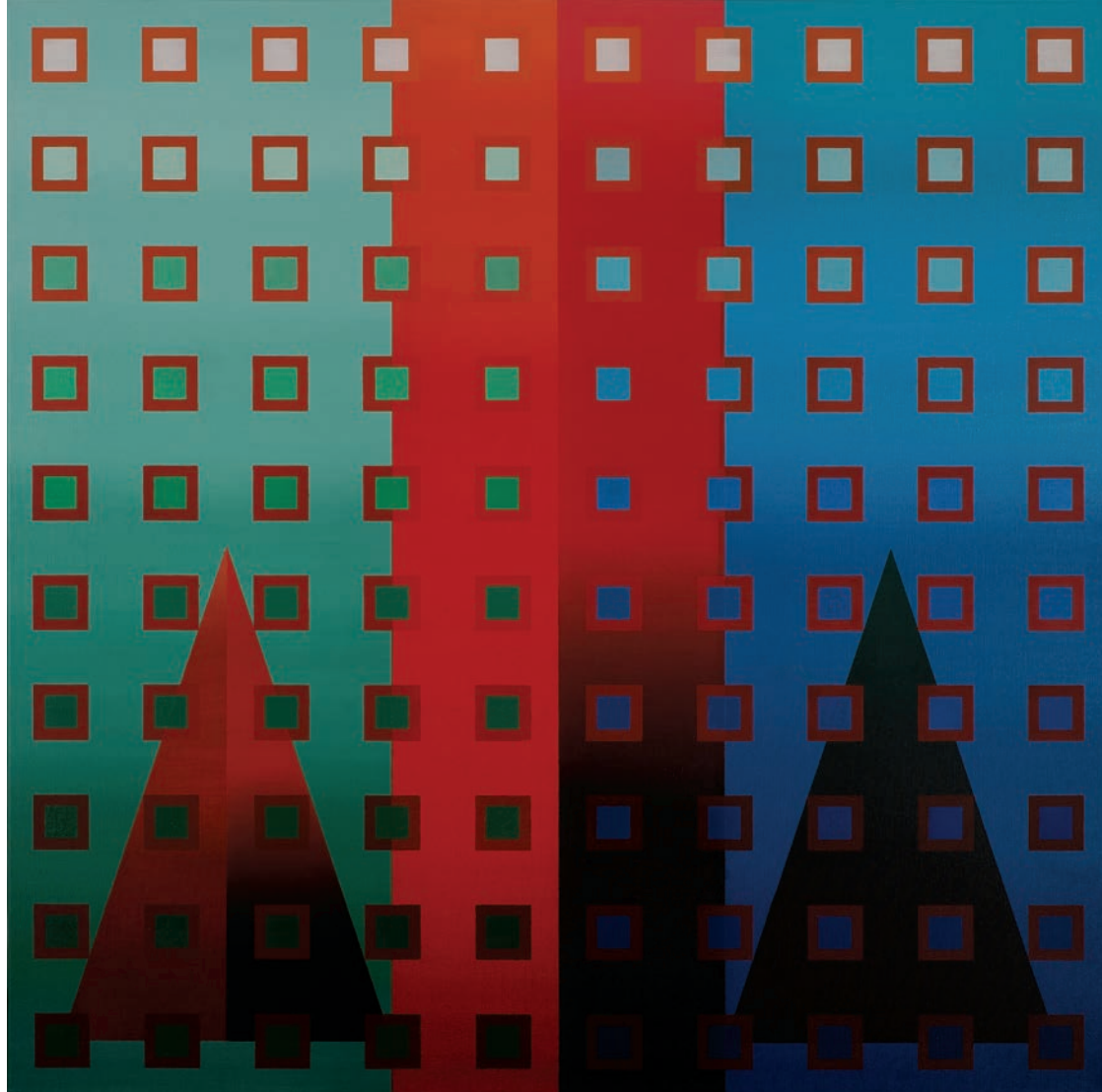
Paweł Lewandowski-Palle świętuje kolejną retrospektywną wystawę swojej malarskiej twórczości; po prezentacji w Bydgoszczy (pisał o tym zdarzeniu w „Formacie” nr 65) kolejna, inna w wyborze prac, odsłona dorobku w Legnicy – zorganizowana przez tamtejsze Muzeum Miedzi (14 grudnia 2014 – 28 marca 2015). Artysta jest absolwentem wrocławskiej uczelni artystycznej (studia w PWSSP, lata 1974-1979), który już od szkoły podstawowej, później liceum plastycznego, ćwiczył się w sztuce malarskiej, a po ukończeniu studiów podjął pracę w macierzystej uczelni, gdzie od wielu lat edukuje studentów w Pracowni Technologii Malarstwa Sztalugowego oraz Organicznych Technik Malarskich i Mozaiki (jest profesorem zwyczajnym). Ta specjalizacja akademicka odpowiada niewątpliwie za wyczerpującą wiedzę (i doświadczenie) w traktowaniu i wykorzystywaniu materii malarskiej. Stąd poszanowanie – z jednej strony – dla tradycji tej sztuki; poparte dogłębną znajomością dawnych i współczesnych technik malarskich, z drugiej – skłonność do eksperymentów z materia i otwartość na nowe technologie oraz poszukiwania adekwatnych rozwiązań w formie (i treści) proponowanych dzieł. Bagaż doświadczeń formalnych u tego autora skutkował swoistą ewolucją jego twórczości od tematów przedstawieniowych do czysto abstrakcyjnych, bądź łączenia obu opcji w jednej narracji, ale zawsze – wydaje się – wartości plastyczne obrazu były dominujące i to one wyznaczyły zakres eksperymentów kolorystycznych czy formalnych w poszczególnych cyklach obrazów.

Powyżej:

Paweł Lewandowski-Palle,
Obraz 690. Błękit wrocławski,
90x130 cm, technika akrylowa,
olejno-żywiczna i olejna
wodoroztwarzalna na płótnie
lnianym, 2006

Lewandowski-Palle jest zatem świadomym eksploratorem „materii malarskiej” przy jednoczesnym jej nasyceniu swoją osobową wrażliwością, duchowymi aspiracjami, oraz poszanowaniu tradycyjnych wartości malarskich. A te (wartości) wyniósł już z okresu nauki – ucząc się czystego malarstwa (np. u Zdzisława Szmidta, Waldemara Byrgera, Zbigniewa Karpińskiego czy Stanisława Zimy), a także praktykując pod kierunkiem m.in. artystów tworzących podwaliny pod koncepcję tzw. wrocławskiej szkoły strukturalizmu (w tym wypadku np. Leszka Kaćmy czy Wandy Gołkowskiej), wreszcie eksperymentatorów w sztuce (np. Leszka Przyjemskiego, Andrzeja Lachowicza czy Mieczysława Zdanowicza). Twórczość Lewandowskiego jest „rozpięta” między realizacjami utrzymanymi w konwencji malarstwa ekspresyjnego a dominantą abstrakcji (w tym: geometrycznej) i pracami nawiązującymi do tradycji malarskiego strukturalizmu. Wiele jednak dzieł tego artysty łączy te koncepcje, wtrącając np. do obrazów utrzymanych w stylistyce abstrakcji geometrycznej motywy ekspresyjne – a uzyskany melanż ładu i gestu malarskiego dowodzi możliwości łączenia elementów przedstawieniowych z nieprzedstawiającymi.

Lewandowski-Palle mówi o edukującym i inspirującym wpływie na swoją twórczość tzw. wrocławskiego strukturalizmu; jednak zdaje się, że jego malarstwo raczej rozwinęło się w stronę „znaczącej” abstrakcji geometrycznej (bez wyraźnych odniesień strukturalnych w samej materii malarskiej). Obrazy jego prezentują bowiem pewien rodzaj „geometrii ekspresji” albo „ekspresji geometrii”. Malarz wychodzi bowiem w swej twórczości, >



1

od „klasycznej” koncepcji „języka” geometrii, z jego symbolicznym odniesieniem (jak np. u Malewicza czy Mondriana) i stosuje go do budowania własnych „zdań” wypowiedzi artystycznej. Każdy obraz można umownie tak traktować. Jednak pojawia się tu – obok symbolicznego – drugi problem, chodzi mianowicie o syntagmatyczny sens znaku (tj. problem powiązania między znakami – wg koncepcji Barthesa). Lewandowski przekracza bowiem reguły budowy tego „języka” (geometrii) w stronę sensów emocjonalnych; refleksji tyleż poznawczych, co i poetyckich (metaforycznych). Dokonuje on w tym względzie swoistej dekonstrukcji swojej wypowiedzi plastycznej, rozbija ją na formy pochodne od figur geometrycznych, ale je „nadbudowuje” w sensy wyrażające wewnętrzne odczucia artysty. Więc jednak nie tylko o obraz idei ale o obraz wrażenia i ekspresji mu chodzi. Stąd ta „geometria ekspresji”.

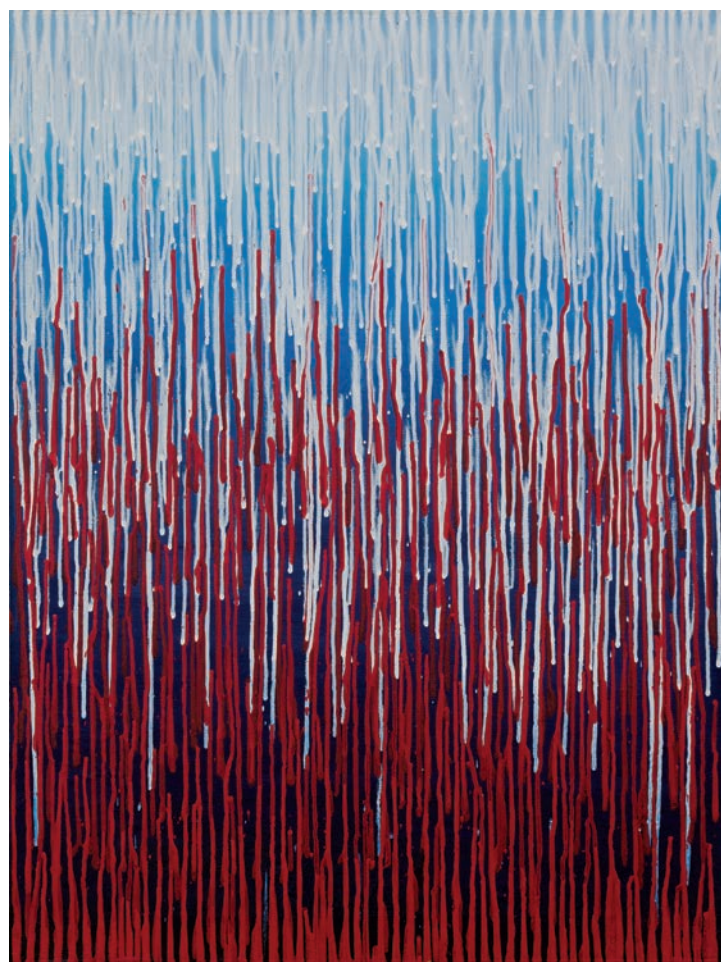
Artysta ten w nawiązaniu do strukturalizmu malarskiego (pochodnego wobec „materii malarskiej”), w zasadzie próbuje odwoływać się – jak sam mówi – do strukturalistycznego modelu komunikacyjnego (opartego na zasadach budowy znaku wg F. de Saussure’a). Obrazy te jednak nie są znakami, a jeśli można mówić o ich znaczeniu – to tylko w odniesieniu do ich wizualnych odczytań emocjonalnych. Dlatego geometryzm wielu jego prac jest niejako u-zmysłowiony, co można odczytywać właśnie w kategoriach abstrakcyjnego

ekspresjonizmu geometrycznego (tzn. w malarstwie tym obok „mózgowego” – jak chciałby Duchamp – sprawstwa dzieła rolę dopełniającą wyraża jego „żrenicowe” uposażenie). Stąd też w twórczości Lewandowskiego-Palle przejawiają się niejako dwie postawy: badacza warsztatu (eksperta od technologii) i artysty-eksperymentatora wyczulonego na treści emocjonalne swych prac (tu zwraca uwagę swoista ich „muzyczność”). Zderzają się bowiem w tej postawie uniwersalny neoplatonizm (źródła geometryczne) z literackimi fascynacjami poezją i muzyką. Muzyczność tych realizacji – co sugerują harmoniczne układy form, tonacje kolorystyczne (zmiennie skale barw) – jest tu jednak rozumiana metaforycznie, bo nie da się dosłownie przełożyć melodii na obraz (jak twierdzi Gombrich). Co nie przeszkadza w odbiorze wielu jego prac jako niemal dzieł muzycznych; bowiem obrazy te „grają” kolorami czy formą abstrakcyjnych, choć nie tylko, układów linii i plam.

W obrazach Lewandowskiego-Palle uwiadczenia się więc rozważa i dyscyplina w porządkowaniu barwnych niuansów wokół geometrycznych form (charakterystyczna jest tu nawet pewnego rodzaju bezkompromisowość i swoisty „konserwatyzm” warsztatowy autora), przy jednoczesnym jednak uwrażliwieniu na wpływy zmysłowe (ekspresyjne). Jego kompozycje malarskie, tyleż uniwersalne w swym wyrazie i temacie, dają się jednak

Paweł Lewandowski-Palle

1. *Obraz 790*, 100x100 cm, akrylopolimeria olejno-żywiczna na płótnie lnianym, 2013
2. *Obraz 142. 13 grudnia 1981*, 1981, technika akrylowa na płótnie lnianym, 80x60 cm
3. *Obraz 707*, 100x100 cm, technika olejnożywiczna na płótnie, 2008
4. *Obraz 636. 7 października 2001* (pamięci Janusza Żernickiego), 2001, technika akrylowa na płótnie lnianym, 77x60 cm



2

poznać od strony powszednich (naturalnych) lub literackich ich inspiracji. Tematyka jego wczesnych wypowiedzi oscylowała (na przełomie lat 70. i 80.) wokół fascynacji naturą; powracający w cyklach temat przetworzonych („zsyntetyzowanych”) krajobrazów z okolic zamieszkania artysty (Kujawy, pradolina Wisły, Ciechocinek) czy malarskie odniesienia do twórców literackich (fascynacje poezją i legendą wybitnych twórców – Stachury, Żernickiego – w świetnym cyklu pt. „Cała jaskrawość”), a wreszcie artystyczny dyskurs z mistrzami swej sztuki. Tym samym Lewandowski-Palle sytuuje niejako swoją twórczość w obszarze zakreślonym przez program artystyczno-poznawczy, gdzie od figur geometrycznych, identyfikujących neoplatonickie widzenie świata i jego odczuwanie (por. supremy Malewicza) wiedzie droga do swoistego porządkowania tego świata, w zgodzie z naukowymi i filozoficznymi koncepcjami – rozwijanymi w drugiej połowie XX wieku (inspiracje teorio-systemowym oglądem rzeczywistości, cybernetyką, scjentyzmem itp.).

Interesujące jest w tej twórczości także jej „krążenie” wokół podobnej czy zbliżonej problematyki. Tworzone przez artystę cykle obrazów, stanowią pretekst do, rozciągniętego w czasie, powracania do wcześniej rozpoczętych tematów. Powroty, które realizowane są już na innym, wyższym poziomie świadomości i w kontekście nowych doświadczeń warsztatowych; a więc z presją innej mentalności i wrażliwości. Tak jest z cyklami prac przedstawiających okoliczne krajobrazy lub osobiste doznania zdarzeń historycznych (np. z okresu Solidarności). Sam artysta pointuje te zabiegi, mówiąc: *...poszukuję, sprawdzam, odczuwam niedosyt, powracam. Stąd cykle obrazów.* Stwierdza również, że jego niektóre cykliczne kompozycje, realizowane na przestrzeni kilkudziesięciu lat doświadczeń, pełnią niejako funkcję „strażników wartości” malarskich, np. takie znaczenie ma niewątpliwie seria jego obrazów z cyklu „Talizman” zapoczątkowana w 1978 roku kompozycją *Talizman. Czerwień-zieleń*, ale też w jakimś sensie cykl „Obrazy syntetyczne”. Artysta jest również przywiązany do twórczości swoich nauczycieli – mistrzów, czemu daje wyraz w swych dziełach. Szczególnie cenne dla jego doświadczeń było malarstwo Stefana Gierowskiego – abstrakcyjna sztuka, w której materia i światło odgrywają rolę zasadniczą. I tę – charakterystyczną dla Gierowskiego „grę przestrzeni, kolorów i cieni” – Lewandowski-Palle prowadzi już – „podbijając” ją emocjonalnie – we własnym zakresie. Podobnie też jak on, numeruje swoje prace. Obszerny cykl jego obrazów („Hommage”) poświęcony jest pamięci wielu bliskich mu osób, a w tym artystów; w malarskich „epitafiach” wyrażona została admiraacja dla adresata pracy oraz hołd złożony inspirującej twórczości (np. wobec Matisse’a, Opałki, Taranczewskiego, Strzemińskiego, Mazurkiewicza, Szmida, Rosołowicza, Kaćmy, Zdanowicza, Winiarskiego, Kajetana Sosnowskiego, Jana Berdyszaka i wielu innych).

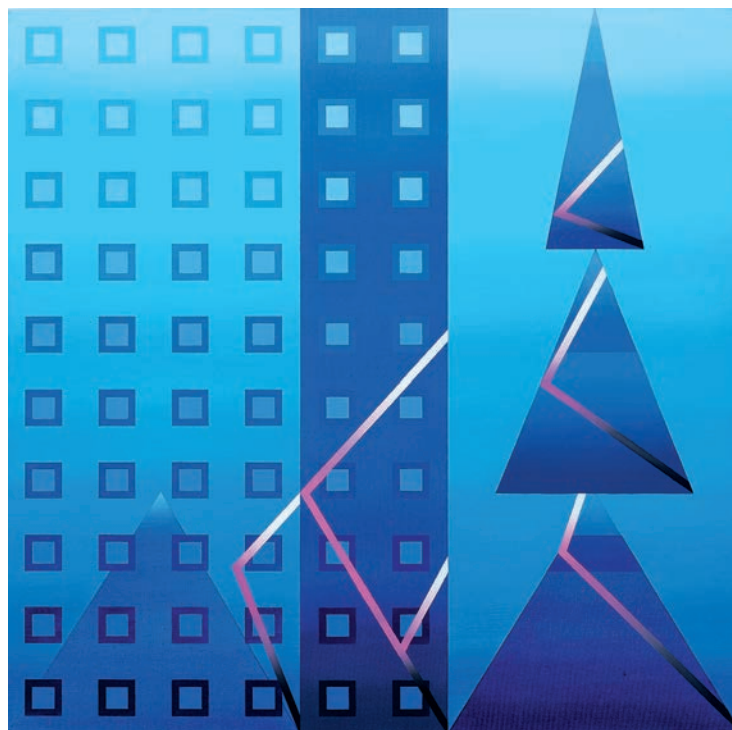
Lewandowski-Palle należy do pokolenia artystów, którzy wierzą w malarstwo, podtrzymują jego tradycyjne wartości, wierzą w jego siłę sprawczą w porządkowaniu i wyrażaniu osobistych (intymnych) emocji i wrażeń oraz w interpretacji świata i jego kultury. Malarstwo jest dla niego źródłem twórczości i jej warunkiem; broni więc warsztatu, ale nie stroni od eksperymentu i poszukiwań w tym obszarze aktywności. Jest też wybitnie świadomym swych kompetencji artysty i interpretatorem w sensie ujawniania możliwości twórczych, tkwiących w tejże materii i o niej mówiącym. Bo Lewandowski-Palle uprawia również, z powodzeniem, refleksję o tejże materii – pisząc pogłębione analizy warsztatu (i treści) prac wielu malarzy. Sam zaś „ćwiczy” ową materię w jej zastosowaniu do opisu naszej (i swojej) rzeczywistości. Takiego opisu – który sprzyja refleksji i medytacyjnemu wglądowi w siebie i swoje w tym świecie miejsce. To w istocie malarstwo głęboko zakorzenione w „strukturach” psychiczno-emocjonalnych twórcy, i w materii, która jest źródłem i podstawą tej pracy i jej medytacyjnych aspiracji.

Sztuka Pawła Lewandowskiego-Palle jest osadzona w kulturze (bo wiedza i literatura), ale posiłkuje się technologią; nasycy więc on materię malarską tymi odróżnialnymi pierwiastkami. Wielu malarzy „myśli” materią malarstwa, ale też wielu poetycko zamyśla się nad swoim dziełem (i swoją rolą) i wtedy wyłamują się oni z rygorów warsztatowych materii i szybują ponad; unosząc się w „niebo wyobraźni” (jak u Chagalla?). I być może zbliżają się niekiedy niebezpiecznie blisko słońca – tego ideału oślepiającej, czystej widzialności (barw). Przed czym – jak wiemy – przestrzega mit o Ikarze! ■

„40/60. NAMALOWANE. Paweł Lewandowski-Palle” Muzeum Miedzi w Legnicy

14 grudnia 2014 – 28 marca 2015

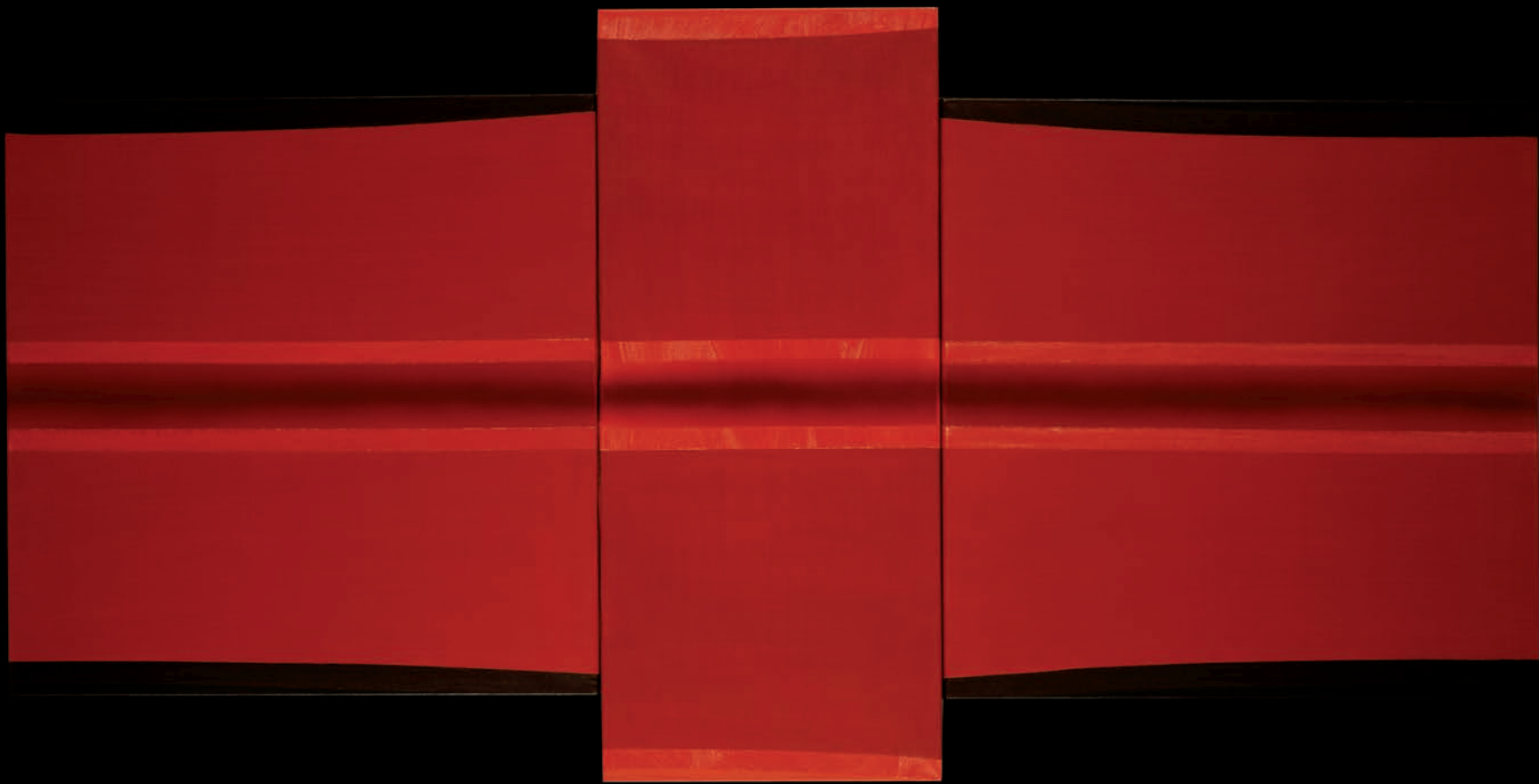
kuratorzy: Barbara Sulowska i Edward Mirowski



3



4



ANDRZEJ JAROSZ

Struktury i wyobraźnia

Piotr Błazejewski (ur. 1950) jest zarówno reprezentantem tendencji strukturalnej, jak i artystą podążającym tropami analitycznych poszukiwań neo-awangardystów należących niegdyś do Grupy Wrocławskiej (m.in. Jana Chwałczyka i Wandy Gołkowskiej). Zalicza się też do grona plastyków posługujących się językiem geometrii. Nie wolno także zapominać o wyraźnych predylekcjach tego twórcy do koloryzmu i do pewnych obszarów malarstwa materii – dwóch tendencji dominujących przed laty w jego macierzystej uczelni wrocławskiej.

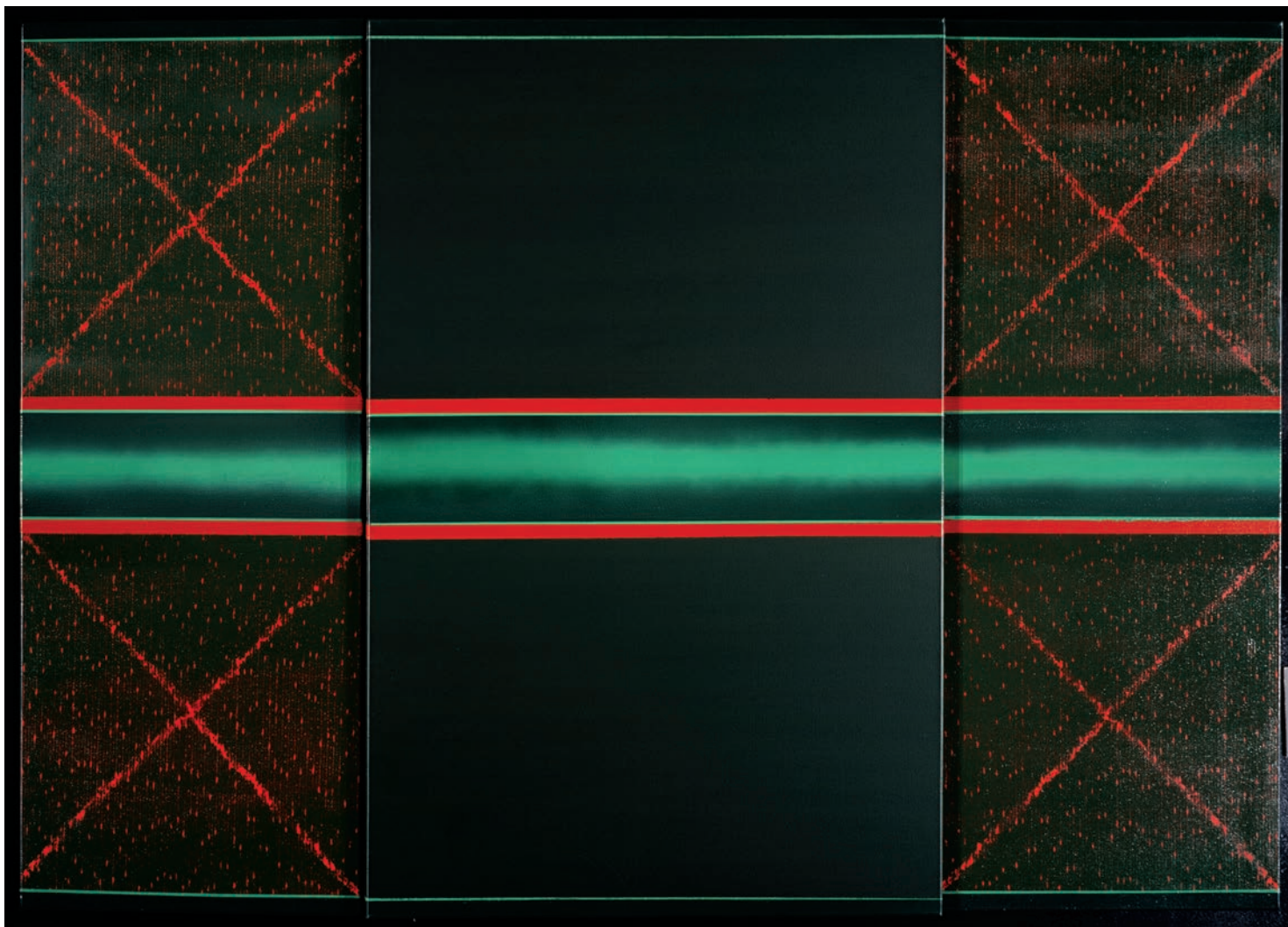
To właśnie w środowisku PWSSP we Wrocławiu (obecnie ASP im. Eugeniusza Gepperta) należy doszukiwać się formalnych korzeni prac Błazejewskiego oraz wzorów osobowych i artystycznych, które go ukształtowały. Szczególnym podziwem otaczał on sztukę Alfonsa Mazurkiewicza (1922–1975) – jednego z czołowych przedstawicieli miejscowego środowiska, twórcy spektakularnych malarzkich reliefów o rodowodzie biomorficznym. Jako adept sztuki Błazejewski od samego początku zdecydowany był studiować właśnie pod kierunkiem Mazurkiewicza, który cieszył się wyjątkowym poważaniem ze względu na zarówno formalne, jak i programowe wyrafinowanie swoich dzieł. W 1975 r. Błazejewski zrobił dyplom z malarstwa w pracowni Mistrza i był bliski tego, by zostać jego asystentem. Jednak gwałtowna śmierć nauczyciela jesienią tego samego roku uniemożliwiła kontynuowanie tej drogi kształcenia.

Błazejewski, dziś już wieloletni pedagog ASP, poszedł ścieżką ograniczania formalnego własnej ekspresji, syntezy środków malarzkich oraz myślenia o obrazie jako o logicznym (choć nacechowanym szczególną sensualnością) przedmiocie. Spadkiem po Mazurkiewiczu jest architektoniczne pojmowanie przez

Błazejewskiego konstrukcji dzieła, zintegrowanego za sprawą rysunku i barwy. Dowodzą tego widoczne w twórczości Błazejewskiego inspiracje konkretnymi dokonaniem nauczyciela, np. płótnem *R/66* (1966) w poliptyku z serii „Kolekcje”. Artysta powtórzył nie tylko kompozycję, ale i gest malarski Mazurkiewicza w celu zrozumienia wielowarstwowej struktury jego prac – inspirowanych filozofią Teilharda de Chardina, będących ideogramami uduchowionej materii.

Błazejewski, kreując przemyślane konstrukcje, od lat posługuje się obrazem-modułem. Nie obarczając widza założeniami teoretycznymi, daje do zrozumienia, że ostateczny kształt dzieła zawiera odbicie jakości wyższego porządku. Kolejne płótna tworzone przez tego malarza zawierają więc w sobie biomorficzne formy i uproszczone ideogramy oraz barwne refleksy o zmiennym natężeniu pigmentu, składające się na samokomplikujące się struktury. Często przybierają one postać wieloelementowych, otwartych i rozbudowanych całości, których porządek wyznaczają wewnętrzne, regularne kompozycje zwielokrotnionych osi.

Błazejewski lokuje się w gronie artystów zgłębiających możliwości geometrii, widząc w niej uniwersalną płaszczyznę porozumienia – tę, którą Bożena Kowalska przyrównuje do uniwersalnego języka, pozwalającego na sięgnięcie do semiotyki najprostszych, archaicznych znaków po to, by uwolnić ich potencjał psychologiczny. Kiedy artysta przekracza granice przedstawienia i wchodzi w sferę abstrakcji, ma do czynienia z obszarem niezmiennym, a jednocześnie podatnym na interpretację, obszarem absolutnym i – jak pisał Grzegorz Sztabiński – rytualnym, a może nawet religijnym. Błazejewski wykorzystuje linearne rytmy (zwłaszcza w rysunku, który jest elementem rozrastającego się ornamentu i podstawą powstających w wyobraźni, początkowo niewidocznych gołym okiem,



2

konstrukcji) i komplikuje układy łączonych płaszczyzn. To dlatego jego obrazy poddają się nadrzędnemu porządkowi. Funkcjonują jako niezależne i prymarne przedmioty, lecz na wspomnianych fundamentach formalnych wznoszone są złożone struktury, wyrażające analityczny stosunek ich autora do świata. Wszystko wskazuje na to, że Błażejewski wierzy w immanentny porządek rzeczy i w odwieczne, przejawiające się już w sztuce starożytnej Grecji, przekonanie o równowadze pomiędzy poznaniem intelektualnym, tworzeniem i przyrodą. Obrazy wrocławianina – „nieme” ze swojej natury, podobnie jak wiele powstałych w ciągu wieków dzieł malarskich skoncentrowanych przede wszystkim na formie – są szczególnym sposobem kreacji wypowiedzi symbolicznej, która – wyzbyta jednoznacznej figuracji oraz iluzji – stara się zbliżyć do nieśmiertelnej istoty rzeczy.

Błażejewski maluje w długich seriach, a płótna często łączy w wieloelementowe konfiguracje, przełamując w ten sposób statykę pojedynczego pola ograniczonego czterema krawędziami. Stosowany przez niego kolor jest zdecydowany i mocno nasycony, czasem iluzyjny – niekiedy delikatnie jarzący się, zwłaszcza w partiach linii projekcyjnych, przebiegających przez ciemne lub niemal czarne płaszczyzny. Malarz koncentruje się na wydobywaniu konturów rzeczy, wywołuje na płótnie fantomy geometrycznych kształtów i pozwala im drżeć lub pulsować w przebiegu fosforyzujących wektorów. Tak powstają owe „Nieprawdopodobne figury geometryczne”, którym autor ten przygląda się od wielu lat z wyraźną fascynacją. Stożki całe i ścięte w połowie wysokości, widziane pod różnymi kątami, ujmowane w wielorakich przekrojach oraz rozkładane na czynniki pierwsze (na kolistą lub elipsoidalną podstawę i na opisujące ją proste ramiona trójkątów), są zarówno „czystymi”

Błażejewski lokuje się w gronie artystów zglębiających możliwości geometrii.

Piotr Błażejewski

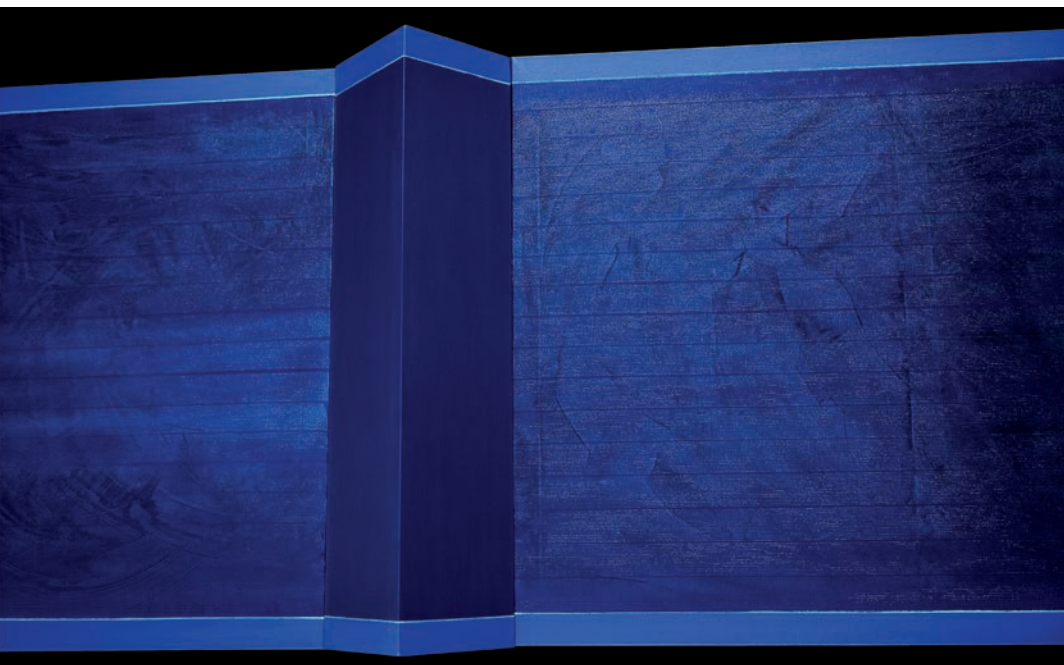
1. *Znak krzyża I / 12*, 2012, akryl, olej, 90x180 cm

2. *Epitańum III / 12*, 2012, akryl, olej, 100x146 cm

Fot. 1–2 Stanisław Sielicki

geometrycznymi wykresami, jak i malarskimi formami, które niekiedy zyskują nawet cechy osobowe. Należy zaakcentować zdolność Błażejewskiego do czynienia owych minimalistycznych form fundamentami ekspresji oraz do wprowadzania w ich obszar metafory, dzięki niej bowiem ów nasycony i emocjonalny kolor staje się zasadniczym warunkiem zindywidualizowanego języka plastycznego i złożonej, uczuciowej semantyki.

Chociaż malarz unika klasycznego modelunku światłocieniowego, światło wydobywa się z pulsacji jego zgeometryzowanych struktur, z naprzemiennych zestawień lśniących i zgaszonych barw oraz z niewysokiego reliefu (lub jego sugestii), uzyskanego poprzez wielokrotne przetarcia warstw malarskich. Transparentne poziomy przedstawienia, stworzone na zasadzie frottage’u, ożywiane są od wewnątrz blaskiem przełamującym statykę płaszczyzny. Warto pamiętać, że „Architektura koloru” i światła – tytuł, motyw i zarazem zadanie malarskie z lat 70. XX w. – w kolejnej dekadzie zastąpiona została przez Błażejewskiego luministycznymi „Interferencjami”, co wskazywało też na zdefiniowanie światła jako czynnika nadającego sens przenikającym się strukturom >



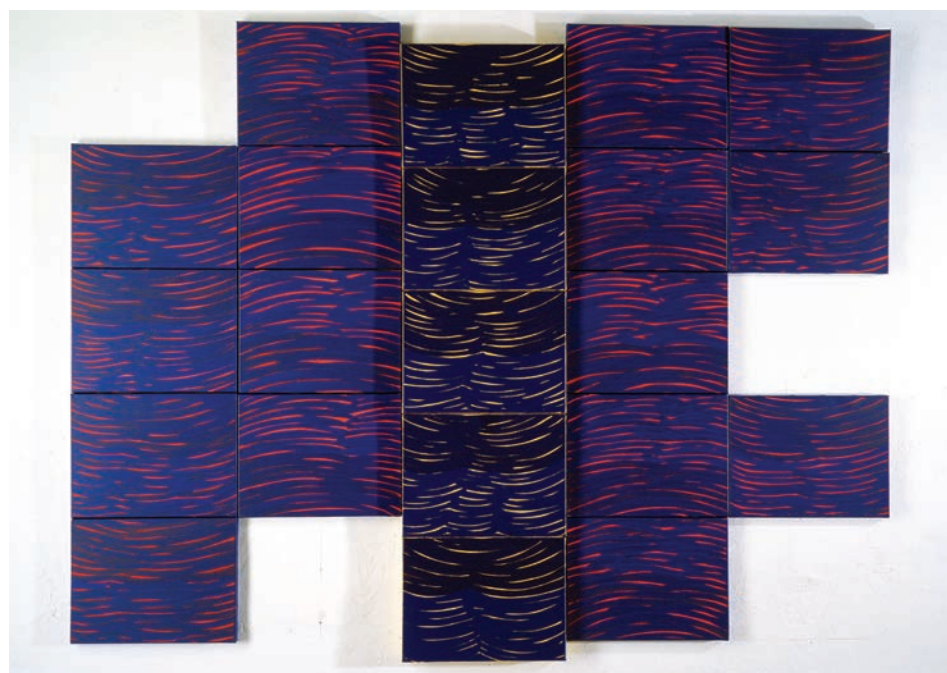
1

barwnym i linearnym, zmierzającym w kierunku wizji przestrzennych.

Tworzone kolorem i fosforyzującym blaskiem konstrukcje są pełne rytmu. Wywołują go nie tylko regularne podziały czy powtarzalne połączenia wielu płaszczyzn, ale także repetycja dwu- lub trzejelementowych zestawień barw oraz charakterystyczne – choć wyłącznie iluzoryczne! – przenikanie się jasności i mroku. Żywy i zmienny rytm (symetria w zgeometryzowanych obrazach Błażejewskiego jest zwodnicza, a linie składają się na w istocie nieregularne, „poruszone” konstrukcje) swoiście podważa strukturę dwuwymiarowych płócien i przemienia je w obiekty przestrzenne i wielowymiarowe. Takie były „Refleksy-je” (2000–2004), w których linearne siatki ulegały odkształceniu poprzez lekkie ugięcia przeciwstawnych linii, a świetliste, napierające na siebie łuki ujawniały żywy rytm nakładanych jedna na drugą warstw malarskich. W wielu przypadkach te dyptyki lub tryptyki, najchętniej łączone w pionowe

Piotr Błażejewski

1. *Obiekt malarski I / 13* (fragment), 2013, olej, akryl, 90x270 cm
 2. *Kolekcja XXII / 05 C*, 2005, akryl, olej, 150x200 cm
 3. *Nieprawdopodobne figury geometryczne III/08*, 2008, akryl, olej, 100x130 cm
 4. *Epitafium III / 13*, 2013, akryl, olej, 100x100 cm
- Fot. 1–2 Stanisław Sielicki



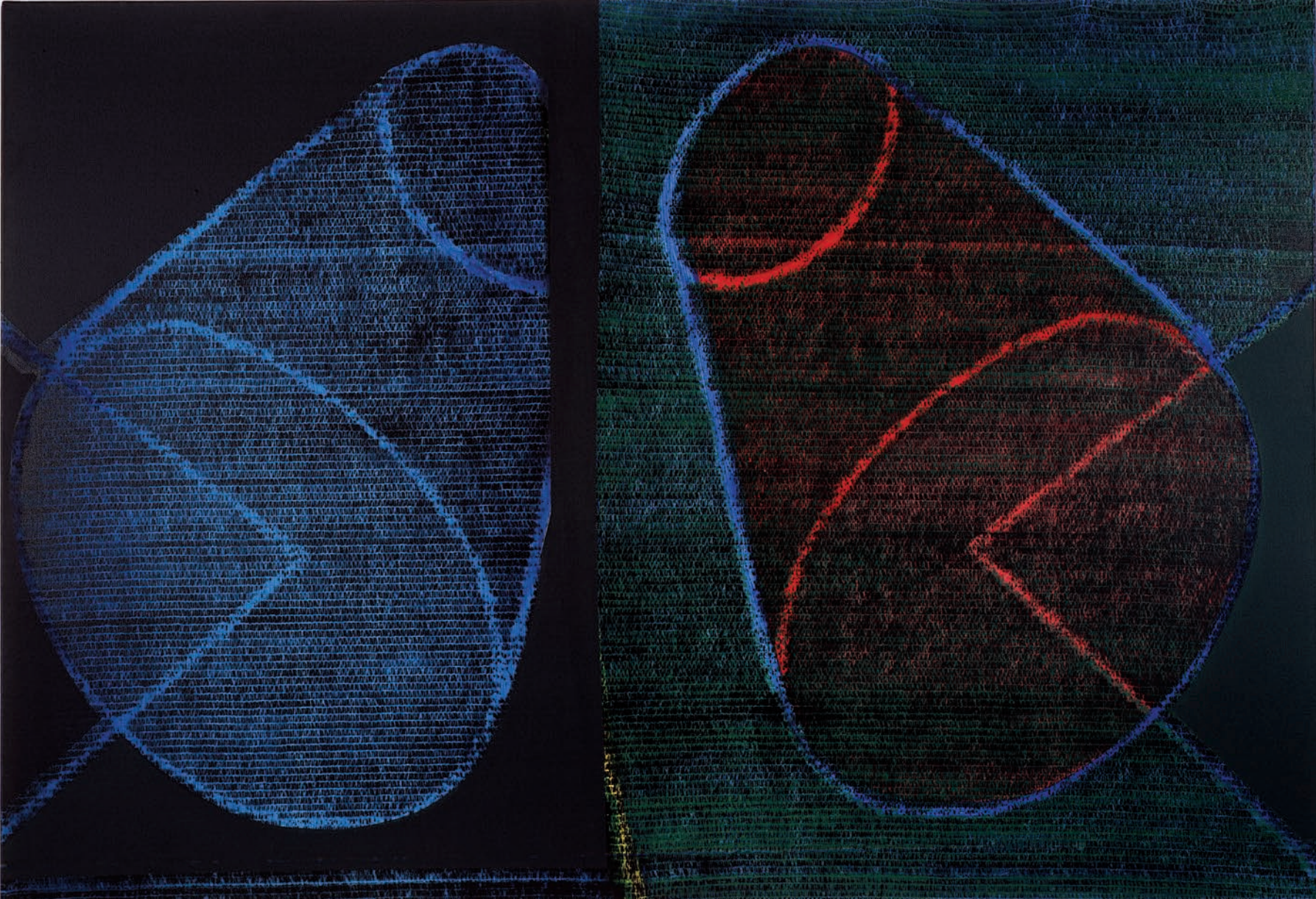
2

ciągi, stanowiły egzemplifikację ważnej dla wrocławskiego malarza wartości: kontynuacji – nie tyle wszakże formalnej, ile ideowej. Tej, która w naturze warunkuje trwanie zjawisk i rzeczy, a w obrazach – logiczne następstwo modułów różniących się zwrotami i napięciami kierunkowymi oraz biegunami barwnymi, często odwracanymi przez autora. Wywołana w ten sposób pulsacja we wnętrzach poliptyków staje się ważnym elementem ich ekspresji. Kompozycje te budzą nawet skojarzenia z op-artem, zwłaszcza że geometryczna struktura i ograniczona kolorystyka współgrają z kierunkowo prowadzonymi smugami światła, a całe układy przekształcają się w ten sposób w wizualne mobile.

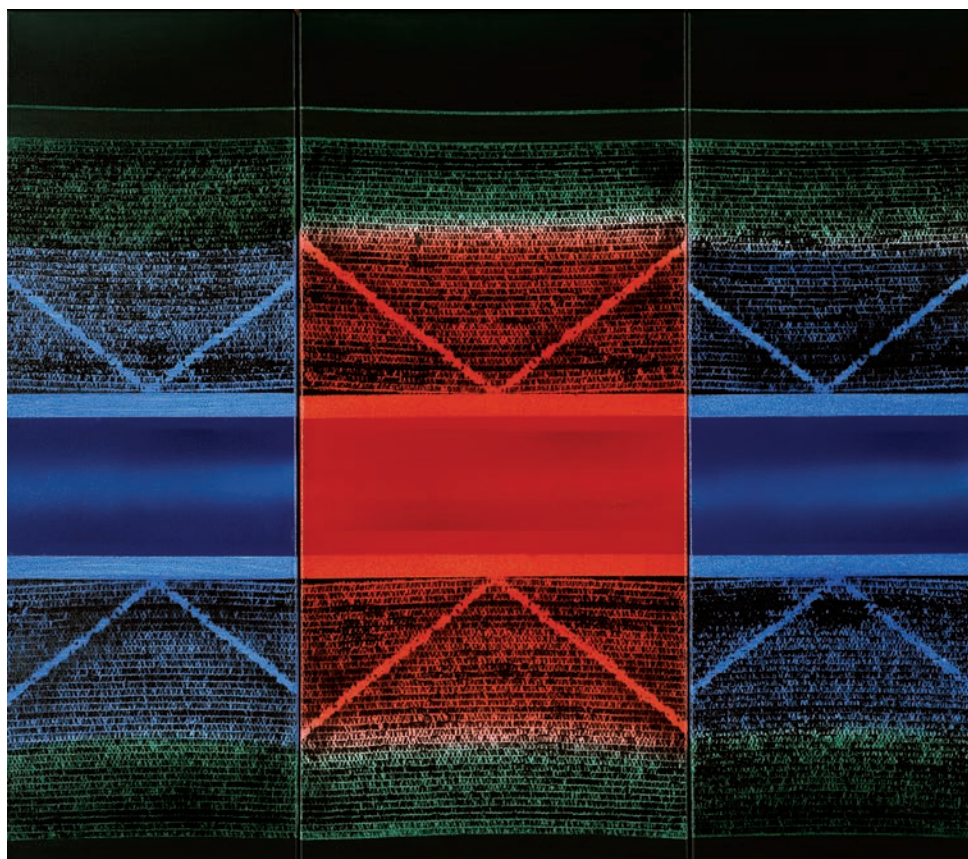
Transformacje, wielowariantowość i permutacje kolejności poliptyków Błażejewskiego stanowią także odwzorowanie rytmu manualnej i koncepcyjnej pracy artysty, stosującego nieustanne modyfikacje w zakresie kompozycji. Stąd wynikają horyzontalne „ściesnienia” dyptyków czy wertykalne „rozprężenia” trójelementowych struktur osiowych – akcentowanie nadrzędnych powiązań konstrukcyjnych i zawartych w nich prymarnych podziałów. Charakterystyczny jest ruch wewnątrz tych struktur, który bywa natężany aż do maksymalnego zagęszczenia linearnych śladów narzędzia lub powstrzymany przez zastosowane rozległych i energetycznych *color fields*. Wyznacznikiem twórczości Błażejewskiego okazuje się więc kreowanie obrazów przy dość ograniczonym zestawie środków formalnych. W tym zakresie jego działania odnoszą się do tradycji strukturalizmu wrocławskiego – w wydaniu Józefa Hałasa, Jerzego Rosołowicza czy Konrada Jarodzkiego – a także do lekcji puryzmu formalnego i analizy intelektualnej płynącej z dzieł Mazurkiewicza.

O ile jednak w przypadku twórcy „Duo-obrazów” najważniejszym czynnikiem wyrazowym i symbolicznym była materia malarska, o tyle w pracach Błażejewskiego została ona w znaczący sposób zredukowana lub nawet ukryta. I nie wynika to wyłącznie z zastąpienia techniki olejnej akrylami czy z rezygnacji z sensualnego reliefu na rzecz gładkości powierzchni płótna. Mazurkiewicz pojmował materię malarską jako *apeiron*, dla Błażejewskiego zaś podstawową wartość ma sama płaszczyzna obrazu – sposoby jej podziału, organizacja, respektowanie lub przełamywanie związanych z nią ograniczeń. Malarz podejmuje np. próby przestrzennej ekspozycji składanych lub przyzmatycznie załamywanych ciągów połączonych obrazów, tworzących dzieła *Wędrujące i Obrazy przestrzenne* (2013). Niekiedy stosuje bezwzględną ramifikację płaszczyzn, np. przez wprowadzenie wewnętrznych bordiur lub barwnego wypełnienia bocznych krawędzi blejtramów.

Od Mazurkiewicza przejął Błażejewski również pewną figurę retoryczną. Mówiąc wielokrotnie o dualizmie – różnicy, a zarazem symetrii, pomiędzy wymiarem materialnym a duchowym świata – zbliżał się do założeń teorii „Duo-plastyzmu” (1958), postulującego równowagę pomiędzy Konkretem a Abstrakcją: między widzianym i przeczuwanym. Mistrzowskiemu opanowaniu materii przez Mazurkiewicza zdaje się odpowiadać programowy strukturalizm oraz „emocjonalna geometria” stosowana przez jego byłego ucznia. Obrazy traktuje Błażejewski z namaszczeniem i szacunkiem dla głębi malarskiego aktu tworzenia. Sugeruje to zresztą w tytułach prac, takich choćby jak *Znak krzyża* (2010) czy *Epitafia* (2013).



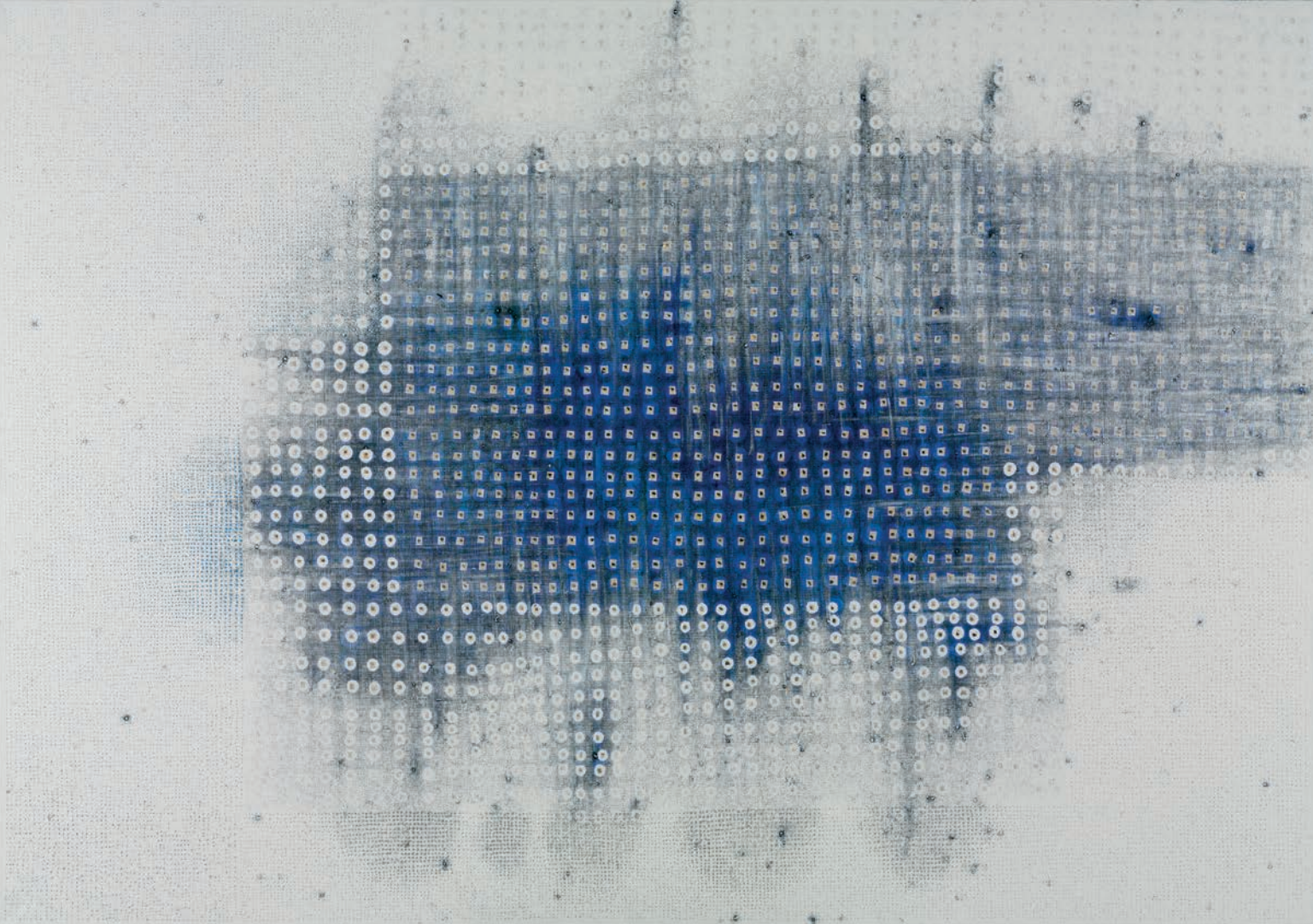
3



4

Modernistyczny architekt Mies van der Rohe wypowiedział swego czasu słynną sentencję, która stała się przewodnią dla wielu gatunków plastycznych kojarzonych z formą i estetyką minimalizmu: „Im mniej, tym więcej”. „Im mniej” dzieje się zatem w pojedynczych obrazach Błażejewskiego – im bardziej autor oczyszcza je ze zbędnych elementów, pozostając przy pierwszych decyzjach konstrukcyjnych, wzbogaconych działaniem przestrzennego światła i projekcyjnego koloru – „tym więcej” doświadczenia artystycznego kumuluje się jednak w rozległych cyklach i obrazowych multiplikacjach quasi-geometrycznych modułów.

W moich zaś oczach długo trwają żarzące się światłem barwne linie, które wydobywają z mroku kontury form idealnych. Na opuszkach palców odciska się też dziwna tekstura płócien wrocławskiego artysty. I niemal słyszę cichutkie drżenie transparentnych sfer i abstrakcyjnych wymiarów, w jakie Błażejewski wkracza szlakiem Pietra Mondriana, Kazimierza Malewicza, Josefa Albersa i wielu innych wybitnych artystów – wyrafinowanych, uduchowionych estetów. Grona, do którego z absolutną atencją odnosił się niegdyś także Mazurkiewicz. ■



DOROTA MIŁKOWSKA

Wojciech Lupa, In statu nascendi

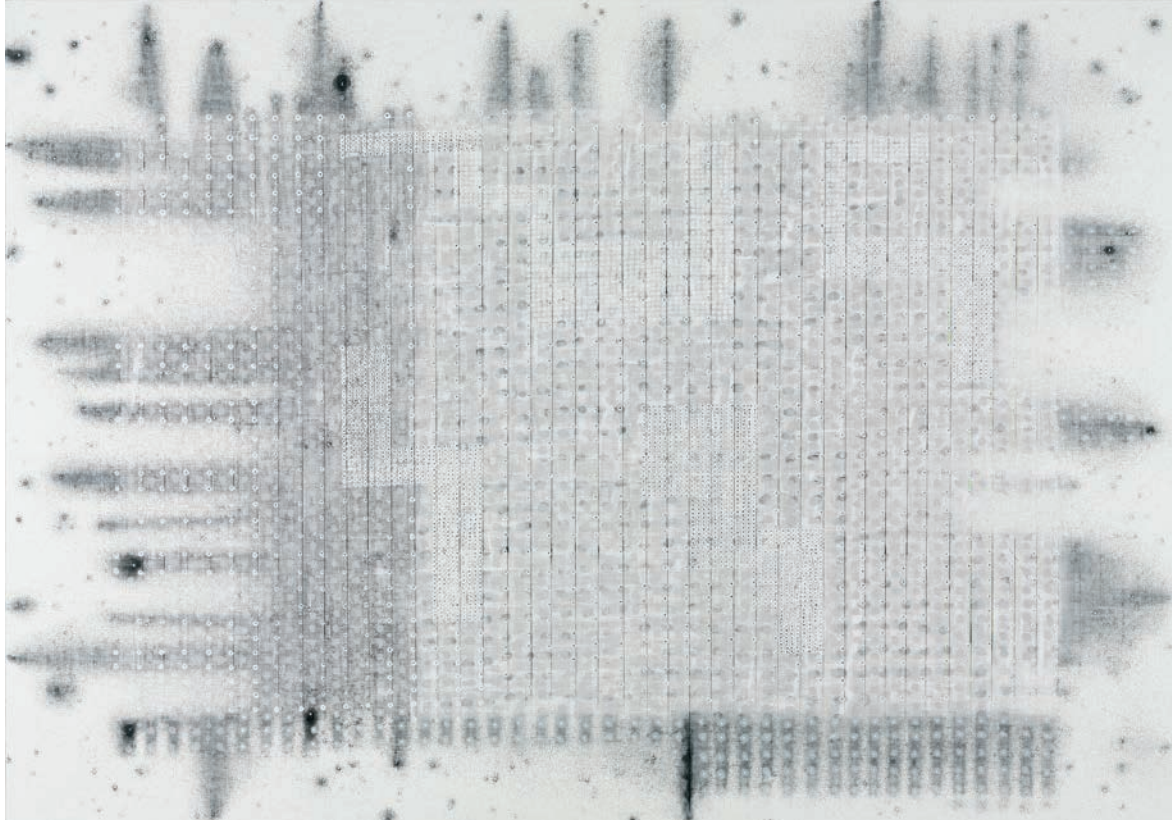
...wciąż mam wrażenie, że nieustannie maluję jeden, ten sam obraz (...). Malując, chciałbym osiągnąć stan lekkości i przewyciężyć siłę grawitacji, także własnej przy okazji (...). Tworzenie może być po prostu porządkowaniem chaosu na nowo. – Tak o swojej twórczości mówi wrocławski artysta Wojciech Lupa.

Wypowiedzi te odnoszą się do malarstwa, którego podstawą jest, niezmiennie od ponad dwudziestu lat, doświadczenie estetyczne. Równie klasyczna jak założenia sztuki Wojciecha Lupa jest technika olejna na płótnie, jaką się posługuje. Artysta konsekwentnie używa formatu 130 x 180 cm. Sam, z niezwykłą dbałością, przygotowuje podobrazia. Maluje powoli. Palcami nanosi farbę na płótno, potem ściera ją różnymi narzędziami. I znów „dotyka” obrazu opuszkami palców, znacząc powierzchnię drobnymi śladami farby. Czynność tę powtarza wielokrotnie dbając, by podczas kreowania efektu specyficznego „sfumato”, nie „zagłuszyć” mięsistej struktury tkaniny. W ten sposób powstaje, nieraz nawet przez kilkanaście miesięcy, każdy z jego obrazów.

Żmudna metoda, którą wybrał Lupa, przypomina medytację. Pomaga ona artyście osiągnąć szczególny stan świadomości, niezbędny do tworzenia. Powstania obrazu nie poprzedza bowiem żadna koncepcja, która mogłaby zdeterminować jego ostateczny wygląd. Przeciwnie – myśl twórcy swobodnie dojrzewa podczas malowania, podąża za stopniowym krystalizowaniem formy, która niemal organicznie rozrasta się na powierzchni płótna. Gdy

osiągnie apogeum, artysta przerywa pracę nad obrazem. Nie traktuje go jednak jako skończone dzieło, lecz zapis stadium pracy nad mitycznym obrazem idealnym, jak sam go nazywa. Dlatego też nie nadaje poszczególnym płótnom odrębnych tytułów, myśląc o nich jako o elementach serii, zapisach etapów nieustannej transformacji.

Specyfika procesu twórczego wydaje się warunkować odbiór prac Wojciecha Lupa. Poszczególne obrazy poznaje się powoli. Najpierw ze zwykłego dystansu, który pozwala ogarnąć wzrokiem całość kompozycji: rozplanowanie elementów dzieła, grę kolorystycznych niuansów. Zbliżenie przeskalowuje odbiór. Z tej odległości swą strukturę ujawnia płótno. Delikatne przetarcia farby, pokrywającej krawędzie nici tworzących jego splot, wydobywają, czy może raczej kreują subtelne wartości światłocieniowe. Oglądany z tej perspektywy obraz wydaje się tętnić życiem, jest pełen napięć i utajonej energii. Wraz z ponownym zwiększeniem dystansu narasta wrażenie spokoju. Nerwowe drżenie płaszczyzny znika. Obraz nabiera głębi. Rozwarstwia się na kolejne plany zbudowane z ułożonych na siatkach punktów – niektóre wydają się zbliżać do patrzącego, inne odpływają mgławicami w nieokreśloną dal. Wraz z jej pogłębianiem się kontury form coraz bardziej tracą ostrość.



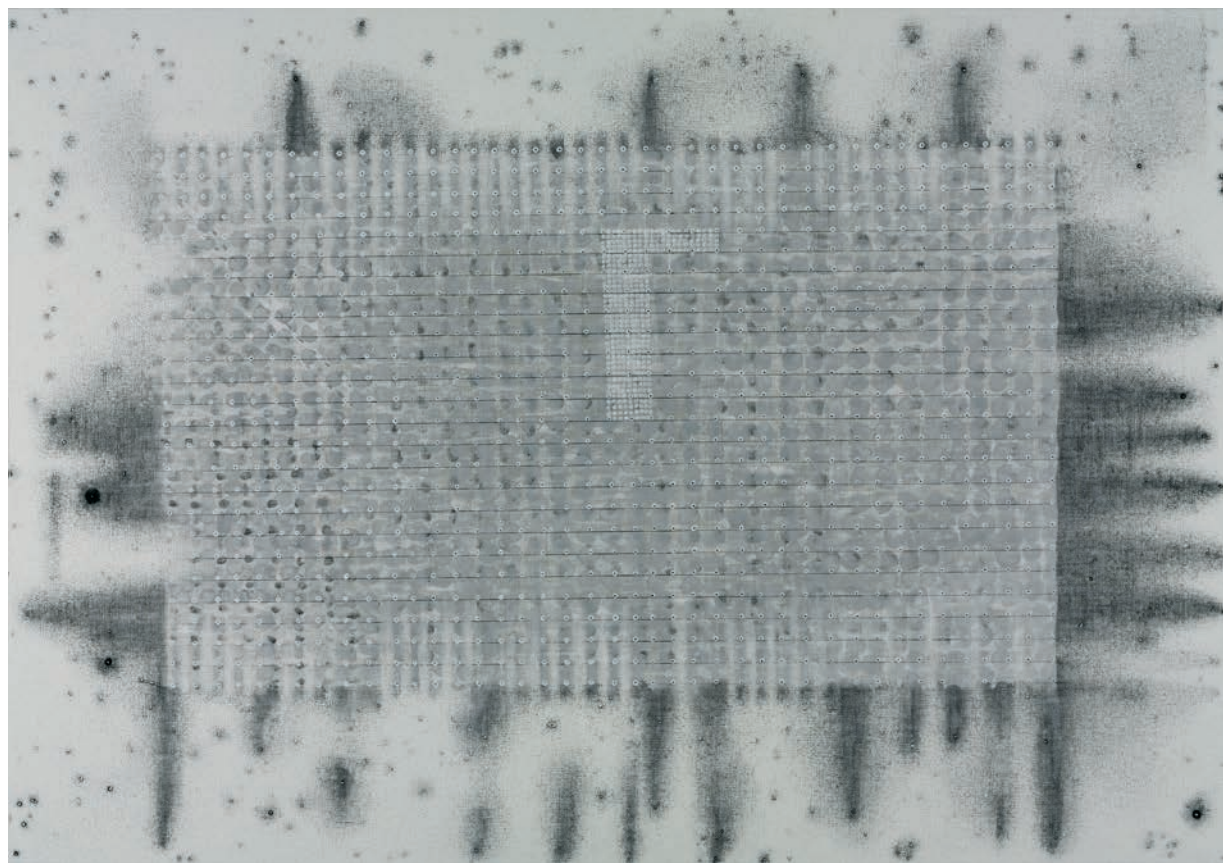
2

Oglądając obrazy wrocławskiego twórcy, trudno pozbyć się wrażenia, że mimo deklarowanej spontaniczności ich powstawania, powierzchnia każdego z nich była dla artysty swoistym „laboratorium”. Precyzja, z jaką nanoszone są na płótno drobne punkty, ich powiększanie w pewnych partiach obrazu, do wielkości małych dysków, grupowanie w regularne prostokąty, wprowadzanie w drżenie lub w chaotyczny ruch – wszystkie te zabiegi wydają się być efektem spekulacji formalnych, w których większe znaczenie od swobody kreacji ma pierwiastek intelektualny. Na jego obecność wskazują także krytycy i historycy sztuki: Mirosław Ratajczak i Gisela Burkamp wywodzą metodę twórczą Lupa z praktyki pointylistów, podkreślając zarazem jej indywidualne potraktowanie przez wrocławianina [1]. Tym samym ujawniają spekulatywny charakter jego sztuki, nastawionej na wyzyskiwanie teorii naukowej optyki. Andrzej Jarosz z kolei zwraca uwagę na pokrewieństwo ekspresyjno-kolorystycznej twórczości Wojciecha Lupa z malarstwem Józefa Hałasa, nazywając ją dodatkowo skupioną i emocjonalnie zaangażowaną [2].

Niezależnie od tego, jak inspirujące byłyby dla Wojciecha Lupa dokonania jego poprzedników, od wielu już lat tworzy on autonomiczne wypowiedzi, odnoszące się do podkreślanego przez krytyków wyjątkowego odczuwania przestrzeni, opisywanej zawsze, co warto podkreślić, w wąskiej skali kolorystycznej. W ostatnich latach artysta sprowadził ją do chłodnej tonacji opartej na odcieniach barw o zniuansowanym natężeniu chromatycznym. Część z nich zdaje się konsekwentnie zmierzać ku czystej bieli.

Trudno docenić finezję tych kompozycji, gdy ogląda się je jedynie na zdjęciach, w dodatku tak małych formatów, jak te prezentowane w wydawnictwie. Kontakt z oryginałem oczywiście nie zastąpi jego opis, może jednak uzupełnić reprodukcję. „Przyjrzyjmy się” im zatem z bliska, zaczynając od obrazu przedstawionego na zdjęciu numer 1. Jego powierzchnia opanowana została przez relief punktów ułożonych wzdłuż wertykalnych i horyzontalnych linii. Karencje odległości pomiędzy nimi są nierówne, co powoduje rozwabianie całej przestrzeni. Wydaje się ona wybiegać w kierunku patrzącego; efekt tego „wypiętrzenia” uzyskany został przez otoczenie centrum białą bordiurą pojawiającą się pod siatką punktów. Niebezpieczeństwo monotonii tego zrytmizowanego układu zażegnane zostało poprzez wzbogacenie struktury niektórych punktów. Z bliska widać, że rozbite zostały one na drobniejsze komponenty: centryczne, białe dyski, których jądro stanowi ciemno granatowy punkt.

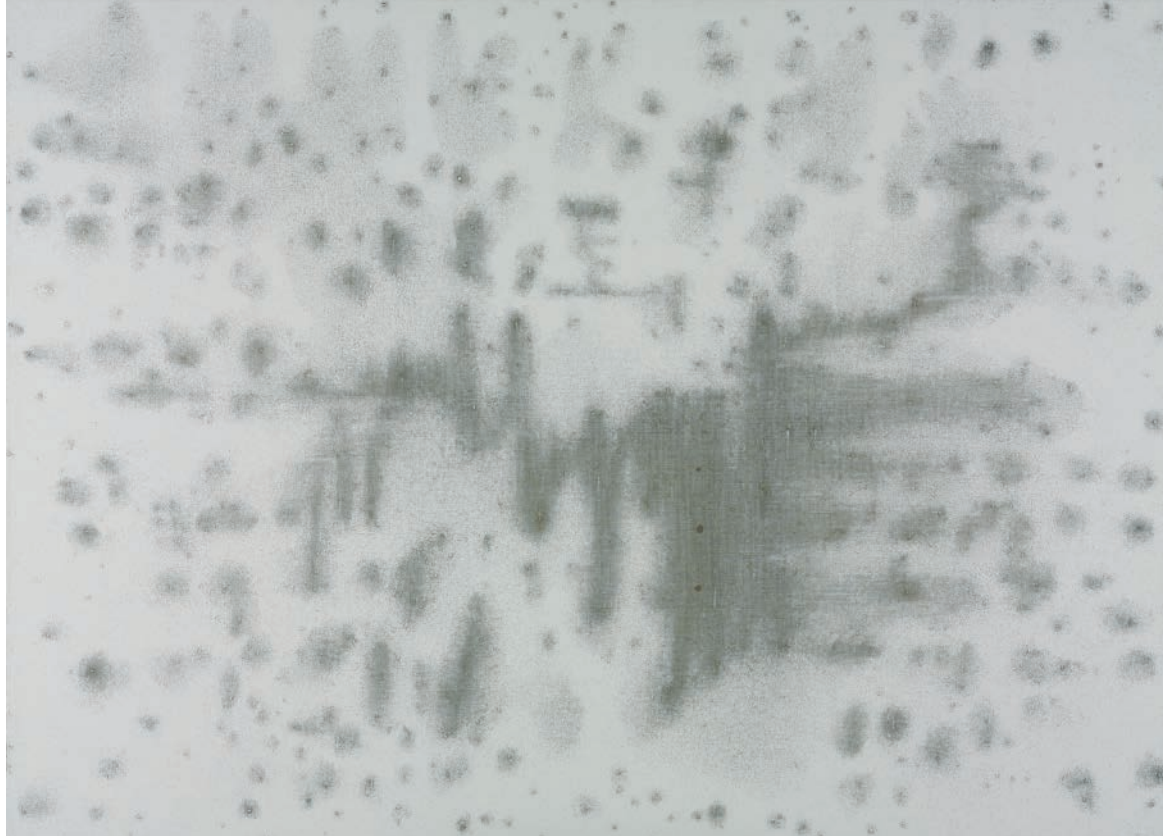
W kolejnym obrazie (zdjęcie 2) na rozpiętej przed regularną formacją szarych plam siatce, na którą „nawleczono” zostały drobne, szare oczka w białej otoczce, wykrystalizowuje się geometryczna forma utworzona z wydrążonych w środku punktów. Radykalna konsekwencja tej intelektualnej struktury przeciwstawiona została >



3

Wojciech Lupa

1-3. *In statu nascendi*, 2012-13,
technika olejna na płótnie,
130x180 cm



Wojciech Lupa

1-2. *In statu nascendi*, 2012-13,
technika olejna na płótnie,
130x180 cm

zmysłowej tonacji dalszego planu, którego zasmużenia i drobne plamki przypominają zapis rozchodzenie się i zanikania dźwięków w trójwymiarowej przestrzeni wypełnionej delikatnymi szmerami.

W obrazie widocznym na zdjęciu nr 3 ważniejsze wydaje się to, co rozgrywa się poza ażurową strukturą zbudowaną z punktów. Przepływający pod nią rozbielony kwadrat ściiera się z polami w kolorach złamanych brązów i szarości. Ich zmaganie odbija się echem na pierwszoplanowej siatce, której punkty przejmują wartości kolorystyczne zantagonizowanych pól.

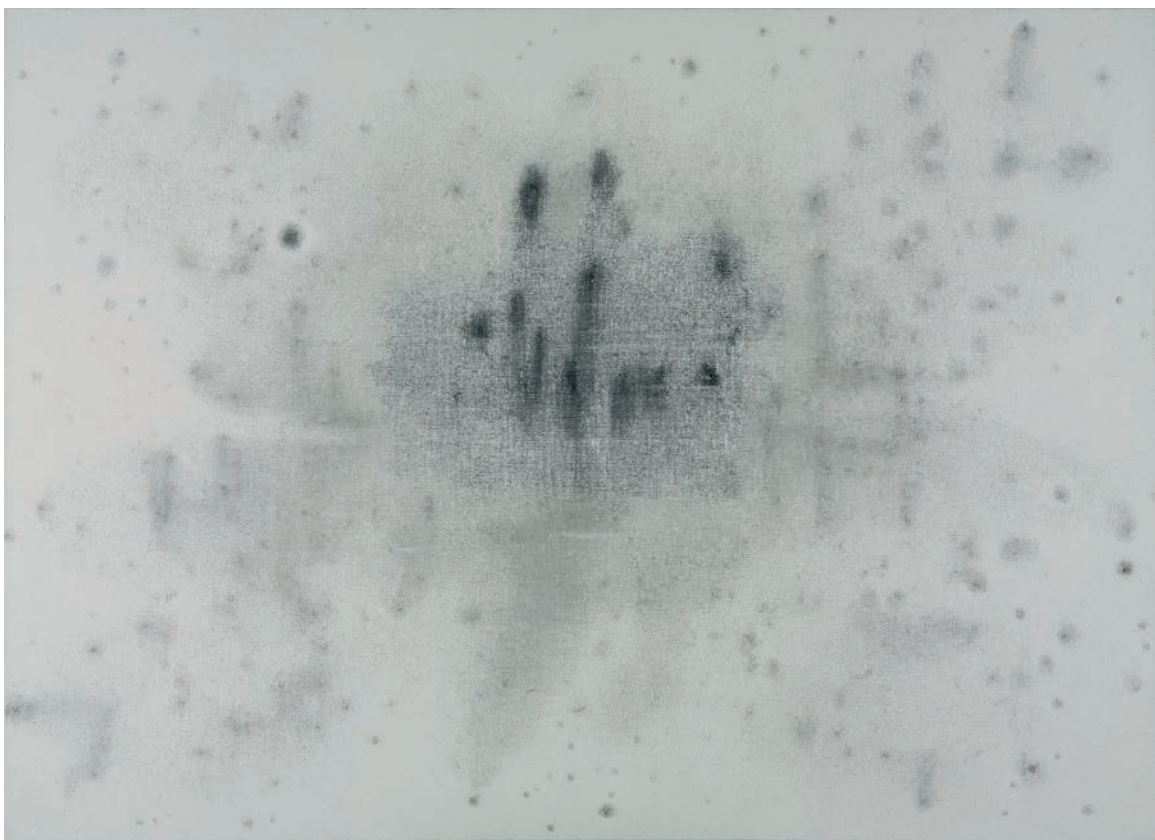
Dwuwarstwowa kompozycja tego obrazu w kolejnym (zdjęcie nr 4) rozwinięta została w bardziej przestrzenną formę. Punkty zawieszono na lekko balansujących, umownych, bo niewidocznych liniach siatki, tworzą struktury nakładające się na siebie. Jedne zbliżają się ku widzowi w miarę narastania wielkości punktów i odległości pomiędzy nimi, inne uciekają w głąb obrazu, wraz z zagęszczaniem się owych punktów, aż do całkowitego ich zespolenia w pulsujące szarością plamy. Niektóre z nich wyrwywają się ścisłej organizacji, wibrując w nieokreślonej przestrzeni echem szarej otoczki zakreślonej wokół nich.

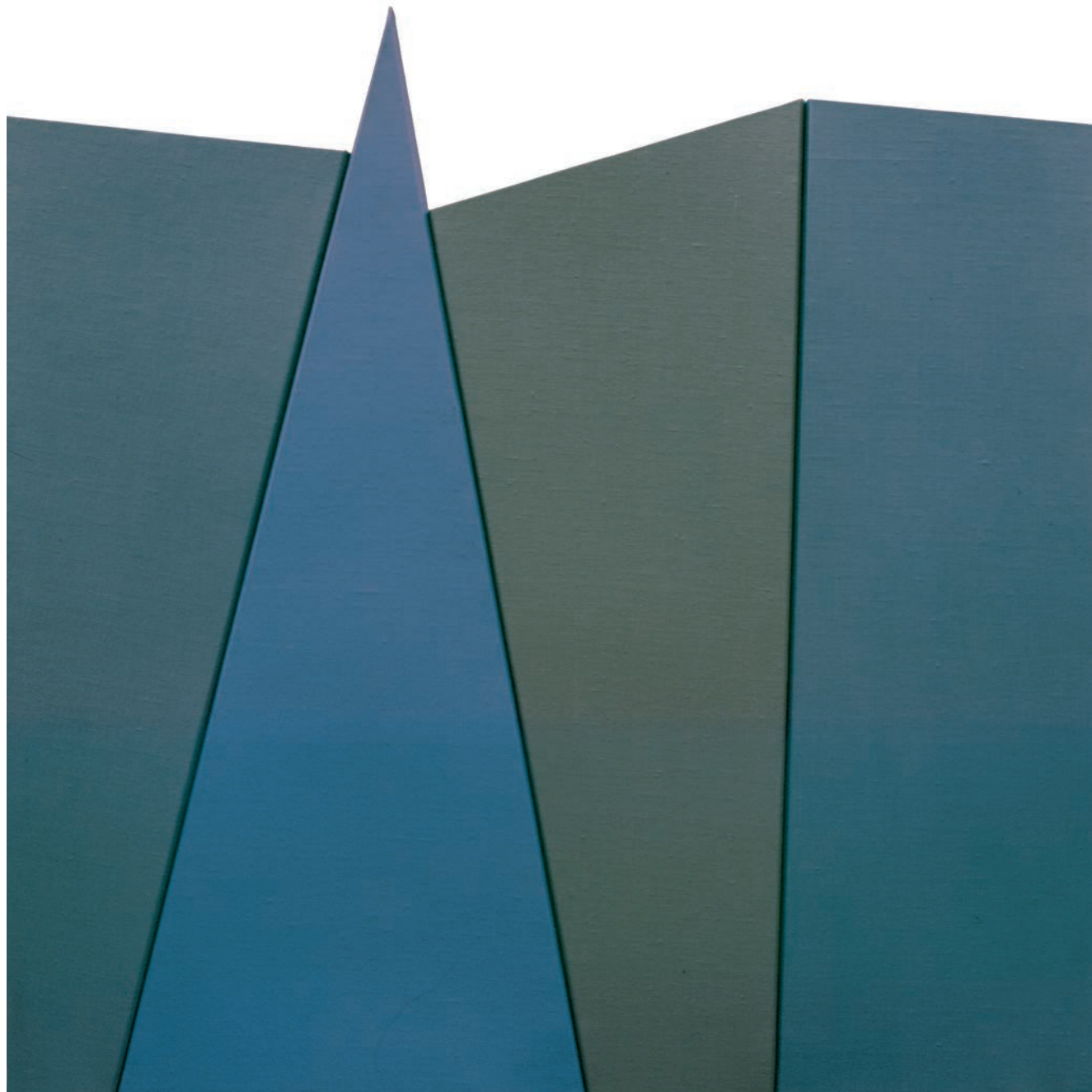
Frapująca „konstelacja”, która pojawiła się w centrum opisanego obrazu poddana została wnikliwszym badaniom w obrazie ze zdjęcia nr 5. Odseparowana od regularnej siatki punktów, wydaje się być pitagorejskim modelem Kosmosu jako przestrzeni wypełnionej dźwiękami, które – w różnej wysokości i natężeniu emitują ciała niebieskie.

Jakkolwiek obrazy Wojciecha Lupy mogłyby się wydawać zapisem procesów kosmogonicznych, sam artysta, analizując genezę powracających w nich form, wskazuje na widoki zapamiętane z dzieciństwa. Wśród nich są zarówno zwielokrotnione, wznoszące się linie, definiujące neogotycką architekturę kościoła św. Wojciecha we Wrocławiu, jak i radykalna linia horyzontu, przebiegająca na styku nieba i morza, którą przyszły artysta zobaczył podczas pierwszego spaceru wzdłuż polskiego brzegu Bałtyku. Dyski

obwiedzone pierścieniami to „powidoki” po dekoracjach, jakimi pokrywano na Sąddecku belki domów weselnych. Hieratyczny porządek punktów na płaszczyźnie obrazów Lupy jest z kolei wspomnieniem struktur tworzonych przez stogi siana, układane na łąkach Beskidu Sądeckiego, niezmiennie od wieków, w regularnych odległościach 5,5 metra. Zjawiska świetlne, modelujące ich formę, tworzone przez ostre, letnie słońce lub białe, poranne mgły zacierające granice form i odczuwanie rzeczywistej przestrzeni – miały wpłynąć na wrażeniowy, zmysłowy charakter malarstwa artysty. Malarstwa, w którym każdy detal, drobiazg, najdrobniejszy balans bieli, różnica skali punktu zasługują na to, by być widzialnymi [3]. ■

- 1 por. G. Burkamp, *Kilka myśli o malarstwie Wojciecha Lupy*, [w:] *Wojtek Lupa* (katalog wystawy), Wrocław, brw, s. 8; tamże, M. Ratajczak, s. 30;
- 2 A. Jarosz, *Barwne kadry, spiętrzone materie, kontemplacyjne płaszczyzny. Z dziejów współczesnego malarstwa wrocławskiego* [w:] *Wrocław sztuki. Sztuka i środowisko artystyczne we Wrocławiu 1946-2006*, praca zbiorowa pod red. A. Saja, Wrocław, 2006, s.42
- 3 Wszystkie cytowane wypowiedzi pochodzą z autoreferatu artysty z 25 maja 2009 r.





 BOŻENA KOWALSKA

Kontemplacyjna i radosna

Na twórczość Andrzeja Gieragi składa się kilka mocno zróżnicowanych faz, lecz mimo że są tak odmienne, łączą je nie tylko cechy osobowości autora, ale też we wszystkich obecne: geometria, relief i struktura. Nade wszystko zaś łączy je światło – znak rozpoznawczy artysty i główne medium kreujące jego prace.

Gdyby szukać źródeł rodzaju tego malarstwa, zapewne sięgnąć by trzeba do konstruktywistycznych tradycji kręgu Strzebińskiego wciąż żywych w Łodzi i wciąż inspirujących twórców, ale też jednocześnie do awangardowych poszukiwań wczesnych lat sześćdziesiątych spod znaku strukturalizmu. Obydwe te, czasem antynomiczne koncepcje sztuki, dalekim i przetworzonym indywidualnie echem dają o sobie znać w jego twórczości.

Znających dzisiejszą twórczość Gieragi zadziwiać może ekspresja nasilonych kontrastów i gwałtownej dynamiki form we wczesnych obrazach artysty. Były to reliefy o kształtach kojarzących się z erupcją lawy rozlewającej się i piętającej gęstymi, czarnymi falami, najczęściej na gładkim,

białym tle. Bywało też, że tło i relief były czarne. Wtedy światło na lśniących wypukłościach świeciło bielą i kontrast był nadal zachowany. Jednak mimo ekspresji form i zderzeń barw przeciwstawnych prace artysty z lat siedemdziesiątych działają raczej dynamiką ruchu i ekspresją skłębionej materii niż klimatem dramatyzmu czy depresyjności.

Widocznie tak wybujała ekspresja nie dawała artyście satysfakcji, bo już w czasie owej fazy czarno-białych reliefów zaczął wprowadzać do nich coraz częściej uspokajające elementy geometryczne. Droga myślenia i eksperymentów prowadziła odtąd konsekwentnie ku prostocie i jednolitości poprzez redukcję.

Toteż następny etap jego twórczości stanowią obrazy monochromatyczne, grafitowe, o zwichrowanej fakturze. Zatrzymywało się na niej rozproszone światło i przecinały ją dukty rowków geometrycznej kompozycji, na których białymi kreskami odbić blasku znaczone były wypukłe krawędzie, a ciemną ścieżką utajony w zagłębieniach cień. >

Powyżej:
Andrzej Gieraga,
Obraz CLIII płyta,
 1990, płótno, akryl



1

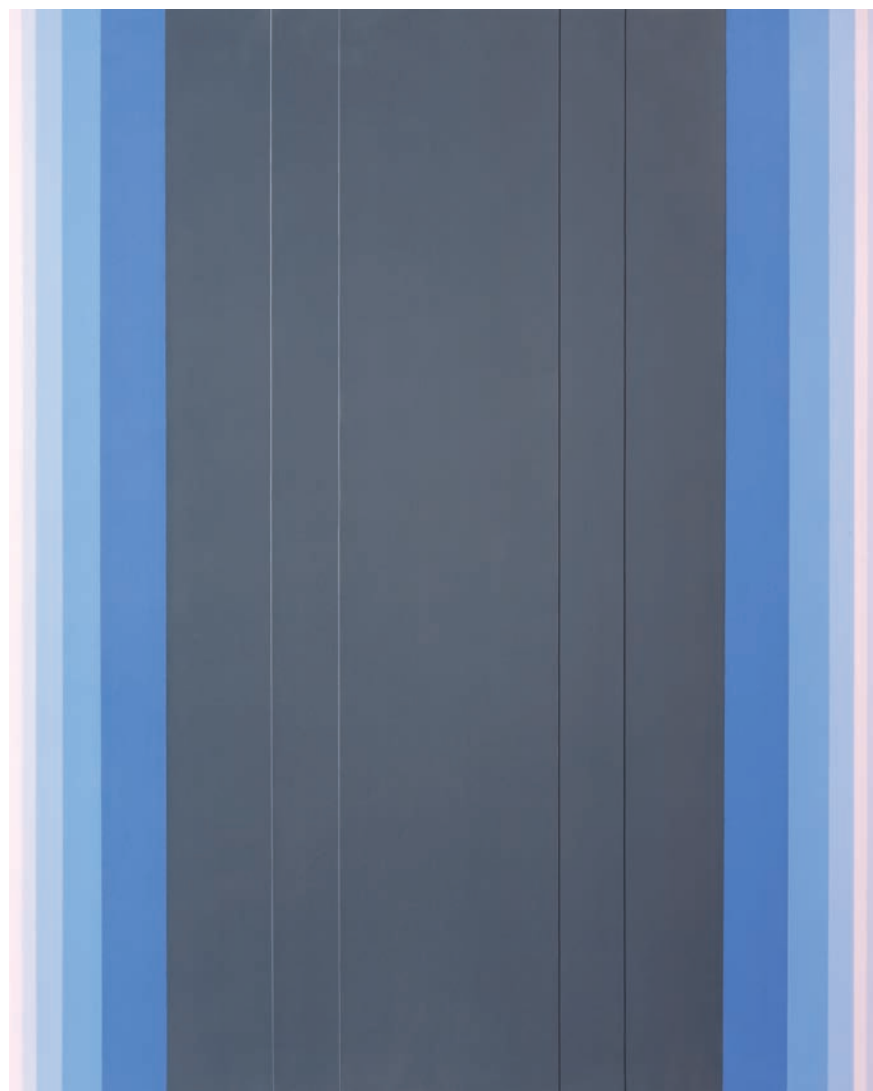
W ciągu dwudziestu lat, od ukończenia studiów w 1970 r. prawie po lata dziewięćdziesiąte, Gieraga nie sięgał po barwy chromatyczne, ograniczając się wyłącznie do czerni, bieli i szarości. Dopiero pod koniec lat osiemdziesiątych, w cyklu obrazów na drewnianych płytach, czasem o fantazyjnie ukształtowanej górnej krawędzi, podzielonych pionowymi lub skośnymi rowkami na kilka części, pojawia się kolor. Jest zgaszony, przeważnie o chłodnej tonacji niebieskości, zieleni czy fioletu. Skoro zaś już zaistniał – to nie tylko się ustalił, ale zaczął odgrywać w malarstwie rolę wiodącą. Na początku zabarwił powstałe w końcu lat dziewięćdziesiątych poetyckie i nostalgiczne w ich wymowie „Tonda” (np. *Tondo szafirowe*). Były one kontynuacją obrazów grafitowych. Układ geometryczny przecinających je rowków jest ascetycznie oszczędny, a barwa widoczna głównie w ich zagłębieniach. Fakturalnie poruszona powierzchnia, ożywiona światłem emanuje ledwie dostrzegalną poświatą koloru. I odtąd kolor w obrazach artysty staje się coraz ważniejszy.

Około 2000 r. powstała seria „słonecznych” płócien w kolorach intensywnej żółci i oranżu. Miejsce romantyzmu i liryki ledwie dotkniętych barwą tonów zajęła tu wtopiona w jaskrawość kolorów, żywiołowa radość istnienia. Ład i dystans wprowadza w tę spontaniczność uczuć, po raz pierwszy zastosowany w twórczości Gieragi, matematyczny rygor ciągu Fibonacciego. Potem już stale wymierzany matematycznie rytm towarzyszyć będzie pracy malarskiej artysty.

Pierwsze 14 lat nowego stulecia wypełnia Gieraga obrazami dwojakiego rodzaju. Pierwszy z nich to zachowujące jego pierwotne upodobanie do barw achromatycznych, asymetryczne kompozycje dwóch najczęściej kwadratów, nakładanych na siebie w różnych układach i pod różnym kątem. Występuje na tych nietypowych formatach obrazach biel, czerni i szarość o wielorakich odcieniach. Zwłaszcza biel bywa zróżnicowana; jest wśród nich zimna jak marmur biel kamienna, biel zmacona szarością, a także ciepła, organiczna biel zbliżona do barwy kości słoniowej. Na obrzeżach kwadratów, zarówno zamykających kompozycję, jak i w jej polu, reliefowo wypukłych, załamujące się światło rysuje wyraziste linie białego, świetlistego blasku. Mimo że kwadraty tworzące relief nałożone są na kwadratowe podłoża zawsze pod kątem, kompozycje te nie grożą rozpadem, ale zachowują jednorodność, zaś diagonale powstałe z krawędzi skośnie położonych kwadratów nie nadają kompozycji klimatu napięcia czy zagrożenia, ale sugerują dynamizm zatrzymanego ruchu. Stąd urok ich niepokojącej poetyckości.

Drugi rodzaj malarstwa Gieragi, obok achromatycznych kwadratów w kwadratach, stanowi zmodyfikowaną kontynuację płócien wielobarwnych z końca lat osiemdziesiątych. W twórczości artysty jest to niezwykle ważne przeobrażenie. Podstawowy element kreacji i środek wypowiedzi, jakim od początku posługiwał się twórca – światło zmienia tu swoją postać: z blasku bieli skontrastowanej z czernią i rzeczywistego światła odbitego od wypukłości reliefów przeistacza się w subtelną świetlistość barw. Niezliczona ilość eksperymentów prowadzi twórcę do uzyskania poszukiwanych efektów, gdy kolor w obrazie zaczyna świecić. Raz, jakby źródło światła przebijało się od tyłu przez płótno, a kiedy indziej tak intensywnie jakby się artysta posługiwał farbami fluorescencyjnymi.

Barwne płótna i dużego formatu grafiki Andrzeja Gieragi, jak przykładowo obrazy z rozpoczętej w 2007 r. serii „Progressje i...” są budowane przede wszystkim kolorem, który twórca przeobraził w światło. Swoją statykę i jednorodność



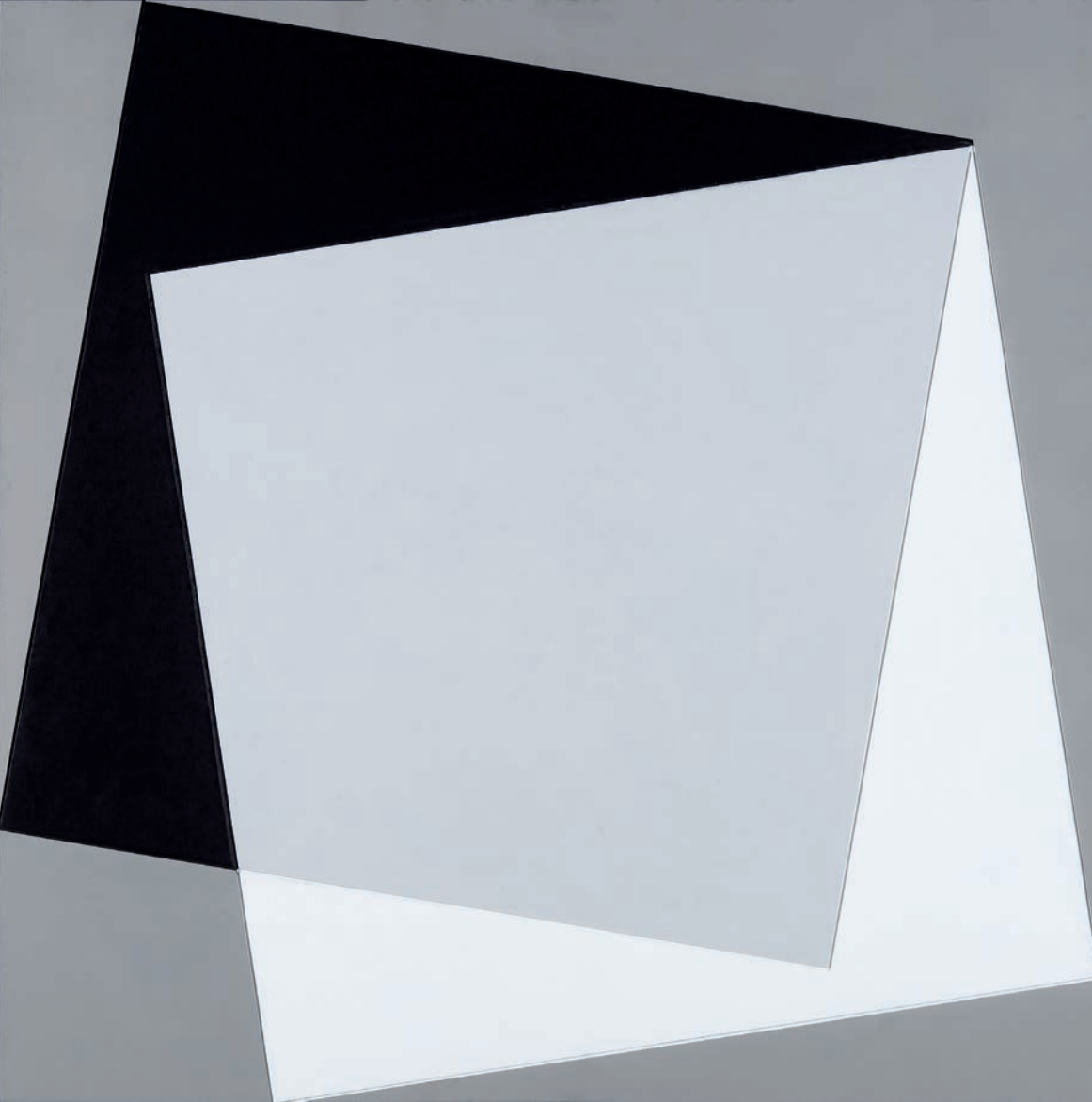
2

Andrzej Gieraga

1. *Obraz CLII*, 150x150 cm
2. *Progresywny V*, 2009, płyta, akryl, 100x80 cm
3. *Dwa kwadraty*, 2004, 70x70 cm
4. *Formacja*, 2013, średnica 120 cm

Geometria u Gieragi nie ortodoksyjna. Jest to geometria porządkująca, wnosząca spokój i wyciszenie.

43



3

zawdzięczają geometrycznie uporządkowanej, pełnej prostoty kompozycji. Z osią symetrii przebiegającą pionowo po środku płótna rozwiązane są kolorystycznie w sposób wyjątkowo subtelny i harmonijny. Stopniowa intensyfikacja barwy następuje odśrodkowo lub dośrodkowo i biorą w tym udział schodkowo ukształtowane, reliefowe wypukłości. Pozornie białe płaszczyzny dzielące lub flankujące smugi progresywnie potęgującego się koloru, w niemal niedostrzegalny sposób nasycone są barwą dopełniającą, np. przy żółcieniach i oranżach – niebieskim lub fioletem, a przy niebieskim – żółcienią. Kolor dopełniający wzmacnia bowiem intensywność i świetlistość barwy, której towarzyszy. Stale prowadzone przez artystę eksperymenty z najczulszymi niuansami koloru doprowadziły go do obrazów o niezwykłych właściwościach wizualnych, jak jeden z ostatnich obrazów z 2014 r., z którego zdaje się unosić przeniknięta blaskiem, różowa mgła.

Od połowy lat osiemdziesiątych równolegle z malarstwem tworzy Gieraga małe formy graficzne w szlachetnych technikach akwaforty lub mezzotinty w formacie 12 x 15 cm z wytłaczanym w papierze reliefem. Często stanowią one pierwszą artykulację pomysłu na obraz.

Zadziwiający i prawie dziś niespotykany jest klimat spokoju, pogody, a nawet afirmacji życia we wszystkich pracach artysty. Sprawia to harmonijna i wyrafinowana orkiestracja barwna jego obrazów i ich geometryczny ład. Ale geometria u Gieragi jest nieortodoksyjna, nie traktowana jako założenie i cel. Jest to geometria porządkująca, wnosząca spokój i wyciszenie, zawierająca w sobie czynnik ciepła. Rzadkie to połączenie, ale sztuka Gieragi jest urodziwa i niosąca radość, a jednocześnie skłania do kontemplacji. ■



4





od kuchennych sprzętów po kufle pełne piwa, od kamiennych bloków architektury po cegły. Jego koncepcję multiplikacji można analizować w aspekcie prac Warhola, który po śmierci Marilyn Monroe, latem 1962 roku rozpoczął swoje „etykietowe” serigraficzne sekwencje powtórzeń. Zarówno u Warhola, jak i u Klimczaka-Dobrzanieckiego, układy przedmiotów różnią się szczegółami, ale w odróżnieniu od „taśmy produkcyjnej” Warhola, wrocławski malarz podnosi te przedmioty do poziomu refleksji pozaformalnej, nasycia uczuciami. Buduje z nich labirynty prywatności. W powtarzaniu, multiplikowaniu elementów odnajduje on ciekawe korespondencje. Multiplikacja w sztuce wrocławskiego strukturalizmu jest próbą zwielokrotnienia świata. To dążenie dotyczy też Klimczaka-Dobrzanieckiego, któremu udaje się dostrzec ciche, tajemne, o szczególnej poetyce, piękno przedmiotów. Problem powtórzeń w jednym dziele, ma swoją rangę, bywa sprawą rytmu, ale przede wszystkim zwielokrotnia siłę wypowiedzi. Zasada powtarzalności buduje interesującą strukturę.

Ważnym elementem jego obrazowania jest symetria. Nawet w kompozycjach wieloczęściowych, o naturalnej symetrii wynikającej z podziału np. w czteroczęściowej *Mozajce* (2009-2011) porządkuje on poszczególne części przez zastosowanie ciemnej szerokiej „kreczy” przebiegającej przez książkę i stoły. Część kompozycji artysty zawiera wyraźną zasadę metrum, zasadę charakterystycznego rytmu obrazu. To odniesienie do muzyki wydaje się mieć tutaj istotne znaczenie. W metrum dwudzielnym (dwuwymiarowym) posiada silnie akcentowaną część pierwszą i wyciszoną ostatnią; podobnie dzieje się z metrum trójdzielnym, czteromiarowym itd. Silnie akcentowanej lewej części obrazów przeciwstawiona jest część wyciszająca, niekiedy umowna, neutralna przestrzeń po

światło, co w aktualnie realizowanych strukturach buduje bardziej romantyczny nastrój. Wątpliwości, ciekawość i docieklivość w obrębie danego tematu powoduje rozrastanie się obrazów w cykle. Artysta daje się nieść wizji, co skutkuje malowaniem ciągle znaczących kolejnych wersji, danego tematu prac różniących się formalnie niekiedy prawie niezauważalnie.

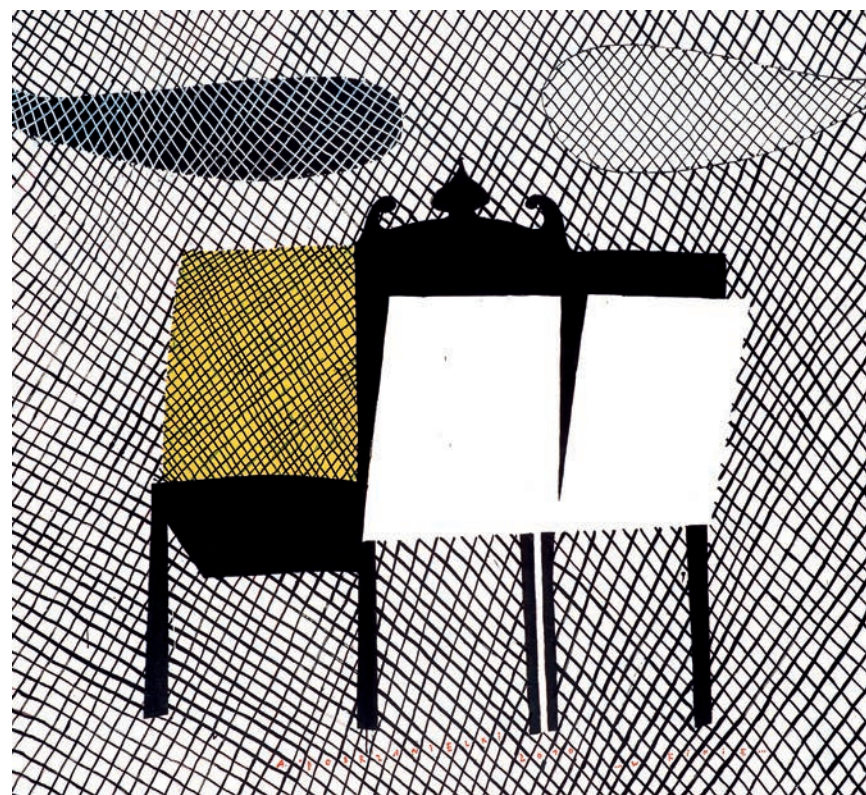
Ostatnia wrocławska wystawa Andrzeja Klimczaka-Dobrzanieckiego („Awangarda”, 11.04 – 11.05.2014) została zatytułowana „Zbierane – wszystko i tak odbywa się w jednym miejscu”. Jej temperaturę podnosiła osoba kuratorki tego wydarzenia, córki artysty, która potraktowała ten pokaz jako rodzaj zawłaszczenia przestrzeni – galeryjnej [3]. Alicja Klimczak-Dobrzaniecka zdecydowała się na wybór sztuki swojego ojca – pokazując głównie malarstwo, rysunek, notatki malarskie, ale także jedną instalację. Trzonem ekspozycji były cztery cykle: „Stoły (dom)”, „Prawdziwy obraz twierdzy kłodzkiej”, „Czeskie wiersze” i „W kratkę”. Wrocławska ekspozycja nawiązywała do wcześniejszej wystawy prac tego artysty we Włocławku (Galeria Sztuki, 2011), z tym że została rozszerzona o autorskie tło w postaci swego rodzaju „tapety”. Tłem dla obrazów strukturalnych („W kratkę”) stała się białoczarna, siatkowa, pokratkowana przestrzeń. Dla cyklu „Stoły (dom)” jako tło zaproponowano multiplikowany rysunkowy autoportret, osadzający dzieła w klimacie intymności i wspomnienia. Właściwym autoportretem staje się obraz malarza. W logice tego zamysłu stajemy się zarówno sędziami, jak i osądzanymi. Warto podkreślić, że wiele tytułów jego obrazów odwołuje się w nazwie do opisanego i opisywanego. W swojej narracyjności pozostają więc intymnym odczuciem świata.

Największą wartością sztuki Klimczaka-Dobrzanieckiego są obrazy z nurtu strukturalnego, zatytułowane „W kratkę”. Geneza i powody cyklu mogą zastanawiać. Jak mówi artysta: *to wyszło z moich zainteresowań wizualnych. Zawsze lubiłem ograniczone w kolorystyce obrazy, grafiki, często o proveniencji ludowej czy takie bardziej z obrzeży prawdziwej sztuki, i takie malutkie tkaniny o tematyce patriotycznej lub dewocyjnej, które były popularne w okresie międzywojennym. Wszystko było tkane, może maszynowo, białą, czarną i srebrną nicią. Tworzyła się wówczas fantastyczna struktura... Ten cykl powstał po to, żeby mieć zabawę z realizacją i z patrzenia.*

Po zdystansowaniu się wobec abstrakcji i modernizmu artysta przywrócił swojemu malarstwu przedmiot, prowadząc go poprzez deformację do szczególnej wartości wizualnej znaku. Elementy naszego porządku świata: stół, krzesło, fotel, kanapa – są podstawą wszystkiego. Wiara w przedmiot była i jest dla niego wartością niezachwianą. Artysta rytmizuje przedmiot, podporządkowując go spójnej całości obrazu:

prawej stronie obrazu. Przedmioty w jego obrazach wpisują się w ciąg refleksji pomiędzy tym, co rzeczywiste i nierzeczywiste. Płaszczyzny przedmiotów rozszerzając się, kierują obraz w przestrzeń mistyczną, ewokują sens i wymiar duchowy, kontemplacyjny. Zdumiewające są puste miejsca przy stole i stoliku, na krzesła, w fotelu czy na kanapie. Obrazy z tymi pustymi miejscami, sprzężone ze stosowaną przez malarza od początku lat 70. perspektywą rozbieżną kojarzą się z ikonami (?).

W latach 80. pojawił się w jego twórczości ekspresyjny gest wyrażany zespołami „krecz” koloru rozcinających przestrzeń obrazu. To trop ku skojarzeniu z Nową Ekspresją, ale też dyskurs z... Geppertem, traktującym w późnym okresie swej aktywności plamę malarską nieco podobnie. To wtedy w pracach Klimczaka-Dobrzanieckiego pojawiają się, korespondujące z pomalarską ekspresją cechy romantycznego koloryzmu.



Jednym z „podmiotów” tego malarstwa jest błękit, którego symbolika kieruje w stronę metafizyki i jej niepokoju. Głębokie, a innym razem rozświetlone bezkresne błękitne przestrzenie: morza i nieba, z unoszącymi się chmurami inspirują wspomnienia. Błękity z literami są jak morza cyfr, na których nikt poza autorem nie może się poznać. Z zestawień błękitów i czerni wywiódł on natomiast własną skalę błękitnych szarości.

Wrocławską wystawę współtworzyły ponadto obrazy z serii „Prawdziwy obraz twierdzy kłodzkiej” (o których artysta mówi: *Zawsze interesowało mnie budownictwo oraz rzeczy i miejsca, które niczemu nie służą, tak jak obecnie architektura militarna. Te twierdze traktuję jako dzieła myśli i olbrzymiego wysiłku ludzkiego, który poszedł na marne. Tytuł jest metaforyczny ... to rodzaj hołdu złożonego wysiłkowi ludzkiemu i ludzkiej głupocie*) oraz „Czeskie wiersze”. *Zawsze – mówi – interesowałem się czeską literaturą, mam swoich ukochanych pisarzy. Kiedyś przypadkiem trafiłem na gruby tom poezji czeskiej z lat 60.-90., oni nazywają to poezją undergroundową. I to mnie zaintrygowało, skład tych ludzi, poetów, artystów, gdzie jedna trzecia to muzycy rockowi, jedna trzecia to psychicznie chorzy, a jedna trzecia siedziała w więzieniu. Już sam skład był świetną gwarancją jakości.*

Wystawę uzupełniały kompozycje z cyklu „Stoły (dom)”; pierwsze pojawiły się jeszcze w latach 70. Na początku malowane były szeroką, precyzyjną płaską plamą jednolitego koloru, potem przeszły przez okres barokowy. W najnowszych kompozycjach ta płaszczyzna jest coraz mniejsza, za to dominują nowe treści. Wczesne obrazy emanowały (pozornym) spokojem, obecne ujawniają dystans. Szczególnymi obrazami cyklu są pełne wyrażnej czułości formy, malowane od 1998 roku „Serwetki mojej mamy”, których znaczenie uzasadnia ich kontekst emocjonalny. Serwetki są jak cenne klejnoty, należą do przeszłości, skrywają sekrety. Ich inspiracją przełożyła się na interesującą, własną, ekspresyjną formę malarską. Gwiazdźście kształtowana forma stymuluje wspomnienia. Te obrazy są jak cichy ból, którego sens wynika z osobistych przeżyć – niemożliwych do zrozumienia i pojęcia.

Sztuka Andrzeja Klimczaka-Dobrzanieckiego jest dobrym i twórczym malarstwem, choć zapewne trudno przekonywująco wyjaśnić, co to znaczy. Ciepłe, słoneczne, poetyckie obrazy stwarzają odbiorcom szansę głębokiego przeżycia czegoś ważnego, pozwalają na odnalezienie spokoju i radości świata. ■

1. A. Saj, *Vivat Akademia, Pokaz Prac Katedry Malarstwa PWSSP we Wrocławiu*, Legnica 1993, s. 5.
2. J. G. Zyndwalewicz, *Dziennik internowanego z PWSSP. Stan Wojenny – 1982*, Wrocław 2013, s. 67.
3. A. Klimczak-Dobrzaniecka, *O prywatności*, w: katalog wystawy, s. 8.



3

Andrzej Klimczak-Dobrzaniecki

1. *Prawdziwy obraz Twierdzy Kłodzkiej 1807*, 2013, akryl, olej, płótno, 200x210 cm
 2. *W kinie*, 2010, akryl, płótno, 190x210 cm
 3. Fragment wystawy w BWA we Wrocławiu 2014, fot. Justyna Fedec
 4. *20 wigilii w Prudniku*, 2013, akryl, olej, płótno, 200x163 cm
- Fot. 1,2,4 Stanisław Sielicki

4



Rzeźba ustrukturowana

W listopadzie 1957 roku, we wrocławskim salonie BWA otwarto grupową wystawę pt. Poszukiwania formy i koloru. Zrealizowała ją zespół: Jerzy Boroń – rzeźbiarz, Wanda Gołkowska – malarka, Jan Chwałczyk – grafik, Mieczysław Zdanowicz – malarz. Niebawem te wyjściowe specjalizacje przestały mieć jakiegokolwiek znaczenie.

Wystawa miała charakter całościowej kompozycji, a nie ekspozycji poszczególnych prac. Była pokazem plastyki abstrakcyjnej czy też konkretnej – jak proponował krytyk Michał Jurzak. Malarze przedstawiali poszukiwania typu strukturalnego, utwory rzeźbiarskie nie były tak jednoznaczne. Boroń przedstawił kompozycje wieloelementowe – geometryczne i formy jakby biologiczne. Zdanowicz pokazywał wydobyte z naturalnego kontekstu fragmenty drzew, kamienie i zaprogramowane w ceramicznej masie struktury – formy o minimalnej ingerencji autora. Opinia krytyka, iż dzieła sztuki nowoczesnej aktywnie współistnieją z otaczającą je przestrzenią, organizują ją i porządkują [1], została potwierdzona jeszcze dobitniej w 1961 roku, gdy ten sam zespół wystąpił z pokazem Funkcji koloru i formy. Boroń nie wystawiał rzeźb, lecz propozycje architektoniczne. Formy przestrzenne Zdanowicza były arkuszami stalowej blachy (zgięta w paru miejscach płyta metalowa tworzyła tym samym układ przestrzenny: rzeźbę), były to również struktury naturalne łączone z produktami techniki, kamienie – otoczaki z płytami ceramicznej masy.

Zdanowicz był pionierem w przemieszczaniu się pomiędzy gatunkami, stylizacjami i tworzywami, a wytyczona przez niego ścieżka zapraszała do kolejnych eksperymentów. W drugiej połowie lat sześćdziesiątych pojawiły się wieloelementowe kompozycje – formy przestrzenne tworzone przez ceramików (Anna Malicka-Zamorska, Władysław Garnik, Grażyna Deryng). Przestrzeń pomiędzy dekoracyjną formą ceramiczną a dziełem rzeźbiarskim została powoli wypełniona.

Tworzywo ceramiczne, w którym realizowano zapisywane w chemicznych formułach koncepcje formy, mogło być źródłem oryginalnych rozwiązań, ale też zwykłym materiałem dla zamierzonej koncepcji. Ze szkłem było trochę inaczej, ale w końcu swobodnie kształtowane na żywo (raczej na gorąco) formy dekoracyjne (Ludwik Kiczura, Henryk Wilkowski) trzeba uznać za rzeźbiarskie osiągnięcia. Szkło miało także tę zaletę, że było przezroczyste i niejako rysowało w przestrzeni przenikające się kształty rzeźby wewnątrz niej samej. Falowanie form, zanikających w jednym miejscu i napinających granice powierzchni bryły w innym, jakby samo z siebie i dla

1. Jacek Dworski
2. Jerzy Boroń
3. Alojzy Gryt

siebie, stało się również głównym motywem rzeźby Władysława Tumkiewicza w drewnie. Biomorfizm rzeźb Tumkiewicza i rzeźb z barwnego swobodnie kształtowanego szkła narzuca się (dzisiaj) jako wzajemne dopełnienie. Seria łagodnie modelowanych biomorficznych utworów Tumkiewicza datuje się od czasu jego pobytów (1966 – 1972) w rzeźbiarskim ośrodku plenerowym ZPAP w Orońsku [2] i w Hajnówce [3].

Na tym samym co Tumkiewicz plenerze w Hajnówce Jacek Dworski wyrzeźbił w drewnie egzotycznego orzecha efektowny *Chorał* (1966). Efekt polegał na odkryciu struktury wytworzonej przez szkodniki głęboko i szeroko penetrujące w kłocu drewna. Rzeźby Dworskiego w latach sześćdziesiątych to przejście od rzeźby figuralnej, ale już w swoiście interpretowanej konwencji, do struktur efektownych samych w sobie. Sa to także próby wykorzystywania przypadku, efektów znalezionych i motywów jakby roślinnych wykreślanych w przestrzeni i przewrotnie budowanych z form zgeometryzowanych z użyciem blachy stalowej, konstrukcyjnej stali i linek stalowych.

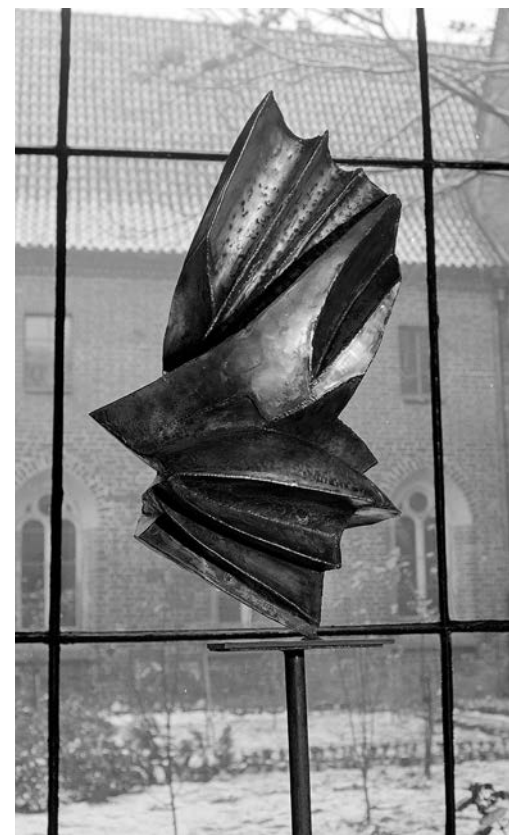
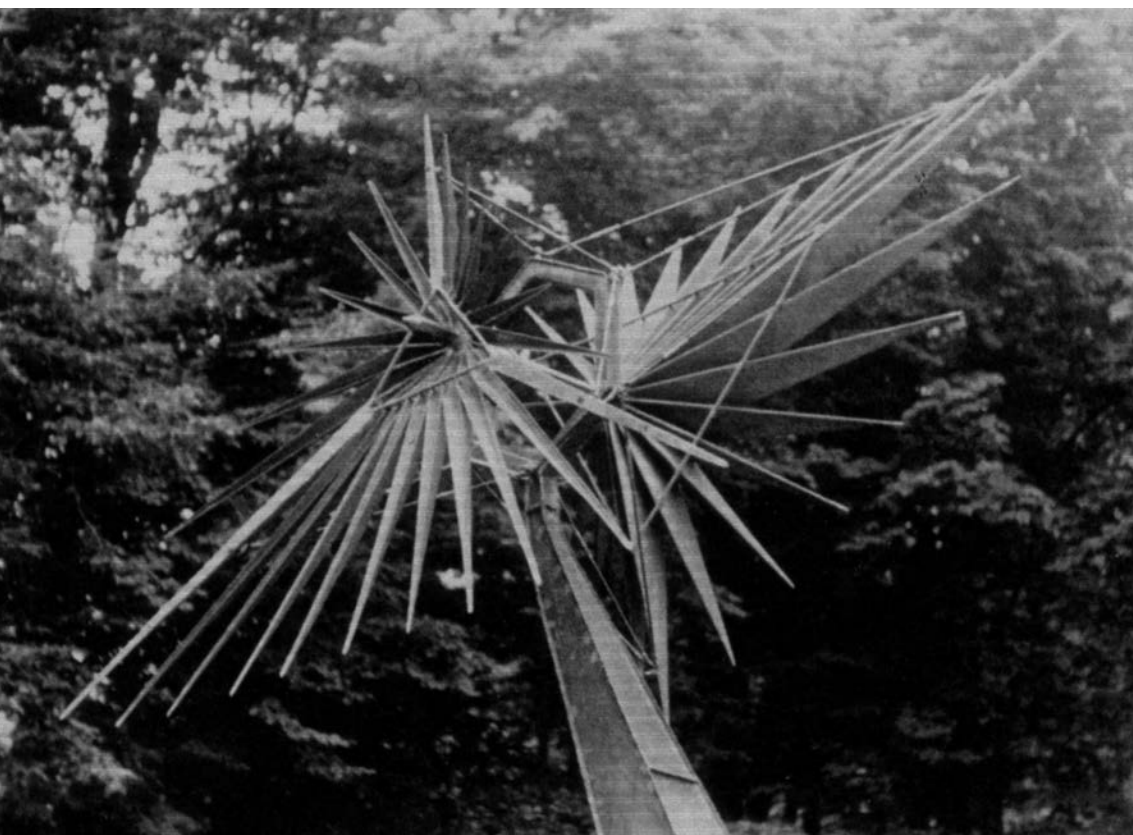
Silnie przeżywana pamięć naturalnych form jeszcze inaczej przejawiała się w rzeźbie Mariana Kowalskiego. Kowalski montował w przestrzennych siatkach z kutego żelaza niby to przypomnienia postaci, niby fragmenty, niby-liście niby-kwiatów. Widać było w tych rzeźbach silną inspirację poetyckimi formami malarstwa Joana Miro, ale koncepcja ustrukturowania całości była jak najbardziej kowalska. Porzucając stal, zajął się tworzeniem strukturalnych (motywy drzewa) kompozycji ceramicznych. Te gałązkowe, głęboko rozbudowywane siatki przestrzenne (lata 1970-1980), rozrastały się jak korony drzew, sprawiając wrażenie poruszenia wiatrem. Bezlístne ceramiczne drzewa były realnie wymodelowane, a poruszone wiatrem listowie było percepcyjnym złudzeniem.

Dla Krystyny Pławskiej-Jackiewicz odniesienia do form natury wynikały niejako wtórnie z zajęcia się tworzywem. Rzeźbiarka modlewała z żeliwa strzępiaste płyty i łączyła je w kompozycje w zasadzie abstrakcyjne, ale nadawała im tytuły metaforycznie odnoszące się do jakiejś wizji figury, do odwiecznych motywów ikonicznych w rzeźbie. Sugerowały one raczej niż odtwarzały wygląd różnych postaci realnych (*Ptak*) lub mitycznych (*Nike*). Z niemniejszym zajęciem Pławska składała z żeliwnych wytopów płyt i strzępiastych struktur całkiem abstrakcyjne formy przestrzenne.

1 Michał Jurzak, *Wystawa urządzona, „Sprawy i Ludzie”* (dodatek niedzielny „Gazety Robotniczej”), 7-8 XII 1957 r.

2 Obecnie Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku (wieś koło Radomia).

3 Wł. Tumkiewicz uczestniczył tam w rzeźbiarskich Plenerach białowiejskich.



Roman Pawelski w 1963 roku zrealizował on cykl czasz granitowych pt. „Plenery”. Ich złożenie, jedna nad drugą, skrywało najciekawsze momenty układu (np. realizacja dla miasta Sobótki w 1966 roku). Rzeźby te były w zasadzie przekształceniami przestrzennego modelu kuli. Taki idealny model reprezentuje Atom Pawelskiego, rzeźba z białego betonu przed Auditorium Chemii Uniwersytetu Wrocławskiego zrealizowana w 1974 r. Natomiast niezrealizowanym, a bardzo atrakcyjnym projektem (1973 r.) dla ulicy Grodzkiej była kompozycja kuli rozkładającej się na mniejsze elementy i składającej się ponownie autorstwa Jerzego Boronia i Mieczysława Zdanowicza. Również nie zrealizowany (jak dotąd) pozostaje projekt przestrzennej interpretacji poezji strukturalnej przedstawiony w 1970 roku na Sympozjum Plastycznym „Wrocław ,70” przez Barbarę Kozłowską. Wyjściowym modelem – planem dla bloku czterdziestu betonowych słupów, ściętych skośnie dla ujawnienia treści przekazu, był pojęciokształt Stanisława Dróżdża – maszynopisowy blok jedynek pt. *Samotność* z 1967 roku.

Na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych kolejną linię o charakterze strukturalnym wyznaczają dzieła będące modyfikacjami z gatunku assamblage. Autorzy tych utworów przejmują w pewnym stopniu idee multiplikacji elementów kompozycji. „Wielkie Ciągłe spadanie” (zespół: B. Kozłowska, Z. Makarewicz, E. Niemczyk, W. Rembieliński, R. Zamorski, Muzeum Architektury, 1968 r.) miało labiryntową przestrzeń zbudowaną ze struktur wykonanych z rzeczy gotowych (dyski z pudeł po taśmie filmowej). Zastosowanie labiryntowej formy całości układu bez wyodrębniania dzieł poszczególnych autorów było wyraźnym nawiązaniem do wystawy grupy „Poszukiwania formy i koloru”. Z rzeczy gotowych korzystał dla swoich form przestrzennych i reliefów Józef Sztajer. Najpierw zamieniał w paradoksalne geometrie zwykłe żelazne rury wodociągowe i łączące je kolanka, a w końcu układał assamblażowe struktury z drewnianych elementów fabrycznie multiplikowanych, a uzyskanych z różnych przedmiotów użytkowych, technicznych (np. „Dekonstrukcje”, Galeria „x”, Wrocław 1979 r.). Nieco podobnie elementy techniki – stalowe nierdzewne półkule, zastosował w swojej strukturalnej kompozycji dla firmy Laval we Wrocławiu Janusz Kucharski w 2000 r. (*Forma*, wys. 250 cm). Jednostajność multiplikowanych elementów wydobywanych z seryjnej produkcji okazywała się tylko pozorna. Można było również samemu produkować potrzebne identyczne części przestrzennego utworu. Tak postąpił Alojzy Gryt, gdy debiutował na Okręgowej Wystawie ZPAP w 1969 roku. Niewielka kompozycja z kwadratowych płytek szkła składanych dość swobodnie w słupki zapoczątkowała stosowanie w rzeźbie ciętych szklanych tafli o identycznych wymiarach (*Szklane góry i Krajobrazy*). Gryt w swoim magazynie form ma na składzie duże i małe szklane tafle i niewielkie płytki, paski szkła, przełamane przemysłnie oszklone ramy okienne, kamienie, sznury i granitowe kostki brukowe. Być może przy kolejnej okazji dołączy jeszcze inne struktury.

Kolejne pokolenie rzeźbiarzy debiutujące w od końca lat siedemdziesiątych zaczynało tworzyć swoje strukturalne kompozycje od punktu, do którego doprowadzili tę konwencję poprzednicy. „Struktury” Moniki

Kamińskiej były tworzone z grubych, białych lin („Aranżacje”, Galeria x, Wrocław 1978). Jedną z sal galerii wypełniły zwisające z sufitu liny rozmieszczone w regularnych odstępach. Właśnie tędy trzeba było przejść do dalszych ekspozycji. Prowokacja powiodła się i publiczność przesuwała liny (taką możliwość dawało specjalne zawieszenie), zaplatała je i wiązała, tworząc efektowne rzeźbiarskie układy, zaś liny rozpięte pomiędzy ścianami kanionu Starych Jatek zachęcały do napowietrznej wędrówki w pionach poziomach i skosach. Ciało ludzkie stawało się tutaj jednym z elementów rzeźby decydującym o grawitacyjnej dynamice kompozycji. w tym samym czasie Waldemar Szmatuła przedstawił w Galerii Młodych PSP, (Wrocław 1979). analogiczny grawitacyjny układ rozciągniętych w sali wystawowej cienkich linek. Struktura przestrzenna okazała się konstrukcją nośną dla dwóch niedużych kawałków drewna. Ruch widza, wyznaczony poniekąd przez rozciągnięte linki, naprowadzał go na moment, w którym sylwety tych drewniaków układają się w krzyż, a jednocześnie na białej ścianie galerii pojawia się cień tegoż krzyża. Przy następnym ruchu iluzja znika.

Operacje wykorzystujące różne punkty zaczepienia w zastanej sytuacji architektonicznej wprowadziła, już w XXI wieku, Ludwika Ogorzelec, ale zanim doszło do zainstalowania jej *Krystalizacji przestrzeni* w Muzeum Narodowym w 2006 roku i w Muzeum Architektury w atrium w 2013 roku (wstęgi z przezroczystej folii plastikowej) i w kilku innych miejscach w Polsce i na świecie, wrocławska rzeźbiarka tworzyła swoje rzeźby i instalacje z drewnianych szczapek, debiutując na Okręgowej Wystawie Plastyki w 1985 roku w kościele św. Krzyża. Początkowo były to dwudzielne równoważnie zamykające kompozycje w granicach realnych i domyślnych brył geometrycznych. Coraz częściej te jej utwory były składane ze szczap i patyków, z drobin drewna swobodnie oponowujących kolejne wolumeny przestrzeni.

Strukturalizm czy to malarski czy rzeźbiarski wydawał się metodą odległą od możliwości przeniesienia znaczeń chociaż oczywiście wartości estetyczne – piękno, którego nowy kształt wprowadzał, było przecież dobrem niebanalnym – ważnym, znaczącym. Ale mimo różnych upostaciowań strukturalizujących, które tutaj także wymieniam, to abstrakcja zdawała się tym polem, na którym taka metoda konstrukcji dzieła przestrzennego sprawdzała się najlepiej i mogłaby się rozwijać, także służąc architekturze (rzecz słabo przez naszych architektów uświadamiana).

Kiedy w 1979 roku zakończono prace nad pomnikiem na cmentarzu Żołnierzy Wojska Polskiego na Osobowicach, w prasie opisywano kształt wielkiej (1800 cm) dwuelementowej rzeźby autorstwa prof. Łucji Skłomorowskiej-Wilimowskiej jako husarskie skrzydła. To oczywiście nie są husarskie skrzydła! Chociaż tak, o dziwo, ta rzeźba się kojarzy. To wielka abstrakcyjna kompozycja strukturalistyczna w betonie. Osiągnięciem niezwykłym jest właśnie fakt narzucającego się takiego skojarzenia, zapewne przez ową dwudzielność, ale i przez niezwykle oddziaływanie siły tych dynamicznie rozwijających się geometrycznych form.

Następne pokolenie rzeźbiarzy, należące już do szczęśliwszego okresu wchodzenia w życie artystyczne



i zawodowe, ma dwóch bardzo charakterystycznych reprezentantów stosujących formy wyprowadzone z warunków tworzywa. Drewno od lat studiów jest źródłem natchnień Aleksandra Marka Zyśki, a metal, i to w szczególnej formie – Mirosława Struzika.

Zyśko buduje, jakby krok po kroku, drewniane konstrukcje ze starych belek, kłód, bierwion. Przycinając je, dzieli na większe kłocce i małe klocki, łączy i zestawia, uzyskując niepokojące wielkością utwory przypominające krzesła – trony, łoża, bramy i narastające w matematycznych proporcjach struktury części – zawsze jednak, nawet wtedy gdy demonstracyjnie ujętych w liczbowo zakodowane struktury będą to niedoskonałe, bo złożone z pozyskanych starych belek kłocce, klocki, beleczki i pręty zdradzające swoje wiekowe już pochodzenie (*Narastanie*, 2006, 250x400x300 cm).

To, co robi Struzik, jest najwyższym stopniu odmienne. Chromoniklowa nierdzewna, lśniąca stal. Żadnej szansy na ślad zużycia. Ze sprężynowo skręconych, a następnie w różnym stopniu rozciąganych prętów, jakby z nici gigantycznej włóczki, rzeźbiarz spletał wielkie formy (np. w cykl kompozycji ekspozycyjnych we wrocławskim Ogrodzie Botanicznym) i kameralne kompozycje. Inspiracje strukturami włóczki, sieci, tkaniny Struzik wykorzystywał coraz odważniej w późniejszych kompozycjach (np. *Pieta*, 2002) z wykorzystaniem wielu innych materiałów. W 2007 r. w kompleksach handlowych firmy Factory we Wrocławiu i w Poznaniu, zbudował w stosunku do barwnego i krzykliwego świata komercyjnego świat równoległy, odbierając te wielkie hale poetyckim kontrapunktem nieużytecznych form przestrzennych, Ale żeby zobaczyć ten inny świat, trzeba jednak spojrzeć w górę.

Wynaleziony przez malarzy strukturalizm wrocławski okazał czymś więcej niż stylistyką rozpozszechnioną w zamkniętym historycznie okresie. Ma także w twórczości rzeźbiarskiej swoiste i oryginalne kontynuacje po dzień dzisiejszy. ■



1

2

GRZEGORZ SZTABIŃSKI

Struktury tkackie Jolanty Rudzkiej-Habisiak

Tkanina stanowi podstawowy rodzaj struktur tworzonych przez człowieka.

Przeplatanie nici wstęgi przez ich układ tworzący osnowę jest elementarnym sposobem uzyskania całości spójnej i uporządkowanej. Zapewne dlatego wspomniana terminologia tkacka stała się punktem wyjścia dla wielu metafor odnoszących się do innych odmian ludzkiej działalności kreatywnej. Wielokrotnie w dziejach kultury europejskiej rozważano w związku z tym, czy czynność tkania ma charakter kulturowy czy naturalny. Drugą z tych możliwości wskazywał na przełomie V i IV wieku p.n.e. Demokryt, pisząc, że *staliśmy się w najważniejszych rzeczach uczniami zwierząt; naśladowując pająka staliśmy się jego uczniami w tkaniu [...]*. Wynalazczość człowieka dotyczyłaby więc tylko stosowania różnych rodzajów splótów, a nie istoty czynności. Dlatego tkactwo z punktu widzenia sztuki strukturalnej stanowi szczególnie interesujący przykład twórczości.

Działalność artystyczna Jolanty Rudzkiej-Habisiak łączona jest z przemianami w światowej tkaninie, jakie nastąpiły w drugiej połowie lat osiemdziesiątych XX wieku. Po okresie radykalnych eksperymentów prowadzonych w poprzednich dwóch dekadach pojawiła się tendencja do przywrócenia klasycznych zasad tkactwa. Wysoką rangę uzyskało wówczas organizowane w Kyoto biennale o nazwie International Textile Competition. W 1987 roku, tuż po ukończeniu studiów, Rudzka-Habisiak uzyskała na nim Excellence Award. Irena Huml, zastanawiając się w artykule zamieszczonym w „Projekcie” (1990, nr 5) nad źródłem tego sukcesu, podkreślała, iż zarówno pod względem formy, jak idei nagrodzona praca polskiej artystki była wyjątkowa. Tworzywem jej były *drobne pasma barwionej indygiem skóry przetykane przez sznurkową siatkę w sposób różnorodny, z wykorzystaniem*

Jolanta Rudzka-Habisiak

1. *Marzenia z dzieciństwa czyli obraz zapamiętany*, 1992
2. *Marzenia z dzieciństwa czyli obraz zapamiętany (detal)*, 1992
3. *Relief II*, 1988, 190x205 cm
4. *Relief IV*, 1988, 195x205 cm
5. *Bryza I*, 1995, 180x180 cm
6. *Bryza II*, 1995, 180x180 cm



3



4

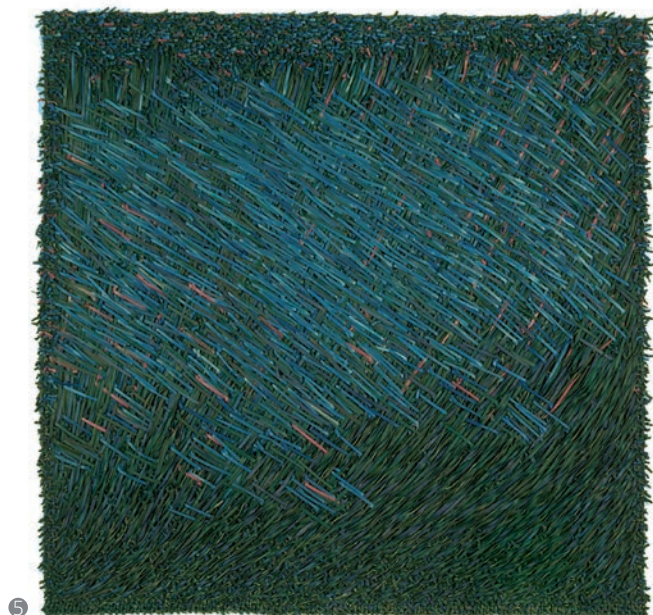
miękkich skrętów tej skórzanej materii. Dzięki temu powstała bogata struktura reliefu zmieniająca swe wewnętrzne rytmy. Realizacja z jednej strony nawiązywała więc do klasycznych zasad techniki tkackiej, z drugiej zaś zbliżała się do haftu, gdyż paski skórzane wprowadzane były w regularną siatkę tkaniny. Ta regularna, zgeometryzowana struktura, widoczna była w górnej i dolnej części kompozycji. Natomiast jej środkową część wypełniały elementy przywodzące na myśl rozrastającą się roślinę pnącą. Siatka oddziaływała statycznie, natomiast wplecione w nią paski skóry sprawiały wrażenie ruchu i przenikania się kształtów. Powstawało w ten sposób silne wrażenie biologicznej witalności i dynamizmu kompozycji. Efekt ten dodatkowo wzmocniony był przez działanie światła, które w różny sposób załamywało się na skórzanych fragmentach pracy intensyfikując wrażenie ich żywotności.

Realizacja Rudzkiej-Habisiak zatytułowana była *Relief I*, choć w porównaniu z prowadzonymi w latach 60. i 70. eksperymentami zmierzającymi do uprzestrzenia tkanin artystycznych wydawała się prawie płaska. Dalsze prace z tego cyklu, których tytuły różniły się przez podanie kolejnych numerów, oparte były na podobnej zasadzie. Większą lub mniejszą część powierzchni zajmowały biologiczne formy uzyskiwane poprzez wplatanie skórzanych pasków, a oprócz tego występowała struktura geometryczna pochodna wobec efektów przeplatania nici wątku przez osnowę, albo specjalnie zaznaczona przez uwidocznienie białych pionowych linii (*Relief IV*).

Równoległe z cyklem „Reliefów” powstała w 1988 roku praca *9 możliwości reliefu i bordiura*. W utworzonym na zasadzie szachownicy polu złożonym z dziewięciu kwadratów Rudzka-Habisiak pokazała różne możliwości uzyskiwania struktur poprzez przeplatanie tkaniny traktowanej jako podłoże skórzanymi paskami. Niektóre z uzyskanych w ten sposób pól mają charakter organiczny, inne sprawiają wrażenie „mechanicznie” uporządkowanych. Gdy patrzę na tę pracę przychodzą mi na myśl uwagi Zygmunta Baumana, który przypominał, że słowo „kultura” wykazuje

a w nocy odwrotnie. Pierwsza z prac przedstawia sytuację w nocy, druga w dzień. Patrząc na ułożone ukośnie paski skóry wyczuwamy wyraźnie kierunek wiatru i porę dnia. Rudzka-Habisiak wykazała w tych pracach wrażliwość na efekty wzrokowe interesujące malarzy impresjonistów. Wrażliwość ta charakteryzuje również zrealizowaną przez nią instalację tkacką zatytułowaną *Marzenia z dzieciństwa, czyli obraz zapamiętany* (1992). Nawiązuje w niej do puszczania latawców. Na ich powierzchniach utrwalone zostały jednak widoki nieba i chmur. Oglądana z bliska praca ta sprawia wrażenie pointylistycznej, jednak efekt malowania punktami farby zastąpiony został przez zawiązanie w węzełki pasków barwionej odpowiednio skóry. Podobne założenie właściwe jest dla instalacji *Cisza* (1995). Składa się ona z umieszczonych pionowo trójkątów imitujących żagle. Na nich pokazane są widoki wody, na którą padają promienie słońca. Tym razem jednak artystka zamiast skóry posłużyła się paskami papieru wycinanymi z map. Można to zauważyć jednak dopiero podchodząc bardzo blisko do poszczególnych elementów instalacji. Podobnie jak w obrazach impresjonistycznych stosujących zasadę mieszania optycznego barw, oglądane z daleka elementy łączą się optycznie tworząc znakomity efekt świetlno-barwny.

Nie tylko struktury biologiczne czy widoki natury inspirują artystkę. Bardzo ciekawe są jej prace z końca pierwszej dekady XXI wieku, dla których punktem wyjścia stały się struktury kulturowe tworzone przez człowieka. Przykładem mogą być wykonane z papieru, ale przy zastosowaniu wypracowanej wcześniej techniki realizacje *Stronica 1* i *Stronica 2* (2008). Na powierzchni odpowiadającej w przybliżeniu kartce formatu A4 z papieru czerpanego pojawiają charakterystyczne dla Rudzkiej-Habisiak przeplecione paski papieru. Charakter tych wypukłych kształtów świetnie charakteryzuje struktury właściwe dla zadrukowanych kart książki. Rozwinięciem tych realizacji stały się wykonywane przez artystkę od 2010 roku grafiki. Stosowana jest w nich technika suchego tłoku, za pomocą której uzyskiwane są charakterystyczne dla niej struktury.



związki z Cycerońskimi metaforami *cultura animi* i *agricultura*. W obu tych przypadkach celem działalności „kulturowej” jest tworzenie ładu narzucanego naturze. Jednak w pracy Rudzkiej-Habisiak, kojarzącej się na pierwszy rzut oka z uporządkowanymi grządkami w ogrodzie, przy oglądaniu pracy z bliska widoczne stają się odstępstwa od regularności, przypadkowe skręcenia pasków, ich odcięcia itp. Zbliża to znów porządek tej pracy do struktur biologicznych, które nawet jeśli poddane są zabiegom polegającym na narzucaniu ładu, nie dają się w pełni zamknąć w schematy geometryczne. Bezpośrednio do motywu ogrodu nawiązywała artystka także w cyklach „Ogrody” (2005) i „Moje ogrody” (2005).

W innych pracach Rudzka-Habisiak inspirowała się bardziej zmiennymi układami obserwowanymi w naturze. Przykładem może być tkanina *Z wiatrem* (1990) nawiązująca do widoku długich traw pochylających się pod wpływem silnych podmuchów powietrza. Skórzane paski znakomicie imitują źdźbła trawy i ich różny stany podczas gwałtownego wiatru. Inne prace tego typu to *Bryza I* i *Bryza II* (1995), gdzie po mistrzowsku wykorzystany został efekt barwienia skóry. W pracach tych chodziło o stworzenie sugestii wiatru w dzień wiejącego od morza w kierunku ładu,

Inny rodzaj struktur, do których artystka odnosi się, to kulturowo wyodrębnione rodzaje tkanin. Przykładem może być praca *Jersey* (2008). Cechy tego rodzaju tkaniny zostały zasugerowane za pomocą przepłotów wykonanych skórą i papieru kokosowego. Inne podejście do tego zagadnienia występuje w realizacji wykonanej przy zastosowaniu tych samych materiałów zatytułowanej *Przeploty* (2008). Tu artystka nie odwołuje się do konkretnych struktur tkanin, a pokazuje ogólnie zasadę ich tworzenia.

Rudzka-Habisiak podkreśla, że duże znaczenie ma dla niej zamysł pracy i związany z nim szkic kompozycyjny. Jednak równie istotny jest czynnik manualnej akcji wykonywanej przy ramie tkackiej, opartej na przeplataniu i wiązaniu pasków skóry lub papieru. Gdy opowiada o tym, przypominają się fotografie Jacksona Pollocka w czasie realizowania obrazów typu action painting. Zastanawiać się wtedy można, jaką rolę w powstawaniu tworzonych przez artystkę struktur pełni bezpośrednie działanie odnoszące się do materiału. Czy nie z tego biologicznego, cielesnego impulsu przeplatania i wiązania wywodzą się bogate, zróżnicowane struktury prac Rudzkiej-Habisiak? ■



Władysław Jackiewicz

1. *Obraz XX*, 2012, olej na płótnie, 100x81 cm
2. *Obraz XX*, 2013, olej na płótnie, 89x116 cm

LENA WICHERKIEWICZ

Pejzaże ciała

Malarstwo Władysława Jackiewicza w Galerii „Pionova” w Gdańsku

Trudno jest pisać o malarstwie Władysława Jackiewicza, dojrzałym, pełnym, skupionym, dać wyraz tej sensualnej sztuce, będącej jednocześnie wyrazem intelektualnego namysłu nad pięknem, nad zagadką klarownej i dźwięcznej formy, jak i dążeniem do uzyskania melodycznej syntezy. Trudno jest oddać urodę tych płócien, tę mglistomatową, mlecznoszarawą z pozoru, lecz prześwieconą ciepłością, z pulsującym spłowiałym błękitem, melancholijną czerwienią i dźwięcznym oranżem. Przede wszystkim jednak z bogatą w tony cielistą karnacją, tak trudną do opisanego, lecz skórną odczuwalną: złożoną z płynnych, półprzezroczystych laserunków, o subtelnie schłodzonej temperaturze, opisywaną jakby z perspektywy kontemplacyjnego, medytacyjnego oddalenia. Podobnie niełatwo jest pisać o linii, tak ważnej, kreślącej, sugerując zaledwie, topograficzne granice ciała, linii czystej, o łagodnych krzywiznach.

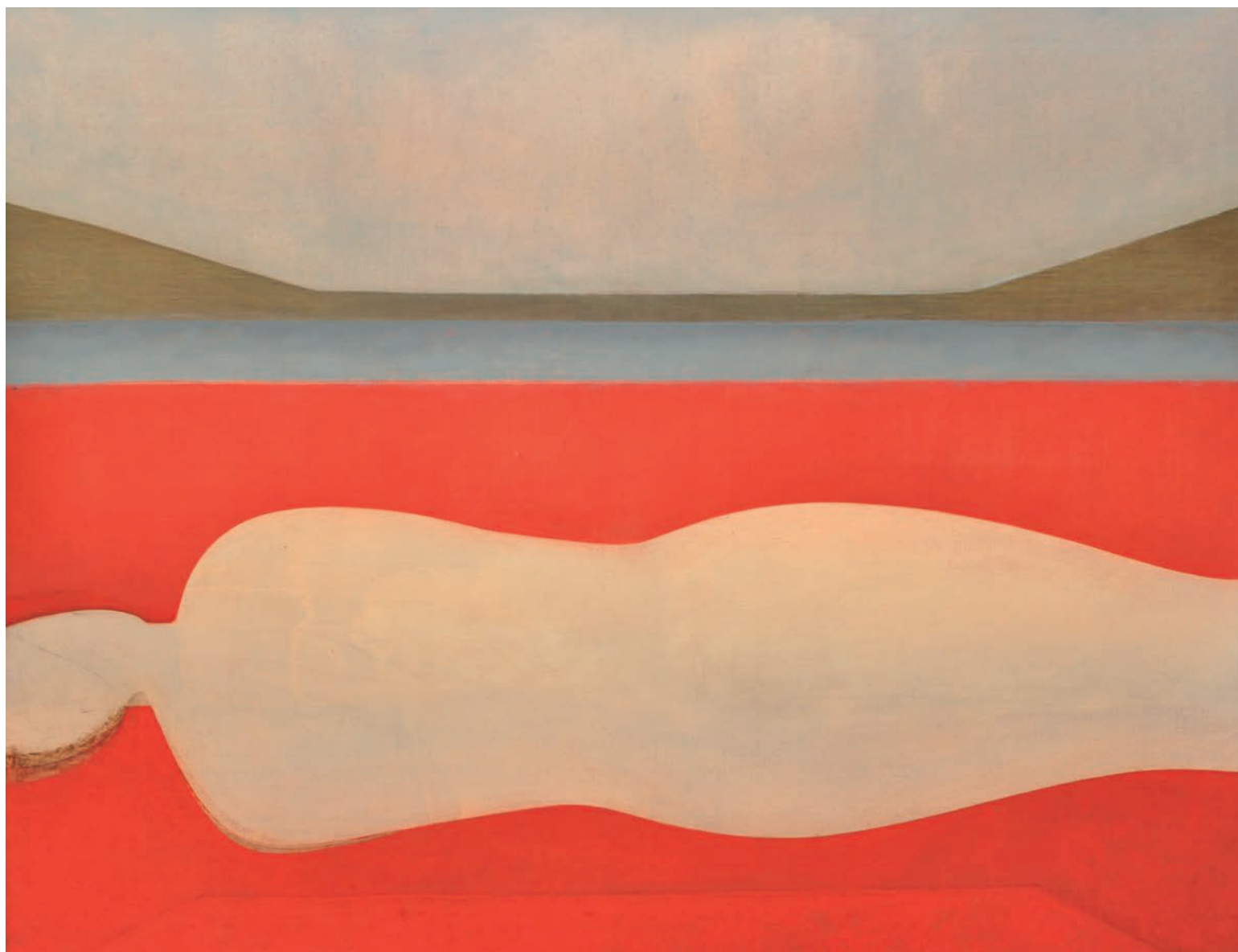
Malarstwem swoim Władysław Jackiewicz wpisuje się w wielką tradycję przedstawienia ludzkiego ciała, malarskiego aktu, co może się wydawać niedzielskie w epoce, której sztuka nie interesuje się już ciałem z humanistycznej perspektywy, lecz z chorobliwą namiętnością wytwarza jego ponadrealne wizerunki. Profesor jednak pozostaje wierny tej dawnej, pielęgnującej walory cielesne tradycji i kontynuuje ją niezwykle dyskretnie: drogą ulotnych aluzji i pełnych emocji sugestii oraz środkami wyrafinowanej, malarskiej geometrii. Przywołuje piękno, uwielbienie i szacunek dla cielesnej natury człowieka, dla ciała noszącego w sobie ślad boskiej doskonałości, którą drogą malarskiej idealizacji stara się uchwycić. Zapewne najczęściej w obrazach jawi się ciało kobiece – o tym mówią miękkie krągłości i łagodne linie cielistych wzgórz. Lecz nie tylko – są przecież i silniejsze, wyraźniej kreślone zarysy. Malarskimi środkami oddaje nastrój erotycznej intymności, emocji

towarzyszących spełnieniu, a także – kontemplacyjne niemal przeżywanie urody nagiego ciała. Czasem zatracza granice tak, że nie wiemy już, czy jest ono pojedyncze czy może dwa w miłosnym akcie złączone.

Ciało rozciągnięte na płótnie podobnie jak u Bacona, ale bez znaków agresji. Rozpostarte tak, że niemal dotyka granic obrazu, nie mamy jednak nieprzyjemnego wrażenia ściśnięcia czy braku przestrzeni, bowiem ta zdecydowana centralność i pełnia formy, podkreśla wyważenie i spokój kompozycji. Temu samemu celowi służy także najczęściej wybierany horyzontalny, „ziemski” format obrazu, rama pejzażu i leżącego aktu. Format naturalny, bo podążający za fizjologią naszego wzroku. Ciało leżące, w senności. Siedzące w fotelu, w pustym wnętrzu, w pejzażu. W zasadzie cała twórczość Władysława Jackiewicza dotyczy przedstawienia ciała, cielesnej nagości. Przemiany formalne jego sztuki są konsekwencją interpretacji ciała w perspektywie abstrakcji: dążenia do syntetycznych ujęć, stopniowego oczyszczania z naturalistycznych szczegółów, zwiększania bądź zacierania ostrości konturów. Taki wygląd ciała, ograniczony w zasadzie od torsu, optyczne scala cielesny kształt, zaś w perspektywie znaczenia jest jego esencją. Ogólność ponadczasowego tematu aktu artysta w swej sztuce rozwija: począwszy od pierwszych portretów, wykonywanych tuż po studiach w sopockiej szkole, poprzez kompozycje z sylwetowo ujętym, niemal monumentalnym, motywem ciała z lat siedemdziesiątych, następnie ekspresją gestu w obrazach z kolejnej dekady czy sugestii biologicznego ruchu w pracach z lat dziewięćdziesiątych, aż po ostatnie obrazy o wyraźnie graficznych zarysach, bardzo bliskie nieprzedstawieniowości, cielesno-pejzażowe ujęcia. Od tych aluzyjnych, cielesnych kompozycji był w zasadzie jeden wyjątek – taszystowski epizod lat sześćdziesiątych z fakturalnymi, „ciężkimi” obrazami, których tematem była ziemia. Ogólnemu kierunkowi dążenia do absolutyzacji formy aktu, drogą sugestywnej, lirycznej geometrii, towarzyszą okresy wyczuwalnych zmian – zwiększonej wrażeniowości, śladu indywidualizacji przedstawianych ciał, czy sugerowania ruchu.

W swoim malarstwie Władysław Jackiewicz osiąga równowagę między obserwacją natury ciała a czystą konstrukcją formalną. Figura w jego obrazach staje się ponadczasowym znakiem istnienia, esencją humanistycznej idei i piękna, obiektem estetycznej kontemplacji. Jej czystość wskazuje również na coraz wyraźniejszą rolę sugestii i wieloznaczność. Z nieoczywistością przedstawień, będących w pół drogi między realnym ciałem a ideałem geometrii, wiążą się enigmatyczne, chłodne tytuły, jakie malarz nadaje swoim kompozycjom: kolejny numer obrazu w danym roku, bądź jedynie „ciała” czy „sytuacje”. Ta powściągliwość odautorskiego komentarza podkreśla subtelną grę toczącą się na jego płótnach – między ponadczasowym tematem a wrażeniowością, między wibracją emocji a wyrafinowanym chłodem ciężącej ku ideałowi formy, grę toczącą się w lirycznej atmosferze subtelnych i głębokich malarskich gradacji. Wyszukany język malarskiej metafory. Przepych, spokój i rozkosz, prawdziwie łatyńska radość życia, południowa tradycja piękna pod kapryśnym niebem Północy, malowana rozważnie i z pewnym chłodem, jakby we francuskim duchu.

Wydawać się może nużące, ograniczające lub prowadzące do chłodnej kalkulacji, malowanie, przecież już dziesiątki lat, tego samego motywu. Szczególnie teraz – w zmiennym i gonionym za nowością świecie, gdzie wszystko na mgnienie, na raz. Jednak patrząc na obrazy Władysława Jackiewicza, przekonujemy się, że może być inaczej. Świadomy wybór i koncentracja na przedstawieniu jedynie ludzkiego ciała, pięknego i erotycznego, pozwala na pogłębione, medytacyjne studia, na pielęgnowanie wspomnień, na powolne rozwijanie sposobu przedstawienia, na syntezę i zaskoczenia, które niosą pojawiające się podczas pracy nowe rozwiązania. Tak, te ostatnie także, co łatwo można zaobserwować, patrząc na obrazy Profesora z różnych okresów – zmienność formalna, różnorodne środki i gradacje, niuanse, wieloznaczność i – to wszystko zadziwia bogactwem i rozległością, nie jest jednak przytłaczające. >





Władysław Jackiewicz poszukuje tajemniczej i trudno uchwytnej „linii piękna”, jak czynili to wielcy przed nim. Reprezentuje wyjątkową kulturę malarską, kulturę linii i koloru, w takiej właśnie kolejności, łagodną fuzję tych dwóch podstawowych i dyskutujących ze sobą w historii malarstwa tendencji. Choć jest spadkobiercą tradycji koloryzmu, uczniem Artura Nachta-Samborskiego i Piotra Potworowskiego, opowiada się wyraźniej za prymatem malarskiej linii. W jego obrazach przegląda się ideał pięknej linii rzeźb greckich i waz, wyrafinowanie syntetycznej linii quattrocentystów. To ostatnie potwierdza powracające w wielu rozmowach, wciąż żywe, wspomnienie portretu weneckiej damy Piera del Pollaiola z mediolańskiej kolekcji Poldi Pezzoli, profilowego ujęcia, o linii pewnej i eleganckiej, klarownej i zwięzłej, nie będącej jednak twardym konturem. W jego obrazach odnajdziemy powidoki bliższych ciał i wspomnienia malarskich uwielbień: łagodność i liryzm Giorgionego, miękkość Velasqueza, nabrzmiałą erotyzmem, wyrafinowaną geometrię Modiglianego, mięsność, choć także graficznie ujętą, ciał Bacona, tę ostatnią wyzbytą z bolesnej natarczywości i gorzkiego realizmu. Wszystkie te malarskie wspomnienia przeświecają, lecz nie dominują, wskazują raczej pewien krąg artystycznych odniesień i są odczuwalnym znakiem malarskiej kontynuacji. Chociaż to malarstwo rodzi się z uwielbienia dla linii, nie ak-

1

Władysław Jackiewicz

1. *Obraz XV*, 2013, olej na płótnie, 116x130 cm
2. Ogólny widok wystawy

centuje jednak graficzności konturów, unika zawiłej dekoracyjności, wybiera klarowność stycznych, jasno oddzielających jedną formę od drugiej. Łagodne krzywizny i miękkie płynne linie kreślone pewną ręką, by ująć doskonałość ciała, sugestywnie zaznaczyć jego obecność. To tej linii poszukuje od lat, ją śledził w latach 80. i 90. ubiegłego wieku, wprowadzając rysunkiem do swoich obrazów, rozedrganą w ruchu, prześwitującą przez wodne laserunki cielistej farby. Z czasem linia staje się coraz bardziej zdefiniowana, coraz ważniejsza, wyraźniejsza, bardziej sucha, ale nie oschła. Wyjątkowo czyste brzmienie, wyjątkowe natężenie osiągnęła w ostatnich obrazach.

Jeszcze słowo o kolorze, bo on, choć kierowany linią, jest przecież bardzo istotny. To barwa w wyrafinowaniu odziedziczonym od mistrza, założyciela sopockiej szkoły, Artura Nachta-Samborskiego, w wysublimowaniu przełożonym na własną wrażliwość i w wyrazie bardzo osobistym. Malarstwo Profesora Jackiewicza określa szczególne wyciszenie kolorystyczne: barwy jakby spłowiałe, lecz świetliste, głębokie tony o dużej jasności, nadające obrazom nieco chłodną, lecz nasyconą ponadczasowość. Dominuje cielistość karnacji – od typowych różowości niebanalnie połączonych z chłodem szarawych błękitów o szerokim spektrum. Te ściszone barwy uzyskują dźwięczność w otoczeniu partii bardziej zdecydowanych kolorystycznie – czerwieni, oranżów, pełnych, nabrzmiałych, ziemistych szarości i brązów czy intensywnego lazuru.

Ostatnie prace – bardzo zwięzłe, o klarowności syntezy. Ciała – zwarte, wyraźnie zarysowane, wypełniające centrum płótna i z energią rozciągające się ku jego krawędziom, i mimo swej wyrazistości – jakby pozbawione masy, bardziej tkankowe niż woluminowe. Laserunkowe warstwy podążają za półprzezroczystą materią skóry. W ostatnich obrazach osiągnął Profesor niezwykłą harmonię i doskonałość kompozycji – zrównoważenie układu, czystość linii, spokój wytrawnych barw. To czysto brzmiące układy melodyczne znacznie bardziej niż wielkie symfonie różnorodności. Idealizacja zarysu form, graficzna i mocna, doprowadzona do widnokregu abstrakcji, lecz nie odbierająca przedstawieniom sensualności i tchnienia życia. Szczególnie jest zwłaszcza stopienie aktu i pejzażu, jakby wyraz bardzo pierwotnej jedności (i tajemnicy) natury: człowieka i otoczenia, a idąc dalej – zagadka miłosnej jedności. Malarski hymn na cześć natury i życia, ich liryczna i wyrafinowana przenośnia. Połączenie intelektualizmu i poezji, geometrii i liryzmu, czysty wysoki ton. ■

2



Samotny wędrowiec w krainie malarstwa, czyli podróż Katarzyny Karpowicz

**Maluję siebie
i swoje pro-
blemy (...)
wszystko,
co dzieje się
w moim życiu
na bieżąco
odbija się
w obrazach.**

Katarzyna Karpowicz

1. *Nosorożec w Wenecji*,
2014, olej na płótnie,
73x54 cm, transpozycja
obrazu Pietra Longhi

2. *Zoo w Budapeszcie*, 2014,
olej na płótnie, 81x60 cm

We wrocławskiej Galerii Platon w 2014 r. zaprezentowano wystawę młodej, krakowskiej malarki Katarzyny Karpowicz. Ekspozowane w jej ramach prace okazały się interesującym zbiorem obrazów poświęconych tematowi drogi, która nie była jednak rozumiana w sposób bezpośredni i jednowymiarowy. Był to bowiem niezwykle intymny cykl o pogłębionej wymowie, stanowiący zapis prywatnych wrażeń, przemyśleń i obserwacji, będących rozbudowaną refleksją nad rozpoczynającym się, zupełnie nowym etapem w życiu artystki.

Katarzyna Karpowicz (1985) ukończyła krakowską Akademię Sztuk Pięknych, gdzie uczęszczała do uznanych pracowni profesora Grzegorza Bednarskiego oraz profesora Leszka Misiaka. Dyplom w 2010 roku obroniła z oceną celującą, niemalże od razu rozpoczynając aktywność na polu zawodowym. Pomimo stosunkowo młodego wieku zdołała wykształcić indywidualny i rozpoznawalny już styl, który wbrew panującym modom, pokrewny jest malarstwu tradycyjnemu, hołdującemu niejako klasycyzmowi i ugruntowanym już wartościom. Również pod względem stylistycznym jest to twórczość zakorzeniona głęboko w sztuce europejskiej – z pełną świadomością sięga bowiem do znanych i niegdyś powszechnie stosowanych motywów, metafor, symboli czy nawet estetyk, czerpiąc jednocześnie ze współczesnych, inspirujących praktyk. Widoczne są tu nawiązania do obrazów wielkich mistrzów renesansu, do malarstwa Pietra Longhi i Francisco Goi, a także wybitnych

twórców współczesnych – Balthusa, Hockneya, Kahlo, Zaka, Picassa we wczesnym okresie – nie wyłączając także dwójki najbliższych sercu artystki malarzy: Sławomira Karpowicza i Anny Karpowicz-Westner. Nie bez znaczenia jest również to, że artystka z malarstwem związana jest od dziecka. Od wczesnych lat bowiem – za sprawą rodziców właśnie – mogła uczestniczyć w artystycznym życiu Krakowa. I być może dlatego też osobowość jej przepełniona jest poetycko-romantyczną wizją świata, którego obraz za każdym razem odzwierciedlany jest w prezentowanych przez nią realizacjach. Jest tu coś jeszcze – malarstwo to jest na wskroś autobiograficzne. Artystka każdorazowo odkrywa przed nami siebie, w umiejętny sposób przenosząc na płótno własne odczucia i myśli. *Chodzi o to – jak mówi – że ja żyję jakby podwójnie, tu i w malarstwie. Przeżywam życie dwa razy i nie da się tego uniknąć. Maluję siebie i swoje problemy, historie, emocje – wszystko, co dzieje się w moim życiu na bieżąco odbija się w obrazach.* I rzeczywiście w twórczości krakowskiej malarki wątek biograficzny widoczny i wyczuwalny jest w sposób wyraźny, mimo że ukrywa się najczęściej w licznych metaforach, symbolach i prywatnym kodzie ikonograficznym. Dlatego też prace Karpowicz są przede wszystkim szczerze, dzięki czemu też są bliskie odbiorcy, który w bezpośrednim kontakcie jest w stanie w całości sposób zaangażować się w opowiedzianą przez malarkę historię. Warto w tym miejscu zaznaczyć, że obrazy jej autorstwa prezentowane były w ramach licznych wystaw krajowych, z których jednak żadna nie odbyła >



1



2



1



2

się we Wrocławiu. Zorganizowana przez Galerię Platon ekspozycja była więc pierwszą w tym mieście, tak dużą prezentacją dorobku artystycznego krakowskiej malarki, która poświęcona została symbolicznie potraktowanej tematyce podróży.

Wystawa ta zatytułowana została „W drodze” i pomimo że miała wspólny dla wszystkich obrazów tytuł, w rzeczywistości nie była złożona z jednego, autonomicznego cyklu. Zazwyczaj bowiem przy realizacji projektu Katarzyna Karpowicz nie zakłada sobie jednego tematu, a tym, co spaja daną ekspozycję, są tytuł, atmosfera, motyw wiodący lub po prostu sposób malowania, które stanowią najczęściej wynik czy też rodzaj podsumowania określonego etapu w życiu. W tym przypadku był to wyjazd z kraju i towarzyszące mu przemyślenia, doświadczenia, rozterki i emocje opowiadające o opuszczeniu rodzinnego miasta i zmianie miejsca zamieszkania, o utracie znanej przestrzeni i konieczności odkrywania nowej, w końcu o odejściu od najbliższych i poszukiwaniu relacji z nieznanymi, a także co ważne – o ukochanym, nieżyjącym już ojcu Sławomirze Karpowiczu, któremu artystka poświęciła jeden z wyjątkowych pod względem atmosfery obrazów pt. *Zaćmienie*.

Zdecydowana większość prezentowanych we wrocławskiej galerii prac związana była z Budapesztem – miastem, w którym malarka zamieszkała stosunkowo niedawno. Zderzając się z nową, nieoswojoną jeszcze rzeczywistością, postanowiła przy użyciu właściwego dla siebie języka malarskiego – krok, po kroku – zbadać i poznać obcą przestrzeń miejską – eksplorując ją, analizując oraz poddając poetyckiej i egzystencjalnej refleksji. Bo wystawa „W drodze” była w pewnym sensie rejestracją samotnego zaznajamiania się z obcym miastem nieco po omacku. Była swoistym dziennikiem, zapisem doświadczeń i rozmyślań o własnym jestestwie, o prywatnym miejscu na ziemi, jak i o przypadku i przeznaczeniu. Opowiadała także – jak mówi artystka – o *darze, jakim jest moment, w którym można być. O kruchości życia, które przemija i ostatecznie prawie nic nie znaczy wobec czasu, który był i czasu, który nadejdzie*. Bo dla Karpowicz bycie w drodze jest nieustannym pokonywaniem poszczególnych etapów – każdorazowo przynoszą one nowe doświadczenia. Droga traktowana jest tu jako metafora życia, które mając swój początek, musi mieć również i koniec. Refleksje te zawarte zostały w większości prezentowanych obrazów, opowiadających o sprawach ostatecznych, ale też o możliwości zmiany i rozwoju, o poznaniu siebie i innych, o przemianie i odkrywaniu nieznanego, w końcu o tułaczce, przewartościowaniach i spojrzeniu z zupełnie innej perspektywy na rzeczy bliskie i znane. Oglądając eksponowane na wystawie obrazy, można było odczuć pewną powagę z nich bijącą. W pewnym sensie zagubienie, ale też poszukiwanie nowego. Puste, zakomponowane w ostrych skrótach perspektywicznych uliczki zdawały



3

się grozić nieznanym, ale też kusić i prowokować do wejścia w nie. Wychozące poza ramy kompozycyjne portrety uwodziły i hipnotyzowały głębokim spojrzeniem, cykl „Zaćmienie” zaś wpływał na budzące się melancholijne i kontemplacyjne odczucia, będąc jednocześnie rodzajem kadru wspomnienia z przeszłości. Moją uwagę w sposób szczególny przykuł utrzymany w błękitnej tonacji portret mężczyzny, który lekko przeskalowany, poddany deformacji i symetrycznie usytuowany w polu obrazowym intrygował. Być może dlatego, że błękit – przywołując na myśl Andrzeja Wróblewskiego – kojarzy się ze śmiercią, a może dlatego, że wzrok portretowanej osoby był tak chłodny i beznamiętny jak zastosowany do jego namalowania kolor. Było w nim coś z metafizyki, co dało się odczuć także w drugim, wielkoformatowym i równie przeskalowanym portrecie usytuowanym w niejako głównym, zamykającym i spajającym wystawę miejscu. *Duży portret* miał w sobie coś z Nowosielskiego, jednocześnie przywołując na myśl majestat i powagę ikon.



Katarzyna Karpowicz

1. *Całkowite zaćmienie słońca* 1999, 2014, olej na płótnie, 100x80 cm
2. *Karnawał w Budapeszcie*, 2014, olej na płótnie, 73x54 cm
3. *Samotny spacer*, 2013, olej na płótnie, 81x65 cm
4. *Spacer nad morze* (dyptyk), 2014, olej na płótnie, 116x162 cm

Ekspozycja ta została zaplanowana w ciekawy i spójny sposób, mimo że wrocławska Galeria Platon nie należy do przestrzeni najłatwiejszych pod względem ekspozycyjnym. Przede wszystkim dlatego, że nie jest to typowy white cube, przez co trudno jest zaaranżować jej wnętrze i tym samym wyeksponować prace w przystępny i odpowiadający charakterowi danej wystawy sposób. Katarzynie Karpowicz udało się jednak przestrzeń tę ujarzmić i uzyskać tym samym efekt harmonii, tak by każdy z prezentowanych obrazów mógł wybrzmieć w sposób indywidualny i z właściwą dla siebie siłą.

Na zakończenie warto dodać, że prace te w znaczny sposób różniły się od wcześniejszych obrazów Karpowicz – odmienna była tu kolorystyka, atmosfera, tematyka, a także sam charakter prac, które w przeważającej ilości przypominały ilustrację artystyczną. I oczywiście nie jest to niczym

złym, gdyż wspomniana tu różnorodność stylistyczna w pewnym sensie wskazuje na otwartość artystki, która nie boi się eksperymentu i zróżnicowania estetycznego, co w moim odczuciu związane jest również z nieustającym jej rozwojem. A ten – co należy zaznaczyć – dostrzegalny jest niemalże w każdym z nowych cykli, które każdorazowo spaja głęboka, zawarta w nich refleksja, będąca punktem wyjścia do wieloaspektowych rozważań o człowieku i jego naturze, życiu i egzystencji czy też o przemijaniu, podążaniu i w końcu śmierci. Mowa tu zatem o kwestiach poważnych, które pomimo że trudne i czasami niełatwe do zobrazowania, przez malarzkę wizualizowane są w niezwykle liryczny i przystępny sposób, przeistaczając się w rodzaj malarskiej, poetyckiej i bliskiej każdemu z nas opowieści. ■

* Wszystkie cytaty zawarte w tekście pochodzą z niepublikowanego wywiadu z artystką.



Borc jest precyzyjny i widzi dokładnie, jego oko ostrzy jak lustrzanka, zoom pozwala obejrzeć detal, a potem oddala się pokazując pełnię krajobrazu.

Rafał Borcz

1. *Sowa*, 2011, olej na płótnie, 160x110 cm
2. *Nocny lot*, 2010–12, olej na płótnie, 150x200 cm
3. *Dwie olchy*, 2012, olej na płótnie, 130x170 cm

AGNIESZKA WOLNY-HAMKAŁO

Niewinni czarodzieje

Miasto to maszyna, wielki bęben, w który miały się impulsy – dźwięki, obrazy.

Komunikaty przekrzykują się i podbijają nawzajem. Wątki gubią się i przenikają. Alarmy tracą na wartości w świecie, gdzie wszystko żyje na sygnale, wszystko chce być na zdjęciach – multiplikowane, jaskrawe. Nic nie jest duże – wszystko jest totalne, nie głośne, tylko mega głośne. Mega burgery, podwójne, potrójne espresso, cola z dolewką, kawa z mlekiem, pianką, syropem, cynamonem, cukrem. I wszystko natychmiast. Turbo, tempo, dynamika, ruch. Bycie podłączonym, podążanie, załapywanie się. Miasto jako utopia i ucieczka – nowa iluzja bycia na bieżący, eskapizmu przed myśleniem / smutkiem / zniechęceniem / śmiercią. Oto firmy, które z tego korzystają. Oto korporacje, które chcą, byśmy stali w kolejkach, czekając na debiut nowego smartphona. Byśmy się podniecali nową, jeszcze lżejszą, jeszcze mniejszą, gładszą obudową. Software i hardware, hossa i besa – słowa

klucze, które są tak luksusowe, że wypowiadamy je nabożnie, wypowiadamy jak mantrę. Ale opłata jest poważna, koszty są ogromne. Psychoterapia lacanowska, psychoterapia eklektyczna, psychoterapia behawioralna, egzystencjalna, psychoanaliza. Nowe choroby psychiczne, nowe nerwice, zawały dwudziestolatków, bezsenność, nieuleczalna samotność, używki. Jest powód do paniki? To wszystko jest paniką, miasto jest paniką.

Kiedy w kulturze pojawia się silny nurt – natychmiast pojawia się kontrnurt, coś, co równoważy tamto, swego rodzaju alternatywa. A jednak mieszkanie spoza struktury miasta staje się outsiderem z kultury i infrastruktury, obywatelem trzeciego świata, bardziej nieudacznikiem niż wybrańcem. Nikt nie wierzy już w utopię hippisów i Timothy Lary'ego, w drzemiącego w górach buddę bitników, w las



2

Thoreau, w Tanger Trumana Capote. Jest tylko miasto i nic? Miejski etnocentryzm to rodzaj narcyzmu. Miasto jest narcystyczne, dlatego nie umie kochać.

Wrażliwe jednostki, przeciążone i przytłoczone, z niższym progiem sensorycznym zaczęły szukać barier. Na ulicach pojawili się ludzie z słuchawkami w uszach, odcięci, idący własnym rytmem, wbrew rytmowi miasta, mali anarchiści. Pojawili się poszukiwacze substancji stępiających zmysły: palacze marihuany, wielbicielie uśmierzenia substancją aktywną thc. Pozostała jeszcze garstka tych, którzy uciekli do kościołów słuchać ciszy, tego, co odpowiada Bóg, kiedy go pytają. Inni schronili się w świeckich kościołach – galeriach sztuki, gdzie ich wzrok, zmysły, wreszcie oni sami – zapadają się miękko w mikroświat zredukowany, wyciszony, medytacyjny. – Oglądają obrazy Rafała Borcza we wrocławskiej galerii Socato – z miejsca czują lekką dekompresję, czują się więc nieswojo. Uczuciu ulgi towarzyszy poczucie surrealizmu, napięcia, może nawet grozy – tak wyabstrahowany i czysty to krajobraz.

Jezioro i drzewa. Światło jak podczas przesilenia: koniec albo początek dnia. Moment tuż przed lub tuż po zdarzeniu. Jest w nim piękno i groza pustej scenografii.

Wyobraźnia wchodzi na wyższe obroty: zaraz ten świat – zachowany w czystości jedynie przez przeoczenie – zostanie skażony, zepsuty. Oglądamy zatem coś specjalnego: rezerwat piękna, utopię, wyspę. Marzenie. A przecież nie są to obrazy nierealne. Borcza jest precyzyjny i widzi dokładnie, jego oko ostrzy jak lustrzanka, zoom pozwala obejrzeć detal, a potem oddala się pokazując pełnię krajobrazu. Autor tych prac jest operatorem światła – wycisza, wygłusza tło. Biel jest znacząca, kojarzy się z nieskończonością, niewinnością. Z jednej strony lekkość, z drugiej precyzja – jak w haiku, jak w japońskim rysunku. Bo nierzeczywistość tych obrazów bierze się z czystości i piękna. Jest to piękno baśniowe, zamrożone, spetryfikowane: widz zostaje dopuszczony do tajemnicy: staje oko w oko z wilkiem, sową, tajemnicą natury. Dlatego kontemplacyjność tych obrazów podszyta jest napięciem >



3



1

Rafał Borcz

1. *Jasna noc*, 2014, olej na płótnie, 150x170 cm
2. *Olchowiec* (wersja duża), 2013, olej na płótnie, 120x150cm



2

oczekiwania, atmosferą święta: taki rodzaj przeżywania natury jest darem. Oto dopuszczono nas do tajemnicy. W jaki sposób przyjmuje to miejski podróżnik? Jest oszołomiony? Dzwoni mu w uszach, traci poczucie rzeczywistości? Wpada w panikę? Jest nie tylko poza opresją impulsów, ale także poza państwem, społeczeństwem, poza rolami, relacjami. – Uwolniony? W każdym razie ma szansę przywrócić światu i sobie w świecie odpowiednie proporcje. Świat na zewnątrz tych obrazów bazuje na naszych namietnościach, podsyca je – świat Borcza ukazuje inny rodzaj przyjemności: próbę osiągnięcia buddyjskiej równowagi, przyjemność płynącą z ziemi i tego, co oddaje na zewnątrz, z rytmów dnia i nocy. W nieruchomych dekoracjach życie zyskuje na znaczeniu, kumuluje się i wybija. Przy czym Borcz zauważa potęgę żywiołów. Zwierzęta, które wybiera, to nie sarny, zające, wiewiórki, ale drapieżniki – nabuzowane, żądne krwi, z naprężonymi mięśniami: szlachetne i uroczyście w swoim polowaniu. Symbolizują id, to, co nieokiełznane, nietknięte przez (pop)kulturę. Jest coś przyjemnego w oddawaniu się tym obrazom – to może nie tyle podróż w głąb siebie – co wycieczka w przeszłość – do czasu baśni, pierwszych symboli, kiedy wystarczyło, żeby zapadła noc, przykryła miasto siatką – i wszystko stawało się nierzeczywiste, przesunięte o centymetr, wytrącone z normatywnych ram. A byliśmy jak niewinni czarodzieje w świecie, który tak miękko podlegał naszej reżyserii. Jednocześnie czułość i niebezpieczeństwo, tajemnica i ekscytacja, lęk i magnetyzm: to właśnie czujemy, patrząc na wilka. Borcz buduje poczucie intymności między odbiorcą jego sztuki i nią samą: oto obrazy zdradzają swoje tajemnice – tylko nam, tylko tu, w świeckim kościele galerii Socato, na marginesie miasta, w białoniebieskim kokonie. ■



1

DOBROMIŁA BŁASZCZYK

Bettina Bereś Za zasłoną toczy się szczęśliwsze życie

Świat doczesny to odbicie wiecznych idei – twierdził Platon. Uważał on, że przedmioty i rzeczy, które otaczają nas są jedynie powieleniem, niedoskonałym odzwierciedleniem, kolejną emanacją niezmiennych idei...

Twórczość Bettiny Bereś jest zbiorem rzeczy poukładanych na półkach, parapetach, na strychu lub w piwnicy. Krzesła, syfony, czajniki, garnki, wanienki, wózki – można by długo wymieniać. Nie stara się ona jednak ukazać ich iluzji w obrazie. Brak jest też wyidealizowania. Nie maluje ich ze zdjęcia, ani jako martwej natury stojącej przed nią w momencie pracy. Obrazy Bettiny Bereś powstają z pamięci. Są odbiciem idei danego przedmiotu. Tym, jak dany przedmiot jawi się jej w danym momencie. Jej działanie jest niczym utrwalanie na płótnie procesu krystalizacji owej platońskiej idei w realnym świecie. Przedmioty ukazane są zatem bardzo syntetycznie, płaszczyznowo, podkreślone czystym i wyraźnym kolorem, który wydobywa je z równie płaskiego neutralnego tła. Bardzo rzadko są osadzone w przestrzeni, najczęściej działają jako znak. Są symbolem danego przedmiotu zbierającym jego najważniejsze cechy i właściwości, które sprawiają, że butelka jest butelką, a nie butlą z gazem czy syfonem. Są jego kwintesencją. >

Bettina Bereś

1. *Nie kochaj obowiązków*, 2009, tkanina wyszywana, 54 x 67 cm, dzięki uprzejmości artystki
2. *Bettina Bereś. Dwie babki*, widok z wystawy, Galeria Mieszkanie 23, Kraków 2010
Fot. 1–2 M. Gardulski



2

Prace Bettiny Beres (...) są wielką wyszywaną historią, której nic snuje opowieść o dniu codziennym...



1



2

Bettina Beres pochyla się nad rzeczami pospolitymi, wydartymi z rzeczywistości. Cechuje je zwyczajność i prostota. Naturalność. Tak jak i same obrazy – bez zbędnego zadęcia, sztuczności i idealizacji. Artystka sama nie dopowiada wzniosłych teorii. Obraz nie naśladuje fotografii. Jest tym, co widzimy, niczym więcej. Artystka uwzględnia wszelkie jego właściwości i ograniczenia. Nie próbuje ich przełamać czy też zane-gować. Podobne nastawienie jest widoczne w relacji przedmiot-podmiot. W kolejnych obrazach w pełni widoczne jest zaakceptowanie faktu, że istotą przedmiotu jest jego nieprzystawalność czy wręcz niemożność jego uchwycenia. Idea przedmiotu jest bowiem niezależna od jego bezpośredniego oglądu. Jest sumą postrzeżeń, którą ze względu na „ułamność”

naszych, jakże subiektywnych zmysłów nie jesteśmy w stanie uchwycić jako jednorodny i obiektywny przedstawienie. W jej twórczości podkreślone są te podstawowe wartości, które tworzą istotę rzeczy. Artystka akceptuje ich dwuwymiarowość i niemożność oddania ich takimi, jakie są w rzeczywistości. Są one wyrazem jej subiektywnego oglądu i stosunku emocjonalnego. Taka jest właśnie cała twórczość Bettiny Beres – bardzo zmysłowa i kobieca. Codziennność ukazanych przedmiotów na obrazach dodatkowo podkreśla ich związek z życiem, domem. Ale nie jest to prywatna, intymna tajemnica artystki. Jej sztuka jest uniwersalna, ciepła, kobieca. Każdy znajdzie kąt dla siebie aby przycupnąć. Każdy znajdzie swoją serwetkę przy stole...

3



4



NIE MA ZIMY W TYM ROKU

Galeria. Jej przestrzeń zaaranżowana jest na typowe mieszczańskie mieszkanie. Łoże, stół, fotel, stolik, komoda. Wszystko skrzętnie poukładane, czyste, pościelone. Obrus przykrywa stół, serwetka leży u wezłowia fotela, na łóżku wywinięte prześcieradło, a poduchy, ustawione obok siebie obramowanie falbanką z mottami, mają naniezione wizerunki rodziny artystki (babć lub dziadków). Artystka podkreśla, że od dzieciństwa wydawało jej się, że obce pokoje za zasłonami skrywały szczęśliwsze, tajemne życie. „Za zasłoną toczy się szczęśliwsze życie” głosi napis na zasłonie. Podobne tajemnicze, ale

Mimo że punktem wyjścia do kolejnych wyszywanych serwetek, obrusów, makatek czy zasłon były prywatne historie rodzinne, nie są one podane w sposób nachalny czy wygłoszone ex cathedra. Kolejne wystawy to następujące po sobie warianty rozwinięcia historii domu rodzinnego (punktem wyjścia jest oczywiście jej rodzina), z którym każdy mógłby się utożsamić, jeżeli nawet nie w całości, to w wybranych przez siebie punktach.

Prace Bettiny Beres nie stanowią feministyczno-wojująco-naprawczej rozprawy z dzieciństwem, rodziną czy społeczną rolą



5

nierzadko z nutką humoru są hasła wszyte na serwetkach. „Dopóki jesteś elastyczna, nie jesteś stara”, „Nie musisz lubić swoich dzieci”, „Nie kochaj obowiązków”, „Janka zjadła szkło”... Obok jawnie feminizującego charakteru tych wypowiedzi sugerują one jakieś nie do końca wypowiedziane historie, niuanse i drobnostki, które tak na prawdę tworzą charakter domu rodzinnego. A jeżeli o nim myślimy, nieodzwonnie wspominamy również przedmioty, które towarzyszyły temu życiu. I tak, Bettina Beres obok uchwyconych na płótnie nieożywionych „domowników”, od jakiegoś czasu anektuje do swoich prac przedmioty realne, tworząc w przestrzeni galerii swoiste environment. Obiekty zaanektowane na potrzeby ekspozycji są równoprawnym elementem jej dzieła. Ich obecność jest tak samo oczywista jak to, że w oknie powinna wisieć zasłona, a na stole leżeć obrus.

Bettina Beres

1. *Żółty czajnik*, 2013, olej/płótno, 60 x 50 cm, fot. O. Hanusek
 2. *Choinka*, 2008, olej/płótno, 90 x 65 cm, fot. M. Gardulski
 3. *Borówki*, 2012, olej/płótno, 60 x 50 cm, fot. M. Gardulski
 4. *Nie ma zimy w tym roku*, 2011, olej/płótno, 60 x 50 cm, fot. O. Hanusek
 5. *Zmieniaj rytuały raz na rok*, 2011, tkanina wyszywana, 57 x 70 cm, fot. M. Gardulski
- Fot. 1-5 Dzięki uprzejmości artystki

kobiety. Są wielką wyszywaną historią, której nie snuje opowieść o dniu codziennym, o prywatnym życiu. Nie ma w niej huków wielkich performance'ów, krzyków sztuki zaangażowanej i krytycznej, brak ekspresyjno-abstrakcyjnych pociągnięć pędzla na płótnach zakrywających swoimi formatami całe ściany czy obiektów przytłaczających nas swoimi formatami. Jest za to rzeczywistość, spokój i wyciszenie. Przedmioty, których nie raz ze względu na ich powszedniość nie zauważamy. Relacje, nad którymi najczęściej nie mamy czasu się zastanowić, gdyż przy zalewie bodźców, którymi jesteśmy non stop bombardowani z każdej ze stron, wydają się nam one zbyt banalne i prozaiczne. Są tam wreszcie wzruszenia na ludzką skalę. ■

(Nie)znane eksperymenty artystyczne Pukocza

64

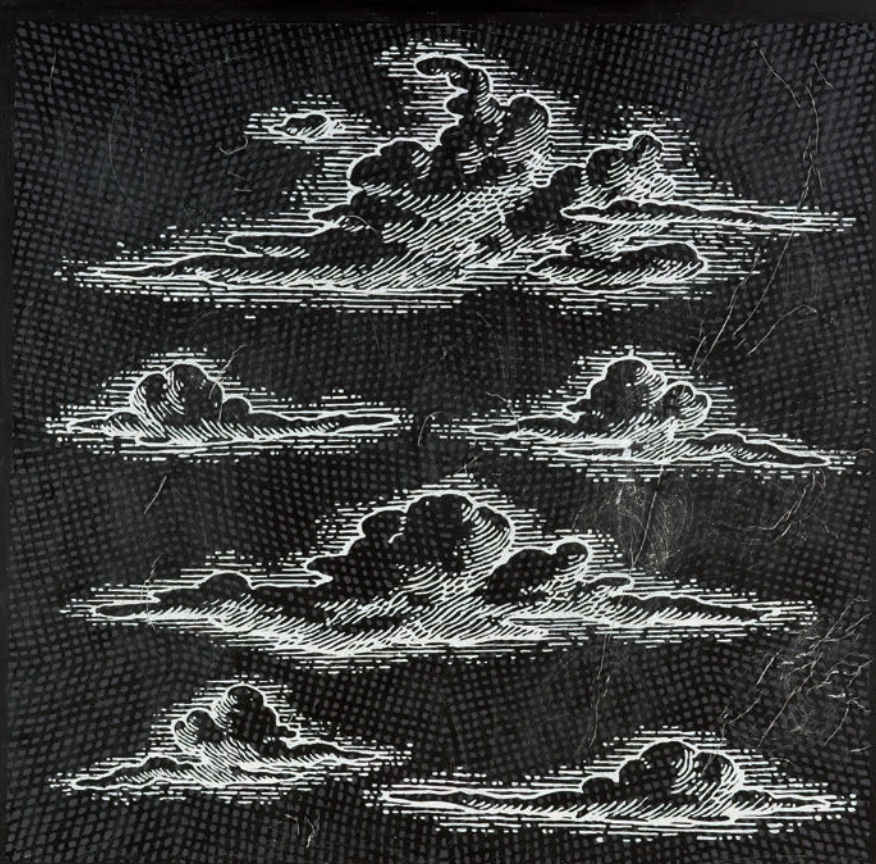


Wojciech Pukocz związany jest z Wrocławiem od czasów studiów (dyplom z malarstwa u prof. Stanisława Kortyki, 1997). Już bez mała dwie dekady nieodmiennie zaskakuje publiczność. Pukocz bowiem jest duchem niespokojnym i ciekawskim – nieustannie eksploruje uniwersum sztuki (różne techniki i motywy), otaczającą nas rzeczywistość, królestwo natury i świat stworzony przez człowieka. Jest też artystą bardzo pracowitym, o czym najlepiej świadczy imponująca rozmiarami i ilością prezentowanych prac jego monograficzna wystawa w BWA Awangarda „Obraz to za małe” (kurator: Patrycja Sikora).

WĄTEK 1: MIĘDZY NAMI ZWIERZĘTAMI DOBRZE JEST?

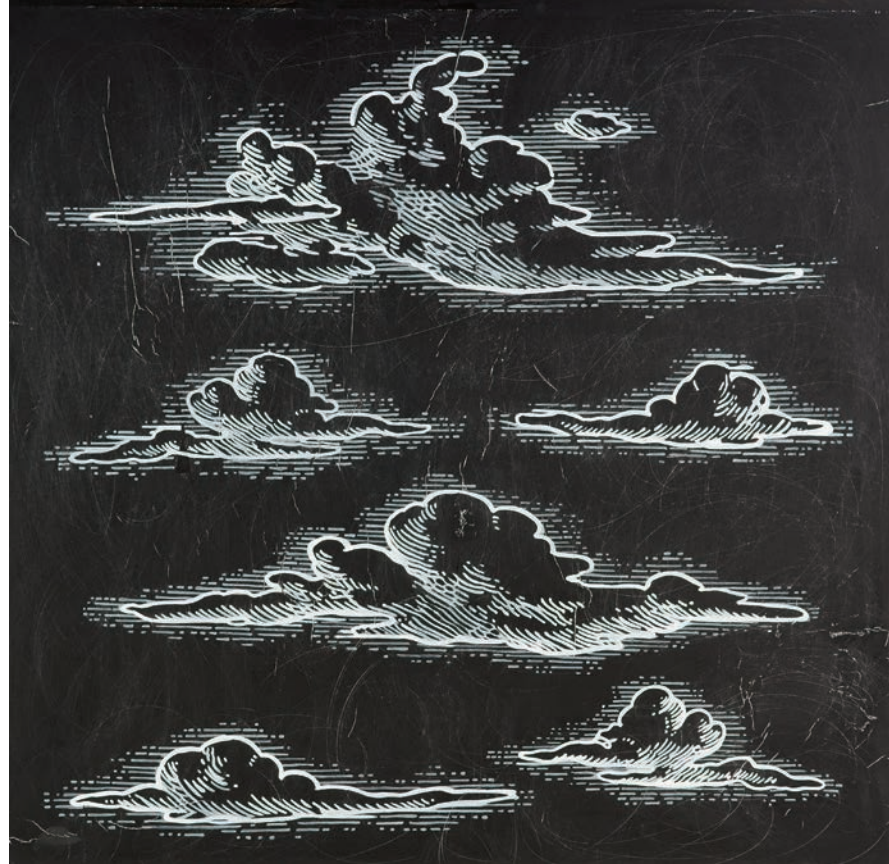
Aktualnie w twórczości Pukocza dominują zwierzęta. Różne gatunki fauny pojawiają się w małych akwarelach i w sporych obrazach akrylowych na płótnie, na wzorzystym tle i na bieli papieru, czasem utrwalone pod warstwą żywicy. Część z nich dokładnością przedstawienia przypomina ryciny ze starych atlasów zoologicznych, a inne przypominają postacie z bajek. Wiele z tych prac ma ilustracyjny charakter, sprawiają wrażenie miniaterek rodzajowych, niektóre sytuują się gdzieś pomiędzy monidłami a portretami upozowanymi w starych

atelier fotograficznych. Ludzkie sylwetki z głowami zwierząt przywodzą na myśl „inny świat” stworzony przez Grandville’a. Pukocz, podobnie jak przed nim surrealiści, twórczo korzysta z dorobku ilustracji fantastycznej, sięgając po powszechnie rozpoznawane typy przedstawień: zdjęcia pamiątkowe, portrety nowożeńców, kadry z filmów, obrazki codzienności. Umieszczone na neutralnym tle przyciągają wzrok barwnym, odświeżonym kostiumem lub przebraniem i „nieoczekiwanym sąsiedztwem” – głowy zwierzęcia z ciałem człowieka – zakorzenionym w tradycji bajki jako gatunku literackiego, będącego tu uproszczonym nośnikiem cech osobowości (tchórzliwe zajęce, łagodne owce czy wierne psy). Te namalowane lekko i z dużą sprawnością akwarele wydały się artyście zbyt satysfakcjonujące. Konsekwentnym krokiem stało się odebranie im tej „ładnej poprawności” poprzez akt gniecenia papieru, na jakim zostały namalowane. Ta autorska destrukcja pozornie obniża wartość prac, negując standard estetyczny; zaburza też czytelność przedstawień, nierzadko zmierzając w stronę karykatury; rzuca wreszcie wyzwanie naszym przyzwyczajeniom. Zgnieciony szkic winien trafić do śmieci, a nie w ramy. Prace Pukocza dopiero po zgniecieniu należy uznać za ukończone – technika własna artysty.



2

Inne w charakterze są obrazy akrylowe z motywem małpy (w jej różnych rodzajach i gatunkach, a mającej rozbudowaną symbolikę, znaną we wszystkich kulturach). Pozy zwierząt odnoszą do źródeł ikonograficznych przybliżających zwyczaje i tryb życia małp (u Pukocza jakże naturalnie iskają się, karmią młode, szukają pożywienia itd.), ale silny kontrast wynika z umieszczenia ich na płaskim tle gęsto pokrytym barwnym ornamentem czy w towarzystwie konstrukcji technicznych. Kolażowy charakter tych prac odbiera małpom poglądowość rodem z atlasów i ustawia recepcję odbiorcy na poziomie interpretacji intrygująco odnoszącej się do naszej rzeczywistości.



3

WĄTEK 2: ANATOMIZACJA

Ciekawe pod względem treści i formy są też najnowsze prace Pukocza podejmujące wątek anatomii ludzkiej. Na wzorzystym tle znajdujemy w centrum kompozycji przeskalowany motyw anatomiczny (przekrój głowy z widocznym mózgiem, czaszkę, serce itd.) zreprodukowany ze starych naukowych opracowań, znów nieco wciągający nas w przeszłość. Trudno jednak uciec od futurystycznych skojarzeń z zaawansowanymi badaniami medycznymi na czele, jako że tła przypominające stereogramy odsyłają nas w rzeczywistość wirtualną. Te stereometrycznie potraktowane powierzchnie płótna to swoista kryptografia wizualna. Skomplikowany ornament teł powstał z przeskalowanych wizerunków organów oraz elementów anatomii >



4

Wojciech Pukocz

1. *I believe in*, 2011, akryl, płyta, 100x100 cm
2. *Chmura pierwsza*, 2010, akryl, płyta, 100x100 cm
3. *Chmura druga*, 2010, akryl, płyta, 100x100 cm
4. *Zasada działania – część pierwsza*, 2011, akryl, płyta, 100x100 cm



(serce, strzemiączko, krąg, piszczel itd.). Należy mniemać, że to nie tylko zabawa formalna. To odniesienie do śmiertelności – kiedy przyglądamy się wewnętrznym narządom, nawet jeśli tylko w postaci ornamentu, nie sposób nie myśleć o przemijaniu. Pukocz proponuje zatem atrakcyjne wizualnie malarstwo kontynuujące tradycję nurtu *vanitas*. Esencja natury została przeciwstawiona tu ornamentalnej tapecie, z powtarzalnością dawnego malarstwa patronowego czy współczesnego szablonowego. Dekoracyjność obrazów wrocławskiego artysty, graficzność grubej czarnej linii, intensywna kontrastowa kolorystyka, rytmiczność elementów tła oraz rygor osiowej, a nawet symetrycznej kompozycji przynoszą też skojarzenie ze sztuką witrażu.

WĄTEK 3: FRAGMENTY NIEZNANEGO NAUCZANIA

Fragmenty nieznanego nauczania to tytuł jednego z filmów (mockument z 2014 r., z celną kreacją Jerzego Senatorsa) i kolejny wątek obecny w najnowszych pracach Pukocza. Tajemnicze eksperymenty, szkolenia, laboratoria i aparatura odnoszą nas już do pionierów z epoki Juliusza Verne'a, już do futurystycznych krajobrazów po apokalipsie.

Niektórzy bohaterowie filmu pojawili się też w akwarelach. Technika ta nie uznaje poprawek, wymaga pewności ręki, ale zachowuje oryginalną wartość szkicu, pozwala obserwować fascynujące związki farby, wody i podłoża. Uczula na materię i ich właściwości. Ma moc swoistego eksperymentu i tylko pozornie nie pasuje do treści przedstawień.

WĄTEK 4: WYSTĘPNA TAPETA [1]

W niektórych pracach głównym, a właściwie jedynym motywem jest tapeta. O ile dotąd służyła dekoracyjności, teraz podlega destrukcji, tak jakby artysta znów przestraszył się nadmiaru zrytmizowanego piękna. Tak więc Pukocz „niszczy” swoje tapety (nawet te „bogate”: srebrne i złote) i przekreśla tym samym ich funkcję upiększania, pozwala farbie ściekać, co zaburza i ukrywa dukt powtarzalnego ornamentu, nierównomiernie odciska szablon, czym ożywia monotonną płaszczyznę.

Otrzymaliśmy imponujący wzornik: od niezwykle rozbudowanych formalnie i kolorystycznie, poprzez umiarkowane dwubarwne, nieskomplikowane kompozycje, do prostych patronów sprowadzonych do jednobarwnego konturu elementów ornamentu; w zakresie motywu – od zreprodukowanych historycznych „gotowców”, przez szablonowe ćwiczenia formalne, po autorskie wzory korzystające z zaskakującego ornamentalnego bogactwa form anatomicznych. Siła ornamentu i znaku jest też obecna w realizacjach filmowych artysty, w których niezwykle istotna jest powtarzalność, rytmiczność i symetryczność widoków.

Twórczość Pukocza w każdym z wyodrębnionych wątków zwraca uwagę odbiorcy, a potem ją skutecznie przykuwa, bo nie sposób nie obejrzeć jego prac bez choćby chwili zastanowienia się nad rozlicznymi asocjacjami. Zostajemy w sieci ścieżek interpretacyjnych, które same także układają się w intrygujący wzór. ■

1 Tytuł wątku nawiązuje do szkicu W. Juszcza „Występny ornament”, czyli o napięciu między sztuką a kulturą, [w:] tenże, *Fragmenty*, Warszawa, Zamek Królewski w Warszawie, 1995.

Pukocz
nieustannie
eksploruje uni-
wersum sztuki
(różne techniki
i motywy),
otaczając nas
rzeczywistość,
królestwo
natury i świat
stwo-
rzony przez
człowieka.

Wojciech Pukocz

1. *Czaszka*, 2014, akryl, wydruk, płyta, 100x100 cm
2. *Trofeum*, akwarela na papierze 2014, ok. 100x 70 cm
3. *Pan Koń*, 2013, akwarela na papierze, 63 x 83 cm (z oprawą)



2



3

Morfologia starej/nowej rzeczywistości^[1]

– konteksty wystawy

o Galerii Sztuki Najnowszej w MWW

Kontekst pierwszy – stara rzeczywistość: lata 70., PRL za Gierka, po odwilży, odbudowywany po wojnie Wrocław, prężnie działa ACK Pałacyk, a w nim Galeria Sztuki Najnowszej (1975-1980). Kontekst drugi – nowa rzeczywistość: 2014 rok, Muzeum Współczesne Wrocław, monograficzna wystawa dotycząca fenomenu GSN. Kontekst trzeci – osobisty i emocjonalny: w latach 70. urodziłam się ja, widz, autorka tego tekstu.

O kontekstach oraz ich znaczeniu w odniesieniu do sztuki i twórczości pierwszy raz pisała artystka Anna Kutera w manifestie z 1979 roku, którego tytuł sparafrazowałam w moim tekście. To konteksty decydują, że *istnienie, świadomość i rzeczywistość współtrwają nierozdzielnie* (...) [2], są ponad czasem i tam też sytuują samego artystę, jako kreatora nowej rzeczywistości. Nowa rzeczywistość, wg Kutery, jest wielopłaszczyznowością sfer uczuć, w której jeden z elementów – stosunek do rzeczywistości – ujawnia kontekst wytworu z pierwowzorem.

Podobny charakter chciałabym nadać moim refleksjom po obejrzeniu wystawy w MWW, wpisując weń przede wszystkim kontekst osobisty.

Kiedy wybierałam się na wystawę „Awangarda nie biła braw. Romuald Kutera/ Galeria Sztuki Najnowszej” do MWW, wiedziałam, że będzie to interesujące doświadczenie. Monograficznej wystawy poświęconej działającej w latach 1975-1980 Galerii Sztuki Najnowszej oraz grupie artystów skupionych wokół niej we Wrocławiu jeszcze nie było. Nie było też tak interesującego i bogatego zbioru materiałów o tym wrocławskim fenomenie w postaci towarzyszącego wystawie katalogu. Portret wrocławskiej awangardy lat 70. i czasów świetności Akademickiego Centrum Kultury „Pałacyk”, dopełnił się.

Na wystawie prezentowanej w dniach 10.10.14–8.12.14, co ważne, pokazano tylko prace oryginalne. Ich ekspozycja w interesującej i historycznej przestrzeni przedwojennego bunkra miała coś z odkrywania i przywracania pamięci o czymś, co zostało zapomniane. Na szczęście kuratorzy, a także instytucje sztuki coraz częściej przypominają sobie o dorobku wrocławskich twórców konceptualizmu i sztuki kontekstualnej. Pojęcia te weszły już na stałe do kanonu sztuki współczesnej i dyskursu o sztuce, ale nie mam przekonania, czy ich prace zapisały się w świadomości odbiorców, a także młodych performerów, artystów wideo, którzy niejednokrotnie są przekonani, że tworzą prace oryginalne, a nieświadomie odtwarzają coś, co już dawno pokazano. Myślę, że tegoroczna prezentacja MWW odmieni tę sytuację.

Rozmieszczone w przemyślany sposób prace Antosza&Andzi, czyli Stanisława Antosza i Katarzyny Chieromskiej, Lecha Mrożka, Piotra Olszańskiego, Romualda i Anny Kuterów, Janusza Haki, Jana Świdzińskiego, Zdzisława Sosnowskiego (każdemu artyście była poświęcona osobna przestrzeń) dopełnione zostały kalendarium, jak z podręcznika historii oraz zbiorem czegoś w rodzaju tekstów programowych.

Ponadto zaprezentowani zostali: Zbigniew Makarewicz, Zbigniew Dłubak, Ewa Partum, Andrzej Partum, a Witold Liszkowski przedstawił dokumentację fotograficzną z akcji ulicznych przed gmachem Uniwersytetu Wrocławskiego i Muzeum Narodowym, w których brali udział członkowie GSN (Prezentacja z 1978 roku) oraz własne realizacje tzw. fotografie dokamerowe. Z założonym w 1979 roku przez Liszkowskiego Centrum Sztuki Współczesnej współpracowali członkowie GSN i wiele innych osobowości artystycznych tamtych lat.

Codziennosc lat 70. z racji mojej biografii nie jest mi obca, a tym bardziej obojętna. Obrazy utrwalone na fotografii, a także opowieści z czasów młodości moich rodziców zapisały się w mojej świadomości i uległy mitologizacji. Mit

1 Parafraza tytułu cyklu prac „Morfologia nowej rzeczywistości” Anny Kutery i tekstu-manifestu o tym samym tytule, wygłoszonego przez artystkę w Płocku w 1979 roku.

2 Tamże.



prawdziwego życia studenckiego, czasu fajfów, pierwszych prywatek, bananówek, dzwonów i rogowych okularów odnalazłam poniekąd na fotografiach Kuterów, Mrożka, Świdzińskiego czy duetu A&A.

Fotografia i film jako medium, jako forma autoekspresji, współcześnie są dla nas dostępne jak nigdy wcześniej. Fotografem i filmowcem może być każdy, używając coraz bardziej udoskonalanych aparatów i kamer zainstalowanych w telefonach, tabletach. Jednocześnie coraz częściej zapominamy



o możliwości interpretowania fotografii i wideo w zależności od kontekstu. O technicznych wyzwaniach, przed jakimi stawał twórca ponad trzydzieści lat temu, również niewiele wie lub pamięta.

Konceptualistów film i zdjęcia interesowały o tyle, o ile je same oraz proces fotografowania lub filmowania mogli zdekonstruować, poddać eksperymentom. Nikt, tak jak oni, nie rozpracował technicznych oraz wizualnych możliwości, jakie daje aparat czy kamera. Można śmiało powiedzieć, że zrewolucjonizowali ten obszar sztuk wizualnych.

Charakter eksperymentów formalnych mają przede wszystkim prace Lecha Mrożka. Egzemplifikacją takiego podejścia są *Relacje* (1980), a także *Mój punkt widzenia nie jest twoim punktem widzenia* (1976). Spośród dużego zbioru prac prezentowanych na wystawie w bunkrze-muzeum uwagę zwracają też prace z 1976 roku, należące do cyklu „Size”.

Podobnie rzecz ma się z filmowym tryptykiem Janusza Haki: *Pasek, Szelki, Zamek* (1972), w którym zwykle przedmioty stają się pretekstem do zabawy z widzem. Przedmioty stają się też pretekstem do zadawania pytań o sens sztuki i istnienie awangardy u innego artysty związanego z GSN – Piotra Liszkowskiego.

Eksperymentem spod znaku konceptualizmu i kontekstualizmu są przede wszystkim filmy Jana Świdzińskiego, chociażby pokazywany w „schronie” *Mówimy nieprzerwanie przez 2 minuty* (1975). Szczęólnego znaczenia video to nabiera w zestawieniu ze słowami artysty dotyczącymi dyskusji wokół kryzysu sztuki, który twierdził, że „nie ma się o co kłócić, bo tu i teraz dla kogoś coś jest sztuką, a gdzie indziej dla innych nie”. Tak jak jego film, na którym obserwujemy poruszające się usta, z których niby płyną słowa, ale co one znaczą, zależy od sytuacji, interpretacji itp., czyli po prostu – od kontekstu. Pytanie nasuwa się samo: czy taki film sztuką jest, czy nie?

Ciekawie prezentuje się twórczość Anny Kutery – jedynej samodzielnej artystki GSN, nie muzy czy kogoś tworzącego w duecie. W zdominowanym przez mężczyzn gronie tworzyła cykle, które zapadają w pamięć ze względu na czystość formy, złożoność przekazu oraz emocje, których w pracach mężczyzn na próżno by szukać.



1-3. MWW fragment ekspozycji

4. Po lewej: prace **Witold Liszkowski**

industrialnej nomenklatury: architekci wyobraźni, inżynierowie dusz. Jak oni organizowali wydarzenia specjalne, wystawy i konferencje. Nie obce im były również gry z widzem, z konwencjami, jak chociażby autoteliczne i oparte na powtarzalności cykle Antosza i Andzi Murderer (1976-1977). Mężczyzna wciąż i wciąż strzela do kobiety z rewolweru, zmieniają się scenaria, kostiumy, pozycje w jakich układane są „zwłoki”, ilość zdjęć tworząca serię oraz tytuły: *Winter Forest Killer, Beach Killer, Forest Murderer*.

Autoironia i niemalże gombrowiczowski humor cechuje też fotograficzną serię „Goalkeeper” Zdzisława Sosnowskiego. Mieszkający obecnie w Paryżu artysta od lat pokazuje siebie w roli bramkarza – tym samym dekonstruuje samo pojęcie, jak i rolę kogoś, kto broni bramki. Jego powtarzalny gest osiąga wymiar absurdu.

Z tradycją awangardy korespondują też prace, w których nie sam obraz, ale i słowo mają prymarne znaczenie. Na wrocławskiej wystawie uwagę przyciągają zarówno poezje wizualne Liciano Ori, jak i dowcipna praca z 1971 r. autorstwa Ewy Partum – odcisk jej ust opatrzony komentarzem: *Mój dotyk jest dotykiem kobiety*.

Ważną pracą pokazaną w MWW jest *Msza autorska*, zrealizowana przez Jerzego Beresia w 1979 roku.

Młodzieńczy entuzjazm znalazł odzwierciedlenie w ciekawych propozycjach w dziedzinie eksperymentalnej fotografii i filmu, sztuki konceptualnej oraz

Intrygująca fotografia *Najkrótszy film świata* z 1975 roku, to eksperyment formalny, ale przede wszystkim gra z widzem, także rozmowa z samą sobą, dyskusja z pojęciami, jak czas, działanie, trwanie. Na fotografii Anna Kutera trzyma w dłoni maleńki kadr, na którym widać jej postać sfotografowaną od tyłu. Trzyma go i patrzy weń w taki sposób, że jako widzowie mamy przekonanie, iż patrzy sobie w twarz, prowadzi z samą sobą dialog. Filmem jest zatem i ten kawałek kliszy, który sportretowana trzyma w dłoni, i sytuacja uwieczniona na zdjęciu – zdaje się trwająca w nieskończoność. *Najkrótszy film...* to również pretekst do rozważań na temat obrazu w obrazie, symbolicznego zjawiska zwielokrotnienia, sobowtórów i lustrzanych odbić, świata w świecie.

Niezwykle przewrotna sytuacja została uwieczniona w filmie *Dialog* z 1973 roku. Młoda artystka chodziła po ulicach wrocławskiego Biskupina – dzielnicy słynącej z ulic poświęconych znanym malarzom – zaczęła przechodniów i pytała o ulicę Anny Kutery. Sam tytuł pracy zastanawia: „dialog”. Jaki „dialog”? Z kim: z przypadkowym przechodniem? Z samym pojęciem artystycznej sławy? Po co i o czym prowadzony? Może to dialog o wartości sztuki i pozycji twórcy? Może dialog na temat świadomości i wiedzy o sztuce zwykłych ludzi? Sama akcja artystyczna to próba wchodzenia w interakcje z przypadkowymi osobami, próba nawiązania rozmowy, ale też proces budowania, projektowania własnej tożsamości.

Sądząc po zaprezentowanych w MWW pracach obiecująco zapowiadał się również Piotr Olszański. Niestety, jego życiorys to prawdziwa biografia „młodego gniewnego”. Młody artysta popełnił samobójstwo w 1987 r. Był wtedy na emigracji, w Australii. W MWW zaprezentowano jego juvenilia z czasów, gdy żył jeszcze w Polsce.

Uwagę zwraca przede wszystkim *Soft Tool* (1975), autoportret, na którym artysta ma w ustach szerokokątny obiektyw. Praca jest niczym prorocтво: zamiast mówić, możemy wyrażać siebie za pośrednictwem obrazu. W naszej wrokokocentrycznej i zdominowanej przez obraz kulturze praca *Soft Tool* ujawnia swoją dodatkową wartość. Podobne znaczenie mają *Social games* (1975) czy *Synergia – podnoszenie* (1975) ujawniające jedyne w swoim rodzaju zespolenie artysty z narzędziem tworzenia sztuki, do kresu fizycznych możliwości człowieka. W przypadku *Synergii* narzędziem jest kamera unoszona w wyprostowanych rękach nad głową. Jednocześnie jest kręcony film, a dynamikę organizuje wymierzany przez artystę takt.

Artyści skupieni wokół GSN rekułtywowali tradycję awangardy i grup artystycznych powstających w okresie międzywojnia, odwołując się do nieco

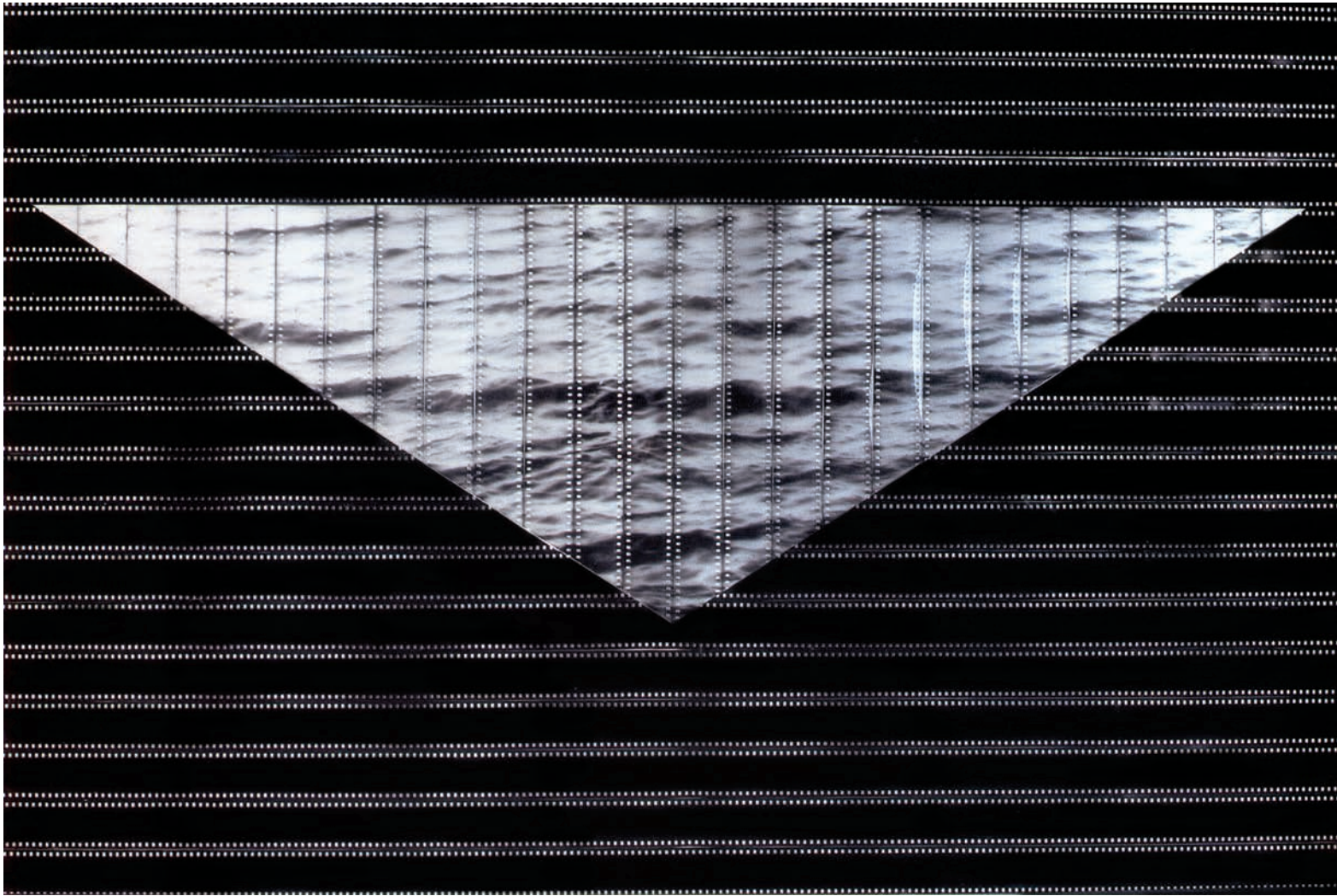


kontekstualnej. Lata 70. to również czas rozkwitu performansu, sztuki związanej z działaniem, ciałem artysty, które staje się podstawą sztuki, z tą formą wyrazu artyści GSN również eksperymentowali.

Ferment po odwilży umożliwił też międzynarodową wymianę artystyczną. We Wrocławiu można było oglądać sztukę behawioralną duetu Reindeer Werk z Londynu, prace Nielsa Lomholta z Danii, poezje wizualne autorstwa Luciano Ori. Gośćmi Galerii byli też Klaus Groh, Gabor Attalai, Adriano Patola i inni wybitni węgierscy artyści. Na wystawie w MWW pokazany był film Michaela Snowa *One second in Montreal* z 1970 roku. Ten wybitny kanadyjski artysta eksperymentalny gościł w GSN dwukrotnie: w 1978 i 1980 roku. Ze swoją grupą muzyczną CCMC odbył tournée po Polsce.

Oglądanie w MWW kolekcji prac – przede wszystkim fotografii – artystów pokazywanych w Pałacyku w latach 70., czyli dość dawno, było z jednej strony powrotem do przeszłości, z drugiej niezwykłą podróżą na drugą stronę lustra. Po tej drugiej stronie rzeczywistość nabiera innych kształtów, przestaje być tylko realistycznym odzwierciedleniem, staje się zaskakująca, symboliczna, a nawet metafizyczna. Włączenie tych prac i doświadczeń do indywidualnego doświadczenia było dla mnie niemalże automatyczne: to tak, jakbym słuchała opowieści i oglądała wielki album – pełen świeżości, otwartości na eksperyment, niekonwencjonalny. Mój sentyment do tamtych czasów będzie jeszcze większy. ■

Kutera w najlepszej formie



Marzyciel i twórca Instytutu Racjonalizacji Kultury. Organizator zbiorowych działań twórczych i samowładny projektant kultury. 65-letni dziś Romuald Kutera zaczął jako genialne dziecko, a w latach 70. stał się jednym z najważniejszych artystów polskiej neo-awangardy. W 1976 roku w Art Diary wydawanym przez Giancarlo Politiego pojawił się wśród najważniejszych polskich artystów jako jedno z najgorętszych polskich nazwisk. Pozycji nie oddał, a jego retrospektywa w Muzeum Współczesnym Wrocław (10.10.14–8.12.14), przygotowana przez Sylwię Serafinowicz, pokazała twórcę zaskakującego i twórczego.

Zachowane juvenilia ujawniają już w pełni dojrzałego artystę swobodnie operującego formą. W liceum plastycznym miał opinię najzdolniejszego. Nie zawahał się jednak porzucić malarstwa dla filmu i fotografii, gdyż należy do pokolenia, który rozwinął etos nowych mediów – demokratycznych i nowoczesnych. W 1974 roku zrobił nawet prześmiewczą pracę o malarstwie: sfotografował się z puszkami farby ściennej z „Polifarbu” i zatyłował zdjęcie ironicznie Potencjał. To dzięki m.in. Kuterze mówiło się o Wrocławiu jako stolicy polskiego konceptualizmu. Nigdzie bowiem nowoczesność nie wybuchła z takim rozmachem i zapalczywością jak właśnie w głównym mieście tzw. Ziemi Odzyskanych. Modernizacyjny zapał i poszukiwanie nowej tożsamości zaowocowało radykalnymi

decyzjami artystycznymi. Dopiero we Wrocławiu okazało się, że ogłoszona nieco wcześniej diagnoza Gombrowicza, że Polacy to naród który zdobywa się jedynie na sztukę „pocziwą” i „zacną”, tu wśród „Nowoślązaków” zdecydowanie się nie potwierdziła. Kutera potrafił podrobić bilety na występ Niemena w Hali Ludowej, zwieść swojego profesora przedstawiając mu idealnie wykonaną kopię, a gdy nieco spoważniał – fotograficznie rejestrować proces swojego zniknięcia. Próbował zresztą wszystkiego: sztuki konceptualnej, sztuki niemożliwej, działań efemerycznych, land artu, performansów dokamerowych, działań kolektywnych, audio-artu (współpracował z Andrzejem Biezańem, kompozytorem muzyki eksperymentalnej)... nieodmienne ze świeżością, spontanicznością i ujmującą prostotą. Choć brzmi to jak truizm, to sztuka ta broni się i przetrwała do dziś, bo Kutera po prostu miał talent. Okazało się, że nawet w ramach tak oschłego i teoretycznie anty-estetycznego kierunku jak postkonceptualizm da się wyczarowywać piękno, jako wartość dodaną. I to mimo tego, że sam Kutera opracował zasadę wartościowania dzieła sztuki ze względu na jego społeczny wymiar, a nie poprzez kryteria estetyczne.

Gdy Jerzy Ludwiński prowadził „Galerię Pod Moną Lizą” (1966-1970), inicjującą artystyczną rewolucję w mieście, Kutera chodził jeszcze do szkoły. Jeszcze w liceum poznał zresztą swoją

(...) nawet w ramach tak oschłego i teoretycznie anty-estetycznego kierunku jak postkonceptualizm da się wyczarowywać piękno.



przysłą żonę Annę i gdy zdarzało im się wspólnie wagarować, robili to zawsze w imię sztuki, wybierając plener zamiast siedzenia w ławkach. Ferment tamtych lat stał się zaczynem dla późniejszej eksplozji twórczej: już jako początkujący student działał intensywnie w założonej przez Zdzisława Sosnowskiego Galerii Sztuki Aktualnej. Szybko jednak założył własną Międzynarodową Galerię Sztuki Najnowszej (1973) i już rok później pokazywał dorobek działającego przy niej kolektywu w warszawskim „Remoncie”.

Romuald Kutera

1. *Trójkąt bermudzki*, 1995, 100x70 cm
2. *Zejście z cokołu 1*, 1973
3. *Ukrzesłowiona*, 2010
4. *Zejście z cokołu 2*, 1973
5. *Zejście z cokołu 3*, 1973

Na studiach dostał się do pracowni Alfonsa Mazurkiewicza, czyli „Mońka” jak go wszyscy nazywali. Akurat gdy Kutera studiował, Mazurkiewicz w 1972 roku wyjechał do RFN do Josepha Beuysa. Spotkanie z wielkim artystą było ważne dla wszystkich studentów PWSSP interesujących się nową sztuką. Dodawało skrzydeł, uczyło przekraczać granice i mieć >



1

Kutera przełożył różnorodność Wrocławia, (...) na wielojęzyczność i międzynarodową mobilność swojej sztuki.

Romuald Kuterka

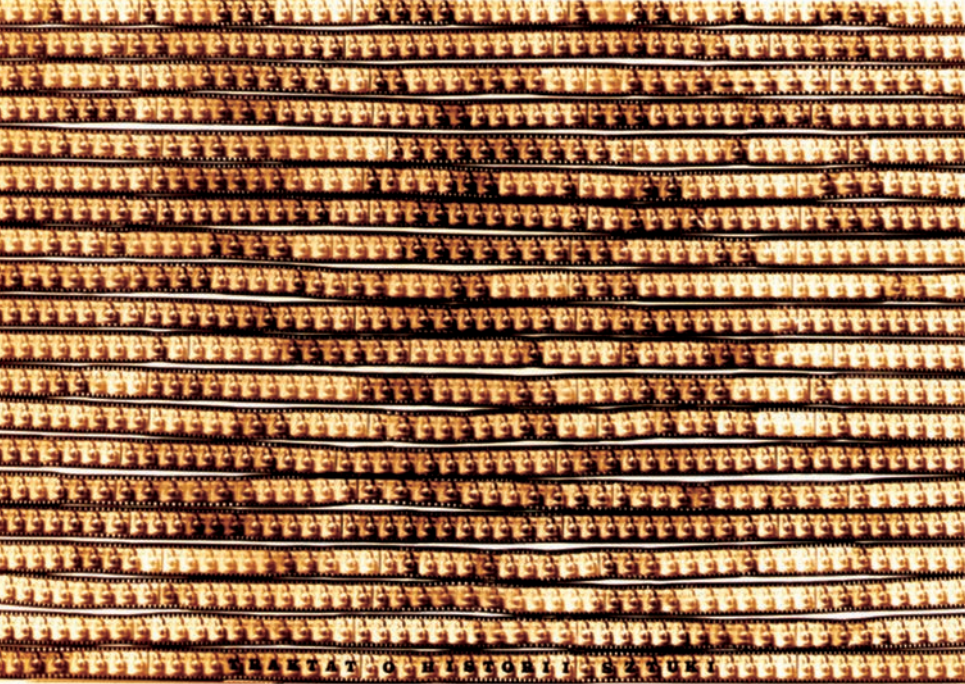
1. *Lusterko 1*, 1972
2. *Traktat o historii sztuki*, 1981, 100x70 cm
3. *Traktat o historii sztuki* (detal), 1981, 100x70 cm
4. *WDECH WYDECH*, 1973
5. *SKUPIENIE ODRYKI*, 2011

najwyższe aspiracje, w tym także do konfrontacji ze sztuką światową. Z porównań takich wychodził obronną ręką: sam Joseph Kosuth zachwycał się jego *Publikacją*, a kanadyjski artysta Michael Snow dwukrotnie przyjeżdżał na jego zaproszenie do Polski. Kutera w hołdzie Beuysowi i jego *Ausfegen* wymyślił akcje zamiatania ulicy na placu Czerwonym (dziś: Jana Pawła II). W jej ramach wraz z ekipą zaprzyjaźnionych artystów, po przejściu regularnego szkolenia, sprzątali przez godzinę plac w pomarańczowych uniformach, nieopodal dwuznaczniego transparentu „Artyści sprzątają miasto”. Mniej więcej w tym samym czasie Kutera spotyka Jana Świdzińskiego. Przyjaźń zaowocuje po czasie akcesem do ruchu kontekstualnego, wymyślonego przez Świdzińskiego jako oryginalny międzynarodowy alians artystów walczący z peryferiów ze sztuką z obszarów dominujących. W 1976 roku pojadą do Lund na pierwszą wystawę sztuki kontekstualnej i odtąd wciągnięty zostanie w wartki nurt wydarzeń, do których należy też słynna wyjazdowa akcja *Działania na Kurpiach* (1977). Wyjazdy te odbędą się w ramach działalności Galerii Sztuki Najnowszej (1975-1980) którą Kutera współtworzył z Lechem Mroźkiem, Piotrem Olszańskim oraz Antoszem&Andzią (czyli Katarzyną Chierowską i Stanisławem Antoszem).

Do najciekawszych wczesnych działań kolektywnych należy nakręcony w duecie z Mroźkiem film *Przekazywanie kamery* (1974) oraz w tercecie z Mroźkiem i Kazimierzem Helebrandtem – akcja *Kontakt* (1975). Ta ostatnia, zainicjowana rozmową telefoniczną, była procesem – sumą wzajemnych spotkań, zakończoną mityngiem we Wrocławskiej Galerii Fotografii, gdzie do nawiązywania relacji zachęcona została publiczność. Liczyły się więc jedynie wzajemne relacje, a nie wyprodukowanie dzieła. Unikał fetyszycacji „towaru” i sprowadzania dzieła do cennego obiektu-klejnotu, zamkniętego w idealnej, wypreparowanej przestrzeni. Dobrym przykładem jest tu pochodząca z tego samego roku, co *Kontakt*, równie brawurowa *Operacja symultaniczna* (tu do Kutery i Mroźka dokooptował Piotr Olszański) polegająca na jednoczesnym tworzeniu przez trzech artystów zapisu pejzażu migającego za oknami pędzącego pociągu i zestawieniu rezultatów jako dowodu na pluralizm. Wyprowadził dzieło sztuki z wielogłosowości tworzących je uczestników i otworzył na procesualność. Dynamika i mobilność była zresztą nie tylko tematem prac, ale również ich nowym przeznaczeniem.

Lekkie, powielane i wkładane w koperty lub brane pod pachę do teczki umożliwiały artyście aktywność poza niewydolnym systemem instytucji sztuki.

Od początku lat 70. Kutera tworzy serie błyskotliwych zdjęć przedstawiających proste czynności – rodzaj manifestu młodego artysty, wyrzekającego się patetycznego głosu o sprawach ostatecznych i uniwersalnych, by skupić się na banalnej codzienności. Manifestacyjny charakter tych foto-narracji wynikał w dużej mierze z ich autoportretowego charakteru – modelem był on sam i to miało swoją wyrazistą wymowę na przykład w serii trzech zdjęć „Zejszcie zokołu”. Do najciekawszych należy też *Wdech – wydech*: ujęty z boku artysta w pracy po prostu wdycha i wydech powierza, pełną pierś, by niewidzialne uczynić widocznym. To manifest elan vital i przekomarzenie się z metaforą młodopolskich geniuszy. Pięknem urzeka *Spojrzenie* – zdjęcie młodej kobiety (prywatnie późniejszej żony Anny) w czterech fazach ruchu głowy determinujących tytułowe spojrzenie i analizujących zależność między okiem „naturalnym” i okiem kamery. Generalnie, foto-narracje przemyciły do sztuki awangardowej ludzką figurę i były właściwe rodzajem nowej figuracji. Jednak tak w przypadku *Spojrzenia*, jak przypadku *Wysyłania obrazów – kontemplatorium*, gdy na kolejnych zdjęciach figura po prostu znika, opowieść o człowieku zamienia się opowieść o sposobach widzenia, meta-narracją samoświadomego obrazu. Na tę ostatnią foto-narrację składają się następujące sceny: artysta rozpala ogień, wytwarza mgłę – dymy, siada w podstawowej pozycji virasana (siad bohatera), a następnie w pozycji lotosu (padmasana), właściwej dla medytacji, i dokonuje czegoś, co można w przybliżeniu opisać jako kwantowa teleportacja samego siebie. Trudno precyzyjnie opisać rytuał przedstawiony w *Wysyłaniu obrazów – kontemplatorium*; niewątpliwie Kutera przybrał rolę jogina pragnącego dzięki medytacji i procesowi wibracyjnej dematerializacji cząstek stałych dokonać manifestacji swojego „tęczowego ciała”, postrzeganego jedynie sercem, a nie oczami. Do dyskursu niewidzialności artysta dodaje sakralne praktyki buddyzmu i hinduizmu, a możliwość zniknięcia bez śladu pozostawia w ambiwalentnym zawieszaniu. Na ostatniej, czwartej, fotografii *Wysyłanie obrazów – kontemplatorium* Kutera jest jednak ciągle widoczny; możliwe więc, że skoro jednak go widzimy, dysponujemy specjalnymi, „wyższymi” umiejętnościami. Czy zatem artysta zniknął,



2



3



4

a widzimy go dzięki uzyskaniu wysokiego poziomu duchowego? Czy może jednak nie udało mu się zniknąć, a nasz poziom duchowy nie jest szczególnie zaawansowany? Na to pytanie nie jesteśmy w stanie odpowiedzieć. Widzenie i niewidzenie stało się sprawą zależną od rozwoju duchowego, a nie od fizjologicznych uwarunkowań oka i tak pogardzanej przez Duchampa percepcji siatkówkowej i odbioru czysto wizualnego. Artysta stworzył nam intelektualną pułapkę, problematyzując samą kwestię widzenia. Kutera lubi prace żartobliwe, w lekkiej formie przemycające fundamentalne spory o kształt sztuki.

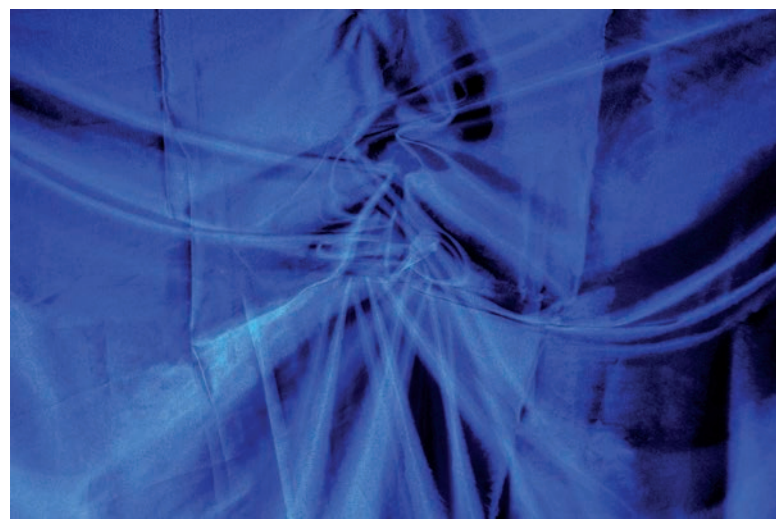
Podobną kwestią zajmuje się film *Lustro* (1974), w którym zaskakuje poetycki liryzm. Niemożliwy, aporetyczny dialog kamery i lustra, w którym lustro „odpowiada” oślepiającą łuną świetlną, staje się niepostrzeżenie opowieścią o przechodzeniu „na drugą stronę lustra.” A migoczące „zajęczkami” lustro wydaje się nadajnikiem jakiejś nieznannej, kosmicznej inteligencji. Rytmiczność refleksów zdaje się przechodzić w język, gdyż tak kamera jak i lustro weszły w system zaskakująco synergetyczny. Kamera chwytając najpierw wielki, olśniewający blask, zbliżając się powoli do lusterka ukazała, że blask pochodzi z dialogu dwóch przyrządów optycznych. W tym obcowaniu jest nie tylko transcendencja czegoś ponad-ludzkiego, jest obezwładniająca siła zdziwienia, jakby gotowość na przeżycie cudu, w kategoriach science-fiction.

W 1978 roku Kutera powołał Instytut Racjonalizacji Kultury, a w jego ramach m.in. powołał zespół mający dokonać racjonalizacji gry w brydża, gdyż – jak wyjaśniał – problem czwartego do brydża jest dotychczas nierozwiązany. Na początku lat 80. tworzy filmy bez kina, czyli filmy czytane. Polegają na tym, że nie są tradycyjnie wyświetlane, lecz w postaci taśm filmowych rozłożone płasko w ciągach obok siebie, jako materialny, konkretny obiekt.

Niedługo później objawi mu się Odryka – tajemnicza kobieca postać związana z Odrą. Stworzenie fikcyjnej postaci stanie się pretekstem do snucia najróżniejszych opowieści, mock-dokumentów, a także performansów. Jeden z nich – z udziałem tancerki – odbył się niedawno w Gorzowie Wielkopolskim (listopad 2014) z okazji zakończenia prowadzenia tam przez artystę Galerii Sztuki Najnowszej (2008-2014). W ciągu sześciu lat sprowadził do Gorzowa najznamienitszych polskich artystów, wyprodukował filmy (m.in. o Jerzym Beresiu) i m.in. skomplikowane plany para-filmowe dla zdjęć Zbigniewa Libery.

Kutera przeżył różnorodność Wrocławia, miasta migrujących przybyszów, na wielojęzyczność i międzynarodową mobilność swojej sztuki. Marzy mi się, by zamiast tulipanów z Ikei jego foto-narracje trafiły do zwykłych domów. Ich bohater przypomina bowiem, że ograniczenia polityczne w sztuce służą duchowi oporu. A prace te nie utraciły nic z siły marzycielstwa w wyrafinowany sposób przetłumaczonej na język pełnego życiowej energii i poczucia humoru mieszkańca wielkiego miasta. ■

5



Marian Warzecha. Kolaże

Marian Warzecha kolekcjonerem? A może archeologiem, etnografem?

„Historia jest wielością mniej lub bardziej zagadkowych ruin, których układ architektoniczny artysta musi zrekonstruować”.

74

Do tej pory znając jego twórczość, można było przejść nad tymi stwierdzeniami, machając na nie ręką jako na kolejny metaforyczny wymysł piszącego. Jednakże na początku października otworzyła się w Galerii Starmach nowa wystawa. Zaprezentowane na niej zostały prace Mariana Warzechy. To już trzeci indywidualny pokaz jego twórczości w tym miejscu, jednakże pod względem chronologii są to prace najwcześniejsze. Pochodzą z czasów tuż po wojnie 1946-1949, kiedy to artysta uczęszczał do liceum i był na pierwszych latach studiów. W literaturze dotyczącej jego twórczości był to do tej pory temat jedynie lekko zasygnalizowany w kilku artykułach. Biorąc pod uwagę fakt, że większość członków Grupy Krakowskiej jest w pełni opracowana, ten nieznan szerzej okres działalności jest tym bardziej intrygujący. Marian Warzecha znany był do tej pory z późniejszych prac, które powstawały od lat 60, aż do dnia dzisiejszego. Ta krakowska wystawa daje zatem unikatową możliwość odkrycia na

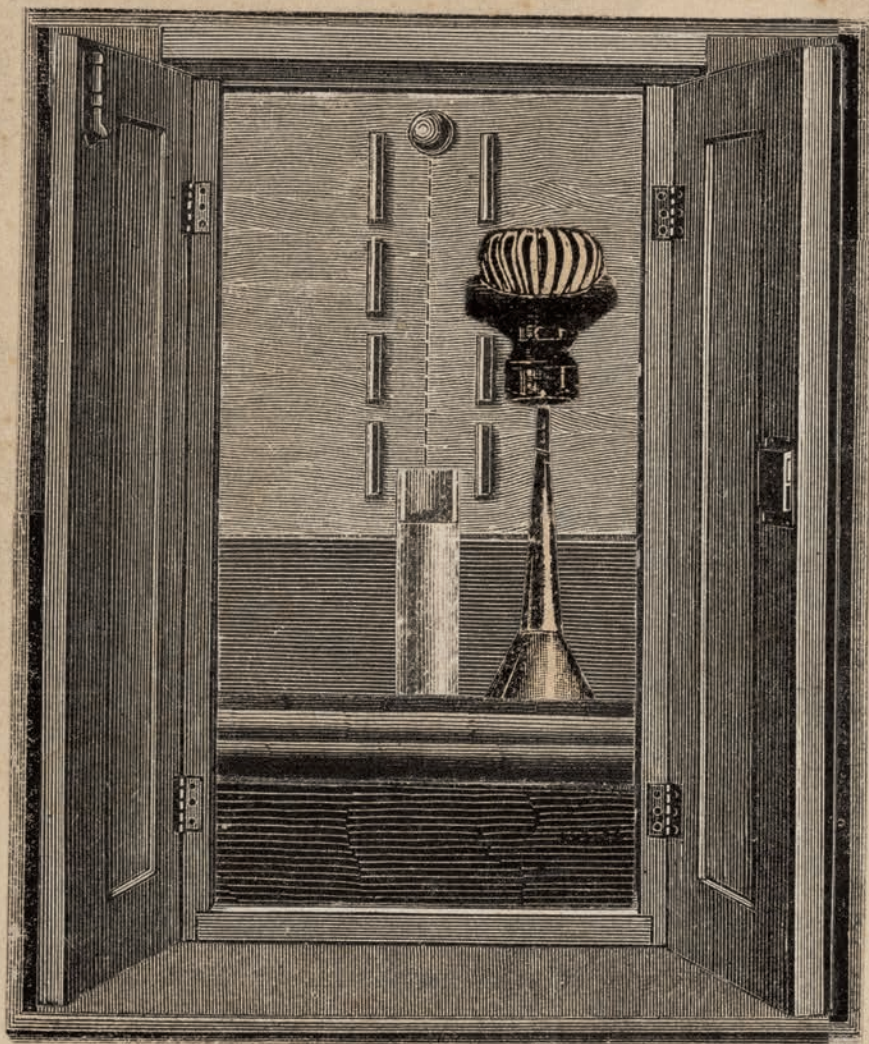
nowo artysty. Pokazuje wczesny okres, w którym kształtowały się jego poglądy i precyzował się kierunek obranej później drogi artystycznej.

Prezentowane na wystawie prace są kolażami. Można wyróżnić w nich trzy etapy powstawania. Pierwszy, najwcześniejszy wychodził od inspiracji kubizmem. Drugi – kiedy to malarz natknął się na prace Maxa Ernsta – wykazuje zwiększenie ilości elementów, a także rozbudowanie warstwy narracyjnej w surrealistno-futurystycznym wizje. Z czasem jednak Warzecha zaczął odchodzić od przedstawialności i iluzji w „obrazie”. Kolaże stawały się coraz bardziej abstrakcyjne – nabierały znanej nam z jego późniejszych prac formy.

Bardzo ciekawe jest samo sięgnięcie po tę technikę. Technika, która narodziła się za sprawą dadaistów po I Wojnie Światowej i była narzędziem buntu wobec ówczesnej rzeczywistości oraz wyrazem obaw o jej nowy charakter. Kolaż stał się najbardziej adekwatnym językiem do tego, aby opisać rytm i złożoność 20-lecia międzywojennego. Dwaście lat później w powojennej Polsce, w której brakło dostępu do książek, zagranicznej prasy, gdzie nowinki z zachodu przesączały się na zasadzie poczty pantoflowej, młody szesnastoletni człowiek niczym tamci zbuntowani dadaści obrał tę technikę jako swoją metodę wypowiedzi artystycznej. Powstałe w ten sposób prace były również buntem wobec zastanej rzeczywistości, odgórnie narzucanych zasad tworzenia (powoli socrealizm stawał się tendencją obowiązującą), akademickiego koloryzmu, a także układów w środowisku krakowskim oraz niepisanego przymusu nowości i niepowtarzalności.

Kolaże stały się dla Warzechy także polem do własnych eksperymentów nieskrępowanych okiem profesorów czy kolegów. Były one dość zaskakujące. Do kolaży nie używał jak starsi kole-dzy aktualnych magazynów czy zdjęć. Jego prace jako poszukiwania czysto formalne (rozważania na temat przestrzeni, relacji, jednolitej materii) nie anektowały „fragmentów” bieżącego świata. Warzecha zwrócił się ku przedmiotowi nieco zapomnianemu, a na pewno niedocenianemu – ku papierowi. W antykwariatach, na targach szukał starych, nikomu niepotrzebnych XIX wiecznych magazynów i podręczników. Od znajomych i rodziny dostawał stare listy i gazety. Następnie z precyzyjnie wybranych i wyciętych fragmentów tworzył nowe kompozycje. Fragmenty grafik ukazujących maszyny traciły swe pierwotne znaczenie i przynależność. Poprzez nowe zestawienia nabierały odmiennego charakteru. Tworzyły surrealne krajobrazy, figury i wreszcie





Marian Warzecha

1. *Bez tytułu*, 1947, collage/tektura, 50,3x32,2 cm, dzięki uprzejmości artysty i Galerii Starmach

2. *Bez tytułu*, 1948, collage/tektura, 14,7x12,5 cm, dzięki uprzejmości artysty i Galerii Starmach

Fot. 1–2 M. Gardulski

nieprzedstawiające kompozycje. Strony z rękopisów i listów zostały przekrzywione, odwrócone do góry nogami. Ich struktury i kompozycje oparte są na liniach rotograviur oraz płaskich i gładkich płaszczyznach.

Szesnastolatek po przeżyciach wojny zwrócił się ku przedmiotowi surowemu i zapomnianemu lub też nikomu nie potrzebnemu. Warzecha wybrał i uczynił papier głównym „bohaterem” prac, w momencie kiedy większość artystów traktowała go jako materiał strictly użytkowy, podkład pod rysunki,

akwarele, grafiki itd. Zafascynowany jego właściwościami, barwą, strukturą, a także sposobem, w jaki reagował z tuszem, wykorzystywał te subtelne wartości. Wydobywał owe niuanse, czasami lekko podkreślając je delikatnym podmalowaniem czy takim a nie innym usytuowaniem. Anektował odpadki przeszłości i nadawał im drugie życie. Niczym demiurg podnosił oraz nadawał rangę sztuki temu, co zostało skazane na zniknięcie i zniszczenie. Artysta tym samym pozwalał im raz jeszcze przemówić. Dał im życie wieczne.

Poprzez uszeregowanie na kartonie uratował rozpadające się przy każdym dotknięciu strzępki cudzych myśli i słów.

Tego typu działanie kontynuowane było też w dojrzałych pracach z lat 60. i 70. Do ich konstrukcji używał bowiem znalezionych na targach staroci i w rzymskich antykwariatach starodruków, XVI-wiecznych papierów, z czasem zaanektowanych lub wykonanych przez siebie niewielkich obiektów, świątków oraz znalezionych lub osobiście wykonanych figurek. Włączał je do kolejnych cykli prac, np. do „Metazbiorów”. I tak, >

Marian Warzecha

1. *Bez tytułu*, 1948,
collage/tektura, 27x19,6 cm,
dzięki uprzejmości artysty
i Galerii Starmach

2. *Bez tytułu*, 1949,
collage/tektura, 22,8x30,5 cm,
dzięki uprzejmości artysty
i Galerii Starmach
Fot. 1–2 M. Gardulski

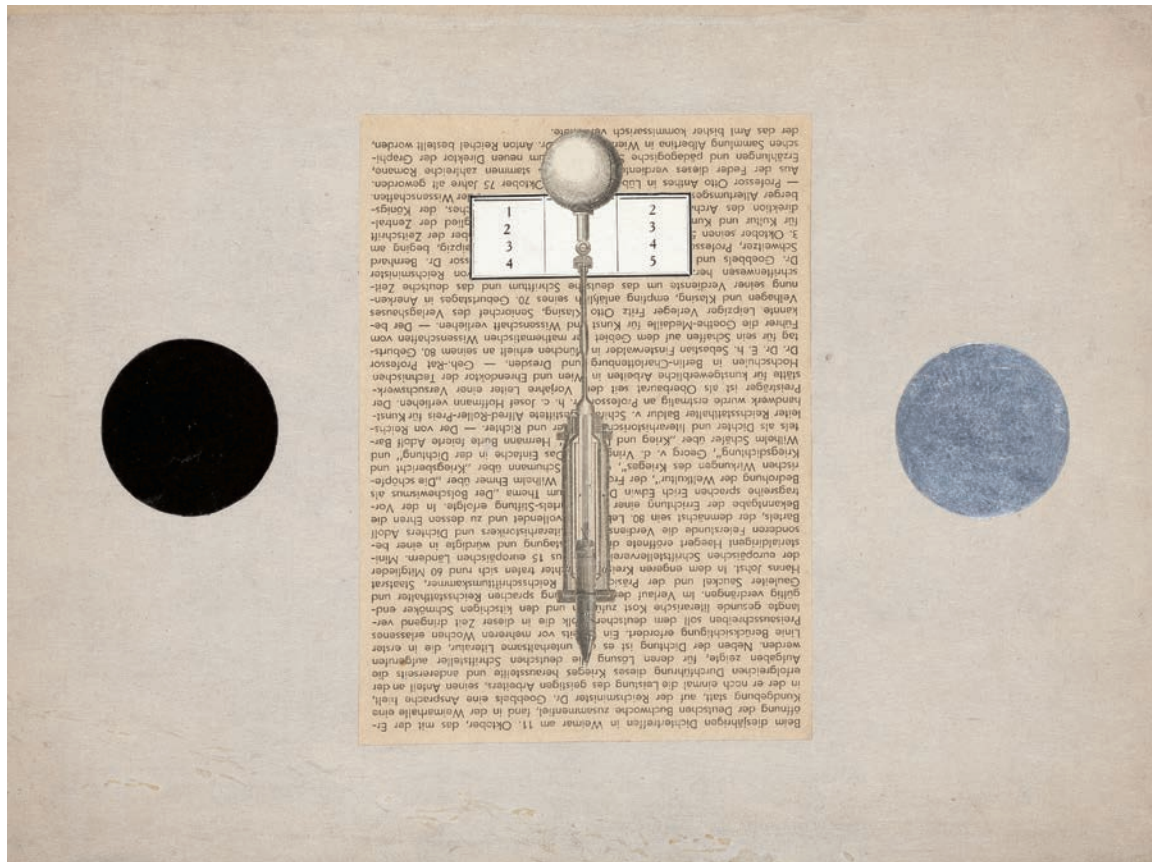
**Niczym etnograf
śledzi ślady
i pozostałości
dawnej działal-
ności ludzkiej (...)
odkopuje dawno
wyrzucone (...)
przedmioty.**

kolejne płótna tryptyków należących do cyklu „Metazbiór I”, odnoszą się do trójdzielności natury ludzkiej. Pierwsze płótno zawierające pozostałości z przeszłości, figury, świętki, fragmenty rzeźb, było zbiorem opisującym nietrwałość natury ludzkiej, biologicznej, przemijającej – chwilowej. Drugie płótno opierające się o geometryczne formy odnosiło się do konstruujących i porządkujących zdolności drzemiących w człowieku. Trzecie natomiast, gdzie widniały „formuły” oraz wzory, świadczyło o zdolności abstrakcyjnego myślenia, które ma moc kreacyjną, twórczą.

W okresie, w którym powstawały najwcześniejsze – kolażowe prace Marian Warzecha miał wiele planów na przyszłość. Zastanawiał się nad byciem aktorem, architektem, inżynierem, artystą (a w niedługim okresie studiował malarstwo, historię sztuki, etnografię i archeologię). Ostatecznie jednak w jego pracach połączyły się wszystkie te dziedziny. Niczym bowiem etnograf śledzi ślady i pozostałości dawnej działalności ludzkiej. Jako archeolog wydobywa, odkopuje dawno wyrzucone/zakopane i zagubione w meandrach pamięci przedmioty. Niczym architekt puryzmu z przedmiotów ubogich buduje nowe światy, przestrzenie i obiekty. W teatrze jego sztuki (kolaży, obrazów) zagrało wielu aktorów – przedmioty znalezione. Każdy z nich był niepowtarzalny i niezastępowalny, jednak dopiero razem stworzyły wielki teatr, gdzie przeszłość, terażniejszość i przyszłość tworzą jedno niepowtarzalne dzieło sztuki. ■



1



2



ALICJA KLIMCZAK-DOBRZANIECKA

Malarskie wzloty Ikara

Z *uj szybko, umieraj kiedy chcesz* – to współczesna wersja motywu Ikara. Plany, próba realizacji marzeń, poświęcenie dla wielkich spraw i fiasko. Dawni bohaterowie, pionierzy swoich czasów, realizatorzy rewolucyjnych założeń, królów życia. Awanturnicy, jak Charles Lindbergh, czy tragiczni bohaterowie, jak Amelia Earhart czy Alberto Santos-Dumont. Realizacja raptownych pomysłów, przygoda i dramat. Brzmi jak stary dobry film, na okrągło emitowany.

Malarstwo Krystyny Szczepaniak należące do cyklu „Marzenie” jest gorzką refleksją nad człowiekiem i jego tragiczną naturą. Artystka w swoim ostatnim, wciąż realizowanym cyklu prac, przywołuje ikaryjski motyw, dokonując jego aktualizacji. Wskrzesza niegdysiejszych bohaterów, ukazując w klasycznych już pozach z najbardziej chwalebnych momentów życia. Odwołując się do przeszłości, opowiada o teraźniejszości, o przypisanej ludziom nieustającej potrzebie przekraczania granic, demiurgicznych dążeniach do łamania kolejnych barier i tragicznych niepowodzeniach.

Malarka nadaje swoim przemyśleniom precyzyjną i przemyślaną oprawę, za którą stoją świadomość dziejów sztuki oraz techniczna sprawność i dyscyplina. Z jednej strony dźwięczą echa pradziejów twórczości człowieka, widoczne

przede wszystkim w „skalnym”, nieregularnym rozłożeniu walorowym w partiach tła. Potem konfrontowane są one z odwołaniem do renesansowych, nowatorskich w swoim czasie, rysunków Leonarda. Pomiędzy nimi wplecione zostały szablon, fotografie niby z początku wieku, echa idealizowanych portretów czy plakatów filmowych z okresu międzywojennego oraz lat 50. Między tym wszystkim inżynierskie notatki, rysunki techniczne, zapiski z artystycznego wzornika, elementy reklamowej typografii oraz studia człowieka i projekty maszyn latających. Struktura obrazu jest przemyślana, wiadać w niej matematyczne wręcz przygotowanie, sumienne „odrobienie zadania”. Nie chodzi tu bynajmniej o akademickość, a przede wszystkim o świadome odwołania do konkretnych momentów w historii, przemyślaną kompozycję, kontrolowany, tylko pozornie niedbały, układ wątków w obrazie.

Przywołanie określonych punktów na osi czasu oraz konkretnej stylistyki dzieje się z pełną świadomością tego, co nastąpi później, a co nie zostało pokazane. Sugeruje ciąg dalszy. Renesans czy międzywojnie to okresy postępu, intelektualnego fermentu, technicznego kroku naprzód. Artystka odtwarza tę charakterystyczną aurę, kojarzącą się z początkiem i nowymi możliwościami, jednocześnie przewidując kolejny etap >

Krystyna Szczepaniak

1. *Aviator* z cyklu „Dialogi z przeszłością”, 2011, akryl, płótno, 100x100 cm, fot. Czesław Chwiszczuk

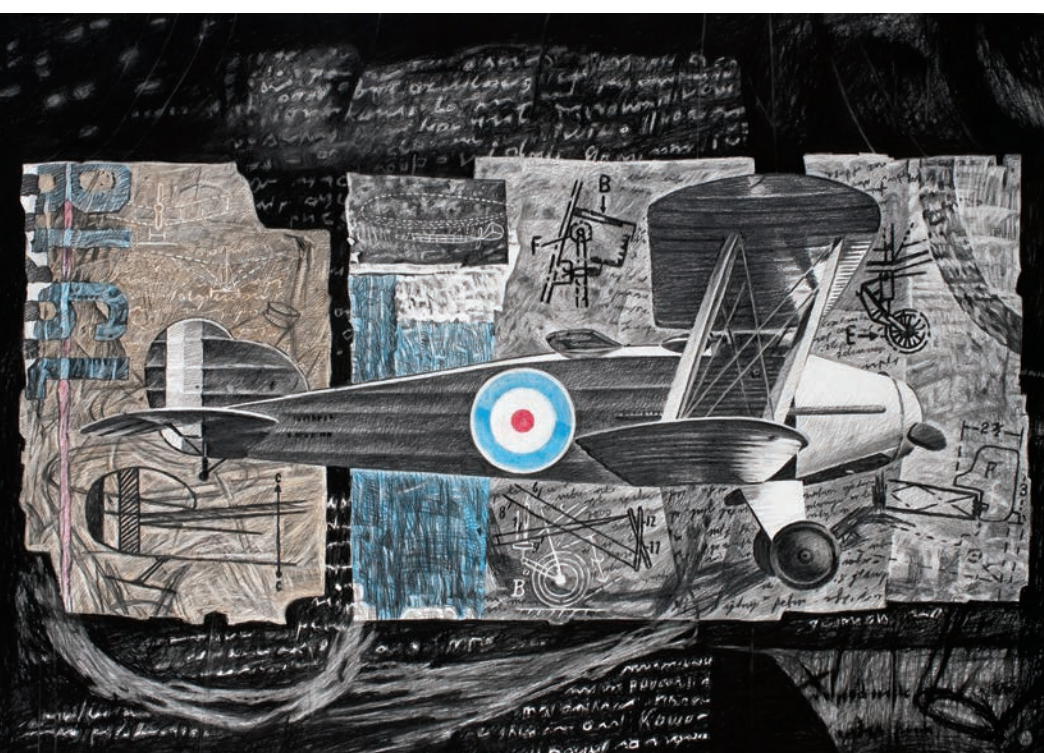


opowieści – gorzki, pełen zawiedzionych nadziei, odmiennych od pierwotnie zakładanych efektów.

Malarstwo Krystyny Szczepaniak to nostalgiczna opowieść o człowieku, jego aspiracjach i dążeniach, które, w perspektywie czasu, nie zawsze okazywały się sensowne, potrzebne, efektywne. „Ci wspaniali mężczyźni w swoich latających maszynach” nie są już dłużej ikonami swoich czasów. To tragiczni bohaterowie, a raczej to, co z nich pozostało – nostalgiczne wspomnienie, ludzkie samouniżenie, fatalna potrzeba sięgania wyżej, przekraczania granic niemożliwego, skazana na porażkę.

Beznadziejność ludzkich działań nie jest jednak tym, co pozostaje w pamięci po obejrzeniu prac Krystyny Szczepaniak. Artystka jakby na przekór tradycji przedstawiania toposu nie pokazuje momentu upadku. Zatrzymuje Ikarów w momencie poprzedzającym koniec, a nawet jeszcze go nie zwiastującym. To czas pomysłów, nadziei, zdobywania. Być może jest to swego rodzaju zaklęcie przyszłości, która ma nadejść, może jeszcze uda się odwrócić bieg wydarzeń... Przecież istnieje jakiś sens w próbie realizacji marzeń, nawet jeżeli nie mają one prawa się spełnić.

Ewolucja twórczości artystki na przestrzeni lat wydaje się być odwrócona względem klasycznej historii sztuki. Podczas gdy jej dzieje postępowały od realizmu do abstrakcji (oczywiście to mocne uproszczenie i uogólnienie), u Krystyny Szczepaniak widzimy obranie odmiennego kierunku, jakby na przekór historii, ale w zgodzie z własnymi odkryciami i wnioskami. Wcześniejsze obrazy z lat 90. są abstrakcjami, w których kolor jest wartością podstawową. W miarę upływu czasu pojawiają się elementy przedstawiające, figury ludzkie, aż w końcu uwiadczenia się fascynacja ikoną. Wówczas jej malarstwo przybiera odpowiadającą tym zainteresowaniom formę, przypominając niekiedy np. trójdzielne obrazy ołtarzowe. W późniejszych latach do głosu dochodzi skłonność do symbolicznego traktowania poszczególnych elementów kompozycji. Obecne w działalności Krystyny Szczepaniak fotografia i ilustracja są chyba najistotniejszymi elementami determinującymi postać jej najbardziej aktualnego malarstwa. Abstrakcje przekształciły się w definiowalne kompozycje, które w cyklu „Marzenie” przybierają formę wręcz wyciętych momentów rzeczywistości (jak zdjęcie). Dawne przywiązanie do malarstwa nieprzedstawiającego chyba jednak nie zostało całkowicie zażegnane; jego echa widoczne są w partiach tła, co tworzy silny kontrast





Krystyna Szczepaniak

1. *Amelia* z cyklu „Heroes”, 2012, ołówek, kredka, papier, 30x30 cm
2. *Idea*, 2012, ołówek, papier, 100x70 cm, fot. Czesław Chwiszczuk
3. *Charles* z cyklu „Heroes”, 2012, ołówek, kredka, papier, 30x30 cm
4. *Alberto* z cyklu „Heroes”, 2012, ołówek, kredka, papier, 30x30 cm

pomiędzy realistycznym, reporterskim wręcz ujęciem np. samolotu a właśnie bardzo malarzkim tłem. Nawet jeżeli prace wykonane zostały ołówkiem i kredkami, to mamy wrażenie że przestrzeń za konkretnym przedmiotem czy osobą jest „malarzkim ornamentem”.

Krystyna Szczepaniak sama przyznaje, że różnorodność dróg, którymi zdarzyło się jej podążać bywała dla niej samej utrudnieniem, sprawiała, że pojawiała się niepewność, czy rzeczywiście jej twórczość idzie w odpowiednim kierunku. Prace z ostatnich lat wydają się być dowodem na to, że owe wątpliwości są już przeszłością. Widoczne jest w nich połączenie (a może echa) dawniejszych zainteresowań twórczych oraz różnorodności mediów, którymi artystka posługuje się na co dzień. Malarstwo nie jest już odbiciem ciągle nowych poszukiwań, a stanowi uznanie dokonanych wyborów oraz zapowiada dalszą eksplorację właśnie tego, zdefiniowanego już, obszaru. ■





LENA WICHERKIEWICZ

O cielesnej naturze rzek „Ciała rzek” Izabeli Żółcińskiej

Delikatny, lecz monumentalny „baldachim” z czerwonej, przezroczystej tkanki meandrycznych linii. Subtelny, choć zwracający uwagę, emanujący ciepłem system „naczyń połączonych”. Ornamentalny krwioobieg ujawnia po pewnym czasie swoją prawdziwą tożsamość: to kształt wody, „zamrożony” system rzeczny norweskiej Glommy, największej rzeki kraju. Ta wyjątkowa rzeźba rzeki jest permanentną instalacją wykonaną przez Izabelę Żółcińską dla budynku Nord Østerdal Videregående skole w Tynset.

Artystka jest znana przede wszystkim jako autorka projektów materializujących ideę kapilarną: „Zjawisk kapilarnych” w Cysternie przy Zamku Ujazdowskim, *Ściany ciepła* kamienicy przy ulicy Hożej w Warszawie, rysunków, obrazów i koszul. W realizacjach tych cienka, czerwona linia, kreśląc, wydobywała życiodajnie szlaki, dotykała historii, terapeutycznie oplatała fragmenty nieczynnej architektury, ujawniała pulsujące ciepło ukrytego krwioobiegu. Najnowsze projekty „riecznych ciał”, których dotychczasowym podsumowaniem jest instalacja w Tynset, uznać można za przedłużenie, choć w indywidualnej, osobnej formie, kapilarnej idei. Kłęczyste macki, poświęta cieplej czerwieni, współczulność, komunikacja – to tylko niektóre wspólne tropy tych obu, będących we wzajemnym przepływie, cykli.

TECHNOLOGIA

Idea „opowieści o rzece” narodziła się w technologicznym łonie, bowiem w przypadku „Ciał rzek” punktem początkowym i istotną podpowiedzią dla artystycznych rozwiązań było rozwiązanie technologiczne. Water jet, bo o nim mowa, to proces cięcia strumieniem sprężonej wysokim ciśnieniem wody, działanie zaczerpnięte z natury, wykorzystujące pierwotną, erodującą siłę płynnego żywiołu, które pozwala na niezwykle precyzyjne wykrawanie nawet bardzo drobnych elementów (o średnicy 0,05 mm). Izabela Żółcińska zaznajomiła się z technologią latem i jesienią 2011 roku podczas warsztatów „Art&Apparatus”, zorganizowanych w ramach wymiany Art Line Project w szwedzkim Ronneby, w Water Jet Lab. Kształtowanie materii w procesie water jet, nie pozostało bez wpływu na formę i znaczenia powstającego cielisto-riecznego projektu. Był to zresztą pierwszy raz, kiedy technologia stała się dla artystki bezpośrednią „przyczyną” realizacji. „Przyczyną”, która

nie zatrzymała jej na etapie warsztatowych eksperymentów, inspirując do dalszych obserwacji, poszukiwań możliwości artystycznego zastosowania poznanego procesu, odkrywania zasady działania naturalnego mechanizmu. Istotną rolę spełniło także miejsce, gdzie „Ciała rzek” zostały zainicjowane – Ronneby – w XIX wieku słynne szwedzkie uzdrowisko. Wydobywane tu, dzięki zastosowaniu skomplikowanych urządzeń, lecznicze wody pijano ze względu na wysoką zawartość żelaza. Trop metalicznego pierwiastka, składnika komórek krwi, skierował jeszcze raz myśli artystki ku czerwieni, a wodne konotacje – ku przepływającej przez miasto rzece Ronnebyån. To ona właśnie stała się pierwszą bohaterką rzeczno-cyklad. Ciało rzeki: przestrzenny rysunek jej kształtu w zmniejszonej skali, hydrogeologiczny ornament, misternie i precyzyjnie wycięty z przezroczystego, czerwonego pleksiglasu. Jak się okazało w trakcie podsumowującej warsztaty wystawy, we wrześniu 2012 roku, historia Ronnebyån ma także dosłownie czerwony ślad: spłynęła czerwienią krwi podczas bitwy między wojskami szwedzkimi i duńskimi w 1564 roku. Woda i czerwień, płynność i emanacja ciepła stały się osnową cielesnych hydrografii. W ramach szwedzkich warsztatów artystka wykonała kolejne obiekty-mapy, wizerunki rzek zlewiska Morza Bałtyckiego: niemieckiej Piany i polskiej Wisły. Realizacje powstały w formie prototypowej, doświadczalnej, jako sprawdzenie możliwości, jakie stwarza technologia. Trzy pierwsze wodne ciała, mające 2 m długości każde, pokazane zostały na wystawach kończących projekt „Art&Apparatus” w Galerii EL w Elblągu i w Kulturcentrum w Ronneby.

PŁYNNE SENSY

Kolejny etap rzeczno-cyklad, odrębny, stanowi zrealizowana pod koniec 2012 roku mapa Odry. Tematem był już nie tylko wizerunek systemu śląskiej rzeki, lecz przede wszystkim opowieść o budowaniu relacji z wodnym organizmem, o bliskości losów i historii, o „uznawaniu rzeki za własną”. Podobną refleksję poczyniła w opowiadaniu „Potęga Odry” Olga Tokarczuk. Poznanie rzeki jest związane z oswojeniem obszaru, przez który przepływa. Przesączające się płyny wzajemnej wymiany wskazują także na integrującą rolę rzek: poprzez wodę odbywały się eksploracje nowych obszarów, transport, komunikacja, osiedlano się też w pierwszej

kolejności właśnie nad rzekami. Historia ludzi jest więc nierozzerwalnie związana z historią rzek. Czerwień rzeczno „preparatu” Odry, na to naukowe powiązanie wskazywał sposób prezentacji – w szklanym „akwariu” Galerii Sztuki Współczesnej w Opolu – wywoływała wyraźnie uczuciowy rezonans i łagodziła medyczny kontekst, wskazując na istnienie pokrewieństw cielesnej natury w tkance rzeki i tkance ludzkiej. Instalacja „ciała odrzańskiego” jest też czytelna w perspektywie realizowanej przez artystkę koncepcji poszerzonej cielesności.

Zjawisko wchodzenia w relacje, poszukiwania obszarów bliskich i tożsamy, dotyka procesu zakorzeniania i znajduje swoje naturalne przedłużenie w najnowszym projekcie, we wspomnianej na początku *Glommy*, zrealizowanej już w Norwegii, w nowym miejscu życia Izabeli Żółcińskiej. Tym razem jednak proces łączenia losów jest trwalszej natury, podobnie instalacja – ta obecna, w szkole w Tynset, ma charakter permanentny. Powstał rzeźbiarski obiekt, portret rzeki monumentalnych rozmiarów, 14 x 10 metrów, zapisany linią półprzezroczystej, czerwonej materii, podkreślający cielesną naturę cieku. Ta trwała forma, jakby wbrew naturalnym prawom, ujęła, „zatrzymała” podlegające nieustannym zmianom płynne ciało. Wodny charakter wyraźnie jednak rezonuje – w przezroczystości materii obiektu i w wodnej technologii, w której została wykonana.

Nie jest przypadkiem, że w polu artystycznego zainteresowania Izabeli Żółcińskiej pojawił się rzeczny temat, bowiem płynność była od zawsze podskórnym nurtem jej sztuki. Refleksja na temat płynności, która pojawiła się już w pierwszych dojrzałych pracach artystki – w cyklu „Plus minus”, przedstawiającym figury ludzkie poruszające się jakby nieważko, zanurzone w półprzezroczystym osoczu codzienności. Rzekę tymczasem, wodny organizm, bohaterkę ostatnich realizacji, czytać można także jako giętką metaforę istnienia, życia w nieustannym przenikaniu, przepływanu, przesączaniu, bez stałego, „twardo zdefiniowanego” kształtu, w niekończącej się transformacji.

Pod czerwienią tkanką *Glommy*, nawet wówczas, gdy już wiemy, że odzwierciedla system rzeki i jej geograficzne położenie, trudno nie pomyśleć o rzece inaczej jak tylko cielesnie i nie dokonać utożsamienia z ciałem naszym, ludzkim, nie odnieść do naszego wewnętrznego systemu wodnego, do naszej ukrytej płynności istnienia. Trudno nie ujrzeć w jej ażurowych meandrach szlaków naszych wewnętrznych krwistych cieków czy nie pomyśleć o centralnej tłoczni płynów, o naczyniach, nawet tych bardzo cienkościennych, o nieustannej, cichej wymianie, ciągłym przesączaniu i zmienności, którego w każdej chwili doświadcza nasze ciało. Nie jest zatem przypadkiem, że organizm *Glommy* wyznacza miejsce w przestrzeni szkoły w Tynset, mające służyć spotkaniu, wymianie, odpoczynkowi. Tożsamość naszego ciała i rzeki podkreśla barwa – intensywna, ciepła czerwień. Czerwień preparatu rzeki pełni także terapeutyczną funkcję ocieplania (podobnie jak czyni to architektura budynku, w której dominuje drewno) i oświetlenia, bowiem Tynset znajduje na obszarze, gdzie zima i związana z nią ciemność dają się wyraźnie we znaki. Dodatkowo, odnosząc instalację do topografii miejsca, zauważyć można, że jej ciepło i delikatna, tkankowa struktura, stanowią swoisty kontrpunkt do majestatu góry Tronfjell, górującej nad pejzażem okolicy, stałej, wyniosłej i chłodnej, przez większą część roku pokrytej śnieżnym płaszczem.

„Ciała rzek” Izabeli Żółcińskiej w pewnym sensie przenoszą kapilarną ideę do innej przestrzeni, do innego pejzażu płynności, do geografii konkretnych cieków wodnych. Czerwony rysunek rozrastającej się sieci naczyń kreśli tym razem przestrzenne topografie płynnych systemów. Rzeki to naturalne naczynia wody, która warunkuje istnienie na poziomie biologicznym. Czerwień kieruje ku cele, biologii, organiczności, projektuje, lub też raczej – odnajduje te jakości w rzeczonym istnieniu. Wizualne podobieństwo oraz bliskość funkcji – transportowych, odżywczych, komunikacyjnych – systemów rzecznych i krwioobiegu ujawnia w symboliczny sposób czującą, żywą naturę rzeki. Wydobywając analogię „macek” dorzecza do „ramion” systemu kapilarnego w naszym ciele, artystka zdaje się pytać o tego podobieństwa głębszy sens. Czy my odzwierciedlamy świat, czy też świat odzwierciedla nas? Widzimy nasze otoczenie przez pryzmat naszych właściwości, czy też nasza struktura, także ta wewnętrzna, jest odbiciem fundamentalnej zasady świata? Rzeka, naczynia krwionośne, system przepływu wody w roślinach – fragmenty pramembrany, rozprzestrzeniającego się prarysunku istnienia.

Relacja między materią „ożywioną” a „nieożywioną” jest motywem wyraźnie obecnym w twórczości Izabeli Żółcińskiej. Kwestionowanie tej powszechnie wytycznej granicy między obszarami życia i martwoty materii jest osnową jej sztuki.

Izabela Żółcińska

1–2. *Ciała rzek / Glomma*, 2014, Nord Osterdal Videregående skole, Tynset, Norwegia, fot. U. Tarasiewicz

Znacząc czerwony ślad jarzącego się życia czy też kreśląc linie czerwonym atramentem lub farbą, przypomina o wszechobecności istnienia, o rozrastającej się płynnie domenie bios. Szczególną atencją darzy artystka architektoniczną materię, wierząc, że budujemy, by chronić życie, by je poszerzać, pomieszczać. Architektura bowiem w szczególnie sposób przedłuża nasze ciała, a także wymienia z nami energię, odzwierciedlając życie. Tego zagadnienia dotyczyła najbardziej znana instalacja artystki *Ściana ciepła*, podjęła je również w realizowanym w tym roku w Nor-

wegii projekcie *Aedificium maximum norvegica* (2014), serii rysunków biologicznych korzeni budynku oraz postulacie jego wpisu do Czerwonej Księgi Ginących Gatunków. „Ciała rzeczne” znaczą inny obszar relacji, ujawniają inne aspekty organiczności. W przypadku *Glommy* doszło do szczególnej fuzji płynności i architektury, systemu kapilarnego i rzeczno, czerwieni krwi i błękitu wody, wnętrza i zewnątrz.

Artystyczne działania Izabeli Żółcińskiej są tyleż terapeutyczne, co symboliczne i tych dwóch dążeń i funkcji nie sposób od siebie oddzielić. Współistnieją ze sobą tworząc sedno jej realizacji. Obszar terapeutyczny dotyczy przede wszystkim przekazywania bądź ujawnienia energii życia, ogrzewania nieczynnych fragmentów rzeczywistości („redterapia”), wzbudzania szacunku dla życia, pielęgnowania empatii, krzewienia zasady współistnienia i współodczuwania. W sferze symbolicznej działania artystki poruszają warstwy różnorodnych znaczeń i odniesień, wydobywają wieloznaczne sensy, które ujawniają się podczas pracy. Czasami potwierdzenia pewnych intuicji przychodzą niespodziewanie, z zaskoczenia, jak ta o rzece Ronneybån, która spływała czerwiecią krwi. Realizacje dotyczą także sensów mi-

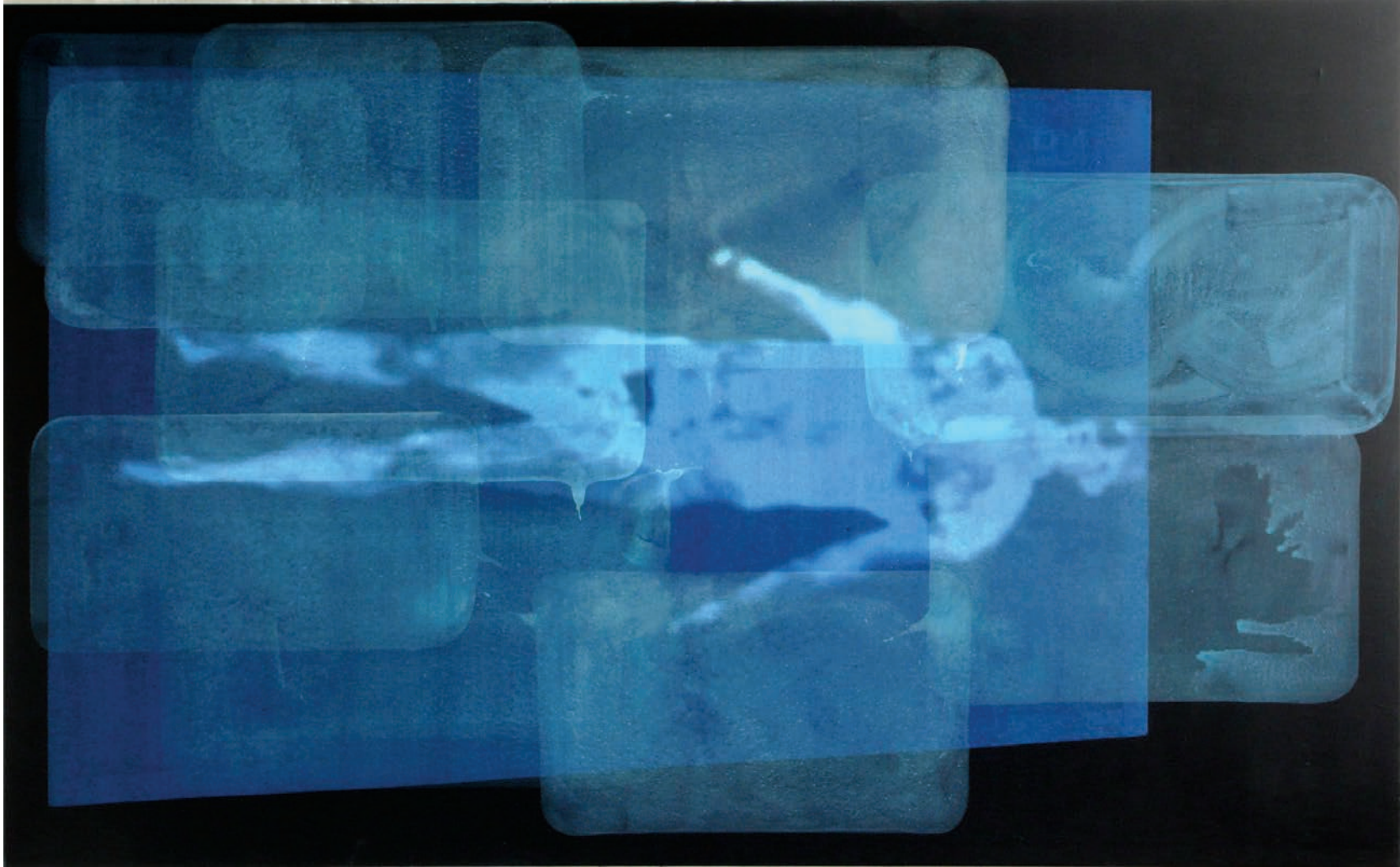


2

tologicznych, rytualnych, jest tak również w przypadku czerwonych rzek. „Przejdź czerwoną rzekę” w wielu pierwotnych kulturach oznaczało „ponownie się narodzić”. Czerwona rzeka jest znakiem przemiany wewnętrznej i, z uwagi na kolor – krwi i seksualności – ma szczególne znaczenie w procesie kobiecej transformacji. W perspektywie osobistej, „czerwone rzeki” oznaczać mogą istotny przełom, zmianę, rozpoczęcie kolejnego etapu, pewną granicę, którą należy przekroczyć, by przejść na kolejny etap wewnętrznego rozwoju.

Panbiologiczne, biofilijne spojrzenie charakteryzuje całą twórczość Izabeli Żółcińskiej. To patrzenie czułym i wrażliwym okiem, działanie artystyczne połączone z etycznym, wyrażające postawę współczulności wobec świata, miękkiego doń przyłgnięcia. To szacunek wobec istnienia, także wobec tych jego form, które z przyzwyczajenia uznajemy za „nieożywione”. Nawijając do wschodnich koncepcji, można powiedzieć, że w jej sztuce odczuwalna jest empatia wobec różnorodnej materii, wobec różnych form inteligencji, które przejawiają się w każdym aspekcie rzeczywistości.

Pod czerwonym baldachimem *Glommy*, w cieniu tej płynnej konstelacji, w giętkich ramionach rzeki czujemy się częścią większej całości, należymy tu, do tego miejsca, do świata. ■



AGNIESZKA GNIOTEK

Naukowo i emocjonalnie

Jak co roku, porównanie między Łodzią i Krakowem jest nieuniknione. Miesiąc Fotografii i Fotofestiwal, czy chcą czy nie, rywalizują ze sobą o względy miłośników fotografii. Ich formuła jest obecnie jednak tak różna, iż choć warto porównywać, choćby zamykając relacje z obu imprez w jednym tekście, to jednak oglądać je należy z nieco innym podejściem. W Krakowie możemy oczekiwać głębszej refleksji naukowej, kuratorskich projektów problemowych i namysłu nad przewodnim tematem. W Łodzi raczej delektujemy oczy świetną fotografią i obcujemy z wybitnymi nazwiskami. Między tymi dwoma opcjami na szczęście nie trzeba wybierać.

Relacje zacznijmy chronologicznie, czyli od Miesiąca Fotografii w Krakowie. Hasło przewodnie edycji brzmiało „Re: Search” i okazało się bardzo pojemne. zaproponował je, zaproszony do współpracy, kurator Aaron Schuman. Jego Re: Search miał koncentrować się na relacji fotografii i nauki, na poszukiwaniu wiedzy poprzez fotografię. Inspiracją tej tezy były początki powstania fotograficznego medium, a właściwie jej pierwsi wynalazcy. Talbot i Marey, Daguerre i Carroll nie byli tylko entuzjastami fotografii, a przede wszystkim naukowcami, wynalazcami, ludźmi sztuki. Fotografia jest niezwykle bogata oraz obdarzona ogromnym potencjałem twórczym i analitycznym, nie tylko pod względem estetycznym i artystycznym, ale także w kategoriach naukowej wiedzy i badań. Tak twierdzą praktycy i badacze fotografii. Nie jest ona już tylko medium służebnym, a twórczym – także na naukowym polu.

Tej tezy dobrze broniła wystawa otwierająca festiwal w Galerii Starmach. „Ostatnie obrazy” Trevora Paglena, to właściwie dokumentacja złożonego projektu naukowo-artystycznego. Główną rolę

gra w nim pewien satelita komunikacyjny oraz mały krzemowy dysk w połączonej obudowie, przymocowany do niego od strony z Ziemi niewidocznej. Satelity komunikacyjne umieszczane są na orbicie, z której nigdy nie schodzą. Kiedy zakończą swoją misję, tkwią tam dalej. Po wsze czasy. Są ich tysiące, a będzie jeszcze więcej. Krzemowy dysk przetrwa miliardy lat. Być może dysk i satelita przetrwają zagładę Ziemi. Na dysku Trevora Paglena znajdują się zdjęcia. Tylko one. Nie są to wesołe obrazki, napawające dumą dokonania kultury i techniki ziemskiej, nie ma na nim też nagrań z ziemską muzyką i pozdrowień w wielu językach. Takie wiadomości już w kosmos wysłaliśmy. Na dysku znajdziemy prawdę o współczesnym świecie: wojny, fastfoody, strony ze słowników, rodzinne zdjęcia z plaż i zapłakane dzieci – mieszanka, jaką w ciągu doby można wyeksplorować z facebookowych galerii. Nie jest to raczej przekaz przeznaczony dla domniemanych mieszkańców kosmosu. To raczej nasze własne „opisanie świata”, o którym wiemy, że przetrwa, i wiemy też, że nie będzie miał dla kogo trwać.

Fotografia od momentu swojego wynalezienia opisywała świat. Właściwie po to została stworzona. Zajęto nam sporo czasu, aby zrozumieć, że nie ukazuje prawdy. Dalej jednak używamy jej do prezentowania rzeczywistości. Prezentacji najczęściej dokonują media. Stąd wystawa przygotowana przez Davida Campany'ego „Walker Evans. Fotografia prasowa” pokazująca zdjęcia i całe strony z czasopism, autorstwa wielkiego fotografa, którego od tej edytorskiej strony mniej znamy, w przeciwieństwie do jego współczesnych. Gazetowe rozkładówki mogą być różnie zakomponowane, tak aby nieść odmienne treści. Często z tych

1. **Dominik Lejman**, *Nothing to Add*, 2011, Akryl na płótnie, projekcja wideo, Dzięki uprzejmości SOR Rusche Sammlung, Galeria Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki, Kraków
2. *Darkroom*, Art Inkubator, Łódź, fot. Adam Kruczek

samych fotografii da się ułożyć historie nawet ze sobą sprzeczne. W fotografii reporterskiej i dokumentalnej niemal przez cały czas jej trwania, aż do dziś, fotograf miał niewielki wpływ na układ swoich zdjęć w publikacji. Dla wielu twórców był to prawdziwy problem, także moralny. Wielu się buntowało, czego owocem choćby powstanie Agencji Magnum. Evans jednak, bardziej ceniał sobie pracę dla prasy niż wystawy w galeriach. Preferował kontakt z odbiorcą, wyzyskiwał moc magazynów ilustrowanych, ceniał aranżacje ich stron odpowiednio dobranymi zdjęciami. Dziś te rozkładówki powiększone i wyklejone na ścianach galerii działają nadal bardzo silnie. Jak mi nie, nie poprzez swoją ogromną formę. W czasach, kiedy publikowane były zdjęcia Evansa, świat był o wiele mniej zatłoczony obrazami. Naszym zmęczonym oczom należy czasem coś powiększyć, aby odbiór był zbliżony do czystej fascynacji obrazem, jakiej doświadczali nasi dziadkowie.

Enigmatyczna wystawa Claire Strand „Lektury dodatkowe” w Kamienicy Szołayskich pozostawiała odbiorców z pewnym drażniącym niedopowiedzeniem i niedookreśleniem. Znajdowały się w niej tropy i podpowiedzi, oczywistej tezy jednak nie było. Dzięki temu okazała się ona jedną z najbardziej zapamiętywalnych ekspozycji festiwalu. Strand interesuje fotografia wernakularna, kolekcjonuje ją. Choć uważa, że jej pasja należy raczej do sfery prywatnej, a nie wystawienniczej, to jednak pokazuje wybrane przez siebie zdjęcia, by wskazać nimi możliwe interpretacje, stawiać pytania i zwyczajnie zaciekawiać. Pomiędzy zdjęciami, ukazującymi zazwyczaj nieoczywiste sytuacje, umieszcza własne obiekty: manekiny z biologicznie żywą odzieżą, stosy książek, ceramiczne bryły geometryczne i protezy elektroniczne, których działanie wcale nie jest pewne. Strand wydobywa z wernakularnej fotografii ich surrealistyczny potencjał i dopełnia je równie nadrealnymi obiektami, eksponując całość w postaci labiryntu-opowieści. Jej wystawa nie była na Miesiącu lekturą dodatkową, a obowiązkową, nawet jeśli opuszczaliśmy ją z poczuciem lekkiego zagubienia.

Sekcja eksperymentalna tegorocznego festiwalu mieściła się Bunkrze Sztuki. Tworzyła ją przygotowana przez kuratora Jakuba Woynarowskiego wystawa „Oddźwięki”, która miała odpowiedzieć na pytanie, czy w obrazie fotograficznym tkwi potencjał oddziaływania na zmysły inne niż tylko wzrok. Po zapoznaniu się z materiałem można bez mrugnienia okiem odpowiedzieć twierdząco. I to w zasadzie tyle. Ekspozycja była do bólu łopatologiczna. Prezentowała dość atrakcyjnie wybrane obiekty i przykłady z pola nauki (przede wszystkim optyka, medycyna, kinetyka) i sztuki (obiekty, zimne media), wpisane w diagramy, objaśnienia i plansze. Nie chcę

powiedzieć, że to była zła wystawa. Po prostu magiczny temat został w niej „wyprany” z jakichkolwiek wątpliwości. Ta wystawa była bardzo naukowa. I choć nie budziła emocji (zwłaszcza u odbiorców ze średniego i starszego pokolenia, dla którego fotografia analogowa nie jest ani obca, ani tajemnicza), to spełniła swoją edukacyjną rolę. Na pewno pokazała, jak fotografia funkcjonuje w obszarze naukowym, gdzie w żaden sposób nie jest sztuką.

Pomijając sekcje ShowOff, która w tym roku wypadła w Krakowie na prawdę mało ciekawie (na tyle, że rezygnuję z jej opisywania), Miesiąc oferował znaczącą liczbę ekspozycji. Zauważyć tu wszystkie jest niesposób. Dlatego krótko chciałam zwrócić uwagę na jeszcze dwie wystawy, a na koniec trzecią opisać nieco szerzej, bo pozostawiła przyjemne wspomnienia. Pierwsze dwie ekspozycje to przygotowana w Muzeum Etnograficznym „Folk. Etnografia osobista” Aarona Schumana i Taryn Simon „Kolekcja obrazów”, prezentowana w MOCAK-u. Dlaczego je łączę? Obie zyskują zdecydowanie po lekturze katalogu i zapoznaniu się z uzupełniającymi tekstami. Obie też, w jakimś stopniu, są historyczne i dotyczą archiwów, choć ukazują je z innych perspektyw. Schuman zaprasza nas do swojej historii prywatnej. Opowiada o emocjach i zaskoczeniach, towarzyszących poznaniu rodzinnych, polskich korzeni. Z jednej strony stara się to robić obiektywnie, posługując się ekspozatami z Muzeum Etnograficznego, z drugiej traci ten obiektywizm, pozwalając się uwieść przedmiotom, starym zdjęciom, a przede wszystkim ludziom – obecnie pracującym w Muzeum, oraz tym, którzy kiedyś jeździli zbierać obiekty w terenie, a o których opowieść wśród muzealników przetrwała. Taryn Simon pracuje w oparciu o zdjęcia i materiały ikonograficzne zgromadzone w kolekcji obrazów Nowojorskiej Biblioteki Publicznej. Materiał ikonograficzny dobiera często przypadkowo, na zasadzie surrealistycznych skojarzeń. Oferuje widzom i obrazom swobody przeskoku pomiędzy fotografią analogową i cyfrową.

Często pracuje też z oryginalnymi archiwalnymi teczkami, pozostawiając im nazwy. Jej działanie nie jest naukowe i nie jest porządkujące. Mogłoby się wydawać chaotycznym niepowiązaniem, artystyczną ekstrawagancją autorki, która dorwała się do magazynu obrazków. Dowiadujemy się jednak, że kolekcja zdjęć Biblioteki powstała na początku XIX w., w wyniku zapotrzebowania na obrazy, składanego przez osoby prywatne, prasę, agendy rządowe, artystów i została stworzona jako rozrastający się w niewiarygodnym tempie zbiór użytecznych wzorów ikonograficznych, porządkowany według klucza wizualnego, bez wnikania z treścią, autorstwem i rangę wizerunków. Na tym tle działanie Simon staje się jasne. Jej prace oddają ducha kolekcji, pokazują czas zaklęty w archiwalnych przestrzeniach, który przechodzi do historii w dobie internetowych wyszukiwarek.

Ostatnie kilka słów o Krakowie przypadnie na wystawę „Promieniowanie”, przygotowaną przez Wojciecha Nowickiego w Centrum Manggha. Ekspozycja jest wypowiedzią bardzo osobistą. Kurator oparł ją na prostym pomysle zestawienia różnego rodzaju niepowiązanych ze sobą zdjęć, wywodzących się z dwóch pozornie sprzecznych kategorii – naukowej i artystycznej. Ekspozycja jest buntem w stosunku do tych podziałów, najczęściej tworzonych sztucznie, w celu ułatwienia budowania tez krytycznych i zestawień porządkujących. Takie podziały Nowicki uważa za niekonieczne. W swoich minikolekcjach podkreśla niejasność granic, wskazuje momenty, kiedy dochodzi do ich przekroczenia, miesza celowo gatunki. Efekt jest nieco nostalgiczny, ale przede wszystkim układający się w prawdziwą opowieść o mocy obrazu fotograficznego – bez względu na intencje wykonawcy. Nowicki oddaje głos odbiorcom fotografii.

W Łodzi po kilkuletniej przerwie Fotofestiwal powrócił do starych fabrycznych wnętrz przy ul. Tymienieckiego. Starych, a jednak nowych, po kapitalnym remoncie i przystosowaniu na potrzeby przemysłu kreatywnego, >





Powyżej: **Dominika Gęsicka**,
Bez tytułu 1 z cyklu „El piłón”, 2012,
 Galeria Opcja, Kraków

tworzącego Art Inkubator. Architektoniczna strona przedsięwzięcia warta jest odrębnego tekstu, tu tylko napiszę, że dla samych wnętrz warto do Łodzi pojechać.

Najważniejszym punktem Fotofestiwalowego programu jest jak zawsze wystawa finalistów konkursu Grad Prix. W tym roku z ponad 600 zgłoszonych projektów wyłoniono 10, autorstwa Michela Le Belhomme, Antoine Bruy, Eleny Chernyshovej, Davida Favroda, Kirilla Galovchenko, Marie Hudelot, Adama Lacha, Agnieszki Rayss, Marlousa Van der Slota i Renhui Zhao. Moim faworytem w tym zestawieniu był Marlous Van der Sloot z Holandii, którego zdjęcia konfrontowały widza, w często nawet dosadny sposób, z ciałem i zmysłowością. Jury zdecydowało inaczej, nagradzając Grand Prix Davida Favroda, japońsko-szwajcarskiego fotografa, który swoje skomplikowane pochodzenie etniczne postanowił „rozwikłać” przy pomocy zdjęć. W krajobrazach Szwajcarii odtwarza wspomnienia z dzieciństwa w Japonii, tworząc dysonansowe zestawienia w bardzo ciekawy sposób pokazujące uczucia osoby wykorzenionej z kultury lub też – w zależności od tego, jak na to spojrzymy – bogatszej o doświadczenia dwóch, jakże odmiennych kultur.

Festiwal w Łodzi to zawsze uczta, pozwalająca na spotkanie z klasykami fotografii światowej. W tym roku byli to Roger Ballen, Brian Griffin i Volker Hinz. Przede wszystkim wystawy dwóch pierwszych autorów czyniły ogromne wrażenie. Każdej z nich należałoby poświęcić odrębny esej. Fotografie Hinz, może z racji na przesycenie celebryckim światem, nawet jeśli jest on już miniony i stanowi zapis historyczny, wywoływały, przynajmniej u mnie, najmniej emocjonalną reakcję, choć nie można im odmówić portretowej wielkości.

Ekspozycja Ballena została wyeksponowana w Atlasie Sztuki z niezwykłą starannością. Sterylność wnętrza jeszcze podkreślono, tak aby czarno-białe kompozycje artysty, aż gęste od znaczeń, zyskały autonomiczną

przestrzeń. Świat tego fotografa jest tyleż niezwykły, co niepokojący, ma jednak moc absolutnie uwodzicielską. Brian Griffin w pofabrycznym Monopoli zaprezentował punkowo zaaranżowaną podróż kreatywną po świecie muzyki, a raczej muzyków. Jego zdjęcia, jak żadne inne, obalają tezę o podziale fotografii na komercyjną i artystyczną. Tezę na świecie już nieaktualną, a ciągle jeszcze przywoływaną w Polsce. Twórczość Griffina to fascynujący popis budowania obrazu światłem. Tę wirtuozerię niejeden fotograf podgląda z zapartym tchem, starając się odkryć techniczne „triki”. Widzowie „niefotografujący” napawają się po prostu ich ekscentryczną aurą.

Istotną częścią Fotofestiwalu był blok wystaw przygotowany przez Katedrę Fotografii Szkoły Filmowej w Łodzi. Znalazły się w nim trzy ekspozycje indywidualne – Kuby Karwowskiego (znana z Biennale Fotografii w Poznaniu), Igora Omuleckiego i duetu Justyna Chrobot i Paweł Giza. Obok nich duży kuratorski przegląd problemowy zatytułowany „Darkroom” – prezentacja tyleż dobra, co efektowna. Punktem wyjścia ekspozycji była idea ciemni i powstającego w niej „obrazu utajonego”. Koncepcja wystawy zakładała, że najważniejsze nie jest to, co zostało uwiecznione na fotografii, a to, co zostanie dzięki niej wywołane w widzu – odbiorcy. W całkowicie ciemnych przestrzeniach sal wystawowych spotykaliśmy się z instalacjami foto i wideo autorstwa studentów i absolwentów Filmówki. Ich prace przede wszystkim były nasycone emocjami i te emocje przekazywały nam. Bardzo zmysłowy pokaz, ukazujący ludzkie relacje w stosunku do innych, natury i samego siebie, należy uznać za zdecydowanie udaną prezentację, daleko wykraczającą poza konstrukcje przeglądowych wystaw szkolnych.

W Łodzi zawsze obok programu głównego znajdziemy wiele wystaw towarzyszących. W tym roku było ich mniej, za to wysokiej jakości. Należały do nich ekspozycje indywidualne Magdaleny Hueckel,

Anity Andrzejewskiej i historyczna Bolesława Augustusa. Najważniejszą z nich była chyba jednak, przygotowana w hotelu andel's, prezentacja „Hybris Figures” Doroty Buczkowskiej i Przemka Dzienisa. To bardzo znany cykl zdjęć, nieco nawet mityczny, bo po prezentacji na Paris Photo w Paryżu w 2010 r. i licznych publikacjach internetowych (praca z tego cyklu promowała cały przegląd twórczości fotograficznej z Europy Centralnej, pokazywany na targach) w zasadzie nie został zaprezentowany w Polsce, choć trafił licznie do prywatnych kolekcji fotografii. Dlatego uważam, że jego pokaz, jako kompletnej wystawy, a nie obiektów targowych (pojedyncze zdjęcia były w ofercie Lookout Gallery na Salonie Zimowym 2013 w Warszawie) jest na prawdę istotny.

Skoro o kolekcjonowaniu mowa, to warto zwrócić uwagę na ważne wydarzenie z tej dziedziny. Po wielu latach przerwy, do programu Fotofestiwalu, wróciła aukcja fotografii. Tym razem przygotowana jako 12. edycja projektu Fotografia Kolekcjonerska przez Fotografiakolekcjonerska.pl i Artinfo.pl. Miała nośne hasło przewodnie „Odkrycia. Motyw ciała w polskiej fotografii”. Oferta tworzyła zarówno ciekawą wystawę, prezentowaną nie tylko w Łodzi, ale też w Leica Gallery w Warszawie, ale przede wszystkim była interesująca dla kupujących, co przełożyło się na dobre wyniki sprzedaży.

Fotofestiwal w Łodzi to zawsze impreza o bogatym programie. Organizatorzy przykładają wielką wagę do oferty edukacyjnej. Dlatego znajdziemy tu panele dyskusyjne, warsztaty, fotospacery, przegląd portfolio, rozstrzygnięcie konkursu na Fotograficzną Publikację Roku, Otwarte Pracownie, koncerty, pokazy slajdów i wiele innych działań, których rangę podnosi ilość zagranicznych gości, dzielących się swoją wiedzą i spostrzeżeniami. Ich obecność buduje w Łodzi niepowtarzalną atmosferę otwartości i gorącej wymiany myśli. ■

Fotofestiwal 2014

W dniach 5-15 czerwca mogliśmy uczestniczyć w kolejnej, trzynastej już, odsłonie Międzynarodowego Festiwalu Fotografii w Łodzi.

Władnym wypadku liczby „13” nie należy tu traktować jako pechowej, bo wszystkie tryby tej dobrze naoliwionej maszyny, jaką jest Fotofestiwal – przynajmniej patrząc z zewnątrz – pracowały bez zarzutu. Powiedziałbym nawet, że było lepiej niż poprzednio, z kilku różnych powodów.

Przede wszystkim, po trzech latach od przymusowej przeprowadzki centrum festiwalowe wróciło na ul. Tymienieckiego 3, do siedziby Łódź Art Center, czyli do miejsca, do którego zdaje się naturalnie pasować i które stwarza najlepsze możliwości ekspozycyjne. Z uwagi na rozpoczętą w 2011 r. rewitalizację tego XIX-wiecznego kompleksu pofabrycznego, wystawy główne i biuro festiwalowe lokowane były ostatnimi czasy m.in. w pobliskiej willi Ludwika Grohmana (2011-2012) oraz w kompleksie OFF Piotrkowska (2013).

Drugą przyczyną entuzjazmu może być poziom eksponowanych prac, które tym razem były bardziej przekonujące estetycznie niż np. w ubiegłym roku. Może to kwestia poprzedniego tematu głównego (przypomnijmy, brzmiał on: „I ARTIST. Każdy jest artystą”), który, choć podejmował ważne pytania dotyczące statusu ontologicznego fotografii we współczesnym, przesyconym informacją obrazową świecie, grzązł odrobinę w chaosie wizualnego pluralizmu, co było może adekwatne do naszych czasów, ale niekoniecznie niosło ze sobą odpowiednią dozę satysfakcji. W tegorocznej edycji zrezygnowano z motywu przewodniego, co było lekkim odświeżeniem formuły i przeniosło ciężar reprezentacyjny Fotofestiwalu na bardzo dobre i jednocześnie różnorodne tematycznie tzw. wystawy specjalne oraz na „Film-school Imaginarium” – cykl wystaw Katedry Fotografii Szkoły Filmowej w Łodzi, o których poniżej.

Ze wspomnianych wystaw specjalnych, największe wrażenie robiła chyba zorganizowana przez Atlas Sztuki retrospektywa Rogera Ballena, zatytułowana „Shadow Land. Fotografie Rogera Ballena z lat 1982-2013”. Objęła ona wszystkie ważniejsze cykle z twórczości artysty. Były więc kadry z serii „Dorps”, dokumentującej życie ludzi z małych, prowincjonalnych miasteczek, a także kolejne: „Platteland”, „Outland” i „Shadow Chamber”, w których dokumentalistyka społeczna stopniowo ustępowała miejsca stylizacji artystycznej, aż po ostatni „Asylum of Birds”, gdzie rzeczywistość miesza się z fikcją, zaś zaaranżowane sytuacje służą nie tylko oddziaływaniu na widza, ale w dużej mierze eksplorowaniu psychiki samego artysty. W pracach tych obok ludzi i zwierząt, na równych prawach, historię opowiadają różnej maści znalezione przedmioty: zabawki, maski, rysunki.

Powyżej: *Darkroom*, Art Inkubator, Łódź, fot. Adam Kruczek



Gratką dla fanów szeroko pojętej muzyki rock/pop była z pewnością wystawa prac Briana Griffina w dawnych zakładach Polmosu, które przechrzczone na „Monopolis”, mogły przy okazji Festiwalu ponownie zaistnieć w świadomości mieszkańców Łodzi, tym razem prezentując swoje nowe oblicze, jako miejsce wydarzeń artystycznych. Już w pierwszych dniach czerwca prezes firmy Virako, która przejęła ten trzeci co do wielkości kompleks fabryczny w Łodzi, zdradził, że będzie to przestrzeń przynajmniej w części otwarta dla inicjatyw kulturalnych – organizowane będą tam zarówno wernisaże, jak i pokazy mody, projekcje filmowe czy koncerty. Bez wątplenia ten spowity industrialnym klimatem obiekt będzie kolejnym ważnym punktem na kulturalnej mapie Łodzi. W ramach wystawy „Discover Photography” pokazano tam 63 zdjęcia Griffina związane z promocją przemysłu muzycznego – prawdziwy kalejdoskop najważniejszych zjawisk, które skupiały na sobie uwagę od końca lat 70. po początek lat 90. Były to prasowe portrety muzyków i zespołów, takich jak The Clash, Iggy Pop, Talk Talk, Queen, Peter Hammil, Kate Bush, Ultra-

vox czy wreszcie Depeche Mode oraz fotografie zdobiące okładki ich płyt – wszystko wzbogacone odręcznie wykonanymi notatkami samego autora, który osobiście otworzył wystawę.

Strzałem w dziesiątkę były również zdjęcia Volkera Hinza związanego od prawie czterech dekad z niemieckim tygodnikiem Stern, dla którego fotografował gwiazdy kina i estrady, polityków, sportowców czy projektantów mody. O Hinzu mówiło się zawsze, że koncentrował się na człowieku, którego sylwetka wystarczyła, by zbudować całą historię opowiedzianą jednym zdjęciem. Rzeczywiście, oglądając bardzo duży wybór jego portretów w jednej z hal na Tymienieckiego można było sobie przypomnieć trafność tego stwierdzenia. W większości były to proste kadry niosące ze sobą maksimum treści, o tyle dodatkowo pobudzające widza, że fotografowane postacie są skądinąd znane i niosą ze sobą pewien bagaż skojarzeń i emocji.

W centrum festiwalowym pokazano również wystawę zwycięzców zesłorocznej edycji konkursu Leica Oskar Barnak Award, w ramach którego zgłaszane są prace dotyczące problemu relacji człowieka ze środowiskiem, w którym żyje.

Bardzo dobre wrażenie robiły zdjęcia Evgenii Arbugaevy z cyklu „Tiksi”, będące historią o życiu w tytułowym miasteczku na Syberii, do którego autorka wraca po latach edukacji i pracy zagranicą. Mała syberyjska osada, widziana przez pryzmat wyobraźni małej dziewczynki, nabiera >



1-2. Finaliści Grand Prix
Fotofestiwal 2014,
Art Inkubator, Łódź,
fot. Adam Kruczek
3. **Marie Hudelot**,
Dziedzictwo/The Legacy
fot. Krzysztof Saj

86

tu zupełnie innego kolorytu. Mimo surowej aury fotografowanych miejsc, Arbugaeva zdołała nadać całości bardzo ciepły i wręcz „magiczny” wydzźwięk. Dobry, ale nieco mniej wyrazisty, był cykl Cirila Jazbeca „Waiting to Move” prezentujący sceny z życia mieszkańców małej wyspy na północno-zachodnim wybrzeżu Alaski, którzy stopniowo opuszczają swoją ziemię, ulegającą erozji, podtapianą przez wody rozmarzającej wiecznej zmarzliny. Mimo dostrzegalnych walorów technicznych tych zdjęć, mam wrażenie, że zabrakło w nich jakiejś dozy dramaturgii, którą widz mógłby odczytać bez posiłkowania się tekstem. Mało widoczny był też konflikt pokoleń między nowoczesną, opuszczającą wyspę młodzieżą, a żyjącymi zgodnie z tradycją rodzicami.

Sporym i jednocześnie pozytywnym zaskoczeniem okazały się wystawy Katedry Fotografii Szkoły Filmowej w Łodzi odbywające się pod szyldem Filmschool Imaginarium, ze szczególnym wskazaniem na wystawę główną, zorganizowaną w centrum festiwalowym, zatytułowaną „Darkroom”, która odbywała się w zaciemnionej hali, gdzie percepcja zwiedzających wystawiana była co chwilę na próbę. Niektóre fotografie eksponowano w niemal całkowitej ciemności i przyjrzeć się im można było włączając na chwilę zwisające z sufitu latarki. Wyłaniające się wówczas z mroku prace częstokroć budziły niepokój, jak chociażby „Trixter” – pełen szalonych clownów cykl Ireny Kalickiej czy „Kolekcjoner tożsamości” Martyny Strzelczyk. Dużą dozą podskórnej grozy cechowała się instalacja Agaty Opalińskiej *Czarne historie*. Składała się ona z oświetlonego niebieskim światłem stolika, na którym leżał stosik slajdów oraz niepopularne już dziś urządzenie do ich oglądania – stary retrospektyw, dzięki któremu widz odkrywał dziwną, nie do końca jasną znaczeniowo zawartość kolejnych zdjęć. W panującym mroku wspaniale prezentowały się podświetlone instalacje

Exclusion Franciszka Ammera, *Looking for Space* Bartłomieja Talagi, *Światła północy* Roberta Danieluka czy *Mgnienia* Dominiki Truszczyńskiej – rozpisana na kolejne sekwencje w ciągu lightboxów próba uchwycenia obrazu wpływającego czasu. W dużej mierze zebrane tam prace przekraczały konwencjonalne granice fotograficznego medium, były zabawą, ale i namysłem nad jego możliwościami. Bardzo wyrazista pod tym względem była interaktywna instalacja video Moniki Masłoń pt. *Huśtawka: Dalecy-Bliscy*, w której materialna huśtawka, ustawiona przed ekranem nie tylko zachęcała do zabawy, ale prowokowała pytania o relacje między odbiorcą a obrazem. Wbrew warunkom panującym w pomieszczeniu, można powiedzieć, że był to jeden z jaśniejszych punktów na mapie wystaw głównych Fotofestiwalu.

Tegoroczna Grand Prix powędrowała do Szwajcara japońskiego pochodzenia Davida Favroda za projekt „Gaijin”, którego autor snuje fikcyjną (choć zrodzoną z prawdziwych przeżyć i doznań) opowieść o poszukiwaniu własnej tożsamości – próbie rekonstruowania jej ze swoich wyobrażeń, obrazów podsuwanych przez kulturę popularną i tradycyjną, jak i ze wspomnień członków rodziny. Cykl zdjęć powstał w reakcji na poczucie odrzucenia, jakiego doznał autor, gdy odmówiono mu przyznania podwójnego obywatelstwa, o które zwrócił się w ambasadzie japońskiej jako syn Japonki i Szwajcara urodzony w Kobe. Powstała ciepła, bardzo osobista historia, opowiedziana pięknymi kadrami, nie pozbawiona również odrobiny dystansu i humoru. Wybór jednak musiał być trudny z uwagi na mocną konkurencję, np. w postaci „Days of Night – Nights of Day” – projektu Eleny Chernyshovej, która udokumentowała losy mieszkańców Norylska – najdalej wysuniętego na północ miasta na świecie, będącego zarazem jednym z największych miast górniczych, gdzie potęga natury w postaci ekstremalnych temperatur spotyka się z destruktywną siłą





przemysłu. Pełne uroku były też „Stigma” Adama Lacha – reportaż o życiu 60-osobowej rodziny koczujących we Wrocławiu rumuńskich Romów oraz „Scrublands” Antoine Bury’ego – o ludziach, którzy postanowili porzucić złotą klatkę cywilizowanego świata w poszukiwaniu zupełnie innego, bliższego naturze sposobu życia, innych relacji ze światem. Wymieniać można by długo, z uwagi na wysoki poziom nadesłanych projektów, wielość poetyk obrazowania i zróżnicowaną problematykę.

Jak zwykle napięty i obfity był program wystaw towarzyszących, prezentowanych w wielu łódzkich galeriach, przestrzeniach oficjalnych i alternatywnych, które często niezależnie od ich profilu „przełączają się” na fotografię i współpracują z Fotofestiwałem. Bardzo dobre wystawy można było obejrzeć w sąsiadujących ze sobą galeriach ŁDK-u. Na cykl „Niespiesznie” Anity Andrzejewskiej, pokazywany w Galerii FF, złożyły się zdjęcia wykonane głównie w Birmie i sąsiednim Laosie, miejscach niespokojnych, ale jednocześnie barwnych, wynagradzających fotografowi ewentualne niedogodności. Powstały kadry skupione na codziennym życiu tamtejszej ludności i otoczeniu – bardzo klasyczne, zrównoważone, wyłuskujące odmienność rzeczywistości, egzotykę odległej kultury, a przy tym niezmiennie przekazujące widzom pewną dozę uniwersalnej prawdy dotyczącej życia ludzkiego, jego natury. Ze wspomnianą wystawą doskonale korespondowały pokazywane w tym samym budynku, w Galerii Imaginarium, prace Magdy Hueckel zebrane pod szyldem „Anima. Obrazy z Afryki”. Stanowią one owoc podróży, które w ciągu ośmiu ostatnich lat odbyła artystka wraz z mężem. Hueckel udokumentowała mistyczną stronę Czarnego Kontynentu, jego bezwzględność natury, przenikanie się życia i śmierci, które dla tamtejszych ludzi jest czymś oczywistym – elementem wprzęgniętym w ich duchowość, podczas gdy my, wydelikaceni ludzie Zachodu postrzegamy żarłoczność przyrody jako tragedię.

Spośród wystaw towarzyszących wiele zasługiwało na uwagę, ale przecież Fotofestiwal ma swoje sprawdzone menu, w ramach którego, oprócz najbardziej oczywistej rzeczy – wystaw – odbywają się wykłady, warsztaty i szkolenia, zarówno dla profesjonalistów, jak i amatorów, ponadto panele dyskusyjne, spotkania autorskie, przeglądy portfolio i spacerowe fotograficzne po postindustrialnych przestrzeniach specjalnie na tę okazję otwartych. Jest więc coś dla laików i dla „starych wyjadaczy”. Różnorodność

atrakcji, które decydują o wyjątkowości tej imprezy ma dodatkową zaletę – umożliwia integrację miłośników medium fotograficznego na różnych poziomach. Ostatecznie każdego roku zjeżdża do Łodzi ponad 20 000 osób, które mogą wymienić doświadczenia, nauczyć się czegoś i nawiązać współpracę. W tym roku dużym zainteresowaniem cieszyły się warsztaty prowadzone przez Alexa Webba i Rebecę Norris Webb z legendarnej agencji Magnum Photos oraz dwudniowe seminarium składające się z przeglądu portfolio oraz spotkań z ekspertami, którzy opowiedzieli o współczesnym rynku fotografii światowej oraz o świadomym kierowaniu rozwojem zawodowym. Nie zabrakło też, zawsze popularnych, spacerów fotograficznych, pokazów slajdów czy paneli dyskusyjnych i wykładów.

Szczególnie cieszy coraz większy udział w Fotofestiwalu przestrzeni alternatywnych stworzonych w pofabrycznych budynkach. W tym roku wystawy festiwalowe opanowały po raz pierwszy kompleks na ul. Piłsudskiego 135 – tzw. Wi-Mę (Widzewską Manufakturę), czyli Zakłady Przemysłu Bawełnianego, które z powodzeniem przywraca do życia prezes Stanisław Zaręba, umożliwiając młodym ludziom tworzenie tam różnorodnych projektów związanych ze sztuką. W pomieszczeniach znalazło się miejsce na studio nagraniowe, salę prób i salę koncertową, a także pracownie plastyczne i konserwatorskie, związane z filmem. Do listy dodać należy wspomniane już Monopolis, czyli dawne zakłady Polmosu przy ul. Wydawniczej, który oprócz wystawy prac Briana Griffina okazał się świetnym miejscem na zorganizowanie spaceru fotograficznego. Nie wypada też zapomnieć o kompleksie OFF Piotrkowska, który wydaje się już nieco bardziej oczywisty, chociażby z tego względu, że w zeszłym roku był centrum festiwalowym. Teren należący niegdyś do przedsiębiorcy Franza Ramischa, z uwagi na dużą popularność i coraz bardziej komercyjny wymiar może wkrótce stracić alternatywny charakter, wciąż jednak przyciąga ludzi swoją atmosferą, którą bezbłędnie wykorzystali organizatorzy poprzednio, natomiast w tym roku w znacznie mniejszym zakresie, co oczywiście nie zmienia faktu, że OFF Piotrkowska współgra z klimatem, jaki wytworzył się wokół Fotofestiwalu. Ostatecznie, jest to wydarzenie, które promuje Łódź, wykorzystując jej szorstki urok, bliższy temu, jaki reprezentują modele na zdjęciach Ballena, niż photoshopowym widokówkom, jakby na przekór rozpowszechnionej tendencji do wygładzania i upiększania rzeczywistości. ■



20.3.1982/12.10

KRZYSZTOF JURECKI

XXIV Miesiąc Fotografii

Najstarszy w Europie Środkowowschodniej, bo organizowany od 1990 roku festiwal w Bratysławie, od początku istnienia z jednym i tym samym dyrektorem Vaclavem Macekiem, ma od kilku lat nowych rywali. Organizowane są wielkie imprezy w Wiedniu, Berlinie czy mniejsze w Rydze, Cluj, Budapeszcie, Płowdiu, Ljublanie. Od 2004 roku odbywa się także Kaunas Photo na Litwie, choć na razie pozycja polskich festiwali w Krakowie i Łodzi jest niezagrażona. Warto dodać, że na całym świecie organizowanych jest ponad dwieście dużych festiwali, nie wspominając już o tych mniejszych. Czym wyróżnia się festiwal w Bratysławie, któremu towarzyszy skromny katalog z opisem dwudziestu ośmiu wystaw? Dobrym programem historycznym i współczesnymi pokazami, programem off i ciekawymi odkryciami na Portfolio Review.

(...) najciekawszym odkryciem festiwalu była ekspozycja Słowacka nowa fala lat 80.

FOTOGRAFIA & TEATR

Tym razem zamiast jednego generalnego problemu ideowo-historycznego były trzy. Pierwszym był Fotografia & Teatr z bardzo dobrą historyczną ekspozycją Rudolfa Koppitz z polskim aspektem w tle. Koppitz zaczynał pod wpływem czeskiego symbolisty – malarza Karela Novaka i secesji wiedeńskiej [1]. Ekspozycja pokazywała cały jego rozwój (ponad 60 prac), w tym wielkoformatowe



1. Jiří Hanke, z cyklu *Widoki z okna mojego mieszkania*, 20.03.1982
2. Vasil Stanko, *Autoportret*, 1985, z wystawy *Słowacka nowa fala lat 80*
3. Noro Knap, *3 daty*, wideo, fot. K.Jurecki



3

gumy najwyższej klasy artystycznej. Fotografował tancerzy, co być może przejął od niego Benedykt Jerzy Dorys w Polsce w latach 30., ponieważ austriacki fotograf w 1930 roku stał się postacią formatu światowego w formule „fotografii artystycznej”. Oczywiście Koppitz był pod silnym wpływem piktorializmu. Po obejrzeniu słynnej ekspozycji FiFo w Wiedniu zmienił swój styl, ulegając „nowej wizji” (Neue Sehen) w kierunku dokumentalnie zorientowanej fotografii, a kończąc swoją przygodę na postulacie niemieckiej „fotografii ojczystej” („Heimatkunst”). Jego najbardziej znaną pracą jest *Studium ruchu* (1925). Bardzo interesujący jest tu kontekst teatru, a także mody w stylu art deco, będący niezwykle zmysłowym aktem na tle „teatru kobiet” ze świetnie skomponowanym i rozegranym kolorystycznie parateatralnym planem! Milota Havarankova, jak napisano w katalogu, jest Otto Steinertem słowackiej fotografii z jej różnorodną wizją subiektywnego spojrzenia, które dziś może wydawać się anachroniczne. Jej najciekawsze prace pochodzą, co istotne, z wczesnego okresu z lat 60. (*Babcia*, 1964).

Chyba najciekawszym odkryciem festiwalu i nowym spojrzeniem na znane środowisko była ekspozycja „Słowacka nowa fala lat 80.,” kiedy urodzeni w latach 60. młodzi Słowacy studiowali na praskiej FAMU i nastąpiła wówczas eksplozja kilku talentów. Wystawa bardzo ciekawie zaaranżowana i podzielona na grupy tematyczne (np. problem melancholii, symptomy bólu) pokazuje znanych i mniej znanych artystów, starając się na nowo określić pole badawcze (Rudo Prekop, Vasil Stanko, Tono Stano, Martin Štrba, Miro Švolík, Kamil Varga, Peter Župník, Jano Pavlík). Swoboda w podejściu do tworzywa, erotyzm, ciało i jego różnorodna inscenizacja, w tym manipulowanie przestrzenią, dało w efekcie eklektyzm polegający na bardzo różnej stylistyce młodych wówczas twórców. Zwraca uwagę ich język metafory i świetne panowanie nad każdą analizowaną w zdjęciach formą oraz perfekcyjny efekt finalny. W obszernym, dwujęzycznym katalogu do wystawy *The Slovak New Wave / Slovenská nová vlna* kuratorzy Lucia L. Fišerová i Tomáš Pospěch łączą ich fotografie z postmodernizmem. Specjalnie zaakcentowano prace nigdy wcześniej niepokazywane.

Ciekawa była także wystawa Węgra Róberta László Bácsi Ujeżdźalnia (Manège) na temat „prawdziwego” życia budapeszteńskiego cyrku z jego ludźmi, ich pracą oraz porównaniem ich do zwierząt. Fotograf w kolorowych zdjęciach ukazał żal za znikającym z przestrzeni kulturowo-rozrywkowej światem i jednocześnie zawodem.

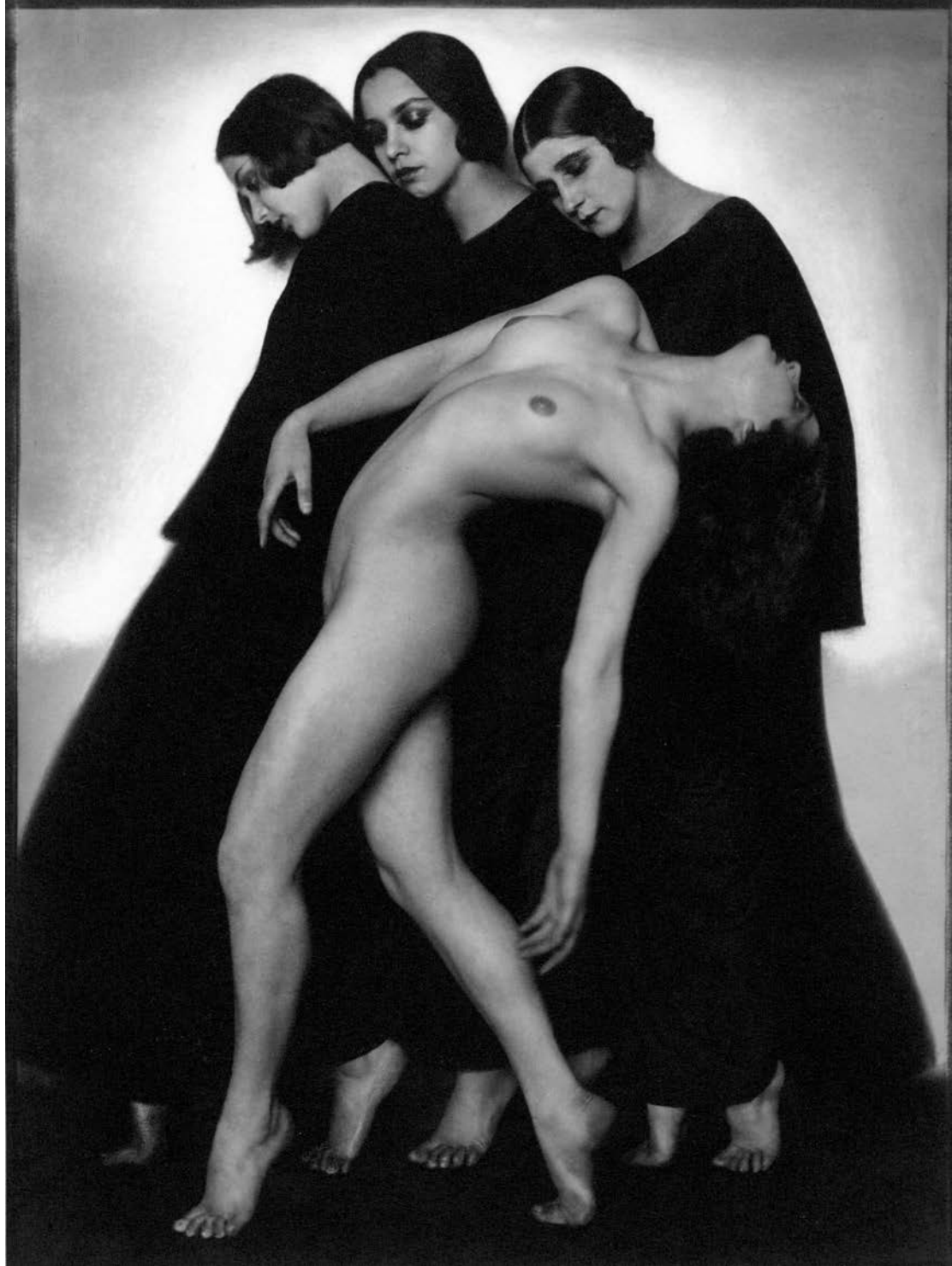
PROPAGANDA & SIŁA

Kolejna część festiwalu Propaganda & Siła pokazywała fotograficzne opowiadanie „prawdy” lub „kłamstwa” na dużej ekspozycji „Fotografia w służbie propagandy” z ciekawym aneksem wideo stworzonym przez Noro Knapa. Problemy te dotyczą zarówno komunizmu, narodowego socjalizmu w Niemczech, jak i wydarzeń z Majdanu w Kijowie z 21014 (wystawa Istvána Bielika).

Ciekawie, choć nie z powodów artystycznych, ale wypowiedzi w formie kultury wizualnej, lokuje się wystawa „Kolor dla Republiki”. Był to pokaz kolorowej fotografii reportażowej, w tym propagandowej i reklamowej z NRD Martina Schmidta i Kurta Scharzera. To bardzo ciekawy przykład fotografii zafałszowującej życie w socjalizmie, pokazującej idealizowany raj, jednak w domyśle z wieloma aspektami zachodniego myślenia o szczęśliwości i młodości, w czym tkwiła ukryta i chyba niezamierzona sprzeczność ideowa.

W kontekście rozrachunku z socjalistycznymi demonami bardzo ciekawie wypadła ekspozycja Nikoli Mihowa (Bułgaria) „Zapomnieć o przeszłości”, która okazała się bardzo wnikliwym studium fotograficzno-historycznym z symbolicznym odczytaniem architektury i rzeźb z czasów komunistycznych, które często są już zdegradowane. Autor nie tylko udokumentował stan obecny, ale przekazał także swoją krytyczną interpretację.

Inny formalnie, bardziej metaforyczny i wszechstronny w formule fotografii ulicznej (Czechy, Polska, Ukraina, Jugosławia), był projekt Czecha Josefa Mouchy „Sorela. Chcicie mieć socjalistyczny realizm”. Można go uznać za osobiste, krytyczne definiowanie czasów komunistycznych. „Sorela” to neologizm oznaczający socjalistyczny realizm. Fotografując ulice, fragmenty zwykłej, >



codziennej rzeczywistości, także w Warszawie czy w Gdańsku (!) potrafił pokazać schizofreniczną rzeczywistość krajów demokracji ludowej. Zawarł w nich także bardzo specyficzną poetykę formy, która bardziej pasowała do tradycji Roberta Franka (album *Amerykanie*), niż do fotografii czeskiej tego czasu. Pokazał bliżej nieokreślony niepokój, zagrożenie, militarystyczny (Praga, 1976), które są zaskakująco aktualne poprzez efekt zwielokrotnionej metafory.

SŁOWACJA + CENTRALNA I WSCHODNIA EUROPA

Z tej części zapamiętałem bardzo udaną wystawę „Tiksi” Rosjanki Evgenii Arbugaevej, która otrzymała nagrodę w konkursie Leicka Barnak 2013. To rzadki przykład niezwykle subtelnej i baśniowo potraktowanej historii osobistej z północnej Syberii. Jednak realność życia zamieniona została w irrealną prywatną mitologię przy świetnym opracowaniu kolorystycznym poszczególnych zdjęć.

Bardzo duże zainteresowanie wzbudziła także wystawa Jiříego Hanke „Widoki z okna mojego mieszkania (1981-2003)”, należałoby go w przyszłości pokazać z jego polskim odpowiednikiem, jakim są ironiczne zdjęcia Mariusza Hermanowicza „Widok z mojego okna”, który w subtelny i ironiczny sposób dokumentował swoje

Powyżej: Rudolf Koppitz, *Studium ruchu*, 1925

życie i polską – socjalistyczną, jak u Mouchy, rzeczywistość. Jednak prace Hankego, jednego z czołowych obecnie fotografów czeskich, są bardziej surrealne i złowieszcze w swym wyrazie.

Wystawa „Kołyszę się” Krzysztofa Millera – „polskiego Roberta Capy” prezentowała zbyt dużo fotografii w zakresie fotoreportażu prasowego. W rezultacie pokaz ciekawych prac zagubił się w natłoku różnych zdarzeń z historii, w tym niepotrzebnych motywów o pijanym rolniku. W formie dokumentacji wideo pokazano także „surrówki” (określenie autora), czyli materiał przed wyretuszowaniem, co jest ciekawym zabiegiem.

ŚWIAT

Zdjęcia Szweda Magnusa Cederlunda, zwycięzcy Portfolio Review w 2013, poza ukazaniem bezdomnych ludzi, prostytutek i alkoholików rozczarowały brakiem koncepcji czy poszukiwaniem jakiegoś rozwiązania ideowego.

Zawiodła także świetna technicznie, składająca się wyłącznie z prac w kolorze i w wielkim formacie wystawa Zapiski z „przestrzeni mierniczej” Gabrielle Basilio (1944-2013), który zajmował się fotografiami architektonicznymi, nie do końca określoną i skodyfikowaną. Niektóre zdjęcia, jak te z reklamami z Moskwy czy panoramy wykonane z „ptasiej perspektywy” jednak mogły się podobać.

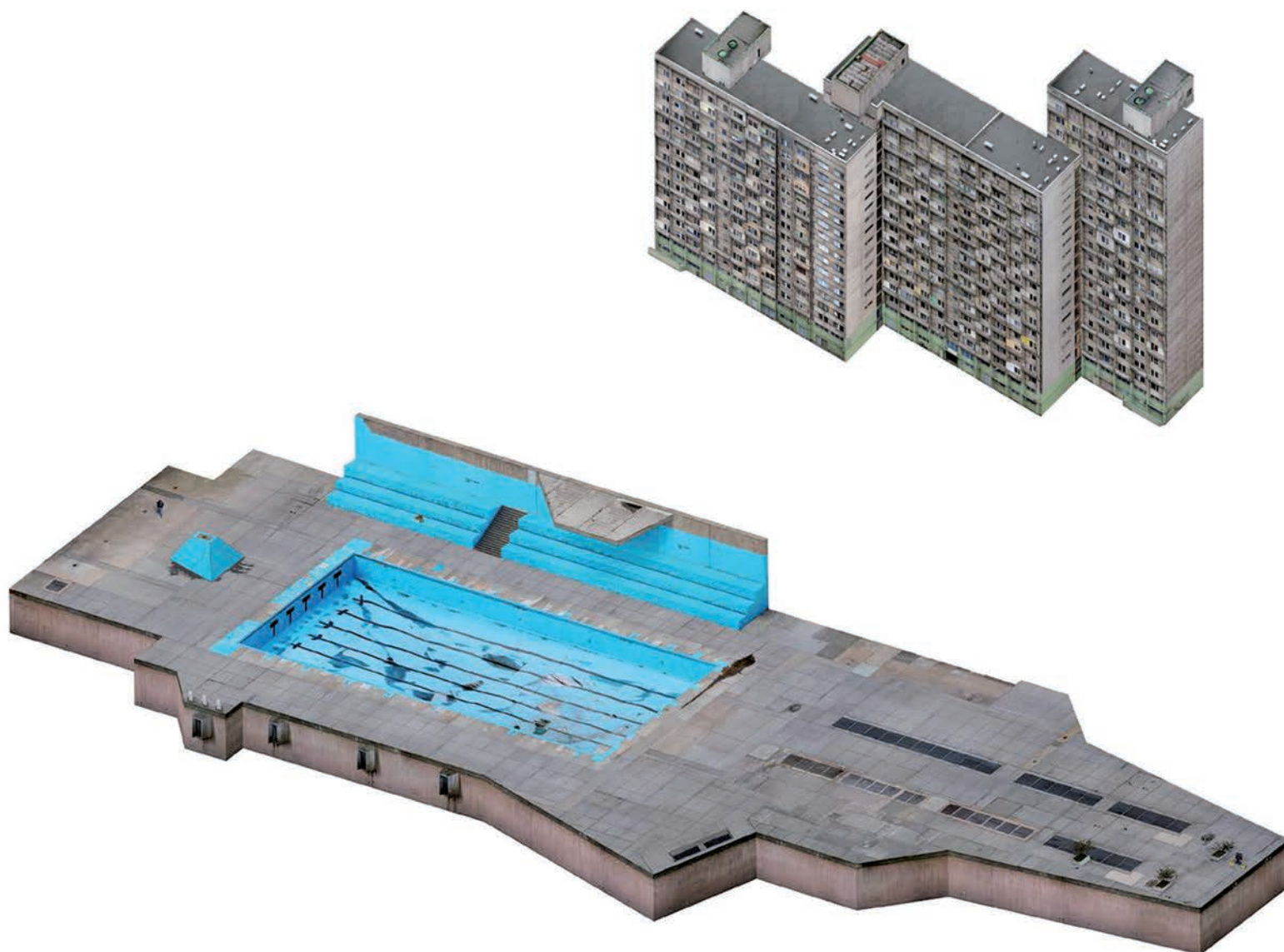
Dodatkowo odbył się duży 5. Festiwal Off (dyrektor Dušan Kochol) w Pisztorzy Palace, czyli w dawnym Muzeum Lenina, organizowany od kilku lat w kontrze do głównego

festiwalu, z dużą ilością wystaw poprawnych czy nawet dobrych, kontestujących medium fotografii, jak i jej uwikłania w kulturze; ale nie zobaczyłem nic nadzwyczajnego.

PORTFOLIO REVIEW

Wygrała Słowaczka Zuzanna Pustaiova, na drugim miejscu Włoszka Lara Ciarabellini i Wim de Schampelaere z nietypowym portretowaniem Afryki, który był moim faworytem. Trzecie miejsce otrzymał Klaus Pichler – jeden z czołowych fotografów austriackich, z drastycznymi zdjęciami przedstawiającymi tzw. knajpiane życie. Jest to fotografia obyczajowa, będąca zapisem znikających miejsc i ludzi okolic Wiednia. Bardzo podobały mi się zdjęcia Niemca Thomasa Kellnera, także wspomniane już Nikoli Michova, Rosjanki z pochodzenia Tiny Remiz, Amerykanki Loli Kantor na temat polskich i ukraińskich Żydów, intymny dziennik Carlosa Lopeza oraz Węgry Tamása Schilda pt. „Być pięknym Cyganem”. ■

1 [ba], Rudolf Koppitz, *24 Miesiąc fotografie Bratislava/24-th Month of Photography Bratislava*, Fotofo, 2014, s. 4.



1. **Nicolas Gropierre** *Blok Aksonometryczny (Manhattan) i K-Pool*, 2008, fotografia Lambda dibond plexi, 100x130 cm

2. **Liliana Piskorska**, *Suki. Autoportret z kochanką*, 2013, instalacja

KAROLINA GOLINOWSKA

Biennale Mediations: When Nowhere Stays Nowhere

Czwarta edycja Biennale Mediations w Poznaniu stanowiła powrót do pierwotnej koncepcji wydarzenia. Po wielości kuratorskich podejść, które prezentowała jego druga odsłona oraz czteroosobowego zespołu kuratorów pracującego nad wystawą główną podczas trzeciej edycji, tegoroczne biennale postawiło na minimalizm. Pod enigmatycznym tytułem *When Nowhere Becomes Here* [Kiedy Nigdzie staje się Tutaj] kryła się struktura zbliżona do tej z 2008 roku, a mianowicie trzy wystawy główne oraz szereg wydarzeń towarzyszących. Ich jedyną cechą wspólną, zgodnie z zamierzeniem dyrektora artystycznego Tomasza Wendlanda, stała się poznańska lokalizacja. To nad wyraz ryzykowne posunięcie miało za zadanie ukazać dynamikę postglobalnego świata, emanującego ideą decentralacji i wszechobecną mobilnością. Po tak zarysowanej koncepcji, dziwić może zatem zwrot w kierunku konkretnej >



1. **Thomas Florschuetz**, bez tytułu *Pałac 24*, 2006–07, c print diasec 180x147 cm
2. **Jakub Jasiukiewicz**, *Nibiru X*
3. **Tomasz Kulka**, z cyklu „Sceny Rodzajowe” *Ustawka*, instalacja (ceramika) 2011–12

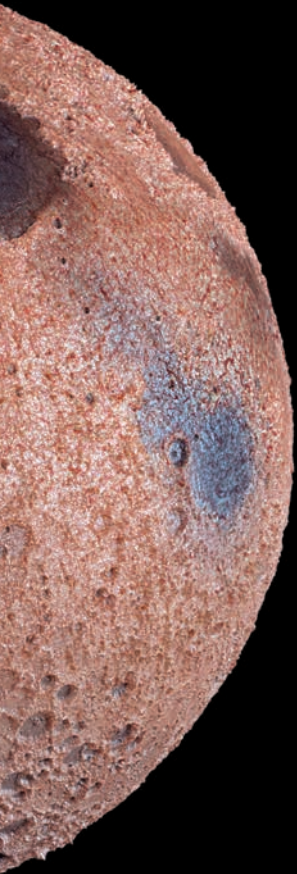


1

geograficznej i społecznej przestrzeni miejskiej. Wystawa „Berlin Heist: Czyli dlaczego miasta naznaczone murami tak nas fascynują” stanowiła bowiem artystyczny portret legendarnego miasta i jego twórców, swoiste zwierciadło wyrastające z polskiego kontekstu. Jej kuratorzy, Shaheen Merali oraz Kerimcan Guleryuz, pragnęli zrekonstruować obraz Berlina jako miasta przepływów, miejsca młodych kosmopolitycznych twórców, przestrzeni symboli i doświadczeń; metropolii, której kulturalny i artystyczny kapitał pożądlivie konsumowały procesy gentryfikacji. Wreszcie, miasta niegdysiejszych podziałów, odwilży, politycznej transformacji. Zaprezentowane prace artystów w istocie odzwierciedlały ową różnorodność skojarzeń. *The place of the air* Carli Guagliardi, instalacja przestrzenna zbudowana z metalowych prętów, odnosiła się

do idei kruchej równowagi społecznej. *Repair Analysis* Kadera Attii, czyli lustro złączone metalowym szwem odbijało twarze z Sali Portretów Trumiennych poznańskiego Muzeum Narodowego. Zapis performance *Lifting a secret*, wykonany na otwarciu biennale przez Nazaket Ekci, odnosił się do procesów uprzedmiotowienia jednostki. Wątek queer stanowił sedno wideoinstalacji Ming Wonga zatytułowanej *Biji Diva*. Dwa filmy Juliana Rosefeldta eksplorowały pamięć historyczną miasta i jego mieszkańców. *Deep Gold* ukazywał atmosferę przedwojennego Berlina, ujawniając groteskowość i zarazem fasadowość ówczesnej rzeczywistości. Z kolei *My home is a dark and cloud-hung land* stanowił autoironiczne spojrzenie na fundamenty niemieckiej tożsamości sprosowane do wizji romantycznych lasów z obrazów Caspara Davida





2

Friedricha, rozbrzmiewających śpiewami wydobywającymi się z germańskich gardeł. Ostatecznie więc, zebrane prace stworzyły niespójną odpowiedź na pytanie pojawiające się w tytule wystawy. Trudno zarazem ocenić, czy swobodnie snute wątki bardziej sprzyjały ukazywaniu wymiarów postglobalnej rzeczywistości niż korzystały z legendy „miasta kreatywnych”.

Kolejna ekspozycja biennale zatytułowana „Shifting Africa” poświęcona została diametralnie odmiennej problematyce. Sam projekt wystawy, powstałej przy współpracy z Fundacją Sztuki Kunsthalle Hannover, stanowił efekt zmagania dwóch kuratorów – Harro Schmidta oraz Martina Baascha. Główną ideą owej części biennale było przełożenie konsekwencji przemian społeczno-politycznych we współczesnej Afryce na język praktyki artystycznej. Problematyka poruszana przez artystów oscylowała więc wokół kwestii wykluczenia, przemocy symbolicznej i narastającego konsumpcjonizmu, czyli problemów, z którymi zmagają się także dyskurs postkolonialny. Wymownym punktem dla owej części biennale stały się trzy fotografie z serii



3

„Oikonomos” autorstwa Edsona Chargasa, prezentujące postaci ubrane w białe koszule z głową zakrytą torbą zakupową, synonimem globalnej konsumpcji. Podobnie, projekt *Village Hornsleth* Christiana Hornsletha przemianowujący nazwiska mieszkańców ugandyjskiej wioski na Hornsleth, wskazywał na globalne tendencje redukcji podmiotowości jednostki do roli masowego konsumenta. Praca wideo *Urban Hunters*, której autorem był Jim Chuchu, analizowała społeczne napięcia rodzące się w wyniku pełnionych ról i zachowań stereotypowo przypisywanych płciom, ironizując na temat wrodzonej męskiej agresywności. W tej zarysowanej pobieżnie analizie problemów poruszanych w pracach artystów, zastanawiający staje się jeden fakt. Jeśli traktować ową część biennale jako przejaw dyskursu postkolonialnego, dlaczego Afrykę – nawet ograniczoną do wersji subsaharyjskiej – traktuje ona jako część świata mówiącą jednym głosem? W analizach wielu badaczy postkolonialnych pojęcie „afrykańskości” jawiło się jako opresyjne i redukujące zróżnicowanie kontynentu do roli kulturowych klisz. W tym też wypadku, kolejną kliszę zdawała się tworzyć wystawa „Shifting Africa”.

Ostatnia z wystaw głównych, zatytułowana „Granice Globalizacji”, została zrealizowana w ramach projektu „Polish Art Tomorrow”. Wystawa ta, w zamierzeniu kuratorów Sławomira Sobczaka i Katarzyny Kucharskiej, miała za zadanie odsonić przyszłe oblicze polskiej sztuki. Trudno jednak orzec, na ile uprawnione

jest posługiwanie się sformułowaniem „granice globalizacji”, które, jak stwierdzają zgodnie kuratorzy, miało obrazować swoisty paradoks. W istocie, trudno jest wytyczać przestrzenie zawładnięte przez globalizację, której konsekwencje przyjmują niejednorodny charakter, co wykazały liczne analizy z ramienia nauk humanistycznych i społecznych. Ciekawym jednak pomysłem stała się próba zbadania owych wpływów, wychodząca z konkretnego – gdyż polskiego – kontekstu artystycznego. *Cała Polska w cieniu Śląska* Marcina Mierzickiego, *Srocznia Szlaga* Michała Szlaga czy *Ustawka* Tomasza Kulki to prace sięgające i analizujące polskie społeczeństwo na tle przemian politycznych i obyczajowych ostatnich lat. Paradoksalnie to właśnie „Granice globalizacji” stały się tożsame z Tutaj, przecząc ideji postglobalności i decentracji. Wystawa ukazywała, bowiem, jak istotna dla artystycznych i naukowych poszukiwań jest świadomość zajmowanej przestrzeni.

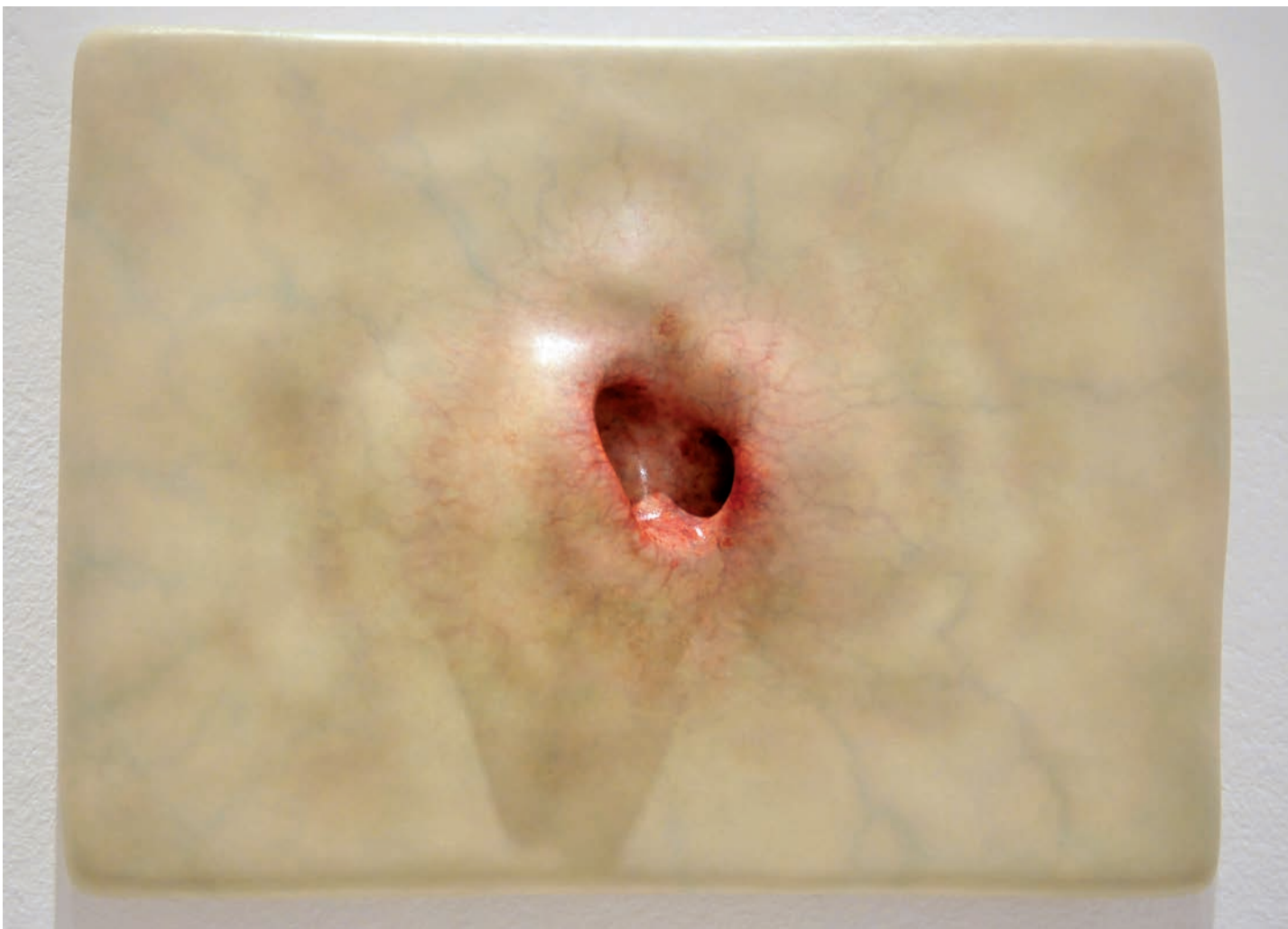
Ostatecznie, rozmaite wymiary lokalnej poznańskiej przestrzeni przewijały się także w wydarzeniach towarzyszących. Zorganizowana z ramienia biennale niefortunna debata kandydatów na stanowisko prezydenta Poznania, mająca miejsce w galerii handlowej, jednoznacznie wskazywała na bliskość wyborów samorządowych. Eksterytorialny i postglobalny wymiar biennale załamał się. Tytułowe Nowhere stało się zaś wyznacznikiem peryferyjności, obrzeży postglobalnej rzeczywistości z zazdrością spoglądających na kosmopolityczne centrum. ■

„Corpus” w Zachęcie Narodowej Galerii Sztuki

...pozostał nam jedynie corpus anatomii, biologii oraz mechaniki

„Corpus” w Zachęcie Narodowej Galerii Sztuki, przygotowany przez Marię Brewińską, to międzynarodowy projekt, prezentujący wybrane aspekty cielesności. Perspektywą teoretyczną, ideową projektu jest filozofia Jeana-Luca Nancy’ego, a przede wszystkim zaś jego poglądy zaprezentowane w książkach *Corpus* (1992) i *Corpus II. Writings on Sexuality* (2013). Związek zaprezentowanych prac z cielesną filozofią Nancy’ego jest swobodny, otwarty, ekspozycja nie próbą „zilustrowania” jej. Stanowi własny, wewnętrzny świat, w którego centrum ogniskuje ciało – *oczywistość, która cierpi, doznaje przyjemności, drży*, by posłużyć się słowami patrona wystawy, które mogłyby stanowić jej motto.

ukazują nieczytelne w innych układach sensory. „Corpus” odsłania wiele znaczeń – przede wszystkim – kieruje ku cielesnej materii, doświadczeniu ciała, które za Nancym, pojmuję jako nierozłączną jedność ciała i duszy. *Corpus* oznacza także, co nie jest już tak oczywiste, spis, wyliczenie, zestawienie, inwentarzowy charakter. Takie ujęcie cielesności rezonuje też w konstrukcji wystawy – traktuje o ciele, przedstawia ciała, ale jest także ciał inwentarzem. To drugie wyrażenie ujawnia się w geografii wystawy – trudno powiedzieć, że jest precyzyjnym układem z wyraźnymi wizualno-kontekstualnymi relacjami i dominantami, jest raczej swobodna, otwarta, o nielinernej strukturze.



Maria Brewińska zbudowała wystawę z uniwersalnej perspektywy, przedstawiając cielesne istnienie w najbardziej rudymenarnych kontekstach: śmierci, choroby, niepełnosprawności, bólu, seksu, akcentując stany „krańcowe”, graniczne ciała, odwołując się poprzez nie do poczucia wspólnoty, do ludzkich, egzystencjalnych doświadczeń. Świadomie pominięte zostały ujęcia zabarwione społecznie i politycznie: sztuka ciała czy spojrzenie genderowe. Ekspozycja prezentuje realizacje wybranych znaczących współczesnych artystów, od lat 70. do dziś, zarówno przedstawicieli międzynarodowej sceny, jak i polskich. Ujawnia ich twórczość w kontekstach nie tak oczywistych, wydobywając aspekty nie zawsze „typowe”. Na wystawie mogliśmy oglądać prace prezentowane niedawno przy okazji innych projektów, jednak to nie nowość zdaje się być tej wystawy wyróżnikiem. Niektóre prace właśnie w cielesnej perspektywie

Jean-Luc Nancy, urodzony w 1940 roku, emerytowany profesor Uniwersytetu Marca Blocha w Strasburgu, zaliczany jest do nurtu dekonstrukcji. Jest autorem licznych książek i artykułów filozoficznych, które z grubsza podzielić można na dwa rodzaje: ściśle filozoficzne – rozprawy, komentarze do dzieł filozoficznych oraz publikacje o bardziej literackiej formie, do których zalicza się właśnie *Corpus* i *Corpus II*. Filozofię Nancy’ego często określa się jako „filozofię relacji” bądź „filozofię zdarzenia”. Ten trop otwiera również interesującą perspektywę dla wystawy, którą można by nazwać „polem cielesnych relacji i zdarzeń”. W 1997 roku Nancy odwiedził Polskę z okazji przyznania mu tytułu doktora honoris causa Uniwersytetu Śląskiego. Filozofia ciała Nancy’ego jest dotykaniem cielesnego horyzontu, próbą opisanie cielesnej „rzeczy samej”, tak długo pomijanej w filozofii Zachodu. Jego pisanie o ciele jest metaforyczne, sugestywne, wielozmysłowe, autor próbuje bowiem także oddać cielesne jakości

1. **Magdalena Moskwa**, *Bez tytułu*, nr 79, 2014, relief w zaprawie kredowej, olej, deska, dzięki uprzejmości artystki
2. **Sarah Lucas**, *Panoramadrama*, 2011, instalacja, dzięki uprzejmości Sadie Colse HQ, Londyn
3. **Alina Szapocznikow**, *Popiersie bez głowy*, 1968, poliester, poliuretan, 46 x 64 x 73 cm, kolekcja Zachęty, narodowej Galerii Sztuki; w tle – **Betty Tompkins**, *Sex Paintings*, 2013, akryl na płótnie, dzięki uprzejmości Galerie Rodolphe Janssen, Bruksela
Fot. 1–3 Marek Krzyżanek, dzięki uprzejmości Zachęty Narodowej Galerii Sztuki



2

poprzez naturę języka. Literacki kunszt *Corpusu* spowodował nawet określenie go „największym poematem XX wieku”. To jednak nie poezja, nie uroda i sugestywność języka są celem cielesnego dyskursu, jest nim bowiem precyzyjna myśl będąca próbą zbliżenia się do fenomenu ciała: egzystencji, otwartości, ekspozycji, inności, doznawania, seksualności. Również sztuka jest ważnym obszarem refleksji Jeana-Luca Nancy’ego, który uważa, że żyjemy w czasie dominacji rzeczy, zaś domeną sztuki są „rzeczy”, zmysłowo percypowane obiekty. Dostrzega, że dzieła sztuki współczesnej sztuki pozostają ze sobą w nieustannym dialogu, istnieją w rzeczywistości relacyjnej. Filozof sam także podejmuje się działań twórczych, jak realizowane od 2006 roku, w sieci, wspólnie z Pierem Giorgiem de Pinto „58 indeksów na ciełe”. Namiastką obecności Nancy’ego na wystawie były jego aforyzmy, wybrane fragmenty tekstów przemykające na wyświetlaczu umieszczonym nad wejściem na wystawę.

Z materii „Corpusu” – ekspozycji wyłuskać można kilka cielesnych motywów, tropów, wzajemnie przenikających się w geografii wystawy, są to przede wszystkim śmierć, rana, dotyk, także ten o seksualnym zabarwieniu.

Nieruchomość, stężenie, ostateczna martwota: śmiertelność ciała to jeden z ważniejszych tematów wystawy, którego dotykamy już u progu wystawy. Video-malarska instalacja Dominika Lejmana, akrylowy obraz z projekcją wideo, *Status (Godzina z timecodem)* z 2005 roku, odwołuje się do *Martwego Chrystusa* Andrei Mantegni:

zarejestrowane, nieruchome ciało zmarłego mężczyzny ułożone, jak w renesansowym obrazie, projektowane jest na płaszczyznę płótna. Zderzenie nieruchomego ciała i timecode’u umieszczonego u dołu obrazu, beznamiętnie liczącego upływającą godzinę, stawia nas wobec nieuchronnego. W *Statusie* życie znieuruchomiałe jest podwójnie: jako cielesna „martwa natura” i pozorny ruch video. Odwołanie do obrazu Mantegni stwarza jeszcze jeden, pośredni, kontekst – zmarły Chrystus nawiązuje do Nietzscheańskiej śmierci Boga, który to fakt Nancy interpretuje w „Corpusie” w kontekście cielesności: (...) określenie, że „Bóg umarł” oznacza tyle, że nie ma już ciała. Świat przestał być uprzestrzennieniem Boga, a stał się światem ciał. Niewykluczone, że wraz z ciałem Boga zamknęły się wszystkie wejścia wszystkich ciał, wszystkie idee, obrazy, prawdy, interpretacje ciał – tak że pozostał nam jedynie corpus anatomii, biologii oraz mechaniki. Trudno nie odnaleźć śladu tej refleksji w sztuce najnowszej. Dopełnieniem pracy Dominika Lejmana jest fotografia Hannah Wilke *Tak mi dopomóż, Hannah* (1987). Formalnie zbliżona, będąca jakby lustrzanym odbiciem *Statusu*: przedstawia leżącą, rozebraną, żywą kobietę, widzianą od głowy w kierunku stóp. Umieszczenie ciała w ciasnym, zamkniętym pomieszczeniu wzmacnia napięcie, dramatyzuje niepokojącą sytuację. Inne realizacje interpretują śmierć w perspektywie znanej z historii sztuki symbolicznej figury tańca śmierci. Z tym typem ikonograficznym podejmuje dialog Marina Abramović w wideo *Akt ze szkieletem* (2005), włączając w dyskurs śmierci dotyk miłości.

Nagie ciało artystki w objęciu szkieletu przywołuje miłosny splot Erosa i Thanatosa. W realizacji, w jej formie, zwraca uwagę pewien rys klasyczny – piękno aktu dojrzałego ciała kobiecego, spokojny, wyważony, czysty kadr. Bardziej dosłowną i jednoznaczną interpretację danse macabre, odwołującą się do średniowiecznych i popularnych ludowych przedstawień, prezentują fotografie Brigit Jürgenssen, niewielki wybór prac z większej serii „Bez tytułu” (z serii „Taniec śmierci z dziewczyną”), z lat 1979-1980, zapis maskarady w kostiumie śmierci.

Motyw ciała poddanego zewnętrznym ingerencjom, cielesnym „zapisom” – ranieniom, nacięciom jest silnie obecny w Zachęcie. „Corpus”, to wystawa bolesna, ekspozycja „stanów

3



granicznych". *Porno-grafia: obnażone ciało naznaczone stygmatami, zranieniami, skaleczeniami, owrzodzeniami powstałymi w czasie pracy lub odpoczynku, przez głupotę, poniżenie, złe odżywianie, razy, strach bez opatrunków, bez blizn, rana nigdy nie zagojona* – pisze przejmująco Jean-Luc Nancy w *Corpusie*. Cieleśnego pisania dotyczy fotografia Valie Export *Body Sign Action* z 1970 roku, przedstawiająca artystkę z tatuażem podwiązki, jaki wykonała na swoim udzie. Tatuaż stanowi również osnowę realizacji Santiago Serry, akcji artysty *250 metrowa linia wytatuowana na sześciu opłaconych osobach*, wykonanej w 1990 roku. Innego rodzaju cieleśnej ingerencji dotyczy tryptyk fotograficzny „dezertera konceptualizmu”, narciarza Marka Koniecznego *Sepia – Apres ski* z 1992 roku. Nagie, posiniaczone ciało autora w swoim układzie ciała przywołuje rzeźbę antycznego *Dyskobola*. Praca wieloznaczna, zapis przeciwieństw: fizycznego bólu i obrażeń ciała, dokumentacja urazu, jak i fotograficzna inscenizacja. Bolesnego żłobienia ciała dokonuje Sigalit Landau, kręcąc w talii hula-hop zrobionym z drutu kolczaste go na izraelskiej plaży (*Kolczaste hula-hop*, 2000). Ranienie ciała, zadawanie bólu, autoagresyjne zwrócenie się przeciw sobie jest tu politycznym gestem, protestem wobec konfliktu izraelsko-palestyńskiego. Wyjątkowe poranienia przedstawiają najnowsze obrazy Magdaleny Moskwy. Ich skórna powłoka, oddana niezwykle werystycznie, z siatką żył, cienkich naczyń krwionośnych, z idealną cieleśną karnacją, jest zraniona lub otwarta, ciągotłość delikatnej membrany – przerwana. Otwory w obrazach są niczym oczy, które odmykają malarską strukturę, patrzą „chwytającym” spojrzeniem, by „wciągnąć” w głąb siebie, pochłonąć. Można też powiedzieć, że są metaforami cieleśnego istnienia, wskazują bowiem, iż ciała mają miejsca, że ich byt sytuuje się na granicy. Taka jest ontologiczna właściwość naszych ciał – „graniczna”, nieciągła.

„Skórny kontekst” prowadzi nas ku kolejnemu tropowi wystawy – dotykowi, a także ku związanej z nim seksualności. Sensualne i haptyczne jest pisanie Jeana-Luca Nancy’ego: słowa niemal pieczą myśli, dotykają sensu i odwołują się do zmysłowej natury ciała. Taktylny charakter myśli filozofa znajduje odzwierciedlenie na wystawie – figura dotyku jest jej przewodnikiem. Większość prac ma haptyczną naturę lub w sposób bardzo bezpośredni odwołuje się do zmysłu dotyku, wskazuje jego możliwe rejestry.

Ekspozycję przenikają wieloznaczne metafory dotyku: od dotkliwego malarstwa Magdaleny Moskwy, poprzez rzeźby Aliny Szapocznikow, po gest bardzo umowny, jak chociażby w rentgenowskich zdjęciach dłoni Barbary Hammer. Haptyczne malarstwo Magdaleny Moskwy, o iluzyjnie oddanej skórnej powierzchni, przestrzenne i reliefowe, dotyczy dotkliwości niemal fizycznie odczuwalnej. Trudno powściągnąć chęć dotknięcia ich gładkiej powłoki. Z kolei rzeźby Aliny Szapocznikow (*oPopiersie bez głowy* i *Zwarta*, obie z 1968 r.) są dotykalne niejako podwójnie: z jednej strony przedstawiają najbardziej haptyczne części kobiecego ciała – brzuch i piersi, z drugiej zaś będąc obiektami rzeźbiarskimi bezpośrednio związane są z pracą dotyku. Więcej nawet – noszą namacalny ślad ciała artystki, są jego odbiciem i, mimo wykonania z syntetycznego, chłodnego materiału, zdają się zachowywać aurę ciała i ciepłego gestu. Na wystawie mamy też bolesny dotyk Any Mendiety kreślący krwisty ślad ciała, zapis działania artystki (*Ślady ciała (Znak krwi nr 2)*, 1974). Dotknięcie dłoni pojawia się w „*Obrzędach intymnych*” Zbigniewa Libery, zarówno jako nie do końca świadomy dotyk odchodzącego ciała, jak i dotyk pielęgnujący go autora. Jest też dotknięcie podszyte ironią i humorem, działanie z pogranicza performace – w pracy Adama Rzepeckiego dedykowanej Markowi Janiakowi, „poddającej w dyskusję” fotomedialne strategie wizualne. To fotograficzne tableau stanowi rejestr możliwych działań wobec ciała, możliwych dotykań o erotycznej konotacji: uściśnięć, zmiążdżeń, pieszczot, spętań, niepozabawione humoru studium aspektów „męskiej sztuki” miłości. Ciało i skóra znajduje odzwierciedlenie w malarstwie Betty Tompkins, przedstawiającym powiększenia fragmentów seksualnych organów płciowych, miłosnych zbliżeń, intymnych dotyków, zwiększonych tak, by

temat nadal pozostał czytelny, by nie stał się abstrakcją. Artystka posługiwała się przy malowaniu obrazów fotografią, co latach 60. było nie tak oczywiste. „Sztuka ciała” Betty Tompkins to sztuka seksualności ciała. Seks (...) to „*się-dotykanie – skóry*”, by posłużyć się cytatem z Nancy’ego. Seksualności, choć ujętej chłodno- konceptualnie, dotyczą również fotografie Duane’a Michalsa, przedstawiające *Najpiękniejszą część ciała kobiety* i jej parę – *Najpiękniejszą część ciała mężczyzny*, czyli idealne kobiece i męskie torsy. Dla Fredriki Petzold piersi to językowy system, zbiór możliwych cieleśnych, dość gwałtownych operacji (*Bustwerk*, 1973). Dla Sarah Lucas natomiast dotykanie ciała to naznaczony ironią proces dekompozycji (*Panorama-drama*, 2011). W przestrzeni skóry, dotyku i seksualności sytuuje się także wideofresk Vanessy Beecroft, *VB 55* (2005), którego barwnym lejtmotiwem jest skórna tonacja. Praca jest zapisem jednej z akcji artystki, szczególnego rodzaju performace’u zrealizowanego przez nią z grupą stu kobiet w Neue Nationalgalerie w Berlinie. To rejestr

ciała, możliwych cieleśnych karnacji, o różnych odzieniach, choć ciała nie są zupełnie nagie – ubrane są w cieleśne, przezroczyste, „postępujące” za skórą rajstopy. To nie malarstwo, ale monumentalność, spokojne kompozycje kadrów i plastyczność ujęcia z zdradzają malarskie pokrewieństwo. To ekspozycja ciał wydanych na nasze spojrzenia, lecz jednocześnie – pozostających we własnej intymności i indywidualności, skierowanych ku sobie.

„Corpus” jest niewątpliwie wystawą inspirującą, wyzwaniem intelektualnym i wizualnym: wiele kontekstów, relacji, odniesień. Jest to także ekspozycja, która pozostawia niedosyt. Brakowało mi w niej spojrzenia na ciało jako „osobisty wehikuł”, łączący harmonijnie fizyczność z duchowością, emocjami i percepcją. Dotkliwie nieobecne są też bardziej pozytywne aspekty cieleśnego istnienia: przyjemność, dobrostan, empatia, subtelność odczuć i reakcji ciała.

Mimo odważnego, i ważnego, odwołania do filozofii Jeana – Luca Nancy’ego i dążenia do neutralności w podjęciu tematu, można odnieść wrażenie, że „Corpus” podąża za dominującym od lat 90. w prezentacji cieleśności spojrzeniu eksploatującym brutalność, cierpienie, przesadny naturalizm. Wydaje się, że nad wystawą kładzie się cień *Antyciała* Roberta Rumasa czy „*Drżących ciał*”

Artura Żmijewskiego. Przyznać jednak należy, że „Corpus”, choć nieśmiało, podejmuje próbę przekroczenia tego paradygmatu, przede wszystkim poprzez perspektywę filozoficzną, ujęcie historyczne i silnie akcentowany międzynarodowy kontekst. Jest klasyka cieleśnej sztuki – Alina Szapocznikow, Marina Abramović, Valie Export, Ana Mendieta, przedstawiciele konceptualizmu – Duane Michals czy Federike Pezold oraz współczesne gwiazdy, jak Sarah Lucas. Kilka propozycji jest rzeczywiście świeżych – przede wszystkim malarstwo Magdaleny Moskwy, czy tych

ujawniających nowe sensory, jak fotografie Marka Koniecznego. Są też zaskakujące fikcje, jak film Jacka Malinowskiego *HalfWoman*, dyskutujący z naszą ekscytacją cierpieniem i chorobą. Taka szeroka perspektywa niesie jednak pewne ograniczenia: część z zaprezentowanych prac pamiętamy z niedawnych wystaw.

Dotkliwy jest również brak katalogu wystawy lub choćby obszerniejszego kuratorskiego tekstu czy komentarza precyzyjnie przybliżającego ideę projektu oraz sylwetki twórców i kontekst prac. Pewną pociechą był program edukacyjny, obejmujący między innymi spotkania ze współczesnymi filozofami, pozwalające poznać myśl Jeana-Luca Nancy’ego i z tej perspektyw doświadczać wystawy.

„Corpus” to wystawa, którą trzeba było zobaczyć, a nawet więcej – należało jej doświadczyć cieleśnie, parafrazując słowa francuskiego filozofa – pisać o niej i oglądać ją z otwartymi ustami, *opus – corpus*. ■

„Corpus”

Kuratorka: Maria Brewińska

Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, 2 września – 19 października 2014 r.



Powyżej: Sarah Lucas, *Loungers #2*, 2011, instalacja, dzięki uprzejmości artystki i Sadie Coles HQ, Londyn
Fot. Marek Krzyżanek, dzięki uprzejmości Zachęty Narodowej Galerii Sztuki

KRZYSZTOF JURECKI

Pracownia w Wozowni

(Lucjan Demidowski, Marcin Sudziński)

1. **Lucjan Demidowski**,
z serii „Obrazy
iluzoryczne”,
2002–2003
2. **Marcin Sudziński**,
Ojciec, 2004–2008

Ekspozycja zorganizowana w Galerii Wozownia nosiła długi tytuł Pracownia. Lucjan Demidowski i Marcin Sudziński. Twórczość fotograficzna z kręgu iluzjonizmu (8.08.-31.08.2014), ponieważ chciałem w ten sposób zaakcentować wspólne idee powstające podczas spotkań i rozmów, jakie odbywają ze sobą od lat ww. artyści korzystający ze wspólnej ciemni w Ośrodku Bra-ma Grodzka w Lublinie [1]. Jest to miejsce nie tylko historyczne, ale przede wszystkim posiadające swoją aurę, która – o czym jestem przekonany – wywiera wpływ także na fotografie.

Tego typu postawy, jakie reprezentuje Demidowski (ur. 1946) i młodszy od niego Sudziński (1978), nie godzą się, a nawet nie przejmują, zalewem fotografii cyfrowej, jej nową estetyką lub też jej brakiem, albo przeciwnie – nadmiarem. Nie przejmują się kolejnym

„końcem fotografii” [2] jako sztuki, ponieważ ten rodzaj aktywności ma się dobrze, przynajmniej w Polsce, ale myślę, że nie tylko. Wystarczy wymienić klasyka neoawangardy Andrzeja Różyckiego, którego męczy, podobnie jak mnie, zwykły chłam zalewający internetowe pi-sma o fotografii, a zwłaszcza festiwale, niemający nic wspólnego ani ze sztuką ani z fotoamatorstwem, gdyż ekspozycje oglądamy w gale-riach i na festiwalach. Koncepcję fotografii artystycznej reprezentuje m.in. tradycja „fotografii elementarnej” i szkoły jeleniogórskiej, np. postawy Bogdana Konopki czy Andrzeja Lecha. Można dodać innych twórców, jak: Janusz Leśniak, Zbigniew Treppa, Tadeusz Żaczek, Leszek Żurek, Tomasz Sobieraj, a także kilku przedstawicieli fotografii otworkowej – Tomasz Mielech i Piotr Zastróżny. Zarysowuje się tak-że ślad podążający za dokonaniem Zofii Rydet (Piotr Kosiński). Ale powrócimy do Lublina.

1. DWIE DROGI, DWIE TRADYCJE

a) Konceptualna iluzja lustra

Twórczość Lucjana Demidowskiego wyrasta z doświadczeń konceptualizmu lat 70. zarówno polskiego, jak i amerykańskiego. Specyfika jego twórczości wynika z niebywałej konsekwencji i dyscypliny estetycznej, polegającej na nieustannym wytyczaniu i modyfikowaniu swojego pola widzenia i jednoczesnego odczuwania przestrzeni optyczno-duchowej. Kwestia iluzji fotograficznej istniała zarówno w pracach wrocławskiego konceptualizmu, aby wymienić prace Jerzego Rosłowicza, Zdzisława Jurkiewicza, Zbigniewa Dłubaka [3] i Andrzeja Lachowicza, jak i w łódzkim Warsztacie Formy Filmowej. W środowisku szkoły filmowej najbardziej iluzyjne realizacje, wychodzące poza badanie struktury medium ku ontologicznym pytaniom o sens egzystencjalny i mityczny w fotografii, wykonał Andrzej Różycki. Inni wierzyli w jej analityczno-strukturalistyczne dystynkcje (Józef Robakowski, Ryszard Waśko, Antoni Mikołajczyk).

Z perspektywy czasowej najbliższe postawie Demidowskie-go wydają się prace Zygmunta Rytki, realizowane nad rzeką Białką w Tatrach od 1982 roku do początku XXI wieku. Początkowo działania Rytki były natury konceptualnej w wersji fotomedialnej, realizowane w formule land-artu i performance do kamery fotograficznej i filmowej. Ale z biegiem lat w cyklu „Leżąc” nastąpiło jedyne w swoim rodzaju utożsamienie z pej-zażem, pogodzenie się z nim z pozycji doświadczonego przez los człowieka.

Nie potrafię odpowiedzieć na ważne pytanie o zasadniczy kierunek rozwoju w fotografii Demidowskiego. Dodatkowo nie wiem, czym był on spowodowany, jakie impulsy oddziaływały? Z pewnością były to kontakty z fotografami neoawangardowymi, których spotykał na swojej drodze. Co jest celem jego niezwykle wizualnych fotografii? Z pewnością modernistyczne ciągle przekraczanie swych światów estetycznych tak, aby praca mogła zaskoczyć samego twórcę, pomimo a priori określonej stabilnej formy. Nie ma w niej jednego stanu fotografii, tylko ciągle poszukiwanie nowych granic wizualnych, które podobnie jak w konceptualizmie, podważają nasze zaufanie do tego, co widzimy. W pewien sposób jego sztuka kontynuuje poszukiwania Mikołaja Smoczyńskiego, które ok. 1980 r. powstały w podobnych okolicznościach, ale przeszła potem w fazę >





1

1. Lucjan Demidowski,
z serii *Obrazy iluzoryczne*, 2002
2. Marcin Sudziński,
Autoportret, 2013, negatyw
szklany, kolodion



2

IDEA TKWI W....

Ideą wystawy w Toruniu było pokazanie dwóch koncepcji, które w określonym miejscu połączyły się lub przynajmniej zbliżyły się do siebie. Dotyczyło to pejzażu, który w przypadku Demidowskiego ma jednak bardziej zracjonalizowane oblicze. Po wystawie prac Tomasza Sobieraja i Leszka Żurka, która odbyła się w tym samym miejscu rok wcześniej i miała ideowo podobny charakter, narracyjnej konfrontacji poddałem problem iluzji lustra i różnego rodzaju stare techniki, w tym mokry kolodion przeznaczony przede wszystkim do statycznego portretu [4]. Chciałem pokazać dwóch istotnych z mojej perspektywy badawczej, fotografów, co ciekawe, w zasadzie istniejących na marginesie środowiska lubelskiego, a według mnie wyznaczających jego centrum w zakresie fotografii. Posiadają oni, co różni ich od wielu przedstawicieli „nowego dokumentu”, bardzo dużą wiedzę teoretyczną oraz wiarę także w duchowy wymiar fotografii,

zdecydowanie bardziej instalacji czy na pozycje malarstwa. Smoczyński zawsze i do końca poszukiwał „prawdziwego” i „ostatecznego” obrazu, przybliżając się do konsekwencji myślenia w kategoriach obrazu parareligijnego, jak czynił to np. Kazimierz Malewicz w suprematyzmie.

b) „Auratywna alchemia”

Koncepcja fotografii Marcina Sudzińskiego powstała z zupełnie innej tradycji. Był nią „spotęgowany realizm” i „fotografia auratywna” wynikająca z kontaktów z Bogdanem Konopką, ale także poszukiwanie w tradycji fotografii intymnej, nazywanej czasem przesadnie alchemiczną. Sudziński w każdej materii stara się uzyskać naturalny efekt niesamowitości. Dotyczy to zarówno niezwykle prostych portretów, które emanują wyjątkowym światłem, jak i niektórych portretów wrzesińskich Andrzeja Lecha, oraz neoromantycznych czy piktorialnych w obrazie, nie zaś w koncepcji, pejzaży. Autor poszukuje miejsc i form energetyzujących poprzez swą historię, tradycję, w tym ludzi i relikwów przeszłości, jak modny od kilku lat klasztor prawosławny w Jabłecznej. Dzięki czarno-białym zdjęciom, w tym portretom, fotografiom rzeki oraz detali i fragmentów religijnych ikon forma zdjęć nabrała niezwykłego znaczenia – alchemicznego.

choć w każdym wypadku jest on różny – zarówno o tradycji modernistycznej z lat 70., jak i dokonani „fotografii elementarnej” z lat 80. i jej wciąż trwałej tradycji. ■

- 1 Niektórzy studiujący fotografię studenci nigdy nie byli w ciemni. Jestem przekonany, że bez odbicia odpowiedniego „stażu” niemożliwa jest, lub bardzo utrudniona, każda twórczość określana mianem fotograficznej, choć powstająca głównie na etapie postprodukcji, oczywiście jeśli ma ona coś „oznaczać” i świadomie „wyrażać”. Najnowszej fotografii zagraża, także na poziomie akademickim, nowy analfabetyzm.
- 2 „Koniec fotografii” łączony jest z hasłem Josepha Beuysa „każdy jest artystą”, przywoływanym np. na Fotofestiwalu w Łodzi w 2013 r. „Koniec fotografii” to przede wszystkim koniec fotografii jako sztuki, interpretowanej jako działalność religijna lub blisko niej sytuowana.
- 3 Sam Demidowski przyznaje się do fascynacji „Tautologiami” Zbigniewa Dłubaka, w których nie ma użytych lusterek, ale bliska jest mu idea iluzji i odbicia. Dla niego punktem zerowym, punktem wyjścia do nowej koncepcji okazała się praca *Skala 1:1* z 1973 roku. Dla samej praxis istotniejsze było poznanie twórczości Roberta Smithsona i jego odbijania natury z lusterek i szyb, także w kolorze, wytyczając podstawowe ścieżki dla tego typu eksploracji. Trzeba zaznaczyć podstawą różnicę, która polegała na tym, że prace Smithsona były dziełem w przestrzeni czy instalacją oraz jej dokumentacją. Realizacje Demidowskiego szybko przeszły ze stadium koncepcyjnego w fotograficzny w znaczeniu fotografii, jako autonomicznej dziedziny sztuki modernistycznej. I w takim stanie rozwijają się do dziś.
- 4 W tym rodzaju obrazowania Sudziński obok Pawła Sokolowskiego, Rafała Biernickiego (ambrotypy) należy do najważniejszych twórców.

131 tysięcy sygnałów

Najlepsze Dyplomy w zakresie Sztuk Pięknych 2014

99



Tradycja ogólnopolskich prezentacji najlepszych dyplomów w dziedzinie sztuk plastycznych sięga 1977 roku, kiedy to jesienią warszawska Galeria „Zachęta” zapoczątkowała coroczne wystawy najlepszych prac dyplomowych wszystkich kierunków ówczesnych ASP i PWSSP: z Gdańska, Krakowa, Łodzi, Poznania, Warszawy i Wrocławia. W jednym miejscu skupiono to, co dla obrazu uczelni uważano za najważniejsze i najlepsze. Z pierwszej wystawy zapamiętałem przede wszystkim najwybitniejszego polskiego hiperrealistę Macieja Bernharda (dyplom pod kierunkiem prof. Jerzego Nowosielskiego w krakowskiej ASP) oraz Annę Trochim (dyplom pod kierunkiem prof. Stefana Gierowskiego w warszawskiej ASP) dzisiaj jedną z najważniejszych reprezentantek geometrii w malarstwie polskim. W tamtych czasach prezentacja taka generalnie była debiutem na ogólnopolskiej scenie artystycznej. Ilość prezentowanych dyplomów oscylowała wokół stu. Wybór najlepszych z najlepszych prezentowany był zagranicą. W styczniu 1983 roku wystawa „Dyplom’82” opuściła mury „Zachęty”, trafiając w przestrzeń wystawienniczą Międzynarodowych Targów Poznańskich, później organizatorami stawały się kolejne uczelnie artystyczne. W latach 80. wprowadzono nagrody dla najlepszych absolwentów. W 1986 roku, na wystawie łódzkiej dołączono też do tych wystaw Wydział Sztuk Pięknych UMK w Toruniu. Były to wystawy interesujące, choć na stopniowe obniżenie rangi wydarzenia miały swój wpływ trudne przekształcenia kraju.

Staraniem gdańskiej ASP, latem 2009 roku, doprowadzono do kolejnego przeglądu i konfrontacji najlepszych polskich dyplomów w zakresie sztuk pięknych, prezentując po trzy najlepsze dyplomy z siedmiu wówczas polskich Akademii Sztuk Pięknych, przyznając nagrody i wyróżnienia w niebagatelnej wysokości, z najwyższą Nagrodą Rektorów na czele.

Procedura wyłaniania najlepszych prac na gdańską wystawę nie jest spójna. Na mocy regulaminu (w dwóch ostatnich edycjach) każda uczelnia wyłania do pięciu najlepszych dyplomów w dyscyplinie artystycznej: sztuki piękne. Rozważać można różne sytuacje, także tę, że w wystawie „najlepszych dyplomów” biorą udział rzeczywiście najlepsze pojedyncze dyplomy czy może najlepszy z poszczególnych kierunków kształcenia. Najlepszy jest zwykle jeden! Wystawienie trzech instalacji czy trzech zestawów obrazów malarskich z jednej uczelni może nie mija się z celem wystawy, ale widz naprawdę nie wie, co uczelnia uważa za najlepszy swój produkt.

Powyżej: **Mysliwiec Adriana**,
ASP Wrocław

Tegoroczną laureatką Wyróżnienia Honorowego została Małgorzata Kalinowska za cykl prac „Przekleństwo cielesności”; dyplom z malarstwa zrealizowany poza Pracownią Malarstwa, pod kierunkiem prof. Anny Królikiewicz w gdańskiej ASP. O cielesności głosem może bardziej indywidualnym mówi Anna Farna w dyplomie *Ciało w odstępach* zrealizowanym pod kierunkiem prof. Katarzyny Koczyńskiej-Kielan. Ta oparta o glinę i szkło siedmioelementowa instalacja, której bazą jest toczona na kole garncarskim forma naczynia – przekształcana i deformowana – zdaje się mówić o feminizmie niestandardowo, znacznie ciszej, spokojniej i głębiej. Siedem odstępów na siedem dni tygodnia – próba uchwycenia rytmu życia, jego falowania.

Nagrodę Prezydenta Miasta Gdańska uzyskał Mateusz Ząbek (ASP Katowice) za dyplom z zakresu grafiki *Systemy dualne* – instalację przestrzenną i symulacje komputerowe, zrealizowane pod kierunkiem prof. Dariusza Gajewskiego, prezentowaną jako jedyna praca w Galerii Miejskiej, co zapewniło jej już na wstępie wartość dodatkową w postaci czystości ekspozycyjnej i skupienia.

Nagrodę Marszałka Województwa Pomorskiego przyznano Beacie Szczepaniak, autorce pracy *Porządek* – tj. rzeźby (i kilkuminutowy performance) zrealizowanej pod kierunkiem prof. Rafała Kotwisa w Poznaniu.

Nagroda Stowarzyszenia Autorów Zaiks przypadła Matejowi Frankowi (ASP Wrocław) za dyplom z zakresu rzeźby *W przestrzeni* – zrealizowany pod kierunkiem prof. Christosa Mandziosa; oddający relację formy sylwety człowieka do jego ruchu, przypominający malarskie futurystyczne studia ruchu. Rzeźbie z drewnianych desek, oddzielającej i podkreślającej kolejne fazy ruchu, towarzyszyły dwa dużych formatów, spójne z tematem rzeźby, niezwykle interesujące rysunki zrealizowane jako aneks pod kierunkiem prof. Przemysława Pintala. Należały do najjaśniejszych, najmocniejszych części tegorocznej wystawy i to one stanowiły największą siłę Franka.

Druga co do ważności, Nagroda Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego oraz Nagroda Publiczności przyznana została Filipowi Ignatowiczowi z gdańskiej ASP za pracę *Produkcja, komercjalizacja i hype czyli o konsumowaniu sztuki*, zrealizowaną na malarstwie pod kierunkiem prof., prof. Henryka Cześnika, Witosława Czerwonki i Roberta Florczaka. Praca Ignatowicza, największa, najbardziej rozbudowana praca dyplomowa na wystawie jest environmentem, konstrukcją supermarketu sztuki – w rozumieniu młodego artysty. Nie było to jednak malarstwo, a raczej rodzaj dysputy na ten temat. Bowiem: malarstwem ery reklamy i społeczeństwa >



1



2

konsumpcyjnego – wg Ignatowicza – jest BILLBOart – destrukcja billboardów, racjonalne malarstwo współczesności, a naturalnym habitatem człowieka – alejki sklepowe. Nie sposób było pominąć ten dyplom w rozdzielaniu nagród; narzucił się on swoją zdecydowaną formą. Młody artysta wypromował się znakomicie, spośród wszystkich autorów jego wizerunek zostanie na pewno zapamiętany.

Najwyższą Nagrodę Rektorów uzyskała Marta Mielcarek za pracę *Inwersja* zrealizowaną pod kierunkiem prof. Prota Jarnuszkiewicza w Pracowni Narracji Fotograficznej Wydziału Sztuki Mediów ASP w Warszawie. To dwie około czterominutowe różniące się choreografią projekcje wideo, równolegle prezentowane naprzeciw siebie. W filmie młoda kobieta wykonuje szereg gestów. W rozważaniach o zależnościach między jednostką a zbiorowością wykorzystana została multiplikacja decydująca o tym, że zbiorowość zbudowana została z jednostki. Pytaniem otwartym pozostaje, czy tworzą one dialog? Dostrzegli go zapewne rektorzy. Inspiracją dla pracy były chór grecki i chór unisono, tak dobrze znany z hitlerowskich Niemiec. Szczególne jest też miejsce akcji: stadion o wyjątkowej architekturze sceny, jeden z najstarszych w tej części Europy, budowany m.in. przez rosyjskich jeńców wojennych w latach 1914-27 w Słubicach, do 1945 roku znany Stadion Wschodniomarchijski (występował na nim Hitler), dzisiaj jest stadionem miejscowego SOSiR. W przestrzeni pomiędzy ekranami „rodzi się” coś złowieszczonego, unosi się jakby, dalekie od gloryfikacji, widmo faszyzmu. Mielcarek wstrząsa i ostrzega. Ale czy jest to praca na wystawie najlepsza? Miałbym inne typy, np. prace skromne, wzruszające i poruszające siłą nienachalnej refleksji, jak *List* Joanny Puciłowskiej zrealizowany pod kierunkiem prof. Anny Goebel w Poznaniu czy praca *trwanie/oczekiwanie* Adriany Myśliwiec zrealizowana na kierunku: fotografia i multimedia w Pracowni prof. Andrzeja P. Batora we wrocławskiej ASP.

Centralnym miejscem ekspozycji jest Wielka Zbrojownia ASP w Gdańsku i inne przestrzenie wystawiennicze, w tym roku Gdańska Galeria Miejska, będąca konsekwentnym partnerem od drugiej edycji przedsięwzięcia. Tradycyjnym terminem wystaw jest przełom lipca i sierpnia, a więc czas, w którym nie we wszystkich uczelniach zdążono przeprowadzić obrony wszystkich zaplanowanych dyplomów, co powoduje, że świetne prace dyplomowe nie zawsze mogły mieć szansę na zaistnienie w tym konkursie. Czy nie powinno się w związku z tym coś zmienić: termin wystawy czy może raczej terminy obron prac magisterskich?

Gdańska wystawa jest niezwykle cenna i potrzebna, nawet gdy bywa, że zawodzi nasze oczekiwania; zawiedli młodzi malarze i rzeźbiarze, doskwierał brak rasowego malarstwa i rasowej rzeźby. Od dyplomu nie oczekuje się rewolucji,



3

dypłomy rewolucyjne zdarzają się niezwykle rzadko. Akademia nie jest miejscem rewolucji w sztuce. Lata spędzone w akademii to... studiowanie. Poważni pedagodzy recept na natychmiastowy sukces nie dają.

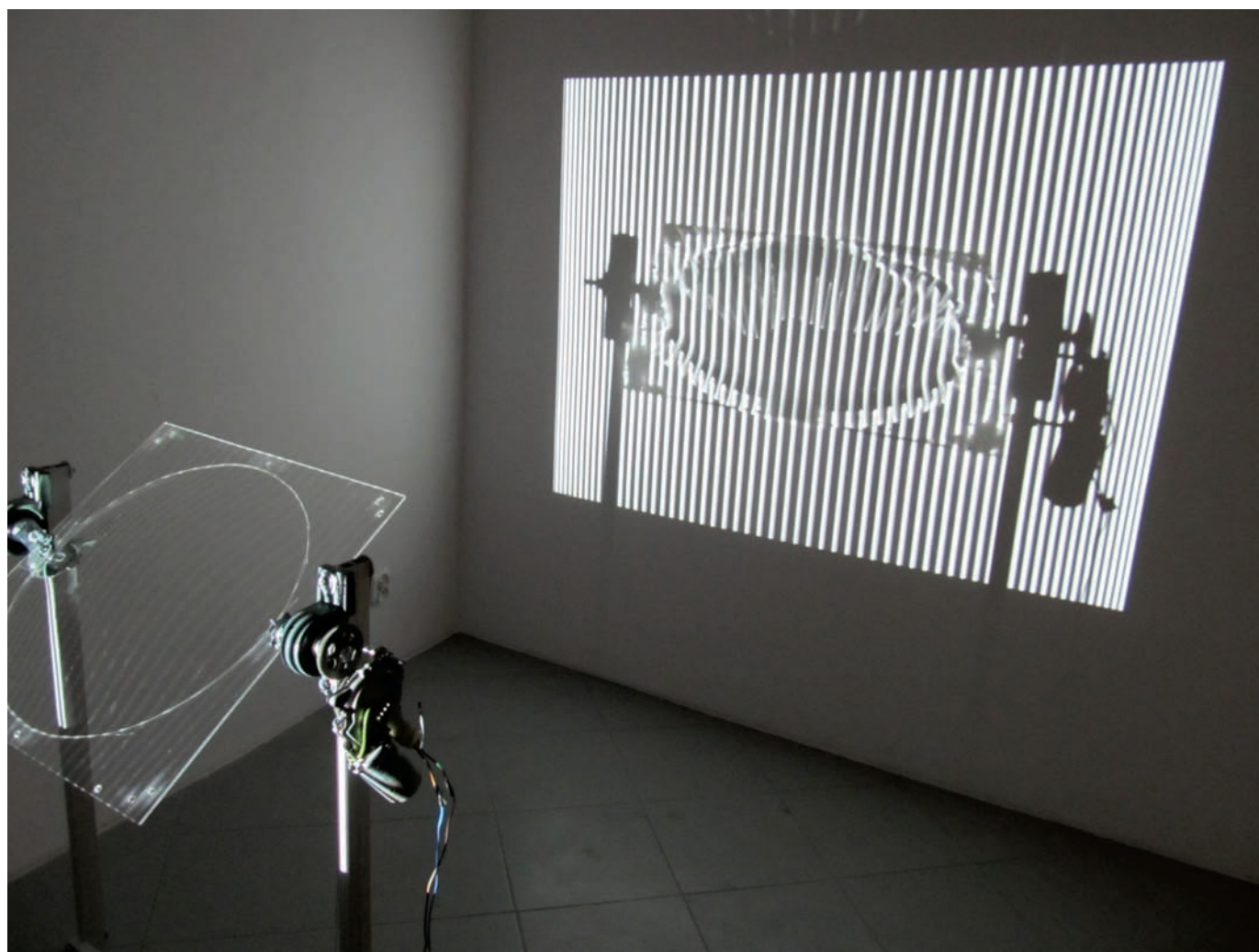
Sztuka dzisiaj nie tyle potrzebuje prokuratorów i adwokatów, co świadków, którzy w przypadku tej wystawy silnie zaakcentowali swoją obecność – 131 tysięcy zwiedzających! (frekwencja policzona na podstawie sygnału z kamer umieszczonych na wystawie). I jeszcze raz należy powtórzyć: publiczność myliła etykieta wystawy: „najlepszy”, bowiem ilość nominacji – jako najlepszy

– wprowadzała w zakłopotanie. Tak było z malarstwem – przypisywanym różnym specjalnościom. Może powrócić do pojęcia: „DYPLOM” – używanego w podobnym konkursie przed laty.

W pamięci mam wypowiedź Wiktora Jędrzejca: *Rektorzy nagradzając, dają młodzieży wyraźny i jasny komunikat o tym, co uważają za najlepsze.* Póki co, można odnieść wrażenie, że brak jasnego komunikatu: co w poszczególnych dyscyplinach uczelnie uważają za najlepsze, wprowadza odbiorcę w błąd. Tylko jeden dyplom z jednej dyscypliny każdej uczelni mógłby pretendować do określenia „najlepszy”. ■

4

1. **Frank Matej**,
ASP Wrocław
2. **Puciłowska Joanna**,
UA Poznań
3. **Kalinowska Małgorzata**,
ASP Gdańsk
4. **Ząbek Mateusz**,
ASP Katowice



Czy malarstwo odchodzi od zmysłów?

24. Ogólnopolski Przegląd Malarstwa Młodych PROMOCJE

Pod koniec zeszłego roku w Legnicy odbyła się kolejna edycja Ogólnopolskiego Przeglądu Malarstwa Młodych PROMOCJE, które legnicka Galeria Sztuki organizuje nieprzerwanie od niemal ćwierćwiecza. Konkurs i wystawa o tyle warte są zauważenia, że rokrocznie notują sporą frekwencję uczestników, która w ostatnich latach oscyluje w granicach 80 zgłoszeń artystów z kilkunastu uczelni artystycznych, co w efekcie daje sporo ponad 200 prac w każdej edycji. To sprawia, że Legnica – choć znajdująca się z dala od ośrodków akademickich – systematycznie prezentuje realny i przynajmniej w pewnym wymiarze przekrojowy wizerunek rodzimego malarstwa. Malarstwa najmłodszego i najświeższego, bo zgodnie

z regulaminem, wyłącznie autorstwa niedawnych absolwentów, którzy opuścili uczelniane pracownie w ciągu ostatnich dwóch lat akademickich. Wystawa pokonkursowa poprzedzona jest dwuetapowymi obradami jury, które pozbawia szansy na wygraną co najmniej dwóch trzecich malarzy, którzy postanowili spróbować swych sił w Legnicy. Prezentuje więc tylko skromną część nadesłanych prac, ale za to wyróżnia ją wysoki poziom – co cieszy organizatorów i jurorów, których grono tworzą każdorazowo inni artyści, pedagodzy, kuratorzy i krytycy. W tym roku był on na tyle satysfakcjonujący, że pozwolił nie tylko na niemal sprawne i jednogłośnie wyłonienie czołówki młodych twórców, ale również na wysnucie pewnych

**Legnica –
systematycz-
nie prezentuje
realny
i w pewnym
wymiarze
przekrojowy
wizerunek
rodzimego
malarstwa.**



1. **Daniel Cybulski,**

Ciało obrazu, 2014, lakier syntetyczny,
farba ftalowa, płótno, 160x130 cm

2. **Daniel Cybulski,** *Kolor*, 2014,

lakier syntetyczny, płótno, 70x50 cm

3. **Karolina Balcer,** *Podgląd 1*, 2014,

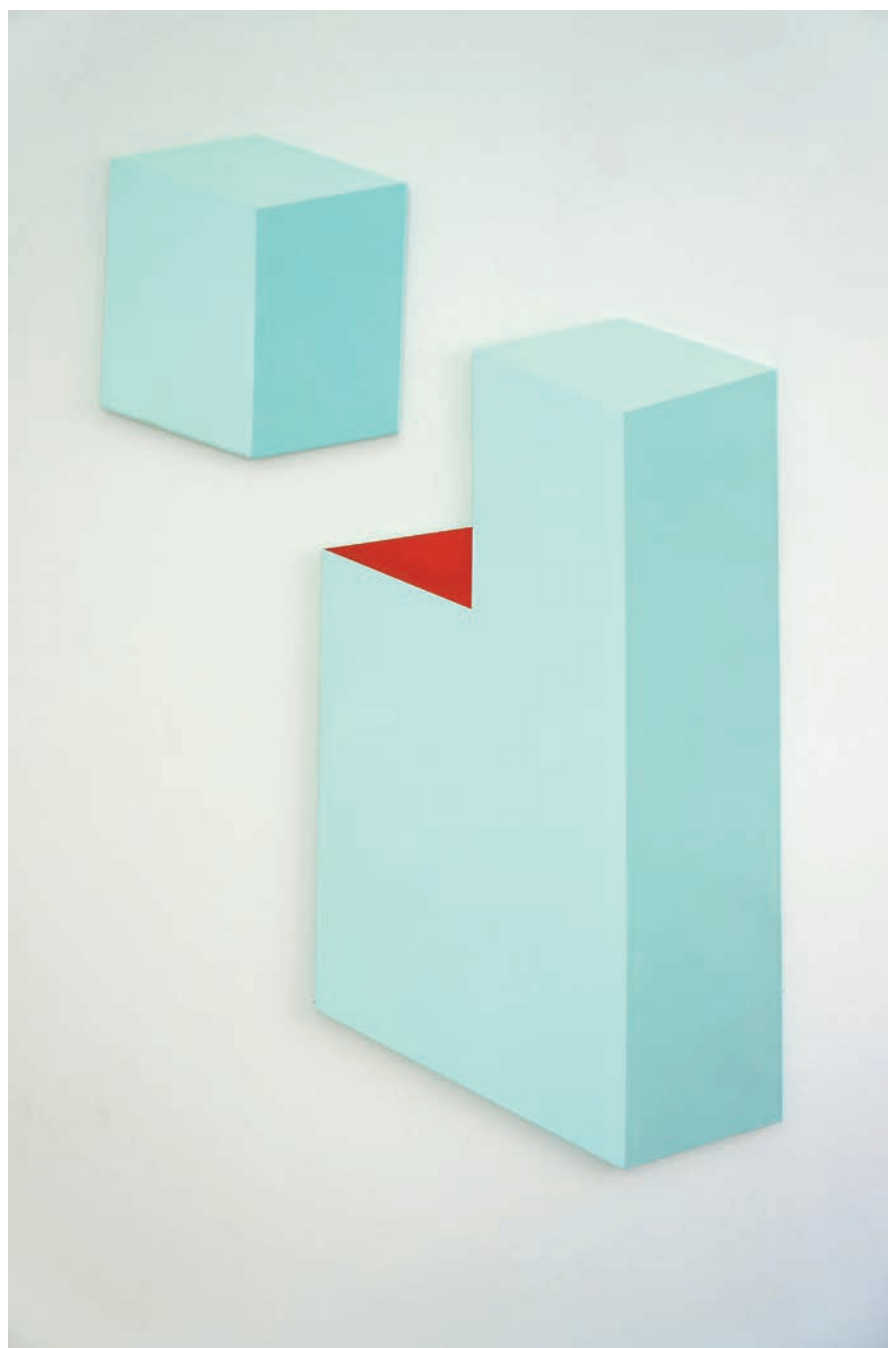
akryl, płótno, 165x95, 65x60 cm

twierdzeń i przypuszczeń szerzej odnoszących się do aktualnego stanu twórczości dojrzewającej generacji. Spośród licznych spostrzeżeń zwerbalizowanych w Legnicy podczas podsumowania obrad komisji, zawartych w jurorskich komentarzach w katalogu wystawy czy wygłoszonych w dniu uroczystej gali rozstrzygnięcia PROMOCJI, da się odczytać bardzo wyraźne tropy sugerujące, że z polskim malarstwem jest dużo lepiej niż jeszcze kilka lat temu. To bardzo ważna prognoza, szczególnie w świetle wyraźnych w niedalekiej przeszłości – odczuwalnych także na legnickim przeglądzie – sygnałów i powszechnych artefaktów w skali krajowej (np. zwycięstwo pracy wideo w malarskim Konkursie im. Gępcerta), mogących sugerować, że malarstwo sztalugowe trawi kryzys, a dodatkowo osłabia z góry przesądzony wyścig z precedensami twórczymi konstytuowanymi w powiązaniu z zapleczem technologicznym.

Teoretycy i praktycy komentujący tegoroczną legnicką panoramę młodej sztuki podkreślali perfekcyjne opanowanie warsztatu przez adeptów malarstwa, a zarazem imponującą jak na wiek i staż dojrzałość w rozumieniu medium. Dostrzegali bogactwo wyrazistych stylistyk indywidualnych, a także dużą samoświadomość i stopień intelektualizacji w podejściu do obrazu i twórczości. Być może wyrazem i wynikiem tych tendencji jest mocno reprezentowana w tym roku w Legnicy abstrakcja, która raczej zdominowała narrację przedstawiającą. Niekiedy była to abstrakcja pozorna, jak w obrazach ukazujących „bramy ciała” (Łukasz Gierlak), czarnawych tłach, które z bliska stawały się upstrzone owadzi skrzydłami (Cyryl Polaczek, wyróżnienie firmy JPI), studiach trójwymiarowości Katarzyny Feiglewicz (nagroda zielonogórskiej BWA), jak gdyby dążących do wydobywania cech płótna spod obrazu czy choćby w pracach Karoliny Balcer, absolwentki wrocławskiej ASP, zdobywczyni II Nagrody oraz Nagrody Pisma Artystycznego FORMAT, która językiem abstrakcji rekonstruuje struktury architektoniczne. Autorka podkreśla, że dla niej w procesie tworzenia najważniejszy jest projekt – będący wynikiem koncepcji, skrupulatnie pogłębiany i podlegający modyfikacjom. Intencja i wrażliwość artystki wyczerpują się w zabiegach formalnych, analitycznych, czyniąc jej twórczość wyrazem poszukiwań konceptualnych aspektów doświadczenia rzeczywistości >



2



3



1. **Kamil Kukla**, *14 zwi*, 2014, olej, płyta, 90x130 cm
2. **Kamil Kukla**, *13 mil*, 2013, olej, akryl, płyta, 90x120 cm
3. **Karolina Balcer**, *Pastelozza*, 2014, akryl, płótno, 95x145 cm
- 4-6. **Łukasz Gierlak**, *Szepty*, 2014, olej na płótnie, 100x70 cm

zewewnętrznej, a także odnoszących się do nie tylko symbolicznie rozumianych ram obrazu. W kategoriach bliższych chłodnej teoretyzacji niż emocjonalnym pobudkom określali (choć nie wprost) swe malarstwo również postali bohaterowie legnickich zmagañ. Kamil Kukla, magistrant krakowskiej akademii, który zdobył III Nagrodę, odwoływał się do samodyscypliny i choć napomniñł też o intuicji, podkreślił stanowczo, że tworzenie obrazów to żmudna praca. Niewątpliwie nie tylko jej, ale i bardzo dojrzałej postawy twórczej wymagało stworzenie dwóch obecnych na wystawie niefiguralnych dzieł, z których każde, choć wierne tej samej konwencji, ucieleśnia inny zamysł autora. Oba koncentrują się na sugestywnym i autoreferencyjnym eksploatowaniu materii malarskiej, przy czym pierwsze skupiające się na płaskiej powierzchni dyskutuje z nią organicznością faktury i konsystencji farb, drugie natomiast otwiera się, przywołując wrażenie niezwykłej głębi, a jednocześnie nierealności trójwymiarowego „świata przedstawionego”. Daniel Cybulski, doktorant uczelni w Gdańsku, który w tym roku otrzymał Grand Prix, nieco kokieteryjnie stwierdził, że natomiast malarstwo dedykowane jest patrzeniu i odczuwaniu, a nie intelektualnym dociekaniom. Szeroki i przewrotny uśmiech autora zdradzał jednak pełną świadomość iluzyjności i umowności nie tylko stworzonych płócien, ale i samej dziedziny, którą obrał, a nade wszystko – wypowiedzianych w dniu wernisażu słów. Jego trzy zwycięskie obrazy, eksperymentalne zarówno w formie (stworzone przy użyciu tak „nieartystycznych i niemalarskich” środków jak lakier syntetyczny i farba ftalowa), jak i treści (pozbawione jakichkolwiek znaczeń pozaplastycznych), zdecydowanie są wyrazem postawy krytycznej, zabiegów raczej intelektualnych niż estetyzujących. ■

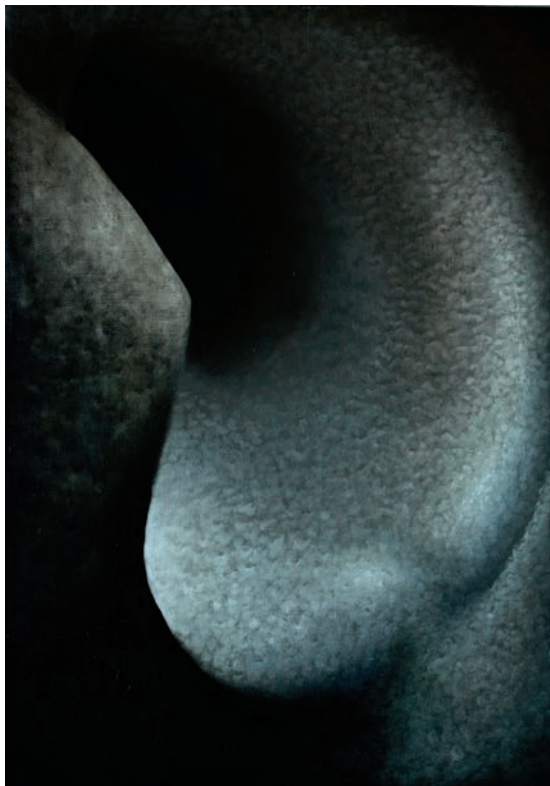




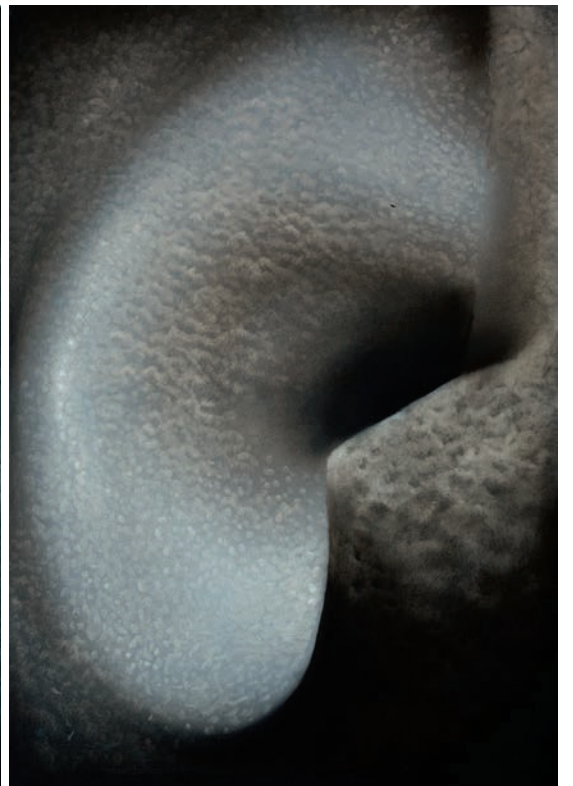
3



4



5



6



1

 ANNA KANIA

Patrząc z góry

– o malarstwie Juliusza Kosina

Juliusz Kosin

1. *Aglomeracja XXIX*, 2014, olej na płótnie, 80x120 cm
2. *Interferencja I*, 2014, olej na płótnie, 100x150 cm

Juliusz Kosin – absolwent krakowskiej Akademii z 2012 roku, został – zgodnie z regulaminem tego konkursu dla młodych malarzy – głównym laureatem Legnickich Promocji w 2013 roku, otrzymując Nagrodę Grand Prix Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego, co z kolei w kolejnym roku gwarantowało mu zaszczyt zorganizowania indywidualnej wystawy wraz z katalogiem. A przy tym Kosin został nagrodzony przez Pismo Artystyczne Format osobną prezentacją. Tytuł jego indywidualnej wystawy – „Biosfera” – charakteryzuje zatem temat, który artysta podejmuje w cyklu swoich prac. Są to prezentacje swobodnego miejskiego pejzażu ujętego jakby z ponadziemskiej perspektywy. W tych przedstawieniach nie ma postaci ludzkich choć obecność człowieka jest zaznaczona w sposób niebezpośredni, poprzez układ form, linii, konturów i znaków ilustrujących cywilizacyjny jego dorobek i wkład w kształtowanie ogromnej przestrzeni tkanki miejskiej. Obrazy te są planowane przez artystę niemal

jak zdjęcia robione z lotu ptaka, często w ujęciu nocnym, ponieważ wtedy można uwyraźnić ciekawe świetlne układy linearne, które raz są zgeometryzowane, innym razem tworzą jakby organicznie nieregularne, zawsze atrakcyjne wizualnie, ciągi przestrzenne – niczym mapy intrygujące swym przewodnim motywem. Niektóre obrazy – w tym ujęcia dzienne – przedstawiają teren ujęty jakby z nad powierzchni ziemskiej atmosfery, co umożliwia autorowi operowanie interesującymi zestawieniami kolorystycznymi. Te realizacje są z pewnością wyrazem subiektywnych fascynacji autora kartografią. Zdecydowana większość obrazów Juliusza Kosina to pejzaże, ale, jak sam to ujął, to coś więcej niż pejzaż. Mówi: *Zmierzam do tego, aby były czymś więcej niż przedstawieniem zastanej rzeczywistości. Krzyżuje się w nich podziw kształtów, światła, form wygenerowanych przez cywilizację (również form powstałych podczas samego malowania) z obawą o kierunek ich rozwoju, o to, co te wyglądy reprezentują.* To spojrzenie na



2

pejzaż z perspektywy podróżującego samolotem albo może – wehikułem własnej wyobraźni. W miarę wznoszenia się coraz wyżej (tak też jest w wyobraźni!) ogarniamy wzrokiem coraz większą powierzchnię Ziemi. To stąd najczęstszy motyw, wykorzystywany i przetwarzany przez artystę w cyklu obrazów pt. „Narośl po horyzont ludzka”. Jest to doświadczenie odwrotne wobec tego, które przeżywamy na co dzień w skupiskach wielkich aglomeracji. I dopiero oglądając świat z dystansu, nabieramy świadomości „mikroskopijności” nas w tym otoczeniu. Skoro zmienia się punkt widzenia, to zmieniają się również możliwości interpretacji wybranego motywu. Artysta proponuje tu odmienne „wizje”, raz będą to formy

Czasem moje malarstwo przybiera charakter wizyjny, zjawia się wówczas na płótnie konstrukcja, która zaczyna się rządzić swoimi prawami.

geometryczne, a innym razem będą one podporządkowane organiczności, takiej, którą można obserwować u organizmów pod mikroskopem. W istocie w obrazach przeważają układy abstrakcyjne w swojej formie, bowiem pejzaż jest tu wyraźnie przetworzony w wyobraźni artysty, stąd pytanie o to, czego te obrazy są przedstawieniem: rzeczywistości czy fikcji? Artysta w komentarzu do sposobu malowania i podejścia do podejmowanego tematu powiedział, że: *Czasem moje malarstwo przybiera charakter wizyjny, zjawia się wówczas na płótnie konstrukcja, która zaczyna się rządzić swoimi prawami. Niekoniecznie jest dla mnie bardzo precyzyjne, werbalne określenie celu, sensu malowania danego obrazu.* >



1

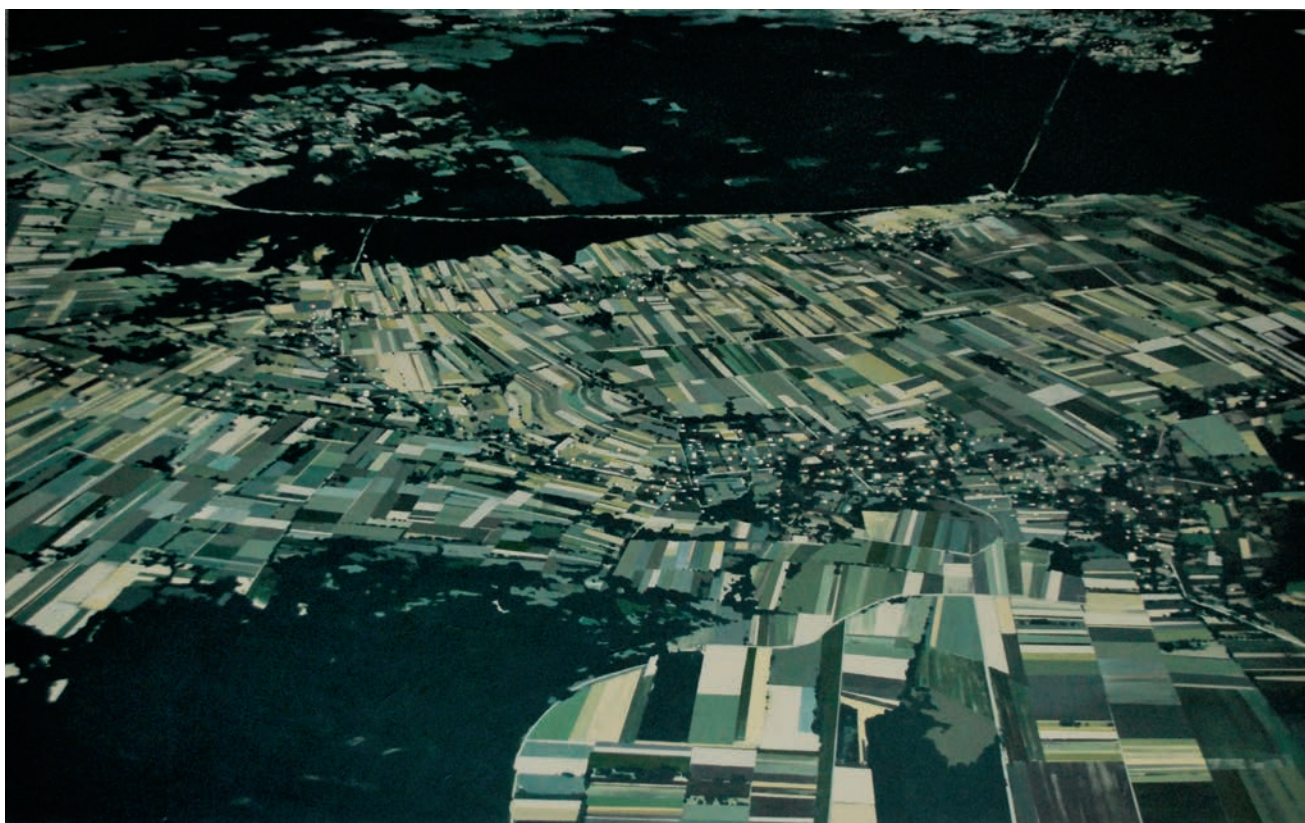
W interpretacji malarstwa Juliusza Kosina, nie sposób bowiem pominąć tego niewątpliwie ważnego spostrzeżenia, że żyjemy dzisiaj w tzw. „globalnej wiosce”, którą jest współczesne miasto. Oglądając je z perspektywy niedostępnej na co dzień, bywamy prowokowani do refleksji – o naszym w niej miejscu i roli, jaką pełni w tym wielkim organizmie, stąd zawsze cenne artystycznie będą poszukiwania między naturą (z jej organicznością) a zindustrializowaną współczesną cywilizacją. Czego „syntetyczne” ujęcia prezentują obrazy Juliusza Kosina.

Kończąc, warto dodać, że studiował on w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, w pracowni malarstwa prof. S. Rodzińskiego, a później w pracowni prof. L. Misiaka i pracowni rysunku prof. T. Kotkowskiej-Rzepeckiej. Dyplom zrealizował w pracowni prof. L. Misiaka, co niewątpliwie miało wpływ na kierunek inspiracji tematycznych wybranych dla realizacji własnych zamierzeń artystycznych przez Kosina. Syntetyzm ujęć natury wiejskiej u Misiaka (i minimalizm) w jakimś stopniu „współgra” z oszczędnymi malarskimi ujęciami prac jego ucznia. ■

Juliusz Kosin

1. *Agglomeracja XXVIII*, 2014, olej na płótnie, 80x120 cm
2. *Biosfera II*, 2015, akryl na płótnie, 100x160 cm

2



Czy młoda znaczy świeża?

(O edycji Przeglądu Młodej Sztuki Świeża Krew 2014 r.)

Za nami kolejna już, czwarta odsłona, cyklicznego Przeglądu Młodej Sztuki „Świeża Krew,” inicjatywy z powodzeniem od 2011 roku organizowanej przez wrocławską Galerię Socato. Rokrocznie towarzyszy jej podsumowująca projekt wystawa, w ramach której eksponowane są wyselekcjonowane przez jury, zakwalifikowane do prezentacji, obiekty malarskie. Pokazano jak zwykle wiele obrazów i początkowo można było odnieść wrażenie, że kondycja współczesnego młodego malarstwa uległa znacznej poprawie – co, jak się jednak okazało, było tylko pewnym wrażeniem. Na wystawie tej zgromadzono bowiem sporo niczym niewyróżniających się i – co ważne – w jakimś zakresie wtórnych pod względem stylistycznym prac, w których dominowały: zachowawczość, tendencyjność, właśnie brak świeżości, odwagi i eksperymentu formalnego. Czy wobec tego wyeksponowane podczas „Świeżej Krwi” prace można określić mianem najlepszych? Czy obrazy te rzeczywiście wskazują kierunek rozwoju młodej sztuki w Polsce?

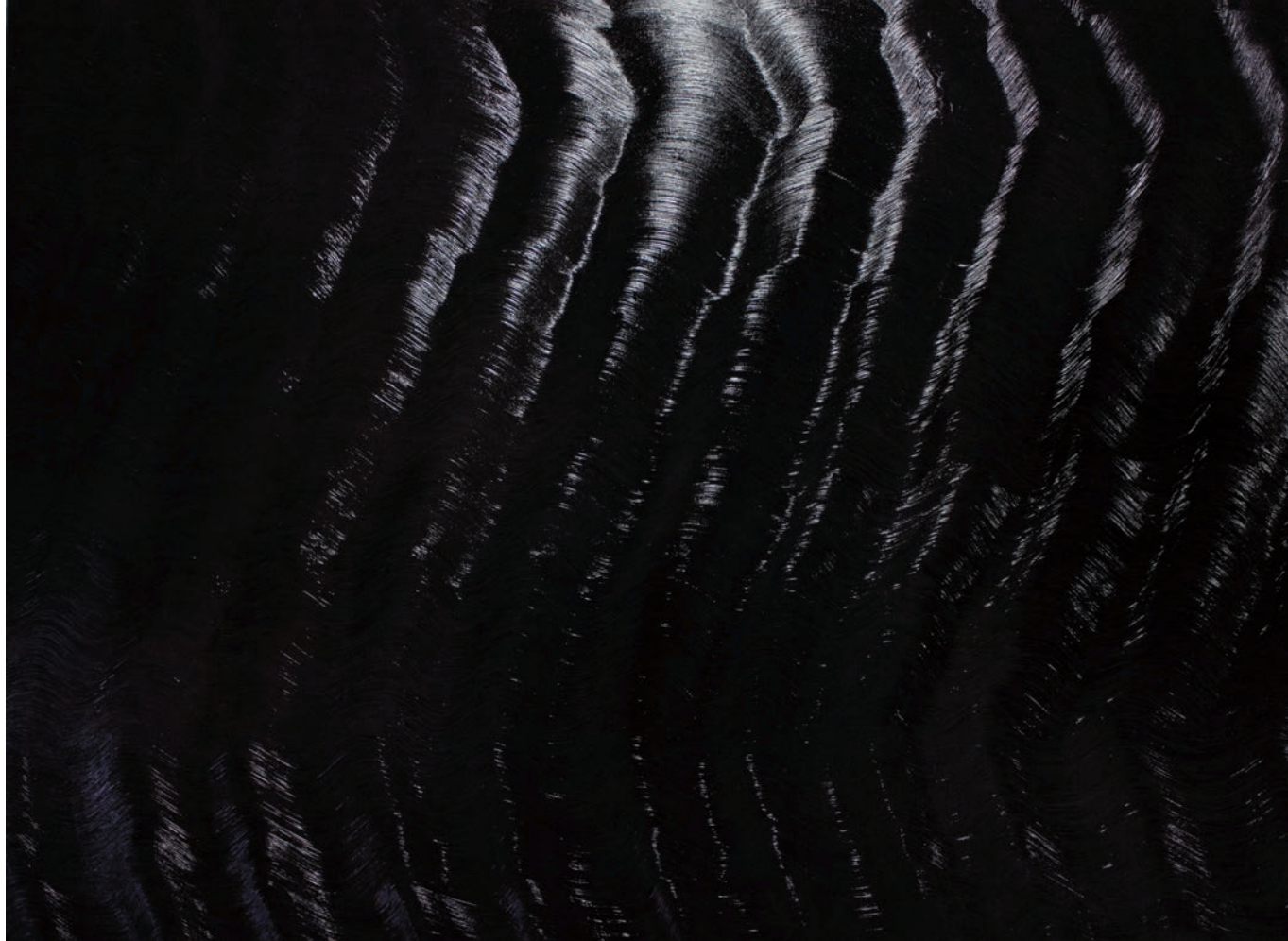
Konkurs, z założenia miałby prezentować innowacyjne myślenie i odważne, nietypowe poszukiwania artystów, którzy byliby odporni na pojawiające się trendy i krótko trwające mody. Problem w tym, że młodzi twórcy dopiero kształtują swoją postawę i często pozostają pod wpływem swych nauczycieli, jeszcze nie zdołali wypracować własnego rozpoznawalnego stylu autorskiego. Dlatego też nie powinno dziwić, że większość z obecnych we Wrocławiu obrazów była przykładem dobrego, ale nie wyróżniającego się szczególnie malarstwa, któremu można nadto zarzucić pewną wtórność.

Tego rodzaju zastrzeżenia budziły chociażby obrazy Moniki Marchewki, której prace pod względem stylistycznym – i po części również technicznym – w pewien sposób nawiązywały do twórczości Natalii Bażowskiej – artystki, która w 2011 roku zdobyła I Nagrodę w organizowanym przez Galerię Socato przeglądzie. I choć eksponowane przez malarkę obrazy prezentowały odmienny niż jej dotychczasowy styl i pomimo, że widoczny był w nich postęp oraz dojrzałe podejście do poruszanego tematu i warsztatu, to raczej trudno te obrazy nazwać oryginalnymi. Mimo to, ciekawi kierunek, w jakim rozwinie się twórczość tej młodej malarki – bowiem można uznać, że pokazany tu cykl był tylko epizodem prowadzącym w stronę interesujących zapowiadających się rozwiązań.

Eksperymentalne podejście do malarstwa zaprezentował natomiast absolwent gdańskiej ASP Cyryl Polaczek, którego obrazy – szczególnie te nieobecne na wystawie – wskazują na intrygującą i rzadką w chwili obecnej drogę rozwoju artystycznego. W twórczości tej odnajdziemy szereg inspiracji i nawiązań do tradycyjnego, dziewiętnastowiecznego malarstwa holenderskiego i hiszpańskiego (do Ribery czy Velazqueza), a także przetworzone na własny język wpływy Luciana Freuda czy w pewnym sensie Łukasza Stokłosa. Warto zaznaczyć, że Cyryl Polaczek w imponujący sposób posługuje się plamą barwną, którą zazwyczaj nakłada fakturowo, uzyskując w ten sposób ekspresyjne i wrażeniowo zaawansowane obiekty malarskie. Artysta ten nie ma jednak jednoznacznego programu artystycznego, prezentując przy tym różnorodność formalno-stylistyczną, która jednak w jego przypadku >



Z lewej:
Walczak Paulina,
*Miejscotwórstwo –
 Miejscoodtwórstwo 01,*
 2013, akryl i olej
 na płótnie



1

nie jest wadą. Okazuje się bowiem, że młody artysta proponuje malarstwo wybitnie świadome i dojrzałe, które w chwili obecnej przez wielu specjalistów uznawane jest za jedno z ciekawszych zjawisk w młodym malarstwie polskim.

Gorzej natomiast wypadł Daniel Cybulski, który podobnie jak Polaczek ukończył ASP w Gdańsku. Oglądane na żywo obrazy jego autorstwa raczej zawiodły, co było sporym zaskoczeniem, gdyż twórczość Cybulskiego od dłuższego już czasu uznawana jest za ważną i wartą obserwacji, szczególnie w kontekście cyklu dyplomowego czy interesujących realizacji studenckich, takich jak na przykład *Manifest*. Pokazane we Wrocławiu obrazy rozczarowały, na co być może wpływ miała aranżacja wystawy, która poprzez swój przeglądowy charakter (i ścisk ekspozycyjny), nie dała możliwości niektórym obrazom wybrzmieć w pełni. A szkoda, bo rzeczywiście twórczość tego artysty ma w sobie wiele ciekawych aspektów, które doskonale było widać z traktacji gdańskiej odsłony jego dyplomu.

Natomiast interesującym przykładem malarstwa sztalugowego były obrazy Pauliny Walczak, która zaintrygowała zastosowaną przez siebie techniką. Artystka ta postanowiła bowiem posłużyć się stosunkowo żmudnym, neoimpresjonistycznym pointyлизmem, uzyskując przy jego użyciu wyróżniające się na tle pozostałych prac delikatne i wrażliwe realizacje malarskie. Zastanawiającą i zagadkową jednocześnie okazała się być twórczość Kamila Klamczyńskiego, który na konkurs zgłosił obrazy z cyklu „Album rodzinny”. Były to płótna, które – w odróżnieniu od wcześniej uprawianej abstrakcji – w całości prezentowały malarstwo figuratywne.. Zarówno w kolorystyce, jak i formie postaci, prace te, o tradycyjnym modelunku, zdradzały bezpośredni wpływ obrazów Andrzeja Wróblewskiego. W postawie Klamczyńskiego zwraca uwagę brak konsekwencji rozwojowych, a przy tym zastanawiająca nierówność warsztatowa. Również Kamila Gruszecka, będąca absolwentką krakowskiej uczelni, prezentuje typ malarstwa stricte figuratywnego, które nie odnalazło jeszcze własnej, właściwej tylko sobie

2

1. **Justyna Smoleń**, *Bez tytułu*, 2014, olej na płótnie, 115x150 cm
2. **Katarzyna Feiglewicz**, *Przeświadczenie IV*, 2014, olej na płótnie, 80x45 cm
3. **Małgorzata Myślińska**, *Kurz*, 2014, olej na płótnie, 190x150 cm
4. **Monika Marchewka**, *Rozstanie2*, 2014, 100x100 cm, olej na płótnie,





3

stylistyki. Jest to pogodne, miłe w odbiorze malarstwo, które można wpisać w popularną kilka lat temu graficzno-ilustracyjną stylistykę, prezentowaną do dzisiaj m.in. przez Ulę Pągowską, Alicję Stankiewicz czy Ewę Żochowską. W malarstwie Gruszczyńskiej warto jednak podkreślić doskonałe przygotowanie warsztatowe, które wspólne jest dla wszystkich – a przynajmniej dla większości – absolwentów krakowskiej Akademii.

Zauważyć w tym kontekście należy także Karolinę Bracławiec, której obrazy w wyraźny sposób zdominowały i zdynamizowały przestrzeń ekspozycyjną wrocławskiej Galerii. Wielkoformatowe płótna wyróżniały się krzykliwą, plakatoową i skąpą jednocześnie kolorystyką, nawiązaniem do agresywnej sztuki szablonu oraz dynamiczną kompozycją. I mimo tego, że obrazy te nie były przykładem szalenie odkrywczego malarstwa, to warto zaznaczyć, że charakteryzowała je spora świadomość i odwaga twórcza, konsekwencja stylistyczna, dopracowanie koncepcyjne i swoista dojrzałość, na którą wpływ miała i w dalszym ciągu ma imponująca aktywność artystki.

Interesującym, chociaż nie do końca przekonującym projektem była także nietypowa realizacja autorstwa Karoliny Balcer – absolwentki wrocławskiej Akademii Sztuk Pięknych, która w Galerii Socato zaprezentowała fragment rozbudowanej wystawy dyplomowej pt. „Blok techniczny”. Można było jednak odnieść wrażenie, że prace te – o ile celnie uzupełniały wystawę dyplomową w Galerii MD_S – to w przestrzeni Socato były jakby elementem obcym. Oczywiście nie można odmówić tym realizacjom oryginalności, choć eksponowanie ich w oderwaniu od reszty uzupełniających się nawzajem obiektów, nie przysłużyło się im.

Decyzją jury nagrodzono trzy artystki, które reprezentują typ malarstwa stonowanego, statycznego i w pewnym sensie refleksyjnego. Wyróżnienie Honorowe trafiło do Małgorzaty Myślińskiej oraz Katarzyny Feiglewicz. Twórczość Feiglewicz jest przykładem nastrojowego, syntetycznego, nieco metafizycznego i nawiązującego do abstrakcyjnego

języka malarstwa wpisującego się wyraźnie w preferowaną przez Galerię Socato stylistykę. Natomiast prawdziwie miłym zaskoczeniem okazały się obrazy Justyny Smoleń, która w tegorocznej edycji przeglądu otrzymała Nagrodę Grand Prix. Zaprezentowane na wystawie prace jej autorstwa cechowała przede wszystkim wyrafinowana dojrzałość, a także specyficzne, minimalistyczne piękno. Statyczne, wymagające bezpośredniego kontaktu malarstwo o mięsistej strukturze hipnotyzowało swoją prostotą, urzekając jednocześnie kompozycją, a także aksamitną, zmieniającą się pod wpływem rozświetlających ją blików, smolistą czernią. Z pewnością wyjątkową serię pt. „Black” będzie można podziwiać jeszcze nieraz.

Co wobec tego można powiedzieć o młodym polskim malarstwie? Chyba tylko tyle, że ciągle nie ma na siebie pomysłu i w pewnym sensie cofa się do rozwiązań dawno oswojonych i już przebrzmiałych. Że brak w nim wyraźnych zmian pokoleniowych, odważnego działania i swoistego wywrotowego eksperymentu. Artyści skupiają się bowiem najczęściej na sobie: na własnym wnętrzu, na tożsamości, na prywatnych problemach i na najbliższym otoczeniu. Ich sztuka nie chce być zaangażowana. Nie komentuje, nie wskazuje, nie walczy i nie uczy. Jest w pewnym sensie wyjałowiona, wobec potrzeby kompromisu z rynkiem sztuki staje się coraz bardziej ugodowa, dekoracyjna, wizualnie bezpieczna, zaś pod względem interpretacyjnym uboga. Poczekajmy więc na zmiany; oby niezbyt długo. ■

4



Marcel Duchamp – kubista

W Puteaux, niedużej miejscowości nieopodal Paryża, w 1911 r. zaczęli spotykać się kubiści, pozostający w opozycji do klasyków gatunku – Picassa i Braque’a, mieszkających na paryskim Montmartre. Do mieszkania należącego do Jacquesa Villona przyjeżdżali m.in.: Franciszek Kupka, Fernand Léger, Louis Marcoussis, Francis Picabia, Robert Delaunay, Albert Gleizes. Grupę zdominowali trzej bracia – Jacques Villon, Raymond Duchamp-Villon i Marcel Duchamp. Marcel, zafascynowany malarstwem impresjonistów, zaczerpnął od braci zainteresowanie analizą kolorów i form w przestrzeni. Wrażenie robiło na nim malarstwo Maneta, ale nie oparł się wpływowi fowizmu. Ślad na jego wczesnej twórczości odcisnął Henri Matisse.

Trzy lata wcześniej Picasso i Braque przystąpili do eksperymentów nad nową koncepcją przestrzeni w obrazie. Braque zredukował malarskie przedstawianie rzeczywistości do schematów geometrycznych – cube. Obiekt miał być widziany ze wszystkich stron. Picasso podkreślał, że demonstracja trójwymiarowych brył jest tylko częściowa, kiedy konturowy brzeg odcina radykalnie formę od tła. Między modelem a jego charakterystycznymi cechami, traktowanymi ściśle geometrycznie, powstawała relacja rzutu płaskiego. Byli zgodni co do tego, że pojęcie przestrzeni nie jest ustalone raz na zawsze – zależy od tego, jakie właściwości form mają być uchwycone.

W atelier Puteaux podejmowano dyskusje o przedmiotach, oglądanych w ruchu w kontekście pojawiających się kontrastów barwnych. Marcel Duchamp zaczął malować „mechanistyczne studia ruchu”, zafascynowany teorią kinetyzmu, popularyzowaną w tym kręgu przez Jeana Metzingera. Następnym etapem jego zainteresowań była dekompozycja ruchu w chronofotografii, którą spopularyzowali E.J. Marey i E. Muybridge.

Stały bywalec pracowni, poeta i krytyk sztuki Guillaume Apollinaire, który znacznie przyczynił się do popularyzacji kubizmu, zauważył różnorodność podejmowanych przez swoich kolegów zagadnień malarskich, których nie mógł objąć jeden program. Z kubizmu wyłonił się orfizm – dla jednych ważniejszy stał się kolor i wzajemne przenikanie się akordów barwnych (Delaunay), dla innych podkreślanie kontrastów i rytmów z nich wynikających (Léger), Duchampa interesował dynamizm formy i wymiar alegoryczny kubizmu.

Marcel Duchamp postanowił zwrócić uwagę na „stronę psychiczną” ruchu i systematyzację przestrzeni z ruchu wynikającą. Tematem obrazu miała być sytuacja.

Sonata z 1911 r. przedstawia Madame Duchamp – matkę artysty, przedstawioną ze swoimi córkami. Obraz odbija wyraźnie wpływy kubizmu – rozkładanie formy na części składowe i rozdrabnianie planów do poziomu czysto wzrokowego. *Portret* albo *Dulcynea* – to pięć sylwetek kobiecych, ustawionych jedna nad drugą. Dwie są ubrane, dwie nagię, wszystkie

noszą ten sam kapelusz. W rzeczywistości płótno zdaje się przedstawiać jedną kobietę, widzianą wiele razy, stąd kilkakrotne nakładanie się formy.

Duchamp chciał odejść od teorii kubizmu, dać mu bardziej swobodną interpretację. Koncept kubistycznej dekompozycji, rozłożenia przedstawienia na części pierwsze, oddala się w jego malarstwie od ograniczonego wyrażną krawędzią kształtu przedstawienia. W obrazie *Yvonne i Magdeleine poszarpane* artysta wyraźnie oddala się od geometrii.

Większość kubistycznych obrazów Duchampa powstało w 1911 r. Wtedy określił się jego indywidualny styl. Ale było to tylko przewidywanie późniejszych doświadczeń kierunku.

W *Portrecie szachistów* wprowadził żółtawą ochrę w różnych odcieniach. To był sposób, żeby otrzymać pochyłość tonów, wyeksponować szarości. Słowo „portret” skierowało uwagę artysty do upodobnienia figur przeciwstawnych w jednym schemacie.

W 1911 r. kubizm jako odrębny ruch artystyczny pojawił się na Salonie Jesienym w Paryżu. Oddana im sala została określona jako „powrót do dzikości, prymitywnego barbarzyństwa”. Krytycy komentowali z ubolewaniem: *Kubizm to śpiew łabędzi bezsilności i zadowolenia z ignorancji*.

Tego samego roku Marcel Duchamp namalował obraz, zatytułowany „Akt schodzący po schodach”. Zamieścił na nim precyzyjne studium ruchu. Płótno przedstawia zbliżanie się do siebie abstrakcyjnych kształtów, wywołując wrażenie ruchu. Płytki, z których zbudowana jest forma, potracają się albo zachodzą na siebie. Rytm rozkładają się według kolejności planów, układających się warstwami, złamanymi płaszczyznami, odpowiadając cięciem terenu pochyłego. Duchamp: *Ruch jest abstrakcją, wyartykułowaną wewnątrz obrazu, nie wiedząc, czy figura realnie schodzi po schodach, czy nie. Ruch powstaje w oczach widza, który go włącza w obrazie*.



Marcel Duchamp

1. *Król i królowa otoczeni przez szybkie akty*, 1912, olej na płótnie, 146x89 cm, © ADAGP, Paris 2014
2. *Dulcynea*, 1911, olej na płótnie, 146,40x114 cm, © ADAGP, Paris 2014

Druga wersja *Aktu* powstała w Neuilly w styczniu 1912, miesiąc po pierwszej. Ten sam temat Duchamp podejmie pięć lat później w Nowym Jorku – jako kopia fotograficzna, kolorowana akwarelą, piórem i pastelą.

Akt schodzący po schodach dopuszcza bardzo śmiałą harmonię brązów i żółci. Nie da się uniknąć analizy psychoanalitycznej i interpretacji snów – *chodzenie po schodach to symbol aktu miłosnego* – napisze później surrealista Marcel Jean. Akt pozbawiony jest jednak cech płciowych – tematem jest mechanizm ruchu, a nie ciało.

Kiedy Marcel Duchamp przyniósł *Akt schodzący po schodach* na Salon Niezależnych w marcu 1912, malarz-kubista Albert Gleizes, jeden z pośredników, zbulwersowany tym obrazem zwrócił się do braci Villon w sprawie interwencji u ich brata, aby go zdjąć – poruszające się nagie ciało, przedstawione w manierze kubistycznej wywołało skandal. Artysta zgodził się na zabranie obrazu, zostawiając na wystawie tylko swoje rysunki. Komisja zarzuciła twórcy odejście w stronę futuryzmu. Element ruchu nie mieścił się w regułach kubizmu. Dopiero w 1813 skandaliczny obraz został doceniony na Armory Show, pierwszej wystawie sztuki nowoczesnej w Nowym Jorku.

Wcześniej, w grudniu 1911 Duchamp namalował płótno, zatytułowane *Smutny młody człowiek w pociągu*. Tutaj pojawiły się ruchy paralelne – porusza się pociąg, młody człowiek przemieszcza się w korytarzu. Harmonia kolorów na tych dwóch płótnach jest praktycznie podobna. Apollinaire zakwalifikował obraz jako *stan duszy futurysty*, doszukując się wpływów malarzy tego prądu – Carlo Carrà i Umberto Boccioniego, komentując jednak, że jest to *kubistyczna interpretacja formy futurystycznej*.

Smutny młody człowiek w pociągu i *Akt schodzący po schodach* są wzajemnymi odniesieniami na planie formalnym – najważniejsza jest ekspresja ruchu, która zajmowała wielu artystów epoki, ale nie jest ich jedynym łącznikiem. Duchamp dochoodzi do problemu pojmowania czasu w sztuce.

W podobnym klimacie utrzymany jest obraz *Król i królowa otoczeni przez szybkie akty* z 1912 r., obraz mający jakoby przybliżyć postaci matki i ojca. Tu też spotyka się seksualność i mechanika. Artysta pozostawia ślad ludzkiego istnienia, całkowicie odchodząc od pierwotnej formy. Inspiracja podlega uabstrakcyjnieniu, wymaga nowej percepcji. Zostaje zarejestrowana „szybkość” – dzieląca dwie figury. Forma zbudowana z nakładających się na siebie „blaszek” przypomina wyrażenie ruchu w obrazie *Akt schodzący po schodach*. Duchamp pozostaje przy palecie żółci i ochry, podobnie jak w obrazie *Przejście od dziewicy do mężatki* (poprzedzonym szkicami *Dziewica*). Tu jednak ruch wydaje się zatrzymany, a w centrum pozostaje postać kobieca – figura, podzielona na przecinające ją płaszczyzny. Matka?

Motyw ruchu i czasu pojawił się wyraźnie w obrazie namalowanym na kartonie – *Młynek do kawy*. To pierwsza „maszyna” Duchampa. Młynek pęka, proszek rozsypuje się na boki, ziarna pozostają na górze, a rączka widziana jest jednocześnie w wielu miejscach – ruch okrężny jest wyznaczony przez strzałki i punkty.

Idea potencjalnego ruchu przetrwała w późniejszej twórczości artysty. Po wycofaniu się z kubizmu, pod wpływem tamtych doświadczeń, artysta podjął pracę nad najważniejszym dziełem – *Wielka Szyba*, czyli *Panna młoda rozebrana przez swych zalotników*, jednak.

Kubizm, powstały we Francji pod koniec 1. dziesięciolecia XX w. spełnił decydującą rolę w przeobrażeniach kultury wizualnej. Twórcy, zaangażowani w ten nurt, wskazali nowe ujęcie przestrzeni poprzez rozbicie tradycyjnego obrazu i dążność do budowania nowej konstrukcji, uzyskanej z fragmentów form.

Duchamp deklarował: *Kubizm interesował mnie tylko przez kilka miesięcy*. Pod koniec 1912 r. już myślał o czym innym. Była to więc raczej forma doświadczenia niż przekonanie.



Około stu prac malarskich Marcela Duchampa po raz pierwszy zostało zgromadzonych i zaprezentowanych między 24 września 2014 a 5 stycznia 2015 w Centrum Pompidou. W większości prace te nieznane są w Europie – ich kolekcja znajduje się w Philadelphia Museum of Arts. Pokazane zostały płótna nawiązujące do impresjonizmu, fowizmu, symbolizmu, futuryzmu i kubizmu, w otoczeniu dzieł artystów, którzy go inspirowali – m.in.: Odilona Redona, Henriego Matisse’a, Wassilego Kandinsky’ego, André Deraina. W sali z malarstwem kubistycznym Duchampa zawieszono obraz Francisca Picabii, z którym łączyła go przyjaźń i wzajemna inspiracja. Umieszczono kilka litografii, którymi złożył hołd swoim mistrzom: Ingresowi, Courbetowi, Rodinowi. Ideą wystawy jest pokazanie jego malarstwa w kontekście kulturowym, zwrócenie uwagi na źródła tej twórczości. Jednocześnie jest to zapis intelektualnego rozwoju dzieła Duchampa.

W 1918 r. powstała praca, która też wywołała sporo kontrowersji – reprodukcja obrazu Leonarda da Vinci *Mona Lisa*, której Duchamp domalował wąsy i bródkę. Zatytułował obraz *L.H.O.O.Q.*, co fonetycznie odczytując, znaczy: „Ona ma gorący tyłek”.

Na marginesie wystawy (bo nie należące przecież do malarstwa) znalazły się obiekty – ready mades, które przybliżyły Duchampa do ruchu dada – *Koło rowerowe*, *Suszarka do butelek* i *Fontanna* – ceramiczny pisuar (w Centrum Pompidou umieszczono jej fotografię, wykonaną przez Alfreda Stieglitzą).

Poszczególne sale wystawy porządkują tematycznie twórczość Marcela Duchampa. Na początku znalazły się rysunki i karykatury, na końcu dzieło niemalarskie – *Wielka Szyba* (*Panna młoda rozebrana przez swych zalotników*, jednak). To jego najbardziej kontrowersyjne dzieło. Precyzyjne notatki i rysunki związane z tym tematem pojawiły się już w 1915 r. W 1923 r. Duchamp zaprzestał pracy, ale dzieło uważane jest za niedokończone.

Szklana instalacja łączy dwa elementy – malarsko pojmowaną płaszczyznę i przestrzeń, wypełnioną metalową konstrukcją. Jest to abstrakcyjna forma, umieszczona pod szkłem, podzielona poziomym zawiasem na dwie równe części. Cała kompozycja zbudowana jest z mechanizmów, nie znajduje żadnej analogii poza obrazem a jednak ma wymiar literacki, o czym świadczy tytuł. Dolna część to jakby poruszanie się w iluzji. Przez ostatnie półtora roku tworzenia, Duchamp wystawił swoje dzieło na działanie nowojorskiego kurzu, którego kłęby przytwierdził do obrazu fiksatywami. Upływ czasu został zarejestrowany. Obiekt wystawiony został w 1923 na wystawie w Brooklinie. Przy transporcie stukła się część szyby. Duchamp zaakceptował tę „modyfikację”. ■

Cztery odsłony malarzkie Macieja Bernhardta



114

1

W salach cesarskich Zamku Książ, 06.09.2014 r. uroczystym wernisażem z udziałem artysty otwarta została wystawa malarstwa Macieja Bernhardta. W latach 1972-1977 studiował w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie na Wydziale Malarstwa w pracowni prof. Jerzego Nowosielskiego. Po uzyskaniu dyplomu zajmował się twórczością artystyczną przede wszystkim w zakresie malarstwa sztalugowego. Wykonał także wiele realizacji o charakterze malarstwa monumentalnego. Aktualnie mieszka i tworzy w Berlinie. Jest laureatem wielu prestiżowych nagród.

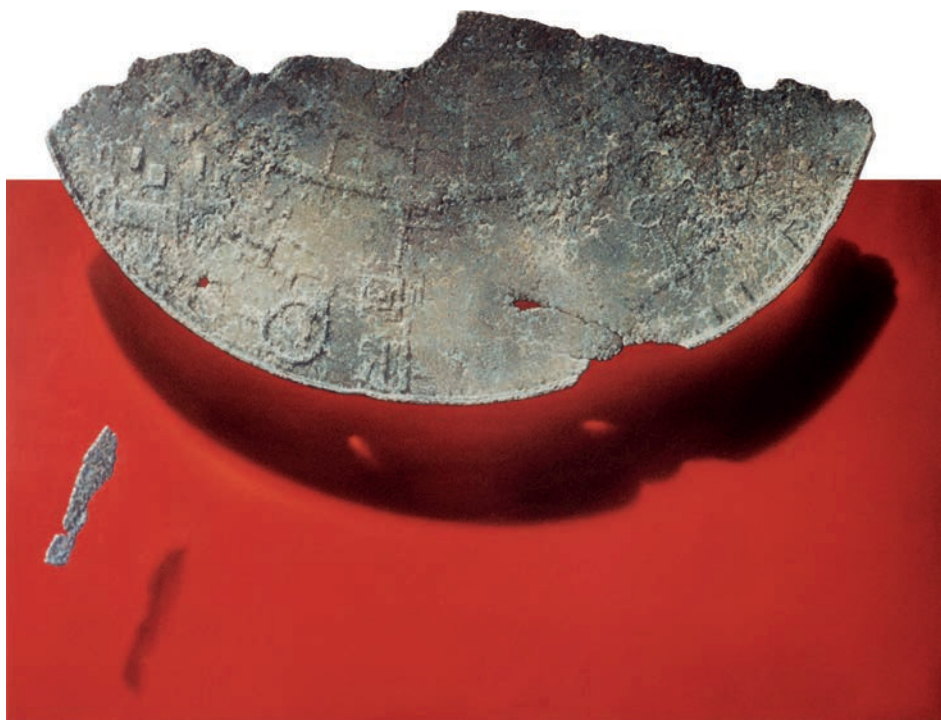
Luis Aragon deklarował, że do prawdy w sztuce realistycznej – konkretnie miał na myśli przede wszystkim literaturę – dochodzi się z pomocą fikcji. Cała wielka literatura francuska i angielska II poł. XIX wieku jest realistyczna – a nawet naturalistyczna. Poszukując prawdy o życiu i świecie, opiera się ona na zmyśleniu, choć zarazem na realiach rzeczywistych. Sądzę, że w jakiejś mierze zasadę dochodzenia do prawdy za pomocą środków realistycznych można zastosować także wobec malarstwa, tym bardziej że Bernhardt zawsze podkreślał, iż jest realistą uprawiającym różne odmiany tego nurtu, co zresztą potwierdza omawiana wystawa.

Maciej Bernhardt

1. *Czerwony model*, 1981, olej na płótnie, 120x155 cm
2. *Czerwień*, 1999, akryl/olej na drewnie, 150x200 cm
3. *Kombinezony z officiel II*, 1981, olej na płótnie, 120x155 cm

Zatytułowałem niniejszy tekst: cztery odsłony malarzkie, ponieważ prace artysty prezentowane są w czterech komnatach zamkowych, niezwykle efektownych architektonicznie, i każda z odsłon tworzy zamkniętą całość stylistyczną i ideową, co skąd inąd jest nieco zaskakujące, choć atrakcyjne w oglądaniu. Nadto, wszystkie wymienione tu „odsłony” przybliżają sztukę na bardzo wysokim poziomie warsztatowym. Najbardziej efektowną ekspozycję tworzą obrazy stanowiące cykl „Sanktuaria”. Ekspozowane w wyjątkowej, ortogonalnej sali zdają się być jakby przygotowane do ozdoby tejże właśnie komnaty. Dużego formatu kompozycje przedstawiają antyczne stele, może obeliski, może nagrobki, może kamienne ołtarze ofiarne. Obleczone zetłymi tkaninami, ze zwietrzałą, porowatą powierzchnią kamienia emanują nastrojem przemijania, służą kontemplacji, natomiast w żadnym razie grozą, którą

dostrzega dr Roland Held w katalogu do wystawy. Symbolizm owej ekspozycji składającej się z 7 obrazów wzmacniają umieszczone na kompozycjach bogate w znaczenia ezoteryczne przedmioty, jak: kula – symbol nieskończoności (*sphairos*), o której wspominał Platon w *Uczcie* i Arystoteles; samotna kolumna oznaczająca „oś świata” – szczególnie gdy przyjmuje postać fallusa.



Może on być także palem ofiarnym lub po prostu męską zasadą aktywnej mocy. Trójkąt pomieszczony na szczycie jednej z kompozycji (trójnia) ma tak wiele interpretacji, iż ograniczę się do trójjedni: symbolizującej trzy światy – ziemski, niebieski i piekielny. Mam wrażenie, że artysta w tych obrazach postrzega świat poprzez symbole, a dominują te, które odnoszą się do fenomenu czasu i jego natury oraz kwestii przemijania.

Sogjal Rinpocze indagowany przez uczniów, jaki jest sens życia, odpowiadał zniecierpliwiony: *Synu, kontempluj nietrwałość!!!*. Ta konstatacja mogłaby stanowić motto tej „odsłony” malarskiej. Naturalnie, kwestie przemijania w malarstwie polskim mają długą tradycję. Przypominam tu twórczość Henryka Wańka, Zdzisława Beksińskiego czy Zbigniewa Makowskiego. Choćby tryptyk Wańki, który na trzech tablicach ukazywał przekonująco rozkład, rozspychanie się, zdawałoby się, tak trwałych, cywilizacyjnych osiągnięć jak kamienne budowle.

Tytuł „Sanktuarium” sugeruje klimat religijny i mistyczny. Zapewne autor zna tezę Mircei Eliadego, że *doświadczenie religijne zakamuflowane jest w przeżyciu estetycznym i w sztuce XX wieku...* Wystawa w pełni pogląd ten potwierdza.

Zupełnie innego rodzaju realizm pokazuje ekspozycja obrazów fotorealistycznych, nazywanych czasem hiperrealistycznymi. Sprawność warsztatowa zaprezentowana przez Bernhardta jest doprawdy zadziwiająca. W pracach tych doskonale zrealizowana została teza, że *obrazy te to naturalne i obiektywne przedstawienie faktu wizualnego, wolne od komentarzy i pozbawione wszelkiej osobistej implikacji* – Gerard Durezoi. Wbrew pozorom i powtarzanym poglądom, namalowanie obrazu odtwarzającego z precyzją fotograficzną określonych sytuacji, modeli czy ulic miejskich, wcale nie jest rzeczą prostą. Wymaga specjalnych zdolności i umiejętności. Wszelkie te duże kompozycje przedstawiające modelki i modelki poubieranych w wyblyszczone ponad wszelką miarę stroje są tyleż efektowne, co banalne i efekciarskie. Zasada ich powstawania jest na pozór prosta: wystarczy „drogą projekcji” rzutować zdjęcia na białe, zagruntowane płótno malarskie... rzecz w tym, że wypełnienie go za pomocą farby wymaga niełatwych zdolności. Artysta czyni to perfekcyjnie. Największe wrażenie uczynił na mnie obraz nieco odbiegający od pozostałych – mianowicie *Red model*, namalowany w 1981 roku. Ukazuje postać

siedzącą, owiniętą niczym w opończę w czerwonej, udrapowanej tkaninie i obwiązanej sznurkiem. Odsłonięte są tylko nagie stopy. Zamiast inscenizacji, widzę skazanego na ścięcie jeńca. To zaskakujące, jak czasem pod wpływem wydarzeń politycznych, kulturowych zmienia się optyka postrzegania dzieł sztuki i ich interpretacja.

Odsłone trzecią ujawniają obrazy abstrakcyjne. Dużego formatu: 220 x 250 cm, ujęte w dyptyki emanują jakimś osobliwym mistycyzmem. Szczególne wrażenie wywarł na mnie – a także na innych widzach, o czym przekonałem się z komentarzy zwiedzających – *Double Picture IV Black*, wykonany w technice akrylowej.

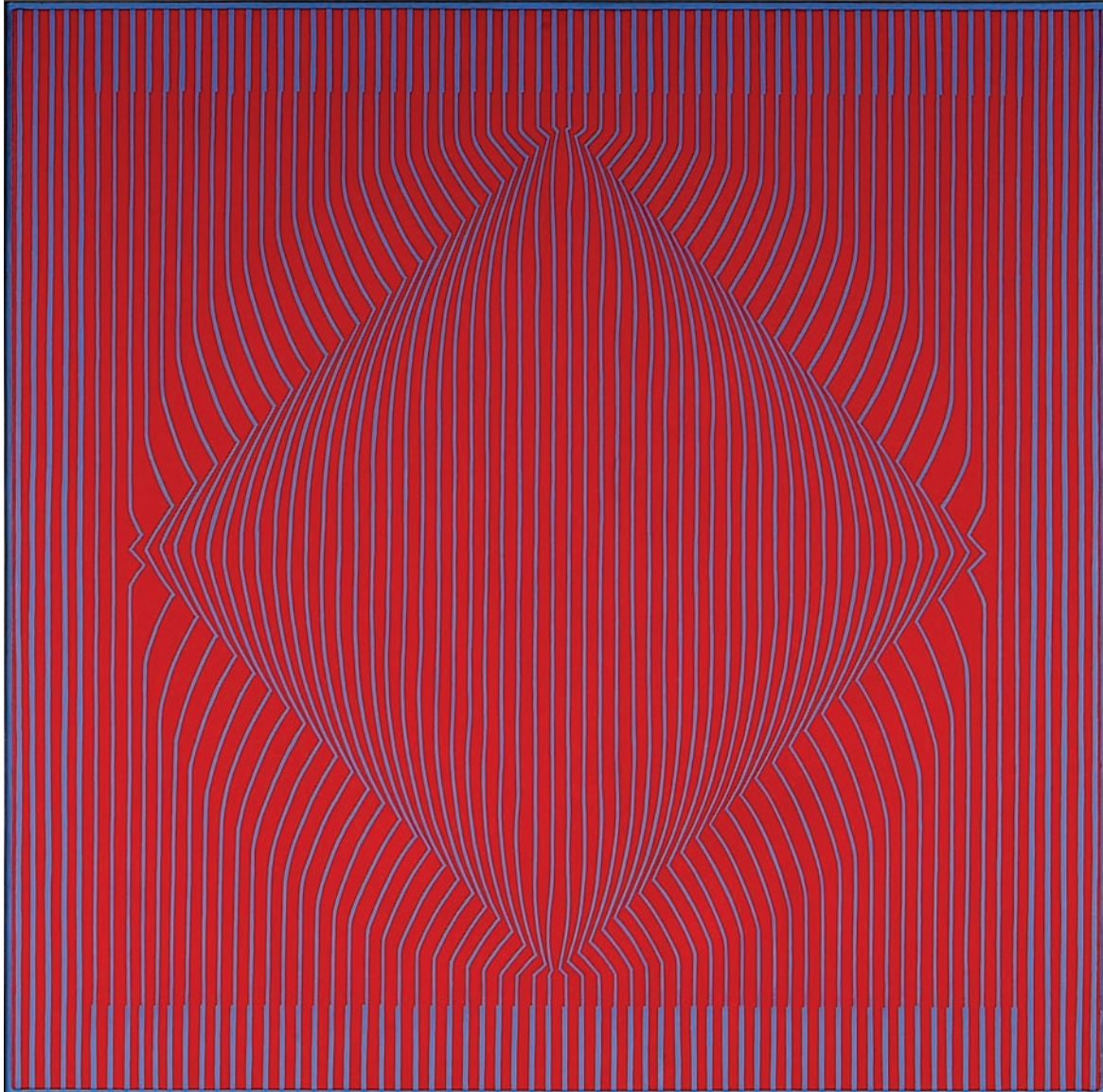
Czerń nieprzenikniona tego obrazu jakoś osobliwie „wciąga” i zaprasza do wnętrza kompozycji. Wrażenie to zintensyfikowane jest przez ogrom i gabaryty samego obrazu. Inne – np. *Double Picture I Wal*, wielkości 250 x 300 cm, ilustrują wykoncypowane przez Michela Houellebeca mapy i terytoria... Przypominają także kompozycje Yva Kleina z jego duchowym przesłaniem o wolności, energii czy „mistycyzmem realistycznym”. Klein konsekwentnie posługiwał się błękitem – jakże bogata jest symbolika tego koloru, związana także ze sferą sacrum – natomiast Bernhardt chętnie sięga po kolor czerwony, czarny lub odcienie szarości.

Wreszcie ostatnia odsłona niebywale zróżnicowanej twórczości artysty to kompozycje – a właściwie ich fragmenty – na drewnie. Sprawiają wrażenie, jakby autor wybrane okruszki rzeczywistości umieszczał w barwnych kadrach – tłach. W jakiejś mierze obrazy te – zatytułowane kolorem tła, łącząc doświadczenia z wcześniej wymienionych cykli.

Kończąc, chciałbym zacytować samego artystę: *Moim największym życzeniem byłoby połączyć wszystkie te rozgałęzienia w jedną dużą całość.*

Nic dodać do tego życzenia, nic ująć. ■





LILA DMOCHOWSKA

Julian Stańczak – czysta forma i „burzliwe” wspomnienia

21 października 2014 roku na Aukcji Sztuki Współczesnej zorganizowanej przez DESA Unicum sprzedano obraz autorstwa Juliana Stańczaka za sumę 180 000 zł.

To dość zawrotna cena, jak na polskie realia, jednak prace tego amerykańskiego artysty (rodem z Borowicy koło Przemyśla) pojawiają się od czasu do czasu na polskich aukcjach sztuki współczesnej i zawsze znajdują nabywcę. W tym roku malarz znalazł się na 6 pozycji listy „15 najgorętszych światowych nazwisk na rynku sztuki” ogłoszonej przez Bloomberg News and Artnet.com

Julian Stańczak (rocznik 1928) jest dziś postrzegany jako jeden z prekursorów i czołowych reprezentantów kierunku w sztuce zwanym op-artem albo wizualizmem. Twórcy, którzy wyznają ten gatunek, starają się wciągnąć widza w grę iluzji optycznych za pomocą abstrakcyjnych kombinacji linii imitujących geometryczne złudzenia wizualne. Zadaniem takiej sztuki jest oszukanie, zdezorientowanie i zaskoczenie ludzkiego oka, a także odarcie obrazu z treści, sprowadzenia przedstawionej kompozycji li tylko do interesujących doznań wzrokowych. Do tego samego nurtu należą też dwaj inni amerykańscy malarze o polskich korzeniach: Ed Mieczkowski i Richard Anuszkiewicz.

Charakterystyczne dla twórczości Stańczaka obrazy to zazwyczaj geometryczne konfiguracje okraszone kolorem, rozedrgane i pulsujące, które atakują oko rytmicznymi strukturami, mogącymi przyprawić o mdłości widzów mających problem z błędnikiem. Sam artysta z dystansem odnosi się do zaszufadkowania jego twórczości w ramy „optical paintings”. Malarz przekonuje, że jego sztuka ma swoje źródło w kontemplacji natury i obserwacji rzeczywistości, a on jest wciąż eksperymentującym kolorystą. Stańczak podkreśla też, że dla niego malarstwo jest ucieczką od traumatycznych młodzieńczych przeżyć z lat wojennych, z którymi zmaga się od ponad pół wieku. Paradoksalnie jednak, to właśnie te wspomnienia i niepełnosprawność prawej ręki nabyta w okresie wojny sprawiły, że świat zyskał znakomitego malarza – młody Julian marzył bowiem aby zostać wirtuozem instrumentu muzycznego...

Kiedy wybuchła II wojna światowa, rodzina Stańczaków (rodzice i trójka małych dzieci) mieszkała w Przemyślu. W lutym 1940 roku cała familia

została wywieziona przez armię radziecką na Syberię do obozu pracy przymusowej w miejscowości Perm – Julian miał wtedy 13 lat. Kilka archiwalnych zdjęć przedstawiających to ponure miejsce, zobaczonych w Internecie, pozwala łatwiej zrozumieć, dlaczego artysta nie chce się zagłębiać w szczegóły na temat syberyjskiego fragmentu swojego życiorysu. Przebywanie w gułagu i wyniszczająca praca ponad siły młodego chłopca sprawiły, że często chorował – przeszedł zapalenie płuc i mózgu, a także ciężkie załamanie nerwowe. Pobyt w nieludzkich warunkach przyczynił się do niedowładu prawej ręki, której (w późniejszym czasie) nie udało się wyleczyć ani brytyjskim, ani amerykańskim lekarzom. Tę fizyczną ułomność Stańczak, dzięki hartowi ducha i determinacji, przekształcił z czasem w swój atut. Niepełnosprawność prawej ręki zrekomensuje manualną wirtuozerią lewej, co w przyszłości rozstrzygnie o wyborze artystycznej profesji. Po latach powie: *Nie wybrałem mojej formy wizualnej; ta forma wybrała mnie, ponieważ uwolniła mnie od burzliwych aspektów mojego życia osobistego* [1].

1 Marta Smolińska, *Julian Stańczak*, Warszawa 2014, s. 11.

W 1942 roku, (po ogłoszeniu przez władze sowieckie częściowej amnestii dla uwięzionych Polaków), rodzina Stańczaków podąża do tworzonej w Rosji armii generała Andersa. Tu familia się rozdziela, matka i rodzeństwo udają się na Bliski Wschód, ojciec zaciąga się do wojska, Julian – dodając sobie w metryce lat – zostaje przygarnięty przez polską armię. Bezwładną prawą ręką nie udaje się wyleczyć wojskowym lekarzom i Stańczak – niezdolny do walki – podąża do Teheranu. Tam szczęśliwie odnajduje matkę, siostrę i młodszego brata i razem podróżują przez Indie do polskiego obozu uchodźców w Masidini, położonego na obrzeżu ugandyjskiej dżungli. W obozie zarządzanym przez Brytyjczyków Julian zaczął uczyć się rysunku pod okiem bliżej nieznanego artysty, Henryka Frudista. Tymczasowy pobyt w Afryce przedłużył się do siedmiu lat. Przez ten czas Julian uczył się w szkole i z determinacją ćwiczył lewą ręką. Na zachowanych z owych czasów pracach widać, że młody adept sztuki wprawił się w ołówkowych portretach i pejzażach, a także wyspecjalizował w akwareli. Te ostatnie zatraciły z czasem realizm i „rozplynęły” się w wyabstrahowanych barwnych plamach, imitujących jednak złudzenie pejzażu afrykańskiej dżungli, stepów i sawann.

Trzy lata po zakończeniu II wojny światowej, Stańczakowie odnajdują poprzez Czerwony Krzyż ojca rodziny, który walczył w brytyjskiej armii. Familia łączy się w Londynie i tam przeżywa rozterkę, gdzie rozpocząć nowe życie. W rezultacie wybierają Wielką Brytanię, gdyż obawiają się szukan w powojennej Polsce Ludowej. Julian rozpoczyna studia w Borough Polytechnic Institute. W Londynie chłonie sztukę zgromadzoną w muzeach i galeriach, poznaje kolejne etapy rozwoju sztuki światowej – od antyku, po czasy współczesne. Sztuka nowoczesna swoją estetyką przywodzi mu na myśl skojarzenia z pracami twórców z Czarnej Afryki i szczególnie zapada w pamięć.

Zderzenie młodego człowieka (wychowanego dosłownie w buszu) z londyńską metropolią jest dla niego dużym szokiem socjalnym i kulturowym. Julian z determinacją próbuje nadrobić zaległości w edukacji. Nie jest to jednak łatwe, gdyż równolegle pracuje jako ilustrator książek, aby pomóc w utrzymaniu rodziny. W końcu Stańczakowie

podejmują decyzję o emigracji do Stanów Zjednoczonych. Rodzina decyduje się na osiedlenie w Cleveland w stanie Ohio. Wydaje się, że dopiero od tego czasu Julian Stańczak rozpoczyna nowe życie, gdyż dziś z przekonaniem mówi, iż *urodził się w wieku dwudziestu jeden lat w Cleveland w Ohio...*

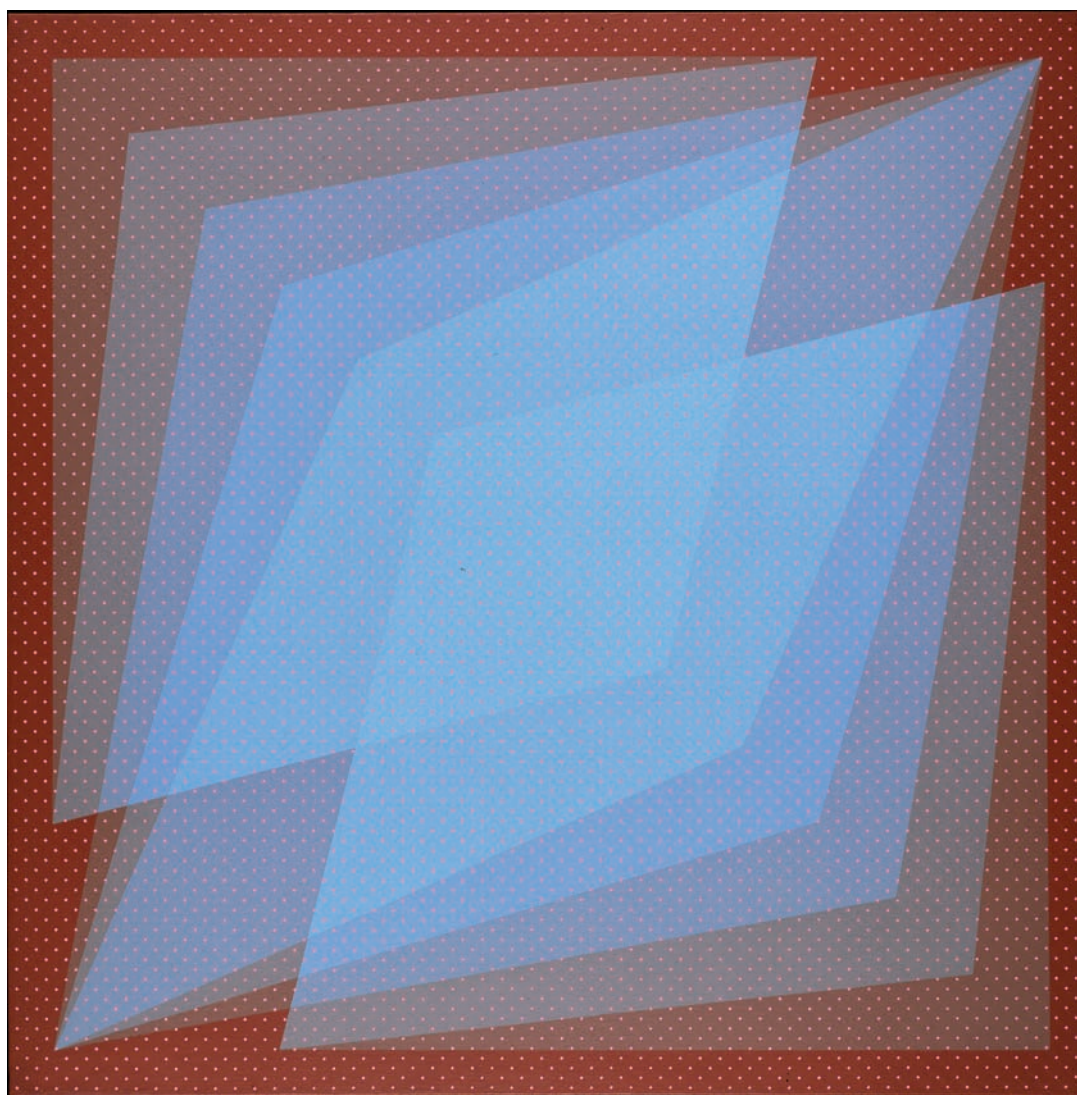
Pierwszy obraz na kontynencie amerykańskim maluje Stańczak w 1950 roku. Kompozycja pt. *Dachy* przedstawia zróżnicowane w formie komin, których uproszczona forma i wyrafinowana paleta barw, zdradzają późniejsze zamiłowanie artysty do kolorystycznych geometrycznych abstrakcji. Wydaje się, że duży wpływ na jego artystyczne wybory miał Joseph Albers, jeden z klasyków abstrakcji geometrycznej XX wieku. Stańczak studiował bowiem na Uniwersytecie Yale, gdzie Albers był jednym z wykładowców. Osoby, które są zainteresowane szczegółową analizą twórczości Juliana Stańczaka, odsyłam do znakomitej monografii przygotowanej przez Martę Smolińską pt. *Julian Stańczak. Op art i dynamika percepcji*, Warszawa 2014.

Na tle innych malarzy uprawiających ten gatunek w sztuce, Stańczak wyróżnia się jako wybitny kolorysta. Artysta z zestawu pięciu pigmentów zimnych i pięciu ciepłych, stworzył paletę dwustu pięćdziesięciu odcieni, które wyselekcjonował w swojej pracowni-laboratorium. U żadnego innego malarza nie widziałam tak imponującej kolekcji barw zamkniętej w setkach słoiczków. Jego obrazy nie zdradzają użycia pędzla, chociaż w swoim atelier ma ich setki. Artysta opracował własną technikę (mieszana) budowania struktury swoich obrazów, również za pomocą różnorodnych taśm, które w końcowej fazie odkleja. Prace są gładkie, precyzyjnie wykreślone i eleganckie. W swoim bezpośrednim odbiorze przypominają wydruki komputerowe i – jak pisze Marta Smolińska – aspirują do utopii „globalnego uszczęśliwienia ludzkości poprzez czystą formę”.

Stańczak programowo odcina się od swojej traumatycznych przeżyć przed przybyciem do Stanów Zjednoczonych. Wydaje się jednak, że ciągła walka z „demonami przeszłości” jest główną pożywką dla jego twórczości. Po raz kolejny okazuje się, że sztuka może stanowić dla artysty znakomitą terapię, z której korzyść czerpiemy wszyscy. ■

Julian Stańczak

1. *Constant Return I*, 1965, 39x39 cm,
 2. *Crystalloid Blue*, 1973, 48x48 cm
- Fot. 1–2 dzięki uprzejmości artysty



Malarstwo Boba Dylana



1

...muszę tylko otwierać oczy i malować po prostu to, co robi na mnie wrażenie – Vincent van Gogh

Pierwsza myśl, jaka przyszła mi do głowy, gdy zobaczyłem malarstwo Boba Dylana, to wspomnienie mojego pierwszego z nim „spotkania”. Niemal jak Proustowska magdalenka zanurzona w herbacie zadziałały na mnie jego obrazy, które dwa lata temu pokazał mi Aaron Young w londyńskiej Halcyon Gallery. Wprawdzie wcześniej widziałem w oryginale namalowany przez Dylana *Self Portrait* (znany powszechnie z okładki płyty o tym samym tytule, wydanej w 1970 r.) wiszący na ścianie jego biura w Nowym Jorku, miałem też w pamięci reprodukcje szkiców Boba Dylana publikowane na okładkach innych jego płyt, ale kolekcja londyńska zrobiła na mnie piorunujące wrażenie. Obrazy porwały mnie w przeszłość, przywołały dawno zapomniane zdarzenia, uczucia, smaki i zapachy. Poczułem się jak historyk sztuki, który porzucił swe królestwo, popłynął w świat ruchomego obrazu i dotarł niespodziewanie do brzegu malowniczej, intrygującej wyspy. Poczułem, że szklą mi się oczy.

Gdy miałem dziesięć lat, poznałem w szkole dziewczynkę, której rówieśnicy unikali, bo różniła się od innych, była o głowę wyższa i cała zdecydowanie większa. To był czas, kiedy żyliśmy pod czerwonym niebem, kiedy chwilę wcześniej człowiek postawił pierwszy raz stopę na Księżycu i ciągle ćwiczyliśmy zakładanie masek przeciwigazowych w obawie przed Amerykanami. Zaprzyjaźniłem się z tą dziewczynką. Ona zapraszała mnie do domu, w którym mieszkała tylko z matką, notorycznie wylegującą się w oknie lub na tapczanie w pozycjach, które odnajdziecie na rysunkach i obrazach Boba Dylana. Bywało też, że znikwała na kilka dni i widywano ją wtedy w oknach jedynego w miasteczku hotelu. Kiedy była w domu, nie interesowała się nami, wyglądała na nieobecną, pogrążoną w myślach. Tylko jeden jedyny raz odezwała się do mnie – gdy włączyłem, wyszperany spośród jej płyt, singiel *Positively 4th Street*.

Stałem jak zaczarowany, usłyszawszy dźwięki i głos, które napełniały mnie jakąś nieznaną siłą, uwodziły daleko w inną rzeczywistość. Kobieta gwałtownie odwróciła się od okna, w którym wystawiała twarz do resztek jesiennego słońca,

i z wściekłością wycodziła przez zęby: „Natychmiast to wyłącz!”. Nie mogłem się ruszyć. Kieliszek z czerwonym winem, którym się raczyła, przeleciał nad moją głową i wylądował na wiszącej nad gramofonem reprodukcji obrazu przedstawiającego samotnego mężczyznę, siedzącego przy stole z głową opartą na ręce i pykającego fajkę. Patrzyłem, jak obraz spada na ziemię, niemal w zwolnionym tempie, a rozbite szkło przebija pierś mężczyzny. Później dowiedziałem się, że była to reprodukcja obrazu Cézanne’a.

Ale wtedy o wiele bardziej interesowała mnie tajemnica zakazanej płyty. Ojciec dziewczynki przywiózł ją podobno z Ameryki i dał jej mamie, gdy odchodził na zawsze. Na mieście plotkowano, że został marynarzem... Ocknąłem się na korytarzu, wypchnięty za drzwi z płytą w ręku. Byłem szczęśliwy.

Portier szpitala dla umysłowo chorych, z którego służyło nasze małe miasteczko, miał szklane oko, drewnianą rękę i słuchał zakazanego Radia Luksemburg. Mówiono, że w młodości poraził go prąd. Znał trochę język angielski. To, czego nie rozumiał, tłumaczył mu jeden z pacjentów, jakiś profesor uniwersytetu, umieszczony w szpitalu dla umysłowo chorych za wygłaszanie niepoprawnych politycznych teorii na temat socjalizmu. Tak czy siak, skorzystałem z pomocy obu, a oni wyjaśnili mi, że *Positively 4th Street* opowiada o rozczarowanym facecie, który *ulokował uczucia i swą ufność powyżej tęczy, a gdy się połapał, co się dzieje, postanowił odejść z gorzką ironią na ustach*. Jedyną niewiadomą dla obu tłumaczy było to, czy sprawa dotyczyła kolegów z partii, czy kobiety.

Wiem, że matka mej przyjaciółki szkolnej posklejała faceta z fajką i powiesiła na tym samym miejscu. Zaglądałem tam czasem, gdy jej nie było. Wpatrywałem się w obrazek Cézanne’a i zastanawiałem, jaki ma związek z Bobem Dylanem. Ot, profetyczna siła sztuki. Wyobrażałem sobie scenę rozstania matki i ojca mej przyjaciółki i to, co nastąpiło później. Widziałem jego, siedzącego gdzieś w jakiejś tawernie, palącego papierosa i patrzącego przed siebie niewidzącymi oczami i ją, wpatrującą się w przestrzeń za oknem, za którym zmieniają się kolory pór dnia i roku.

I tak oto w Halcyon Gallery zapragnąłem sprowadzić obrazy Boba Dylana do Polski, do galerii Festiwalu CAMERIMAGE. Pokazałem na Festiwalu w 1999 roku film Renaldo and Clara – zrealizowany przez Boba Dylana, niezwykle ekspresyjny kolaż surrealistycznych obrazów, zdecydowanie wyprzedzający pomysły innych filmowców, a dziś bardzo aktualny w swej formie. Pokazałem też w następnych latach filmy o Bobie Dylanie – *Don't Look Back*, *No Direction Home*, *Masked and Anonymous*, *I'm not there* i wiele filmów z jego muzyką. W końcu przyszedł również czas na zaprezentowanie rysunku i malarstwa jako osobnej formy jego artystycznej twórczości.

Wróćmy jednak jeszcze na moment do skojarzenia Boba Dylana i Paula Cézanne'a. Wielu krytyków sztuki wskazuje, iż Bob Dylan w swej twórczości malarskiej nawiązuje do stylistyki obrazów wielkiego samotnika z Aix-en-Provence. Z tego co mi wiadomo, Bob Dylan – tak jak Cézanne – nie zabiega o poklask krytyki, nie bywa na wernisazach własnych prac, sporadycznie odwiedza swoje wystawy. Jednak w przeciwieństwie do Cézanne'a jest w nieustannym ruchu, ciągle za czymś goni, odkrywa nowe miejsca realne i duchowe.

Cézanne był dla artystów mu współczesnych jak wielka góra, do której przychodzili, podziwiali i radzili się najwięksi impresjoniści, ekspresjoniści, a później spoglądali w jego kierunku fowiści-koloryści, kubiści i wielu innych. Korzystali z jego przemyśleń i odkryć całymi garściami, tak że dziś każde dobre malarstwo oparte o syntetyczną kompozycję kolorystyczną, zastosowaną w pejzażu, scenach rodzajowych, martwej naturze czy portrecie siłą rzeczy musi być rozpatrywane w kontekście rozwiązań formalnych przez niego wypracowanych. Matisse nazwał go *Ojcem wszystkich malarzy*.

Dobre malarstwo powstaje jednak dopiero wtedy, kiedy inspiracja płynąca z jakiegoś źródła zostanie zindywidualizowana poprzez pryzmat osobistej obserwacji, doświadczenia i wrażliwości artysty. Paul Cézanne powiedział kiedyś: *Trzeba dobrze widzieć swój model i bardzo trafnie odczuć, trzeba wreszcie wypowiadać się wyraźnie i z mocą*; kiedy indziej zaś: „Starajmy się wyrażać zgodnie z naszym osobistym temperamentem! Czas i zastanowienie zmieniają zresztą z wolna naszą wizję i wreszcie przychodzi zrozumienie”. Tak powstawały dzieła Henri Matisse'a czy Ernsta Ludwiga Kirchnera, do których najczęściej właśnie bywa porównywana twórczość Boba Dylana.

Można by wskazywać wielu innych artystów, poszczególne obrazy lub ich detale, budzące podobne skojarzenia – Paul Gauguin, Gustav Caillebot, Eduard Manet czy nawet Andrzej Wróblewski.

Jedno nazwisko wydaje się być tu szczególnie znaczące: Raoul Dufy. Wyczuwam w niektórych pracach Boba Dylana typowe dla Dufy'ego ujmujący spokój i radość spontanicznego, niczym nieskrępowanego, skrótowego utrwalania w żywych barwach pejzażu, wnętrza czy osoby. Jakby przez pędzel przepływał strumień emocji, podświadomości. U Dylana jest on nieco bardziej stonowany, bardziej walorowy i dookreślony, mocniej związany grawitacją ziemską. *Pospiesznie interpretowanie natury może dać tylko pewien moment z jej istnienia*, jak twierdził Henri Matisse.

Z punktu widzenia analizy formalnej charakterystycznymi cechami malarstwa Boba Dylana jest operowanie śmiałą kolorystyką, niespokojnym konturem, wypełnionym plamami barw kładzionymi płasko i zdynamiczowanymi lekkim modelunkiem. Tam, gdzie modelunek pojawia się w pełniejszym opracowaniu (*Still Life with Peaches*, *Bragg Apartment*), przychodzi na myśl syntetyczno-kubizujące kompozycje Cézanne'a.

Bob Dylan

1. *Two sisters*, 2008
2. BDY2013 Medium Format – Sidewalk Cafe

Rysunek Dylana sprawia wrażenie szkicu, formy niedokończonej, tak jak chciał Matisse. *Rysunek musi mieć siłę ekspresyjną, ożywiająca jego otoczenie*. U Dylana rysunek staje się zazwyczaj kanwą tworzenia różnych zestawień kolorystycznych, trochę jak w kolorowankach dla dzieci lub średniowiecznych podrysowaniach obrazów tablicowych. Kompozycje są statyczne, zamknięte, zrównoważone, czasem z motywem dominującym. Motywy diagonalne są równoważone tak, by nie rozsadziły wyraźnie wyczuwalnej ramy przedstawienia (*Bicycle*, *Still Life with Peaches*). Bob Dylan sięga też po rozwiązania, które nie są już tak oczywiste. „Ucina” ramą równoległą do niej przedmiot, tak że jego część znajduje się poza kadrem (*Statua of Liberty*, *Bicycle*). Przypomina to słynną, kontrowersyjną kompozycję Cézanne'a *Flowers and Fruit*.

Obrazy Boba Dylana to jakby zatrzymane klatki filmu. To malarstwo afirmujące życie, pokazujące świat kolorowy, ale nie dramatyczny. Oddziałuje emocjonalnie na widza głównie swą żywą kolorystyką. Plamy barwne są zawsze rozdzielane konturem wyraźnie określającym przedmioty, postaci czy elementy krajobrazu. Dylan raz stosuje barwy czyste, zestawiane niemal impresjonistycznie, innym razem podchodzi do koloru emocjonalnie jak ekspresjoniści i wtedy miesza barwy lub różnicuje tonacje tego samego pigmentu, tworząc obrazy

monochromatyczne. Matisse mówił: *Samo zestawienie barw, ich pokrewieństwo czy kontrast, może już dać czarujące efekty*. Można sięgnąć po *Koło Kolorów* Eugene Chevreula, z którego korzystali z wielkim zapałem impresjoniści i zagłębić się w obrazy Dylana, odkrywając jego indywidualne preferencje kolorystyczne. Ciekawe, ile prac i w jakich zestawieniach barwnych Dylan sam odrzuca? Matisse notorycznie przerabiał i odmieniał swe obrazy aż do osiągnięcia zadowalającego efektu.

Bob Dylan – malarz, nie daje się łatwo zaszufadkować, bo pomimo skojarzeń z innymi artystami, jakie budzą jego obrazy, ma własny styl, wyrosły z kolorystycznych eksperymentów wielkich formacji artystycznych przełomu XIX i XX wieku. Ale w błędzie byłibyśmy myśląc, że Dylan, penetrując obszary sztuk wizualnych, zamknie się w rysunku i malarstwie, nasyci się i wróci do domu. Już sięgnął po inne formy plastycznego wyrazu, kolaże gazetowo-obrazowy i kolaże metalowy. Kompozycje spawanych przez niego, nikomu niepotrzebnych metalowych przedmiotów, elementów dawnych urządzeń rolniczych, łańcuchów, kół zębatach, narzędzi, ostrzy kos, obcinaków, szczypców, wiertel, a nawet maszynek do mielenia mięsa, wrotek etc., są porywające i estetycznie, i semantycznie. Tu już nie da się uciec od znaczeń zarówno na poziomie jednostkowej historii pojedynczego elementu, jak i wzajemnego nakładania się znaczeń sąsiadujących ze sobą przedmiotów, które przez swą anonimowość, ale jednocześnie osobiste doświadczenia i wiedzę widza, nabierają uniwersalnych znaczeń. Tworząc ażurowe bramy czy kraty, Bob Dylan prowokuje nas do zadumy nad czasem. Kolaże metalowe Boba Dylana są intymne. Nie ma w nich wielkiej ideologii. Są nam bliskie, bo ożywiają wspomnienia, pomagają odnajdywać w sobie to, co najpiękniejsze, dziecięcą radość poznawania świata, ujrzenie na powrót spadający liść lub piórko i pobiec za nim. ■

Wystawa rysunku, malarstwa i bramy-kolażu Boba Dylana miała miejsce w Galerii Tumult w Toruniu w dniach od 17 listopada do 14 grudnia 2014. Ekspozycja towarzyszyła Międzynarodowemu Festiwalowi Sztuki Autorów Zdjęć Filmowych CAMERIMAGE.



Hilarego Gilewskiego surowy styl



1

120

Niewiele obrazów z lat 50., 60. i 70. Hilary Gilewski przywiózł do Polski. I jesteśmy zdziwieni: tak obcy wydaje się nam ich „surowy” realizm. Nic w Polsce takiego realizmu nie zapowiadało.

Muzeum Sztuki Współczesnej w Radomiu, organizując w grudniu 2013 r. wystawę Gilewskiego, przypomniało radomianom, że od 20 lat mieszka w tym mieście malarz-repatriant z Kazachstanu. Porusza biografia artysty, zwraca uwagę malarstwo. „Surowy styl” – jak mówi autor: Malarstwo Gilewskiego wywodzi się z tradycji realizmu, w Polsce w XX wieku nie tak ważnej jak w Rosji – ale przede wszystkim z intensywnego widzenia i przeżywania rzeczywistości.

BIOGRAFIA ZEŚLAŃCA, KTÓRY ZOSTAŁ ARTYSTĄ

Urodził się w 1932 r., w polskiej rodzinie, w miejscowości Burtyn koło Kamieńca Podolskiego; w 1936 r., gdy miał 4 lata, rodzina została deportowana na Syberię; tam – jeszcze dziecko – w latach 1939-1945 pracował w sowchozie. Od 1946 r. mieszkał w Karagandzie, gdzie od 1941 ojciec pracował w kopalni węgla. Już w wieku szkolnym poznał wybitnych artystów – uczyli go rysunku i malarstwa. Jego nauczycielami w Karagandzie byli: Leonid Hamburger (wcześniej scenograf Teatru Bolszoi w Moskwie) i Władimir Eifert (malarz i historyk sztuki, przed zesłaniem dyrektor Muzeum Puszkina w Moskwie). Obaj zesłani z powodu niemieckiego pochodzenia. Spotkanie z Eifertem, prowadzącym zajęcia w domu kultury, zaważyło na całym życiu przyszłego artysty.

Gilewski w Karagandzie uczęszczał też do Centrum Lotniczego, a gdy dostał powołanie do wojska, uczył się w Wyższej Szkole Lotniczej. Służbę w wojskach lotniczych (był pilotem odrzutowców, latał nad Wyspami Kurylskimi) przerwał w 1956 r. wypadek. Podczas lotu na moment utracił świadomość, co groziło katastrofą. Wrócił do malarstwa, studiował w Wyższej Szkole Plastycznej im. Apolliniego Sawickiego w mieście Pienza w Rosji, 1957-62, w latach 1965-67 w moskiewskim Instytucie Sztuk Pięknych im. Surikowa, u profesorów Siemiona Czujkowa (1902-1980) i Aleksieja Gricaja (1914-1998). W krajowych wystawach uczestniczył od 1963 r. Przez 30 lat pracował w pracowniach plastycznych Karagandy. Malował obrazy, wykonywał monumentalne malarstwo ścienne (m.in. mozaiki) – w fabrykach, sowchozach i domach kultury.

REALISTA RADYKALNY

Jego sztukę ukształtowały inne niż polskich artystów tradycje. Przyjeżdżając na stałe do Polski na początku lat 90., przywiózł niewiele obrazów (większość została w Kazachstanie). Są dziełami sztuki, ale też dokumentem miejsc i czasu, losu zesłańców, Polaków, Rosjan, Niemców..., sytuacji Kazachów, ilustracją historii tysięcy zesłanych do Kazachstanu. Realizm służył prawdzie, to nie jest socrealizm służący propagandzie.

Hilary Gilewski

1. *Hałdy*, 1970, olej, płótno, 37,5x127 cm, kolekcja Muzeum Sztuki Współczesnej w Radomiu, fot. Marek Gardulski
2. *Mój ojciec*, 1964, olej, płótno, 98x68 cm, kolekcja Muzeum Sztuki Współczesnej w Radomiu, dar Autora, fot. Marek Gardulski
3. *Apa. Matka stepu*, 1979, olej, płótno, 95,5x55,5 cm, kolekcja Muzeum Sztuki Współczesnej w Radomiu, dar Autora, fot. Sebastian Fituch
4. *Nad Radomką*, 2001, olej, płótno, 53,5x67 cm, kolekcja Muzeum Sztuki Współczesnej w Radomiu, depozyt Autora, fot. Sebastian Fituch

Umieszczony na zaproszeniu na wystawę portret ojca (zesłańca i górnik), pt. *Mój ojciec*, z 1964 r., był manifestem malarza realisty. Obrazy z lat 60. zwracają uwagę prostotą, surowością. Przykładem portrety Kazachów: *Dombrysta Kakie-Zan* (1966) i nieco późniejsza *Apa. Matka stepu*. Portretował, gdy współczuł, np. potomkom zesłańców, którzy nie mogli się odnaleźć w trudnej rzeczywistości i wchodzili w konflikt z prawem (*Portret Szabanina*, 1970, *Młodzieniec z podmiejskiej ulicy*, 1973). Realizm wynikał z wewnętrznej potrzeby dokumentowania. Obrazy przenoszą w obszar polskiej kultury daleki i odległy w czasie świat.

Gilewski, ceniony nie tylko w Karagandzie, uczestniczył w wystawach w Moskwie, był członkiem delegacji radzieckich malarzy do Meksyku w 1984 r. Jego malarstwo stało się zapisem rzeczywistości – dla nas egzotycznej. Malował w plenerze. Poznał wielkie tereny Azji Środkowej; znał kilka języków: kazachski, tatarski, turkmeński, uzbecki, trochę czeczeński. Malował starą Karagandę, miejsce zesłania ludzi różnych – naliczono 89 (!) narodowości.

W 1982 r., z okazji jubileuszu 50. urodzin i 20-lecia twórczości, w Muzeum Sztuki w Karagandzie zorganizowano jego retrospektywną wystawę malarstwa i grafiki, wydano katalog. Obrazy przedstawiające zmieniającą się Karagandę – są teraz cenne dla wielkiego miasta (Inni nie chcieli z własnej woli malować miasta ziemianek, kopalni i hałd).

PRZYJAZD DO RADOMIA

Kiedy w 1992 r. przyjechała do Karagandy wystawa zorganizowana przez dwa muzea radomskie, Muzeum Wsi i Okręgowe, dyrektor Muzeum Okręgowego, Janusz Pulnar, zaproponował zorganizowanie w Radomiu wystawy artystów Karagandy. Hilary Gilewski po raz pierwszy przyjechał do Radomia w 1992 r.; w 1993 po raz drugi, wtedy pokazał obrazy w Muzeum Sztuki Współczesnej na wystawie „Z Kazachstanu do Polski. Malarstwo Karagandy”. Związał się z Radomiem, przebywa tu od 1994 r. Mieszkał i pracował w muzeum. Mimo wsparcia ministerstwa i władz radomskich obywatelstwo otrzymał po długich staraniach w 2002 r. Kiedyś sporo uwagi poświęcały mu media. Żył i żyje nadal poza środowiskiem plastycznym.

PEJZAŻE POLSKI

W Polsce maluje pejzaże, martwe natury, portrety. W reprezentacyjnym *Portrecie senatora Ryszarda Stawińskiego* iluzyjnie przedstawił tkaniny i futra; głębiej wniknął w psychikę modela w *Portrecie Borysa Woźnickiego*, wieloletniego dyrektora Lwowskiej Galerii Obrazów. Inne malowane są bardziej swobodnie. Na wystawie były też szeregi dekoracyjnych martwych natur z bukietami kwiatów. Zastanawiające, że w Związku Radzieckim malował bardziej odważnie niż teraz w Polsce (w czasie studiów poszukiwał, narażał się).



2



3

A jednak odczuwamy zapisane w tych tradycyjnych pejzażach emocje. Patrzy na tę ziemię ktoś, kto przybył z daleka, gdzie widział inne krajobrazy, wielkie przestrzenie – i polskie pejzaże, jak podkreśla, zawsze ze ściśniętą, ograniczoną, przestrzenią, są dla niego symbolami polskości.

Biografia, wykształcenie (w uczelniach radzieckich uczono realizmu i dobrego rzemiosła), talent, osobowość – sprawiły, paradoksalnie, że pojawił się w polskiej kulturze artysta, którego nieznane wcześniej prace sprzed pięćdziesięciu lat, malowane „w stylu surowego realizmu” – wzbudziły zainteresowanie.

PS. To nie jedyny przypadek, kiedy w obszarze polskiej sztuki pojawia się artysta, którego sztukę ukształtowała w innym kraju inna tradycja. W ostatnich dziesięcioleciach XX w. pojawiły się w Polsce, w kolekcjach i na wystawach, obrazy artystów z Polski, zaliczanych do École de Paris – tworzących w Paryżu i Francji w pierwszej połowie XX w. Ich nazwiska znalazły się w encyklopedii polskiego malarstwa. ■

4

H. Gilenski
99r

Transmediale 2014 AFTERGLOW

Motto tegorocznej edycji berlińskiego festiwalu: AFTERGLOW można by przetłumaczyć jako: widmo, blask, pobrzask, odbłask i odnosił się do sytuacji zawiedzionych nadziei związanych z digitalnym boomem sprzed kilkunastu lat. *Technologiczny śmietnik ma dużo do powiedzenia o tym, co dzieje się wokół nas* – zapewniał w czasie mowy otwierającej festiwal kurator Kristoffer Gansing. I tego tematu dotyczyła mocno rozbudowana część konferencyjna, która koncentrowała się na związku sztuki i radykalnej refleksji politycznej rozwijanej w poświęceniu aktualnych skandali wywołanych przez Snowdena i aferę podsłuchową amerykańskiej NSA, które ujawniły, jak drastycznie jest zagrożona wolność, prywatność i autonomiczność jednostki we współczesnym państwie kontroli. Wybór motta festiwalowego może być zrozumiany również jako wyraz nastroju skacowania w sztuce sieciowej i medialnej – jeszcze niedawne oszołomienie jej możliwościami, zastępuje poczucie frustracji. W holu centrum wydarzeń festiwalowych, w Haus der Kulturen der Welt, rozstawiono kamery monitorujące. Zbierane informacje o codziennych zachowaniach publiczności prezentowane były na ekranach jako zwiżualizowane, graficzne przepływy danych komputerowych, które na pierwszy rzut oka naukowe i neutralnie działające, stawiały widza szybko przed pytaniem o ich celowość i wiarygodność, i komu właściwie służy to ciągłe mierzenie i badanie tego fragmentu świata?

Polityczny aspekt festiwalowi nadała nie tylko tradycja tego gatunku sztuki w Berlinie od czasów dadaizmu. Autor instalacji z resztek twardego dysku otrzymanych od Googla, Johannes Osterhoff widzi to jako konsekwencje: *Kiedy zajmuję się samodzielnie techniką i programowaniem, to pytania natury politycznej pojawiają się same. Telefon komórkowy to praktycznie urządzenie do szpiegowania.*

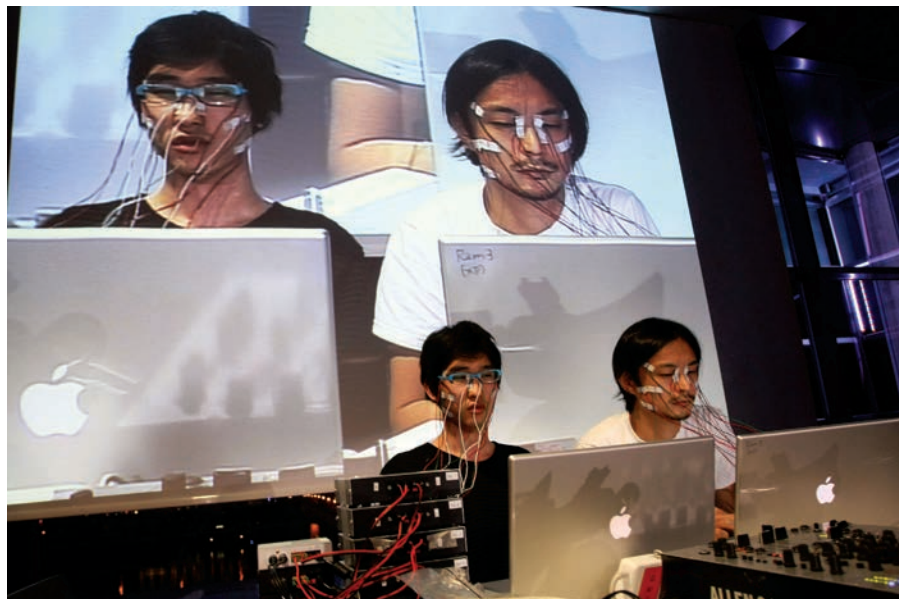
Para hackerów Danja Vasiliev i Julian Oliver ustawili w przestrzeni HKW system pozwalający niezauważalnie dla publiczności ingerować w ich telefony mobilne i szczytując z nich wszystkie informacje. Prywatność okazuje się być iluzją.

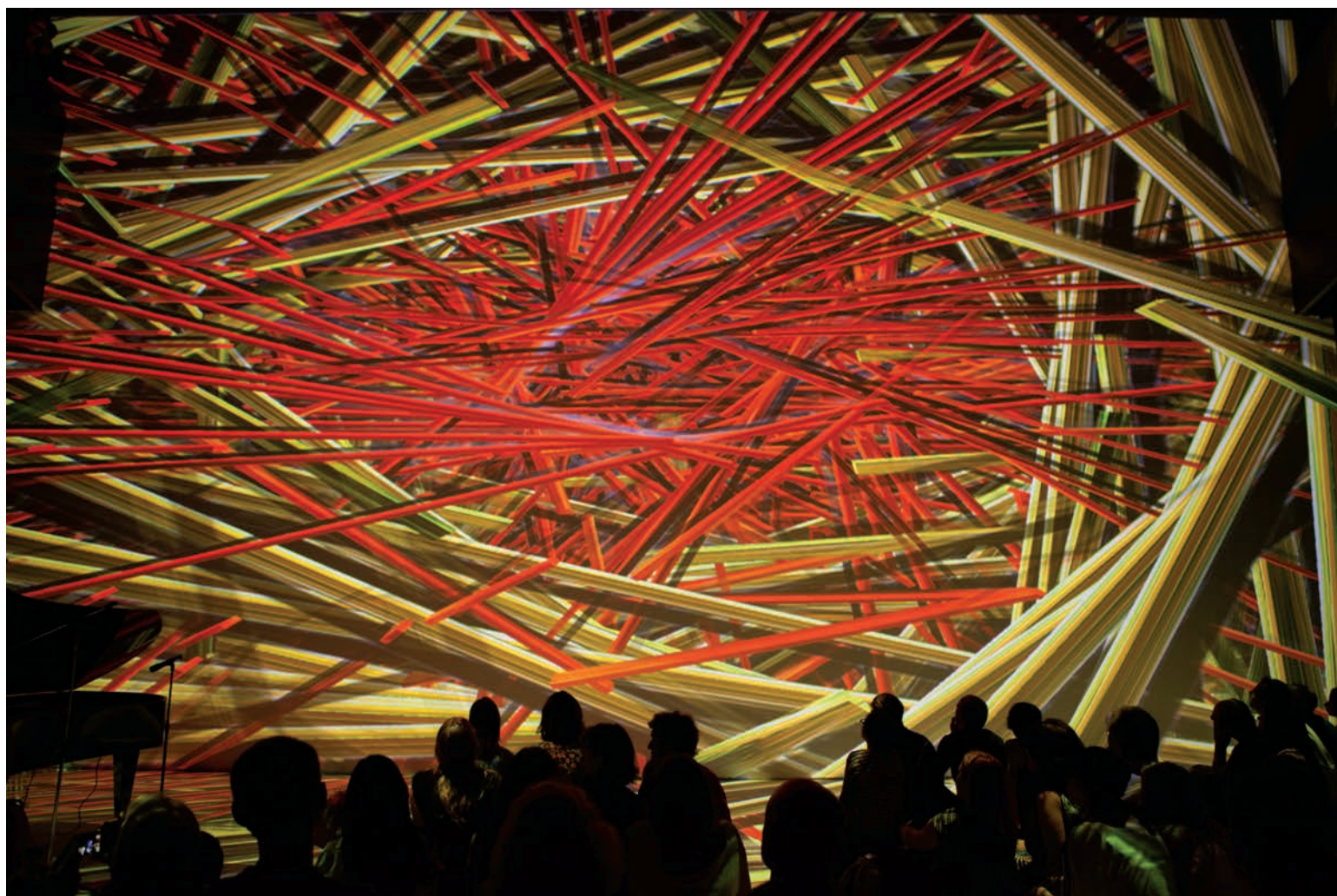
Duże zainteresowanie zyskały w tym roku panele dyskusyjne, a w szczególności te zorganizowane przez Tatiannę Bazzichelli, która przeprowadziła cztery rundy rozmów z hackerami, artystami i aktywistami drążąc tematy polityki informacyjnej i ochrony prywatności. Wzięła w nich udział m.in. Laura Poitras – dziennikarka, która jako pierwsza przeprowadziła wywiad ze Snowdenem oraz ekspert zabezpieczeń komputerowych Jacob Appelbaum.

Ideą recyklingu – wyławianiem klejnotów ze śmieci – była zainspirowana wystawa ART HACK DAY. 48 godzin przed rozpoczęciem festiwalu do gmachu HKW wtargnęła 80 osobowa grupa artystów i hackerów. Korzystając wyłącznie ze zgromadzonych tam odpadów komputerowych i podzespołów elektronicznych z niezwykle zapaściem tworzyła tam przez 2 dni i 2 noce. Projekt AHD ze swej

Technologiczny śmietnik ma dużo do powiedzenia o tym, co dzieje się wokół nas.
Kristoffer Gansing

1. Wizualizator Instrumentów Twarzy, performance **Daito Manabe**, fot. Rubra
2. **Huan Yi & KUKA**, performans robotyczny, fot. Voggender
3. The memory of Le Sacre du Printemps, koncert Deep Space, fot. Voggender





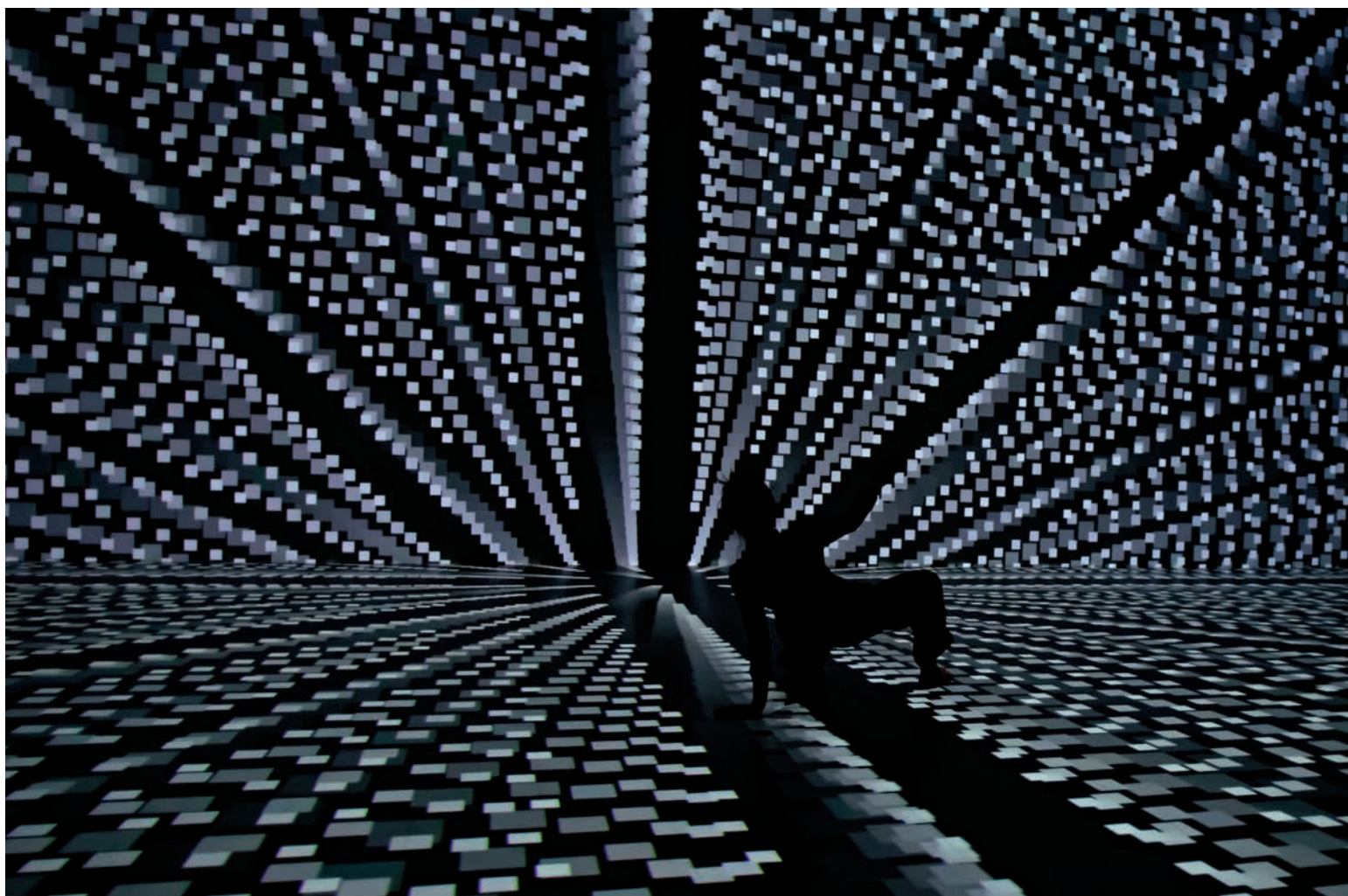
3

istoty kolaboracyjny był przedsięwzięciem dedykowanym w stronę publicznego otwarcia procesu tworzenia dzieła sztuki ze specjalnym uwzględnieniem informatycznej technologii tzw. otwartego źródła (open source). Bernard Granicnic stworzył prześmiewczą aplikację, która pozwalała wysłać przez Twitter informację do wybranej osoby, zlokalizować ją i uczynić obiektem ataku... śnieżnych kulek. Kombinezon dla śmieciarza Field Sweeper zrobiony przez Sabinę Basten i Andreyę Samsona pozwala użytkownikowi przeszukującemu śmieci znajdować najmniejsze cząstki elektroniki w stertach odpadów. Tamoya Watanabe, zastanawiając się, dlaczego w czynności tak niewinnej jak rzucanie kamieniami bez celu nie było możliwe wrzucenie kamieni do Internetu, stworzył stanowisko do digitalizacji kamieni przyniesionych przez publiczność, gdzie każdy zdigitalizowany kamień otrzymywał swój własny IP. Geraldine Juarez, korzystając ze zdezaktualizowanych wykresów funkcji giełdowych, stworzyła partytury taneczne dla uczestników imprez. Abstrakcyjna logika i ruchy na giełdzie w sposób cielesny mogły być odtączone przez użytkowników. Serwis do rozpraszania smogu danych rozwinął się z zainteresowania śmieciami digitalnymi i odzyskiwaniem danych. *BIT by BIT* wyświetla na publicznym ekranie ostatnie zrzuty pastebin* i w tym samym czasie wysyła emaile przerwania i zaniechania. Każdy zrzucany plik jest widziany po raz ostatni przed kompletnym unicestwieniem i projektowany na światłoczułą powierzchnię, pozostawia, po skasowaniu jeszcze przez krótką chwilę swoją POŚWIATĘ. Projekt

Qunna Kennedyego – *Laid to Rest*, wyląwiał z internetu nieaktywne linki i adresy, anihilował je i zapisywał na papierowej banderoli.

Instalacja interaktywna *Ceremonial Chamber* duetu MSHR kontynuuje analogowe koncepcje tworzenia kompozycji muzycznych na znalezionych przedmiotach. Obwody sprzężone, taśmy ledowe, generatory, mikroprocesory spięte w jedno środowisko tworzące medialną poświęć dla cybernetycznej estetyki bruityzmu. Podobny zabieg zastosowała Katerina Undo w swojej instalacji *Creatures Ensemble*, która jest nieskończoną kombinacją żywych elementów stworzonych z miniaturowych robotów zasilanych bateriami solarnymi generującymi różne mikrotony i proste ruchy. Dzieło zostało stworzone z dwóch obwodów oscylatorów analogowych, których budowa była zainspirowana systemem nerwowym organizmów żywych. Każdy moduł jest unikalny i niemożliwy do zduplikowania. Prawem wzajemnej interakcji między nimi rozwijane są klastry które organicznie oddziałują na siebie. Rzeźbiarska i akustyczna natura syntezy – promieniowanie chaosu – odnosi się do funkcjonowania systemu nerwowego, jak również do systemów społecznego współdziałania i związków.

Zaprezentowane w tym roku performance miały zdecydowanie muzyczny charakter. Atmosferę bliskowschodniej świątyni wykreowała w swoim wokalnym performansie Lucky Dragons. Audiowizualno-taneczny spektakl duetu Nitsche -Hammel swoją semantykę budował na impulsywnych ruchach tanecznej pary pływającej rachitycznie wśród >



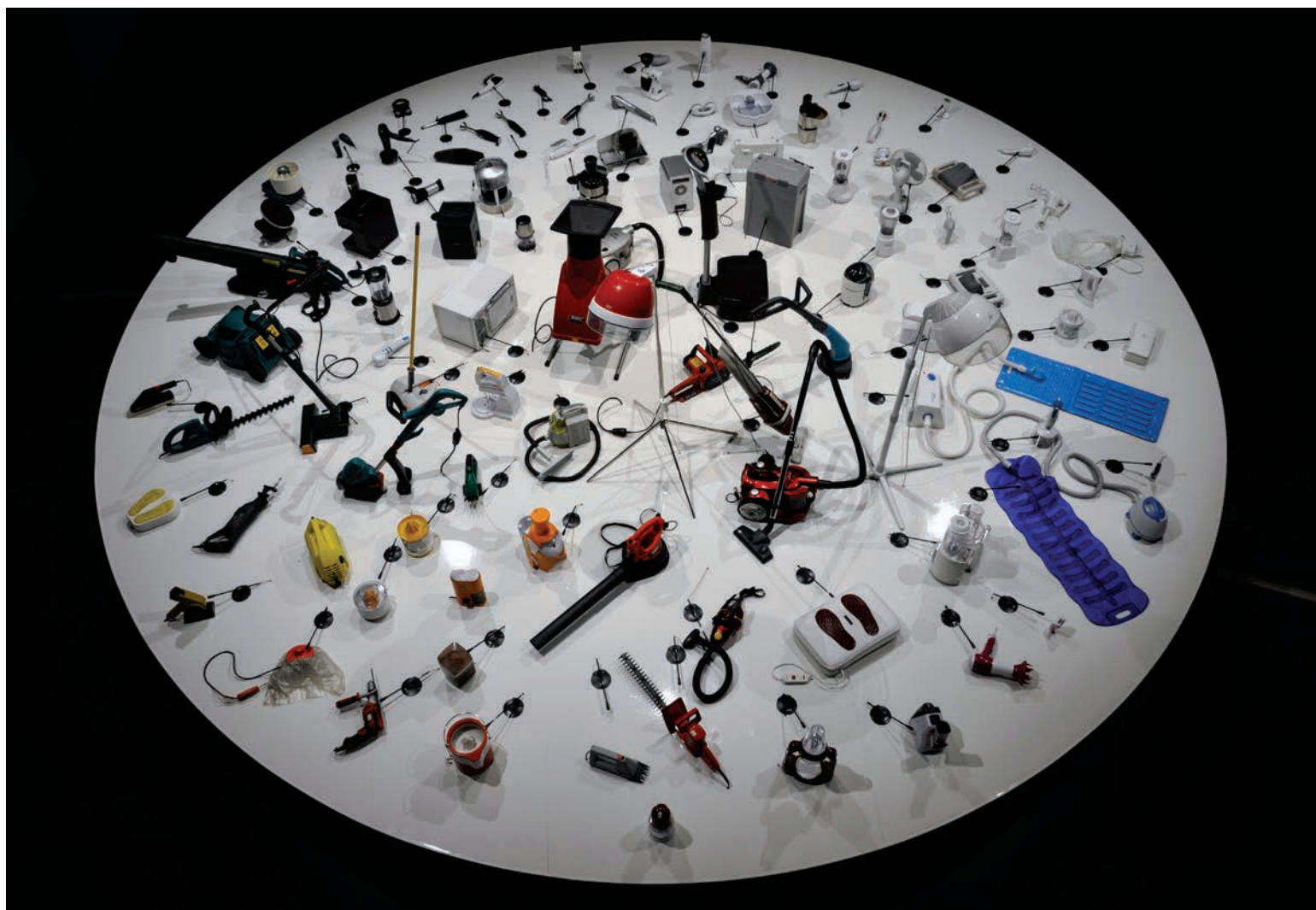
1

1. **Victor Delev**,
performans taneczny,
fot. Sonnleitner
2. LSDP, animacja,
fot. Obermeier



2

porozcinanych ekranów. Treści wyświetlanych filmów, ich cienie, fragmenty ciał były dodatkowym instrumentem w ich muzyce. Kilkunastominutowa kontemplacja śpiewu połączonego z pulsującym, elektronicznym rytmem zaciekała przede wszystkim swoją innością od powszednich propozycji sceny elektronicznej. Fuijui Wang rozegrał w półmroku zarówno wątek dźwiękowy, jak i wizualny swojego koncertu. Abstrakcyjne projekcje niby-wykresów przebiegów napięciowych korelowały w specyficzny sposób z tworzoną impromptu elektroakustyczną muzyką na laptopie. Element fizycznego bólu wprowadził w swój performance Dani Ploeger. Używając zezłomowanych cewek z kineskopu, wszył sobie w skórę brzucha kilka jej zwojów. Po podłączeniu do baterii wokół cewki wytworzyło się słabe pole magnetyczne, wyczuwane jedynie przez specjalny miernik. Ploeger odnosi się w ten sposób przewrotnie do idei człowieka-cyborga. W jego przypadku elementem dodanym do ciała człowieka nie był doskonały implant, ale elektroniczny śmieć. Najbardziej bezpośrednio do motta festiwalu odwoływał się performance Nigerijczyka Jajeli Atiku, który podczas swojego działania AFAMAKO, po naklejeniu na siebie resztek części komputerowych został ofoliowany w pozycji wertykalnej od stóp do głowy niczym egipska mumia. Zrobienie sytuacji zagrażającej życiu performerza przez uduszenie zostało wkrótce przetransformowane w akt samowyzwalającego rozdzierania folii, budując plastyczną metaforę powrotu do normalnego życia. Celem działania było ustanowienie norm społeczno-ekonomicznych w Nigerii. ■



1

G.J. JERMOLIS

Ars Electronica 2014

Tegoroczna edycja istniejącego już ponad trzydzieści lat (od 1979 roku) festiwalu Ars Electronica przebiegała pod hasłem *The C... what it takes to change*. W intencji organizatorów wprowadzał plakat zawierający zbiór słów wywołanych literą C: creativity, catalysts, community, collaboration, communication, content, competition, crisis, chaos, commons, culture, confidence, craving... Wydarzenia festiwalowe odbywały się w Ars Electronica Center oraz w wielu innych, często nietypowych punktach miasta, takich jak centrum handlowe, katedra, gimnazjum, parking podziemny czy pałac biskupi.

W kategorii Sztuki Interaktywnej nagroda Golden Nica przypadła Paolo Cirio (Włochy) za projekt *Loophole for All*. Twórca przeprowadził atak hakerski na serwery urzędu rejestracyjnego, dzięki czemu zdobył, a następnie ujawnił i wystawił na sprzedaż prawdziwe tożsamości ponad 200.000 anonimowych firm zarejestrowanych na Kaimanach. Narażając się na procesy sądowe,

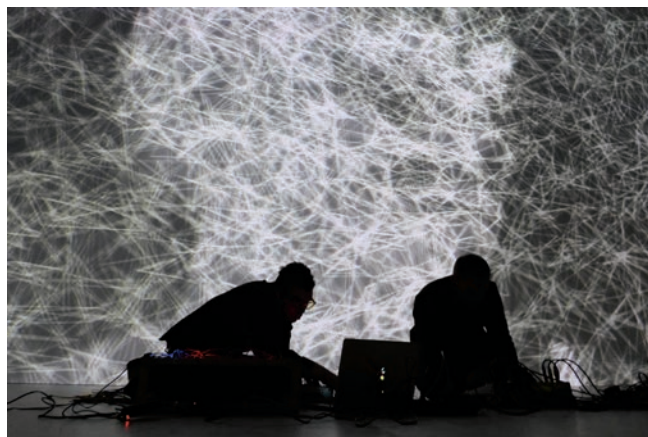
artysta sprowokował szeroką dyskusję na temat legalności prowadzonych na szeroką skalę praktyk fiskalnych.

W interaktywnym projekcie *Das Vergerät* Borisa Petrovsky'ego (Niemcy) nastąpił swoisty dialog człowieka z maszynami, a konkretnie z elektrycznymi urządzeniami AGD. Wypowiadając do mikrofonu dowolny tekst, można było usłyszeć odpowiedź wielu przedmiotów zgromadzonych na ogromnym stole. Charakter usłyszanej odpowiedzi uzależniony był od różnych parametrów wcześniejszej wypowiedzi (długości, głośności, dynamiki, struktury spektralnej itp.).

Na festiwalu prezentowane były również bardziej typowe realizacje interaktywne, mające charakter spektakli audio-wizualnych, działań performatywnych czy też gier. Wiele takich prezentacji odbywało się siedzibie Ars Electronica w przestrzeni Deep Space, dysponującej systemem ośmiu projektorów wysokiej rozdzielczości, synchronicznie prezentujących obrazy na ścianach i podłodze. >

1. Boris Petrovsky, *Das Vergerät*

2. Ignacio Cuevas Puyol, *Digital Logic Noise Generator*



2

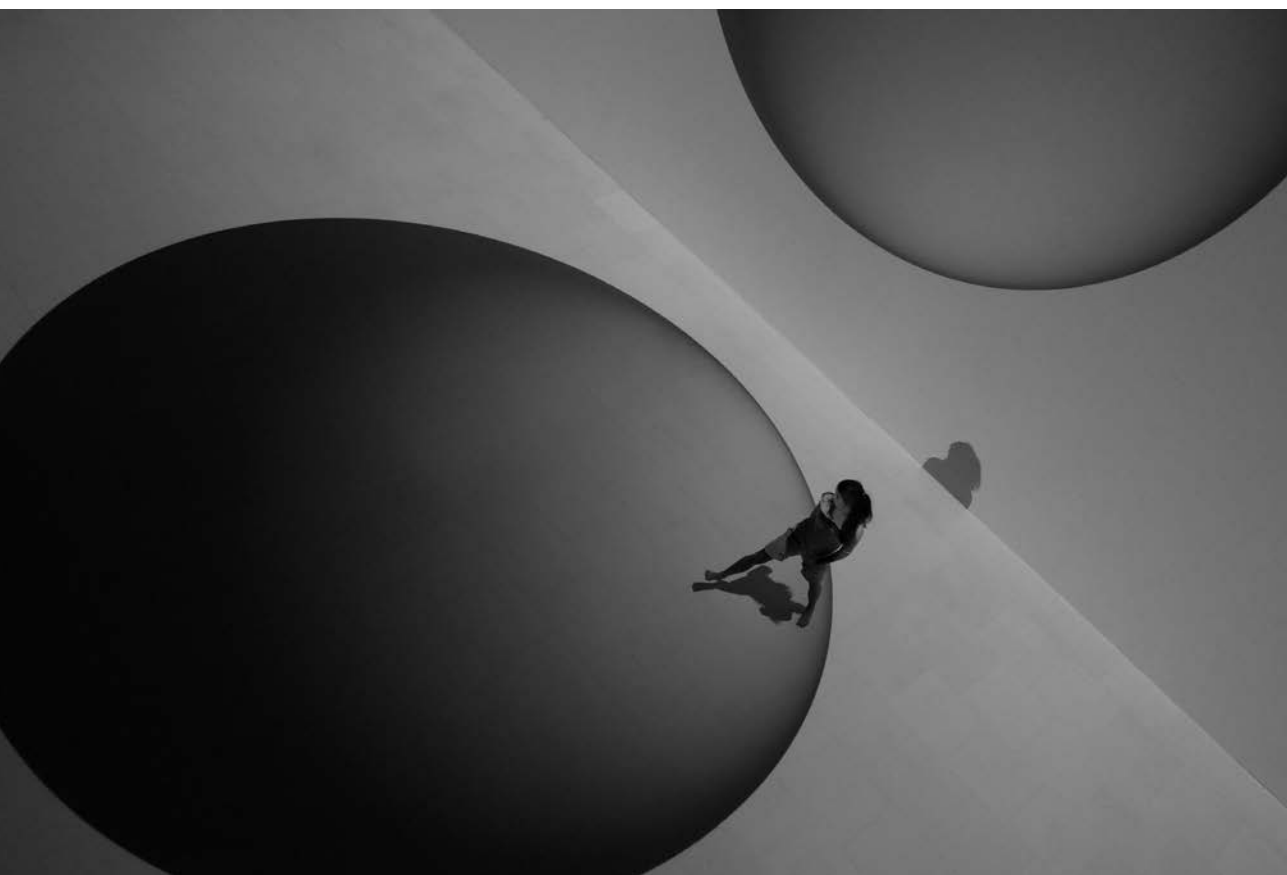


Interesującym przykładem był spektakl *Anatta*, autorstwa Victora Deleva (Austria) i Joanny Gruberskiej (Polska), podczas którego szczególny rodzaj tańca generował interaktywne ruchome obrazy graficzne, wypełniające całą przestrzeń działania.

Ciekawą realizację pokazał też Davide Quayola, włoski artysta mieszkający w Londynie. Udokumentował on pracę robotów przemysłowych wykonujących rzeźby, nawiązujące do niedokończonego cyklu Michała Anioła Prigioni (1513-1534). Rzeźby, przygotowane wstępnie w postaci plików cyfrowych, wydobywane były z materiału przez maszyny. Praca ta, zatytułowana *Captives* zachęcała do refleksji dotyczącej granic i relacji zachodzących między opozycyjnymi pojęciami: prawdziwy i sztuczny, figuratywny i abstrakcyjny, stary i nowy.

W ramach Ars Electronica Animation Festiwal można było obejrzeć 140 realizacji wyłonionych w konkursie 2014 Prix Ars Electronica,

prezentujących przekrój współczesnych trendów i technik animacyjnych. Podczas gdy programy Comedy i Narration prezentowały tradycyjną formułę filmową, program Motion skupiał się na samej istocie animacji – na ruchu. Otwierał go nagrodzony Golden Nica film *Walking City* autorstwa Matta Pyke'a (Wielka Brytania), stanowiący wizualną i filozoficzną podróż, opartą na archetypicznej dla animacji pętli chodu. W ramach programu Expanded Animation obraz ruchomy przenosił się z sal kinowych do innych przestrzeni – galerii sztuki, kościołów, fasad budynków i miejskich krajobrazów. Można było zobaczyć m.in. projekcję mappingu w wrocławskiej Hali Stulecia *O (Omicron)* Romaina Tardy'ego. Pozostałe programy: Experimental, Mental States, Inner Worlds, Visual Music, Japan Media Arts czy Young Animation realizowały podstawową ideę festiwalu – rozszerzanie pojęcia animacji o nowe obszary z zakresu filmowych efektów specjalnych, nauki oraz przemysłu.



1. **Deep Space Live,**
Game Changer
2. **Victor Delev,**
Joanna Gruberska,
Anatta
3. **Daniel Boschung,**
Face Cartography
4. **Daniel Boschung,**
Face Cartography

Osobnym wydarzeniem festiwalu był projekt Buddha on the beach – wystawa tajwańskich artystów, zawierająca instalacje interaktywne, wydarzenia o charakterze performatywnym oraz prace wideo. *Instalacja Digital Buddha* autorstwa He-Lin Luo składała się z pięciu abstrakcyjnych form przestrzennych wprawionych w ruch obrotowy. Za pomocą rejestrujących „na żywo” kamer oraz specjalnego oprogramowania na ekranach ukazywała się ich „prawdziwa natura”. W pracy tej odnaleźć można wiele analogii do znanego dzieła Zbigniewa Rybczyńskiego pt. *Czwarty Wymiar* z 1988 r.

Wiele uwagi poświęcono również branży rozrywkowej. W ramach wystawy „The House of Pong” zaprezentowano zbiór komputerów, konsol i gier, które okazały się przełomowe dla elektronicznej rozrywki i dzisiaj urosły już do rangi historycznych eksponatów.

Natomiast w audiowizualnej sali Deep Space w ramach programu Games of the Future odbył się pokaz interaktywnych gier przyszłości, które wymagać będą od graczy nie tylko dobrej kondycji fizycznej, ale również sprytu i współpracy drużynowej.

Głównym wydarzeniem muzycznym tegorocznej edycji festiwalu był kilkugodzinny maraton koncertowy Big Concert Night. Rozpoczął go występ perkusisty Josefa Klammera (Austria) w Lentos Kunstmuseum. Jego projekt *Trommeln ist ein Dehnbarer Begriff* był improwizacją na przetwarzanym elektronicznie, rozbudowanym instrumentarium perkusyjnym. Intrygująca była również Sonotopia autorstwa Anatola Bogendorfera i Petera Androscha, której założeniem było akustyczne ożywienie przestrzeni architektonicznej. Ignacio Cuevas Puyol zaprezentował projekt Digital Logic Noise Generator, mieszczący się w nurcie live electronics. Źródło dźwięku stanowiły instrumenty elektroniczne własnego pomysłu, zaprojektowane z pomocą inżynierów z Ars Electronica Center.

Kolejne edycje festiwalu Ars Electronica dowodzą, że wbrew apokaliptycznym przestrogom futurologów XX w., w działaniach współczesnych artystów ujawnia się coraz powszechniejsza akceptacja współistnienia człowieka z maszyną oraz z rzeczywistością cyfrową, która często przyjmuje postać tzw. rzeczywistości rozszerzonej (augmented reality). The C: cybernetics, cyberart, change, connection, coexistence...

Relacja zbiorowa: Czesław Chwiszczuk, Wiesław Gołuch, Marek Grzyb, Agnieszka Jarzab, Jakub Jernajczyk, Paweł Lisek, Barnaba Miłkowski, Ireneusz Olszewski, Marcin Rupociński, Stanisław Sasak



3

CZESŁAW CHWISZCZUK

PS. Odwzorowane twarze

„Face Cartography”, trwający od 2012 r. projekt szwajcarskiego fotografa Daniela Boschunga, to galeria hiperrealistycznych portretów, a właściwie map twarzy. Każdy portret złożony jest z serii około 600 pojedynczych zdjęć, wykonanych w czasie 20-30 minut. Powstały obraz ma rozdzielczość 900 milionów pikseli. Aby otrzymać taką jakość obrazu, należy ustalić siatkę nachodzących na siebie kadrów, które sukcesywnie fotografowane będą w skali makro. Dla każdego ujęcia trzeba wykonać 3-6 zdjęć o różnej ostrości, aby uzyskać jej większą głębię. Tak złożonemu i precyzyjnemu zadaniu podołać mógł tylko robot przemysłowy – „RoboPhot” sterowany autorskim oprogramowaniem Boschunga. Powstałe w ten sposób portrety są niepokojąco bezduszne, wyprane z emocji i przeraźliwie nadrealistyczne; wręcz nieludzkie. Portrety te, choć hiperrealistyczne, przedstawiają sztuczną rzeczywistość. Powstają bowiem w czasie ok. 30 min., w którym to model z oczywistych względów nie może pozostać w całkowitym bezruchu. Niedoskonałości technologii ujawniają się na kompozycjach roboczych, wykonanych automatycznie przez program. Dopiero ręczna obróbka w odrębnym programie graficznym pozwala zlikwidować techniczne wady powstałych obrazów. Portrety prezentowane w przestrzeni Deep Space na ekranie 16 x 9 m, zachwycały swym super realistycznym szczegółem. Zmarszczki, fałdy skóry, pory czy włosy wyglądały raczej jak elementy krajobrazu, niż fragmenty ludzkiej twarzy. W trakcie trwania festiwalu projekt „Face Cartography” realizowany był na żywo przy udziale publiczności. Przez cztery dni, na specjalnie przygotowanym stanowisku, zmapowano około 40 twarzy. ■

4





1

1. **Duane Hansons**,
Skulptur *Football Vignette*, 1969
2. **George Segal**,
Restaurant window I, 1967
3. **James Rosenquist**,
Forest Ranger, 1967
4. **Edward Kienholz**,
The Portable War Memorial, 1968



2

MAGDALENA CHROMIK

Sweet (?) dreams baby, czyli pop art w Kolonii

– *Sweet dreams baby!* – tak beztrudnie śpiewał w 1962 roku w swoim hicie artysta popowy Roy Orbison. Czy rzeczywiście tak słodko spali Amerykanie w latach 60. i 70.? O tym możemy przekonać się dzięki wystawie „Ludwig Goes Pop” zorganizowanej przez Museum Ludwig w Kolonii, a której towarzyszyło to samo hasło. Instytucja zdecydowanie może pochwalić się wydarzeniem roku, ekspozycja bowiem gromadzi blisko 150 dzieł zebranych z niemieckich i światowych kolekcji sztuki pop-art, stanowiąc kompilację najważniejszych dokonań artystycznych takich nazwisk jak Andy Warhol, Roy Lichtenstein, Claes Oldenburg czy Jasper Johns oraz przegląd rozwoju tego prądu w Stanach Zjednoczonych i Wielkiej Brytanii na przestrzeni lat 1950-70.

Wydarzenie jest pewnego rodzaju hołdem w stronę fundatora Petera Ludwiga, który instytucję ufundował w 1976 roku, a zarazem odwołaniem do pierwszej poważnej prezentacji kolekcji sztuki pop Ludwiga w 1969 roku w Kolonii. Potentat przemysłowy, właściciel fabryki czekolady, Peter Ludwig, początkowo rozmiłowany w sztuce wieków średnich, nie skrywał oburzenia nowymi zakupami MOMA w Nowym Jorku. Szybko jednak dostrzegł zysk w zdobywającej coraz większą popularność

awangardzie i stał się, wraz z żoną Irene, prominentnym kolekcjonerem pop-artu, marszandem i patronem wielu artystów. W zbiorach Ludwigów, znajdujących się obecnie w muzeach w Akwizgranie, Bazylei, Pekinie czy Koblencji, znajdowały się dzieła Jamesa Rosenquista, Roberta Rauschenberga i Jaspiera Johnsa. Wielka wystawa Ludwiga z 1969 r. przyciągnęła ponad 200 000 gości i pokazano na niej tak ikoniczne dziś dzieła jak zmultiplikowanych Marylin czy Elvisa.

Wbrew pozorom, sztuka pop nie narodziła się wcale w USA, lecz w Wielkiej Brytanii. Tam po raz pierwszy, w 1952 roku, krytyk sztuki Lawrence Alloway użył terminu „pop-art” na określenie nowych zjawisk w sztuce. Zrodziły się one w pierwszej kolejności jako manifest przeciwko – zdaniem inicjatorów – zmurzałowemu i oderwanemu od rzeczywistości nurtowi ekspresjonizmu abstrakcyjnego. Okres po II wojnie światowej to w Stanach czas niezwykłego dobrobytu, ekonomicznej i politycznej hossy, a także boomu medialnego, co przyniosło rewolucję stylu życia, odtąd opartego na konformizmie i konsumpcjonizmie. Lata 1950-70 to także emancypacja kobiet, walki o prawa Afroamerykanów, a także wojny – w Korei i w Wietnamie – długo ciągnącej



3

się i katastroficznej w skutkach. Codziennosc znajdowała wyraz w twórczości artystów kierunku pop – zafascynowani popkulturą, a więc mass mediami, reklamą, komiksem, a także erotyką, nauką i techniką, garściami czerpali z niej inspiracje. Inicjowali nowe techniki (nakładanie farb prosto z tuby), mieszała je (malarstwo, sitodruk, fotografia), używali jaskrawych kolorów, adaptowali do prac ready-mades. Puszczali oko do odbiorcy, podważając niepodważalne – dotychczasowy dorobek sztuki, twórczą rolę artysty, oryginał i autorstwo oraz utożsamianie sztuki z powagą. Artyści ci tworzyli pewien portret społeczeństwa, okraszony momentami ironią i parodią, a chwilami tragizmem. Pop art odbierano krytycznie – jako afront i drwinę z „prawdziwej” sztuki, mimo to, owo zgorzsenie wzbierało na równi z popularnością.

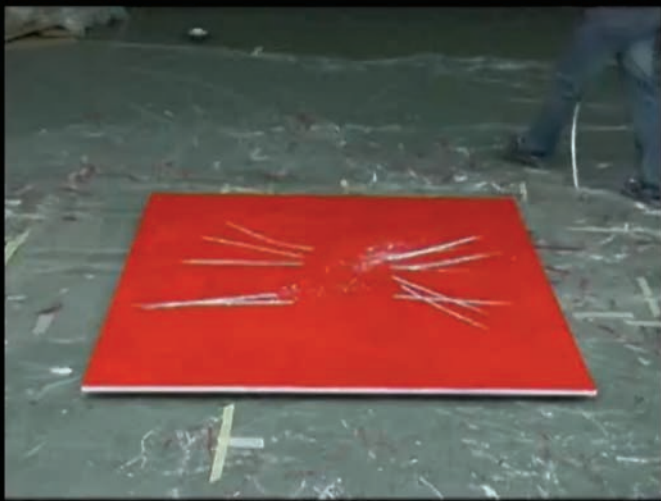
Ekspozycja pogrupowana została na jedenaście kategorii tematycznych, których ścieżką podążamy, rozpoczynając od prac o dość lekkim wydźwięku – sala Buy, Buy Buy... wita nas kultowymi puszkami zupy Campbella i opakowaniami po proszku do prania Warholla. Claes Oldenburg bada rzeczywistość dnia codziennego – przeskalowane obiekty unaocniają niepokojące zjawisko fetyszyzacji przedmiotów użytkowych, z kolei Tom Wesselmann upodabnia swoje prace do reklamy, promującej wówczas „pożądaną” tryb życia, gdzie ważniejszym było mieć niż być. Hasło kuratorskie: *Smell, Feel, Listen, Look* przypomina o bazujących na zmysłach strategiach marketingowych. W kolejnych salach (Art about Art oraz The beginnings of Pop Art) rozmieszczono prace będące w pierwszej kolejności przykładem polemik, czy pastiszy sztuki dawnej, a w drugiej manifestujące sprzeciw wobec elitarnego ekspresjonizmu abstrakcyjnego (Robert Rauschenberg i Jasper Johns). Ostatnie pomieszczenia ekspozycyjne (7-11) są tu smutną refleksją nad dalekosiężnymi socjologicznymi skutkami przemian społecznych końca lat 60. i 70. Warhol, Hamilton i Kanowitz rozprawili się z mitem nieskazitelnych ikon – medialnych idoli, z kolei wątki związane z poszukiwaniem tożsamości i konfliktem jednostki wobec masy kontynuują prace Mela Ramosa i Roberta Indiany. George Segal (*Restaurant window I*, 1967) demaskuje pozorną utopię nowoczesnego, wielkomiejskiego życia, a Lichtenstein i Wesselmann karykaturują spreparowany przez przemysł reklamowy, pin-upowy ideał kobiety. Metą pop-artowej drogi jest instalacja

4

Edwarda Kienholza *The Portable War Memorial* (1968), dobitnie wyrażająca rosnące w latach 60. niepokoje społeczne i protesty wobec wojny w Wietnamie (pomnik walczących żołnierzy w sąsiedztwie niepozornej budki z hot dogami).

Wystawa „Ludwig Goes Pop” sama w sobie przypomina dzieło pop-artowe – w pierwszym zetknięciu urzeka prostolinijnością i jaskrawymi barwami, lecz z czasem dociera do nas jego drugie dno, czego dobitnym przykładem jest mocna w wymowie instalacja Kienholza, atakująca wszechobecną głupotę i materializm. Slogan *Sweet dreams baby* zapowiada zatem dwuznaczność wymowy ekspozycji. Widz pozostaje zmieszany, zawieszony – w napięciu pomiędzy fascynacją światem konsumpcji a krytycznym na niego spojrzeniem. Można zastanowić się, czy to nie trącające banałem, tanie efekciarstwo. Co więcej, przekaz niektórych manifestów sprzed pięćdziesięciu lat wydaje się już nieco przebrzmiały, a na wystawie zabrakło spojrzenia kobiet-artystek. Trzeba jednak zrozumieć, że ekspozycja jest dokładnym odtworzeniem ducha tamtych czasów, w których panowała dominacja artystyczna mężczyzn, a Ludwig nie był koneserem sztuki – kupował to, co było powszechnie znane. Drażnić może pretensjonalność zabiegu ekspozycyjnego. Ale czy sztuka pop nie miała w zamyśle być właśnie nieco pretensjonalna? ■





1



2

Nie tylko dla orłów

Dwa eleganckie, w miarę przestronne pomieszczenia wystawiennicze w łódzkiej kamienicy przy Al. Kościuszki, na ścianach sześć dużych kwadratowych płócien o wymiarach ok. 150 x 150 cm, do tego trzy skromne szkice oprawione w ramki i krótki film prezentujący proces twórczy. Na wszystkich płótnach ten sam motyw w różnych konfiguracjach kolorystycznych – orzeł. Biorąc pod uwagę entourage i zawartość tematyczną obrazów, mogłaby wyjść z tego sympatyczna, choć nieco monotonna wystawa o profilu patriotycznym, najlepiej z dodatkami recytacji krótkich form literackich. Tak jednak nie jest. Już pierwszy rzut oka na ściany galerii rozwiewa tę sielankową wizję. Ekspozowane orły są nie tyle „namalowane”, co „wychłostane” na podobrazu za pomocą skórzanego rzemienia, który to proces – z całą jego bezwzględnością – możemy obserwować na ekranie, bombardowani dodatkowo głośnymi dźwiękami wydawanymi przez rezonujące pod wpływem ciosów płótno.

Trwająca od 4 grudnia 2014 r. wystawa w galerii Olimpus nie jest pierwszą, na której pokazywane są „Orły”. Różne ich wersje pojawiały się już wcześniej w Szczecinie (Miejska Galeria Sztuki 13 Muz), CSW w Toruniu czy Częstochowie (Konduktorownia i Centrum Promocji Młodych). Po raz pierwszy jednak prezentowane są w takiej ilości (6 sztuk + 3 szkice) i tak spójnej formie, z pominięciem innych tematów i aspektów twórczości artysty. Można powiedzieć, że autorska technika biczowania, znalazła w orłach swój pełny wyraz i dopełnienie conceptualne. Wcześniejsze „biczowana” nie tworzyły konkretnego wizerunku, lecz egzekwowane były na malowanych z pełną swobodą ekspresji sylwetkach (człowiek przy pręgierzu) czy pejzażach. Już wówczas zwracały uwagę siłą oddziaływania, jednak z perspektywy czasu można powiedzieć, że naturalną konsekwencją zastosowanej metody

twórczej było dojście do odpowiedniego tematu i dopiero „Orły” stały się wątkiem w pełni konstytuowanym przez wymierzone podłożu malarskiemu razy.

Podejście Tomasza Musiała do samego procesu kreacji wykazuje wyraźne powinowactwa z szeroko pojętym malarstwem akcji – duża siła ekspresji, pewien stopień kontrolowanego przypadku, horyzontalne położenie płótna w czasie pracy czy performatywność aktu twórczego, uwypuklona przez dokumentację filmową. Zapewne dlatego tak ważnym aspektem cyklu, o czym wspomina sam autor, jest przekazanie odbiorcom pewnej dawki energii, towarzyszącej powstaniu tych prac. Nie jest to bowiem działanie finezyjne (w sensie manualnym), lecz siłowe – przypominające, że sztuka przefiltrowuje różnego rodzaju emocje, nie tylko te pozytywne i że posługuje się również przemocą. Z tego też powodu integralnym składnikiem cyklu, ewidentnie podbijającym siłę przekazu, są filmy ujawniające proces powstawania prac. Na jednym widać artystę bezlitośnie smagającego płótno maczanym w farbie skórzanym rzemieniem, na innym płótno filmowane jest z góry i widać tylko śmignięcia pasa, niekiedy następujące po sobie w przyspieszonym tempie. Po każdym ciosie obraz zyskuje kolejną bliźnię, aż do uformowania się znajomego kształtu. Drugi z tych filmów, gdy są ku temu bardziej sprzyjające warunki, artysta woli pokazywać w sposób jak najbardziej zbliżony do warunków, w jakich dzieło powstaje: rzutując go z góry na ekran w postaci leżącego na podłodze płótna. Daje to widzowi namiastkę uczestnictwa w tym burzliwej akcji. Szkoda, że tym razem nie było to możliwe. Niebagatelne znaczenie ma też ścieżka dźwiękowa w postaci odgłosów „tortur”, jakie autor zadaje dziełu. W przestrzeni galeryjnej co chwila rozbrzmiewa głośny huk spadającego na podobrazie ciosu. Słychać pogłos charakterystyczny dla dużej, pustej przestrzeni. Dźwięki potęgują

3



4



agresywną wymowę obrazów – jest w tym coś z batożenia, brakuje tylko jęków ofiary. Przy okazji można uzmysłowić sobie, jakiej krzepy wymaga cały proces. Artysta wspominał przy którejś okazji, że przed „biczowaniem” musi zrobić sobie rozgrzewkę, inaczej narazi się na kontuzję barku. Jakoś mimowolnie przypomniałem sobie też zdyszanych oprawców Chrystusa z *Pasji* Gibsona.

Skoro już otarliśmy się o warstwę symboliczną tych prac, zauważmy, że rozpatrując ją, trudno uniknąć narzucających się wręcz konotacji pasyjno-martyrologicznych. Tomasz Musiał, biczując orły, bez wątpienia kieruje nasze myśli ku naznaczonej dobrowolnym poświęceniem historii narodu polskiego i bolesnej karty, jaką ten kraj ma w relacjach z różnymi sąsiadami. Z drugiej strony, tworząc tak prosty i nośny symbol, nie pozwala zamknąć się w jednoznacznej interpretacji. Trudno oprzeć się wrażeniu, że artysta z pewną dozą ironii podchodzi do modelu polskości, który realizuje się w masochistycznym rozdrapywaniu ran, czy wręcz

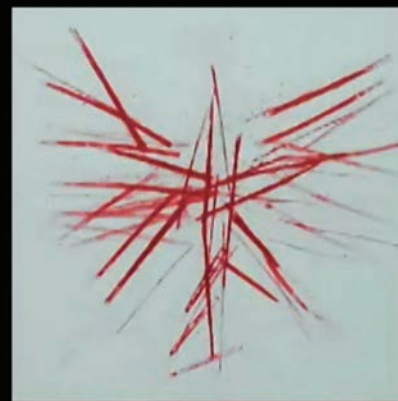
bardziej jednoznacznie kojarzy się z torturą biczowania i cierpieniem – jest jedną wielką krwawą raną. Z kolei orzeł czarny na tle czerwonym okazuje się mieć dla niektórych wydźwięk imperialistyczny, by nie powiedzieć totalitarny. Ważny jest też rozmiar, który wpływa na odbiór. Ma się wrażenie, że gdyby te ptaki były większe, mogłyby zupełnie przytłoczyć widza. Badanie skojarzeń okazuje się jednocześnie badaniem mocy symbolu, jego opresyjnej siły oddziaływania, sposobu, w jaki organizuje myślenie jednostki i mas ludzkich. Przemoc włożona w stworzenie wizerunku miałaaby wówczas swoje odniesienie do przemocy ideologicznej, jaką naładowane są symbole.

Wystawa prac Tomasz Musiała „Orzeł Biały / Orzeł Czerwony”, prezentowana w galerii Olimp, ma potencjał wystarczający przynajmniej do wywołania dyskusji i podzielenia widzów, z tego względu, że porusza się w obrębie tematu delikatnego i dla wielu drażliwego, jakim są kwestie symboliki narodowej. Zasu-

5



6



7

„syndromie ofiary”, w ramach którego poczucie patriotyzmu funduje się na kultuowaniu pamięci o wzniosłych wydarzeniach, jednakowoż będących klęskami. To dwojake odczytanie cyklu „Orłów” zyskuje jeszcze bardziej na aktualności teraz, kiedy po 2010 roku weszliśmy w tzw. okres smoleński.

W tej grze z odbiorcą, którą autor rozpoczął wyborem takiego, a nie innego umownego znaku, biorą udział również wartości malarskie. Mając już motyw przewodni, artysta testuje widza – bada jego reakcje – tworząc różne wersje „Orłów”. Biały orzeł na czerwonym tle, zwłaszcza ten z żółtymi śladami nad głową, imitującymi koronę, może bez wątpienia budzić odczucia patriotyczne (choć niekoniecznie), czerwony orzeł na białym

Tomasz Musiał

1–4. *Biczowanie*, Orzeł

Biały IV, DVD, 2011, 3' 47''

5–6. *Orzeł czerwony*,

DVD, 2011, 1' 30''

7–8. *Orzeł Biały 2*, DVD,

2011, 1' 35''

Fot. 1–8 screeny

8

gerowałbym nawet stwierdzenie, że momentami autor stąpa po kruchym lodzie. Niejeden artysta przekonał się już, że branie na warsztat podobnych rzeczy grozi długofalowymi problemami, chociażby prawnymi. W innych przypadkach były to jednak symbole religijne, a ich użycie niekiedy dość jednoznaczne. Strategia Tomasz Musiała jest z kolei subtelna i być może z tego powodu bardziej subwersywna. Marzy mi się, by zobaczyć ten cykl w wersji rozszerzonej, w przestrzeni otwartej i przy okazji jakiegoś ważnego wydarzenia, np. święta. Jakie byłyby reakcje publiczności – z całą pewnością szerszej i bardziej zróżnicowanej niż stali bywalcy wystaw? ■



1

**Ekspozycja
w Galerii Platon
to spotkanie
i artystyczny
dialog przed-
stawicieli róż-
nych pokoleń
i doświadczeń
malarskich.**

1. **Andrzej Ziomek**,
Gennesaret, 2013,
olej na płótnie, 100x70 cm
2. **Kasia Banaś**,
Daleko stąd na południu VI, 2014,
olej na płótnie, 120x150 cm
3. **Kasia Kmita**, *Zbiór biały*, 2013,
reklamówki, 55x55 cm
4. **Janusz Merkel**, *Podziały prawie
złote – 20140 319 – 0149*, 2014,
akryl na płótnie, 40x50 cm

132

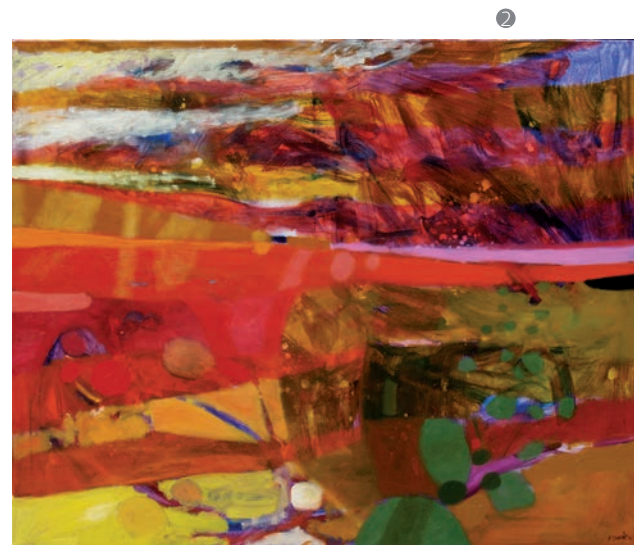
DOMINIKA PURCHAŁA

Wystawa „Szepty i Hałasy”

27 października- 24 listopada 2014 r., Galeria Sztuki Platon Wrocław

Szepty i Hałasy” to tytuł wyjątkowej wystawy w Galerii Sztuki Platon we Wrocławiu, do której profesor Józef Hałas zaprosił czternastu artystów, z którymi spotkał się na różnych etapach swojej drogi twórczej. Wszyscy byli przez jakiś czas, a niektórzy nadal są, związani z wrocławską Akademią Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta.

Przygotowana ekspozycja w Galerii Platon to spotkanie i artystyczny dialog przedstawicieli różnych pokoleń, różnych temperamentów i doświadczeń, różnych stylistyk i podejmowanych zagadnień malarskich. Taka konfrontacja jeszcze nigdy nie miała miejsca. Uczestników zdarzenia oraz publiczność czekało intrygujące i pełne niespodzianek doświadczenie.



2



3

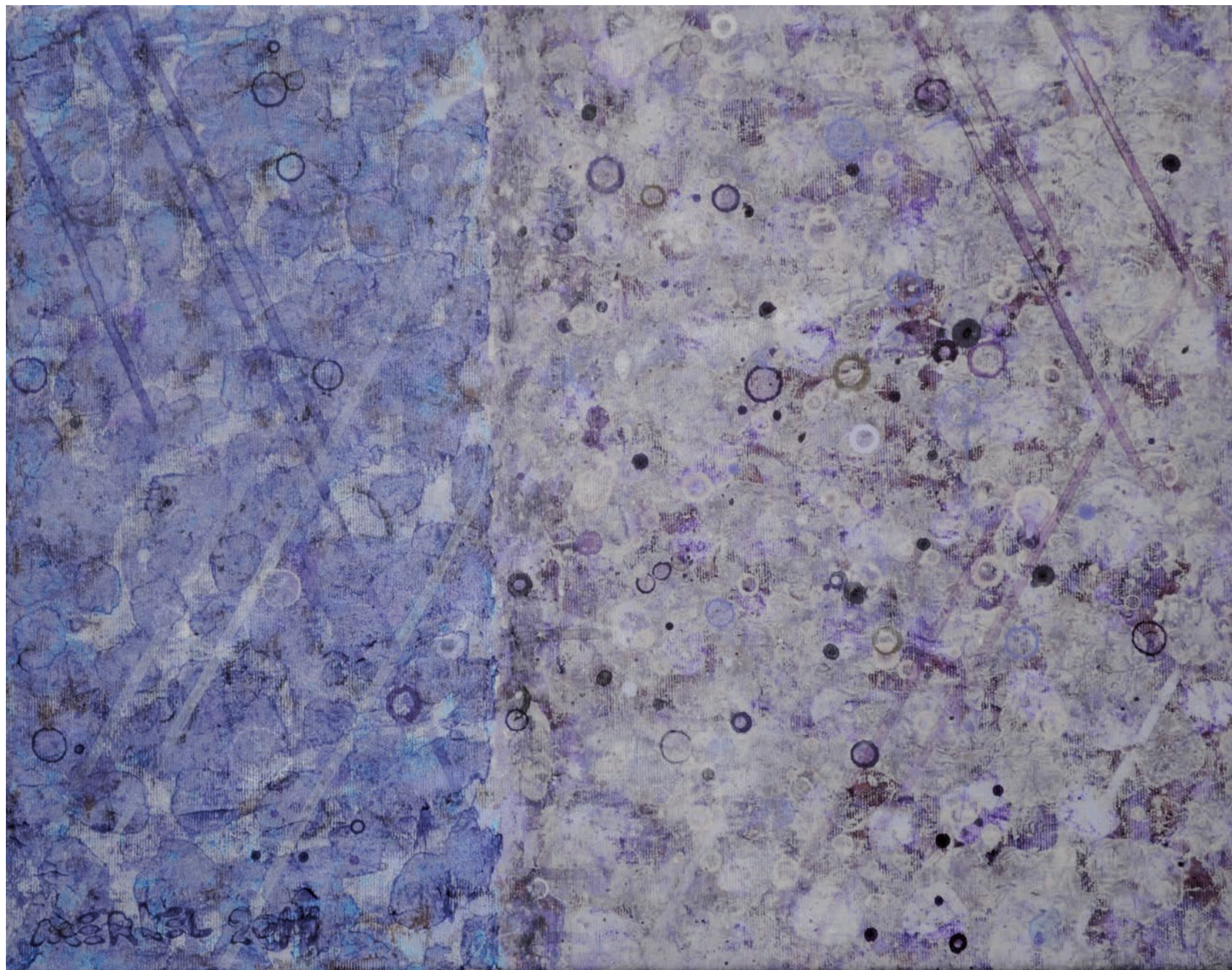
„Coś woła”..., może głośniejsze, może ciszej, ale przecież zahacza naszą uwagę w prostym komunikacie „popatrz na mnie” wyrażonym dyskretnie, nienachalnie, cierpliwie albo zaczepnie, prowokacyjnie, wyraziście. Takie są prace zgromadzone na wystawie „Szepty i Hałasy”. Ten lekko sparafrazowany tytuł, wywodzący się od słynnego filmu Ingmara Bergmana, wyznacza zakres temperatury emocji zawartych w ponad trzydziestu dziełach artystów zaproszonych do tej prezentacji przez Profesora Józefa Hałasa. Piętnastu twórców – przedstawicieli różnych pokoleń, związanych w mniejszym lub większym stopniu z różnymi nurtami, pracujących w różnych technikach, operujących odmiennymi stylami, uprawiających i sztukę przedstawiającą, i abstrakcję, obserwujących świat po swojemu, a przede wszystkim po swojemu ten świat interpretujących. Tytułowa skala pomieściła wszystkie sposoby wypowiedzi, z których najczęściej sytuuje się gdzieś pomiędzy skrajnymi postaciami dźwięku, wychodząc od ciszy (Andrzej Ziomek), a na manifeście kończąc (Elżbieta Terlikowska). ■

Artyści biorący udział w wystawie:

Józef Hałas, Kasia Banaś, Michalina Cieślikowska-Kulmatycka, Aleksander Dymitrowicz, Waldemar Kuczma, Katarzyna Kmita, Janusz Merkel, Martyna Merkel, Marian Wołczuk, Jolanta Nitka, Zdzisław Nitka, Paulina Ziemia, Elżbieta Terlikowska, Piotr Tyszkowski, Andrzej Ziomek.

Kurator wystawy: Anita Wincencjusz-Patyna

4

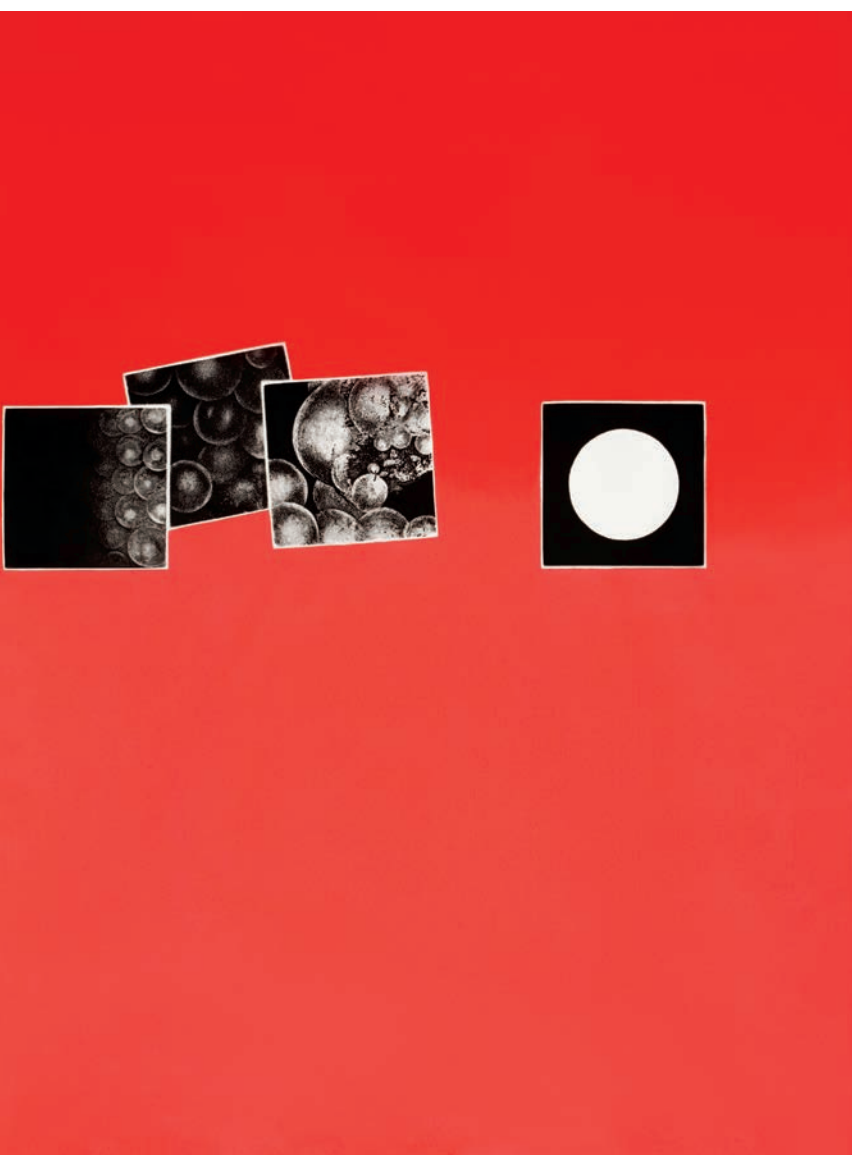


ANNA KANIA

„Geometria + natura = sztuka Leszka Wyczółkowskiego”

Prezentacja twórczości Leszka Wyczółkowskiego w Muzeum Miejskim Wrocławia stworzyła okazję do obcowania z tradycyjnym warsztatem artysty grafika. Wystawę pt. „Geometria + natura = sztuka Leszka Wyczółkowskiego” można było oglądać w Sali Pałacu Królewskiego od 21 listopada 2014 do 25 stycznia 2015 roku. Na wystawie zaprezentowanych zostało ponad 60 prac wykonanych w technikach akwaforty i akwatinty. Były to w treści, najogólniej mówiąc, przemyślenia artysty na temat świata natury i „świata” geometrii. Artysta czerpie bowiem motywy z obu tych światów, zestawiając je w bardzo intrygujące, charakterystyczne dla siebie kompozycje. Tworzy on za każdym razem inne zestawienia kształtów i kolorów, które są nie tylko ciekawymi, atrakcyjnymi wizualnie układami płaszczyzn i linii, ale przede wszystkim stanowią autorską refleksję na temat otaczającej rzeczywistości, spraw związanych z codziennością, ale również odnoszą się do głębszych pokładów doświadczeń i ukrytych myśli autora. Udaje mu się osiągnąć za pomocą tych przedstawień pewną równowagę pomiędzy światem intelektu i porządku (co oparte jest na fundamencie solidnego rzemiosła artysty oraz technik graficznych wymagających sprawnego warsztatu i ogromnej precyzji) a drugim światem, jakim jest świat organiczny, powiązany z uczuciami, emocjami i instynktem. Kształty obrazujące świat natury, łączy on w swoich pracach z tymi ze świata geometrii, co sam podkreśla: *Formy odkryte w naturze często mają zaskakujące relacje z czystą geometrią, tj. kołem i kwadratami* i dodaje: *Połączenie tych*

134



1



2

Leszek Wyczółkowski

1. *Result*, akwatinta & akryl, 2002
 2. *Finalist*, akwatinta & akryl, 2002
- Fot. 1-2 Leszek Wyczółkowski

dwóch światów stanowi fundament mojej sztuki, której efekt końcowy jest punktem uruchamiającym wyobraźnię odbiorcy. Leszek Wyczółkowski zaprasza więc niejako do odczytywania i analizowania swojej sztuki, jednak tylko uchylając drzwi do jej zrozumienia. Nie podpowiada, jak należy ją odczytywać, a raczej zmusza widza do kontemplacji, co poprzez odnalezienie własnej interpretacji tych dzieł oraz zrozumienia ich ponadczasowego przekazu może pomóc w rozumieniu własnych oczekiwań, w interpretacji otaczającego nas świata.

Leszek Wyczółkowski (ur. 1950 w Zielonce) – polski artysta malarz i grafik, żyjący obecnie w Kanadzie. Od wczesnych lat wykazywał zainteresowania sztukami plastycznymi, z którymi stykał się w domu rodzinnym (jego ojciec to Witold Wyczółkowski – artysta plastyk i ilustrator, Leon Wyczółkowski zaś to wybitny malarz i grafik okresu Młodej Polski – stryjeczny pradziadek Leszka). Sytuacja ta pomogła młodemu Wyczółkowskiemu w ukierunkowaniu jego zainteresowań plastyką. W latach 1975-1977 studiował na Wydziale Grafiki w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. W 1978 roku po licznych podróżach, przyjechał do Kanady, gdzie kontynuował studia artystyczne na Wydziale Sztuk Pięknych w Ontario College of Art (ukończone w 1982 roku z wyróżnieniem). Od tego okresu sztuka Wyczółkowskiego zaczęła być obecna w galeriach i muzeach. Uprawia malarstwo sztalugowe i grafikę artystyczną. Pokazywał swoją sztukę na ponad 160 wystawach zarówno indywidualnych, jak i grupowych w Austrii, Belgii, Francji, Grecji, Holandii, Japonii, Kanadzie, Malezji, Polsce, Stanach Zjednoczonych, Szwecji, Wielkiej Brytanii i we Włoszech. Jego prace znajdują się w zbiorach muzealnych, galeriach publicznych, korporacjach i prywatnych wielu państw. Jest członkiem Związku Polskich Artystów Plastyków. Obecnie mieszka w Toronto. ■

Jerzy Władysław Puciata

1933-2014



135

Był sierpień 1980 roku. Zostałem wezwany do Warszawy na nadzwyczajne plenarne zebranie Zarządu Głównego Związku Polskich Artystów Plastyków. Prezes Jerzy Puciata zaprosił na nasze spotkania posła na Sejm Romualda Bukowskiego, artystę plastyka z Gdańska. Otrzymaliśmy pełną informację o aktualnych wydarzeniach i sytuacji w kraju. Obrady miała zakończyć uchwała określająca nasze stanowisko (w składzie Zarządu Głównego znajdowali się wszyscy Prezesi 22 Okręgów ZPAP). Podstawą były przemówienia Prezesa i posła Bukowskiego. „Stanowisko ZPAP wobec sytuacji w kraju” zostało przyjęte jednomyślnie. Po przerwie zjawiła się delegacja partyjno-rządowa. Prezes odczytał tekst uchwały jednoznacznie popierającej postulaty strajkujących robotników. Wypowiedzi przedstawicieli władz były też jednoznaczne i negujące nasze stanowisko, wręcz agresywne. „Bawicie się w politykę, a polityka to jest taka gra, w której można dostać po kościach” – tak nas przyjaźnie ostrzegano. Był 29 sierpnia – moment kryzysu w negocjacjach w Gdańsku. „Macie swój niezależny i samorządny Związek – czego chcecie?, zapytał w pewnym momencie minister kultury. „Mamy swój niezależny związek i uważamy, że robotnicy nie są jakąś gorszą klasą od nas i też mają prawo do swojego związku” – odpowiedział Puciata. „Ilu was jest?”, zapytał wysłannik KC. „Tak mamy pełny skład ZG...”. „Ja pytam, ilu członków liczy wasz Związek”. „Dziesięć tysięcy” – odpowiedział Puciata. „Towarzysze, to zmienia sytuację, to jest jedna stocznia więcej” – skonkludował minister.

Usiłowano wynegocjować z Jerzym najróżniejsze rzeczy, jakiegokolwiek ustępstwo w sprawie tej uchwały. Pozostał nieugięty. W stanie wojennym ZPAP został zawieszony, a w czerwcu 1983 roku rozwiązany. Władze związku i członkowie nie przyjęli tego do wiadomości. Klauzula statutowa przewidywała, że w czasie, gdy nie ma możliwości zwołania Zarządu Głównego, Prezes ma prawo podejmować decyzje jednoosobowo. Tak więc ZPAP działał nadal w „strukturach równoległych” przygotowanych przez Jurka Puciata po kryzysie bydgoskim (marzec 1981), na taki właśnie

przypadek. Puciata nie miał złudzeń co do celów i postawy władz PRL. ZPAP, posiadając własne fundusze z działalności gospodarczej, wspomagał Komitet Porozumiewawczy Stowarzyszeń Twórczych i Naukowych, a działacze naszego Związku w paru regionach przyczynili się do zorganizowania NSZZ „Solidarność”. Na I zjeździe delegatów „Solidarności” w Gdańsku-Oliwie Jerzy Puciata i Jerzy Buzek (przewodniczący obrad) podpisali umowę o współpracy naszych organizacji. ZPAP współorganizował Kongres Kultury, przerwany przez wprowadzenie stanu wojennego. Jerzy Puciata reprezentował nas w Komitecie Obywatelskim przy Przewodniczącym NSZZ „Solidarność”, brał udział w obradach tzw. Okrągłego Stołu. Najważniejsze było wszakże to, że odwiedzał w tym „czasie marnym” poszczególne ośrodki i środowiska krajowe. Przygotował Związek do restytucji z zachowaniem ciągłości działania, co miało później, po 1989 r. niebagatelne znaczenie dla odzyskania skonfiskowanego majątku stowarzyszenia.

Jerzy Władysław Puciata urodził się w Wilnie w 1933 roku. Studia na Wydziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu ukończył w 1958 roku. Prezesem ZG ZPAP został wybrany na walnym zjeździe delegatów we Wrocławiu w maju 1980 roku. Był malarzem z talentu i stylu bycia, z owym artystowskim nieco dystansem do rzeczywistości. W latach 1981-1989 wystawiał swoje prace w niezależnych „przykościelnych” galeriach (także we Wrocławiu w kościele pw. św. Marcina). Intensywnie pracował. Jego malarstwo uzyskało po tych kilku latach subtelny kontemplacyjny wymiar. „Malarstwo światła i wizualnej ciszy” – tak można nazwać ostatni okres jego twórczości. Malarzem był oryginalnym, a społecznikiem z wychowania i poczucia obowiązku. Swoje obowiązki zaś wypełniał sumiennie i odważnie, pomimo ograniczeń opresyjnego systemu wrogiego wobec wolności, przeciwnego wartościom chrześcijańskim, polskiej tradycji i twórczości artystycznej.

Był z ducha obywatelem Wielkiego Xięstwa Litewskiego, potomkiem starego litewskiego bojarskiego rodu i wielkim polskim patriotą. Takim Go zapamiętałem. ■

Powyżej:
Jerzy W. Puciata na tle
swoich prac



ALICJA JODKO

Photographie

Wywoływanie ducha obrazu fotogenicznego
działanie Bogdana Konopki w Galerii Entropia

Na czas działania Bogdana Konopki przestrzeń Galerii Entropia stała się ciemnią fotograficzną z przynależnymi jej atrybutami (czerwona żarówka, stół, kuwety z odczynnikami i wodą), z wyjątkiem powiększalnika. Proces wywoływania ducha obrazu fotogenicznego przebiegał następująco:

wyjmowanie kolejnych kartek papieru fotograficznego („AEROFOTOBUMAGA” 18 x 18 cm, data ważności: 1992) w bezpiecznym oświetleniu czerwonej żarówki;
malowanie kolejnej litery pędzlem zanurzonym w przeparowanym wywoływaczu na kartce papieru fotograficznego w zwykłym oświetleniu;
przekazanie kolejnej pomalowanej/wywołanej i naświetlonej kartki asystentowi (Mateusz Palka) do płukania i utrwalenia;
zawieszenie kolejnej mokrej jeszcze kartki na ścianie.

Gest dłoni trzymającej pędzel (więc gest malarski?), gest pisania pędzlem liter, znaków (więc gest kaligraficzny?), gest pisania światłoczułego słowa i jednocześnie obrazu (zatem pisanie obrazu-ikony?). Gest zapisany w światłoczułej technice za pomocą pędzla i odczynników używanych w fotografii, a więc gest, który przeszedł w obraz fotogeniczny układający się w słowo: P H O T O G R A P H I E (zatem seria gestów, które są działaniem tautologicznym?).

Bogdan Konopka, wykonując proste czynności, doskonale znane fotografom uprawiającym szlachetną foto-technologię, a dla osób pstrykających fotki komórkami stanowiące czarną magię, ukazał widzom światłoczułe medium: medium fotograficzne bez obiektywu czy soczewki, nawet bez nieuzbrojonego w soczewkę otworka. Posługując się narzędziem, które dla malarza i kaligrafa jest podstawowym narzędziem kreacji, a dla fotografa zaledwie/co najwyżej pomocniczym (np. oczyszczenie

powierzchni soczewki, szybki, kliszy) odsłonił przed widzem pomijaną oczywistość natury fotografii: to, że pokazuje ona powierzchnię, że jest obrazem. W uświadomieniu (zapewne wielokrotnie ponawianym i ponownie zacieranym) i przeżyciu tego faktu nie przeszkadzał bowiem kształt rzeczywistości, natrętna referencja, która odciąga od prostych wniosków i uniemożliwia kontemplację: zarówno samej rzeczywistości, jak obrazu rzeczywistości, jak rzeczywistości obrazu.

Zatem kontemplacja PHOTOGRAPHIE jako serii kartek papieru pokrytych światłoczułą emulsją, jako serii fotogenicznych obrazków.

Fotogeniczność w potocznym rozumieniu oznacza korzystny, piękny wygląd na fotografii. Fotogeniczność w odniesieniu do obrazów w tym seansie wywołanych/powołanych przez Konopkę do istnienia nie ogranicza się do piękna wizerunku. Równie istotna jest tu obecność srebrnego „genu” fotografii – owej fotografii „pierwszej” zawierającej ten szlachetny pierwiastek. Pionier czarno-białej fotografii i wynalazca procesu negatywowego – William Henry Fox Talbot swoje eksperymenty z substancjami światłoczułymi (azotan srebra) na papierze nazwał „fotogenicznym rysowaniem” (1835).

Właśnie ze względu na obecność srebra Konopka posłużył się mocno przeterminowanym papierem fotograficznym, który w przeciwieństwie do współczesnych materiałów jeszcze ten pierwiastek zawiera. Zarówno stary papier, jak przeparowany wywoływacz w tym działaniu pełniły istotną dla przebiegu procesu rolę

Powyżej: **Bogdan Konopka:** Photographie, performance, 2014, fot. Mariusz Jodko, Dzięki uprzejmości Galerii Entropia

B. K.

32. plener „geometrystów”

i z pewnością nie były użyte w charakterze gadżetów dla gawiedzi ani rekwizytów w stylu vintage. Swoją drogą fakt, że materiały sprzed lat dwudziestu czy trzydziestu nadają się jeszcze do użycia, podobnie jak sprzęt fotograficzny choćby z poprzedniego wieku, pobudza do refleksji nad rozwojem mediów.

To, co tego wieczoru w Entropii zademonstrował Bogdan Konopka, nie da się jednoznacznie przypisać jednemu z dwóch użytych mediów – malarstwu czy fotografii. Fotograficzna chemia została użyta na sposób malarski, rysowało nie światło, a ręka artysty, ale powstający obraz bez działania światła pozostałby niewidoczny, utajony. Jeśli próbować znaleźć trafne określenie tego działania na granicy mediów, może najodpowiedniejszym byłaby „non-camerowa fotografia”, a może „malarstwo fotogeniczne”. Ten pojęciowy kłopot doskonale oddaje wielowiekowe powiązanie obu mediów, ich wzajemne przechowywanie się w elementach procesu twórczego, w narzędziach, ambicjach i celach. Przywołuje też częstą w historii sztuki sytuację przenoszenia terminologii ze starszego do nowo usamodzielnionego medium.

Równoległe do zastosowania camera obscura i jej dalszych mutacji, fotografia tkwiła wewnątrz malarstwa jako tajemnica jego warsztatu, a jako naturalistyczna ambicja tkwiła w nim być może od zawsze. Zaiśniała jako nowe medium w momencie, gdy odkryto sposób utrwalania obrazu powstającego dzięki camera obscura bez farb i pędzla, bez udziału malarza. Jej powstanie zdawało się podważać sens istnienia malarstwa, a nawet utożsamianej z nim sztuki w ogóle. Tymczasem fotografia odbierając malarstwu naturalistyczne kompetencje uwolniła je z okowów referencji. W tych okowach znalazła się sama, ex definitione, co jednocześnie podważało jej status jako sztuki. Czy dlatego, że zdawała się przedstawiać rzeczywistość „nie-sztucznie” za pomocą samej technologii? Przecież Talbot prezentując światu opracowaną przez siebie technikę utrwalania obrazu (1839) nazwał ją *s t u k ą* fotogenicznego rysowania (*Art of Photogenic Drawing*). Bardzo prawdopodobne jednak, że określenie Talbota odnosiło się do świadomości estetycznej starożytnych, dla których sztuka (*techné, ars*) znaczyła tyle, co wszelkie wytwarzanie polegające na znajomości reguł.

W długim procesie ewolucji sztuki, jej pojęć i sposobu pojmowania, czym jest ona sama, kategorie starożytnych wypełniły się nowymi, często przeciwstawnymi dawnym treściami: *techné* stało się technologią i rozeszło się z *ars*, w której z kolei rozgościły się kreacja i natchnienie, *poiesis* zajęła się wyłącznie wytwarzaniem wierszy nie wątpiąc o tym, że jest sztuką, *musikos* niekoniecznie oznacza człowieka wykształconego i kulturalnego, przybyło Muz i stały się one opiekunkami wszelkich form sztuki, a wiele *ars vulgaris* awansowało do *ars liberales*... Licząca sobie 175 lat fotografia awansowała także, stając się szacowną sztuką wystawianą w muzeach, galeriach i na aukcjach. Równoległe jednak ewoluowała od ekskluzywnego medium wymagającego znajomości reguł do powszechnego nałogu cykania nie wymagającego jakiegokolwiek wiedzy, a nawet kierowania się jakimikolwiek zasadami. Doszła do tego, że zmusza rzeczywistość do martwienia o swe referencje w stosunku do obrazu fotograficznego.

Spośród wielu wątków, które można było odkryć w fotogenicznym seansie Konopki, jeden wydaje się szczególny: to, że spotkanie z medium miało miejsce w najwłaściwszej mu scenarii – w ciemni fotograficznej. Fakt, że uznany artysta fotografik, autor wielu wystaw i laureat prestiżowych nagród, swój przekaz na temat fotografii zbudował właśnie w taki sposób, jest znaczący. Bowiem właśnie w ciemni (i może tylko tutaj?) daje się poznać *techné* fotografii – jej chemia, alchemia, fizyka i metafizyka. ■

Bogdan Konopka
PHOTOGRAPHIE

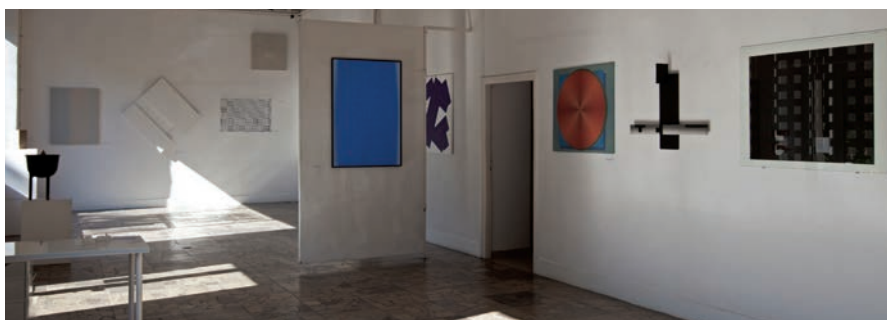
Wywoływanie ducha obrazu fotogenicznego za pomocą gestu i odczynników fotograficznych, działanie

13.10.2014 Galeria Entropia, Wrocław

Hasło „Imperatyw tworzenia” nosił XXXII Międzynarodowy Plener dla Artystów Posługujących się Językiem Geometrii, zorganizowany przez Bożenę Kowalską w Domu Pracy Twórczej w Radziejowicach. Zgromadził on 36 twórców, w tym 25 z Polski i 11 z zagranicy: Austrii, Hiszpanii, Kanady, Niemiec, Rosji i Szwecji. Kolekcja sztuki nurtu geometrycznego tworzona w ramach zbiorów Mazowieckiego Centrum Sztuki Współczesnej w Radomiu wzbogacona została dzięki darom uczestników pleneru o 35 dzieł osiągając w 2014 r. 284 prace. Trzy spośród 38 obrazów włączyli do swoich prywatnych zbiorów sponsorzy pleneru: dr Werner Jerke, lekarz okulista z Recklinghausen, który finansował spotkanie artystów po raz siódmy i wybrał dwa płótna: Jerzego Kałuckiego i najmłodszej uczestniczki pleneru Olgi Ząbroń, oraz mecenas Jerzy Pieróg z Warszawy, wspierający plener po raz pierwszy. Wybrał on do swej kolekcji obraz Michała Misiaka.

Plener jak zwykle był intensywnie wypełniony wykładami i autoprezentacjami artystów i towarzyszącymi wystąpieniami dyskusjami. Obok wykładu prof. Grzegorza Sztabińskiego na tytułowy temat pleneru, pozycję szczególnie interesującą dzięki jej aktualności stanowiła prelekcja Jürgena Weicharda o kolekcjonowaniu sztuki i problemie spuścizny artystów. Wyjątkową atrakcją spotkania stanowiły dwa koncerty fortepianowe uczestnika pleneru – malarza i pianisty z Niemiec Nikoli Dimitrova, oraz pokaz filmów z lat dwudziestych XX w. awangardowych twórców jak Hans Richter, Viking Eggeling, Francis Picabia, Rene Clair, Man Ray i Fernand Leger. Plener zakończyła wystawa dzieł jego uczestników otwarta 5 września w Galerii XXI w Warszawie. ■

Poniżej: fragment ekspozycji w Galerii XXI w Warszawie, fot. M. Misiak



Sprostowanie

W nr. 68 artystką przywołaną w artykule „Przypadek i porządek – O syntezie sztuk, pamięci Lutosławskiego” jest Michalina Bigaj. Za pomyłkę w imieniu przepraszamy.

Redakcja

Wywyższenie lekceważonego

W kwietniu i maju 2014 roku w Instytucie Polskim i w Galerii Trafačka w Pradze otwarta była wystawa „TO, CO ZOSTAŁO”. Był to nawiązujący do opowiadania Bohumila Hrabala polsko-czeski pokaz 30 młodych artystów-dydaktyków praskiej i wrocławskiej akademii sztuki. Ekspozycję przygotowało trio kuratorskie: Magda Grzybowska, Karolina Szymanowska i Petr Vaňous. Ideą wystawy było pokazanie przez zaproszonych artystów ich „ścinek”, „pozostałości” czy „odpadów” z procesów twórczych. Pomysł takiej „odrzuconej” ekspozycji przedziwnie zbliżył oba środowiska. Zmierzając z dwóch odmiennych kierunków (Czesi od konkretów, a Polacy od refleksyjności), razem pokazali w swych próbach, pozostałościach, czy pomijanych fragmentach szeroki wachlarz *genres*. A skoro zastosowane zostały one bardzo swobodnie i „bez zaciśniętych zębów” to wraz z elementami humoru (w duchu Hrabala!) ideom *przejsiowości* czy *fragmentaryczności* nadano niejednokrotnie jakąś enigmatyczność, a nawet hipnotyczność. A byłyby tu obecne trzy typy postępowania artystów: 1) wciąż nowe oglądy starszych fragmentów, 2) odkrywanie pozostałości, 3) zadziwienia wzniosłością tego, co banalne czy lekceważone.

Nowe spojrzenie na fragmenty wcześniejszych kompozycji dostrześliśmy w patchworkowych obrazach Marleny Promnej. Pulsowały one też animacyjnie w performatywnej projekcji Wojtka Pukocza i Michała Sikorskiego. „Powtórkowe” zapisy zyskały konceptualny wymiar w filmie Jiříego Skáli, w którym wspomnienia komunisty czytał artysta związany z opozycją. Prawdziwa ścinka z transformacji. W pracy Artura Skowrońskiego dziwny robal miał posklejane z ironią aspekty okropności i jadowitości minionego systemu.

Zadziwienie banałem codzienności w pracy Marcina Mierzickiego wiązało się z „zepsuciem dobrego humoru”. Dokumentami stały się tu rysunkowe notowania drobnych czynności zestawione z przypalonym garnkiem. Ceramiczne tuby Tomasza Niedziółki i Bożeny Sacharczuk odsłaniały „zdeformowany odbiór rzeczywistości”. W swych „hrabalowych” fotografiach Pavel Humhal pokazał ludzi działających rutynowo, ale i z pasją. U Dagmary Bieleckiej szacowne medium szkła utrwaliło bardzo zwykłe desenie pończoch. Jiří Kovanda podczas wernisazu był w piwiarni, a na wystawie pokazał notkę z adresem tego lokalu oraz zdjęcie jego fasady.

Odkrywczość zawartą w pozostałościach modelowo pokazało na tej wystawie kilkunastu artystów. Karina Marusińska zreprodukowała ceramicznie oderwane rogi kart notatnika. Šárka Trčková nadała fusom farb życie wyobrażeń w plastikowych wanienkach. U Rostislava Jacko, obecność zgeometryzowanych obiektów była programowym „odpryskiem”. Milan Perič pokazał apokaliptyczne obrazy tak smutne, że aż groteskowe. Katastroficzną była też instalacja Magdy Grzybowskiej z obiektami, które jak widma przypominały miniony bal. Blask i szlachetność zyskały wyobrażenia u Romana Fanty poprzez domalowane im perły. Rzeźba Mariusza Kosiby przedstawiająca dziewczynkę z gestem takim, jakby coś trzymała, demonstrowała rodzaj straty, gdyż jej dłonie były puste. Ironiczne stało się u Michała Cimali sprowadzenie wizerunku Hrabala do wydruku na torbie z marketu. Igor Korpaczewski zestawiał „nadrealnie” swe zgeometryzowane malowidło z żebrami gotyckimi sali wystawowej. Vojtěch Míča spiętrzył dwa typy obiektów, które wyszły z użycia, wciskając



1

postindustrialny bunkier w formę budki telefonicznej. W obrazie kwiatu powoju, Dalibor Smutný połączył rejestrację z nostalgią. Instalacja multimedialna Jakuba Jernajczyka demonstrowała wizualnie jedną z matematycznych „niezerowych reszt”. Chodziło o φ (stosunek boku pięciokąta do przekątnej). W figurze okaleczonego torsu, Karolina Szymanowska skupiła bezradność i wybrakowanie.

W obrębie rozwijania gry między „niskim” i „wysokim” charakterystyczne były prace artystów z Wrocławia – wypatroszonego miasta z nawarstwionymi paradoksami. W obrazach Łukasza Huculaka pięknie namalowane paprochy nabrały sakralnego niemal charakteru. Odkrywając wśród śmieci starą płaskorzeźbę, Maja Wolińska uruchomiła w swym filmie refleksje o tragizmie historii i pochłaniającej jej ślady naturze. Jeszcze bardziej dramatyczna była praca Danieli Tagowskiej, która w poklatkowej animacji zaprezentowała los stad zwierząt gospodarskich pędzonych w 1945 roku z Dolnego Śląska do ZSRR. Całkowicie współcześnie i zwyczajnie (ale nie bez magii), Jana Kapelová w swej video-instalacji popatrzyła na ludzi, którzy kończą pracę. Posługując się dokumentacją fotograficzną, Karolina Freino odniosła się do dyskusji o zasadności wyburzenia budynku hotelu Praha w Pradze. A Anna Kołodziejczyk, poprzez zdjęcie i obraz złamanego drzewa metaforycznie pokazała wynik destrukcji.

W większości wspomnianych dzieł „hrabalowe” przemysłienia dostarczyły twórcom hermeneutycznych impulsów. A stało się to możliwe z co najmniej dwóch powodów. Po pierwsze ze względu na swobodne i pozbawione kagańców podejście do starych i nowych mediów, co dało niebanalnie zorganizowane dwie przestrzenie wystawy. Po drugie po prostu dlatego, że rozwinął się tu wspólny z Hrabalem środkowo-europejski wzór wrażliwości sankcjonujący odpady. Wzór, który w dobie glocal (spłotu lokalności z globalizacją) staje się bardzo aktualny. Ujawniając jednocześnie: dystans do samych siebie, drobne sarkazmy, dużo ironii i szczyptę czaru, otwarli się artyści na tej wystawie ku ciekawym obszarom. ■

1. **Karolina Szymanowska**, *Idąc do przodu jednocześnie powracam*, wosk, tkanina
2. **Artur Skowroński**, *Star Worms*, drzeworyt



2

„Gorzki to chleb jest polskość”

- na ile te słowa, zaczerpnięte z myśli społeczno-politycznej Cypriana Kamila Norwida, są aktualne dzisiaj?

Rok 2014, bogaty w obchody rocznic ważnych i przełomowych dla Polski wydarzeń, pozwala przyrzeć się tej kwestii z uwagą. Sprzyja temu wielka dyskusja medialna o sukcesach i stratach 25 lat transformacji. Pytania o stosunek do wolnej Polski, zadawane wielu znaczącym osobom, przynoszą rozmaite refleksje. *Polak jest tyle, ilu Polaków, i niech tak zostanie. Każdy z nas może opowiadać o swojej własnej, a nie o cudzej, narzuconej* – mówi Andrzej Stasiuk. Chwalimy wolność właśnie, a dostrzegamy toksyczne odrzucanie ideałów równościowych, kryzys edukacyjny, równanie w dół, intelektualną bierność. Te procesy wywołują postępujący upadek inteligencji. Niepokoją próby ograniczania wolności artystycznej i swobody wypowiedzi. Sztuka też miewa gorzki smak.



1



2



3

1. **Karolina Melnicka**, *Polska burka*, 2013, video, 1,15'
2. **Władysław Hasior**, *Chleb polski*, 1985
3. **Hubert Czerepok**, *Nigdy nie będziesz Polakiem*, 2008, neon, 45x170 cm

W nasze życie nieustannie wdziera się polityka. Jesteśmy skłóceni i podzieleni. Tęsknimy do państwa, które nie będzie budzić tak wielkich emocji, do normalności. Doskwiera nam norma społeczna, w którą wpisana jest nieufność, szczególne utrapienie życia społecznego i publicznego, niezyczliwość, stygmatyzacja. Przez obcokrajowców jesteśmy postrzegani jako ludzie, którzy się nie uśmiechają. Zdanie profesora Philipa Zimbardo – *Polacy są cudowni, ale nie dla obcych, czy jego sugestie: Powinniście się bardziej cieszyć teraźniejszością i uczyć, jak wytyczać ścieżkę, by osiągnąć dany cel, a mniej rozpamiętywać nieustannie to, co było*, oraz apel, abyśmy polubili samych siebie, brzmią jak fragment wieloletniego programu terapeutyczno-edukacyjnego dla całego społeczeństwa.

Niniejsza wystawa jest próbą pokazania obrazów polskości we współczesnej sztuce wizualnej. Przy pomocy dzieł sztuki chcemy porozmawiać o aspektach naszego patriotyzmu, o tożsamości narodowej we współczesnych nam czasach, o naszych problemach z nowoczesnością. Zastanowić się, jak sztuka potrafi je identyfikować, wskazać to, co boli, uwiera, zagraża i stawiać pytania, czy ma ona wystarczający potencjał perswazyjny.

Artyści zaproszeni do wystawy przedstawiają nam prace o wymowie analitycznej i krytycznej, dotyczące istotnych obszarów polskiej rzeczywistości. Pokazują je we właściwych dla siebie mediach (malarstwo, filmy, neony, instalacje, rysunki). Prace te odwołują się wprost do rzeczywistości społecznej, często operują cytatami z konkretnych zdarzeń lub są ich artystycznymi ekwiwalentami, rzadziej stanowią wyłącznie wytwory twórczej wyobraźni. Niektóre mocno ironiczne, inne zabarwione humorem. We wszystkie wpisane są emocje i troska. Dają przestrzeń do debaty na temat naszej własnej wolności i potencjału znaczeń słowa „patriotyzm”. Są przykładami zaangażowanej postawy obywatelskiej. ■



Maestro Alessandro Mendini.
Fot. Krzysztof Saj



Uroczystość wręczenia tytułu Doctor Honoris Causa Alessandro Mendiniemu, 1.12.2014., Aula Leopoldina Uniwersytet Wrocławski.
Fot. Alek Figura



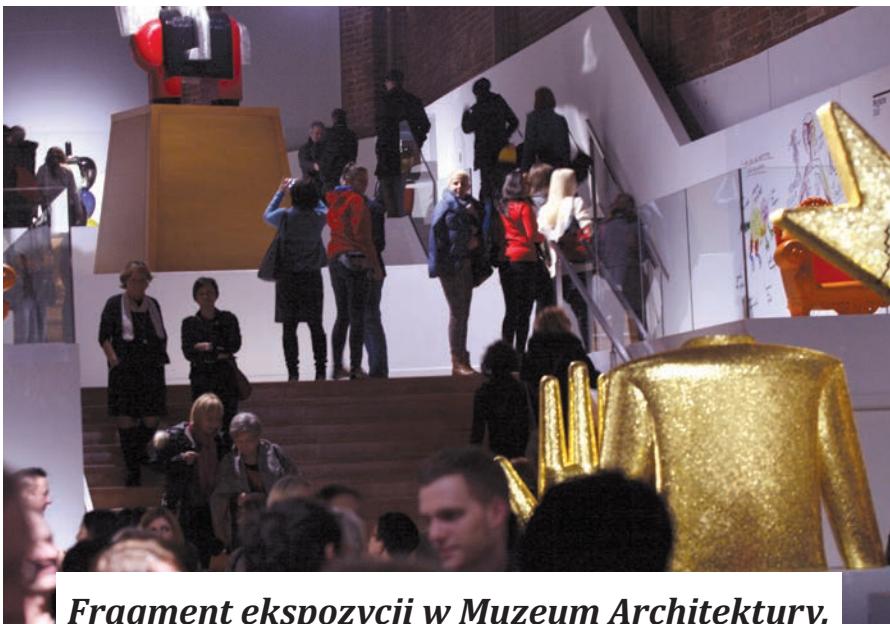
Z wystawy A. Mendiniego (2.12.14 -15.03.15) w Galerii Neon, ASP Wrocław.
Fot. Krzysztof Saj



Wernisaż wystawy prac A. Mendiniego w Muzeum Architektury we Wrocławiu; od lewej: dyr. Muzeum Jerzy Ilkosz, rektor ASP prof. Piotr Kielan i Prezydent Wrocławia Rafał Dutkiewicz.
Fot. Krzysztof Saj



Z uroczystości. Od lewej: A. Mendini, dziekan Wydziału AWiW, Promotor dr hab. Urszula Smaza-Gralak, rektor Akademii prof. Piotr Kielan.
Fot. Krzysztof Saj



Fragment ekspozycji w Muzeum Architektury.
Fot. Krzysztof Saj



Od lewej: Kurator wystaw Dorota Koziara, Maestro A. Mendini.
Fot. Krzysztof Saj



Z okazji wystawy: Polska Grafika Warsztatowa (9.11.14.) w nowo otwartym Centrum Nauki i Sztuki Stara Kopalnia w Wałbrzychu (kurator: Ch. Nowicki).

W wernisażu m.in. byli obecni: wicepremier Tomasz Siemoniak, Minister Kultury i Dziedzictwa Narodowego Małgorzata Omilanowska, Prezydent Wałbrzycha Roman Szełemej oraz Barbara i Bogdan Zdrojewscy.



Wystawa ASP Wrocław pt. Kolekcja, w „Rondo Sztuki” Katowice, luty 2015.

Kuratorzy: prof. M. Dajewska i prof. P. Lasak. Fot. Czesław Chwiszczuk



Laureaci Ogólnopolskiego Przeglądu Malarstwa Młodych „PROMOCJE” 2014. Fot. Krzysztof Saj



Z zakończenia działalności Galerii Sztuki Najnowszej w Gorzowie Wlkp. listopad 2014.

**Dyr. MOS – Danuta Błaszczak,
kurator GSN – Roman Kutera.
Fot. Krzysztof Saj**

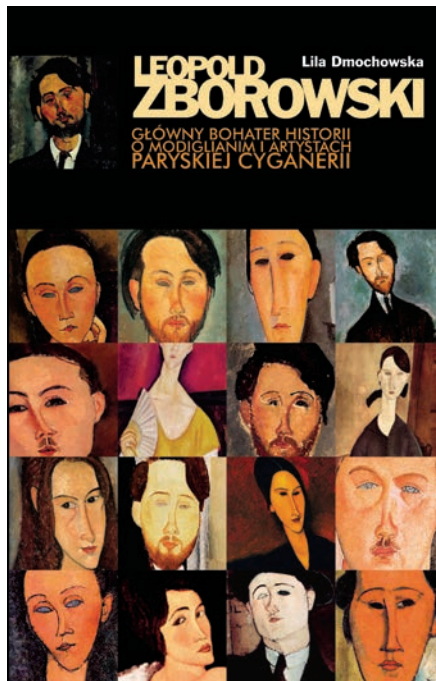
Zborowski i inni

Biografistyka stanowi od wieków jedną z podstawowych form piśmiennictwa o sztuce. Biografie artystów to istotny element naszej wiedzy nie tylko o samych twórcach i ich dziełach, ale też o epoce, w której są pisane, by nie wspomnieć o sylwetkach autorów tej jakże specyficznej dziedziny literatury. Piszę „literatury”, ponieważ od czasów Pliniusza Starszego, by nie wspomnieć o Vasarim, von Sandrartcie, Fromentinie i innych, których imię legion, element fikcji przeplatał się w nich z prawdą, utrwalając często bardziej legendarne niż rzeczywiste wizerunki artystów. Co ciekawe, moda na biografie i autobiografie opanowała również współczesny rynek wydawniczy i wydaje się, że jedynie one są obecnie w stanie zainteresować szerszą publiczność – vide opublikowane u nas ostatnio książki poświęcone Czesławowi Miłoszowi i Ryszardowi Kapuścińskiemu, szeroko komentowana w mediach autobiografia Danuty Wałęsowej i dziesiątki innych, przede wszystkim aktorów i aktorek, ale też gwiazd sportu, telewizji i nowych mediów. Oczywiście Leopold Zborowski i jego losy nie są tak ściśle związane z historią lat ostatnich, jednak próba przybliżenia jego życiorysu przez Lilę Dmochowską wydaje się być o tyle potrzebna, co ze wszech miar interesująca, nie tylko dla osób zajmujących się na co dzień historią sztuki. Autorce udało się bowiem w niej uchwycić wizerunek czasów i ludzi, którzy już odeszli i którzy zaznaczyli się dobitnie na jakże urozmaiconej i rozległej mapie sztuki XX wieku. Wizerunek ten jest wynikiem iście benedyktyńskiej pracy Badaczki, pozwalającej ze strzępów informacji i częściowo zachowanych źródeł odtworzyć postaci wywodzących się z terenów dawnej Rzeczypospolitej uczestników i świadków rozległego i wieloszałałnego ruchu artystycznego, który do historii sztuki przeszedł jako École de Paris. Badania nad tą „szkołą” trwają od lat, jednak z jakiegoś powodu omijały one postać Zborowskiego, sytuując jego działalność we Francji zawsze na marginesach biografii takich malarzy jak Modigliani czy Soutine, podczas gdy z książki Dmochowskiej jasno wynika, że gdyby nie pomoc i opieka słynnego wówczas na salonach paryskich „Zboro”, artyści ci mogliby nigdy nie zaistnieć szerzej w świadomości krytyków i znawców sztuki. Wydaje się to wręcz nieprawdopodobne, ale ze skrupulatnie przedstawionych przez Dmochowską faktów z ich biografii łatwo jest dojść do tego wniosku, podobnie jak łatwo jest przekonać się, że nie wszystkie zasługi na tym nie najlepszym ze światów są nagradzane i że pamięć ludzka bywa niezwykle zawodna. Autorka omawianej książki jawi się tu nam jako Strażniczka owej Pamięci, a piszę te słowa z dużej litery, ponieważ czytając tekst zauważamy, że momentami, pomimo pozorów „scjentystycznego” dokumentalizmu, Dmochowska przechodzi na „drugą stronę” snutej przez siebie opowieści i staje się osobą niemal współczesną samemu Zborowskiemu, jego żonie – Annie Sierpowskiej pozującej do najlepszych, jakie się zachowały, aktów pędzla Modiglianiego, do kręgu przyjaciół, którzy tworzyli paryską bohemę epoki Montparnassu, do ich artystycznych uniesień i finansowych wlotów i upadków. Zborowski był marszandem szczególnym, bardziej powiernikiem i w najlepszym tego

słowa mecenasem dla wybranych przez siebie malarzy, niż tylko nastawionym na zysk właścicielem galerii, przez co zapewne zbankrutował, a pamięć o nim prawie zaginęła, podobnie jak o pięknej Luni Czechowskiej czy o Kazimierzu Czechowskim, przyjacielu Zboro i modelu dla słynnej rzeźby X. Dunikowskiego znanej jako *Bolszewik*. Lila Dmochowska przyjęła bowiem w pisanej przez siebie biografii taktykę swoistego „okrażania” i dopełniania losów Zborowskiego poprzez mini-biografie osób, z którymi dane było mu się zetknąć, przegradzające się momentami w niemal samodzielne opracowania. Wokół Zborowskiego krążyła bowiem cała konstelacja ciekawych i nieszablonowych postaci ukazanych przez Autorkę z historiograficznym znanstwem połączonym z emocjonalną, dedykowaną Muzie Pamięci – Mnemosyne czułością. A Muza ta jest, jak wiadomo, dla

niektórych łaskawa, innych jednak skazuje na nieistnienie. Szczęśliwie w omawianej książce fragmenty poświęcone tym, o których pamięć została zachowana – rozdziały *Zborowski i Kisling*, *Zborowski i Utrillo*, *Zborowski i Soutine*, *Zborowski i Modigliani*, łączą się harmonijnie z fragmentami dedykowanymi sprawom i ludziom, o których już najczęściej nie pamiętamy. Sam Zborowski to bowiem nie tylko marszand i przyjaciel artystów, ale też niestrudzony opiekun bezdomnych emigrantów, ubogich artystów i bezdomnych psów oraz „trochę poeta, ale przede wszystkim marzyciel”. Był przecież zdolnym, piszącym również po francusku poetą, autorem między innymi bardzo interesującego, przytaczanego przez Badaczkę poematu o Modiglianiam, był też, o czym przekonuje nas Dmochowska, po prostu dobrym, wrażliwym człowiekiem, z gatunku tych, którzy w rządzącym się wilczymi prawami i merkantylnym „art worldzie” niezbyt często się zdarzają. Po lekturze monografii łatwo jest również dojść do wniosku, że tamta epoka była nieco inna niż czasy nam współczesne i bohe-

ma artystyczna była prawdziwą bohemą, a nie konkurentami w wyścigu po stypendia i granty. Recenzowana książka ujawnia nam to w całej pełni, mieszcząc w sobie, obok quantum wiedzy, emocjonalne rysy jakże potrzebne każdej biografii – lekkiej nostalgii i prawdziwego sentymentu. I zupełnie na koniec: czytając recenzowaną książkę, łatwo jest dojść do wniosku, że oto mamy przed sobą gotowy scenariusz sensacyjno-historycznego serialu. Polecam ją w związku z tym naszym reżyserom, którzy uwikłani w mydlane, telewizyjne opery i bzdurne opowieści o pracownikach korporacji mogliby czasem zająć się czymś sensowniejszym, mającym szansę na co najmniej europejskie powodzenie. Być może żądam, jak niegdyś Adam Asnyk, za wiele, być może jednak ktoś usłyszysz mój głos i zajmie się niezwykle interesującą, opisaną przez Autorkę monografią Leona Zborowskiego historią, której tematem są sztuka i ludzkie oraz nigdy nie wygasające, związane z nią namiętności. ■



Luxus

Wśród historyków sztuki panuje żartobliwe przekonanie, że pisanie książki o żyjącym artyście jest czynnością niełatwą, głównie ze względu na brak dystansu oraz emocjonalny stosunek twórcy do własnej sztuki, podczas gdy badacz musi umieć spojrzeć na nią z pewnej odległości i mieć możliwość odpowiednio ją skomentować. Cięższą sytuacją jest chyba tylko próba opowiedzenia o działalności grupy złożonej z kilku artystów, wciąż aktywnych twórczo. Po dwóch latach wyteżonej pracy dwójki kuratorów i krytyków sztuki, Anny Mituś i Piotra Stasiowskiego, powstała 500-stronicowa książka pt. *Agresywna niewinność. Historia grupy Luxus*, wydana nakładem BWA Wrocław. To pierwsze pełne opracowanie dziejów grupy pojawiło się dość późno, bowiem od czasu powstania Luxusu, od wczesnych lat 80., nie ukazała się ani jedna publikacja, opisująca jego aktywność w sposób kompletny.

Luxus wywodzi się z wrocławskiego środowiska kontrkulturowego. Jego działalność została zainaugurowana przez grupę młodych artystów orbitujących wokół słynnej „pracowni 314” wrocławskiej PWSSP. Przez lata jej skład zmieniał się, nowi ludzie (niekoniecznie związani z uczelnią) przychodzili, niektórzy odchodzili, lecz najbardziej aktywnymi członkami pozostawali Paweł Jarodzki, Bożena Grzyb-Jarodzka, Ewa Ciepiewska, Jerzy Kosałaka, Małgorzata Plata, Stanisław Sielicki, Jacek „Ponton” Jankowski. Wspólne wydawanie czasopisma, happeningi, robienie „sztuki”, spotkania towarzyskie, krótko mówiąc, przerabianie rzeczywistości szarej na kolorową było głównym zajęciem artystów. Jako datę końcową istnienia grupy w niektórych źródłach podaje się 1995 rok. Określenie dat ramowych nie jest jednak proste – niejednokrotnie po tym czasie, szczególnie w ostatnich latach, gdy wzrosło zainteresowanie sztuką lat 80., Luxus znów się zbierał i działał razem, robiąc nowe rzeczy, a niekiedy powtarzając stare. Ciężko zatem jest przeprowadzić jasną i prostą linię oddzielającą przeszłość od teraźniejszości, nie mówiąc już o autorstwie poszczególnych prac. Po prostu wszystko było wytworem grupy i nie jest powiedziane, że za pięć czy dziesięć lat nie będzie ona znów istnieć czasowo lub na stałe. Jednocześnie każdy z jej członków jest rozpoznawalną osobowością artystyczną, z własnym dorobkiem.

Paweł Jarodzki pisze tak: *Luxus jest o marzeniach, jest o tym samym, o czym są filmy z Polą Negri, która całuje Rudolfa Valentino – a tak naprawdę oglądasz to w brudnym, zimnym, nieogrzewanym kinie, jesteś pomywaczką, która ma dwoje nieślubnych dzieci z dziedzicem. Patrząc na ten lepszy świat, którego nigdy nie będziesz mieć (...)*. Luxus był o tym, co chciało się mieć, a czego nie było. Były natomiast szarość, oficjalny nurt sztuki, twórczość opozycyjna i spadek po awangardzie lat 70. Grupa sama siebie ogłosiła legendą, stworzyła i animowała świat, który zaspokajał potrzebę zabawy, tworzenia sztuki, wspólnego spędzania czasu, wystawiania, koncertowania. Robienia „czegoś”.

Barwna, wielowątkowa i ciężka do spisania historia grupy została w pewien sposób ujarzmiona przez autorów książki. Czytelnik – obojętnie czy to miłośnik sztuki, historyk, czy kolega-artysta – wreszcie ma okazję w dość uporządkowany sposób wizualizować sobie ewolucję Luxusu i uświadomić, jak bujny świat został na jego potrzeby stworzony. Podkreślam tu istotność próby wprowadzenia



przez redaktorów książki pewnego ładu i linearności w opowiadaniu, jako że sami członkowie Luxusu mieli niekiedy kłopoty z odtworzeniem właściwej chronologii zdarzeń czy wręcz ich rzeczywistego wyglądu. Struktura książki – artykuły autorstwa Mituś i Stasiowskiego przeplatane wywiadami przeprowadzonymi przez Piotra Rypsona – znakomicie oddaje tę trudność, ale jednocześnie jest zgrabnym wybrnięciem z sytuacji. Artyści dostali głos: opowiadają o wydarzeniach, zaznaczając, że ich pamięć bywa zawodna, biorą więc odpowiedzialność za ewentualne przeinaczenia. Autorzy tekstów zaś serwują porządne eseje, poprzedzone licznymi badaniami, kwerendami i rzetelnymi dochodzeniami. Następuje tu zabawna sytuacja, swego rodzaju ucieczka rozradowanych artystów przed goniącymi ich naukowcami, próbującymi usystematyzować to, czego Luxus dokonał. Mamy zatem polifoniczną książkę, będącą może i efektem pracy historyków sztuki, a więc pozycją istotną dla badaczy tematu, ale także skierowaną do zwykłych miłośników sztuki, oczekujących ciekawej książki o legendarnej grupie artystycznej.

Budowa *Agresywnej niewinności* odzwierciedla także zawiłe dzieje Luxusu. Są bowiem i rozdziały mówiące o początkach grupy, o kontekście jej powstania, o relacjach z innymi obszarami kultury oraz wydarzeniami społeczno-politycznymi tego okresu, są i opisy wystaw oraz happeningów, jest wreszcie kalendarium. Rozdziały poprzetykano wywiadami, w których sami artyści mają głos, niekiedy próbując dojść do tego „jak rzeczywiście było”, budując obraz przeszłości, konfrontując

swoją ówczesną optykę z obecną. Nie ma to jednak w sobie nic z kombatantstwa, ani razu nie pada stwierdzenie w typie „kiedyś to były czasy”. Książka jest bowiem opowiadaniem o okresie kluczowym dla kształtowania się współczesnej Polski, ale opisanym inaczej niż zwykle, a wręcz będącym w opozycji do powszechnej ścieżki historycznej narracji. Wspomniane wywiady doskonale rozładowują próbę naukowego okiełznania tematu, sprawiają że książkę czyta się po prostu przyjemnie, co nie jest zawsze oczywiste w przypadku wydawnictw dotyczących sztuki.

Osobnym wątkiem jest projekt książki autorstwa Maćka Lizaka. Ogrom materiału tekstowego i wizualnego oraz konieczność zawarcia w jednym tomie wszystkiego, co trzeba wymusiły „opasy” gabaryt wydawnictwa. *Agresywna niewinność* jest (i chyba będzie przez kilka kolejnych lat) biblią wśród książek o Luxusie. Nie ma jednak klasycznie dostojnego charakteru, właściwego poważnym wydawnictwom – grubej oprawy czy połyskliwych stron. Przypomina raczej przerośnięty fanzin, a przy pierwszym szybkim kartkowaniu jest jak jubileuszowe wydanie ulubionego komiksu. To właściwa forma dla Luxusu.

Książka zdecydowanie jest jedną z najbardziej wyczekiwanych artystycznych pozycji wydawniczych 2014 roku. Obecne od kilku lat silne zainteresowanie kuratorów i publiczności sztuką lat 80. oraz głośna wystawa Luxusu w Muzeum Współczesnym Wrocławia uwidoczniły jak ważne jest, by Wrocław miał swoją alternatywną kronikę tego okresu. ■

MAREK ŚNIECIŃSKI

„Patyczki Pana Boga” – Janusz Jaroszewski

Przez wiele wieków polityka tylko okazjonalnie łączona była ze sztuką.

W przedmiotach znalezionych jest niekiedy cudowna (magiczna) bezinteresowność. Nie można wyruszyć na ich poszukiwanie, bo nie my je wybieramy i znajdujemy, lecz to one znajdują nas. W ten sposób objawia się ich magia. Taki właśnie magiczny początek ma seria prac Janusza Jaroszewskiego „Historia naturalna, czyli patyczki Pana Boga”, takie źródło ma wydana ostatnio jego książka pod tym samym tytułem, w której znaleźć można obszerny wybór prac z owej serii oraz zbiór literackich tekstów pod wieloma względami bliskich prezentowanym pracom plastycznym.

Żeby odpowiedzieć na wezwanie takiego przedmiotu, który nas „odnalazł”, żeby wyczuć, że domaga się on od nas jakiejś reakcji czy działania, trzeba być dzieckiem lub – przynajmniej – trzeba ochronić i przechować w sobie pokłady dziecięcej intuicji i wrażliwości. Tylko dziecko (choćby dziecko mieszkające w dorosłym mężczyźnie) zachowuje gotowość zachwycenia się niepozornym zjawiskiem czy bezużytecznym dla innych przedmiotem. J. Jaroszewski pozwolił, by rozrzucone wzdłuż plaży patyczki zachwyciły jego oczy (wzrok), uwiodły dłonie (dotyk); sięgnął po te przedmioty,

których forma wyrzeźbiona została przez muzykę (czyli rytm) morza (słuch), po przedmioty, z którymi można się poznać, trzymając je w dłoniach, wachając i czując na języku ich słony smak. Nie ma w tym niczego z kolekcjonerstwa – artysta dostrzega w wyrzucanych przez fale na brzeg patyczkach coś w rodzaju szczątków (chaotycznych fragmentów) jakiegoś „tekstu”, pisma Boga czy natury. Od antyku greckiego poczynając (pitagorejczycy) nieustannie – metodami sztuki lub nauki – próbujemy zrekonstruować ten zapis, odkryć reguły języka, w którym „napisana” została rzeczywistość, a zatem i my sami.

J. Jaroszewski ze znalezionych na plaży kawałków drewna buduje obrazy-objekty, w których można widzieć subtelne malarskie struktury, ale można i trzeba też spoglądać na nie jak na rzeźby, które tworzone są metodą addytywną, bliższą zatem rzeźbieniu np. w glinie niż wycinaniu formy z drewna lub odkuwaniu jej z bryły marmuru. A przy tym, co ważne, tworzywo owych obrazów-objektów nie traci swej pierwotnej tożsamości. Mamy tu więc do czynienia z problemem pogranicza, który w książce Jaroszewskiego ujawnia swoją wielopłaszczyznowość (albo raczej wieloświatowość), gdyż dostrzegamy tu nie tylko pogranicze między dziedzinami sztuki, ale również między formą plastyczną i słowem, zaś w obrębie samych tekstów pogranicze pomiędzy gatunkami literackimi (opowiadanie, esej, proza poetycka). Artysta tworzy tu specyficzną (rozpiętą między prawdą a fikcją) autobiografię, wykreowuje pewien wariant autoportretu, w którym nie jest istotny chwilowy, aktualny wygląd, lecz ważny jest proces. Jest to opowieść o tożsamości, a tożsamość ma zawsze procesualny charakter – nie jest czymś, co zdobywamy i posiadamy, tylko czymś, co nieustannie „dzieje się”, co stale nam się wymyka. Ta autobiografia lub autoportret powstaje dwutorowo: opowieść rozwija się w kolejnych strukturach plastycznych i w odsłonach prozatorskich. Oba wątki narracyjne przyglądają się sobie nawzajem, splatają się ze sobą i współuczestniczą w budowaniu znaczeń. To opowieść o życiu i o sztuce, których nie da się od siebie oddzielić, opowieść o przemijaniu, które jest dojrzewaniem, opowieść o dziecięcej radości tkwiącej w kreacji, dzięki której udaje nam się niekiedy być poza czasem i spojrzeć na siebie i na świat z „boskim” dystansem i ucieszyć się alternatywną rzeczywistością „piątej pory roku”. [Pascal Quignard, Albućjusz, przełożył Tadeusz Komendant, Warszawa 2002, s. 60–69] Już teraz cieszyć się na następnym odsłony owej opowieści. ■

LILA DMOCHOWSKA

Artyści Galerii Kościelak Maria Michałowska



Pod koniec roku 2014, ukazała się pierwsza monografia prof. Marii Michałowskiej, wrocławskiej malarki, rysowniczkii, autorki obiektów przestrzennych i fotografii artystycznych, której twórczość mieści się w nurcie polskiej powojennej neoawangardy. Sztuka abstrakcyjna, minimal art i konceptualizm, to główne dziedziny, które ją inspirowały. Prace Michałowskiej są dziś w kolekcji Dolnośląskiego Towarzystwa Sztuk Pięknych, w Muzeum Narodowym w Warszawie i Wrocławiu, w zbiorach Muzeum Sztuki Współczesnej w Łodzi, a także w wielu innych galeriach, muzeach i zbiorach prywatnych w całej Europie.

Prace prof. Michałowskiej są też w ofercie Galerii Kościelak, której właścicielka, Elżbieta Kościelak, z pasją i determinacją promuje artystów bliskich jej sercu. To właśnie dzięki jej pracy i zabiegom, ukazał się szlachetnie opracowany i dopieszczony w każdym szczególe album, który uzupełnił dotkliwą lukę w dokumentowaniu twórczości Michałowskiej, jako ważnej przedstawicielki wrocławskiej powojennej awangardy. Właścicielka Galerii Kościelak jest pomysłodawczynią ogólnej koncepcji tego albumu i autorką tekstu. Jej galeria od lat promuje i wspiera wysiłek twórczy Michałowskiej, a także organizuje wystawy jej prac.

Maria Michałowska i Elżbieta Kościelak są ze sobą zaprzyjaźnione, z czego pośrednio korzysta każdy, kto weźmie do ręki omawianą monografię. Autorka z wyczuciem oddała bowiem klimat aury tej artystki – elegancję, skromność, spokój i niemal szeptaną narrację, którą Michałowska kultuwyje zarówno w swojej sztuce, jak i w życiu. Bohaterka monografii otworzyła przed autorką prywatne szuflady z pamiątkami rodzinnymi i zdecydowała się ocalić od zapomnienia tragiczną wojenną historię swojej rodziny. I chociaż obie panie zdają się deklarować, że „monografia artystyczna nie powinna być życiorysem twórcy”, to jednak tych dwóch dziedzin nie można przecież rozdzielić grubą linią...

W monografii prof. Michałowskiej chronologia jest nieco zaburzona, ale to świadomy zamysł autorki. Przygodę z artystką i jej sztuką rozpoczynamy bowiem od jej „złotego okresu”, a potem cofamy się do początków twórczości, by na koniec poznać historię jej rodziny.

W omawianym opracowaniu znalazło się też miejsce dla dwóch charyzmatycznych mężczyzn jej życia; męża Borysa Michałowskiego i późniejszego życiowego partnera, Zdzisława Jurkiewicza. W tym miejscu monografii poczułam jednak lekki niedosyt. Nie chciałam bowiem czytać kolejnych skróconych biografii, tych jakże zasłużonych dla wrocławskiej sztuki twórców. Maria Michałowska mogła przecież podzielić się z czytelnikami wiadomościami, które ubarwiłyby ich legendę. Widać jednak, że nie lubi przyprowadzać swoich wspomnień „pieprzem i wanilią”...

W tym albumie zgromadzonych jest sporo ciekawych fotografii, rejestrujących artystyczne działania i spotkania ludzi ze środowiska, wyznających podobne idee w sztuce. Poznamy prace, których być może nigdy nie widzieliśmy i wystawy, które nas ominęły. To cenna i pouczająca pozycja. ■



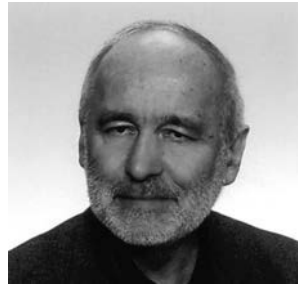
ANDRZEJ KOSTOŁOWSKI

STRUKTURA I NIC (1)

Z punktu widzenia przemian sztuki abstrakcyjnej, jednym z ważnych punktów odniesienia jest pojęcie *n i c o ś c i*. Zarówno z punktu widzenia tzw. pionierów abstrakcji jak i z dzisiejszej perspektywy rozkrzyczanego świata wyobrażeń; *p a u z a*, *l u k a*, *p r ó ż n i a*, *b e z k r e s*, *p u s t k a* ważne są w zderzeniu z rzeczywistością chaotyczną i entropijną, która niejednokrotnie zaskakuje nas swymi komplikacjami. Wobec natłoku obrazów, sceptycyzm odwracania się od nich ukierunkowuje nas albo ku medytacjom niewyobrażalnej nieskończoności uniwersum, albo też w stronę tego, co wyraża się w strategiach krytyki czy negacji przedstawiania. Jeśli bezkształtna pustka jest jakąś nieprzekraczalną granicą, to niedaleko niej (nieco więcej niż nic), są różne przykłady sztuki strukturalnej. Nawet bardziej materialistycznie zorientowani artyści (tacy jak niegdyś Naum Gabo), nie mogli mimo wszystko nie zauważyć tego, że kształtowane przez nich struktury są z jednej strony wciąż tajemnicze, a z drugiej są jakimś jakby rusztowaniem, na którym jest wielość oczu otwartych na bezkresną nicość. Świetnie ukazywali to w latach 60. i 70., w dziełach lustrzanych czy soczewkowych: Adolf Luther i Jerzy Rosołowicz.

Samuel Beckett – „mistrz pominięcia”, pisał, że „w ekonomii sztuki zyski i straty mają jednakową wartość: *p r z e m i l c z e n i e* naświetla tu wypowiedź a obecność – *n i e o b e c n o ś ć*”. W nieprzedstawiających obrazach braci Geera i Brama van Velde, wielki dramaturg widział *odstąpienie bez końca, zastłona po zastłonie, planu za planem o niedoskonałej przejrzystości, odstąpienie aż po nieodstąpienie, po N i c*. Znaczy to u Becketta tyle, że pustka jest niejako wpisana w to, co istnieje, a jedynie niektórzy artyści mogą w sposób wizualny ją zasugerować.

Doskonale rozumieli ten problem artyści chińscy i japońscy, ale też i mistycy Zachodu. Umieszczony w swej postawie Ad Reinhardt malował w latach 60-tych „ostatnie obrazy” – czarne kwadraty o identycznych kształtach i wymiarach. Były one finalnym etapem poszukiwań przez tego artystę zgeometryzowanych form zamykających drogę do resztek iluzji. Harold Rosenberg mawiał: *Newman zamknął drzwi, Rothko, opuścił rolety, Reinhardt wyłączył światła*. Jako krańcowy redukcjonista, ale też i twórca o wielkiej sile medytacji, nie pragnął Reinhardt dyskursywnie objaśniać tajemnicy swych czarnych obrazów. Owa czarna blokada, czyli niewidzialność, nie może być zinterpretowana, a więc jest całkowicie „beztreściowa”. W kontekście dużego prądu myślowego określanego jako strukturalizm, a owocuującego w teoriach lingwistycznych, antropologicznych czy w semantyce (od Ferdinanda de Saussure po Jacquesa Derridę), w samej sztuce też pojawiają się od lat 40. propozycje tworzenia i badania struktur. Amerykański malarz abstrakcyjny i teoretyk Charles Biederman wprowadził w latach czterdziestych m.in. termin *structurist* (strukturystyczny) do opisu niektórych obrazów. Jednocześnie uważał za istotny kontakt z przyrodą i badanie jej praw strukturalnych. A działający pod jego wpływem tacy holenderscy artyści jak Jan Schoonhoven, Pieter Struycken czy Adrian Dekkers zaczęli programowo fascynować się pracą na granicy pustki i materii. Dekkers pisał o równowadze i kontr-równowadze formy i wskazywał na swe monochromatyczne (często białe)



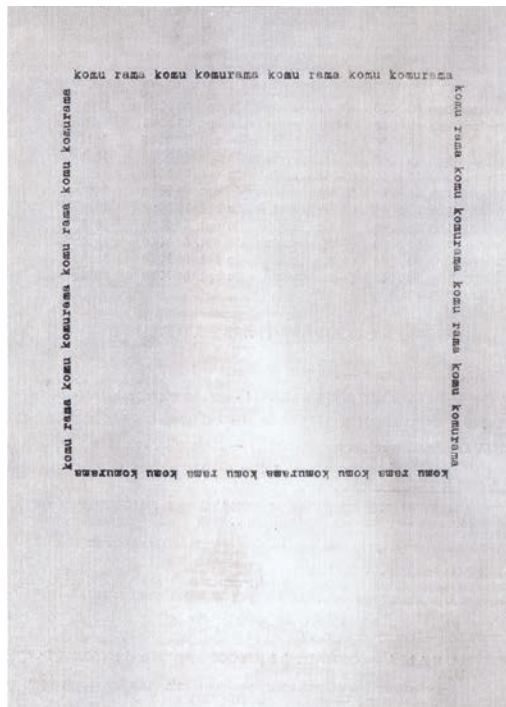
dzieła. Zaznaczał, że zmierza ku *tabula rasa*, *punktowemu zero*, *pustce*.

To dochodzenie do strefy zerowej i penetrowanie jej, było w dużej mierze opisywane wcześniej przez myślicieli z kręgu estetyki strukturalistycznej. Jeden z czołowych teoretyków kultury, Roland Barthes już w 1953 roku podkreślał nastanie „punktu zero” w literaturze po II wojnie światowej. „Teraz mamy przykład takiego sposobu pisania, którego funkcją nie jest już komunikacja lub ekspresja, ale jest nią wprowadzanie czegoś poza językiem, tego, co jest i historią i naszym w niej miejscem”. Przekładając ten niemal manifest „antypowieści” na formy wizualne, możemy w dziełach szeregu artystów potwierdzić pracę w takiej przestrzeni granicznej: od pustki ku formom kształtowanym jako twory natury, a nie iluzjonistyczne ich odwzorowywanie.

Bardzo wyraziście widać to w sztuce Wrocławia, miasta, które po 1945 roku znalazło się w sytuacji „zerowej”. Wśród nich Jerzy Rosołowicz, konsekwentnie eksplorujący progresję i regresję fakturowych obrazów, a jednocześnie piszący teksty o świecie neutralnym i ścisłym, stworzył wizualne i pojęciowe systemy złożone z elementów jednorodnych. Jego koncepcja neutralności i z wydziwieniem kontemplatywnym, charakterystycznie odcina się od ówczesnej krzykliwej propagandy. Tak jak czynił to w podobnym czasie Adolph Luther, od 1967 roku Rosołowicz w swoich aglomeracjach soczewek czy pryzmatów uaktywnił tzw. drugą stronę obrazów, ale też multiplikował proste oraz odwrócone odbicia tego, co było wokół nich. Ludwiński przypisał te dzieła „sztuce rozsypywania” będącej odwrotnością „sztuki kolekcji”. Celem tej ostatniej byłoby zmaterializowanie czy przyszpilanie różnych przejawów świata, zatrzymywanie ich. Na-

tomiast soczewki „neutralizowały” tak wiele różnych widoków w różnych miejscach, że w rezultacie metaforycznie jakby otwierały się na *n i c o ś ć*.

Rozsadzając swe obrazy optycznie od wewnątrz, Rosołowicz pozbawił je obramowań. Finałem stała się już tylko konceptualna propozycja *Komurama – otwarty i nieograniczony system postępowania (wizualno-pojęciowy model wyboru postępowania między systemem zamkniętym a otwartym)* (1971). W pracy tej, pełniący rolę krawędzi, powtarzalny tekst „komu rama komu komurama”, obramował tautologicznie pusty kwadrat. W pełni realizował więc artysta postulat tego, aby forma jako rezultat działania neutralnego, w swym istnieniu „materialnym, jak również w sferze mentalnej” mogła zbliżyć się do zera lub nicości. I w owej *Komuramie* nawiązał jakby do równie pustego kwadratu z 1875 roku, którym Henry Holliday zilustrował poemat Lewisa Carrolla *Polowanie na Snarka*. Tyle, że w wiktoriańskim dziele jest pustka jako mapa do wypełnienia imaginacją czytelnika, a napisy obiegujące ją oznaczają kierunki i rzędne geograficzne. Zarówno u wiktoriańskiego Hollidaya, jak u neo-awangardowego Rosołowicza mamy próbę widomego ukazania nicości. A przybliżanie się do takiego celu zdaje się biec przez grę pojęć, medytację czy uduchowienie. I w wielu przypadkach jest to droga postępowania duktem granicznym między wybujałym hałasem form otaczającym nas w zatłoczonym świecie, a tym, co jest neutralnością, ściszeniem, pytaniem o tajemnicę pustki czy nicości. ■



p. 4 Bogusław Jasiński

*Strukturalni***Structural**

We too easily deceived by appearances. We too easily enslave ourselves to the tyranny of words. This fact worries me, therefore I write in defense of ourselves. The problem is connected with structuralism. The idea of structuralism is well defined by philosophers and linguists, but many art reviewers so often use the term that it becomes meaningless. Structuralism is an idea developed by Claude Lévi-Strauss, a French anthropologist and ethnologist, based on earlier ideas by Ferdinand de Saussure, Bertil Malmberg, Noam Chomsky. The principles and methods employed by structuralism were later adapted by intellectuals in diverse fields. Such scholars took influence from Saussure's ideas in their own areas of study (literary studies/philosophy, psychoanalysis, anthropology). According to Saussure, language is no longer regarded as peripheral to our grasp of the world we live in, but as central to it. Words are not mere vocal labels or communicational adjuncts superimposed upon an already given order of things. They are collective products of social interaction, essential instruments through which human beings constitute and articulate their world. This view of language has profoundly influenced developments throughout the whole range of human sciences. It is particularly marked in linguistics, philosophy, psychology, sociology and anthropology. Saussure posited that linguistic form is arbitrary,

and therefore that all languages function in a similar fashion. A language is arbitrary because it is systematic, in that the whole is greater than the sum of its parts. Also, all languages have their own concepts and sound images. Therefore, Saussure argues, languages have a relational conception of their elements: words and their meanings are defined by comparing and contrasting their meanings to one another. Languages are also arbitrary because of the nature of their linguistic elements: they are defined in terms of their function rather than in terms of their inherent qualities. Finally, he posits, language has a social nature in that it provides a larger context for analysis, determination and realization of its structure. Chomsky further contributed to the development of modern linguistics. The basis to Chomsky's linguistic theory is that the principles underlying the structure of language are biologically determined in the human mind and hence genetically transmitted. He therefore argues that all humans share the same underlying linguistic structure, irrespective of socio-cultural difference. The human language is unlike modes of communication used by any other animal species. Chomskyan linguistics challenges structural linguistics and introduces transformational grammar. This approach takes utterances to have a syntax characterized by a formal grammar; in particular, a context-free grammar extended with transformational rules. Scientists from many fields wrote on different aspects of structuralism. Philosophical structuralism, however, has very little in common with artistic structuralism. The word is much too often used by art theoreticians and that fact should be the subject of further discussion.

Andrzej Saj

*O materii malarskiej – i jej strukturze***On painterly matter and its structure**

Painters should 'think in painterly manner'. They should be able to 'feel the matter' of their paintings. Their emotions should enrich their craftsmanship. They use delicate 'matter' of colors - the tints and texture - therefore they should be able to concentrate on concrete aspects of their work. While using their intuition, they should also use their intellectual talents. Art is the product of both intellectual and sensual processes. Malewicz, Kandinsky and Mondrian and other abstract artists greatly contributed to forming new artistic language and they used modern 'kind' of painterly matter. When we now think about a piece of art, we consider its physical qualities, but also, we consider its immaterial qualities. A piece of art is saturated with spiritual essence which was revealed by the artist in form of 'first matter'. Painters, sculptors and poets use their own artistic 'matter' which includes spiritual emanations of the artists. Malewicz used to say that 'painterly matter' (color) comes from earthly matter, nevertheless, it is combined with ideas, psychological intentions and consciousness. A piece of art, therefore, includes both material and immaterial elements. Paintings include the structure of 'painterly thinking' which is connected with 'painterly feeling'. The more the artists use abstract forms, the more freely they use different elements of matter. They concentrate on artistic structure. Some art theoreticians consider their art-pieces as 'structural art'. Other theoreticians believe that they simply are 'new naturalists'. Grzegorz Sztabiński believes that painterly structures are based on the order formed in artist's mind; they are the results of 'the process of matter-forming by artists' regardless of what 'artistic matter' is used in the process. We may speak of structural art in the context of his idea which is similar to Roland Barthes's theory described in his text entitled 'The Structuralist Activity'. Barthes begins by asking: 'What is structuralism?'. He contends that it is 'not a school, nor even a movement' because most of those accused of being Structuralists are 'unaware of being united by any solidarity of doctrine or commitment'. Moreover, it is not a 'vocabulary' in that 'structure' is already an 'old word (of anatomical and grammatical provenance) used widely in the social sciences. Terms like 'functions, forms, signs, and significations' are not peculiar to Structuralism for they are nowadays commonly used words 'from which one asks (and obtains) whatever one wants, notably the camouflage of the old determinist schema of cause and product'. In other words, they are terms used by a variety of schools of thought and not just Structuralism. Jan Mukařovský, a Czech member of Prague Linguistic Circle, defined the aesthetic structure as a 'complex of aesthetically actualized components, grouped in a complex hierarchy, which in turn is unified by the dominance of one component over others'. He formulated complex interrelationship of function, norm and value. Most important for his conception of structure is the fact that he links it with two other terms: the sign and the function. The conception of structure as a meaningful sign distinguishes his aesthetics from all other structural sciences. Therefore, sign has become the fundament of structural aesthetics, function the fundament of structural theory. Of course, 'mechanical' transferring of the ideas of structuralism from linguistics to painting is a sort of abuse and misuse of the term. It could only be considered as 'secondary meaning' in theoretic conversation.

p. 8

p. 12 Grzegorz Sztabiński

*Malarsztwo strukturalne***Structural Painting**

It is difficult to find a precise definition of 'structural painting'. The term is not connected with artistic trend. There is not group of artists who consider themselves as 'structural painters'. The means of art are technical skills applied to media and referable to cognitive systems in which esthetic and artistic perception, as defined, predominate. Artistic means are selective, synthesizing, and qualitative. The ends of art are essentially the organization of elements of media into objective forms which represent a subjective intention of the artist. The stress on intention in this formulation is not meant to imply the precedence of "meaning" over "form" in the creative process. The form may not be fully significant to the artist until he has objectified it successfully. It may be modified drastically by limitations of technique and media, or by new perceptions occurring all along the line of production. In the 1950's and the 1960's, theoreticians and historians of art often used the term 'structural painting'. They usually considered it in connection with 'matter-painting', tachism and other non-geometric abstract art. Though the intention of the artist is to some extent "built into" his product, insofar as certain elements of style and form may identify it intrinsically as a product of human workmanship, these elements do not insure that it will be perceived as intended. The artists perceive their object as artistic form, just as any sensitive or knowledgeable beholder in his society may perceive it. But the general response to the product may have little or no connection with the artist's intention or with the artistic process. The conditions of its social presentation may be such as to minimize these factors in favor of non-esthetic or non-artistic affinities brought to bear on the object - perhaps to the point of its losing all identity as an artistic object. In his text entitled 'Matter-painting

in Poland as the form of modernity', Piotr Majewski wrote that the idea of structuralism is first of all connected with scientific methods but it might be surprising when used in connection with art. Piotra Krakowski believed that sublime naturalism is basically connected with matter and not form. Bożena Kowalska broadened the term by using it interchangeably with the term 'matter-painting' and she considered it as 'new naturalism'. Such artists as Dubuffet, for example, concentrated on texture and materiality. His paintings might be read as an insistence on the real. In the aftermath of the war, it represented an appeal to acknowledge humanity's failings and begin again from the ground - literally the soil - up. He believed the style evoked the manner in which objects appear in the mind and that there is a distinct contrast between physical and mental representation. Jerzy Rosolowicz produced organic shapes and he wanted his pictures to look as if they were natural forms. Also, he was interested in geometric art and he considered geometry as a hidden structure of the reality. Alfons Mazurkiewicz searched for the rhythms in nature and the balance between feelings and 'the will of the mind'. Józef Hałas noticed that in the environment, colors and directions contradict each other and he used the idea of contradictions in his paintings.

*Gruzy, platany, ideogramy***Ruins, plane-trees and ideograms: some remarks on structural art in Wrocław in 2014**

In 1945, Wrocław was in ruins. Only here and there, we could see plane trees with their unist ornaments resembling paintings by Władysław Strzemiński, who formulated the theory of unism in the 1920's. Plane-trees contribute to Wrocław urban character. The most characteristic trend in Wrocław's art is structuralism. It can be considered in the context of urban architecture of Wrocław because structural artists often collaborate with architects and the discipline of structural art is based upon engineering rather than architectural design. For many years after WWII, Wrocław was being rebuilt and re-designed. Even today, architects and developers modify the city's urban structure. In Wrocław, structural art developed as if in its natural environment. After 1956, when Poland enjoyed relative liberal (if compared with the previous decade) tendencies in politics, artists

established different experimental groups. There were such groups as 'Group X' (from 1956), 'In Search of Form and Color' (from 1957), which in 1961 together formed 'Wrocław School', later re-named as 'Wrocław Group'. In 1968, Jerzy Ludwiński wrote that 'Wrocław became one of the most important centers of structural art in Poland'. In 1970, the term 'structuralism' was used by many artists and art reviewers. With his theory of unism, Strzemiński was a precursor of the new style. Wrocław structuralism was dominated by such ideas as the ideas of 'flow', 'color refinement', 'organic design', 'lyricism' and 'spiritualism'. Many artists (Hałas, Grabowska, Mazurkiewicz, Poźniak and others) used the landscape of Lower Silesia as the basis of their painterly analyses. They concentrated on the patterns of fields, meadows, gardens and orchards. Other artists (for example Galkowska, Chwałczyk, Zdanowicz and Kaćma) preferred concrete forms, while yet another group of artists (Michałowska, Rosołowicz, Paluszak, Konieczko-Popowska, Jarodzki) produced metaphoric compositions. Artists, who considered themselves as 'permanent photographers' and conceptual artists, also were connected with structural art.

*Obrazy ujawniają się same***Images make themselves visible**

In Holland, Italy and Germany, structural art developed at the end of the 1950's and at the beginning of the 1960's. In Wrocław, the trend started just before the first 'Arsenal'. It came from a few sources. Andrzej Saj considers two artistic paths in Wrocław: colorist/metaphoric art and structural/geometric art. Andrzej Kostolowski considers several options. Andrzej Jarosz believes that in the 1990's started stagnation in Wrocław art. We still do not know who first used the term 'Wrocław structuralism'. The trend is one of the most important trends in Polish art. Structural artists developed a system which was the basic 'module' of pictures. They were looking for order in artistic forms. They were not dividing abstract from figurative art, but geometric art was a dominant style. The group of Wrocław artists who were interested in structural art included such artists as Błażejowski, Dymitrowicz, Jaroszewski, Lewandowski-Palle, Liszkowski and Lupa. Konrad Jarodzki is one of the best known structural artists. In the 1960's and the 1970's, he painted a series entitled 'Heads'. His other series of paintings were entitled 'Space' and 'Penetrations'. The artist believes that structuralism is connected with the idea of repetition. In Wrocław, structural artists combined that idea with pictorial elements and the architecture of images. Also, they combined the architecture of images with the architecture of color. He considers his artwork in terms of abstract surrealism whose most important elements are space, movement and light.

*Powroty Hałasa***Hałas Returns**

'In fact, I keep painting just one picture', said Józef Hałas in 1969. This statement still best explains his attitudes. The artist kept returning to his old inspirations and artistic experiences. His basic motifs are connected with the series entitled 'Figures', 'Verticals and Skews', 'New Structures'. In the late 1950's and the early 1960's, Hałas discovered figures. He often traveled to the mountains and used to admire small side-road shrines with the figures of Christ and saints which were sculpted by local village artists. His most important trip was the trip to Bulgaria. He visited the 13th century tserkov near Sophia with

monumental wall frescoes showing the crowd of saints and martyrs. He was greatly impressed by that discovery. He started painting colorful figures using gouache paints. Thirty years later he returned to the subject of figures and in 2006 he painted a series entitled 'Big Figures'. He used big, 2x2 meters pieces of paper. The series was first shown in 2007 in the Gallery 2 and a few other galleries. In 2011, Ewa Kaszewska organized a project entitled 'From Willmann to Hałas'. Big paintings were exhibited in the Church of the Assumption of the Virgin Mary in Lubiąż. In the same church before WWII, there were pictures by Michael Willmann. In 2012, the Big Figures were exhibited in Nowy Sącz and a year later in Wrocław. In 2014, 'Verticals and Skews', 'Big and Small Icons', 'New Structures' were shown in 2014 during the last exhibition which included art-pieces by Hałas, the Nestor of Polish art.

*W materii malarskiej: bliżej słońca...***On painterly master; closer to the Sun...**

After Paweł Lewandowski-Palle's exhibition in Bydgoszcz, the Museum of Copper organized his exhibition in Legnica. The artist graduated from the Academy of Fine Arts in Wrocław in 1979. Currently, he is a professor at the Academy. He is a conscious explorer of the 'painterly matter'. He is influenced by the Wrocław Structural School (Leszek Kaćma, Wanda Gołkowska) and experimental artists (Andrzej Lachowicz, Mieczysław Zdanowicz). He concentrates on expressive and abstract (geometric) art. He is interested in structural communication model, poetry, music, harmonious forms and tonal values. He is a disciplined and self-conscious artist. He says that he is in constant search and he likes to return to some older motifs. He produces series of pictures and their production lasts even more than twenty years.

*Struktury i wyobraźnia***Structures and Imagination**

Piotr Błażejowski is interested in structural art, geometry and colorism. He follows some ideas of neo-avant-guard artists who belonged to the Wrocław Group (Chwałczyk, Gołkowska and others). He uses image-modules in order to show 'higher order' in paintings. Also, he uses biomorphic forms and simplified ideograms which often form multi-element open structures.

He is an artist and an academician connected with Wrocław art community. He paints long series of paintings and he often combines different canvasses in order to form multi-element images. He likes strong

colors and delicate light effects. He produces phantoms of geometric forms and he lets them pulsate as phosphorus vectors. He looks for looks for order and harmony because he believes in infinity and continuity of what is behind us. He tries to keep his paintings as simple and synthetic as possible in order to reveal their innermost strength.

In connection with that, he connects and eliminates certain elements while concentrating on planes of color, light and form. He likes perfection. As building material, he uses simplest elements: planes and lines. In the 1970's, he painted a series entitled 'Architecture of color and light'. In the 1980's, he painted a series entitled 'Interferences'. From 2000 to 2004, he worked on 'Reflections. In 2013, he painted 'Traveling Images' and 'Spatial Images'. His recent exhibition was entitled 'En Rout with Me'.

*Rzeźba ustrukturuwana***Structured sculpture**

Spatial pieces of art include three-dimensional geometric nets. This simple exercise can be solved in many different ways. Structural sculptors and painters from the Wrocław art circle had their own recipe. Using microscopes, they analyzed the structure of, for example, tree-trunks. Also, they used photographs of industrial structures, scrap-heaps and other objects. As they media, they used ceramics and glass. In 1957, the BWA Gallery in Wrocław organized an exhibition entitled 'In search of form and color'. They showed art-pieces by Jerzy Boroń (a sculptor), Wanda Gołkowska (a painter), Jan Chwałczyk (a graphic artist), and Mieczysław Zdanowicz (a painter). They concentrated

*Wojciech Lupa, In statu nascendi***Wojciech Lupa in statu nascendi**

'I believe I keep painting just one picture', said Wojciech Lupa, an artist from Wrocław. He paints in oils. He uses 130x180 canvasses. He takes great care to form under-painting. He paints slowly and he uses his fingers, not brushes. He then removes some layers of paint and again starts painting adding new layers. The process often lasts several months. Pictures 'develop' during the process, the artist does not produce any preliminary sketches, he likes to 'discover' the progressive stages of

creation. He considers the surface of canvasses as his laboratory. He is both spontaneous and very precise in his work. His goal is to produce 'the mystic ideal picture'. His paintings resemble the paintings by Józef Hałas. Andrzej Jarosz considers painting technique by Lupa in terms of 'emotionally engaged and concentrated' technique. The pictures look as if they were the results of 'cosmologic process'. The artist explains that he re-creates pictures he saw as a child. He also believes that all the details in pictures deserve being visualized.

p. 44 Paweł Lewandowski-Palle

p. 41 *Strukturalny Neo-Pop AK-D*

Structural Neo-Pop AK-D

Andrzej Klimczak-Dobrzaniecki started his artistic career in Wrocław. He studied from 1965 to 1971, when colorist/metaphoric and structural/geometric art was dominant in Wrocław. He concentrated on colorism and the architecture of images. He combined color and forms. He used such media as drawing, small painterly forms (tempera), acrylic, gouache and oil. He likes color, light and spatial effects. At the beginning, he concentrated on abstract motifs and minimal art. Later, he painted such

p. 50 Grzegorz Sztabiński

Struktury tkackie Jolanty Rudzkiej-Habisiak

Weaving structures by Jolanta Rudzka-Habisiak

Fabrics are basic structures used by people. There are many metaphors connected with weaving methods. Jolanta Rudzka-Habisiak's weaving is connected with the changes in weaving industry in the 20th century, and in particular – in the 1980's. In 1987, she received an Excellence Award from the International Textile Competition in Kyoto. She showed a kind of geometric relief based on weaving and embroidery. In the center of her composition, she showed the

p. 55 Kama Wróbel

Samotny wędrowiec w krainie malarstwa

Lonely wanderer in the kingdom of painting: Katarzyna Karpowicz and her artistic voyage

The Platon Gallery in Wrocław organized an exhibition of paintings by Katarzyna Karpowicz. The young artist has her own style which is connected with traditional styles. She often uses motifs and metaphors present

p. 58 Agnieszka Wolny-Hamkało

Niewinni czarodzieje

Innocent wizards

Cities are machines and they make noises, they produce images. In urban agglomerations, everything is big: there are mega-burgers, double espressos, coca cola with refills and so on. Cities are modern utopias

on abstract, concrete art. Boroń showed multi-element and 'seemingly biological' sculpture. Zdanowicz showed the elements of trees and rocks. In 1961, the team again concentrated on 'the functions of color and form'. Boroń showed 'architectural proposals' while Zdanowicz showed 'spatial forms' (the pieces of metal plates, rocks and technical objects. Tumkiewicz used wood for his 'biomorphic forms'. Marian Kowalski used iron in order to produce 'quasi-leaves' and 'quasi-flowers'. Krystyna Pławska – Jackiewicz considered her almost-abstract pieces of sculpture as 'birds' and mythical deities such as Nike. Roman Pawelski's 'Plain-airs' sculpted granite globes. In the 1960's and the 1970's, a group of artists concentrated on environment art and assemblages (Kozłowska, Makarewicz, Niemczyk, Rembieliński, Zamorski). Monika Kamińska used white ropes for her 'Arrangements' (1978). Ludwika Ogorzelec used pieces of wood and plastic for her sculpture and installations (1985, 2006).

objects as tables, chairs, armchairs, the elements of architecture. He used white, black and blue colors. He believes that his paintings were 'clear, simple and concise. He wanted to paint quickly producing a lot of images. In 2010, he returned to his constructions from the 1970's. His latest exhibition was entitled 'Collected – everything... and in one place'. He showed his pictures from the series entitled 'Tables', 'The True Landscape of the Kłodzko Fortress', 'The Czech Poems', 'In Checkered Pattern'. He distanced himself from abstraction and modernism. He multiplies images in order to reveal beyond-formal elements in paintings. He likes poetic beauty of simple objects. Also, he likes symmetry and pictorial rhythms. His use of the blue color is connected with symbolism and metaphysics.

elements resembling a plant. It was entitled 'Relief I'. After the competition, she produced a series of relief pieces and 'Nine possibilities of relief and bordure'. In 1990, she produced a piece of fabric entitled 'With the Wind' and in 1995 she produced 'Breeze I' and 'Breeze II'. In 1992, she built an installation entitled 'Childhood Dreams'. In 1995, she built an installation entitled 'Silence'. The artist likes natural and biological motifs. In 2005, she produced two series of art-pieces entitled 'Gardens' and 'My Gardens'. In 2008, she used paper for her weaving projects entitled 'Page 1' and 'Page 2'. In 2010, she produced a series of graphic art pieces based on dry press method. Her artwork resembles Jackson Pollock's photographs from the period when he worked on 'action paintings'.

in European painting tradition while concentrating of modern inspirations. She paints families of circus artists backstage and in the arena, lonely swimmers in the pools, people sleeping on bare ground, dancing couples. She tells stories about distant people who look as if suspended in their worlds. The beauty of her little scenes is essential, but regardless of the motif, she produces reflective atmosphere of each painting. The moods in her paintings include sadness, nostalgia, longing for eternal youth and timelessness. Every single person in her paintings reveals his/her own psychological characteristics.

made by business corporations. They are filled with megalomaniac atmosphere. They are narcissistic. They suffer of personality disorder, just like people who are excessively preoccupied with personal adequacy, power, prestige and vanity, mentally unable to see the destructive damage they are causing to themselves and to others in the process. Cities do not offer healthy environment. They offer fear and even panic. Sensitive people try to build barriers against destructive power of cities. Some people wear earphone and listen to their own music while walking about cities. They do not want to hear urban noises. Other people go to churches, museums and galleries in order to escape sick urban environment. Rafał Borcz is an artist who shows the way to natural environment. He shows lakes and forests, sunsets and dawns. His images

Lena Wicherkiewicz

Pejzaże ciała

The landscapes of the body. Paintings by Władysław Jackiewicz in 'Pionowa' Gallery, Gdańsk

Jackiewicz is interested in sensual art. While concentrating on the beauty of the human body, he tries to find melodic synthesis of forms and colors. He shows the human body and its natural environment. He paints bodies as if they were landscapes. He likes mat, milky-grey and diluted blue tonal values, melancholic red and

Bożena Kowalska

Kontemplacyjna i radosna

Contemplative and joyful

Andrzej Gieraga concentrates on geometry, relief, structure and – most of all – on light effects. He follows the tradition of Strzemiński's circle (which is still very much alive in Łódź) and avant-guard, structural art of the 1960'. He likes contrasts and dynamic forms. His relief resemble dense, dark eruptions of volcanic lava. He paints the waves of dark lava on white, soft surfaces which pierce through the dark waves. Already when he was in his black-and-white phase, he started introducing quiet geometric elements. The next phase was monochromatic with distorted texture. Geometric compositions were cut with grooves of white edges. From the 1970's to the 1990's, Gieraga did not use chromatic colors. He only painted with black, white and grey tones. At the end of the 1980's, however, he started painting on wooden panels with strange-looking surfaces. He used cool tones of the blue, green and violet. His poetic and nostalgic pictures from the 1990's were entitled 'Tondos' and 'Sapphire Tondo'. Around 2000, he produced a 'sunny' series. He used yellow and orange paints. His pictures from that period can be considered as filled with joy, order and spontaneity. In fourteen years of the twenty first century, the artist worked on two different sets of pictures. He still produced almost-monochromatic, asymmetric pictures usually filled with squares, but different shades of the grays were lightly tinted with different colors. Also, he modified his multi-color pictures of the 1980's. In 2007, he started a series entitled 'Progressions'. The pictures from that series are filled with subtle colors and light. In 2014, he painted pink fog saturated with light. Gieraga is interested in both painting and graphic art. His small graphic pictures often proceed bigger paintings.

The artist successfully combines her experience and intuition with the lessons from old masters. She tests herself against the themes they used. Her picture entitled 'The Eclipse' is dedicated to her deceased, beloved father, Sławomir Karpowicz.

include the forgotten beauty, fable-like cleanliness. He is a contemplative artist and invites on-looker to contemplate nature. He feels the power of the elements and lets us have the same feelings. He shows us how be innocent wizards even in the reality deprived of innocence.

fermat
Pismo Artystyczne

sound orange accents. He keeps meditative distance towards his images. He likes subtle allusion and refined geometry. He rather shows the essence of images and he prefers blurred over sharp contour. He believes that nudity is the eternal subject for artists. In his paintings, he combines mystery with carnality. He is looking for a hidden 'line of beauty', as did his great predecessors who painted on Greek vases and who belonged to the era of Quattrocento. He was a student of Nacht-Samborski and Piotr Potworowski. He is the follower of the colorist tradition. His most recent paintings show the most synthetic forms. He shows the bodies as if they were weightless. He uses glazing technique in order to show semi-translucent surfaces. His figurative art borders abstraction.

p. 52

p. 61 Dobromiła Błaszczyk

p. 64 *Bettina Beres*

Happy life behind a curtain. On Bettina Beres art.

Bettina Beres likes to put things on shelves, windowsills, in attic and in basement. Chairs, teapots, carts and many other objects find their place in different parts of her apartment. In her pictures, however, she paints the objects neither from nature nor from photographs, but from memory. The images she paints are, in fact, the reflections of objects and look like synthetic visions of things. They are the symbols of things.

p. 68 The artist likes simplicity. She does not like artificiality and theories. She is not a photo-realist painter. She feels well in homey atmosphere and orderly interiors. In her pictures, she builds nice, friendly environment. She believes that 'happy life is possible behind a curtain'. She does not organize noisy performances. Her paintings don't resemble expressive, abstract, big format pictures. Beres prefers peaceful reality.

p. 70 Anna Markowska

Kutera w najlepszej formie

Kutera in the best form

The Museum of Modern Art in Wrocław organized an exhibition of Romuald Kutera's artwork. Kutera is 65 and he started his career as child. He is one of the most important Polish neo-avant guard artists. In 1976, the Art Diary considered him as one of the most important artists in Poland. He is interested in film, photography, conceptual art, 'impossible art', land art, performances,

p. 77 Alicja Klimczak-Dobrzaniecka

Malarskie wzloty Ikaru

Icarus's Painterly Ascents

Krystyna Szczeplaniak's paintings from the series entitled 'Dream' is a bitter reflection on people and their tragic character. The artist adds modern context to the ancient myth. She uses some motifs from Leonardo's drawings and combines them with rock-like background. As parts

p. 82 Agnieszka Gniotek

Naukowo i emocjonalnie

Science and emotion

Each year, the Month of Photography and the Photo Festival compete with each other. Their formulas are different. In Kraków, they reveal more scientific approach and deeper reflection, while in Łódź they show interesting photographic images.

In Kraków, they used the word 'Search' as the key word of the festival. They were inspired by Talbot, Marey, Daguerre and Carroll who were not only the enthusiasts of photography, but also they were the scientists and scientific pioneers. Photography has a great potential as aesthetic and scientific medium. The Starmach Gallery organized a show of Trevor Paglen's photographs. He documented wars, fast-foods, pages from dictionaries and even the images of crying children – and he registered his images on a computer disc to be placed on the Earth orbit in order for it to survive millions of years. David Campany showed Walker Evans's press photographs. Claire Strand's exhibition was entitled 'Additional Reading'. Jakub Woynarowski organized an experimental show at the Art Bunker. The Ethnographic Museum organized

Anita Wincencjusz-Patyna

(Nie)znane eksperymenty artystyczne Pukocza

Unknown artistic experiments by Pukocz

Wojciech Pukocz uses different techniques and motifs. He likes the environment and man-made reality. He works very hard. The BWA Gallery Avant-guard organized his exhibition entitled 'Picture is not enough'. Currently, he concentrates on animals whom he paints in watercolors, acrylic and oil media. Some of his pictures resemble

Gabriela Dragun

Morfologia starej/nowej rzeczywistości

The morphology of old/new reality: the contexts of exhibitions at the Recent Art Gallery, the Museum of Modern Art in Wrocław

In 2014, the Recent Art Gallery organized an exhibition entitled 'The Avant-Garde did not applaud: Romuald Kutera'. Sylwia Serafinowicz and Piotr Stasiowski were the curators of the show. In addition to the show, Anna Markowska edited a catalogue. The monographic exhibition

collective art and audio-art. From the beginning of the 1970's, Kutera has been producing a series of photographs which. He concentrates on simple daily events. His film entitled 'Mirror' (1974) reveals poetic, lyrical atmosphere. In 1978, Kutera established an Institute of Rational Culture. At the beginning of the 1980's, he produced a 'readable film' which included film exhibited as to-be-read object.

of her projects she uses photographs, technical drawings, film posters and even commercial ads. The produces very elaborate structure in her pictures. Through her paintings, she tells a nostalgic story of the human beings. She doesn't show, however, the fall of Icarus. There is an element of positive thinking in her philosophy. In her more recent pictures, she reveals her interest in altar paintings and icons. Even when she only uses pencils and crayons, we believe that what we see behind a person and/or an object is a 'painterly ornament'. She follows different paths and is ready to discover new horizons.

Aaron Schuman exhibition entitled 'Folk: Personal Ethnography' and MOCAK org and Taryn Simon's exhibition entitled 'The Collection of Pictures'.

In Łódź, they returned to the old factory interior which are again being used after general remodeling. They showed ten out of six hundred projects which were sent to the show. I believe that Marlou van der Sloot showed the most interesting projects. They concentrated on the human body and human sensuality. The jurors, however, gave the Grand Prix to David Favrod who tried to solve complicated problem of his national, Swiss-and-Japanese identity. Other exhibitions included Ballen's show, 'Darkroom', 'Hybris Figures' by Dorota Buczkowska and Przemek Dzienis, and one-man-shows by Kuba Karwowski, Igor Omulecki, Justyna Chrobot and Pawel Giza.

fermat
Pismo Artystyczne

antique illustrations from zoology book and some other pictures resemble illustrations for fables. Also, he paints portraits of people with animal heads. He likes science fiction motifs. He often scrunches the pieces of paper so the images look damaged and hard-to-see. By destroying the pictures, the artist tries to hide ornamental designs as if he were frightened of their richness and beauty. In yet another series of paintings, he concentrated on anatomic details. For that series, he used illustrations from old anatomy books. He used some motifs from a movie entitled 'The Parts of Unknown Teachings' which resembled illustrations for Jules Vern's novels.

was devoted to the history of the Recent Art Gallery and its artists. The founders of the gallery included the following artists: Katarzyna Chierowska, Stanisław Antosz, Anna and Romuald Kutera, Lech Mrożek and Piotr Olszański. The artists practice different art but together they managed to form one of the most interesting art centers in Poland which presented the newest accomplishments in experimental photography and film as well as conceptual and contextual art. The exhibition consists of two parts displayed on two floors of the Museum of Modern Art. The first one is a retrospective dedicated to Romuald Kutera and the second one features documentation and art-works connected with the Recent Art Gallery.

Dobromiła Błaszczyk

Marian Warzecha. Kolaże

Collage

Is Marian Warzecha a collector, an archeologist or, rather, an ethnographer? The Starmach Gallery in Kraków organized an exhibition of Warzecha's artwork from 1946 to 1949, when he attended high school and a college. The period was only briefly analyzed in literature and it was an interesting period in Warzecha's career. The gallery showed collages by Warzecha inspired by cubist artists, Max Ernst and abstract artists. In post-war Poland, there was lack of books, foreign press and news from the West had to be smuggled to the country. Artists often rebelled against communist regime and one of their method was the production of collages. Warzecha followed their example in order to feel free. He did neither use magazines nor photographs, as did his older colleagues. He used different kinds of paper, old letters, books and textbooks. He delicately painted on the surface of his collages. In the 1960's and the 1970's, he continued his ideas and methods. He used found objects. In his paintings, he often used geometric figures. Warzecha studied art, art history, ethnography and archeology.

Lena Wicherkiewicz

O cielesnej naturze rzek

On the carnal nature of rivers: 'The Bodies of Rivers' by Izabela Żółcińska

With meandered and translucent lines, Żółcińska builds delicate and monumental canopies. She showed water system of the Glommy river frozen in ornamental designs. Her permanent installation was commissioned by Nord Osterdal Videregaende Skole in Tynset (Norway). The artist is interested in corporal aspects of the reality and intermingled status of humans and non-humans. She combines different phenomena she observes in living organisms with new technologies based on scientific research. She is in search of visual manifestations of interactions between place, objects and media. She finds visual solutions which have sensual and mental impact. She uses the water-jet technology which she studied at the 'Art and Apparatus' workshop organized as part of Art Line Project in Ronneby (Sweden).

Photo-festival 2014

The first Photo-festival was organized in Łódź in 2001. It was one of the first such events in Poland. Since then, both photography and the ways of organizing cultural events have changed. Photo-festival has always been up to date with these changes. It is intended as a space for various forms of photography and a forum for discussion on art. Also, it can be considered as a search for alternative methods of talking about photography and presenting it. The festival usually attracts over twenty thousand visitors from all around the world. The main exhibitions are prepared especially for the festival and they present diverse curatorial visions. Curators establish the basis of

the festival program and provide main festival themes. The exhibitions are always accompanied by different events where participants are able to talk about their experience. Visitors, artists, curators and teachers meet during workshops, a portfolio review, lectures, discussions and evening slide shows. All the events take place in old factories, tenement buildings and villas in Łódź which is the post-industrial city and that characteristic background contributes to a truly unique atmosphere. The organizers established the Photo Festival Union – an association which brings together European photography festivals. The festival is a member of the Festival of Light – a similar association operating globally. The most impressive show organized during the festival was entitled 'Shadow-land: photographs by Roger Ballen from 1982 to 2013'. Brian Griffin showed sixty three photographs connected with the promotion of music industry. His show was entitled 'DisCover Photoğrafy'.

The Fourth Biennial Meditations in Poznań returned to its first idea. 'When Nowhere Becomes Here' was an enigmatic title of the biennial. Tomas Wendland was the curator of the biennial. He showed the dynamics of the global village. The exhibition entitled 'Berlin Heist' was a portrait of the legendary city and its artists. Berlin was considered as the changing, cosmopolitan metropolis which revealed different cultural symbols and experiences. 'The Place of the Air' by Carla Guagliardi was an installation built of metal rods and it was connected with the idea of fragile social balance. 'Repair Analysis' by Kader Atti included a mirror which reflected the faces in the Room of Coffin Portraits. Nazaket Ekcı organized a performance entitled 'Lifting a Secret'. Ming Wong showed a video-installation entitled 'Biji Diva'. Julian

Rosenfeldt showed two films entitled 'Deep Gold' and 'My home is a dark and cloud-hung land'. The show entitled 'Shifting Africa' concentrated on social and political changes in contemporary Africa. Edson Chargas showed a series of photographs entitled 'Oikonomos'. Christian Hornsleth's project was entitled 'Village Hornsleth'. Jim Chuchu tried to analyze social tensions in his video entitled 'Urban Hunters'. The project entitled 'Polish Art Tomorrow' included an exhibition entitled 'The Limits of Globalization'. Sławomir Sobczak and Katarzyna Kucharska, the curators of the exhibition, tried to reveal the shape and structure of Polish art in the future. Marcin Mierzicki, Michał Szłaga and Tomasz Kulka analyzed political and social changes in recent years. In addition, the organizers included to the biennial a political debate between the candidates for the position of Poznań's mayor thus contributed to the fact that the idea of exterritorial event fell apart and the word 'Nowhere' became the synonym of peripheral, post-global reality.

'Corpus' at the Zachęta National Art Gallery

Maria Brewińska based her project on theories by Jean-Luc Nancy which he published in his books entitled 'Corpus' (1992) and 'Corpus II: Writings. In his books, the philosopher takes up such themes as community, embodiment, being-with, literature, politics, sense, and meaning. He considers them in the context of the fact that people are richly, joyfully, and thoroughly sexual beings. In one of his essays, Nancy makes a radical argument for the central place of the sexual relation as our original mode of being with one another. In another essay, he revisits the philosophical territory of the relation between mind or spirit and body but reminds us that bodies are at once familiar to us and also irredeemably strange. Also, he considers specifically the generative possibilities of

sex and the fact that we all came to be as the product of sexual relations.

One of the most important pieces of art at the exhibition is Dominik Lejman's picture entitled 'Status' showing anonymous dead body. Hannah Wilke's photograph entitled 'So help me', the body is shown in a similar way, however, it is the living body of a woman with her head shown in the foreground. Marina Abramovic showed 'A Video with a Skeleton'. Valie Export's 'Body Sign Action' shows a tattoo of a garter which refers to Santiago Sierra's action entitled '250 meter line tattooed on six paid people'. Marek Konieczny showed his own bruised body in his photographic triptych entitled 'Sepia – Apres Ski'. Zbigniew Libera's movie entitled 'Intimate Rites' is a philosophical treatise on the body. Adam Rzepecki revealed an ironic sense of humor in the context of photo-medial strategies. Art by classical 'body artists' - including Alina Szapocznikow, Marina Abramowicz, Valie Export, Ana Mendieta – is confronted with the projects by conceptual artists such as Duane Michals and Federike Pezold.

orkshop in a Coach Mouse

The Coach House Gallery organized an exhibition entitled 'Workshop. Lucjan Demidowski and Marcin Sudziński: Photography from the Illusionist Circle'. The two artists use the same darkroom at the Brama Grodzka Center in Lublin which is considered as a historic site with its own atmosphere. Demidowski was born in 1946 and Sudziński was born in 1978. They both do not believe in 'the end of photography'. Instead, they

believe that photography in Poland enjoys good condition. Demidowski's ideas are connected with the idea of conceptual art of the 1970's. He constantly modifies his field of vision and his 'optical feeling'. His photographs resemble Zygmunt Rytka's photographs who worked in the Tatra Mountains and was interested in photo-media art, land-art and performance. Sudziński is connected with different tradition. He is interested in 'magnified realism', 'intimate photography' and 'authoritative photography'. He is looking for neo-romantic atmosphere in relics of history. He concentrates on black-and-white photography and portraiture. The two artists reveal their vast knowledge of the media and they show the spiritual dimensions of the medium of photography.

The 24th Month of Photography

In Bratislava, they have organized photo-festivals from 1999. It is the oldest festival of photography in East-and-Central Europe. However, it has new competitors. They organize similar festivals in Vienna, Berlin, Riga, Cluj, Budapest, Plovdiv, Ljubljana, Kaunas, Kraków and Łódź. There are over two hundred photo-festivals in the world. The festival in Bratislava is different because it includes good historic programs, contemporary shows, off-programs and interesting discoveries in Portfolio Review. In 2014, they organized three historic programs. The first program was entitled 'Photography and Theatre'. Probably the most interesting program was entitled 'The Slovak New Wave of the 1980's'. Political history illustrated in the shows entitled 'Propaganda and Power', 'The Colors for a Republic', 'Forgetting the Past' and 'You want social realism'. Photographs showing Slovakia and East-Central Europe were entitled 'Tsiki', 'The View from my apartment window', 'I am wiggling'. Gabrielle Basilico showed big format, color series of photographs entitled 'The notes from surveying space'. The 5th Off-Festival was organized in Pisztorz Palace. Portfolio Review published photographs from Africa and the vicinity of Vienna.

131,000 signals: the best diplomas from the academies of fine arts in 2014

The first exhibition of the art-pieces by the graduates from art academies was organized in 1977. The participants included graduates from Gdańsk, Kraków, Łódź, Poznań, Warszawa and Wrocław. The show was organized by the Zachęta Gallery in Warsaw. In the 1980, the organizers started giving awards to the participants. In 2009, the Academy of Fine Arts in Gdańsk reorganized the show and gave awards and merit certificates. In 2014, there were 39 participants. The exhibition was organized at the Big Armory, the City Gallery and other galleries in Gdańsk. There were 131,000 visitors to the show.

Is painting moving away from the senses? 'Promotions': the 24th National Festival of Young Painters

In 2014, they organized the 24th National Festival of Young Painters entitled 'Promotions'. The art reviewers who wrote about the festival in Legnica agreed that d that young artists revealed great skills and maturity. Young artists prove the fact that the situation of Polish painting is better now than a few years ago.

The Grand Prix was given to Daniel Cybulski. He will have a solo exhibition accompanied with the catalog. Second Award and an award from the Format Magazine were given to Carolina Balcer. The third Award was given to Kamil Kukla and the Fourth Award (for was for bravery, uncompromising attitude, innovation and sense of humor) given to Aga Piotrowska. A Merrit Award was given to Justyna Jędrzejowska. The Exit Magazine awarded Anita Mikas and Honorary Award from JPY Company was given to Cyprian Polaczek.

p. 106 Anna Kania

p. 109 *Patrząc z góry – o malarstwie Juliusza Kosina*

Looking from above: on paintings by Juliusz Kosin

Juliusz Kosin graduated from the Academy of Fine Arts in Kraków in 2012. He is the winner of the Grand Prix from the Legnica Promotions (2013). Also, he received an award from the Format Art Magazine. His solo exhibition was entitled 'Biosphere'. He concentrates on showing urban landscape from bird's eye view. There are no human figures in his pictures, but human presence is shown in an indirect way - through the arrangement of forms, lines and contours illustrating human role in the development of the vast space of the urban fabric. The pictures look as if they were photographs taken from bird's eye view, often at night. They show geometric light patterns, irregular organic forms, visually attractive, spatial sequences which resemble intriguing maps. The projects are certainly an expression of the author's fascination with cartography. Different shapes and lights might be considered as landscapes seen from a plane but also, they might be considered as seen from the vehicle of artist's own imagination. As he flies higher and higher up, he embraces the earth's surface. He experiments with clusters of large agglomerations in order to reveal the fact that people are only the microscopic elements in the environment. He wants us to change our point of view and to change our interpretation of the reality. The artist shows there different 'visions' that can be observed in urban agglomerations and in organisms placed under the microscope.

p. 112

p. 114 Ryszard Ratajczak

p. 116 *Cztery odsłony malarskie Macieja Bernhardtta*

Maciej Bernhardt in four stages

Maciej Bernhardt's exhibition at the Książ Castle was organized in place in 2011. The artist graduated from the Jerzy Nowosielski workshop at the Fine Arts Academy in Kraków in 1977. He studied easel painting. He lives and works in Berlin. His exhibition was organized in four parts. The most interesting part of the show was entitled 'Sanctuaries'. He painted antique-looking objects which resemble altars or tombstones. They are covered with old fabrics and are associated with esoteric symbols such as columns and globes. The series includes seven pictures. The title of the series emanate religious and mystic atmosphere. His photorealistic pictures from yet another series reveal the artist's masterly craftsmanship. He showed models in shiny dresses. His 'Red Model' (1981), however, shows a person wrapped in red fabric and trussed with a rope. The third part of the exhibition includes big pictures (220x250 cm) which resemble Yve Klein's pictures. The fourth part of the exhibition includes pictures on wood.

p. 118

p. 120 Mieczysław Szewczuk

Hilarego Gilewskiego surowy styl

Hilary Gilewski's raw style

Gilewski did not bring too many Picture to Poland, nevertheless, in pictures he brought, we can see raw realism. In 2013, the Museum of Contemporary Art in Radom organized his exhibition and people realized that in their city lives a painter who returned from Kazakhstan. The exhibition was entitled 'Raw Style'. Gilewski was born in 1932 in Burzyn, near Kamieniec Podolski. When he was 4 years of age, his family was sent to Siberia. Gilewski grew up in Karaganda where his father worked as a miner. From 1963, he participated in exhibitions in Poland. He can be considered

Kama Wróbel

Czy młoda znaczy świeża?

Does young mean fresh? On his year's 'Young Art Festival' entitled 'Fresh Blood'

The Socato Gallery in Wrocław organized the fourth festival of young artists' art entitled 'Fresh Blood'. The following artists participated in the festival: Karolina Balcer, Karolina Braclawiec, Daniel Cybulski, Emilia Dragosz, Katarzyna Feiglewicz, Iwona Gabrys, Kamila Gruszecka, Kamil Klamczynski, Monika Marchewka, Małgorzata Myslińska, Piotr Pasiewicz, Adam Pawłowski, Cyryl Polaczek, Marek Ruszkiewicz, Magdalena Sawicka, Agnieszka Sierżputowska, Justyna Smolen, Paulina Walczak. The

Renata Głowacka

Marcel Duchamp – kubista

Marcel Duchamp – the cubist

Francisek Kupka, Fernand Leger, Louis Marcoussis, Francis Picabia, Robert Delaunay and Albert Gleizes formed a group which was in opposition to classical cubists – Picasso and Braque. They used to meet at Villon's apartment in Puteaux near Paris. In Puteaux, they discussed different problems connected with moving objects. Marcel Duchamp started painting 'mechanist movement studies' based on the idea of

Lila Dmochowska

Julian Stańczak – czysta forma i „burzliwe” wspomnienia

Julian Stańczak: pure form and stormy memories

In October 2014, the DESA sold Julian Stańczak's picture for 180,000 PLN. It is considered as a very high price for a painting sold in Poland. Stańczak is on the world list of fifteen most popular artists (Bloomberg News). He was born in 1928. He was one of the precursors of the op-art

Marek Żydowicz

Malarstwo Boba Dylana

Bob Dylan's Paintings

Bob Dylan is a renown musician. His drawings, paintings and installations, however, are known to only a handful of the most faithful fans.

As painter and graphic artist, Dylan uses different techniques and materials. The series of drawings entitled 'Drawn Blank' were usually produced in charcoal or pencil, and later reworked. Also, he produced a colorful version of the series. In 2010 the artist painted a series of fifty pictures entitled 'The Brazil Series'. One

as 'radical realist'. He documented the lives of exiles. In 1964, he showed a portrait of his father. He painted portraits of people whom he sympathized with. He spoke several local languages including Kazakh, Turkmen, Uzbek and Chechen languages, so he was able to talk to people he painted and understand their stories. He painted people of eighty three different nationalities. In 1992, he came to Radom and in 1993 the Museum of Modern Art organized an exhibition of his paintings. In Poland, the artist painted landscapes, still life studies and portraits.

festival concentrated on innovative thinking and brave artistic attitudes. This year's exhibition revealed not brave but rather secondary talents. Cyryl Polaczek showed the results of his experiments connected with the 19th century Dutch and Spanish art combined with Lucian Freud and Lukasz Stoklosa's styles. Daniel Cybulski's pictures were rather disappointing, but Paulina Walczak used intriguing technique connected with neo-impressionist pointillism. Kamil Klaczyński showed a picture entitled 'Family Album'. Kamila Gruszecka is interested in figurative art connected with graphic-illustrative style. Karolina Braclawiec dominated the gallery interior. She showed dynamic, big-format canvases. Małgorzata Myślińska and Katarzyna Feiglewicz received honorary awards. Justyna Smoleń received the Grand Prix for her minimalist series entitled 'Black'.

kinetism. Kinetic art as a moniker developed from a number of sources. It has its origins in the late 1800s impressionist artists who experimented with accentuating the movement of human figures on canvas. They sought to create art that was more lifelike than their contemporaries. Degas' dancer and racehorse portraits are examples of what he believed to be 'photographic realism'. In the late 1800s, some artists felt the need to challenge the movement toward photography with vivid, cadenced landscapes and portraits. Duchamp was interested in psychological aspects of movements. He concentrated on 'situations'. In 1911, he painted his mother and sisters. Most of his cubist paintings were painted that year.

(visualism) movement. Himself, he considered his work as 'optical painting'. Ed Mieczkowski and Richard Anuszkiewicz (Polish artists who worked and lived in America) belong to the same art movement. Stańczak painted geometric pictures. Stańczak used repeating forms to create compositions that are manifestations of his visual experiences. Stańczak's work is an art of experience, and is based upon structures of color. In the 1980s and 1990s Stańczak retained his geometric structures and created compositions with bright or muted colors. More recently, the artist produced large-scale series, consisting of square panels on which he examines variations of hue, chromatic and illusionist color modulations.

year later he finished yet another series entitled 'The Asia Series'. He painted people and things he saw during his travels to China, Japan, Vietnam and Korea. In 2013, **Dylan** exhibited twenty three canvases dedicated to New Orleans. The same year he showed in London thirteen pastel portraits of his friends and fictional figures. His latest project includes seven iron gates built with metal 'found objects' welded together.

The pictures shown at the exhibition in Toruń (Tumult Gallery, 2014) were based on motifs sketched mostly in pencil and charcoal when the artist visited the United States, Mexico, Europe, and Asia. The show also included one of his iron gates. The exhibition accompanied the International Film Festival of the Art of Cinematography entitled 'Camerimage'.

fermat
Pismo Artystyczne

Ars Electronica 2014

The Ars Electronica Festival has been organized for 30 years. In 2014, it used the motto 'C ... what it takes to change', an inquiry into the prerequisites and framework conditions necessary to enable social innovation and renewal to emerge and make an impact. The organizers concentrated on art as catalyst. It was filled with the in-depth elaborations, lively discussions and bold provocations featured by artists, scholars and scientists from all over the world. Renowned intellectuals were confronted

by young contrarians, top experts encountered interested laypersons, the pioneers of the digital revolution met face to face with the shooting stars of today's media art scene. Ars Electronica once again was a setting for reciprocal exchange and networking, a one-of-a-kind forum in which perspectives and opinions were negotiated and presented in the form of speeches, artistic installations, performances and interventions. The festival attracted about 85.000 visitors. 579 artists, scientists, technologists, musicians, sound artists, entrepreneurs, inventors from 59 countries were actively involved in 2014 Ars Electronica. They all have shaped and conducted 427 individual events – including 114 tours.

*Sweet (?) dreams baby, czyli pop art w Kolonii***Sweet (?) dreams baby: pop-art in Cologne**

In 1962, Roy Orbison used to sing a song entitled 'Sweet dreams, baby'. In 2014, the Museum Ludwig in Cologne organized a show entitled 'Ludwig Goes Pop'. The exhibition offered an opportunity to explore this phenomenon of the trend and to comprehend pop-art as an expression of a modern attitude toward life. In the 1960s the 'everyday' had arrived - it had made its way into art: in all manner of play, from humorously ironic to

biting and critical, artists explored the atmosphere of the decade in their art. They used integrated fragments and quotes from the world of consumerism and advertising, comics, science, technology, erotic, and mass media. The show included popular, mass produced, expendable, cheap, witty, sexy, playful, conspicuous, seductive art-pieces by the artists of the era. What the British artist formulated in 1957 as a new standard was considered scandalous at the time. A rejection of the prevailing art and its sublime values originality, authenticity and 'depth'. Pop-art was a liberation for some, and a trivial affront for others. The artists produced a portrait of the society which included not only the elements the elements of parody, but also tragedy.



Anna Kania

„Geometria + natura = sztuka Leszka Wyczółkowskiego”

Geometry and Nature: Artwork by Leszek Wyczółkowski

From November 2014 to January 2015, the Municipal Museum in Wrocław organized an exhibition of Leszek Wyczółkowski's graphic art. The show was entitled 'Geometry and Nature: Artwork by Leszek Wyczółkowski'. It included over 60 pieces of etchings based on natural and geometric motifs. The artist was born in 1950 in Poland and he now lives and works in Canada. He is a son of Witold Wyczółkowski, an illustrator, and a great-uncle of Leon Wyczółkowski, a prominent painter and printmaker. Leszek Wyczółkowski is a graphic artist. He combines intriguing color shades and shapes which he finds in the surrounding reality and everyday life. He managed to achieve a balance between the world of the intellect and the world of emotions. Wyczółkowski believes that natural forms often reveal surprising relations with pure geometry. He invites us to analyze that relationship.

From 1975 to 1977, Leszek Wyczółkowski studied at the Faculty of Graphic Arts at the Academy of Fine Arts in Warsaw. In 1978, he settled in Canada, where he continued his studies at the Faculty of Fine Arts, the Ontario College of Art. He graduated with honors in 1982.

Mariusz Kosiba showed a piece of sculpture. Michał Cimala copied Hrabal's portrait on a market bag. Igor Korpaczewski combined surreal geometric painting with gothic architectural elements. Mojtech Mica showed a postindustrial bunker and Dalibor Smutny tried to combine registration with nostalgia. Jakub Jędrzejczak showed a multimedia installation and Karolina Szymanowska concentrated on defects and helplessness. Łukasz Huculak painted rubbish and Maja Wolińska discovered a piece of an old sculpture in a rubbish dump. Daniela Tagowska registered in form of cartoon domestic animals which were forced to walk from Poland to the Soviet Union after WWII. Jana Kapelova showed a video-installation and Karolina Freino showed a series of photographs. Anna Kołodziejczyk showed a photograph of a broken tree.

Transmediale 2014: Afterglow.

'Afterglow' can be considered as 'spectrum, glitter, glow, reflection'. This is the motto of the 2014 Transmediale festival in Berlin. Also, it can be considered in the context of frustration connected with global invigilation processes. Even cell-phones can be used as spying devices. Privacy is becoming an illusion. Discussion panels at the festival were organized by Tatiana Bazzichelli who talked with hackers, artists and political activists from different groups. An exhibition entitled 'Art Hack Day' included the results of the project with eighty participants who worked two days and two nights assembling different objects based on computer junk. Bernard Granicnic produced a mocking computer application. Sabina Basten and Andrey Samson built 'Field Sweeper' which could be used to search for even the smallest electronic elements in piles of garbage. Tamoya Watanabe showed how to throw stones to the internet. Geraldine Juarez produced dance scores based on old documents from stock exchange. Quinn Kennedy worked on 'Laid to Rest' program for retrieving and destroying internet links and addresses. MSHR artists produced an interactive installation entitled 'Ceremonial Chamber' Katerina Undo showed an installation entitled 'Creatures Ensemble'. Lucky Dragons produced a vocal performance with the atmosphere of the Near East. Fujii Wang played vocal-and-visual concert. Jajeli Atiku glued onto himself different computer elements and wrapped himself in plastic foil.

Dominika Purchała

*Wystawa Szept i Hałasy***Whispers and Noises**

Józef Hałas used tradition in smart ways. He combined structuralism and colorism and considered both trends with great respect in order to form – on their basis – his own ideas. At the beginning of his career, he also followed the tradition of impressionism, Paul Klee and Tadeusz Makowski. In 2014, the Platon Gallery in Wrocław organized an exhibition entitled 'Whispers and Noises' which included art pieces by fifteen artists connected with Józef Hałas, their professor. Anita Wincencjus Patyna, the curator of the exhibition, showed thirty art pieces which revealed both sound and more peaceful expressions. Professor's students found their own ways in their artistic careers, but they all are indebted to their teacher.

He participated in over 160 exhibitions in Austria, Belgium, France, Greece, the Netherlands, Japan, Canada, Malaysia, Poland, the United States, Sweden, the UK and Italy. He also had one-man shows. His pictures are included in different collections in museums, galleries, public and private corporations in many countries. He is a member of the Association of Polish Artists.

Zbigniew Makarewicz

Jerzy Władysław Puciata 1933-2014

In 1980, Jerzy Puciata, Romuald Bukowski and Zbigniew Makarewicz wrote a resolution on political situation in Poland. They were the delegates at the general meeting of the directors of the Polish Artists Union and they supported independent workers' union. They were hard-pressed by the communist party members to change their opinion, but Puciata, the president of the Polish Artists Union, bravely supported their own version of the resolution. Puciata was born in Wilno in 1933. From 1980, he was the president-elect of the Polish Artists Union. As artist, he was considered 'the painter of light and visual silence'.

*Nie tylko dla orłów***Not for eagles only**

The Olympus Gallery in Łódź organized a show entitled 'Red eagle, white eagle'. Earlier, the show traveled to Toruń and Częstochowa. Eagles on canvases were not really painted but rather they were whipped onto the background. Tomasz Musiał registered his action on film which he shows together with canvases. He considers himself an action artist. Also, he believes that artists should be able to show not only positive but negative emotions.

*Wywyższenie lekceważonego***Uplifting of the Ignored**

The Trafacka Gallery and the Polish Institute in Prague organized an exhibition entitled 'What Remains'. The title was connected with the Bohumil Hrabal's short story. The participating artists were invited to show their neglected pieces of art. Marlena Promna showed her patchwork pictures. Wojciech Pukocz and Michał Sikorski showed their animation projects. Jiri Skala showed a film. Marcin Mierzicki's project was connected with his 'being surprised of the banal'. Tomasz Niedziółka and Bożena Sacharczuk showed their ceramic art-pieces. Pavel Humhal showed photographs and Dagmara Bielecka showed glass sculpture. Karina Marusińska copied parts of a notebook and Sarka Trckova showed small plastic bathtubs filled with paints. Rostislav Jacko showed geometric objects and Milan Peric showed 'apocalyptic' pictures. Magda Grzybowska showed catastrophic-looking installation.

p. 136 Alicja Jodko

p. 139 *Photographie*

Photography: Invoking the Spirit of Photogenic Images. Bogdan Konopka in the Entropia Gallery

Bogdan Konopka organized a darkroom in the interior of the Gallery Entropia. He wanted to show how he 'invokes the spirit of photogenic images'. In his 'darkroom' with the red light, he pulled out photographic paper from an envelope. Then he used a brush and developer and painted on paper a letter. He then gave to his assistant a piece of paper and asked him to finish the process by washing and fixing the paper. On-lookers could finally see the word 'photography' written on a piece of photographic paper. At the beginning of the era of digital photography, that artist showed the traditional method of developing photographic images. In 1835, William Henry Fox Talbot considered his experiments with light-sensitive materials as 'photogenic drawing technique'. In 1839, Talbot presented to the public his 'art of photographic drawing'. Konopka's method could also be considered as 'non-camera photography'. Chemistry, alchemy, physics and metaphysics of photography can only be revealed in a darkroom environment.

p. 142

p. 143 Alicja Klimczak-Dobrzaniecka

p. 145 *Luxus*

The history of the LUXUS Group

Anna Mituś and Piotr Stasiowski published a book entitled 'Aggressive Innocence: the History of the LUXUS Group'. They wrote about still living and active artists. The group was connected with the counter-cultural environment of Wrocław. They were active in '314 Workshop' established at the Academy of Fine Arts in Wrocław. The most active members of the group included the following artists: Paweł Jarodzki, Bożena Grzyb-Jarodzka, Ewa Ciepiewska, Jerzy Kosałka, Małgorzata Plata, Stanisław Sielicki, Jacek Jankowski. They published a magazine and organized happenings in the 1980's and to the year of 1995. 'Aggressive Innocence' is considered as the 'Bible' of the movement.

p. 144 Lila Dmochowska

Artyści Galerii Kościelak .Maria Michałowska

The artists of the Kościelak Gallery

Elżbieta Kościelak wrote a book on Maria Michałowska, the influential Polish conceptual artist. This publication presents Prof. Maria Michałowska's artistic development from geometrical abstraction to conceptualism of the 60's and the 70's. The book includes Michałowska's own texts and an extensive documentation of her artwork. The book can be considered as a vivid portrait of the artist. Kościelak wrote about the artist in the broader cultural context of the pre-war and post-war history of Wrocław and Poland. Michałowska is interested in drawing, painting, photography and object art. Her works analyze the reality in the context of the phenomena of time and space. She often shows multiple outlines of her own face or hands.

fermat
Pismo Artystyczne

Mariusz Płocki

„Gorzki to chleb jest polskość”

Polishness or dyslexia

In Jelenia Góra, the BWA Gallery organized an exhibition entitled 'Polishness is a bitter bread'. The title is the quotation from the text by Norwid. Janina Hobgarska, the curator of the show, invited artists to discuss the Polishness and patriotism. Jerzy Kosałka showed 'Polish Bile' (2010), 'A Kit of True Pole' (2010). Grzegorz Kłaman showed 'The Flag for the 3rd Republic'

Waldemar Okoń

Zborowski i inni

Zborowski and others

Lila Dmochowska published a book on Leopold Zborowski. It is a comprehensive biography of Leopold Zborowski, Polish marchand and poet who greatly contributed to the success of Modigliani, Soutine and other artists of the Parisian bohème. Today, Zborowski is somewhat forgotten a star in the firmament of world history of art, but in the 20s of the twentieth century his

Andrzej Kostołowski

Struktura i nic (1)

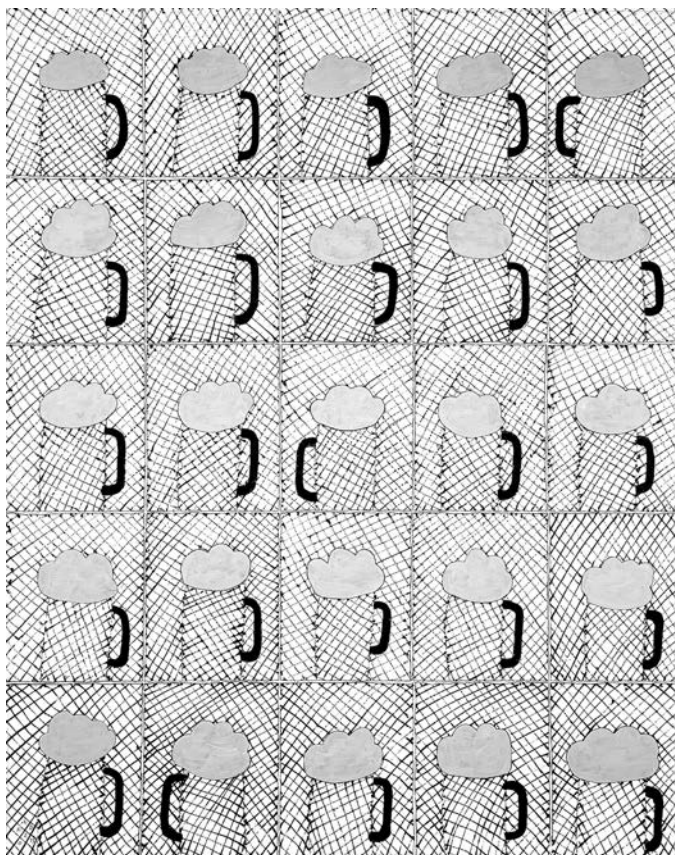
Structure and nothing (1) – from the series entitled 'Decal'

From the point of view of abstract art, one of the important points of reference is the idea of nothing. The pioneers of abstraction considered pause, gap, emptiness and void as important elements of chaotic reality. There is a crowd of images in our environment. When we ignore them, we open for ourselves the infinite universe. Even

(2001). Hubert Czerepok showed a neon installation entitled 'You won't ever be a Pole' (2008). Paweł Jarodzki reminded us of such names as Wanda Dynowska, Tadeusz Boy-Żeleński and Edward Abramowski. He believes that they were completely displaced from social memory. Antek Wajda's 'A Man with a Tulip' (2012), 'Polish Father' (2012) and 'OO' (2013) are both funny and scary. Karolina Melnicka concentrated on multicultural problems in her film entitled 'Polish Burka' (2013). Dorota Podlaska showed a series of pictures entitled 'That Last Sunday' (2011) which were connected with the same problem. Aleka Polis showed a video entitled 'Milk and Honey' (2014).

name famous in Paris as a magnet attracted modern art lovers from around the world. Zborowski's life turned out to be just as colorful and intriguing as the biography of the painter from Livorno. Polish vibrant figures of Modigliani's circle included, for example, Anna Zborowska. Dmochowska also wrote about Soutine, Kisling, Utrillo, Eibisch, Iwaszkiewicz and Tuwim. She guides her readers to Montparnasse as it was before the First World War – filled with numerous studios in attics. Readers can trace the history of Parisian bohemians and see their 'noble' poverty in the period of the great depression, which ruined Zborowski and ended a long period of the reign of Paris as the world art capital.

the artists who like matter could not ignore the fact that the structures they produce resemble a kind of scaffold which leads towards endless void. Adolf Luther and Jerzy Rosołowicz illustrated that fact in their mirror-like and lens projects. In the 1960's, Ad Reinhardt painted mystical 'last pictures' – the black squares of identical dimensions. He was an 'extreme reductionist'. He never intended to 'explain' his pictures. Other artists and art theoreticians believed that they travel towards 'point zero'. In 1945, Wrocław was in 'point zero'. The artists who lived and worked here often referred to that fact. From 1967, Rosołowicz produced 'agglomerations of lenses' in which he activated 'the other side of pictures'.



Andrzej Klimczak-Dobrzaniecki, *Twenty-Five Glasses of Beer*, 2013, acrylic, canvas, 202x185 cm, photo. Stanisław Sielicki



Akademia
Sztuk
Pięknych
im. Eugeniusza
Gepperta
we Wrocławiu

WYDZIAŁ CERAMIKI I SZKŁA / studia stacjonarne > kierunki

Sztuka i Wzornictwo Szkła / I stopień, II stopień

Sztuka i Wzornictwo Ceramiki / I stopień, II stopień

Konserwacja i Restauracja Dzieł Sztuki w specjalizacji konserwacja i restauracja ceramiki i szkła / jednolite magisterskie

WYDZIAŁ MALARSTWA I RZEŻBY / studia stacjonarne > kierunki

Malarstwo / jednolite magisterskie

Rzeźba / jednolite magisterskie

Mediacja Sztuki / I stopień, II stopień

STUDIA NIESTACJONARNE > kierunki

Malarstwo

– Zaoczne / I stopień, II stopień

– Wieczorowe / I stopień, II stopień

WYDZIAŁ ARCHITEKTURY WNEŹRZ I WZORNICTWA / studia stacjonarne > kierunki

Architektura Wnętrz / I stopień, II stopień

Wzornictwo / I stopień, II stopień

Scenografia / I stopień

STUDIA NIESTACJONARNE > kierunki

Architektura Wnętrz / I stopień, II stopień

Wzornictwo / I stopień, II stopień

WYDZIAŁ GRAFIKI I SZTUKI MEDIÓW / studia stacjonarne > kierunki

Grafika / jednolite magisterskie

Sztuka Mediów / I stopień, II stopień

STUDIA NIESTACJONARNE > kierunki

Grafika

– Projektowanie Graficzne / I stopień, II stopień

– Printmaking / studia w j.angielskim / I stopień, II stopień

Sztuka Mediów

– Fotografia i multimedia / I stopień, II stopień

STUDIA PODYPLOMOWE

Malarstwo

Malarstwo – w obszarze nowych mediów

Interdyscyplinary Printmaking – studia w j.angielskim / studia bezpłatne

Postprodukcja Fotograficzna, Filmowa i Telewizyjna / studia bezpłatne

Dyscypliny Plastyczne w Architekturze / Specjalizacja kierunkowa dla absolwentów Podyplomowego Studium lub absolwentów uczelni artystycznych

Podyplomowe Studia Mediacja Sztuki Współczesnej

STUDIA DOKTORANCKIE

Studia stacjonarne

– W dyscyplinie sztuk pięknych:

Malarstwo, Rzeźba, Grafika i Sztuka Mediów

– W dyscyplinie sztuk projektowych:

Ceramika i Szkło, Architektura Wnętrz, Wzornictwo

KONSULTACJE PRAC

Konsultacje odbywają się w marcu i kwietniu, w soboty

od 10.00–14.00, w holu budynku ASP na I piętrze na Pl. Polskim 3/4

KURSY PRZYGOTOWAWCZE

Kursy odbywają się od października do czerwca,

w soboty w budynku ASP na Pl. Polskim 3/4

Pełny opis kursów znajduje się na stronie: www.asp.wroc.pl

Projekt współfinansowany przez Unię Europejską ze środków Funduszu Spójności w ramach Programu Infrastruktura i Środowisko



Nowy budynek Akademii Sztuk Pięknych im. E. Gepperta we Wrocławiu, Centrum Sztuk Użytkowych, ul. Traugutta 21, Wrocław, Fot. © Hochtiel Polska

