

KWARTALNIK AKADEMII SZTUK PIĘKNYCH W WARSZAWIE

ASPIRACJE

polityka

kultura

#64 (2/2021)

ISSN 1732-6125
CENA 16 ZŁ (W T M 8% VAT)

0 000173 261253



12.06–28.08.2021

27. Międzynarodowe
Biennale Plakatu w Warszawie

Prof. Błażej Ostoję Lniski – rektor Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie
Prof. Lech Majewski – prezydent Międzynarodowego Biennale Plakatu w Warszawie

zapraszają na uroczyste otwarcie

**27. Międzynarodowego Biennale Plakatu
w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie,**

podczas którego zostaną ogłoszeni laureaci Konkursu Głównego
i Konkursu Tematycznego *Zmieniający się świat a zdrowie*.

12 czerwca 2021, godz. 18:00
Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie
Pałac Czapskich
Krakowskie Przedmieście 5

Czekają na Państwa wystawy – pokonkursowe, gościa honorowego
Kazumasy Nagaiego oraz członków międzynarodowego jury.

Czas trwania: 13 czerwca – 28 sierpnia 2021.

Otwarcie 27. MBP uświetni nowy początek działalności kulturalnej Pałacu Czapskich, głównej siedziby ASP w Warszawie, po renowacji i przebudowie – w ramach działania 8.1 Oś Priorytetowa VIII – ochrona dziedzictwa kulturowego i zasobów kultury Programu Operacyjnego Infrastruktura i Środowisko 2014–2020.

Organizator:
Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie

Współorganizatorzy:
Muzeum Plakatu w Wilanowie
Stowarzyszenie Twórców Grafiki Użytkowej (STGU)

PATRONAT HONOROWY

ORGANIZATORZY

WSPÓŁORGANIZATORZY

S P I S T R E Ś C I

| | |
|-----|--|
| 2 | WSTĘP N I A K: Jan Stanisław Wojciechowski, Sławomir Marzec |
| 5 | Katarzyna Kasia, Jan Stanisław Wojciechowski, Rozmowa 1 |
| 15 | Piotr Bernatowicz, Sławomir Marzec, Rozmowa 2 |
| 26 | Łukasz Wiącek, Kategoria: Obrazy strajkujące... |
| 32 | Grzegorz Borkowski, Dyfuzje neoawangardy |
| 38 | Agnieszka Maria Wasieczko, O wystawie FOR/MA/CJA w Galerii XXI |
| 44 | Krzysztof Jurecki, Lisy mają nory, ptaki swoje gniazda. Kilka słów o wystawie Magdaleny Kuleszy-Fedkowicz |
| 53 | Marta Ryczkowska, Always Look on the Left Side of Life. Ciecierski/Matecki |
| 56 | Sebastian Dudzik, Pomiędzy |
| 64 | Wiesław Łuczaj, COVIMETRY. Dzieło sztuki jako napięcie tworzone przez zbiorowy wysiłek |
| 67 | Krzysztof Jegliński, Torsten Renqvist w Galerii Andersson-Sandström. Przewodnik. Rzeźba i grafika |
| 72 | Jacek Jaźwierski, Lustrzane rzeczy Tomka Sikorskiego |
| 76 | DZIEŁO ŻYCIA: Jan Pamuła |
| 80 | FOTOREPORTAŻ: Sylwia Hejno, Wiosna, wiosna. O czym śni młode malarstwo |
| 87 | Samanta Belling, Inna przestrzeń |
| 90 | Vilém Flusser, Papieże |
| 94 | Vilém Flusser, Sztuka życia |
| 98 | Karolina Lizurej, Materia, proces i idea w obrazie |
| 106 | Marek Maksymczak, Moc i niemoc fotografii. Biały marsz wolności |
| 115 | Paweł Szaweł Płóciennik, Biała wołga – o Włodzimierzu Szymanowiczu, artyście przeklętym |
| 121 | WYBRANE Z KALENDARZA |
| 126 | SUMMARIES |
| 126 | NASI AUTORZY |



JAN STANISŁAW WOJCIECHOWSKI: Oddawany do Państwa oceny kolejny numer *Aspiracji* zawiera *novum*, które chcielibyśmy przekształcić w stałą praktykę. Pragniemy mianowicie publikować specjalnie dla nas robione tłumaczenia tekstów, które odegrały bądź właśnie odgrywają ważną rolę w światowym dyskursie na temat sztuki współczesnej. Złożyło się szczęśliwie, że na początek idą teksty Viléma Flussera (1920–1991), filozofa, który opublikował wiele ważnych prac dotyczących różnych dziedzin kultury wizualnej: mediów, fotografii i architektury. Przede wszystkim zapisał się w historii jako filozof komunikacji i dialogu między obrazem i słowem. Nie trzeba chyba wyjaśniać, dlaczego problem wzajemnego „przekładu” słowa i obrazu jest kwestią istotną dla naszego kwartalnika. Publikowany w tym numerze tekst *Papieże* dotyczy zagadnienia szczególnie dla nas ważnego: relacji między sztuką i krytyką artystyczną. To w samej rzeczy wiodący motyw pracy redaktorów *Aspiracji*. Śmiem twierdzić, że staje się także istotnym motywem dydaktyki na naszej uczelni. O ile powojenny okres, zwłaszcza lata 60. XX wieku, przyniosły impuls rozwojowy i prężne nowe pracownie, oparte na sojuszu tradycyjnych wydziałów sztuki i wydziałów projektowych, o tyle w ostatnich ponad 30 latach istnienia warszawska ASP zawdzięcza rozwój budowie produktywnych relacji między „starymi” i nowymi mediami. Szanowne Koleżanki i Koledzy, jeśli uczelnia chce pójść do przodu, w nadchodzących latach trzeba – podążając tropem idei Flussera – budować mosty między obrazem i słowem!

2

W ogóle budowanie mostów stało się ważnym zadaniem w dzisiejszym świecie, w którym nie ma dialogu, przeważa natomiast stan wojennych narracji. W świecie rządzonego przez narracje sztuka urasta do roli broni strategicznej. Mosty w tym kontekście można rozumieć dwójako. Mogą służyć jako środek niezbędnych przepraw w zwycięskich marszach na teren wroga, jako swoiste mosty pontonowe. W *Aspiracjach* wolimy myśleć o mostach jako łącznikach ponad przepastnymi szczelinami i rozwarstwieniami. Uważamy to za tak ważną pracę, że obaj naczelni redaktorzy zaangażowali się osobiście w rozmowy z Katarzyną Kasią i Piotrem Bernatowiczem – znanymi postaciami współczesnych polityk publicznych, uchodzącymi za przedstawicieli różnych „armii” w wojnach narracji kulturowych. Polecam Państwu publikowany w tym numerze wynik naszej pracy w nadziei, że umacniamy w ten sposób bliską nam ideę produktywnego różnorodności i dialogu. ✕



SŁAWOMIR MARZEC: Tematem bieżącego numeru *Aspiracji* są relacje polityki i sztuki. Zagadnienie ryzykowne, zważywszy na radykalną polaryzację naszej przestrzeni publicznej, a nawet więcej – jej narastającą redukcję do samych skrajności. Do wrogości. Oczywiście, z jednoczesnym wołaniem o pluralizm, otwartość, równość, wolność... Moim skromnym zdaniem największa brednia i ściema naszych czasów brzmi: wszystko jest polityką. Bo skoro tak, to można bez skrupułów wszystko zamieniać w narzędzie i pole walki. Można odrzucać wszelkie zasady, normy w imię przyszłego całkowitego zwycięstwa w naszej „wojnie o pokój”. I wpisywać w to sztukę. W moim przekonaniu jest wprost przeciwnie: sztuka jest praktyką antyredukcyjną, stanowi wyjątkowy fenomen dający szansę wykraczania poza bezpośrednią reaktywność. Daje szansę na pogłębione doświadczenie i refleksję, niemożliwe w codzienności. Trwonienie tego na rzecz usprawniania potoczności uważam za z gruntu chybione, ze względu choćby na zerową skuteczność tzw. sztuki krytycznej (może zdolnej tylko mobilizować neofundamentalistów).

Warto przy tym mieć na uwadze również przemiany samej polityki. Najkrócej rzecz ujmując: klasyczne poszukiwanie dobra wspólnego zastąpiliśmy poszukiwaniem kompromisu, następnie konsensusu (w ramach akceptowalnych, czyli przez kogoś wyselekcjonowanych dyskursów), a obecnie performatywnym agonem. W tym ostatnim rozstrzygająca i sprawcza jest siła sugestii, siła obezwładniania przeciwników. A w praktyce realne staje się to, co potrafi wzbudzić hejt wobec oponentów. Dodajmy do tego, że racjonalna dyskusja o faktach zastąpiona została terrorem opinii. A jej uczestnicy nie tyle posiadają jakieś poglądy, ile nierzadko je tylko koniunkturalnie i etykietowo symulują. Twierdzą ponadto, że dzisiaj właściwie nie ma u nas sporów ideowych, tylko pseudopolityczne autopromocje. Wystarczy przyjrzeć się naszym politykom – mimo wszelkich różnic łączy ich wspólna mantra: *nasi przeciwnicy są jeszcze gorsi*.

W naszej, podobno powszechnie umiłowanej demokracji nikt już nie chce nikogo eliminować, kolonizować czy pacyfikować. Wszyscy natomiast chcą innych reedukować. Zygmunt Bauman twierdził, że antidotum na dzisiejsze polityczne grzęzawiska są dwie koncepcje: nieformalnej współpracy Richarda Sennetta i niezakłóconej komunikacji Jürgena Habermasa. W intencji pierwszego myśliciela chodzi o imperatyw wszelkiej aktualnie możliwej współpracy na każdym polu. Także poza instytucjami i poza obowiązującymi procedurami. I, co najważniejsze: bez żadnych warunków wstępnych. Podobnie według niezakłóconej komunikacji Habermasa – akceptowalne powinny być wszelkie formy dialogu i wszelkie okazje racjonalizowania naszego życia. Każdy ma prawo wyrazić swój pogląd i spodziewać się zrozumienia oraz minimum szacunku. A jak jest w praktyce, zwłaszcza na rodzimym gruncie? Wojna bez reguł, gdzie jedynym celem jest zniszczenie przeciwnika, bo... „potem” będzie lepiej. Nawet niektórzy artyści uważają, że karierę robi się dzięki rugowaniu konkurencji. Czyli: MY mamy prawo do wolności

3

słowa, ONI mają obowiązek tolerancji i otwartości, a każdy, kto myśli inaczej, jest albo faszystą, albo patologią. Nawet zadeklarowani „bojownicy o wolność i tolerancję” w praktyce oferują jedynie eliminowanie inaczej myślących (tzw. tolerancja represywna, *no-platforming etc.*). Albo ich przymusową reedukację w imię sprecyzowanych przez siebie kryteriów światowości i aktualności. Konserwatyści natomiast nieodmiennie chcą wszystkich zbawiać. Nie pomni, że bram raję raczej i tak nie dostąpią ci, którzy nie czynili zła tylko dlatego, że im to uniemożliwiono. Można się też zapewne zastanawiać, czy nie zahacza o herezję pelagiańską nie tylko wymyślanie nowych postaci dobra, ale nawet jego formalizacja czy prawna kodyfikacja. Bo zmuszanie innych, by sprawowali dobro za nas i na swój koszt, już na pewno trąci siarką.

Sztuka staje się coraz częściej bezpośrednią pochodną politycznych interesów. Czy tak być musi? Czy nie potrafimy obronić wolności sztuki? Oczywiście, frazes „wszystko jest polityką” robi furorę, bo nieprawdopodobnie ułatwia życie. Ponadto zapewnia patetyczne i wzniosłe uzasadnienie naszych zamiłowań i mniemań. Bo skoro np. lubię obżerać się słodyczami, każdy, kto będzie mnie napominał, jest wrogiem wolności. Choć fakt, że jestem niewolnikiem własnego apetytu będzie już poza dyskusją. Niestety, nieświadomość nie czyni nas wolnymi. Dotyczy to także spontaniczności, czyli – jak twierdzi nauka – najprostszych schematów zamieniających nas w kamerdynerów naszych instynktów, płciowości oraz potoczności.

Jakie wyjście z tej sytuacji? Poprosiliśmy o rozmowę na ten temat dwie znane postaci z przeciwnych obozów: Katarzynę Kasię i Piotra Bernatowicza. Oczywiście, jak wszyscy od dawna wiemy, jakiejś nadziei można by upatrywać w dążeniu do racjonalności i minimum wzajemnego szacunku. Czy to jednak przekonuje młodych ludzi, którym niekiedy wprost wmawia się, że idą na akademię nie po to, aby się uczyć, lecz aby walczyć o władzę?... Zaczniemy więc może od tego, że nie wszystko jest polityką. I że życia społecznego wcale nie trzeba utożsamiać z walką. ✕

ROZMOWA¹

J. S. W. : Warszawska ASP jest dziś w kleszczach determinacji płynących z przyjętych przez nią regulacji ustawowych oraz ogólniejszych – społeczno-kulturowych. Te pierwsze kierują w stronę prostych odruchów obronnych, zmuszają do porządkowania uczelnianej substancji organizacyjnej i finansowej. Sprowadza się to do działań dyscyplinujących, wręcz do „furii ewaluacyjnej”. Rosną napięcia spowodowane brakiem bądź arbitralnością kryteriów ocen. Mamy też do czynienia z nadaktywnością „ekonomistów” przeliczających zasoby ludzkie na pieniądze z państwowych dotacji. To typowe gry zarządcze, implantowane do Polski po 1989 roku. Nie trzeba chyba dodawać, że nie cieszą się poparciem ludzi nauki, a co dopiero artystów. Wyższe uczelnie (w tym

artystyczne) wymagają dofinansowania. Ale niekoniecznie w zakresie infrastruktury (tu poszły w ostatnich latach duże pieniądze), lecz w sferze ludzkiej. Kadra powinna otrzymać godziwe pieniądze, aby uwolnić się od stresu egzystencjalnego. Trzeba zniwelować różnice między zarobkami nowego managementu uczelnianego i kadry profesorskiej, dźwigającej ciężar nauczania, i odważnie otworzyć myślenie na zupełnie nowe wyzwania, jakie niesie czas kultury. Czy widzisz jakieś pragmatyczne rozwiązania organizacyjne pozwalające wykorzystać nowe ustawowe wymogi do rozwoju naszej uczelni?

K. K.: Pomysł ewaluacji wyrasta w dużej mierze z niedostatków finansowych, z sytuacji, w której żyjemy nie od dzisiaj i nie od ustawy Jarosława Gowina. Pierwszy pomysł parametryzacji był pokłosiem takiego myślenia o nauce: skoro nie jesteśmy w stanie na odpowiednim poziomie finansować wszystkich uczelni, finansujemy najlepsze. Zrodziło się pytanie, jak te najlepsze uczelnie wyłonić. Oczywiście, uczelnie powinny być oceniane na podstawie kryteriów merytorycznych, jednak szybko okazało się, że diabeł tkwi w pytaniu o kryteria. Pojawiła się koncepcja punktów za publikacje, a wraz z nią pierwsze listy punktowanych czasopism. Bardzo szybko jednak narzędzie, które w teorii umożliwiałoby obiektywne ocenianie dokonań naukowych, samo stało się korupcyjne. Teoretycznie neutralne narzędzia można wykorzystywać tak, żeby faworyzowały pewien rodzaj osiągnięć naukowych, dyskryminując inne.

W 100 proc. zgadzam z tobą, że o ile parametryzacja jest bardzo trudna w przypadku nauki, o tyle w przypadku sztuki jest jeszcze trudniejsza, a nawet niemożliwa. Od razu na początku popełniono kilka grzechów śmiertelnych. Podstawowy polegał na tym, że w odróżnieniu od wszystkich innych sytuacji w ewaluacji osiągnięć naukowych prawo działa wstecz. To znaczy, że nawet jeżeli na miesiąc przed końcem czteroletniego okresu ewaluacyjnego zmieniają się kryteria, są one stosowane do całego ocenianego okresu, co sprawia, że pracownicy naukowcy nie mają szans odpowiednio się przygotować. Nie są w stanie zapewnić sobie dorobku, bo nigdy do końca nie wiedzą, co będzie premiowane. Jeśli zakładamy, że oceniamy uczelnie i przyznajemy środki finansowe na podstawie wyników ewaluacyjnych, powinniśmy stosować stabilne reguły. Zmiany władzy doprowadzały do wprowadzania nowych reguł podczas gry: kończąc mecz piłki nożnej, nagle dowiadujemy się, że gramy w tenisa.

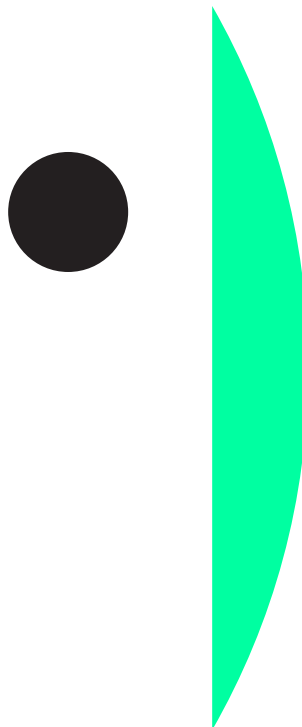
Kolejnym problemem jest (widać to w ostatnich miesiącach, od kiedy ministrem nauki został prof. Przemysław Czarnek) proces polegający na dowartościowywaniu środowisk akademickich bliskich władzy. I to jest niedopuszczalne, bo nagle dowiedzieliśmy się, że publikacje w pismach o międzynarodowej renomie są warte tyle samo, co publikacje w niszowych organach, wydawanych przez nieliczące się na arenie światowej ośrodki akademickie.

Obecny model ewaluacji jest jednym z wielu pomysłów na dystrybuowanie środków, których zawsze jest za mało. Natomiast sposób rozdzielania środków i jego konsekwencje to już zupełnie inna sprawa. Myślę, że podstawowe problemy polskiej akademii to permanentny brak pieniędzy i korupcja. Rola decydentów jest przesadnie duża, system niepotrzebnie scentralizowany. W związku z tym pojawił się zresztą pomysł decentralizacji.

J. S. W.: Ale stało się dokładnie odwrotnie...

K. K.: Stało się odwrotnie. Powstały narzędzia na tyle złe, że jeżeli posłużymy się nimi bez dobrej woli, doprowadzimy do większej centralizacji. To widać w działaniach ministra Czarnka na wszystkich poziomach edukacji. Procedura ewaluacji mogła stać się narzędziem sprzyjającym tworzeniu merytokratycznej struktury w akademii, ale niestety tak się w Polsce nie stało. Sytuacja uczelni artystycznych jest jeszcze trudniejsza, co wynika z faktu, że funkcjonują na pograniczu dwóch resortów: Ministerstwa Kultury, Dziedzictwa Narodowego i Sportu oraz Ministerstwa Edukacji, Nauki i Szkolnictwa Wyższego. Problem rzetelnej ewaluacji jest palący. Nie mam złudzeń co do tego, że lista czasopism punktowanych jest opracowana nierzetelnie, tak samo nierzetelne i politycznie uwikłane będą wszystkie komisje, które miałyby oceniać akademickie osiągnięcia artystyczne. Oczywiście, można było na początku zakładać, że będą się liczyły rzeczywiste osiągnięcia, że będziemy mówili o ważnych wystawach, dużych galeriach itd., ale już widzimy, że i tutaj pojawia się tendencja podążania w stronę zaścianowości i wykoślawionej polityki kulturalnej.

Tego się bardzo boję, bo chociaż jesteśmy tuż przed ewaluacją, do tej pory nie znamy jej kryteriów. O ile w nauce mamy przynajmniej listę czasopism, jakakolwiek by ona była, w przypadku sztuki nic nie mamy. Mamy za to kategorie tak niejasne i nieostre jak „osiągnięcie wybitne”. Nie wiemy, kto będzie decydował o tej „wybitności” ani według jakich kryteriów. Wprowadzenie do rozporządzenia ministerialnego tego rodzaju kategorii jest absolutnie niedopuszczalne, bo co to właściwie znaczy „wybitne”? Tym bardziej że dowiedzieliśmy się, iż „wybitny” jest nie tylko artykuł opublikowany w pismach *Nature* czy *Science* (jeśli wrócimy w obszar nauki), ale też w kwartalniku *Nieruchomości @ Kwartalnik Ministerstwa Sprawiedliwości*. Boję się, że nagle pojawi się równie absurdalna i arbitralna jak lista czasopism naukowych lista galerii i muzeów. Okaże się, że ważniejsza jest jakaś galeria przy Katolickim Uniwersytecie Lubelskim niż Labirynt albo Zachęta. To nie ma nic wspólnego z myśleniem o dobru polskiej kultury, tylko z tworzeniem na siłę nowych obszarów referencyjnych, które będą charakteryzowane jako „wybitne” wbrew stanowisku środowiska, wbrew obiektywnym kryteriom. To jest bardzo niepokojące.



J. S. W.: Kiedy padło słowo „obiektywne kryteria”, to podskoczyłem. Nie wiem, czy obiektywne kryteria da się kiedykolwiek zastosować. Z tego, co powiedziałaś, wyraźnie bowiem wynika (zresztą ja mam takie samo zdanie), że przygotowano narzędzie, jeszcze za czasów minionych rządów, które miało posłużyć do wyłaniania pewnej elity merytokratycznej, po czym to narzędzie zadziało w innych rękach. Używa go dziś władza pod każdym względem inna od wcześniejszej. W zasadzie w ogóle nie byłbym skłonny akceptować tego „kryterialnego” (czy ewaluacyjnego) modelu. Ty podchodzisz do tego łagodniej, mówisz tak, ale... Oczywiście, szarża w postaci stwierdzenia, że ten model trzeba w ogóle wywalić do kosza, byłaby przesadna, ale coś chyba z tym „wywalaniem” jest na rzeczy. Na tyle zmienił się świat, na tyle zmieniły się warunki gry, że tendencja do wytwarzania kominów merytokratycznych w tych nowych warunkach sprawdza się tylko pozornie. Bo przecież polityka w Polsce (cokolwiek by mówić) pozostaje płynna. To narzędzie pojawi się w rękach kolejnych ekip w ministerstwach i znów wynikną z tego kłopoty dla kogoś. W mojej perspektywie podejście „parametryczne” obarczone jest błędem u samych swych narodzin. Z kolei trudno powiedzieć: dajcie porządne pieniądze artystom i profesorom, niech wreszcie odetchną, bo niby skąd te pieniądze wziąć? Ale dziś się pieniądze daje, dziś może trzeba w ogóle inaczej myśleć. Do niedawna nie bano się eksploatacji ludzkich zasobów i nie bano się mówić wprost (i nie wprost), że kapitalizm przynosi różne korzyści, ale za cenę morderczej pracy, zwłaszcza ciężkiej pracy obywateli polskich. Kiedyś to działało, dzisiaj już nie. Odwrócenie tego myślenia i przełożenie akcentu z „wyzysku” na „opiekuńczość” nie zmienia faktu, że pieniądze nie biorą się z drukarki. Co zatem robić? Czy jesteśmy bezradni? A może z twojej perspektywy możliwe są działania inne niż radykalne odwracanie trendów, bardziej łagodne, koncyliacyjne?

K. K.: Nie wiem, na ile moja perspektywa jest łagodna czy koncyliacyjna, bo w gruncie rzeczy wciąż poszukujemy kryteriów. Sytuacja jest prosta: mamy za mało kasy, chcemy to, co mamy, podzielić tak, żeby dało jak największy pożytek, zastanawiamy się więc nad najbardziej sprawiedliwymi regułami. Jakimś kryterium mogłaby być liczba studentów, których ma uczelnia. W takim modelu pieniądze idą za studentem, tak zresztą było przez wiele lat. Później zdecydowano, że pieniądze idą za nauką. Minister Kudrycka i minister Gowin mieli w głowie różne rankingi międzynarodowe i chcieli, aby polska nauka była wyżej na liście szanghajskiej, żeby nasze uczelnie nie były w czwartej setce, lecz np. w drugiej. Warto jednak pamiętać, że aby być w pierwszej setce tej listy, musielibyśmy przede wszystkim radykalnie zwiększyć nakłady na naukę. Trudno o osiągnięcia bez świetnie wyposażonych laboratoriów. Tymczasem w Polsce uznano, że sprawę załatwi większa eksploatacja uczonych, którzy za niewielkie pieniądze będą dokonywać wielkich odkryć.

J. S. W.: Protestuję przeciwko takiemu kierunkowi myślenia, trzeba go radykalnie zmienić. Trzeba uruchomić większe nakłady, teraz pieniądze mają kolejną falę popłynąć z UE. Potrzebny jest skok cywilizacyjny.

K. K.: Pomysł był oparty na założeniu, że dużych pieniędzy na naukę nie będzie, więc należy nadrabiać tam, gdzie można. Mamy przecież bardzo dobre kadry i gdyby je jeszcze trochę docisnąć, nadrobimy publikacjami. To nie będzie zbyt kosztowne, bo nasi uczeni pracują za pieniądze o wiele mniejsze niż gdziekolwiek na Zachodzie. Stąd pomysł na parametryzację i na ewaluację.

J. S. W.: Pomysł do radykalnego przepracowania.

K. K.: Ewaluacja jest w tej chwili swoją własną karykaturą. Może na początku szło o jakieś merytoryczne, mierzalne osiągnięcia. Mierzalne, czyli takie, dzięki którym możemy współpracować z różnymi ważnymi uczelniami na świecie i chociaż pracujemy z naukowcami, którzy zarabiają dziesięć razy więcej od nas, jesteśmy merytorycznie na tym samym poziomie. Polska nauka może dzięki temu być obecna w światowej wymianie intelektualnej itd. Ale w tej chwili i to nie jest możliwe. My dalej będziemy biedni, dalej będziemy niedoposażeni, dalej nakłady na naukę nie wzrosną, ale jeszcze gorsze jest to, że przestaniemy być obecni na arenie międzynarodowej. Bo jeśli na konferencję pojadą ludzie, którzy mają siedem publikacji w jakimś piśmie wydawanym przez KUL, to – z całym szacunkiem dla tej uczelni – nie jest to przesadnie ważne. Ty mówisz: dofinansować wszystkie uczelnie, wziąć kasę z Europy. Ale co się stanie, jeśli dostaniemy wsparcie z UE i wydamy je na utworzenie Międzynarodowego Programu Kopernikańskiego, który miał być alternatywą PAN?

J. S. W.: Tak, kasa była i nadal jest, tylko trzeba dobrze jej użyć.

K. K.: Czyli pieniądze są, tylko nie wydaje się ich właściwie. Ustawa Gowina jest tak skonstruowana, że w dalszej perspektywie ma doprowadzić do upadku mniejszych uczelni. Po prostu służy przyspieszeniu wymiarania uczelni. Ma dofinansowywać tych, którzy w ewaluacji wypadną najlepiej, a zamykać tych, którzy wypadną gorzej. Inaczej mówiąc, doprowadzić do tego, że małe ośrodki same się zamkną, zostaną zagłodzone.

J. S. W.: Kasiu, widzę, że przychyłasz się do mojej tezy, że problem tkwi w poważnym dofinansowaniu uczelni.

K. K.: Dofinansowaniu Janku, ale też zwalczaniu korupcji.

J. S. W.: Dodajesz, że dofinansowaniu nie w tej formie i w innej perspektywie merytorycznej, a także – jak rozumiem – innej perspektywie

politycznej. Jest tu bardzo wiele problemów i musielibyśmy rozwi-
jać naszą rozmowę w stronę dzisiejszych głębokich społecznych po-
działów. Tego chciałbym w tym momencie uniknąć. Nie znaczy to,
że uchylam się od głębszego rozważenia kwestii jakości dydakty-
ki akademickiej, tylko przekonany jestem, iż wymaga to otwarcia in-
nego horyzontu refleksji. Poświęciłem temu zagadnieniu spory tekst
w *Aspiracjach (I kto tu rządzi?, Aspiracje nr 47/48/2017)*. Oderwijmy
się od tych gier organizacyjnych, ewaluacyjnych, finansowych, od kry-
teriów, które zawsze będą uwikłane w politykę. Czy zarysowałabyś
horyzont dyskursu o ważnych dla nas wszystkich sprawach tutaj, lo-
kalnie, i dla innych mieszkańców planety? O czym warto dziś mówić
w związku z kulturą, sztuką, przyszłością cywilizacji? Wydałaś książkę
(*Doświadczenie estetyczne i wspólnota spektaklu*, Universitas, Kraków
2019), w której wymieniłaś pewne ogólniejsze kategorie, pewne spo-
soby waloryzowania naszej rzeczywistości. O czym byś była skłonna
mówić, co mogłoby być ogólnym punktem odniesienia dla oceny jako-
ści akademickich osiągnięć?

K.K.: Jesteśmy w szczególnym momencie historii i mamy tego świa-
domość. Przez ostatni rok doświadczyliśmy czegoś, czego ludzkość
w takim wymiarze na przestrzeni ostatnich 100 lat nie przeżyła. Po-
radziliśmy sobie z tym, w pewnym sensie dzięki nauce. Oczywiście,
10 sytuacja nadal jest bardzo trudna, pojawia się mnóstwo pytań. Jeśli za-
stanowimy się nad rokiem 2020 (jak np. Yuval Noah Harari w swoim
ostatnim, bardzo ciekawym tekście) w kontekście pozytywów, czy-
li tego, co nam się udało, zobaczymy, że stało się coś niewiarygodne-
go. Przede wszystkim nastąpił gigantyczny postęp medycyny. Przecież
myśmy „portret” tego wirusa widzieli w kilka tygodni po ogłoszeniu
pandemii! Po roku mamy nie jedną, ale wiele skutecznych szczepionek.
Jesteśmy na bardzo dobrej drodze do opracowania lekarstwa. Są kra-
je, w których udało się skutecznie przeprowadzić zbiorowe szczepienia
i uzyskać odporność społeczeństwa na tyle dużą, że można wychodzić
z lockdownu. To są gigantyczne osiągnięcia. Mamy wspaniałe techno-
logie komunikacyjne. Zobaczymy to szczególnie wyraźnie, gdy spróbu-
jemy sobie wyobrazić świat bez Internetu. Śledzenie drogi zakażeń czy
dróg transmisji wirusa byłoby po prostu niemożliwe bez tych narzędzi,
którymi dysponujemy. Już nie mówię o tym, iż wbrew bardzo popularnej
tezie, że świat się zatrzymał, on dzięki technologii cały czas działał. Da-
lej uczymy studentów, chociaż się z nimi nie spotykamy twarzą w twarz.
Jesteśmy w stanie online kontynuować większość naszych działań. To
coś wspaniałego, choć niesie wiele niebezpieczeństw. Rodzi się bowiem
pytanie, co będzie dalej.

J.S.W.: W dziedzinie technologii dużo się działo i stało się wiele rzeczy
(chyba) dobrych. Ale czy w sferze mentalnej, światopoglądowej, gdzie
lokuje się filozofia, gdzie pracują pewne kategorie kulturowe, estetyczne

oczywiście też, nastąpiły jakieś ciekawe przewartościowania? Może po-
jawiło się coś nowego?

K.K.: Na pewno tak. Czytałam, że ciągu tego jednego roku pandemicz-
nego ludzkość dokonała w sferze technologii komunikacyjnych postępu,
który w normalnych warunkach zająłby 10 lat. Coś się wydarzyło bar-
dzo szybko i zupełnie zmieniło naturę relacji międzyludzkich. Możemy
zadać pytanie, czy zostaniemy w wirtualnym świecie, który jest wygod-
ny, dopóki działa, i do którego jesteśmy coraz bardziej przyzwyczajeni?
Na ile zmieniła się natura naszych interakcji? Co się dzieje z ciałem,
kiedy zostaliśmy zredukowani do kartezjańskiego *cogito*? Możemy się
dziś czuć jak mózgi w słoikach, ciało jest tylko tym, co delikatne, nara-
żone na zakażenie, ale też zakażające. Zostawiamy ciało w domu, a dzie-
ki Internetowi nasz umysł będzie hulał po świecie dokąd zechce, bo jest
dużo mniej ograniczeń niż kiedykolwiek. Możemy rozpocząć rozmowę
w Warszawie, przenieść się na konferencję do Wrocławia, potem do
Nowego Jorku, a zakończyć w Buenos Aires. Z drugiej strony nasze in-
terakcje ze światem ograniczyły się do dwóch zmysłów z pięciu. Dys-
ponujemy tylko wzrokiem i słuchem.

J.S.W.: To jest źródło lęku i pogłębiania się stresu cywilizacyjnego.
W twojej perspektywie to wygląda jak pewna szansa, wręcz wzlot ko-
munikacyjny. „Fruwamy” teraz bez cielesności, która bywa uciążliwa,
11 a w warunkach koronawirusa wręcz śmiertelna. To może być źródło
uciechy, ale dla niektórych ludzi jest źródłem niezwykle silnych lęków
egzystencjalnych, nie mówiąc już o fundamentalnej konfuzji o charak-
terze religijnym.

K.K.: Z drugiej strony pandemia uświadomiła nam, że o ciało trze-
ba dbać. Zupełnie zmienił się stosunek do codziennej troski o własną
przestrzeń, o własne ciało, o siebie. To jest wielka i ważna konsekwen-
cja. Kategoria lęku, o której wspomniałaś, jest kluczowa. Wirtualne,
intelektualne poruszanie się po świecie jest przecież tylko namiastką
normalnego życia, mamy tego pełną świadomość. Starłam się powie-
dzieć, że jest fajnie mieć taką możliwość, ale z drugiej strony rośnie
lęk, że tak już zostanie. Że będziemy odseparowani w naszych bun-
krach, a przecież potrzebujemy bliskości, normalnego spotkania z in-
nym człowiekiem. To jest niezwykle niepokojące. W tekstach filozofów,
którzy komentują pandemię na bieżąco, pojawia się jeszcze jedna bar-
dzo ważna kategoria: odpowiedzialność. Bo istnieje pytanie, skąd się ta
choroba wzięła i dlaczego. W większości wypadków odpowiedź uczo-
nych jest prosta: sami to sobie zrobiliśmy przez skrajną nieodpowie-
dzialność, brak szacunku dla planety, na której żyjemy, jej nadmierną
eksploatację, przez to, że trafiliśmy w rejony, w które nie powinniśmy
byli trafiać, przez to, że ograniczamy przestrzeń do życia innym gatun-
kom, że od stuleci prowadzimy rabunkową gospodarkę, że niszczymy

środowisko naturalne. Można przeczytać wiele świetnych analiz pokazujących, że pandemia jest tego konsekwencją. Dla mnie poczucie odpowiedzialności jest czymś bardzo cennym, chciałabym, aby pozostało. Tęsknię za bezpośrednim kontaktem z ludźmi bardzo i, chociaż szanuję technologię, chciałabym, abyśmy zadali sobie rzetelne pytania o naszą odpowiedzialność i solidarność nie tylko z innymi ludźmi, ale ze wszystkimi istotami zamieszkującymi Ziemię. Już nie wystarczy, żeby Polacy byli solidarni, żeby ludzie byli solidarni. Chodzi o to, byśmy sobie uświadomili, że konsekwencje braku solidarności będą poważne, że stracimy miejsce do życia w najbardziej fundamentalnym sensie. Myślę, że pogłębienie świadomości ekologicznej mogłoby być konsekwencją pandemii. Oczywiście, obawiam się, że tak nie będzie, że ludzkość się otrząśnie i nie zmieni sposobu funkcjonowania, że znów da się uwieść poczuciu, które bardzo lubimy, że panujemy nad światem, że daliśmy sobie radę, jesteśmy dzielni. Wcale nie jesteśmy dzielni, wręcz odwrotnie, jesteśmy winni temu, co się stało, i albo bardzo radykalnie zmienimy sposób funkcjonowania, bycia w świecie, albo doprowadzimy do jeszcze gorszej katastrofy. Mam wrażenie, że tę pandemię trzeba traktować jak ostrzeżenie na wszystkich poziomach: na poziomie ludzkich interakcji, na poziomie interakcji człowieka z planetą i z innymi istotami na niej żyjącymi, na poziomie politycznym, w bardzo wielu obszarach, na które pandemia oddziaływała. Widzimy w różnych krajach, że pandemia pozwoliła również uświadomić sobie, jakie powinny być nasze priorytety w polityce. Bo zobacz, kto sobie poradził lepiej: te kraje, które więcej wydają na opiekę zdrowotną. A kraje, które więcej inwestują w zbrojenia, poradziły sobie gorzej.

J. S. W.: Podpisuję się pod pojęciami odpowiedzialności i solidarności, dodałbym do tego realizm. Myślę o realizmie nie tylko w jego sensie potocznym, ale przede wszystkim w sensie filozoficznym. Krótko mówiąc, do priorytetów dodałbym realizm jako myślenie wbrew postmodernistycznemu fantazmatowi. Ale powróćmy do naszej uczelni. Uważam, że wpadnięcie w dół parametryzacji ma podstawową wadę: odciąga nas od myślenia o sposobach wydobywania się z kryzysu cywilizacyjnego. W moim przekonaniu konieczne jest „szarpnięcie do przodu”. Nie chodzi o jakąś szarżę, lecz o planowe myślenie rozwojowe. Co w naszej uczelni mogłoby stanowić radykalny ruch modernizacyjny, progresywny? W moim przekonaniu powinny się pojawiać nowe jednostki organizacyjne. Przykładowo wiele oczekuję od powstałej właśnie Szkoły Doktorskiej. Bardzo się cieszę, że stworzono nowy Instytut Sztuki Mediów im. Profesora Winiarskiego! Ale także fantastyczną rolę mógłby odegrać Wydział Zarządzania Kulturą Wizualną, zwłaszcza ze swoją koncepcją badań artystycznych. Uczelnia znalazła się pod ostrzałem różnych roszczeń. Z jednej strony odzywają się zwolennicy sprawdzonego całą powojenną praktyką modelu „uzupełniania” artystycznych studiów kierunkowych

wiedzą, zwaną teoretyczną. Czyli bagażem pojęć i stwierdzeń z obszaru dyscyplin humanistycznych, zwłaszcza historii sztuki, historii filozofii, socjologii. To ma czynić z absolwenta szkoły artystycznej inteligenta po wyższych studiach. Z drugiej strony dojrzała tendencja do rozumienia praktyki obrazowania (na płótnie, w rzeźbie, performansie i wszelkich innych mediach) w ścisłym związku z przyjętą perspektywą ideową (socjologiczną, filozoficzną czy – w moim przekonaniu – wprost „teologiczną”). Oznacza to coś w rodzaju immanencji obrazu, praktyki działania i myśli. Takiej synergii warto by uczyć, zwłaszcza że od dawna taki model stosowany jest w dydaktyce innych krajów. Trzeba szukać organizacyjnych form wdrożenia tego modelu w warszawskiej ASP. Mogłoby to nadać uczelni odpowiedni impuls modernizacyjny, płynący z samej istoty współczesnego procesu twórczego, a nie z głębin „algorytmów parametryzacyjnych”. A ty jak widzisz relacje praktyk wizualnych i „teorii” w dzisiejszej dydaktyce na uczelniach artystycznych?

K. K.: Myślę o dwóch rzeczach. Po pierwsze o interdyscyplinarności i transdyscyplinarności. Ostre podziały dyscyplin artystycznych są już nieaktualne. Trzeba by się zastanowić nad bardziej intensywną współpracą z osobami z różnych wydziałów, o tworzeniu wspólnych projektów przez studentów z różnych jednostek organizacyjnych akademii. Druga rzecz jest związana z kwestiami ekologii i odpowiedzialności. Otóż na naszych oczach kończy się pewien paradygmat wytwórczości. Kończy rozumienie sztuki jako wytwarzania pięknych (inspirujących, szokujących) przedmiotów. Potrzebujemy innego myślenia o sztuce i o tym, czym ona jest. Tutaj zgadzam się z tobą, że rola Wydziału Zarządzania Kulturą Wizualną jest ważna, chociażby dlatego, by zrozumieć, iż sztuka nie musi być wytwórczością. Sztuka to działanie, tworzenie wspólnoty, zmienianie społecznego otoczenia, inicjowanie sytuacji. To zwracanie uwagi na problemy, ale nie przez to, że się coś jeszcze dostawi, coś jeszcze dołoży. We współczesnym świecie cierpimy na nadmiar rzeczy, nie na ich brak. Z tym akademia będzie się musiała skonfrontować. Jeśli nie teraz, to za 10, 20 lat.

J. S. W.: To nie są sprawy nowe, takie myślenie wpałał mi jeden z moich mistrzów Oskar Hansen dobre 50 lat temu.

K. K.: Nowość nie jest tu istotną kategorią.

J. S. W.: Chcę tylko powiedzieć, że ten sposób myślenia o sztuce towarzyszy nam na uczelni od dawna i wciąż ma przed sobą przyszłość. Dodam tylko, że dziś bardzo się cieszę, iż do moich mistrzów należy także Jerzy Jarnuszkiewicz, który pozwolił mi ocalić szacunek do przedmiotu zintegrowanego z realnym miejscem na Ziemi.

K. K. : Musimy sobie zdać sprawę z tego, że jeśli nasza uczelnia ma być instytucją akademicką, kształcąca na wyższym poziomie, instytucją, która wyznacza nowe trendy (od tego zawsze była akademia), powinniśmy przestać bać się pewnych rzeczy. Nie ma chyba nic gorszego w takiej instytucji niż zachowawczość, potulność.

J. S. W. : Właśnie tak. Proszę, podkreśl to „wężykiem”.

K. K. : Potrzebujemy zdać sobie sprawę z tego, jak ważne społecznie jest to, co robimy. Nie działamy przecież tylko dla siebie, wytwarzając jakąś zamkniętą wspólnotę. Nie. Musimy mieć świadomość, że to, co robimy tutaj, w akademii, oddziałuje na kształt polskiej kultury. Ona się rodzi tutaj, ona się tu zaczyna. Poczucie odpowiedzialności nie powinno nas paraliżować, lecz wręcz przeciwnie – powinno pozwolić nam odnaleźć w sobie tę solidarność, tę odpowiedzialność, to poczucie wpływu, które gdzieś po drodze zgubiliśmy. Musimy sobie uświadomić, że jesteśmy jako wspólnota wyjątkowi i że ta nasza wyjątkowość przekłada się na to, co się w polskiej kulturze wydarza. Ja się boję pomysłów na ewaluację i tych komisji, które miałyby oceniać wybitność dzieł, bo takie myślenie hamuje rozwój. Tak po nietzscheańsku myślę, że wszystko, co hamuje życie, jest złe, zwłaszcza w odniesieniu do takiej instytucji jak Akademia Sztuk Pięknych.

J. S. W. : Na tym zakończmy, chociaż nie dotknęliśmy wielu problemów współczesnych praktyk artystycznych i estetyk oraz ważnej dla ciebie roli kobiet na uczelni. Może uda się te kwestie rozwinąć w innej dyskusji. Dziękuję za rozmowę. ✘

Dr Katarzyna Kasia — filozofka, publicystka, tłumaczka.
Prodziekan Wydziału Zarządzania Kulturą Wizualną.
W Akademii Sztuk Pięknych, w Warszawie prowadzi zajęcia z historii filozofii, estetyki i filozofii kultury z elementami antropologii.

PIOTR BERNATOWICZ

SŁAWOMIR MARZEC

R O Z
M O
W A 2

S. M. : Ciągłe rozpowszechniana jest opinia, że wszystko jest polityką. Moim zdaniem sama ta teza jest stricte polityczna, ale coraz częściej zauważamy, że faktycznie sztuka staje się bezpośrednią pochodną naszych interesów politycznych. Jak to widzisz, jak definiujesz politykę i polityczność sztuki?

P. B. : Polityczność zastąpiła we współczesnej sztuce odniesienia transcendentne. I nie ma w tym nic zaskakującego, zważywszy że już ponad 100 lat temu Nietzsche skonstatował śmierć Boga. Często źle interpretuje się jego słowa jako manifest ateizmu. Tymczasem on tylko trafnie zdiagnozował stan społeczeństw Zachodu, dla których Bóg przestał być ważny, istotny, oddalił się. Umarł. To, co wydarzyło się później: nazizm i komunizm, czyli próba zastąpienia Boga ideologiami – z jednej strony rasistowską koncepcją narodowego socjalizmu, a z drugiej – komunizmu z jego koncepcją walki klasowej i budowania utopii na ziemi, tylko tę diagnozę potwierdza. Trzeba podkreślić, że druga koncepcja w zmodyfikowanej formie przetrwała do dziś. Współczesna ideologia

emancypacyjna jest nie tyle kontynuacją komunizmu, ile – jak trafnie zauważa francuska filozof Chantal Delsol w znakomitej książce *Nienawiść do świata* – to komunizm wywodził się z tej ideologii, ale był nieskuteczny mimo stosowania terroru, a może właśnie dlatego. Dziś owa koncepcja istnieje w zmodyfikowanej wersji, do modelowania społeczeństwa używa się innych narzędzi. Także sztuki.

Ale sztuka nie tylko jest używana, sztuka chce być używana i służyć nośnym, ważnym nurtom. Trudno mi ganić współczesnych artystów za chęć wyrażania przez sztukę istotnych kwestii, nawet jeśli – w mojej opinii – są zakorzenione w błędnej ideologii. Współczesna sztuka, w swoim głównym nurcie, karmi się tą ideologią i dzięki niej żyje. W tym sensie jest polityczna, bo to w szerokim rozumieniu koncepcja zorganizowania nowego porządku życia społecznego, nowej etyki i nowego prawa, które nie ma odniesienia metafizycznego.

Tu pojawia się wątpliwość, czy sztuka ma jakąś autonomię, innymi słowami, czy może obyć się bez zaplecza ideologicznego lub metafizycznego? Czy sama z siebie wytwarza jakąś głębię? To dążenie jest widoczne u różnych artystów i teoretyków: w modernistycznych hasłach sztuki dla sztuki czy sztuki jako sztuki Ada Reinhardta (pytanie, czy twórczość Reinhardta nie była metafizyczna?), ale też u współczesnych artystów i teoretyków, np. Sławomira Marca. To bardzo szlachetne i pociągające – wskazanie niezależności sztuki wobec procesów historycznych i kulturowych. Takie założenie jest możliwe jednak pod warunkiem uznania, że istnieje jakaś uniwersalna instancja, jakaś wartość, poza historyzmem, materializmem, pragmatyzmem, koncepcjami fizjologiczno-neurologicznymi lub socjologicznymi, do której sztuka może się odwołać bezpośrednio. W taki sposób, że nie potrzebowałaby żadnego usprawiedliwienia.

Piękno? Inną drogą dochodzimy do transcendencji. W mojej opinii sztuka będzie metafizyczna w tym sensie, że będzie dotyczyć najgłębszych egzystencjalnych tęsknot i pytań człowieka albo będzie polityczna.

Oczywiście, nie mówimy o polityce w rozumieniu walki partyjnej czy frakcyjnej, ale szerszego projektu organizacji życia społecznego.

S. M.: Istotnie, ja niejakej nadziei upatruję w idei nie/możliwej i wciąż na nowo re/konstruowanej autonomii sztuk (liczba mnoga) dającej szansę wytrwania wobec wielowymiarowej, złożonej i dynamicznej przestrzeni naszego istnienia. A upatruję jej właśnie w nie/możliwym całościowym doświadczeniu. Czyli rzeczywiście: sztuka niepotrzebna, niefunkcjonalna, bo... jak praktyka antyredukcyjna, dająca szansę wydobywać się przełotnie z bezpośredniej reaktywności i przyczynowości. Nawet za cenę (post)fikcji.

Żyjemy w kulcie wolności, kreatywności i konsumpcji. Zasada przyjemności zastępuje zasadę rzeczywistości. Zaczynamy wierzyć, że nasz świat nie ma przeszłości, ale też być może nie ma przyszłości. Ideologie okazują się w praktyce marketingową autopromocją. Czy podział na

lewicę/prawicę w ogóle ma w tym kontekście jeszcze sens? Mógłbyś zdefiniować sztukę pravicową i lewicową?

P. B.: Chyba nie ma czegoś takiego. Są oczywiście artyści mający poglądy lewicowe i pravicowe, popierający tę lub inną partię. Możemy ewentualnie uznać, że sztuka służąca ideologii emancypacyjnej jest lewicowa, a sztuka idąca wbrew temu – pravicowa. To jednak duże uproszczenie, które więcej zaciemnia niż rozjaśnia.

Lecz to są w gruncie rzeczy etykiety, które mają za zadanie dezawuować dane dzieła lub artystów. Zresztą stosuje się głównie etykietę sztuki pravicowej, gdyż we współczesnych, zdominowanych przez ideologie postępu środowiskach intelektualnych i artystycznych brzmi to jak inwektywa. Bo wiadomo: prawica – nacjonalizm – faszyzm – hitleryzm. Takie są koleiny myślowe intelektualnych elit, dość prymitywne zresztą, ale niestety mocno zakorzenione w umysłach. Gdy się czyta np. *Gazetę Wyborczą* albo *Politykę*, bardzo często można się spotkać z określeniem „pravicowy artysta” wobec twórców, których te media uważają za mało ważnych lub wręcz złych. Natomiast prawie w ogóle nie spotyka się tam określenia „lewicowy artysta”, chociaż skoro istnieją pravicowi, powinni być także lewicowi.

S. M.: Rzeczywiście ideologizacja instytucji mainstreamowego *art world* staje się coraz wyrazistsza. Zauważalna jest również presja, aby „lewicowość” stała się synonimem jakości sztuki. Tak niekiedy uzasadnia się nawet przyznawanie nagród za działalność artystyczną. Jakże wszakże schematy sukcesu artystycznego oferuje lewica i prawica? Pierwsza dba o *social* – o marketing, granty, subwencje, krótko mówiąc o karierę. Druga raczej polega na samodzielnym osiągnięciu satysfakcji wewnętrznej. Czy to faktycznie atrakcyjna oferta dla młodych ludzi?

P. B.: To pytanie jest chyba najlepszym dowodem polityczności sztuki. Gdyby sztuka nie była dziś fenomenem społecznym, politycznym, dla czego środowiska polityczne miałyby się nią interesować?

Chyba każda partia, która poważnie myśli o władzy, chciałaby coś zaoferować artystom, właśnie ze względu na społeczny prestiż sztuki. Oczywiście, oferta dostosowana jest do realnego wpływu tej grupy na wynik wyborczy. Taka jest pragmatyka demokracji. Partie polityczne muszą dobrze to kalkulować, inaczej przegrają wybory. Można powiedzieć, że paradoksalnie obecnie w Polsce właśnie prawica najczęściej oferuje artystom w sensie socjalnym i finansowym – przywrócono 50 proc. kosztów uzyskania przychodu, trwają realne prace nad systemem ubezpieczeń dla artystów itp., które moim zdaniem w tej kadencji znajdą finał w parlamencie. Całkiem spore są też wydatki na kulturę, większe niż za poprzedniej ekipy. Czy jednak poprzednia ekipa była lewicowa? Mam wątpliwości. Chyba Zjednoczona Prawica jest bardziej lewicowa niż PO-PSL, w tradycyjnym sensie tego słowa – wrażliwości społecznej. Ale na

18 pewno jest konserwatywna obyczajowo. Idzie po prąd szerszym tendencjom kulturowym, mówi o rodzinie, tradycji, wspólnotcie narodowej, patriotyzmie. A to pojęcia wrogie ideologii emancypacyjnej, z której – jak powiedziałem – sztuka współczesna w dużej mierze czerpie swoje korzenie lub, mówiąc precyzyjnie, w której jest zakorzeniona.

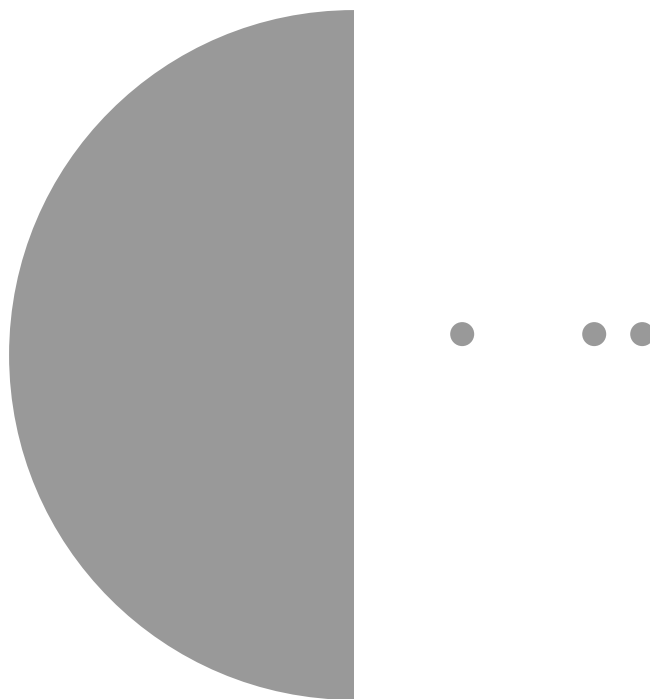
Artysta, który uważa, że istnieje prawda i fundament metafizyczny, i chce do niego dążyć przez sztukę, jest w trudnym położeniu. Ale przecież są tacy artyści.

S. M. : Czy sztuka jest śmiertelna? Przypuszczam, że może zdechnąć, zamieniając się w wizualny marketing, spekulacyjną gadżetologię, w kariery, słuszne furie, inżynierię społeczną czy PR.

P. B. : Oczywiście. Zresztą uważam, że sztuka w takim znaczeniu, jakie stosujemy do dzieł Michała Anioła czy Nicolasa Poussina, umarła już dość dawno. Sztuka współczesna, przynajmniej w głównym nurcie, jest innym bytem społecznym, chociaż są artyści, którzy starają się tworzyć w dawny sposób, ignorując ten przewrót. Nie chodzi tylko o przejście od metafizyki do polityki. Problem jest także innej natury. Umiejętności warsztatowe zanikły, horyzonty intelektualne uległy zawężeniu. Nie sądzę, by dziś mogło powstać totalne dzieło tej miary co *Boska komedia* Dantego czy freski Michała Anioła w Kaplicy Sykstyńskiej. Nie ma tak wykształconych ludzi, chociaż pewnie są równie utalentowani. Na akademiach małą wagę przykładają się do warsztatu i klasycznego rozwoju intelektualnego, wychodząc z założenia – zresztą w pewnym stopniu słusznego – że to współczesnemu artyście niepotrzebne. Lepiej wiedzieć, jak sprytnie poruszać się w świecie sztuki.

Większość społeczeństwa nadal jednak sądzi, że jest jakiś istotny związek między sztuką dawną, zgromadzoną w muzeach, a tym, co prezentują współczesne galerie. Artyści, kuratorzy z uwagi na prestiż społeczny, jakim cieszy się dawna sztuka, nie wyprowadzają społeczeństwa z błędu. I tak to wszystko funkcjonuje, trochę prawem bezwładu. Zaznaczam, że mówię o tendencji. We współczesnej sztuce można odnaleźć rzeczy wartościowe, realizujące metafizyczne znaczenia, charakterystyczne dla dawnej sztuki, ale nie jest to częste i środki są zupełnie odmienne.

S. M. : Czyli jednak wojna, a komentując nieco złośliwie z boku: uszmin-kowany totalitaryzm kontra nadąsany fundamentalizm? Czy raczej może karykatura sporu wolności i prawdy, bo przecież większości chodzi tylko o autopromocję? Gdzie mają się podziać ludzie tacy jak ja, którzy nie tylko nie wierzą w możliwość wygrania tej wojny, czyli pacyfikacji milionów ludzi z jednej czy drugiej strony barykady, lecz nade wszystko nie widzą sensu rozstrzygnięcia, czyli unieważnienia, sporu wolności i prawdy (nawet jako pragmatycznego dążenia do niej bez wiary w jej istnienie)? Sukcesem w tej wojnie ma być apokalipsa?



P. B. : Moim zdaniem nie ma sporu wolności i prawdy. Z prawdy wyra-sta wolność. Można prawdy nie znać. Można jej szukać, ale trzeba przy-najmniej wierzyć, że jest. To fundament zachodniej cywilizacji. Właśnie dążenie współczesnego świata, wyrażone w ideologii emancypacyjnej, ma na celu zastąpienie prawdy pragmatyzmem. Tu znowu odwołuję się do Chantal Delsol i jej innej książki *Czas wyrzeczenia*, wydanej niedawno przez PIW. Prawdą staje się dziś to, co nam najlepiej służy. Chodzi o po-danie pomysłu na dobre i mądre życie, które nie wymaga poszukiwania i uznania niezmiennej prawdy, bo to buduje konflikty. Dziś chodzi o taki świat, w którym każdy bezkonfliktowo może realizować swoje pragnie-nia. Te pięknie brzmiące hasła są właśnie szminką maskującą totalita-ryzm. Jak pokazał Huxley, totalitaryzm niekoniecznie musi opierać się na terrorze, ale na pewno na wykluczeniu pewnej sfery człowieczeń-stwa, dla której zostają stworzone rezerwaty.

S. M. : Wszechpanuje retoryka walki, preradykalizowanego performa-tywnego agonu, nie bez wpływu są tu mass media zamieniające co się da w sensację. Dziś nawet piłkarz nie goni za piłką, ale walczy o nią. W kon-sekwencji zaczynamy wpadać w paranoję: nie ma demokracji, jedynie walka o demokrację. Nie ma ludzi wolnych, tylko bojownicy o wolność. Nie ma artystów, tylko walczący o sztukę lub traktujący ją jak narzę-dzie walki. Twórcy już odruchowo odgrywają role buntowników, bo to należy do ich dzisiejszego „warsztatu”. Czy są szanse z tego wybrnąć? Jak odzyskać spokój niezbędny do zbudowania szerszej i bardziej przy-tomnej perspektywy?

P. B. : Ja uważam, że idea walki została z jednej strony strywializowana przez media, a z drugiej jest demonizowana przez różnych aktywistów pacyfistycznych. Nie jestem za afirmacją wojny, jak futuryści lub awan-garda rosyjska, uważam jednak, że to idea kluczowa dla kondycji czło-wieka. Nawet dla sztuki, w ramach której trwa walka z materią, uparte dążenie do celu, poszukiwanie wymagające poświęceń. To samo dotyczy idei buntu, dziś każdy „buntownik” bardzo szybko, by tak rzec, mone-tyzuje swój bunt. Wystarczy pobić kierowcę furgonetki z hasłami *pro-life* i już można się stać bohaterem w całej Unii Europejskiej.

S. M. : Żyjemy ponoć w demokracji i każdemu przysługuje wolność samo-określenia. W praktyce jednak to „my” mamy prawo do wolności słowa etc. „Innym” przysługuje jedynie obowiązek tolerancji, otwartości i przy-mus spontanicznej akceptacji. Według lewicy myślący inaczej muszą być poddani reedukacji lub usunięci z przestrzeni publicznej (tzw. *no-plat-forming*, tolerancja represywna etc.). Według prawicy inaczej myślący powinni być nawróceni. Czy wobec tego polityzacja nie wyklucza wol-ności sztuki?

P. B. : Nie sędzę, byśmy proces polityzacji mogli postrzegać jak przeciwstawienie sobie dwóch koncepcji sztuki politycznej: lewicowej i prawicowej. Moim zdaniem, i to próbuję powiedzieć w tej rozmowie, mamy dziś rodzaj dominacji bardzo agresywnej, ale bardzo atrakcyjnej dla części artystów ideologii emancypacyjnej, politycznej w tym sensie, że zakłada, mówiąc w skrócie, możliwość budowy rajy na ziemi: idealnego społeczeństwa, bez konfliktów, sporów, w którym każdy ma idealne szanse, prawa, nawet wbrew ograniczeniom wynikającym z natury. Ale by raj zaistniał, społeczeństwo musi zostać właśnie reedukowane, właściwie ukształtowane. I sztuka współczesna bierze to zadanie na siebie. Stara się tym ideom służyć. Z drugiej strony mamy pewien opór. Artystów, którzy nie interesują się tą sferą, płacąc cenę wypchnięcia z mainstreamu, artystów akcentujących autonomię sztuki, ale też artystów polemistów, którzy próbują ścierać się z dogmatami nowej ideologii, używając podobnych narzędzi. Mimo różnic oni wszyscy, by tak rzec, grają do jednej bramki, bo ich intencją jest otwarty świat sztuki.

S. M. : Dziś nieomal wszyscy chcą być dawcami lub strażnikami norm. Wymyślamy nowe reguły, bo nie chcemy, a najczęściej nie potrafimy już sprostować zastanym. Zamieniamy się tym samym w sędziów, którzy nie podlegają ocenie. A wówczas możemy być bezczelni, pazerni, bo... walczymy o wolność lub prawdę. Co ważniejsze w sztuce: wolność czy prawda?

P. B. : Jak już powiedziałem, z prawdy wyrasta wolność. Święty Paweł napisał: *wszystko mi wolno, ale nie wszystko przynosi korzyść*. Z tego wynika, że choć wolność jest niezbędna, sama w sobie nie jest etycznie nacechowana. Czegóż jeszcze potrzeba, jakiegoś kompasu.

S. M. : Czy artysta ma jakieś obowiązki, czy tylko prawa?

P. B. : Myślę, że artysta ma podstawowy obowiązek – być wierny swoim wewnętrznym przekonaniom. Powinien rozwijać się intelektualnie, dokonywać autorefleksji, to też jego obowiązek. Ale artysta, który tworzy wbrew swoim najgłębszym przekonaniom, który nie jest uczciwy wobec siebie, jest tylko lepszym lub gorszym wyrobnikiem.

S. M. : Funkcjonuję w świecie sztuki długo, ale muszę przyznać, że niezmiernie rzadko spotykam ludzi mających jakiegokolwiek poglądy. Raczej je pozorują, symulują w ramach adaptacyjnej lub koniunkturalnej mimikry. Część nawet nie rozumie sensu toczonych sporów. A jednak tworzą niekiedy ciekawe obrazy czy performance'y. Może więc w sztuce ideologia nie jest zawsze potrzebna?

P. B. : Znamienne, że użyłeś słowa „ciekawe”. Różne rzeczy mogą być ciekawe, wszystko zależy od punktu widzenia, jaki przyjmujemy do oceny. Ale faktem jest, że dzisiaj sztuka w sumie nie jest piękna ani wzniosła,

ani nawet istotna, ale właśnie bywa ciekawa. Ten przymiotnik pasuje najlepiej. Może należałoby zmienić nazwę „Akademia Sztuk Pięknych” na „Akademia Sztuk Ciekawych”? Mówiąc całkiem poważnie: wydaje się, że nie funkcjonują dziś kryteria uznawane zgodnie za nadrzędne, ale wiele różnych poglądów. I właśnie z tej perspektywy coś może być ciekawe, a coś innego mniej. To dowodzi, niestety, że pozostajemy w kręgu ideologii rozumianych jako światopoglądy mniejszej lub większej grupy. Dobrze jest, kiedy mogą funkcjonować wspólnie, nie niszcząc się wzajemnie.

S. M. : Niekiedy jednak słyszymy od „wiedzących lepiej”, że sztuka już nie musi być mądra, bo ma tylko inspirować kreatywność widzów. Strukturalnie patrząc, przeżywamy kulturowe zderzenie dwóch przeciwstawnych perspektyw. Z jednej strony jest przekonanie, że istnieją normy jakości, którym powinniśmy sprostać, bo pomagają nam dojrzewać, żyć prawdziwie i tworzyć sensowną wspólnotę. Jakości etyczne, metafizyczne, ideologiczne, ale i artystyczne czy nawet ekonomiczne. Z drugiej istnieje pogląd, że życie powinno być łatwe i przyjemne dla mnie takiego, jaki jestem. Przyznam, że to pociągająca perspektywa. Wobec przechodzenia, być może tylko chwilowego i pozornego, od cywilizacji niedoboru do cywilizacji nadmiaru, możliwość tkania rzeczywistości na nowo z naszych pragnień i roszczeń nie wydaje się zupełnie niedorzeczna. Mówiąc metaforycznie: mistrzowska asceza kontra spontaniczna konsumpcja. Jak to pogodzić? Czy widzisz szanse współistnienia na jakiejś płaszczyźnie? Jakikolwiek kompromis, czy tylko dalsza radykalizacja sporu?

P. B. : Skoro żadne normy nie są istotne i nie musimy dojrzewać, to – w odniesieniu do sztuki – do czego potrzebna jest akademie? Po to tylko, by budować samozwańcze koterie oparte na autorytecie tradycji? Chyba nie. I nie dlatego do akademii przychodzą młodzi ludzie, którym bycie artystą kojarzy się z pewnym wyzwaniem, jakąś drogą nie zawsze komfortową. Myślę, że oczekują autorytetu, mistrza, który od nich wymaga, ale też ma coś do zaoferowania. Inna sprawa, czy kogoś takiego spotykają...

S. M. : Jakimi pracami chciałbyś zilustrować naszą rozmowę?

P. B. : Zaproponuję trzy dzieła z kolekcji CSW.

1.

Fotografie-Detale Romana Opałki będące autoportretami fotograficznymi artysty i towarzyszące jego projektowi *1965/1 – ∞*. Fascynuje mnie uchwycenie wpływu czasu widoczne w tych pracach. Jak zauważył kiedyś mój kolega, świetny historyk i krytyk sztuki Piotr Juszkiewicz, ten efekt jest najciekawszy nie wtedy, gdy porównać zdjęcia, które dzieli

duży dystans czasu, ale zrobione jakby w odstępach kilku dni, może tygodni. Upływ czasu materializuje się tu w ciele artysty delikatnie, jak ziarenka piasku przesypujące się w klepsydrze.

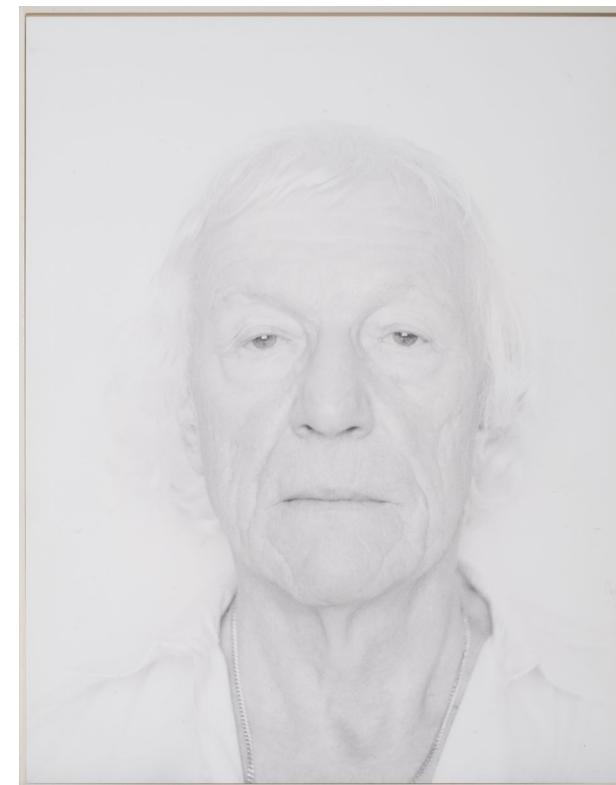
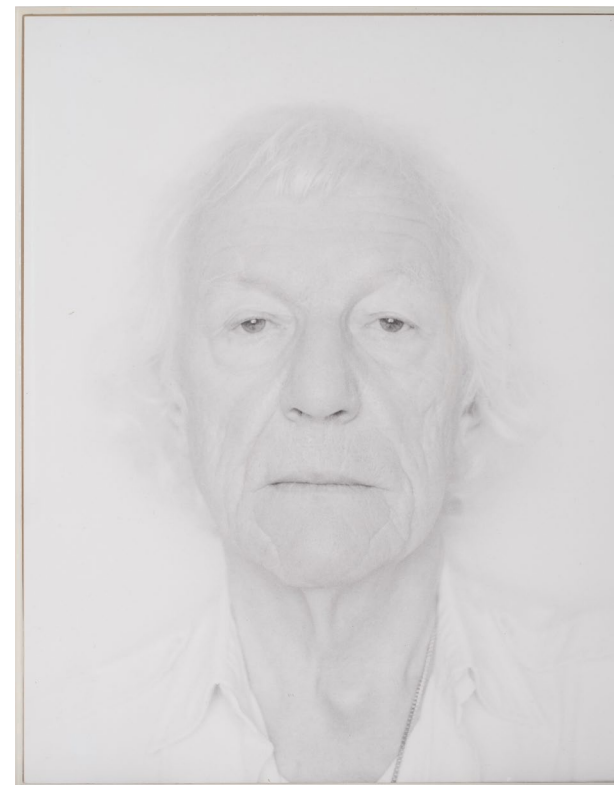
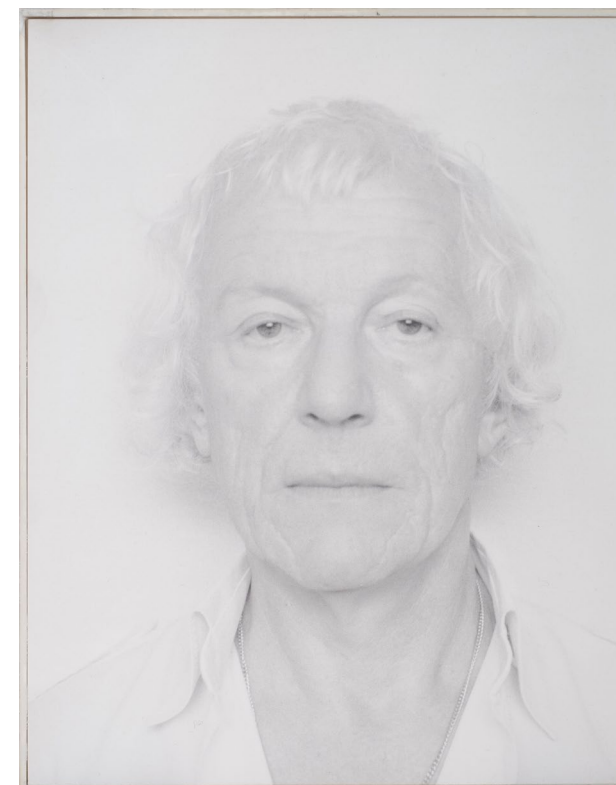
2.

Dialog ze śmiercią – fotografia będąca zapisem kluczowego momentu performance'u Zbigniewa Warpechowskiego z 1976 roku. Tutaj też jest gra z czasem, jego upływem, ale zarazem wizualne przekroczenie granicy czasu. Metaforyczne wyjście poza jego obręb, choć jednocześnie wejście w innych krąg.

3.

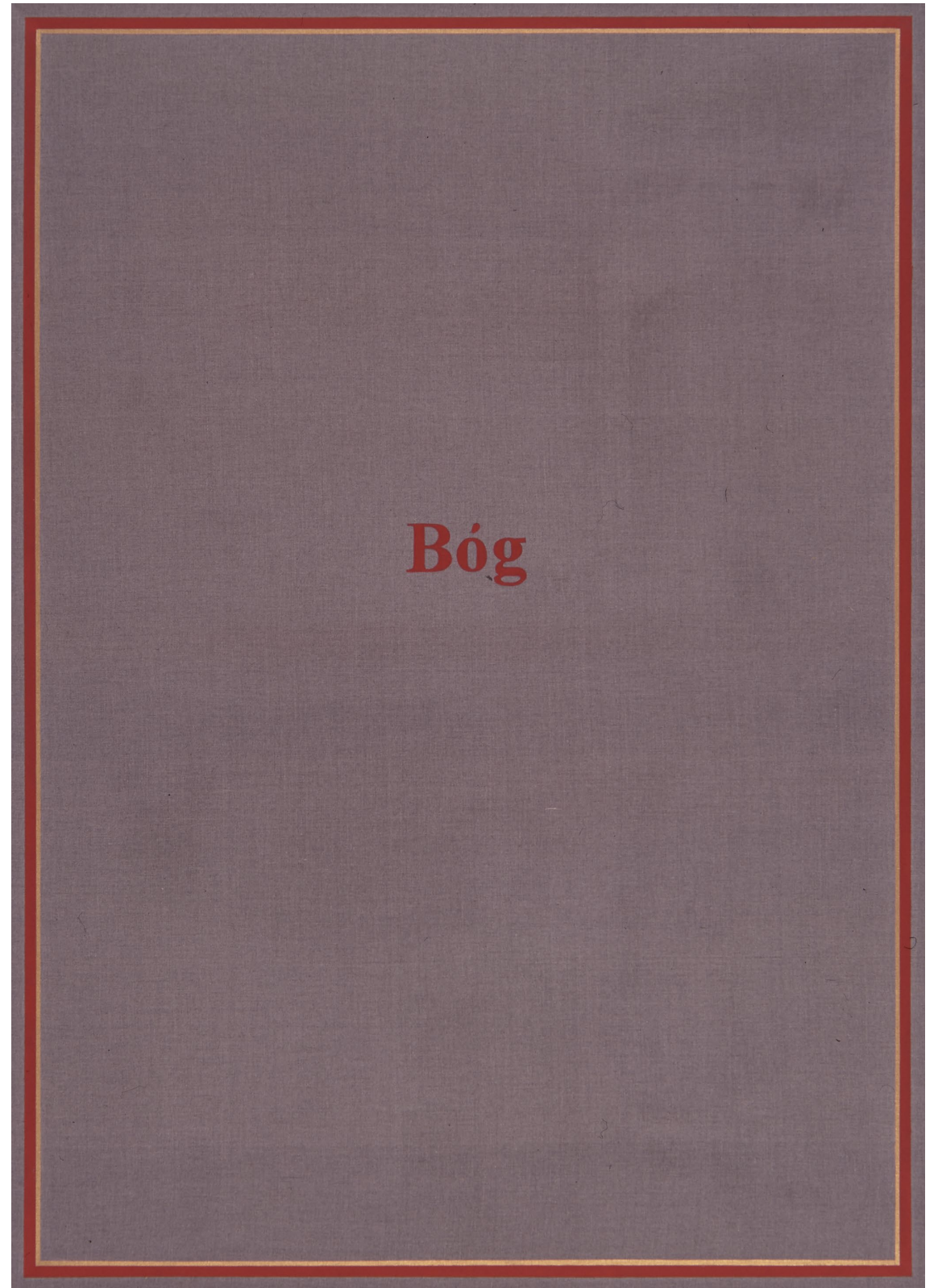
Bóg Andrzeja Dłużniewskiego – bardzo prosty obraz, można powiedzieć, że wręcz banalny. Nie znałem go wcześniej, ale trafiłem nań w kolekcji CSW i mnie zafascynował. Słowo „Bóg” wypisane trochę powyżej centrum prostokątnego płótna. Płótno delikatnie obramione żółtą i czerwoną barwą. I nic więcej, tylko monotonia faktury płótna. Ale jest niezwykła moc w tym obrazie, w jego oczywistości i w jego prostocie. Może się trochę kojarzyć z klepsydrą, choć czerwień napisu i żółta barwa symbolizująca światło temu przeczą – jakby śmierć i życie w jednym, z odniesieniem do wieczności.

Dr Piotr Bernatowicz — krytyk i historyk sztuki. Wieloletni wykładowca w Instytucie Historii Sztuki UAM w Poznaniu, a także redaktor naczelny magazynu o sztuce Artoon. Obecnie dyrektor CSW Zamek Ujazdowski w Warszawie.





↑ ZBIGNIEW WARPECHOWSKI,
DIALOG ZE ŚMIERCIĄ, PERFORMANCE, 1976



→ ANDRZEJ DŁUŻNIEWSKI, BÓG



ŁUKASZ WIĄCEK

Kategoria: *Obrazy strajkujące*
 Kategoria nadrzędna: *Malarstwo pasożytnicze*
 Królestwo: *sztuka zaangażowana*
 Typ: *artysta*
 Przedstawiciel: *Arek Pasożyt*

26

W dość niespokojnych czasach, w których przyszło nam żyć, zarówno działania artystów, jak i ich dzieła zaczynają nierozdzielnie wiązać się z polityką. Można pokusić się o stwierdzenie, że są od niej uzależnione – uwikłane w pewnego rodzaju pasożytnicze współzycie. Działania polityczne stają się zatem pożywką dla artysty, który operując wypracowanym przez siebie językiem (w tym przypadku malarskim), tworzy wypowiedzi oraz sytuacje wyraźnie zaangażowane ideowo, politycznie oraz społecznie.¹

Arek Pasożyt stanął do konfrontacji z zastaną rzeczywistością, podjął zatem próbę wyjścia poza konwencje czysto obrazowe oraz utrwalone we współczesnym *art worldzie* nawyki tradycyjnego rozumienia i widzenia obrazu. Działania Pasożyta wrywają odbiorcę z utartego schematu nie tylko postrzegania, ale przede wszystkim odbierania dzieła sztuki w tradycyjnej przestrzeni wystawienniczej. Chodzi tu o świadome burzenie istniejących hierarchii, założeń funkcjonujących wewnątrz obrazowości i ustanowienie w tym zakresie zupełnie nowego rodzaju relacji. Zatem działanie prowadzące do rozsadzenia istniejących ram

1 M. Grabowska, *Każda sztuka jest polityczna. Rozmowa z Grzegorzem Kłamanem* [w:] <https://sztukapubliczna.pl/pl/kazda-sztuka-jest-polityczna-grzegorz-klaman/czytaj/108> (dostęp: 14.04.2021).

i konwencji odbierania dzieła sztuki stanowi *próbę wyjścia ku temu, co inne, odmienne, nieznanne, niezrozumiałe, nieprzedstawiane, niewidzialne*.²

Zaangażowanie polityczne artystów pojawia się głównie w momentach, gdy ich zdaniem granice funkcjonowania demokracji bądź wyznawane przez nich wartości zostają naruszone. Działania toruńskiego artysty Arka Pasożyta niewątpliwie stanowią reakcję mającą na celu zmanifestowanie sprzeciwu wobec aktualnych decyzji politycznych.

W czasie eskalacji bezprawia i niesprawiedliwości (...), na które odpowiadają społeczno-polityczne ruchy uliczne, adekwatnym pomysłem było, i jest nadal, wyjść na ulicę protestować z obrazami, które maluję w pracowni.³

Obrazy strajkujące, z którymi artysta wkracza w przestrzeń publiczną, stanowią fragment obszerniejszego cyklu *Malarstwa pasożytniczego*. Pasożytnicza działalność artysty Pasożyta, żerującego na tkance już istniejących obiektów (obrazach innych artystów bądź reprodukcjach dzieł polskiego i światowego malarstwa), charakteryzuje się wniknięciem w strukturę danej pracy. Owa twórcza ingerencja artysty w zastaną – pierwotną tkankę obiektu, nie tylko fizyczną (w warstwę malarską), ale przede wszystkim symboliczną (obrazu jako nośnika treści), ponownie otwiera dyskusję o autonomii sztuki, w której kwestia zawłaszczeń jest nie tylko złożona, lecz i wieloraka.⁴

Obrazy strajkujące, będące zatem wielopoziomowym nośnikiem symbolicznym (zastanym – pierwotnym oraz nadanym – wtórnym), wkraczają w przestrzeń publiczną, aby zmanifestować sprzeciw wobec decyzji rządzącej grupy ludzi, która nie zwraca uwagi na przekonania innych i narzuca swoje wartości całemu społeczeństwu. Taka sytuacja doprowadza do społecznego konfliktu, który zaowocował wyjściem na ulice części obywateli domagających się poszanowania ich praw. *Obrazy strajkujące* zostały namalowane zatem w reakcji na aktualne protesty, demonstracje oraz ruchy społeczne działające w przestrzeni publicznej. Artysta pasożyt, wykorzystując slogany wykrzykiwane na ulicach, przenosi je w formie haseł na zastany obiekt. Na pasożytniczo wykorzystanym podłożu pojawiają się słowa wchodzące w interakcje z pierwotnym, zredefiniowanym i przekształconym wizerunkiem obrazu, tworzące krytyczny komentarz do działań politycznych, które namawiają do nienawiści, umacniania fobii, a tym samym prowadzą do dzielenia społeczeństwa.

Wyjście z obrazem to dla mnie wciąż trochę niekomfortowa sytuacja. Przychodzę na demonstrację, staję w tłumie i obraz, który trzymam

2 R. Kleśta-Nawrocki, *Polityczność czytelnika. Przypadki sztuki krytycznej i zaangażowanej* [w:] *Humanistyka i polityka. Czy wszystko jest polityczne?* Toruń 2018, s. 158.

3 M. Barcikowska, *Strajkujące obrazy. Rozmowa z Arkiem Pasożytem* [w:] <http://postmedium.art/strajkujace-obrazy-rozmowa-z-arkiem-pasozytem/> (dostęp: 15.04.2021).

4 Zob.: S. Marzec, *O zawłaszczeniach w sztuce*, Forum Nowych Autonomii Sztuk, Elbląg 2018, s. 117–118.

27





zazwyczaj pod pachą lub w rękach, w pewnym momencie wyciągam jak najwyżej w górę (...) wiem, że muszę go jak najwyżej unieść, by był widoczny. W pierwszych sekundach czy może nawet minutach czuję dyskomfort, także wokół siebie. Jakiś typ wyjął obraz, co na nim jest, co to oznacza, czy on jest za naszą demonstracją czy przeciw?⁵

Należy zatem pamiętać, że uczestnicy każdego protestu, domagający się poszanowania swych praw w imię własnych wartości przez pewnego rodzaju wywieranie nacisku na organy ustawodawcze, automatycznie stają się elementem rozgrywanej się na ich oczach politycznej gry. Taka sytuacja pokazuje, że nigdy nie wiemy, co może się wydarzyć podczas strajku, a jednocześnie stawia pytanie, czy odbiorca dzieła wkraczającego w przestrzeń publiczną przybierze wobec niego postawę pasywną (wyłącznie obserwatora), czy aktywną (interaktora).⁶ Na pewno interaktywna postawa wobec dzieła sztuki w czasie rzeczywistym oraz komunikacja z obiektem w formie wzajemnego oddziaływania jest jak najbardziej pożądana przez artystę. Ponadto performatywny/manifestacyjny charakter ekspozycji dzieła sprawia, że obiekt może być odbierany różnie, w zależności od miejsca, czasu i aktywności interaktora nadającego dziełu dodatkowe konteksty składające się na całościową wymowę komunikatu artystycznego zawartego w obrazie. Wyniesienie obiektu i wpasowanie go w żywą tkankę protestu przez Pasożyta jest zatem tylko impulsem – pierwszym kontekstem dzieła. Następnie obiekt nabiera dodatkowych znaczeń, ale już w interakcji z odbiorcą.⁷

W tym miejscu nie tylko dzieło sztuki, które staje się aktywnym uczestnikiem manifestacji przez zawartą w nim treść, jest narażone, ale i sam twórca wkraczający w przestrzeń publiczną. Wspomniana interaktywność odbiorcy w kontakcie z dziełem sztuki przybiera bowiem niekiedy agresywną formę. Pamiętajmy, że w czasie manifestacji, będącej skutkiem konfliktu, dla jednej ze stron ów obiekt stanowi nośnik nieakceptowanych treści, a tym samym narażony jest na uszkodzenie bądź zniszczenie.

Zatem Arek Pasożyt w swej twórczości niewątpliwie realizuje ambitny cel – podejmuje próbę wyjścia naprzeciw zastanej rzeczywistości, głośnego zmanifestowania swojego stanowiska przez działania artystyczne w przestrzeni publicznej, w której sztuka ma szczególną cechę krótkotrwałego, choć mocnego oddziaływania na widza. *Obrazy strajkujące*, będące głównym uczestnikiem działań performatywnych Pasożyta, nie tylko wspierają dane wydarzenie, ale przede wszystkim przez rezonowanie treścią w nich zawartą mają pobudzić do zdefiniowania na nowo miejsca, relacji oraz sposobów postrzegania rzeczywistości, w której przyjdzie nam żyć. ✖

⁵ M. Barcikowska, op.cit. (dostęp: 15.04.2021).

⁶ M. Grabowska, op.cit. (dostęp: 14.04.2021).

⁷ Zob.: R.W. Kluszczyński, *Film-Wideo-Multimedia. Sztuka ruchomego obrazu w erze elektronicznej*, Warszawa 1999.



GRZEGORZ BORKOWSKI

Dyfuzje neoawangardy

32

Od razu przyznam, że jestem fanem polskiej sztuki neoawangardowej¹ z lat 60., 70. i 80. XX wieku. Z pewnością nie fanem bezkrytycznym, jednak na tyle zdecydowanym, że chętnie bym widział stały trend sięgania do tej sztuki, niemal regularnie przynoszący kolejne wystawy lub publikacje. Choćby tak, jak było w pierwszym dziesięcioleciu XXI wieku, kiedy pojawiły się takie wymowne fakty jak wystawa i publikacja *Warsztat Formy Filmowej* (CSW Zamek Ujazdowski, 2000), cykl Zbigniewa Libery *Mistrzowie* (Atlas Sztuki, 2004), książka Łukasza Rondudy i Piotra Uklańskiego *Sztuka polska lat 70. Awangarda* (2009) oraz kilka publikacji i wystaw związanych z Janem Świdzińskim. Zresztą i w następnej dekadzie nie było źle; co ważne, nie tylko dzięki muzeom (bo to jakby ich obowiązek), lecz także w wyniku inicjatyw prywatnych galerii i fundacji motywowanych indywidualnymi zainteresowaniami. W działalności np. Fundacji Arton, Galerii Piekary czy Fundacji Profile (by wymienić tylko niektóre podmioty) widać przypominanie dorobku neoawangardy, lecz także pracę nad jego rewizją prowadzoną z poczuciem, że dorobek ten wciąż nie jest dostatecznie obecny w kulturze. Dzieła tego nurtu przede

¹ Przyjmuję znaczenie terminu „neoawangarda” stosowane przede wszystkim w trzech syntetycznych tekstach: Stefana Morawskiego *Awangarda artystyczna (o dwu formacjach XX wieku)*, w te goż *Na zakręcie od sztuki do po-sztuki*, Kraków 1985, s. 249–278, oraz Grzegorza Dziamskiego *Neoawangarda, wprowadzenie do sztuki współczesnej*, „Dyskurs. Pismo Naukowo-Artystyczne ASP we Wrocławiu”, nr 12/2011, s. 6–30; <https://wuwr.pl/dyskurs/article/view/10444/9736>.

wszystkim powstawały bowiem w czasach PRL i były wtedy najwyżej tolerowane przez władze państwowe, a zaistnieć mogły jedynie w instytucjach alternatywnych lub tzw. galeriach autorskich. W dekadach, kiedy neoawangarda formowała się, nie mogła w Polsce wejść do szerszego obiegu kultury. W państwowych instytucjach sztuki mogła zaistnieć dopiero po zmianie systemu politycznego w 1989 roku.

Tutaj jednak nie chciałbym zajmować się wątkiem przywracania pamięci o neoawangardzie, jej całkowicie zrozumiałym „odmrażaniem”, wypełnieniem „białych plam” wiedzy o dorobku tego nurtu, bo na szczęście zajęło się tym (choć po wielu latach) środowisko badaczy historii sztuki. Ale choć prowadzone są badania historyczne, wciąż istnieje potrzeba pojawiania się dorobku neoawangardy w kontekście obecnie powstającej sztuki.

Trzeba bowiem uwzględnić, że neoawangarda jako nurt, który doprowadził do znacznego przekształcenia zakresu pojęcia sztuki, dokonała tego nie tylko za sprawą swych dzieł, lecz także towarzyszącej im publicystyki i aktywności w ośrodkach sztuki. I właśnie jako nurt artystyczny, a właściwie coś szerszego – formacja wewnątrz kulturowa – neoawangarda jest dziś już niemal zamkniętym segmentem historii kultury. Natomiast dzieła neoawangardy (także niektóre jej teksty noszące znamiona manifestów) możemy teraz postrzegać już w znacznym stopniu poza czasem i kontekstem ich powstania – obserwować przede wszystkim to, co niosą obecnie, konfrontować z dzisiejszym polem sztuki. Okazuje się wtedy, rzecz zastanawiająca, że artefakty neoawangardy niejednokrotnie skutecznie podważają przyzwyczajenia współczesnego świata sztuki uformowanego przecież m.in. w następstwie procesów rozpoczętych przez neoawangardę. Obnażają miałość i trywialny eklektyzm znacznej części aktualnej produkcji artystycznej, a jednocześnie pomagają dostrzec w innego rodzaju współcześnie realizowanych pracach cenne wykraczanie poza zawężone horyzonty „aktualności”. W sumie zatem pomagają rozwarstwiać homogeniczność tego, co proponuje dzisiejszy *art world* jako całość.

Ten fermentacyjny potencjał teraźniejszego pojawiania się dzieł neoawangardy w postawangardowym świecie nie jest dziwnym paradoksem, lecz wynikiem dużych zmian w ostatnich trzech dekadach po neoawangardzie w świecie (nie tylko sztuki), w którym żyjemy. Od początku lat 90. XX wieku w ogromnym zakresie zmienił się nie tylko układ geopolityczny (i geoeconomiczny), lecz również: rola mediów komunikacji, charakter dyskursu kulturowego i w końcu także charakter całej kultury wizualnej. I w tym nowym porządku/nieporządku świata znowu pewne impulsy neoawangardowe mogą stać się interesujące. Możliwe więc, że wydobywanie pewnych artefaktów neoawangardy z czasu ich powstania i przenoszenie do czasu teraźniejszego nie będzie tylko przypomnianiem zaszłości, lecz działaniem z teraźniejszością. W każdym razie warto tego próbować, sięgając i do tekstów, i do dzieł z przeszłości, lecz nie tylko na polach dyskursów historycznych.

33



BĄDZ
ZAWSZE
GOTÓW

ABSOLUTE ISOLATION

Z tego powodu na łamach *Aspiracji* w cyklu *Archiwalne, ważne dziś* przypomniałem wybrane wypowiedzi polskiej neoawangardy – teksty Włodzimierza Borowskiego, Andrzeja Partuma, Jana Świdzińskiego, Andrzeja Dłużniewskiego, Leszka Przyjemskiego/Anastazego Wiśniewskiego i sensybilistyczne rysunki Michała Jędrzejewskiego. Dostrzegałem w nich bowiem wytyczanie indywidualnych dróg w ramach nurtu, którego autorzy tych wypowiedzi sami byli częścią. Prowadzili od wewnątrz rodzaj rewizji tego nurtu przez autorefleksję dotyczącą swego miejsca w środowisku artystycznym. W imię etosu awangardy starali się wymknąć powstającym stereotypom (neo)awangardowej sztuki i tego, co się wokół niej wydarzało. Podobnego rodzaju czujność i wewnętrzny krytycyzm potrzebne są chyba jeszcze bardziej w obecnym postawangardowym i postpostmodernistycznym świecie.

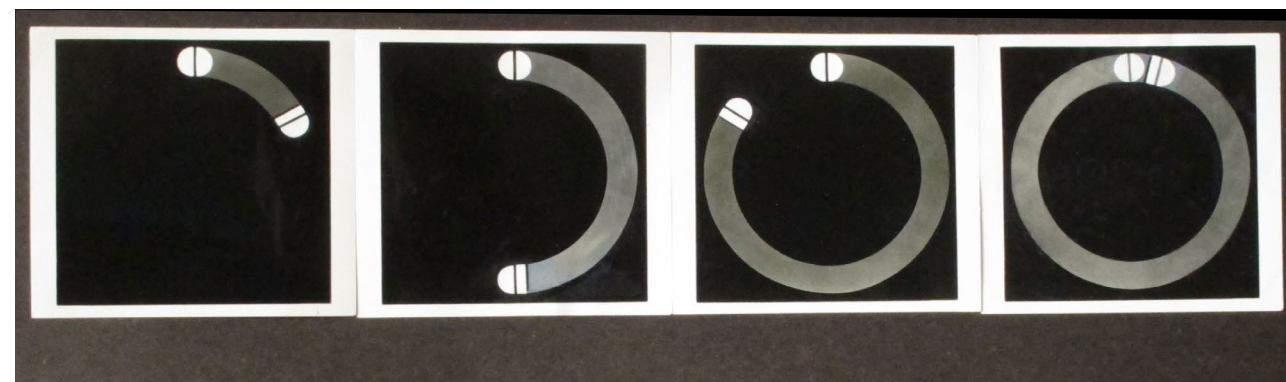
Jednakże, by tekstowe wypowiedzi dyskursywne czy intuicjonistyczne manifesty chociaż częściowo spełniły swoje zadanie, potrzebne jest prezentowanie odpowiednich dzieł. To przecież one przede wszystkim mają przemówić do widzów, uaktywnić w nich to, czego być może wcześniej nawet nie szukali, rozwijać w nich to coś wartościowego, co unaocznic może sztuka. Sztuka, którą spotkają w czasie teraźniejszym, czasie najbardziej realnym i dla nas najważniejszym – choćby dzieło, które do sztuki doprowadza, powstało znacznie wcześniej.

W okresie epidemii i izolacji nasze odczuwanie czasu uległo szczególnemu rozregulowaniu, któremu towarzyszy niepewność ogólnych zasad funkcjonowania w najbliższej przyszłości. Wiemy, że potrzebne jest głębsze przewartościowanie owych zasad także w sferze sztuki, jednak okazuje się to trudniejsze, niż się spodziewaliśmy. Może trzeba wyjść poza horyzonty wąsko rozumianej współczesności? Choćby zwrócić się do dzieł neoawangardy. Wystawom o historii tego nurtu, niewątpliwie poznawczo potrzebnym, zagraża jednak uhistorycznienie przedstawianych zjawisk, zamykanie ich w kapsułach czasu minionego. Dlatego spróbowałem innej formuły wystaw, w której możliwa będzie interakcja sztuki neoawangardowej z dzisiejszą.² Charakter tej interakcji nazywam dyfuzją czasu.

Dyfuzja to termin z dziedziny fizyki, określający spontaniczne i niekontrolowane przenikanie cząstek materii między dwoma (lub więcej) ośrodkami, obecnie stosowany też do zjawisk przenikania informacji

i innowacji w sferze społecznej. Odniesienie dyfuzji do zagadnień czasu jest oczywiście metaforą, sądzę jednak, że może być ona użyteczna do uchwycenia związków między sztuką powstającą obecnie a sztuką z nieodległej przeszłości. Nie chodzi tu o nostalgię, czyli tęsknotę za powrotem czegoś, co było, lecz o to, by w czasie obecnym znalazły się dzieła z przeszłości, by nie tylko stały się odzyskanym zasobem, lecz mogły dyfundować ze znacznie nowszymi. By mogły stać się znowu aktywne. Dyfuzje, jako procesy nie w pełni przewidywalne i tylko częściowo poddające się kontroli intelektualnej, mogą ujawnić nowe konteksty i znaczenia zawarte zarówno w przeszłości, jak i we współczesności. Akcent na spontaniczność interakcji wyraźnie odróżnia wystawy poszukujące dyfuzji czasu od badawczych przedsięwzięć o charakterze historycznym i naukowym (niczego im zresztą nie ujmując). Dyfuzje z udziałem dzieł neoawangardy niejednokrotnie ujawniają energię tworzącą nowe jakości poznawcze, a nie jedynie odtwarzającą czas miniony. Zresztą, tego rodzaju dyfuzje czasu mają sens także w odniesieniu do różnych dzieł z nieodległej przeszłości, nie tylko sztuki neoawangardowej.

Kwestie te są szczególnie ważne w polu sztuki określanej jako „współczesna”, bo prowadzą do pytań o to, jaki zakres jej pojęcia gotowi jesteśmy przyjąć? Czy decydują o tym kryteria czasowe, czy ideowe, czy może jednak także postawy osób oglądających. ✖



2 Dwie tego rodzaju wystawy zrealizowałem w ramach Międzynarodowego Festiwalu *Interakcje w Ośrodku Działań Artystycznych* w Piotrkowie Trybunalskim. Pierwszą: *Przedmioty aktywne* (Janusz Bałdyga, Izabela Chamczyk, Iwona Demko, Monika Drożyńska, Grupa Restauracja Europa, Ryszard Ługowski, Cecylia Malik, Andrzej Partum, Ryszard Piegza, Jan Świdziński, Ewa Zarzycka) w 2018 roku, drugą: *Dyfuzje czasu* (Ewa Bloom-Kwiatkowska, Angelika Fojtuch, Marzenna Kosińska, Zofia Kuligowska, Paweł Kwiek, Natalia Lisova, Fredo Ojda, Leszek Przyjemski, Zbigniew Warpechowski) w 2019. Następnie w Galerii Działań w Warszawie (w 2020 roku) prezentowana była druga edycja wystawy *Dyfuzje czasu* (uzupełniona o rekonstrukcję pracy Włodzimierza Borowskiego wykonaną przez Pawła Ziębaczewskiego i Weronikę Borowską).

✦ MARZENA KOSIŃSKA, ZEGAR, 1977, WERSJA FOTOGRAFICZNA. KOLEKCJA GALERII DZIAŁAŃ

✦ LESZEK PRZYJEMSKI, Z CYKLU POKAZY PRYWATNE, 1973, ELBLĄG. ARCHIWUM MUSEUM OF HYSTERICS



AGNIESZKA MARIA WASIECZKO

O wystawie *FOR/MA/CJA* w Galerii XX1

FOR/MA/CJA – KOCHAŃSKI, SIWCZUK, STASZEWSKI,
GALERIA XX1, WARSZAWA

25 MARCA–23 KWIETNIA 2021

38

Tytuł wystawy *FOR/MA/CJA*, zaprezentowanej w stołecznej Galerii XX1 (kurator: Jacek Staszewski) to zarazem nazwa nieformalnej grupy tworzonej przez trzech absolwentów, a obecnie dydaktyków Wydziału Grafiki ASP w Warszawie: Rafała Kochańskiego, Piotra Siwczuka i samego Staszewskiego. Połączyły ich zainteresowania oraz szacunek, jakim darzą FORMĘ. Dlatego, aby zwrócić uwagę na jej znaczenie, tytuł wystawy zapisano w specjalny sposób i podzielono na sylaby ukośnikami. Wszyscy twórcy uczą rysunku, który traktują jak podstawowe medium wypowiedzi artystycznej. Trzech artystów odrobiło też lekcje w pracowni malarstwa ich nauczyciela, prof. Jerzego Tchórzewskiego. Bolesnie doświadczony przez wojnę oraz śmierć bliskich, ukazywał zdeformowane ciało ulegające rozpadowi i atrofii. Malował niepokojące figury – człękoksztaltne stwory, niby to „utkane” z mgły lub dymu, które unoszą się w mrocznej przestrzeni. Dlatego najistotniejszym polem swych poszukiwań uczestnicy wystawy *FOR/MA/CJA* uczynili figurę, fizyczność oraz cielesność człowieka, jednak wyciągnęli całkiem różne wnioski. Wszystkie pokazane prace powstały w 2020 i 2021 roku. Ze względu na pandemię można je było oglądać przez okna. Dzieła uzupełniła prezentacja wideo. Udostępniana na dwóch monitorach, ustawionych na parapetach okien, umożliwiła przyjrzenie się detalom, ale również poznanie innych, niepokazanych prac artystów, choćby malarstwa.

Rafał Kochański symbolicznie ukazał upływ czasu, przemijanie oraz ruch człowieka. Powiada, że w swych poszukiwaniach artystycznych *zawsze stara się powracać do źródeł*. Artysta zdaje się mierzyć z kanonem

idealnego ciała, ustalonym w kulturze starożytnej Grecji. Dbałość o rysunek, wierność klasycznej formie i antyczne konotacje, do których twórca przyzwyczał nas w swych pracach, choćby w cyklu *Orfeusz i Eurydyka* (2015), nie przeszkadzają mu czerpać z nowoczesnego warsztatu pracy grafiki komputerowej. Swe dzieła, w których wykorzystuje tradycyjne metody techniki warsztatowej, poddaje obróbce na komputerze. Budując ich kompozycję, sięga po fotomontaż. Wzbogaca je o ponadczasowe motywy i symbole, dodaje plamy kolorów, rozświetla jedne fragmenty i zaciemnia inne. W Galerii XX1 pokazał wydruki cyfrowe sześciu wielkoformatowych prac graficznych, na których została ukazana w różnych ujęciach postać. Znalazła się wśród nich oddana w zbliżeniu twarz i głowa, a także popiersie, zobrazowane frontalnie oraz od tyłu, z rękami złożonymi na głowie. Autor zbudował iluzję ruchu, rozmywając kontury. Dzięki temu postaci, zasłaniające twarze dłońmi, znikły pod nawarstwiającymi się obrazami, a ich szczegóły zatarły się. Artysta zastosował stonowaną kolorystykę: bogatą gamę szarości, ale też zgaszone fiolety, róże i ugry. Do kompozycji wplótł symbole, m.in. kojarzące się z przemijaniem ćmy oraz mandale będące metaforą błędzenia po meandrach losu. Nasz niepokój budzi rozczłonkowanie przez artystę ciała i wycięcie ich fragmentów. Na jednej pracy znalazły się ucięte w górnej partii nogi, które bezładnie zawisły nad wodą z dryfującą po niej łódką wykonaną z kartki papieru. Spojrzenie na stopy postaci, której twarzy nie widzimy, prowokuje pytania: „do kogo one należą?”, „co się wydarzyło?”, „dlaczego?”. Poruszone, rozmyte i niewyraźne ciało u Kochańskiego niesie sprzeczność nieskończoności i skończoności. Dlatego w tekście towarzyszącym wystawie krytyk sztuki Bogusław Deptuła w kontekście prac artysty trafnie przypomniał o Heideggerowskim „byciu ku śmierci”.

Piotr Siwczuk bada ślady naszej obecności, które unaoczniają pozorną trwałość bytu. Na wystawie pokazał sześć prac graficznych: dwie z cyklu *Głowa w czasie (II–III)* oraz cztery *Figury (I–IV)* z cyklu *Tempus*, które zostały wykonane w 2021 roku autorską techniką odbijaną. Grafiki uzupełniła rzeźba złożona z dwóch stojących figur ludzkich. Zarówno w medium płaszczyznowym, jak i przestrzennym artysta zmierzył się z wątkiem upływu czasu oraz podatności materii na proces rozpadu. Poddana destrukcji tytułowa część ciała z prac *Głowa w czasie* przypomina raczej niespokojną, pozbawioną spójnej formy, eksplodującą materię. Cykl *Tempus* (łac. czas) ukazał zaś nierozpoznawalne na pierwszy rzut oka, zdeformowane figury ludzkie o odsłoniętych szkieletach, które wyłaniają się z sieci linii, kropek i nakłuc papieru. Z dwuwymiarowego medium grafiki artysta przeniósł swe poszukiwania formalne do trójwymiarowej rzeźby. Dekonstrukcji poddał dwie hieratyczne figury ustawione na tle prac graficznych. Na wystawie zdawały się one „rozsypanywać” w oczach widza, tracić fragmenty, zanikać. Jedną z rzeźb artysta pozbawił głowy, wyciął fragmenty jej nóg, naruszył szczegóły anatomii oraz spójność materii, która stała się poszarpana, nieciągła. Podkreślił nieodporność tworzywa na działanie czasu, rozsypując pod figurami, na

39

➔ RZEŻBA I GRAFIKI
PIOTRA SIWCZUKA,
FOT. I. SKWARCAN





◀ OD LEWEJ:
PRACE GRAFICZNE
RAFAŁA KOCHAŃSKIEGO,
RYSUNKI JACKA
STASZEWSKIEGO,
FOT. I. SKWARCAN

▶ PRACE PIOTRA
SIWCZUKA, W TLE
RYSUNKI JACKA
STASZEWSKIEGO,
FOT. I. SKWARCAN



podłodze galerii, piasek. Dzięki temu upodobnił je do rzeźb „w procesie”, z których osypują się ziarenka materii. Jednak figury zostały wykonane ze sztucznego, dość lekkiego tworzywa na konstrukcji metalowej. Dzięki sięgnięciu po ten materiał, imitujący porowaty kamień obsypany piaskiem, rzeźba nie poddała się sile ciężenia i zachowała stabilność, mimo wycięcia istotnych elementów jej budowy. Ukazując dwie sylwetki ludzkie, twórca odwołał się do mitów i symboli od wieków zakorzenionych w kulturze. Zmierzył się z biblijną opowieścią o Adamie i Ewie oraz dualizmem pierwiastka żeńskiego i męskiego. W surowych i statycznych rzeźbach artysty można dostrzec zainteresowanie śladami dawnych kultur, choćby archaiczną rzeźbą grecką, hieratycznymi posągami egipskich faraonów w otoczeniu bóstw z okresu Starego Państwa. Prace Piotra Siwczuka kojarzą się też z *Figurami osiowymi* Jana Lebensteina. Te kompozycje o silnie zaznaczonej wertrykalności, ożywione fakturą malarską, stały się podstawą przedstawień hybrydycznych postaci oraz fantastycznych stworzeń.

Jacek Staszewski skupił się na portrecie, który zestawiał z abstrakcją. Wykorzystując rytm zróżnicowanych formatów, zaprezentował cykl rysunków ołówkiem na papierze. Wykonane pod wpływem emocji kwadratowe portrety twarzy różnych osób przedzielił prostokątnymi kompozycjami abstrakcyjnymi, wypełnionymi układami niekończących się, niekiedy zagęszczających się lub zmieniających swój bieg linii. Zdaniem Staszewskiego to *nośnik czystego przekazu graficznego opisującego świat*, dlatego idealnie posługuje się ołówkiem. Wydobywając rysy uwiecznianych osób, odpowiednio dobiera grubość i natężenie linii. Gęsto je kreśli, delektuje się połyskiem grafitu i łudzi widza, naśladowując efekt metalu. Swe poszukiwania artysta zapowiedział cyklem *Skala szarości* (2019), będącym *zapisem istnienia człowieka we współczesnym świecie*, pełnym zniuansowanych odcieni szarości. Jego zamazane, nieostre, jakby oglądane przez mgłę, rysunkowe portrety przypominają fotografie. Traktując je jako formę zatrzymania czasu, twórca ukazał frontalnie twarze zapamiętanych osób – unieruchomione, jakby zamrożone. Jego portrety – niczym zza szyby, o zatartych szczegółach, niosące uczucie pustki – to zapis minionej chwili. Tematem przewodnim swego tekstu *Pamiętnik ślepeca (Memoirs of the Blind)*,¹ który powstał przy okazji kuratorowania wystawy pod tym samym tytułem w paryskim Luwrze (1990/1991), Jacques Derrida uczynił oślepienie, rozumiane jako stopień zerowy poznania. Zdaniem filozofa ślepotą jest jedną z form widzenia, gdyż wszystkie zmysły mają udział w procesie tworzenia idei, czyli rysunku umysłu. Myśl, że rysownik jest ślepy na obserwowany obiekt, a jego ręka razem z narzędziem porusza się w mroku niewiedzy, to moim zdaniem trop użyteczny również w badaniu rysunków Jacka Staszewskiego. ✖

1 Zob.: J. Derrida, *Memoirs of the Blind: The self-portrait and other ruins*, The University of Chicago Press Ltd., London 1993.



KRZYSZTOF JURECKI

Lisy mają nory, ptaki swoje gniazda.

Kilka słów o wystawie Magdaleny Kuleszy-Fedkowicz

44

JAKA TO FORMA? I CZY FORMA JEST NAJWAŻNIEJSZA?

Wystawa malarstwa Magdaleny Kuleszy-Fedkowicz pt. *Lisy mają nory, ptaki swoje gniazda* w Otwartej Pracowni w Krakowie (luty – marzec 2021 roku) dla jednych jest przykładem sztuki akademickiej, dla innych poszukiwaniem symbolizmu, a nawet ekologizmu lub szamanizmu. Pewnie każda z tych opcji interpretacyjnych ma mocne strony, ale żadna nie jest do końca prawomocna. Obecna forma malarstwa artystki powstała około 2014–2015 roku, choć istnieje widoczna zależność między jej pracami dyplomowymi z 2008 roku, np. *Young Birches*, a obecnymi. Dla zrozumienia całej twórczości jednym z wyznaczników może być obraz *Journey* (180x150 cm, tempera jajowa i akwarela) przedstawiający podróż tajemniczej osoby leżącej w łodzi i płynącej w nieskończonej przestrzeni, niekoniecznie tylko wody, ponieważ granice wyobraźni nie mają granic i są tradycją romantyczną. Czy jest to nieokreślona bogini? Raczej *alter ego* artystki.

Z dużą dozą pewności mogę powiedzieć, że forma malarstwa Magdaleny Kuleszy-Fedkowicz wyrasta z tradycji krakowskiej, z pracowni prof. Leszka Misiaka. Wykazuje wiele związków np. z dotychczasowymi dokonaniem Rafała Borcza czy Moniki Chlebek. Zapewne można wskazać więcej porównań, ale to niepotrzebne, gdyż forma jest tylko częścią składową tego, co określamy mianem obrazu. Poza tym wynika ona zawsze z atmosfery duchowej, pewnie typowej dla ASP w Krakowie. Ważne jest dla mnie to, że owa forma różni się od tych, jakie znam.



↑ MAGDALENA
KULESZA-FEDKOWICZ,
FRAXINUS EXCELSIOR,
TEMPERA JAJOWA I OLEJ
NA PŁÓTNIE 150x180 CM,
2019

45

Artystkę interesuje nieustająca transformacja wszystkiego, duchowa wspólnota wszelkich istot, w tym świata fauny. Sądzę, że w ogólnym zarysie jej twórczość jest poszukiwaniem bliskim działaniom Magdaleny Abakanowicz w latach 90. XX wieku, kiedy stworzyła ideę architektury arborealnej i chciała przywrócić duchowej roli sztuki w kontrze do dzisiejszego zupełnie technicyzowanego świata, wyznaczonego funkcjonalizmem Bauhausu. Pamiętam jej bardzo zajmujący wykład z 1994 roku, wygłoszony przy okazji wystawy w ówczesnej Rezydencji Księża Młyn, czyli w dzisiejszym Pałacu Herbistów należącym do Muzeum Sztuki w Łodzi.

Forma stosowana przez Magdaleny Kuleszę-Fedkowicz czasami opiera się na kaligraficzności detalu w duchu dalekowschodnim, skupieniu się na szczególe, jakby była istotą sztuki duchowo-malarskiego. Artystka z premedytacją rezygnuje z tradycji renesansowej perspektywy,



↑ LISY MAJĄ NOR, PTAKI
SWOJE GNIAZDA, FRAGMENT
WYSTAWY, 2021, FOT. R. BORCZ

← MAGDALENA
KULESZA-FEDKOWICZ,
PÓŁNOCNE NIEBO,
TEMPERA JAJOWA I OLEJ
NA PŁÓTNIE, 180×140 CM,
2020

cofając się do tradycji z czasów Pietera Bruegla Starszego, a czasem korzysta z magii wywodzącej się z tradycji Henriego Juliena Féliksa Rousseau (zwanego Celnikiem), który pod wpływem kontaktów z artystami, również z poetami nowoczesnymi, stworzył jedyny w swoim rodzaju oniryczno-mityczny przekaz, trudny do zracjonalizowania. Zbliżył się do ducha poezji i symbolizowania, od którego uciekali wówczas fowiści, a potem kubiści oraz następne generacje. Dlatego jego postawa jest wciąż wzorem do naśladowania.

Nakładanie i przenikanie się różnych sposobów widzenia w obrazach Magdaleny Kuleszy-Fedkowicz przypomina prace rysunkowe i tzw. gablotki pokazane na wystawie w Otwartej Pracowni. Często stosowane są płaskie plany i kontrastowe zestawienia kolorystyczne, jakby obrazowanie wyrastało częściowo z tradycji ekspresjonistycznej z drugiej połowy lat 80. XX wieku, z dokonań warszawskiej Grupy. Wspomnę tu tylko specyficznym uproszczony i plakatuowy, ale sakralny w intencji, przekaz Jarosława Modzelewskiego.

Forma obrazów Magdaleny Kuleszy-Fedkowicz zawiera i łączy przeciwstawne elementy i kolorystykę, np. płaską sylwetkę jelenia i wijącego się linearnego w wyrazie węża. Można tu dostrzec łączenie przeciwieństw według koncepcji Carla Gustava Junga, służące powrotowi do dawnej, utraconej jedności w ujęciu introwertycznym. Taka archaiczna trochę forma prac, połączona z medytacyjnym nastawieniem wobec natury, jest interesująca, gdyż obrazy za pomocą tajemnicy symbolizowania trafiają do głębokich pokładów pamięci. A nie jest to łatwe.

Do problemów sztuki ponowoczesnej należy zarówno nadmiar obrazowania, jak zbanalizowanie i strywalizowanie większości obrazów, których autorzy – jak zauważył Jean Baudrillard w książce *Symulakry i symulacja* – ostatecznie zrezygnowali ze składników symbolicznych. Sztuka współczesna z drugiej połowy XX wieku jego zdaniem symuluje swe znaczenia wyrastające z sakralności, co jest dla niej końcem.¹ Oczywiście, dzisiejsi postmoderniści powiedzą, że był to tylko jeden z jej końców, bez finalnego spełnienia, ponieważ machina świata artystycznego musi działać, także przez rynek sztuki i muzea sztuki nowoczesnej, które nie tylko w Polsce często przypominają bardziej domy kultury, a nawet rozrywki, by wspomnieć np. wystawę *Dom Mody Limanka. Nowa kolekcja* z Muzeum Sztuki w Łodzi z 2019 roku. Kto po kilku latach pamięta tę ekspozycję?

Na wystawie w Krakowie były też obiekty, które stawały się instalacjami, np. *Dreaming about the Abudence* (2016, 15x23x2 cm), oparte na rysunku i fragmentaryczności zakrytych słów, których znaczenie się „rozpleniało”. Artystka wykorzystała tutaj zastaną sytuację z poprzedniej ekspozycji. Sam obiekt w drewnianych ramach przedstawiał starodawną szafę, z której wysypywała się autentyczna materia liści, kwestionująca płaskość i iluzję pracy. To, co rzeczywiste i materialne, łączyło się z tym, co płaskie i iluzoryczne. Znowu zatem ujawniła się Jungowska „jedność przeciwieństw”, choć w bardziej sformalizowanym wydaniu.

JAK TWORZY SIĘ ZNACZENIE?

Znaczenia w sztuce powstają z autentycznego przekazu skonkretyzowanego w różnych ideach. W dużej mierze do ich ujawnienia przyczynił się poetycki tekst Katarzyny Matwiejczuk, *Sen o prawdziwym świecie*, który napisany został do wystawy w Krakowie. Wprowadził nas w klimat i problematykę sztuki Magdaleny Kuleszy-Fedkowicz: *Magda dotyka tego pulsu z czułością. Jest. Bije. Wszystko na swoim miejscu. Ciało jest częścią świata. Sztuka jest częścią ciała. Bóg budzi się na ciemnym dnie lasu i przechadza ponad koronami drzew. Coś płonie na niebie i przebiega nam nad głowami. Słysząc tętent i śmiech. Czy wiesz, że zorza polar na wydaje dźwięki? Wiesz, że w moich żyłach płynie tęcza?*² Wybrałem ten fragment, ponieważ nie do końca zgadzam się z określeniem dotyczącym osobowego Boga, ale być może zbyt dosłownie potraktowałem wypowiedź Katarzyny Matwiejczuk. Jeśli Magdalena Kulesza-Fedkowicz wyraża, jak sądzę, ducha epoki przedchrześcijańskiej, związanej

→ LISY MAJĄ NORY, PTAKI
SWOJE GNIAZDA, FRAGMENT
WYSTAWY, 2021, FOT. R. BORCZ



1 J. Baudrillard, *Symulakry i symulacja*, tłum. S. Królak, Warszawa 2005.

2 K. Matwiejczuk, *Sen o prawdziwym świecie*, 2021 [niepublikowany tekst do wystawy], zamieszczony m.in. na facebookowym koncie Magdaleny Kuleszy-Fedkowicz oraz udostępniony na wystawie.

z animizmem i szamanizmem, powinniśmy mówić raczej o bogach i bóstwach oraz o innych niematerialnych istotach ożywiających cały świat. Całość wywodu słusznie akcentuje: oniryzm, wieszczanie, poszukiwanie Tajemnicy, motyw podróży, dominujący żywioł wody oraz powtarzający się motyw ciał kochanków.

Działania twórcze Magdaleny Kuleszy-Fedkowicz powstają na podstawie intuicji, nie zaś empirii czy racjonalizacji świata związanego z tradycją św. Augustyna i Tomasza z Akwinu. Renesans wyrugował świat mistyki obecny w tradycji średniowiecza i jego malarstwa bez perspektywy matematycznej, która (warto dodać) także jest aprioryczną iluzją, choć dostosowaną do naszego najlepszego postrzegania rzeczywistości. Ale sztuka powinna być oparta na własnej intuicji twórcy i każdy artysta musi jej zaufać.

Jeden z niezwykłych obrazów Magdaleny Kuleszy-Fedkowicz – *Northern Sky* (2020), dosłownie emanuje niebiańskim kolorytem. Po jego horyzoncie wędrują jelenie, a może to tylko nasza fantasmagoria? Bardzo tajemniczym obrazem jest *Outflow* (2021), z powtarzającym się motywem łodzi, płynącej, a może wędrującej do nieba. Niezwykle interesująca jest uzyskana niematerialność pracy z symbolami zła (wąż) i radosnej wolności (motyle). *Another Volcano Man* (2015) ukazuje zaś potężną siłę nieokreślonego człowieka, który przerodził się w ognisty splot mięśni, a może raczej pradawnych energii życiowych, którymi przesycony był dawny wszechświat, a których część artystów wciąż poszukuje. Do opisu tego typu prac czasami przywoływana jest, a nawet nadużywana w przypadku materialistów, kategoria „energii sztuki”.³

JAKI KONTEKST?

Taki rodzaj introwertycznego przekazu, reprezentowanego przez Magdalenę Kuleszę-Fedkowicz, poza dominującymi obecnie modami kwestionującymi „malarstwo jako malarstwo”, propagowanymi np. na Bielskiej Jesieni w Bielsku-Białej, nie pasuje do sztuki polskiej. Zainteresowanie artystki ciągłą *Podróżą na wschód*, nieustannym odkrywaniem *Historii podwodnych* daje asumpt do usystematyzowania mojego stanu wiedzy na temat jej sztuki, rzecz jasna wyrywkowego i fragmentarycznego.⁴

Pole potencjalnej akcji sztuki Magdaleny Kuleszy-Fedkowicz wyznacza tutaj charyzmatyczna postać Josepha Beuysa z jego ideą szamanizmu

3 Koncepcji energetyczności poszukiwali m.in. Andrzej Pawłowski, Andrzej Lachowicz, Józef Robakowski, historyczka i teoretyczka sztuki Alicja Kępińska (*Energie sztuki*, Warszawa 1990), a obecnie Marina Abramović.

4 M. Kulesza-Fedkowicz, *Historie podwodne*, <https://www.youtube.com/watch?v=LquxCMQK6wo> (dostęp: 4.04.2021). Animacje filmowe należy traktować jak tło lub uzupełnienie medium malarskiego, które jest najważniejsze.

i poszukiwania istotnych symboli na obszarach dawnych kultur europejskich z epoki przedchrześcijańskiej. Znaczące mogą być przy tej analizie jego grafiki ze zbiorów Muzeum Sztuki w Łodzi, z przedstawieniem zwierząt: *Łoś, czerwony łoś* [*Elch, Roter Elch*], *Łania* [*Hirschkuh*] czy *Jeleń* [*Hirsch*], które można porównać z pracami Magdaleny Kuleszy-Fedkowicz i dostrzec ich paralele. Warto zaznaczyć, że jedynym artystą polskim, który wyciągnął lekcję z szamanizmu Beuysa już w końcu lat 80. i w latach 90. XX wieku, jest Marek Rogulski.⁵ Prezentował w tym czasie wiele performance'ów (także muzycznych) oraz stworzył monumentalne wystawy.

Twórczość Magdaleny Kuleszy-Fedkowicz po raz pierwszy zobaczyłem na biennale w Piotrkowie Trybunalskim w 2019 roku. Jej instalacja wykorzystująca wiele różnych środków artystycznych, ale także o malarskim znaczeniu, oczarowała mnie. Tak, od sztuki należy oczekiwać także oczarowania, gdyż od początku była to jej immamentna funkcja, z której wyrastało znaczenie ideowe, a potem odbiór społeczny. ✖



✦ MAGDALENA KULESZA-FEDKOWICZ, *PRZEPLYW*, AKWARELA NA PAPIERZE, 42x30 CM, 2020

5 Por.: K. Jurecki, *Kwestia szamanizmu we współczesnej sztuce polskiej na przykładzie Marka Rogulskiego* [w:] *Marek Rogulus Rogulski. Aerolit – zaplatanie energii*, Galeria Sztuki Wozownia, Toruń, 10.07–31.08.2015, katalog wystawy.



MARTA RYCZKOWSKA

Always Look on the Left Side of Life

CIECIERSKI/MATECKI

Szablonowy ludzik ucieka z płótna, patrząc w lewo. Multiplikuje się, nagle stado podobnych postaci opanowuje obrazy. *Always Look on the Left Side of Life* – mówią malarze, trawestując słynną piosenkę Pythonów *Always Look on the Bright Side of Life*. W obecnych czasach wezwanie do szukania jasnych stron życia brzmi dość cierpko. Co jest po lewej stronie życia? W oczywisty sposób przychodzą mi do głowy skojarzenia ze sztuką lewicową, zaangażowaną, socjalną, roztapiającą się w rzeczywistości. Obrazy Ciecierskiego i Mateckiego nasuwają skojarzenia z politycznością nie tylko ze względu na aluzję zawartą w tytule. Polityczność przebija także w formie, która jest wizualną grą emblematami z narodowego słownika graficznego: pojawia się aluzja do polskiej flagi, sztandaru, mapy terytorialnej. Wszystkie te symbole zgrabnie przepuszczono przez dadaistyczną maszynkę – rozczłonkowano, zmiksowano. Stały się bazą wizualnych mutacji. Terytorium obrazu pęka, ujawniając ostre i fałszywe krawędzie, integruje kolory i kształty. Malarskie płaszczyzny spaja wędrujący po nich swobodnie geometryczny left-man.

Spotkanie dwóch malarzy na jednym płótnie, w jednym cyklu malarskim przynosi efekt zaskakującej spójności. Ich style są unikalne. Każdy z nich zawarł w malarskim cyklu charakterystyczny dla siebie idiom, ale autorstwo jest tu drugoplanowe. Obrazy są dziełem duetu, znajdziemy w nich Ciecierskie wielowarstwowe kompozycje nakładanych na siebie płócien i Mateckie cmentarzysko niechcianych rzeczy. Synergia widoczna na płótnach jest możliwa dzięki podobnie dekonstrukcyjnej perspektywie obu artystów – umiłowaniu struktury patchworku, asamblażu,



← → PRACE Z CYKLU ALWAYS LOOK ON THE LEFT SIDE OF LIFE 15

reliefu, pasji kolekcjonerskiej, zatraceniu się w zbieractwie i łowiectwie. To malarstwo o malarstwie, o sposobie patrzenia i jego reprodukcji. Próba zbadania, jak symbole z polskiego elementarza ewoluują w zbiorowej wyobraźni. Ciecierski i Matecki po raz kolejny udowadniają, że nie są one sztywne, podlegają zmianom. Artyści rozbierają na części strukturę obrazu. Na ich kwadratowych i okrągłych płótnach piętrzą się małe kwadraciki, kółka, prostokąty. Czasem wysypują się na płótno-matkę w bezładzie, jak talia zgranych kart. Towarzyszy im manekinowe popiersie, ceramiczna miska, szklana butelka, goście z innej krainy. Płaszczyny utrzymane są w mocnych, jednorodnych kolorach o wyraźnych granicach. Wszystko razem przypomina dada mapy nieznanego terytorium, po którym krążą postaci z gry komputerowej z lat 90. XX wieku. Gdyby wystawie miała towarzyszyć warstwa dźwiękowa, byłaby to zapewne elektronika rodem ze starego syntezatora.

W montażowej strategii duetu Ciecierski/Matecki przebija potrzeba poszerzenia przestrzeni malarskiej i wizualnej materii będącej pożywką dla malarstwa. Jest w tym posmak retro-futury, echo modernistycznych koncepcji, *Merzbilder*, *combine paintings* Rauschenberga, a jednocześnie zmysłna gra z symbolami narodowymi, które okazują się żywotne i ruchliwe. Cykl obrazów-asamblaży mógłby rozrastać się w nieskończoność, stopniowo integrując kolejne elementy widzialnej rzeczywistości. Tak zresztą czyni. Zasysa stary, PRL-owski stolik, na którym mnożą się kolejne obrazy z ideogramem człowieka i malarskie akcesoria. Geometryczne historie przenikają także do filmu Weroniki Althamer, która animuje motywy i fragmenty asamblaży Ciecierskiego i Mateckiego. To kolejna analogia do lat 20. minionego stulecia, neo geo sięgające do źródła. Postaci i kształty z płócien w Galerii Wizytującej zatracają się w dadaistycznym ruchu, ale jest w tym także coś nieznośnie współczesnego. Nagromadzenie ludzkich symboli biegnących w lewo trudno całkiem wyabstrahować z rzeczywistości. Malarska gra Ciecierskiego i Mateckiego odnosi się do spraw całkiem poważnych i aktualnych. ✱



SEBASTIAN DUDZIK

Pomiędzy



Z TEJ STRONY WIDOK JEST INNY

JACEK STASZEWSKI, ANDRZEJ WĘCŁAWSKI, KAMIL ZALESKI

7 KWIETNIA – 4 MAJA 2021

WERNISAŻ ONLINE 13 KWIETNIA 2021 O GODZ. 18.00
MIĘDZYNARODOWE CENTRUM SZTUK GRAFICZNYCH W KRAKOWIE
RYNEK GŁÓWNY 29, 31-010 KRAKÓW

KURATOR WYSTAWY: ANDRZEJ WĘCŁAWSKI

56

W trudnych, pandemicznych czasach łatwo zasklepić się w sobie, zamknąć na zewnętrzny świat, by przeczekać. Na dłuższą metę bierność okazuje się jednak niezbyt dobrą strategią. Lepiej działać „mimo wszystko”, nie poddawać się paraliżującej opinii, że „nic już nie będzie takie jak wcześniej”. Przecież nigdy tak nie było. Niezmienna pozostawała jedynie natura rzeczy, w tym ludzka mentalność, człowiecze potrzeby i pragnienia. Działanie jest ich naturalnym następstwem, także w sztuce, wszak odpowiada na żywotne potrzeby zarówno twórcy, jak i odbiorcy.

We wszelkich inicjatywach podejmowanych dziś niejako na przekór rzeczywistości i obowiązującym ograniczeniom widzę jasną deklarację ciągłości i właśnie niezmienności wspomnianych potrzeb i pragnień, których nie może zagłuszyć nawet pierwotny lęk przed pandemiczną paszczą Lewiatana. Tak też postrzegam organizowaną w Międzynarodowym Centrum Sztuk Graficznych w Krakowie wystawę *Z tej strony widok jest inny*, na której swoje prace prezentuje trzech przedstawicieli warszawskiego akademickiego środowiska graficznego: Jacek Staszewski, Andrzej Węcławski i Kamil Zaleski. W kameralnej przestrzeni galerii artyści zaprezentowali wybór swych najnowszych prac. Choć każdemu przydzielona została odrębna strefa ekspozycji, a ich prace różnią się od siebie znacząco, wystawa jest zaskakująco spójna. Po części wpływ na to ma zbliżony format grafik, jednak zasadniczą rolę odegrało zakomponowanie poszczególnych miniekspozycji w formie doskonale osadzonych w galerijnej przestrzeni kompozycyjno-strukturalnych znaków.



Dzięki temu zabiegowi powstała interesująca korespondencja między poszczególnymi zestawami. Można ją kontemplować zarówno na poziomie strukturalnym, formalnym, jak i kolorystycznym.

Perspektywa innego punktu widzenia czy też odmiennego oglądu danej sytuacji, na którą wskazuje tytuł wystawy, nasuwa nieodparte skojarzenie z sytuacyjnością naszych codziennych doznań. Nawet niewielkie zmiany mogą spowodować gruntowną rewizję osądu rzeczywistości, a gdy zastosujemy wobec niej różne sposoby wizualnego opisu, techniki i język, świat jawi się nam jako jeszcze bardziej skomplikowany i różnorodny. Dzieje się to wszystko mimo świadomości, że przedmiot naszej obserwacji pozostaje wciąż ten sam. Taki jest też świat kreowany w pracach warszawskich artystów. Każdy z nich operuje własnym językiem, każdego interesuje coś innego. Rodzi się pytanie, czy ma sens poszukiwanie wspólnych mianowników, kolejnych haseł, które pozwoliłyby określić całą wystawę, a nie tylko rozwarstwić poszczególne wątki? Paradoksalnie wspólne wątki odnaleźć możemy na wielu poziomach przekazu.

Gdy oglądałem prezentowane na wystawie prace, przyszło mi na myśl spostrzeżenie, a raczej hasło, które mogłoby uzupełnić jej tytuł i stanowić ciekawą klamrę spinającą tak różne wydawałoby się wizualnie światy. Wyobraźmy sobie, że do spostrzeżenia „o innym widoku” dodamy określenie „pomiędzy”. To słowo wytrych, o bardzo szerokim spektrum odniesień i symbolicznych skojarzeń, nie tylko dynamizuje określoną tytułem sytuację, ale zarazem wskazuje dystans dzielący poszczególne „spojrzenia” i obrazowe wizje. W kontekście prac trzech warszawiaków doskonale określa więc ich wzajemne relacje i różne poziomy języka. Ma też jeszcze jedną cenną właściwość – inicjuje ruch, który łączy odległe wydawałoby się zjawiska. Możemy zatem meandrować pomiędzy poszczególnymi pracami, wychwytyując ich formalne, symboliczne i narracyjne pokrewieństwa, a także wzajemne dopełnianie się opowieści. Odnajdywanie różnych poziomów zawieszenia lub dryfowania „pomiędzy” może sprawić nam wiele przyjemności. Pozwala zarazem, podążając za zachętą twórców wystawy, zobaczyć poszczególne prace z różnych perspektyw. Szukając pierwszego łącznika, który znakowałby wspomniany obszar „pomiędzy”, zwróciłem uwagę na sposób budowania wizualnego przekazu i jego podstawowe elementy strukturalne. Wszystkie prace charakteryzują się specyficznym wykorzystaniem rozwarstwienia płaszczyzny i powiązaniego z tym nawarstwiania się wizualnych kodów. Kolejnym wspólnym mianownikiem jest wyraźne eksponowanie struktury obrazotwórczych podstawowych znaków, np. strukturalnych linii i szrafowań, śladów kształtu matrycy i znaczonych na niej „zarysowań” czy pikseli i barwnych przeplotów. Ma to ogromny wpływ na siłę i sugestywność przekazu, podskórnie też nawiązuje do specyfiki współczesnego języka komunikacji z całym bagażem jego „efektów ubocznych” – zaburzeń i zniekształceń obrazu, szumu nawarstwień i zacierania wyrazistości.

57



MIĘDZYNARODOWE
CENTRUM SZTUK
GRAFICZNYCH
W KRAKOWIE

Z TĘJ STRONY WIDOK JEST INNY

JACEK STASZEWSKI
ANDRZEJ WĘCŁAWSKI
KAMIL ZAŁĘSKI



WYSTAWA OTWARTA:
7 KWIECZNIA - 4 MAJA 2021
WERNISZAŻ 13 KWIECZNIA 2021
MIĘDZYNARODOWE CENTRUM
SZTUK GRAFICZNYCH W KRAKOWIE,
RYNEK GŁÓWNY 29



organizator



STOWARZYSZENIE
MIĘDZYNARODOWE
TRIENNALE GRAFIKI
W KRAKOWIE

Kraków

Projekt jest współfinansowany
za środków Miasta Krakowa

master sponsor
SMTG w Krakowie

KÄRCHER

Jacek Staszewski zaprezentował na wystawie zestaw rysunkowych prac z cyklu *Skala szarości*. Ukazane w nich efemeryczne wizerunki konfrontowane są z kadrami wypełnionymi rozedrganą abstrakcyjnymi walorami szarością, której delikatne smużenia sugestywnie zdają się kryć całkowicie zatarte portretowe obrazy. Efemeryczność każdej przedstawionej twarzy osiągnęta jest innymi środkami. Raz są to kontrastowe plamy znaczące usta, oczy i zarys nosa, innym razem delikatny modelunek formujący nieostry, zanikający obraz. Przypominają stare dagerotypy, w których utrwalony obraz rzeczywistości łączy się z ziarnistą strukturą powłoki na kliszy lub śladami smużenia odczynników. Nic nie jest tu oczywiste i jednoznaczne. Obrazy, niczym niedoskonała pamięć, epatują nas swą zatartą strukturą, zarazem jednak ujawniają zaskakująco wysmakowane, delikatne, gradientowe walory.

Hasło „pomiędzy” doskonale sprawdza się w kontekście prac z cyklu *Adyton-Przejście* autorstwa Węcławskiego, który przez nawiązanie do antycznej kultury eksponuje zagadnienie *sacrum* i powiązanej z nim tajemnicy. W wizji artysty owa ukryta przestrzeń nie przestaje być przedmiotem tabu. Czeka raczej na stopniowe odkrywanie, zaprasza do podążania pozostawionymi tropami. Tytułowe przejście może wskazywać zarówno przełamywanie bariery niepoznanego, jak i pewien stan zawieszenia „pomiędzy”. W obu przypadkach graficzne prace stanowią swoiste *intro* do dalszej gry. Jakie są jej zasady? Istota tkwi w domyślnie postawionych pytaniach o fundamenty naszej świadomości. Czy jesteśmy w stanie do nich wrócić i co tak naprawdę znajdziemy pod (lub pomiędzy) kolejnymi warstwami cywilizacyjnej patyny? *Adyton-Przejście* traktować należy jak preludium do dalszych twórczych działań, które uczulić ma nas na to, co ukryte, zmarginalizowane, a czasami wręcz transparentne dla naszej świadomości.

Różne, ale nie mniej fascynujące stopnie odczuwania stanu „pomiędzy” odnajdziemy we wcześniej powstałych pracach z cyklu *Iluminacje*, w których Węcławski konsekwentnie eksploruje rzeczywistość świata znaków i znaczeń. Fascynacja alfabetem, ikonicznością pojedynczych „literowych” kształtów oraz wizualnością całych sekwencji zapisów sprowokowała artystę do stawiania wielu pytań: o istotę owej ikoniczności, o poziomy (nie)czytelności zapisu i znaczenie nawarstwień, którym on podlega, wreszcie, o jego reinterpretację i indywidualne odczytywanie. Kontemplując kolejne prace *Iluminacji* dotykamy rzeczywistości rozpostartej między wyrazistością i sugestywnością pojedynczych „literowych” form a wieloznacznością i zacieraniem czytelności tworzonych przez nie zapisów. Autor zachęca nas do pogłębionej interakcji z tworzonymi przez siebie obrazami, do rozpoznania różnych poziomów mikronapięć tworzących się pomiędzy formą i walorem, linią i plamą, płaszczyzną i nawarstwieniami kolejnych śladów, organicznością naturalnych form i logiką geometrycznych kształtów. Wysilek wizualnego rozwarstwienia tego z pozoru nieczytelnego zapisu uruchamia niejako wsteczne działanie czasu. Czytanie skomplikowanych graficznych



↑ ANDRZEJ WĘCŁAWSKI, Z CYKLU *ILUMINACJE*, FRAGMENT VII, VIII, IX,
SZABLON, DRUK CYFROWY 117×237 CM, 2019

struktur przypomina rodzaj procesualnej dekonstrukcji, która mimochodem ujawnia wartość performatywną procesu tworzenia wizualnego dzieła.

Również rzeczywistość ukazana w pracach z cyklu *Ćwiczenia* Kamila Zaleskiego pełna jest różnego rodzaju pęknięć, szczelin, stanów chwilowego zawieszenia. W ich przypadku określenie „pomiędzy” może odnosić się zarówno do konstrukcji i struktury cyfrowych obrazów, jak i do ich przekazu. Autor wprowadza nas w świat komputerowych gier, w których sportowa rywalizacja ograniczona zostaje niemal całkowicie do sfery naszej mentalności i emocji. Pozbawione fizycznego wysiłku i towarzyszącego mu bólu doznania zmieniają nasze postrzeganie rzeczywistości. Gdy oglądam prace Zaleskiego, powracają do mnie ujęcia z filmu *My Generation* (2010) Evy i Franca Mattesów. Jego bohaterami są młodzi ludzie grający w komputerowe gry. Poziom napięcia emocjonalnego i brak akceptacji przegranej jest u nich tak wysoki, że przestają sobie z nim radzić. Wybuchy werbalnej agresji szybko przeradzają się w fizyczną autoagresję. Stan zawieszenie między realnym i wirtualnym jawi się tu w przerażającej perspektywie. Budowana przez Zaleskiego opowieść nie jest oczywiście tak agresywna i dosłowna jak przekaz holenderskiego duetu, rodzi jednak poczucie niepokoju, stan napięcia i niepewności. Komputerowe avatary projektowane na wzór bohaterów z animowanych filmów tracą swoją przyjazną, nieco naiwną aurę w szumie wizualnych zakłóceń: grubych ziaren pikselozy, w barwnym efekcie mory, smugowych deformacjach, nachodzących na siebie sekwencjach ujęć. Wydaje się, że autor wręcz szuka takich pęknięć i niejasności przekazu, żeby ujawnić ukrytą pod efektownym opakowaniem niepokojącą rzeczywistość, uświadomić pozorną jedność realnego i wirtualnego. Owo rozwarstwienie sygnalizowane jest przez postawienie widza pomiędzy rozpoznaniem i domyślnym. Podobnie jak w figuratywnych tryptykach Staszewskiego, obraz niejako filtrowany jest przez strukturę budującego go znaku. W wyniku takich uproszczeń i syntezy traci swoją dosłowność na rzecz wymiaru symboliczno-ikonicznego. Przedstawione postaci stają się znakiem o sile oddziaływania bliskiej abstrakcyjnym formom Węclawskiego.

Oglądając prace warszawskich artystów, warto zastanowić się, jaki mentalny dystans pokonujemy wraz z ich odbiorem, co znajduje się „pomiędzy”. Wskazane jest też, by nieustannie konfrontować ów dystans z własnymi odczuciami, wszak twórcy z premedytacją zdają się wciągać nas w tę grę.

Oficjalne otwarcie wystawy planowane było na 7 kwietnia 2021, jednak ze względu na pandemiczne ograniczenia organizatorzy zdecydowali się na przygotowanie dodatkowego wernisazu online (13.04.2021). Ekspozycja ma trwać do 4 maja i miejmy nadzieję, że sytuacja pozwoli na jej rzeczywiste, a nie tylko wirtualne obejrzenie. ✖



COVIMETRY

Dzieło sztuki jako napięcie tworzone przez zbiorowy wysiłek

64

Jerzy Ludwiński, jeden z najwybitniejszych polskich krytyków i teoretyków sztuki drugiej połowy XX wieku,¹ w 1971 roku zasugerował istnienie pewnych faz rozwoju sztuki,² na które składały się fazy: przedmiotu, przestrzeni, czasu, wyobraźni, totalna i zerowa.³ Jego wizjonerska koncepcja nie tylko przetrwała próbę czasu, ale wydaje się celnie odnosić także do dzisiejszych praktyk artystycznych, doskonale pomaga zrozumieć obecne formy sztuki związane ze społecznym aktywizmem artystów oraz rzuca światło na aktualny spór między współczesnością a nowoczesnością sztuki. Opisując fazę totalną, Ludwiński wskazywał, że *Ważne są napięcia tworzone przez zbiorowy wysiłek wielu ludzi, składające się w sumie na układ pulsujący własnym życiem, jak gigantyczny twór przyrody.*⁴

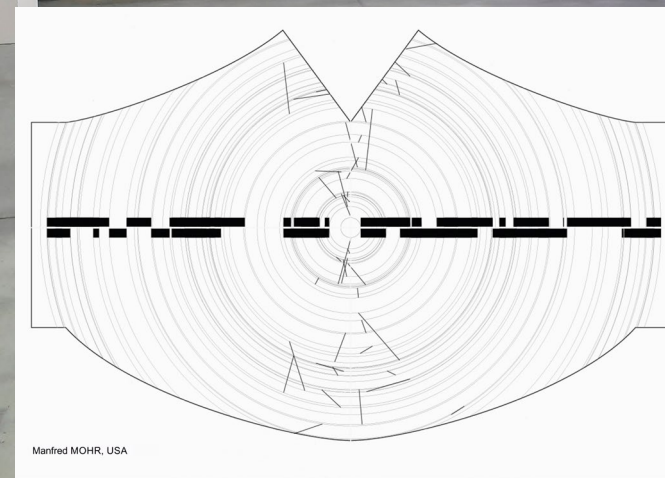
Przywołałem tę totalną fazę sztuki, ponieważ widzę bezpośredni związek między międzynarodowym projektem COVIMETRY, który od roku realizuję z udziałem artystów z całego świata, a ideą Ludwińskiego.

1 Zob.: J. Hanusek, *Wstęp* [w:] *Epoka błękitu*, Stowarzyszenie Artystyczne Otwarta Pracownia, Kraków 2009, s. 11.

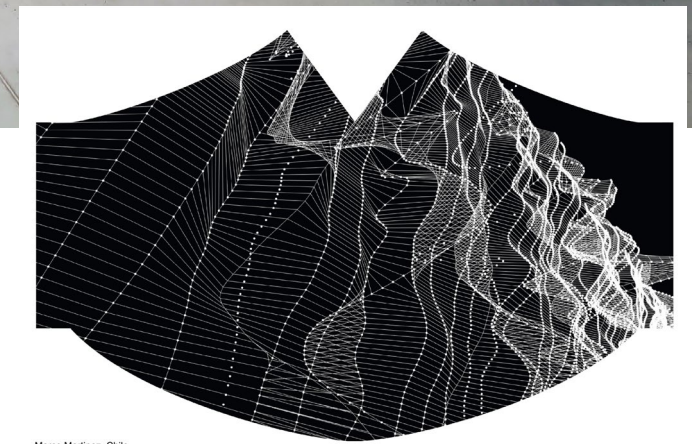
2 Tekst Jerzego Ludwińskiego odnosi się do rewolucji artystycznej lat 60. XX wieku, jednak dla mnie ma charakter wizjonerski. Cenną cechą tej wizji jest m.in. klasyfikacja etapów rozwoju sztuki współczesnej.

3 Por.: J. Ludwiński, *Sztuka w epoce postartystycznej*, 1971 [w:] *Epoka błękitu*, op.cit., s. 193-195.

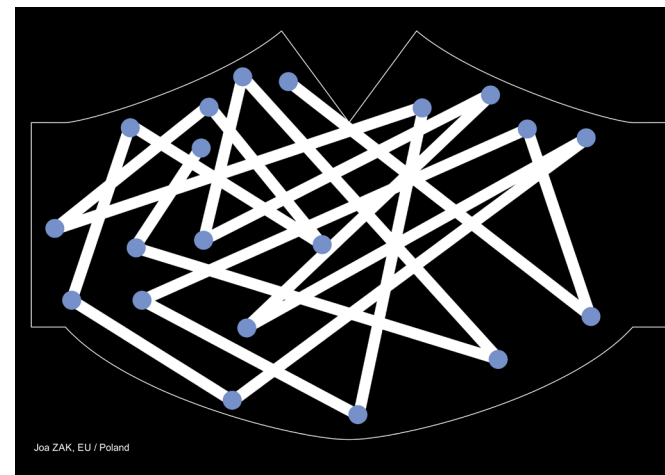
4 J. Ludwiński, *Sztuka w epoce postartystycznej*, 1971 [w:] ibidem.



Manfred MOHR, USA



Marco Martinez, Chile



Joa ZAK, EU / Poland

Projekt COVIMETRY to globalna manifestacja różnych trendów w sztuce geometrycznej, świadomej swojego czasu. Jego nazwa wywodzi się od dwóch słów: COVID (Coronavirus Disease) i GEOMETRY (aktualne tendencje postkonstruktivistyczne, minimalistyczne, optyczne, konkretne i inne, np. z obszaru geometrii dyskursywnej czy sztuki generatywnej). Obecnie w projekcie uczestniczy ponad 300 artystów z 44 krajów świata, z Europy, Ameryki Północnej i Południowej, Azji i Australii. Instytucjonalnie zorganizowane pokazy miały miejsce 4–31 grudnia 2020 roku w Galerii BWA w Ostrowcu Świętokrzyskim oraz 19 kwietnia – 6 czerwca 2021 w Ely Center of Contemporary Art, New Haven, Connecticut, USA.

Punktem wyjścia dla wszystkich prac był i nadal jest szablon maski antywirusowej przygotowany przeze mnie oraz możliwość wykorzystania dowolnej strategii artystycznej: maska jako passe-partout, ściana lub tło; maska jako płótno, traktowana zgodnie z historyczną tradycją prawy ramy lub współczesną sztuką *shaped canvas*; maska jako fragment, kadr, cięcie; maska jako inspiracja – prace powstały w oparciu o tautologię lub badanie kształtu maski; maska jako animacja, wideo, monitor, ekran; maska jako pretekst do realizacji interdyscyplinarnych, multimedialnych, intermedialnych i transmedialnych, otwartych na różne eksperymenty; poza maską, czyli inne realizacje, w których wykorzystano kształt maski. Artyści uczestniczący w projekcie mają możliwość tworzenia swoich prac za pomocą dowolnych mediów: rysunku, malarstwa, grafiki, fotografii, kolażu, obiektu, rzeźby, instalacji, environmentu, animacji komputerowej, wideo, projekcji, mix mediów. Indywidualne znaczenie tych prac najlepiej określa hiszpańskie wyrażenie *más que la cara* (więcej niż twarz), które jest często traktowane jak potencjalny źródło słów maski.

Warto podkreślić fakt, że maska antywirusowa w projekcie COVIMETRY jest bardziej ideą niż fizycznym artefaktem. Została włączona do dyskursów sztuki, w których nigdy wcześniej się nie pojawiała. Jednym z nich jest dyskurs maski jako nośnika dzieła sztuki, inny dyskurs traktuje maskę jak symbol naszych czasów, jeszcze inny to idea zbiorowego, globalnego działania, w którym jednakowy kształt maski stanowi wspólny mianownik dla indywidualnych wypowiedzi artystycznych. Wszystkie te dyskursy miały międzynarodową premierę właśnie w ramach projektu COVIMETRY i musiały być uzgodnione z innymi dyskursami, specyficznymi dla sztuki geometrycznej i używanych mediów. Dlatego efekt końcowy, jakim jest to globalne i demokratyczne dzieło sztuki, należy postrzegać jako rodzaj napięcia tworzonego przez zbiorowy wysiłek uczestników, oparty na konceptualnych i interdyscyplinarnych podstawach. ✖

LINKI DO PROJEKTU:

[HTTPS://DISCURSIVEGEOMETRY.ART/COVIMETRY-4](https://discursivegeometry.art/covimetry-4)
[HTTP://WWW.BWA.OSTROWIEC.PL/COVIMETRY/](http://www.bwa.ostrowiec.pl/covimetry/)
[HTTPS://ELYCENTER.ORG/COVIMETRY](https://elycenter.org/covimetry)



KRZYSZTOF JEGLIŃSKI

TORSTEN RENQVIST W GALERII ANDERSSON- -SANDSTRÖM

Przewodnik. Rzeźba i grafika



GALERIA

Sztokholmskie galerie zajmują się zazwyczaj poszukiwaniem nowości i „produkcją” sukcesów. Galeria Andersson-Sandström czyni wyjątek, pokazując twórczość zmarłego w 2007 roku Torstena Renqvista.

Torsten Renqvist był jednym z najważniejszych szwedzkich artystów poprzedniego stulecia, a tworząc sztukę, która często stawała się istotnym elementem kształtowania przestrzeni publicznej, stał się współtwórcą architektury miasta i nadal, w oczywisty sposób, obecny jest w codziennym życiu Sztokholmu.

Znakomicie przygotowana ekspozycja składa się z dwóch części.

GRAFIKA

Częścią pierwszą, mniejszą, ale bardzo ważną, będącą niejako kluczem do zrozumienia całości, są cztery grafiki z cyklu *Legendy ze skraju lasu* powstałe w latach 1961–1964.

Torsten Renqvist tworzył „metafory”. Definicja mówi, że metafora jest środkiem stylistycznym polegającym na zestawieniu ze sobą dwóch obcych znaczeniowo elementów, które w połączeniu tworzą związek zyskujący zupełnie nowy sens.



↑ TORSTEN
RENOVIST,
GORAN

→ TORSTEN
RENOVIST,
TANCERKA 4

Właśnie o ten nowy, jeszcze nieznan, może całkiem obcy i zaskakujący sens chodzi artyście. Buduje napięcie między ideą powstającego obrazu a materiałem, między ideą formy a jej urzeczywistnieniem, między skalą wielkości elementów potrzebnych do zbudowania dzieła.

Panuje tu powaga i atmosfera estetycznej ascezy. Obrazy zmierzają w kierunku oczyszczenia, wyzwolenia od wszelkich zbędnych już elementów.

„Metafory” z cyklu *Legenda ze skraju lasu* wypełniają przestrzeń galerii energią, napięciem i zapowiedzią czegoś nowego, co już za chwilę może się wydarzyć.

RZEŻBA

Instalacje i prace rzeźbiarskie stanowią drugą część wystawy. Rzeźby zaczęły powstawać w 1966 roku. Wzięły się ze zwątpienia w ideę sztuki całkowicie oderwanej od otaczającego świata, z tęsknoty za czymś innym, czymś namacalnym i prawdziwym. Rzeźby wzięły się z chęci powrotu do pierwszego sensu sztuki, do samego sztuki początku.

Altamira powstała przecież przed chwilą, a sztuka Greków i Egipcjan nie należy do przeszłości. Jest równie aktualna i żywa jak zawsze.

Arystoteles był filozofem rzemiosła. Nie widział żadnej różnicy między rzemiosłem a sztuką. Twierdził, że w istocie rzeczy są tym samym. Uczymy się ręką, ręka pamięta.

Gdy ręka pracuje, dokonuje się rozumienie świata. Artysta przez zdobycie umiejętności technicznych uczy się odtwarzać rzeczywistość i ukazywać jej cechy istotne, zaczyna widzieć. Zaczyna tworzyć to, co z czasem nazwiemy sztuką.

Na wielkim stole z surowego drewna małe figurki. Z kijka wystrugana postać kangura, ludzka ręka, obok dwoje ludzkich rąk. To praca *Modlitwa*.

Szybujący ptak szykuje się do nurkowania, a nieco dalej szkic rzeźbiarski, wykonany w drewnie i wosku, będący zaledwie zapowiedzią czegoś, co może się wydarzyć. Tuż obok, na podłodze, większa instalacja *Cienie czterech dziewczynek skaczących do wody*.

W następnej sali *Lwica*. Wielka rzeźba zbudowana z sosnowych desek.

Zawieszony w powietrzu duży obiekt. To ptak. Ten sam szybujący ptak, jeszcze raz, ale inaczej, w innej skali i w innym materiale.

Tancerka. Praca powstała z inspiracji i w dialogu z fotografią Helen Levitt zrobioną w latach 40. XX wieku, gdzieś w nowojorskiej dzielnicy biedoty.

I jeszcze Göran walczący ze smokiem, i krucyfiks, i jeszcze strach na wróble... jakby przeniesiony z Podhala.

Sztokholmskie galerie zazwyczaj nie pokazują sztuki zmarłych artystów. Galeria Andersson-Sandström, czyniąc wyjątek, pokazała, że w sztuce nie ma ani przeszłości, ani przyszłości. Sztuka Torstena Renqvista należy do teraźniejszości i jest dziś równie potrzebna i żywa jak zawsze.

ZAMIAST ZAKOŃCZENIA

Torsten Renqvist reprezentował Szwecję na Biennale w Wenecji, pokazywał swoją twórczość w najważniejszych galeriach i muzeach w Szwecji, na świecie i w Europie. Wielokrotnie nagradzany, powszechnie znany i ceniony grafik, znakomity malarz, nagle, bez żadnego uprzedzenia, niby bez powodu, przestał malować i zajął się rzeźbą.

Pod koniec lat 60. zeszłego stulecia artyści szwedzcy masowo ruszyli na podbój świata, czyli pojechali do Paryża, a odważniejsi do Nowego Jorku. Torsten Renqvist pojechał z wystawą grafiki i malarstwa do Krakowa. W drugiej połowie lat 60. wystawa szwedzkiego artysty w Krakowie była wydarzeniem bez precedensu, aktem solidarności z polskimi artystami, z polską sztuką i z marzeniami Polaków o wolności.

2 marca 1966 roku artysta napisał: *Nie znam jeszcze Polski, teraz, po jednym miesiącu. Mam jednak w nozdrzach zapach. I jeszcze obrazy. Jest to przedziwne, ile wrażeń można nazbierać przez zaledwie kilka tygodni.*

Hasióra w Sztokholmie nie było. Spotkać go tak, jak z Leszkiem i Włodkiem go spotkaliśmy, późnym wieczorem w Zakopanem, było przeżyciem, którego nikt nigdy nie doświadczył. Ta wizyta zmieniła moje życie. Troszkę, mówi się, troszkę zmieniła moje życie. Tak czy siak, jest to zmiana kierunku.

Władysław Hasiór nie tylko wprowadził szwedzkiego kolegę w świat swojej sztuki, stał się również niezastąpionym przewodnikiem po Podhalu i po sztuce ludowej południowej Polski.

20 września 1966 Torsten Renqvist zapisał w dzienniku: *Od tygodnia rzeźba.*

Do Polski pojechał będąc malarzem, w Polsce stał się rzeźbiarzem.

Już jako rzeźbiarz kilka razy wracał do Polski. ✘



↑ TORSTEN RENQVIST, DZIEWCZYNKI



JACEK JAŹWIŃSKI

Lustrzane rzeczy Tomka Sikorskiego

Zacząłem szkicować ten tekst na początku marca 2021. Tomek przysłał mi zdjęcia z *Lustrzanymi rzeczami*, jak je nazywał, efektem naszego wspólnego uczelnianego projektu. Odpisałem, że chcę napisać parę słów na ich temat i chętnie odwiedziłbym go w pracowni, żeby zobaczyć wszystko na żywo. Udało nam się spotkać dopiero kilka tygodni później, 22 kwietnia. Okazało się, że to był ostatni moment. Trzy dni później Tomek miał wypadek rowerowy. Następnego dnia już nie żył. Przytaczam w tekście strzępy naszych rozmów, żeby skonfrontować się z jego rozumieniem sztuki (nasze punkty widzenia nie zawsze się pokrywały) i jako ostatnie świadectwo tego, co i jak myślał o sztuce.

72

Lustrzane rzeczy to obrazy konceptualne. Sikorski na swojej stronie internetowej umieścił je w kategorii „farba”, odżegnując się od słowa obraz, lecz nie od faktu, że zostały namalowane: zgadzał się z określeniem „malarstwo konceptualne”. Bo też mało co lepiej mieści się w kategorii obrazu niż lustrzane odbicie. Grecy upatrywali w nim początków malarstwa, dla Leonarda zwierciadło było ideałem obrazu. Technicznie rzecz biorąc, *Lustrzane rzeczy* to obrazy namalowane farbą olejną na aluminiowych płytach, które – zmatowione – w różnym stopniu zachowały zdolność odbijania światła i świata znajdującego się przed nimi, szczególnie zaś widza. Wiadomo, obrazy konceptualne nie są do patrzenia, tylko do myślenia, to, co widać, ma prowadzić do zrozumienia konceptu. Ale w *Lustrzanych rzeczach* samo patrzenie jest częścią konceptu. Ujawnienie procesu percepcji staje się początkiem gry znaczeniowej, w której obecność widza, świadomego własnego odbicia w obrazie, odgrywa kluczową rolę. Oczywiście, nie ma mowy o dosłownym odbiciu. Przetarta powierzchnia aluminium odbija niewyraźnie, nieczytelnie, niepewnie, chwiejnie, farba przesłania odbicie lub przeszkadza w widzeniu. Te obrazy potrzebują nas, widzów, jako ożywczego wypełnienia, a jednocześnie transformują nasze odbicie, odbijają nas na własnych warunkach, narzucają reguły gry, zniekształcają nas i pochłaniają, wciągają do wnętrza, właściwie nas wykorzystują i, koniec końców, unieważniają. Leonardo pisał, że artysta powinien słuchać opinii widzów, ale poprawiać obraz tylko wtedy, gdy sam uzna to za stosowne. Sikorski dopuszczał widza do udziału w sztuce, ale rezerwował miejsce nadrzędne

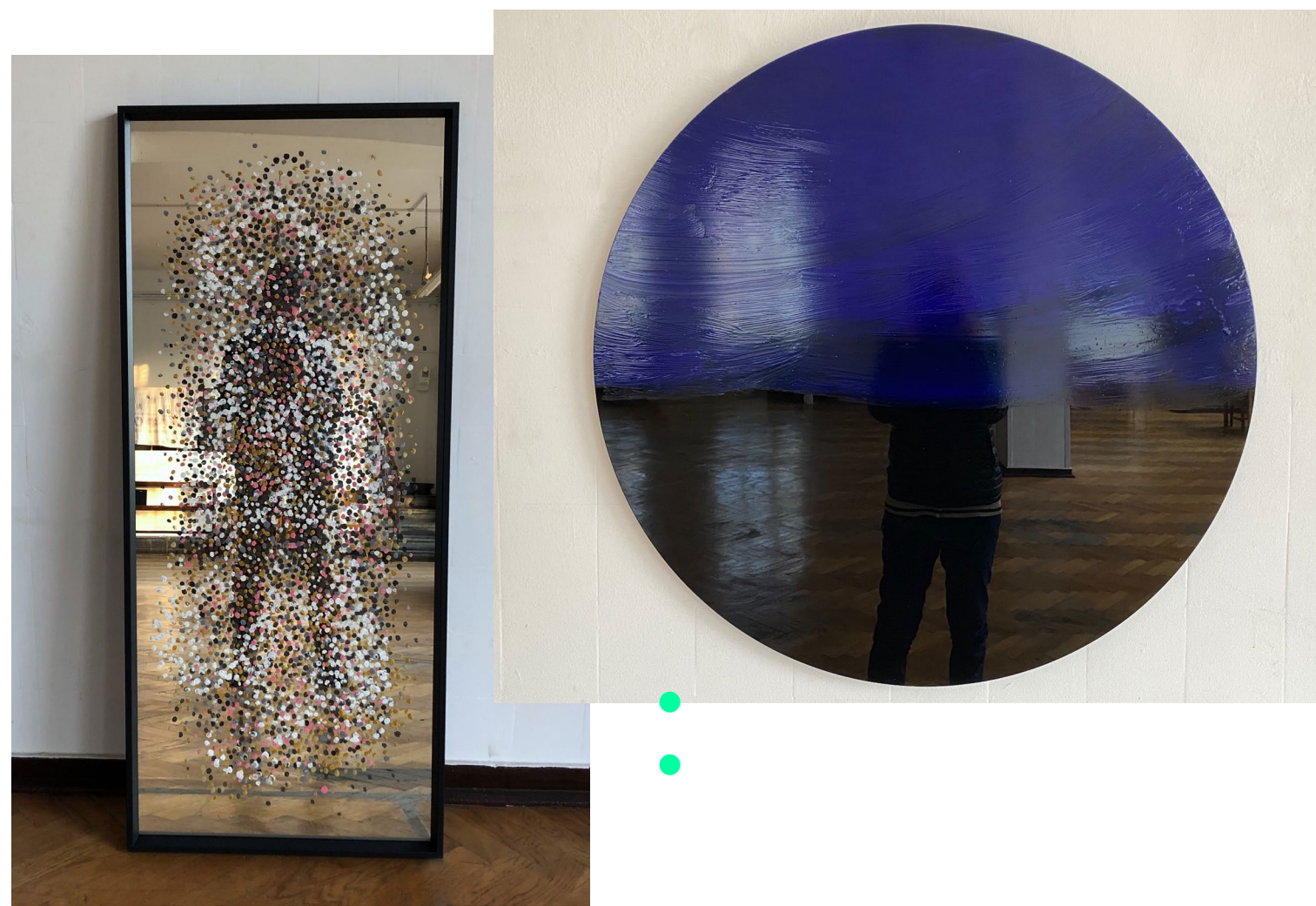
dla samej sztuki. Był artystą pewnym siebie i pewnym tego, co robi, o skryzalizowanych poglądach i jasnej, penetrującej wizji, nie tyle poszukującym, ile znajdującym, chociaż nigdy nie powiedziałby o sobie, że znalazł. A znajdował coraz to inne sposoby pokazywania prawd, w które wierzył i które ożywiały jego umysł. Mówił: *Nie interesuje mnie to, co już było.*

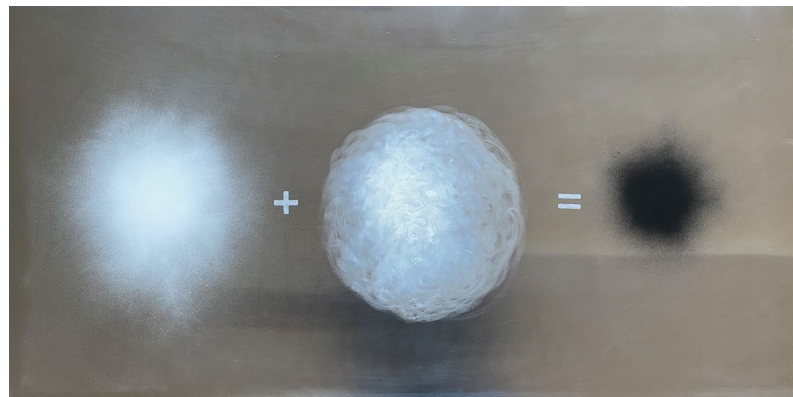
Lustrzane rzeczy to kilka cykli obrazów i pojedynczych realizacji stworzonych w ciągu ostatnich paru lat i, o ile mi wiadomo, w większości niepokazywanych. Cztery z nich wydają mi się najlepiej odsłaniać sens sztuki Sikorskiego. Jak to z malarstwem konceptualnym bywa, nie są szczególnie atrakcyjne wizualnie, wymagają oswojenia i zyskują wartość wraz z czasem poświęconym na myślenie o nich.

Wkoło to cykl czterech obrazów namalowanych na dyskach z wypolerowanego, lustrzanego aluminium lub czarnego, refleksyjnego pleksi. Gęsta warstwa spływającej z góry olejnej farby drażniąco zasłania głowę patrzącego, którego ciało i fragment świata za nim wiernie odbijają się w dolnej połowie obrazu. Farba nie odbija twarzy, nie przestaje jednak odbijać światło, a w przeciwieństwie do światła my niczym nie emanujemy. Jednocześnie im niżej, tym bardziej farba staje się przezroczysta.

↓ TOMEK SIKORSKI, *JASEANS*

▪ TOMEK SIKORSKI, *WKOŁO*





To, co widać, płynnie przechodzi w to, czego nie widać, jak *jing* i *jang* jednoczy przeciwieństwa, odsłania i zasłania nas samych. Sikorski celowo przeszkadza w patrzeniu, jakby sztuka (farba) miały służyć czemu innemu niż przeglądanie się w zwierciadle czy dosłowna repetycja rzeczywistości. To obrazy o niemożności zobaczenia tego, co istotne, wstęp do sztuki prawdziwej, która jak zawsze ma zasłonić codzienność i odsłonić niezwykłość.

Obrazy składające się na cykl *Jaseans* to pionowe lustra, na których pojawiają się luźno nałożone pędzlem plamki farby przypominające zarys ludzkiej sylwetki. Niedbała forma i zwyczajność luster nie pozostawia wątpliwości, że to nie są obiekty estetyczne – *one nie miały być ładne*. To są obrazy do oglądania (bez odbijającego się w lustrze widza pozostają martwe), ale przyjemność, jaką dają, nie jest estetyczna, lecz poznawcza. Ich sens polega na jednoczesnym doświadczaniu tego, co pojawia się w iluzorycznej przestrzeni obrazu, i tego, co namalowane na jego fizycznej powierzchni, na percepcyjnej grze lustrzanego odbicia i malarzkiej matrycy. Odbicie wypełnia i ożywia matrycę, a nasz ruch ma tu niebagatelne znaczenie – matryca próbuje zawładnąć odbiciem i unieruchomić je, usztywnić. To gra w kto jest kim i co jest czym, czym jest obraz i kim jestem ja, widz wobec obrazu. Tomek patrzył na te obrazy inaczej, nie od strony percepcyjnego doświadczenia widza, lecz od strony tworzącego artysty. Mówił, że malował wszystkie naraz, jak w transie, tylko podskórnie kontrolując nakładanie plamek farby. A te plamki były dla niego jakby emanacją ducha. Stąd tytuł tych lustrzanych obrazów, poświadczający rodzaj spirytualistycznego autoseansu. Obrazów jest sześć i są do siebie bardzo podobne. Za każdym razem doświadczamy w zasadzie tego samego, z nieznacznymi różnicami światła, tła i układu plamek farby. I za każdym razem, jak w transie, powtarzamy tę samą niepewną drogę od odbicia do obrazu, od siebie do niesiebie.

Równania to najbardziej konceptualne obrazy, a zarazem – paradoksalnie – najbardziej malarzkie. Blacha została przetarta na tyle, że niemal straciła zdolność odbijania rzeczywistości (choć nie przestajemy widzieć swojego odbicia czy raczej czuć własnej obecności) i zmieniła się



■ TOMEK SIKORSKI, RÓWNIANIA

↑ LUSTRZANE RZECZY
W PRACOWNI TOMKA

w niejasną przestrzeń ciągnącą się w głąb obrazu. W tej przestrzeni zawieszono są abstrakcyjne kształty, kolorowe obłoki farby, czasem płaskie, a czasem przejrzyste. *Równania* sprawiają wrażenie tradycyjnego malarstwa, opartego na napięciu między powierzchnią i głębią. Malarzski, niemal estetyczny efekt łagodni i oswoja ich czysto pojęciowy sens. To są równania matematyczne, z plusami, minusami i znakami równości, ale też z samymi niewiadomymi. Sikorski stawia nas przed pytaniami: czym jest różnica niewiedzy i błękitu, czym jest suma niemożliwości i szaleństwa? Nasze majaczące odbicie, które porusza się razem z nami, gdy przesuwamy się od jednej niewiadomej do drugiej, i znika pod powierzchnią farby, przypomina nam, że to nasze pytania i nasze dylematy, że to nasza niewiedza o nas samych, nasza egzystencjalna bezradność i nasze szaleństwo. To są obrazy o niepoznaniu i niepoznawalności, o bezkresie naszej niewiedzy, naszej własnej enigmie i o absurdalności przekonania, że możemy poznać sprawy istotne drogą racjonalnej dedukcji. Ale Sikorski stawiał te pytania lekko, z wdziękiem i przymrużeniem oka. To gra, zabawa, obrazy, na które patrzy się z przyjemnością, które mają coś z metafizycznego uroku *Ceci n'est pas une pipe* René Magritte'a. W niczym nie zmienia to ich sensu: *Równania* nie przynoszą żadnego rozwiązania, obnażają tylko nasz uroczy poznawczy paraliż.

Śarīra to w buddyzmie pozostałość po samospaleniu, zarówno resztki spalonego ciała, jak i przypominający perłę kryształ, który pozostaje czasem w popiołach mnichów i mistrzów duchowych i jest przechowywany jak relikwia. Tomka niepokoiła łatwość, z jaką ludzie w Indiach, i nie tylko tam, oblewają się benzyną i podpalają. Cykl czterech blaszanych dysków zrobił u siebie w górach, paląc na nich różne materiały. Miały być pokazywane na podłodze – nie jak obraz materii, ale jak sama materia, dosłowna pozostałość życia. Są znaczeniowym przeciwieństwem i ostatecznym dopełnieniem cyklu *Wkoło*. Zmatowione aluminiowe dyski, tego samego co tamte rozmiaru, pokryte rozbryzgami płonących na nich substancji, dopuszczają trochę światła w swym zewnętrznym pierścieniu, ale w środku, w miejscu spaleniźny, zmieniają się w martwy, pochłaniający światło i odbicie popiół, zagasłe, niewidzące oko. W tej czarnej magmie przebłyskują jednak barwne kryształki relikwii – znaki minionego i ponownego życia.

Lustrzane rzeczy wzajemnie się uzupełniają, są spójne, wielowymiarowe, niebagatelne i dojrzałe. Zaczynają się od gry z percepcją, zmysłowym odbiciem dosłowności, by ostatecznie błysnąć tym, czego nie widać – nieokreśloną formą duchowości, która nie miała dla Sikorskiego konotacji religijnych. Mówił, że jest nieisteistą. *Wkoło* unieważniają codzienność lustrzanego odbicia i każą szukać czegoś poza nim; w *Jaseans* duchowa forma istnienia próbuje zawłaszczyć codzienną zmysłowość wizerunku; *Równania* są przyjemne, ale zostawiają nas z niczym – *scio me nihil scire*; *Śarīra* prowadzą poza obraz, sztukę i życie, przynajmniej w tej postaci, w jakiej ich na co dzień doświadczamy. *Zen for head.* ✘

JAN PAMUŁA

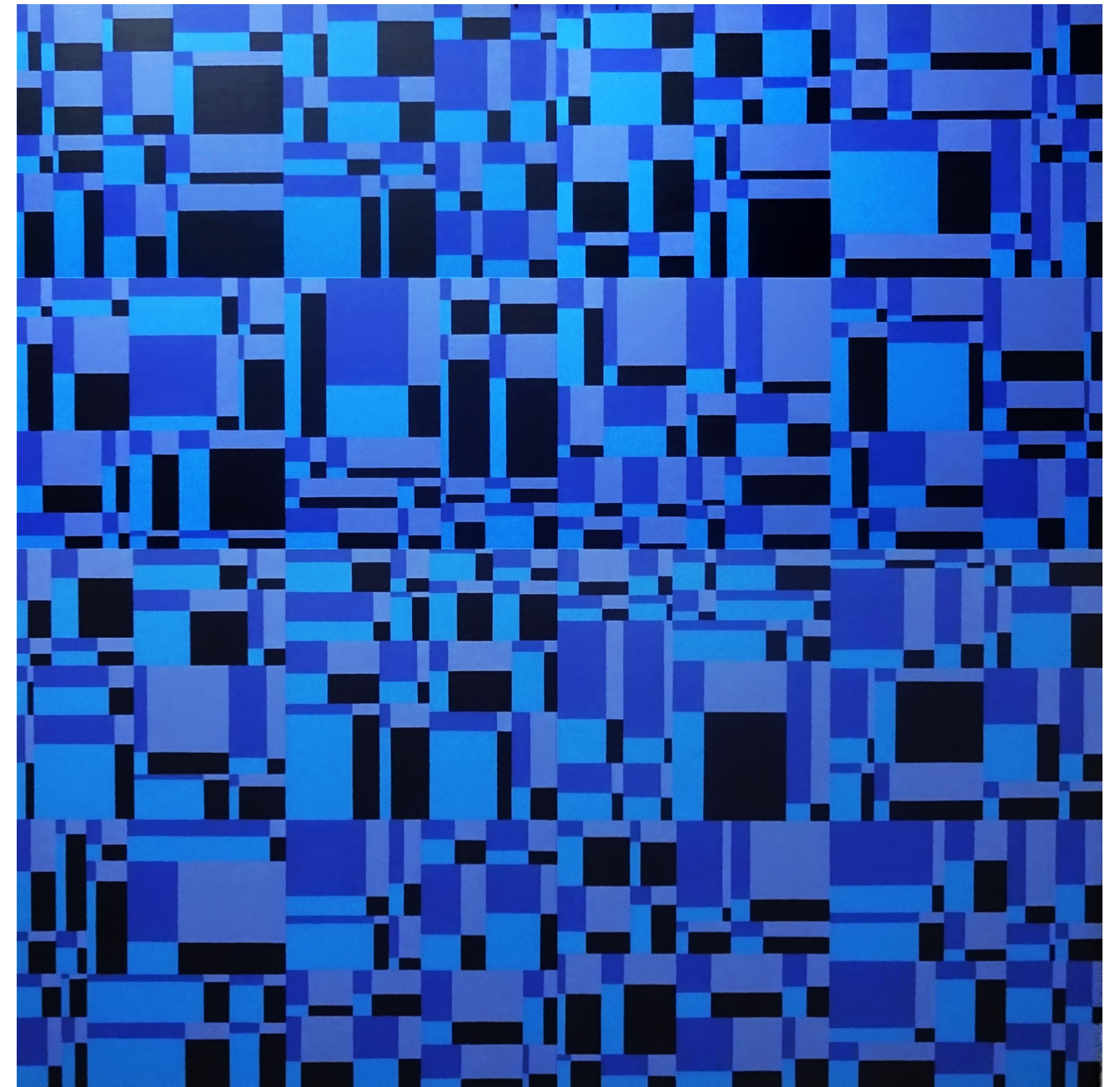
FRAGMENTY ROZMOWY MONIKI WANYURY-KUROSAD Z ARTYSTĄ
OPUBLIKOWANEJ W KATALOGU WYSTAWY JANA PAMUŁY *CONTINUUM*
W MUZEUM SZTUKI I TECHNIKI JAPONSKIEJ MANGGHA,
ZORGANIZOWANEJ W RAMACH PROGRAMU
MIĘDZYKRAJOWEGO TRIENNALE GRAFIKI 2021 W KRAKOWIE

76 Moja koncepcja obrazu cyfrowego polegała na nieregularnych podziałach pola prostokąta lub kwadratu na niezliczoną liczbę nieregularnych prostokątów. Założyłem, że podziały będą nieregularne, aby zachować continuum. Założyłem też nieregularny podział liniami prostokątnymi tak, że gdyby rozciąć obraz i ustawić obok siebie liniowo wszystkie jego elementy, każdy byłby inny w proporcjach i innej wielkości. Do tego potrzebny był komputer, który by pomógł zachować tę zasadę. Celem nadrzędnym była idea podziału czy po prostu jej metafora wizualna. (...)

Zagadnienie percepcji wzrokowej jest podstawą każdego działania wizualnego. To psychofizjologia widzenia decyduje. Bodźce idą do mózgu, przechodzą do świadomości, pamięci wzrokowej. Najpierw jest widzenie, później proces kojarzenia lub interpretowania. Pisząc swój program kształcenia, podkreślałem zawsze, że sztuka nie jest czymś umownym, są trwałe elementy, mierzalne wartości wizualne. W pewnym momencie odkryłem traktujące o tym *Fizyczne podstawy malarstwa* autorstwa Hermanna von Helmholtza, który uświadamia nam, jak fizyczność decyduje o wszystkim w sztuce. Pracę habilitacyjną poświęciłem zastosowaniu elektronicznych maszyn cyfrowych w twórczości plastycznej. Wtedy było to działanie pionierskie, teraz użycie technologii cyfrowych na uczelniach artystycznych jest codziennością, są pracownie multimedialne, interdyscyplinarne, wiele się zmieniło. (...)

Dla mnie twórczość to praca. Praca, na której bardzo mi zależy i z którą związany jestem emocjonalnie. Gdy nie pracuję twórczo, ogarnia mnie niepokój. (...)

Kraków, 24.04.2021 ✕

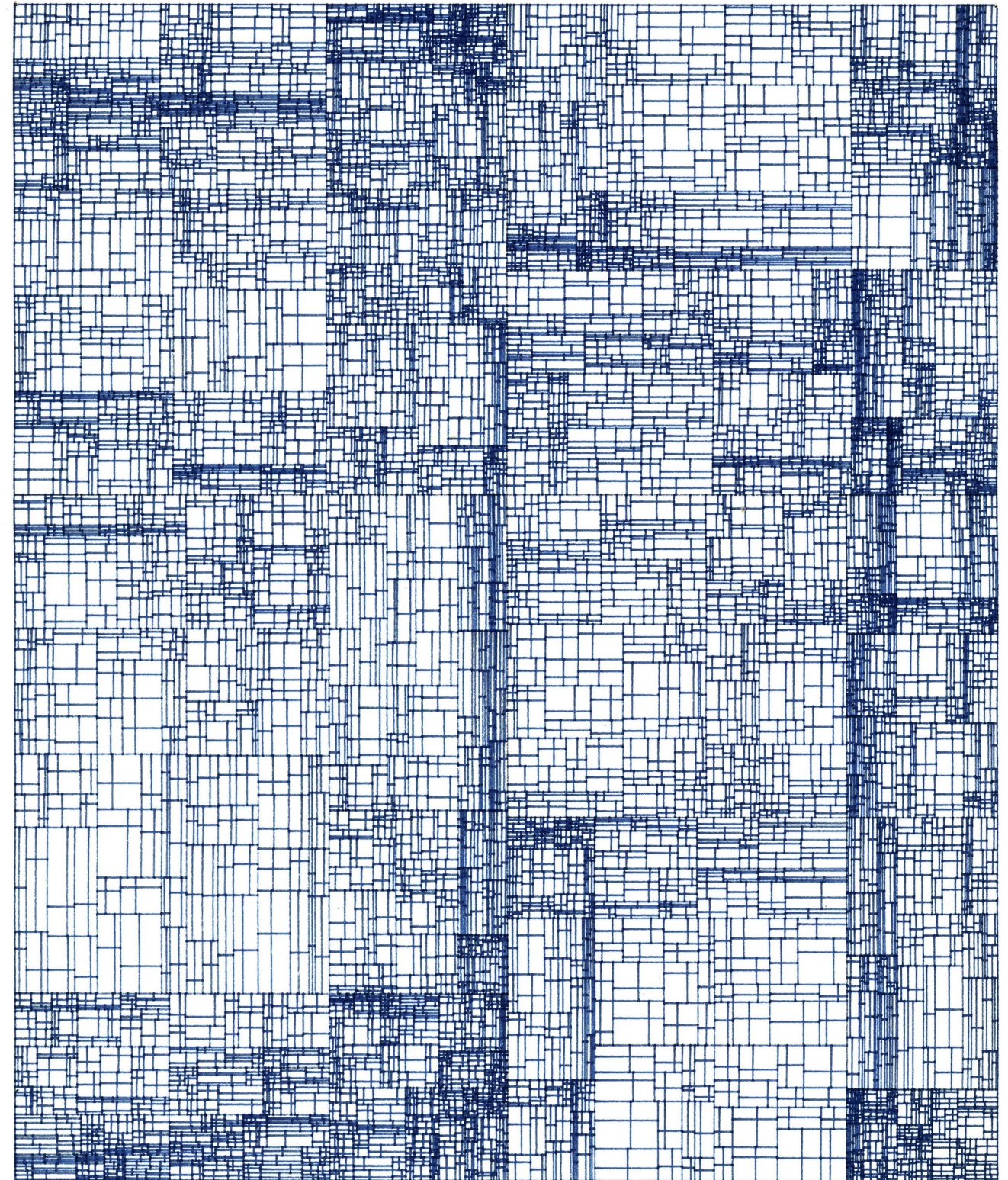


↑ JAN PAMUŁA, SERIA KOMPUTEROWA I – 2018/8 – SYMETRYCZNY, AKRYL, 160×160 CM, 2018



↑ JAN PAMUŁA, WARIACJE SYMETRYCZNE – 2020/1, AKRYL, 160×160 CM, 2020

→ JAN PAMUŁA, RYSUNEK KOMPUTEROWY 5, KOMPUTER + PLOTER PŁASKI, 4⁷ ELEMENTÓW, NIEBIESKI, 42×29,7 CM, 1980



Jan Pamuła - seria komputerowa I, 1980, Technika: Komputer Tektronix + graph plotter
4⁷ elementów 7: 60% dyspersja 16384. standard elementarnej



SYLWIA HEJNO



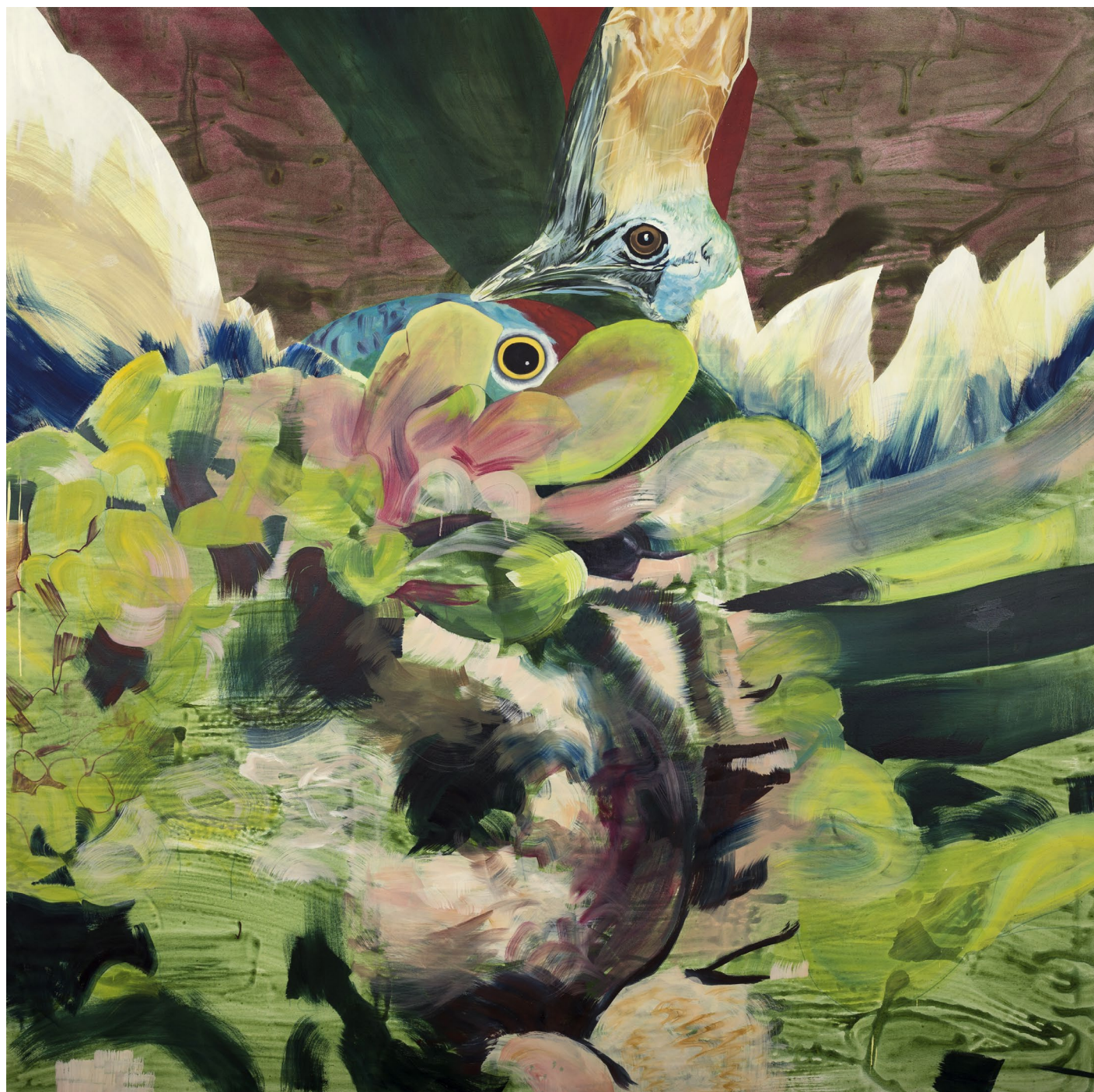
Wiosna, wiosna.

80

O czym śni
młode malarstwo

→ MARTYNA BOROWIECKA, ŚLIZG, OLEJ NA PŁÓTNIE, 160x120 CM, 2019





↑ AGATA SZYMANEK, OGRÓD BALSAMICZNY, OLEJ NA PŁÓTNIE, 200×200 CM, 2020

O wyjściu z ram? O rewolucji?
Czasem tak, choć w większości niekoniecznie.

Biennale Lubelska Wiosna odbyło się po raz pierwszy w Centrum Spotkania Kultur w Lublinie i od razu zanotowano prawie 300 zgłoszeń. Zdaniem przewodniczącego jury Sławomira Tomana świadczy to o luce, którą impreza stara się wypełnić.

– Są „Spojrzenia” Deutsche Banku. To jedyny duży konkurs dla polskich twórców do 35. roku życia, który wyłania kilkoro finalistów. Istnieją też konkursy nastawione na wyłapywane świeżo upieczonych absolwentów, np. Konkurs Gepperta i „Promocje” w Legnicy. My wchodzimy w przedział, który kontynuuje zainteresowanie młodymi artystami, a jednocześnie umożliwia wgląd w pewną dojrzałość twórczą – dodaje Toman.

Drugim wymogiem, oprócz wieku (do 35 lat włącznie), było ukończenie dowolnej uczelni artystycznej. To odróżnia Lubelską Wiosnę od konkursów o otwartej formule, np. Bielskiej Jesieni, która jest adresowana do wszystkich osób zajmujących się malarstwem, które ukończyły 18 lat.

– O konkursie pod tym hasłem myślałem od lat, ale musiał mieć wsparcie instytucjonalne. W końcu się udało: Mariusz Drzewiński, dyrektor ds. kulturalnych CSK, zaproponował, żeby spróbować go zorganizować. Bardzo chcemy, aby odbywał się regularnie – mówi Sławomir Toman.

Poza Mariuszem Drzewińskim i Sławomirem Tomanem prace oceniali: Maria Poprzęcka, Marta Kołakowska, Wilhelm Sasnal i Tomasz Ciecierski. Jury przyznało Grand Prix (Szymonowi Popielcowi) i trzy nagrody równorzędne (Martynie Borowieckiej, Agacie Szymanek, Dawidowi Wojtalewiczowi).

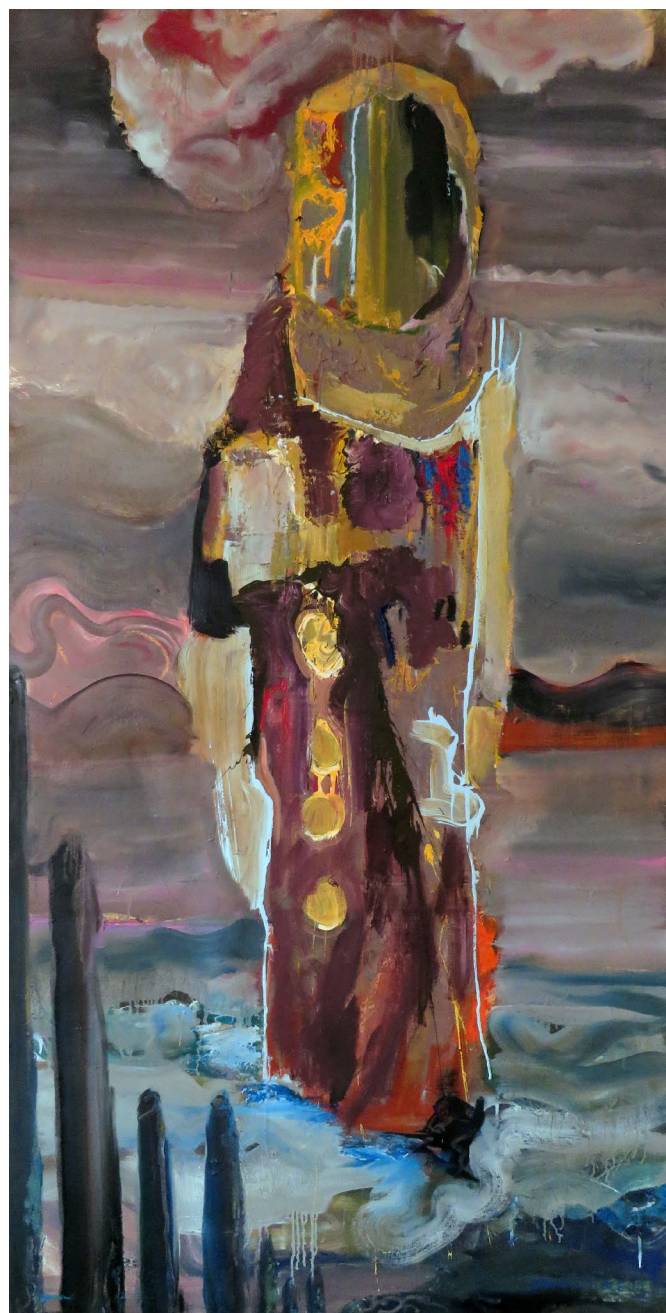
83

W SZPONACH OBŁĘDU

Szymona Popielca interesują zabawki, mechanizmy, recyklingowanie materii. Malarstwo stanowi tworzywo i narzędzie przetwarzania, dzięki któremu daje się uchwycić proces. Ale jego klasyczne wartości, takie jak kolor i kompozycja, też są dla artysty bardzo ważne.

Popielec, wielbiciel kuriozów, buduje mikrokrólestwa detali. Aranżuje bogate sceny rodzajowe z figurek (szczególnie często w jego pracach pojawiają się żołnierzyki) i rozmaitych znalezisk. Powstaje laboratorium szalonego naukowca (*Laboratorium*), ruchome konstrukcje (*Karuzela*), kompozycje tak „gęste”, że aż monumentalne, mimo że relatywnie niewielkich rozmiarów (*Świątynia*). Narracyjne, symboliczne sceny są pełne rozmaitych odpadów: części urządzeń, blaszek, tarcz zegarków, śrubek i innych osobliwości.

Jeśli przyjrzymy się owym pracom-tworom, zauważymy, że zostały całkowicie przeobrażone. I nie chodzi o sam wygląd zewnętrzny tych zabawkowych obiektów, dzięki malarskim ingerencjom zyskują wręcz



↑ SZYMON POPIELEC, KAMUFLAŻ,
TECHNIKA MIESZANA OD 2015

← DAWID WOJTALEWICZ, BEZ TYTUŁU 1,
OLEJ NA PŁÓTNIE, 200×100 CM, 2019



nowe ciało! Przykładem praca Zoo: w gablotkach znajdują się byty z pogranicza istnień – ludzkiego, zwierzęcego, roślinnego.

Artysta w tym układzie sam funkcjonuje jako jeden z elementów, zamaskowany od stóp do głów. *Kamuflaż* prezentowany na wystawie w Centrum Spotkania Kultur to hołd złożony wszystkim tym drobiazgom, a jeśli przywołać performance z Galerii Białej, w którym Popielec wystąpił w tym osobliwym stroju – to także swoisty ornat. Kolorowa figura, stworzona – jakżeby inaczej – całkowicie z przedmiotów z odzysku (od maski przeciwgazowej po kocią wędkę), wygląda jak owładnięty pasją szaleniec, który w ręku trzyma bliżej nieokreślony przyrząd. Do czego służy? Zapewne do tworzenia sztuki.

Obok *Kamuflażu* jeszcze dwie prace artysty znalazły się na Biennale Lubelska Wiosna. *Niewielki*, ułożony w poziomie obrazek może budzić skojarzenia z malarstwem kinetycznym. W rzeczywistości mikroskopijne stalagmity powstają przez nakładanie kolejnych kropeczek farby – dzieła tego Szymon Popielec dokonuje od 2013 roku. Ale ta wiedza nie jest niezbędna. Można z powodzeniem sobie wyobrazić, że obraz jest efektem wycieku ze znajdującego się wyżej czegoś, co przypomina zdezelowany, monstrialny barokowy żyrandol (*Eatom*).

Grand Prix Lubelskiej Wiosny przyznano Szymonowi Popielcowi nie tylko dlatego, że dokonuje najdalej idących eksperymentów (nie chodzi przecież o żaden wyścig), ale dlatego, że robi to w równie konsekwentny co szalony, totalny sposób.

CO W MALARSTWIE PISZCZY

Przyznanie nagród równorzędnych świadczy o tym, że jurorzy mieli spory problem z wyborem. I rzeczywiście Lubelską Wiosnę najlepiej oglądać jako przeglądową całość. Pojawia się trochę eksperymentów, np. dźwiękowe obrazy Mikołaja Kowalskiego, wykonane z żywicy prace Hanny Rozpary, zdają się jednak one wynikać z interesujących artystów tematów.

Nagrodzone prace Martyny Borowieckiej, uczestniczki wystawy *Farba znaczy krew* w warszawskim MSN, są odzwierciedleniem jej zainteresowań malarską tradycją i efektem *trompe l'oeil*. Widoczne jest jej zafascynowanie materią – tkaniną oraz odbijającą światło czarną folią, które stają się wręcz abstrakcyjne i które zestawia z realistycznymi elementami.

U dwojga pozostałych laureatów, Agaty Szymanek i Dawida Wojtalewicza, na plan pierwszy wysuwa się natura i związane z nią zobowiązania etyczne. Pejzaże Wojtalewicza, które przedstawiają Bałtyk, pozostawiają duże pole dla interpretacji, zwłaszcza jeśli zdamy sobie sprawę, że artysta wykonał blejtramy z wyłowionych z morza śmieci... Z kolei obrazy Agaty Szymanek są nie tylko namalowane z dużą finezją,

ale i stanowią refleksję nad stosunkiem człowieka do świata przyrody. Szczególnie wymowny jest znajdujący się w centrum pracy sznur, idealne uosobienie istoty niechcianej, zepchniętej na margines bytu.

Równie ciekawie dzieje się poza nagrodzonym gronem. W swoich czarnych obrazach Aneta Kublik poszukuje światła. Z bliska okazują się bardzo zniuansowane, można dostrzec odcienie zieleni i granatu, sama zaś czerń tworzy lustrzane, migotliwe powierzchnie.

Materia, a raczej ciało obrazu, u Małgorzaty Kalinowskiej przeistacza się w opowieść o *Gniewie*, *Lęku* i *Wstydzie* (są to zarazem tytuły jej prac z cyklu *Ciała bolesne*). Tryptyk, będący żywą, czującą tkanką, może oczywiście budzić skojarzenia z dokonaniem innych artystek, pozostaje jednak intrygującym rozważaniem na temat cielesności emocji. W pokrewnym kręgu sytuują się prace Katarzyny Kukuły i Marii Hulist-Michoń, będące głosem dotyczącym pewnych opresyjnych konstruktów.

Wyraźne wątki społeczne pojawiają się u Damiana Ciszka (*Wygodne spodnie*, *Czerwona religia*, *Bejowanie jest piękne*). Granica między niedbale rzuconym dressem a fizjologiczną abstrakcją staje się płynna. Do tego artysta stosuje rozmaite szyfry, obecne na pracach i w tytułach. „Bieda power”, „bejowanie”, czyli nicnierobienie, „pakowanie” z nudów i z braku środków na inne rozrywki, stają się znakiem współczesnych klasowych nierówności.

Inteligentka pogarda dla dresiarza, również ta estetyczna, odbija się jak w lustrze w gładkich powierzchniach samochodowych karoserii, na których powstają malunki Sebastiana Kroka. Odzyskiwanie utraconej godności odbywa się przez nawiązanie do chwalebnych historycznych scen i motywów. Podświetlona różowym ledowym światłem husaria czy przemarsz wojska stanowią grę z kiczem zaczerpniętym z codziennej ikonografii blokowisk, ale jednocześnie, ze względu na świadome jej użycie, są głębszą analizą tematu.

To nie koniec ciekawych prac. Wśród propozycji 36 artystów, którzy zakwalifikowali się do finałowej wystawy, odnajdziemy wiele wartych uwagi. Od niepoprawnych, satyrycznych akcentów dotyczących *art worldu* u Dawida Czycza po wysublimowane malarskie studium obejmujące wszystko między hiperrealizmem a abstrakcją u Michała Węgrzyna. Subtelne i nastrojowe, inspirowane kwiatami prace Weroniki Adamskiej i melancholijne obrazy Magdaleny Laskowskiej. Dowcipne abstrakcje Moniki Kopczewskiej i streetartowe malarstwo Rafała Czępińskiego.

Na podstawie prezentowanych prac można wysnuć wniosek, że twórców nie interesuje tak bardzo jak kiedyś dosłowne wyprowadzanie obrazów z ram. Odnajdują za to w tym medium możliwości poruszania istotnych dla nich kwestii, wciąż stanowi ono obiekt niesłabnących artystycznych fascynacji i eksperymentów. I co najważniejsze – podchodzą do niego z otwartą głową, na luzie i bez poczucia, że trzeba coś koniecznie przełamywać. ✖

86



SAMANTA BELLING

Inna przestrzeń

WYSTAWA W FUNDACJI STEFANA GIEROWSKIEGO

INNA PRZESTRZEŃ

2-28 LUTEGO 2021 ROKU

Zupełnie nowe myślenie o przestrzeni w obrazie pojawiło się w twórczości Stefana Gierowskiego w momencie, kiedy na jednolitym kolorze tła pojawiły się drobne punkty drugiego koloru. Zastosowanie tego zabiegu otworzyło nowe horyzonty niekończących się badań nad przestrzenią w malarstwie. Zaczęło się od „punktu”. To właśnie „punkt” stał się odniesieniem do powstania najnowszej wystawy w Fundacji Stefana Gierowskiego.

Kolory, które zaczynają ze sobą współistnieć i przenikać się, tworzą inną, nową przestrzeń. I tak z przestrzeni monochromatycznych wyłoniły się nowe płaszczyzny, na których migoczące kropki tworzą złudzenie optyczne, a widz odnosi wrażenie, że obcuje z żywą, poruszającą się materią. Przestrzenne widzenie obrazu w znacznej mierze oparte jest właśnie na złudzeniu optycznym. Oko, mózg i świadomość psychiczna to elementy składowe procesu widzenia. To jednak mózg stanowi o podłożu całej wizji. I tutaj, jak w przypadku odbierania rzeczywistości, ilu ludzi, tyle odmian postrzegania przestrzeni w ogóle, przestrzeni w sztuce tym bardziej.

Malarstwo Stefana Gierowskiego pokazało nowy kierunek w podejściu do przestrzeni w obrazie. Z wypadkowej przestrzeni wzrokowej i przestrzeni rzeczywistej wyłoniła się przestrzeń dwuwymiarowego obrazu. Na obrazach prezentowanych na wystawie dominują „kropki” i „punkty”, które pokrywają płótna w całości lub tylko fragmentarycznie. Pola pokryte „punktami” zestawiane przez artystę były w rozmaitych konfiguracjach: z zupełnie czystą, białą i pustą przestrzenią,

87

zgeometryzowanymi kształtami albo z jednolitym, bardzo intensywnym kolorem. Kolor jest jednym z najsilniejszych czynników wpływających na postrzeganie przestrzeni w obrazach artysty. Może wydawać się ograniczona i zamknięta w przypadku ciemnych, jednolitych barw lub otwarta i „nieskończona” przy białych lub jasnych odcieniach. Kolejny kluczowy czynnik w postrzeganiu przestrzeni to światło. Od jego natężenia i rozmieszczenia zależy odbiór całej kompozycji. U Stefana Gierowskiego dzięki gradualnym przejściom kolorów ma się wrażenie „światlistości” obrazu. Kolor i światło tworzą jedność, dzięki zastosowaniu przemyślanych koncepcji kompozycyjnych, nie ma tu przypadkowości, każdy punkt ma swoje odniesienie. Kolor wchodzący w interakcję z innym kolorem wydobywa z siebie zupełnie nowe odcienie, co sprawia, że „przejścia” w obrazie są bardzo płynne.

Łukasz Dybalski, prezes Fundacji Stefana Gierowskiego, w rozmowie o wystawie *Inna przestrzeń* podkreśla, że malarstwo mistrza można podzielić na cykle poruszające konkretne problemy. Sam artysta nie lubi wszelkiej terminologii, a określenia „cykl” używa raczej do wyodrębnienia obszaru czy zagadnienia. W fundacji odbyły się wystawy odnoszące się do „linii”, „punktu”, „horyzontu” itd. Zazwyczaj pokazywany jest jedynie fragment bogatej kolekcji. Niejednokrotnie obrazy Gierowskiego zestawiane były z pracami innych malarzy, chociażby na wystawie *Deep Impact*, gdzie pojawiły się nazwiska europejskiej awangardy z lat 60.: Martin Barré, Anna-Eva Bergman, Jean Degottex, Francesco Lo Savio, Mario Nigro, Otto Piene, Mario Pupino Samonà i Jef Verheyen. W tym przypadku punktem wyjścia była „linia”, która łączy i dzieli, ma swoją dynamikę, budowę i tajemnicę. Jak mawiał sam profesor: *Na płótnie zamknięta linia sięga nieskończoności w naszej wyobraźni.*

Na wystawie *Inna przestrzeń* mieliśmy okazję zobaczyć wiele prac wybranych z kolekcji fundacji. Kuratorzy zdecydowali, że w każdej sali będą prace dotyczące innego „problemu” malarskiego. Jest zatem sala czarna, doskonale przełamana obrazem w zieleni i błękicie, jest sala, gdzie dominują białe kompozycje w zamykających przestrzeń obrazu kolorowych ramach, jest też sala, w której mogliśmy zobaczyć kompozycje bliskie tasmizmowi. Wystawa ma pokazywać, jak bardzo zmieniło się na przestrzeni lat podejście do kompozycji i przestrzeni w obrazach Stefana Gierowskiego. Prezes fundacji mówi o wyłamywaniu się z obowiązujących reguł, poszukiwaniach, nowatorskich rozwiązaniach. Łukasz Dybalski podkreśla, że każda sala na wystawie poświęcona jest innemu problemowi, ale łączy je wszystkie odniesienie do „punktu”. Sam „punkt” może być różnie postrzegany – z jednej strony jak plama barwna zastosowana celowo, z drugiej – jak przestrzeń, która utworzyła się między innymi punktami i jest świetlistą plamą, tworzącą się w wyniku złudzenia optycznego. Niektóre prace pojawiły się na wystawach dotyczących „linii” i „punktu”, ponieważ dotyczą obu problemów.

W kontekście ogólnego spojrzenia na twórczość artysty pojawia się pewnego rodzaju problem „niedocenia” prac malarskich z ostatnich

lat jego twórczości. Łukasz Dybalski mówi o tym, że przy tak bogatym dorobku często ostatnie poszukiwania czy eksperymenty malarskie przechodzą bez większego echa.

Oprócz tradycyjnych badań nad materią malarską i niekończących się poszukiwań idealnego koloru w twórczości Stefana Gierowskiego odnajdziemy również wątki symboliczne i egzystencjalne. Artysta często, używając konkretnego zestawienia kolorów, odnosił się do symboliki danego miejsca lub do wydarzeń z historii. Wiedza na ten temat może być przydatna w „odczytywaniu” kolejnych dzieł artysty.

Każda wystawa w Fundacji Stefana Gierowskiego to wielkie przeżycie estetyczne i duchowe, mówiące o tym, jak ogromną moc oddziaływania mają obrazy mistrza. Tam po prostu trzeba bywać, bo to inna czasoprzestrzeń. ✖

↓ WYSTAWA INNA PRZESTRZEŃ, FOT. A. GUT



Papieże¹

Z ANGIELSKIEGO PRZEŁOŻYŁ
PRZEMYSŁAW WIATR

90

Krytyka sztuki – o tym jest ten tekst – to próba przetłumaczenia obrazów na język (np. na polski). Musi zatem mieć coś wspólnego ze stawianiem mostów. W starożytnym Rzymie budowniczych mostów nazywano *pontifices*, a ich główny budowniczy (*pontifex maximus*) wciąż tam mieszka. Można zatem powiedzieć, że krytycy sztuki i papież pracują w tej samej branży. Rozważmy biznes budowania mostów w ogólności, zanim zastanowimy się nad przypadkiem krytyki sztuki.

Postawienie mostu rozwiązuje problem transportu nad przepaścią rozdzielającą dwie okolice. Oto przykład. Dla starożytnych istniały dwa światy oddzielone otchłanią: pod- i ponadksiężycowy. Ruch między tymi światami był kluczowy, jeżeli życie człowieka miało mieć sens. Potrzebowano budowniczych mostów (papieży). Rozwiązali ten problem, budując świątynię na wzgórzu („Kapitol”) i łącząc ją z podrzędną przestrzenią polityczną nazywaną „forum”. Ten niematerialny most, łączący Kapitol z forum, przez większą część historii zachodniej cywilizacji obsługiwał ruch między Niebem i Ziemią. Potem pojawił się Isaac Newton, który ujednotocił niebiańską i ziemską mechanikę, zrównał Niebo

¹ Podstawą tłumaczenia tego eseju jest maszynopis zatytułowany *Pontiffs*. Został przygotowany na potrzeby publikacji w nowojorskim magazynie *Artforum*, dla którego Flusser zaczął regularnie pisać w drugiej połowie lat 80. XX wieku. Redakcja zdecydowała się zmienić tytuł tego tekstu na *On Popes* (ukazał się w październiku 1990 roku), w niniejszym przekładzie podążam za tą intuicją i konsekwentnie tłumaczę *pontiff* jako „papież”. (Przypisy pochodzą od tłumacza.)

z Ziemią i pozbył się przepaści, czyniąc tym samym papieży zbędnymi. Upłynęło trochę czasu zanim ludzie sobie to uświadomili, ale obecnie mniej lub bardziej oczywiste jest, że nie potrzeba nam żadnych mostów między wzgórzem a równiną, np. między Kapitołem w Waszyngtonie a „forum”-sztuki [Art-„forum”) w Nowym Jorku.

Zostawmy na moment ten przykład i weźmy inny, żeby lepiej zrozumieć, z czym mamy do czynienia. Przypuśćmy, że chcemy przetłumaczyć niemieckie wyrażenie *es gibt* na język polski. Możemy skorzystać z mostów nazywanych „słownikami”, które w tym przypadku zaprowadzą nas do wyrażenia „ono daje” [„it gives”). Tutaj jednak papieży wprowadzili nas w błąd. Bowiem z nie do końca oczywistego powodu właściwe tłumaczenie brzmi „jest” [„there is”), a żeby na nie wpaść, musimy przeskoczyć nad przepaścią dzielącą języki niemiecki i polski. To właśnie ten skok nazywa się „tłumaczeniem”. Nie chodzi o to, że słowniki są bezużyteczne. Istnieją takie obszary, w obrębie których języki niemiecki i polski pokrywają się, wówczas słowniki są dobrymi przewodnikami. Jednak wyrażenia *es gibt* i „jest”) wydają się stać poza tymi obszarami, bliżej centrów dwóch uniwersów (języka niemieckiego i polskiego), a centra te są właśnie oddzielone od siebie przepaścią. To tutaj papieży są naprawdę potrzebni.

Wróćmy teraz do Newtona. Ustanowił szarą strefę, gdzie Niebo i Ziemia zachodzą na siebie, i określił reguły tam rządzące. Niestety, okazało się, że słownik Newtona bywa mylący. Istnieje bowiem „duży”) wszechświat, ponad Newtonowskim, gdzie znajdują zastosowanie zasady Einsteińskie i gdzie spacerują astronauty. Istnieje też „mały”) wszechświat podtrzymujący Newtonowski, w którym działają reguły Planckowskie i dochodzi do eksplozji atomowych. Teraz musimy więc żyć z dwiema przepaściami zamiast z jedną, której Newton położył kres. Dla przykładu: jak przetłumaczyć „ten stół”), stojący w Newtonowskim wszechświecie, na makro- i mikrokosmos? Używając pojęcia „zakrzywienia czasoprzestrzeni”) w drodze do góry i „fali prawdopodobieństwa”) podczas schodzenia w dół? Brzmi to niezgrabnie, zupełnie jak tłumaczenie *es gibt* na „ono daje”). Musimy jednak znaleźć właściwe tłumaczenie. Potrzebujemy papieży.

Wyobraźmy sobie teraz papieskie sztuczne inteligencje. Wyglądałyby tak: karmiąc je wyrażeniem *es gibt*, otrzymalibyśmy wyrażenie „jest”), a wprowadzając doń „ten stół”), dostalibyśmy równania mechaniki kwantowej. Pójdźmy o krok dalej i wprowadźmy do sztucznej inteligencji pocztówkę: otrzymujemy jej perfekcyjny językowo opis. Podobnie, gdybyśmy zamienili pocztówkę na portret Mony Lisy. Ktoś może powiedzieć, że tego typu papieskie sztuczne inteligencje są niemożliwym nonsensem. Przyjrzyjmy się jednak, a zobaczymy elektroniczne intermiksy: maszyny tłumaczące światło na dźwięk i *vice versa*. Wprowadzamy do nich obraz kanapki i możemy ją usłyszeć, wprowadzamy sonatę Schuberta i możemy ją zobaczyć. A teraz przyjrzyjmy się jeszcze dokładniej, a zobaczymy komputery z ploterami. Wprowadzamy

91

do nich algorytmy, a one wypuszczają syntetyczne obrazy, niebawem także hologramy.

W tym momencie krytycy sztuki powinni zadrzeć, a artyści spanikować. Bo jeśli papieskie sztuczne inteligencje mogą tłumaczyć światło na dźwięk, a liczby na obrazy, dlaczego nie miałyby tłumaczyć obrazów na liczby, a potem na język polski. Czy nie wpłynęłoby to na krytykę sztuki, która stałaby się precyzyjna niczym mechanika kwantowa? Taka sztuczna inteligencja potrafiłaby przetworzyć każde dzieło sztuki i zamienić je na liczby, a następnie wypuścić jako tekst; byłaby to ilościowa krytyka dzieła sztuki. Oczywiście, oznacza to, że wszyscy krytycy sztuki zostaliby bez pracy, a wszyscy artyści poddani bezwzględny ocenom, bez jakiegokolwiek możliwości odwołania. Artystyczna scena, „forum sztuki”, bardzo szybko zamieniłaby się w pustynię.

Tak się jednak nie stanie. Papieskie sztuczne inteligencje potrafią budować mosty wyłącznie w obrębie szarych stref, gdzie poszczególne uniwersa zachodzą na siebie, a nie tam, gdzie rozdziela je przepaść. Mogą więc stawiać mosty tylko tam, gdzie nie są one potrzebne. Potrafią tłumaczyć obraz na słowo, tak jak słownik tłumaczący *es gibt* na „ono daje”. Powód, dla którego papieskie sztuczne inteligencje nie mogą zamienić papieża w Rzymie, kryje się w pytaniu: z czego wykonane są mosty? Rozważmy to pytanie. Tłumaczymy *es gibt* na „ono daje”. Gdzie jesteśmy, kiedy dokonujemy takiej translacji? Najpewniej w obszarze metajęzyka obejmującego języki niemiecki i polski. Most, który stawiamy, jest zatem zbudowany z metajęzyka. Podobnie, gdy tłumaczymy przy użyciu algorytmu „ten stół” na uniwersum fizyki kwantowej. Gdzie wówczas jesteśmy? Zapewne w obszarze metauniwersum obejmującego wszystkie możliwe uniwersa, a stawiany przez nas most zbudowany jest z tego metauniwersum. I tak samo sztuczna inteligencja-krytyk sztuki stoi w metauniwersum, które obejmuje obrazy i słowa oraz pozwala jej budować swoje mosty. Krótko mówiąc: papieskie sztuczne inteligencje siedzą na tronach stojących w metauniwersach.

Problem w tym, że takie metauniwersa nie istnieją. Jeśli tłumaczymy coś z języka niemieckiego na polski, ten pierwszy jest metauniwersum, a drugi przedmiotem, który należy wynieść na poziom tego uniwersum, aby dokonać „translacji”. Jeśli mówimy, że „ten stół” możemy przetłumaczyć na równania mechaniki kwantowej, wówczas naszym metauniwersum będzie język polski i to do niego musimy wznieść język mechaniki kwantowej. To oczywiście działa w obie strony. „Meta” jest poziomem odwracalnym i gdybyśmy mieli zbudować na nim papieski tron, Jego Świątobliwość musiałby siedzieć na śliskim gruncie i nie czułby się szczególnie komfortowo.

To co prawda argumentacja, za którą niełatwo nadążyć, ale jest istotna. Przeczytajmy ją jeszcze raz, a zrozumiemy, o co w niej chodzi. Rzecz w tym, że krytycy sztuki stoją na poziomie słów i próbują wynieść na ten poziom obrazy. Jednak te dwa światy oddziela przepaść. Słowa nie są właściwym sposobem wypowiedzenia znaczenia obrazów, kompozycji

muzycznych, algorytmów czy nawet zwykłych gestów ciała. Działa to w dwie strony: obrazy nie są satysfakcjonującym sposobem wyrażania znaczeń języka mówionego. Między wszystkimi kodami kulturowymi zieją przepaście lub, jeśli ktoś woli: kody kulturowe to wyspy znaczeń dryfujące po bezsensownym oceanie nicości. Krytyk sztuki to papież starający się postawić most między miejscem, w którym stoi, czyli słowami, a uniwersum obrazów. Most ten buduje ze słów, są to jednak słowa zmierzające w stronę pozbawionej znaczenia otchłani. Tego nie potrafi zrobić sztuczna inteligencja. Będzie działała tylko tam, gdzie uniwersa na siebie zachodzą.

Każdy kod jest imperialistyczny. Ten, kto stoi w jego obrębie, wierzy, że jego kod jest uniwersalny. Że „wszystko” można powiedzieć po polsku albo za pośrednictwem muzyki lub liczb. To w rzeczy samej oznacza „wiara”. Jeśli jesteśmy zanurzeni w kodzie słów, wierzymy, że na początku było słowo, że stało się ciałem, że jest twórcze (*logos spermatikos*²), że jest domostwem Bycia. A jeśli stoimy pośrodku kodu liczbowego, wierzymy (jak Pitagoras i Platon), że to liczby są realne oraz że to dzięki sztuce liczb i muzyce możemy osiągnąć mądrość. To samo tyczy się obrazów lub, jak powiedziałyby Platon, „idei”. Jednak w końcu przychodzi moment tłumaczenia, kiedy zderzamy się z granicami uniwersum, w które wierzymy. Tutaj stoją tacy ludzie jak papież i Ludwig Wittgenstein. Stoją tu także krytycy sztuki, choć większość z nich nie zawsze sobie to uświadamia.

W szkole średniej uczono nas, aby tłumaczyć najwierniej jak to możliwe i najswobodniej jak to konieczne. Osobliwy to przepis dla budowniczych mostów, ponieważ przeciwstawia wiarę wolności, łączy wolność z koniecznością i głosi, że wiara jest lepsza niż wolność. Przepis brzmi tak: jeśli jestem wierny językowi niemieckiemu, powinienem przetłumaczyć *es gibt* jako „ono daje”, lecz wówczas zobaczę, że w tym przypadku wiara nie wystarczy. Jestem zatem z konieczności zmuszony do wolności, do rzucenia się w tę pozbawioną znaczenia przepaść dzielącą języki niemiecki i polski. Jeśli chcę tłumaczyć, muszę porzucić wiarę i odważyć się być wolnym. Na tym generalnie polega branża budowania mostów, zwłaszcza krytyka sztuki. Ponieważ to nie słowo jest święte, lecz przepaść milczenia oddzielająca słowa od innych kodów i poszczególne kody od siebie nawzajem. To ta święta, pozbawiona znaczenia, absurdałna otchłań, której papież, włączając w to krytyków sztuki, próbują nadać sens. Teraz, kiedy sztuczne inteligencje wydają się robić dokładnie to samo, papież są potrzebni jak nigdy dotąd. ✘

2 Dosłownie „słowo-nasienie”. Pojęcie wywodzące się z filozofii stoickiej, następnie (w II wieku) wykorzystane przez św. Justyna Męczennika na potrzeby teologii chrześcijańskiej.

Sztuka życia¹

Z ANGIELSKIEGO PRZEŁOŻYŁ
PRZEMYSŁAW WIATR

94

Cokolwiek termin „sztuka” miałby obecnie znaczyć, dla starożytnych miał zupełnie inny sens. Wówczas panowały dwie formy sztuki: sztuka życia (*ars vivendi*) i sztuka umierania (*ars moriendi*). Oduczylismy się tej drugiej, za to pierwsza pojawiła się niedawno ponownie w formie, która jest, delikatnie rzecz ujmując, zaskakująca. Nazywa się ją „biotechniką”,² terminem, który zdaje się być greckim odpowiednikiem *ars vivendi*, jednak otacza go zupełnie inny klimat od tego, który towarzyszył starożytnemu użyciu. W istocie jest to dyscyplina, z której powstanie cały świat żywych dzieł sztuki (sztucznych żyjących istot), a świat ten zmieni radykalnie egzystencję naszych wnuków. Kiedy zastanawiamy się nad tą rewolucją, zazwyczaj patrzymy na nią jak na rewolucję industrialną lub komputerową: zamiast nieorganicznych maszyn będziemy mieć do dyspozycji ożywione organizmy, a zamiast z krzemowych sztucznych inteligencji będziemy korzystać ze sztucznych mózgów wykonanych z włókien nerwowych. Niniejszy tekst jest spojrzeniem na biotechniczną rewolucję z estetycznego punktu widzenia.

Cokolwiek termin „sztuka” może znaczyć, zawsze związany jest z produkcją i zachowaniem informacji. Dzieło sztuki jest informacją

¹ Oryginalny maszynopis, stanowiący podstawę niniejszego tłumaczenia, nosi tytuł *The Art of Living*. Jego zredagowana wersja została opublikowana w marcu 1988 roku w *Artforum*. (Przypisy pochodzą od tłumacza.)

² Mowa o dyscyplinie nauki znanej jako „biotechnologia”. Flusser pisze jednak konsekwentnie *biotechnics*.

przechowywaną w jakimś materiale (kamieniu, brązie, na papierze), którego zadaniem jest uchronić informację przed zapomnieniem. To jednak beznadziejny cel. Druga zasada termodynamiki głosi, że w zamkniętym systemie (np. we wszechświecie, który nas otacza) każda informacja z czasem zniknie, zostanie zapomniana. W rzeczy samej, nie tylko poszczególne dzieła sztuki przeszłości obróciły się w pył, ale też całe cywilizacje zniknęły z naszej pamięci lub zostawiły po sobie jedynie niepewne ślady. Ten, kto celuje w nieśmiertelność lub kto oddaje się tworzeniu wiecznych wartości przez sztukę, jest na złej drodze.

Istnieje jednak w naszym wszechświecie osobliwy materiał, który zdaje się przeciwstawiać tej uniwersalnej tendencji ku „entropii”, czyli w stronę rozkładu informacji. Nazywamy go „materią ożywioną”. Do tej pory wiemy, że istnieje tylko na Ziemi i jest mało prawdopodobne, że znajdziemy ją gdzie indziej (z przyczyn, które zostaną rozważone później). Materia ożywiona tworzy swego rodzaju szlam, możliwy do zważenia z pewną dokładnością, który pokrywa nasz glob. Ta „biomasa” składa się z mikroskopijnych drobinek zawierających informacje. Drobinki te dzielą się i przekazują informacje dalej. Podczas tych transmisji mogą wystąpić błędy (nazywane „mutacjami”), na skutek których informacje się zmieniają. Całość materii ożywionej jawi się zatem jako szlam, który przenosi strumienie coraz bardziej różnorodnych informacji w jawnym oporze wobec wspomnianego wcześniej prawa przyrody. Oczywiście, to nie do końca prawda, ponieważ życie na Ziemi nie jest wieczne. Kiedyś zniknie, np. kiedy nasza planeta zbliży się jeszcze trochę do Słońca. Nie zmienia to faktu, że trwałość informacji przenoszonej przez materię ożywioną jest znacząca. Mierzy się ją w setkach milionów, a nie w tysiącach lat jak informację kulturową. Jest praktycznie wieczna.

Należy jednak dopowiedzieć coś niepokojącego, jeśli mowa o produkcji i transmisji informacji przez materię ożywioną: stosuje ona wyjątkowo głupią metodę. Nowa informacja (kreatywność) pojawia się w wyniku błędu albo, jeśli ktoś woli, przez przypadek. Nawet tak wspaniałe informacje (tak złożone dzieła) jak system nerwowy ośmiornicy czy ludzki mózg są rezultatem ślepej, chaotycznej zmiany. A to jeszcze nie wszystko w kontekście głupoty „ewolucji” biologicznej. W ciągu setek milionów lat składające się na biomasę drobinki utworzyły bardzo skomplikowane struktury nazywane „organizmami”. Ludzkie ciało jest takim organizmem. Jednak organizmy te nie przyczyniają się do dywersyfikacji żyjącej informacji. Drobinki (komórki rozrodcze) płyną przez organizmy, jak gdyby te były jedynie kanałami, a na informacje, które zawierają, nie wpływa to, co organizmy robią czy przez co przechodzą. W naszym przypadku: sperma i komórka jajowa, które przepływają przez nasze ciała, nie zauważają tego, co robimy (w obrębie naszej kultury, naszej sztuki), mutują (zmieniają przechowywaną informację) jedynie przez czysty przypadek, w wyniku błędu, a nie naszej działalności. Możemy wyrazić to tak: nie ma możliwości biologicznego odziedziczenia zdobytej informacji. Czy może być coś głupszego?

95

Drobinki, które przechowują biologiczną informację, są mikroskopijne, dlatego zostały odkryte dopiero całkiem niedawno, a informacja, którą przenoszą (molekuły złożonych kwasów) jest jeszcze mniejsza. Kiedy jednak już je odkryto, możliwe stało się manipulowanie nimi. To druzgocące stwierdzenie. Wstrząsa niemal wszystkim, co do tej pory wiedzieliśmy o życiu, o sztuce i o naszym miejscu w świecie. Głosi bowiem, że obecnie możliwe jest stworzenie informacji, którą można umieścić w materii ożywionej i która stanie się dziedziczna. Umożliwi to stworzenie żyjącego dzieła sztuki, rozmnażającego się i tworzącego nowe dzieła sztuki praktycznie w nieskończoność. Tym w istocie jest biotechnika, nową „sztuką życia”. Czy możemy sobie wyobrazić ludzi, którzy chcieliby dalej umieszczać informacje w kamieniach, na płótnach czy papierze, nawet w elektromagnetycznych polach, skoro mogą tworzyć żywe istoty i to za pomocą o wiele inteligentniejszej metody, niż użyta w tym samym celu przez „Boga”?

W tym miejscu potrzebne jest nieco nieprzyzwoite słowo ostrzeżenia w odniesieniu do „kreatcji”. Termin ten może oznaczać dwie rzeczy. Po pierwsze, produkcję nowej informacji przez ponowne połączenie elementów dostępnych już informacji. Nazywamy to „kreatcją wariacyjną”. Po drugie, wprowadzenie jakiegoś nowego elementu do dostępnej informacji. Ten nowy element można nazwać „szumem” i powiedzieć, że to jest właśnie „prawdziwa” twórczość. Do tej pory biotechnicy ograniczali się do „kreatcji wariacyjnej”: łączyli ponownie elementy dostępnych informacji genetycznych. Natomiast „Bóg”, najwyraźniej, uciekł się do drugiej metody, do „prawdziwej kreatcji”. Nie ma jednak powodu, dla którego biotechnicy nie mieliby zrobić w przyszłości tego samego. Należy przyjrzeć się temu bliżej.

Płynąca przez biomasę informacja genetyczna jest, bez wyjątku, zakodowana w tym samym materiale (w kwasach nukleinowych) i ma, także bez wyjątku, tę samą strukturę (podwójną spiralę). Dlatego każda manifestacja życia na Ziemi, nawet jeśli mówimy o tak odmiennych przypadkach jak sosna i szympan, jest wariacją tej samej informacji. Gdyby gdziekolwiek w kosmosie (a nawet na Ziemi) istniało zjawisko bardzo podobne do żywych procesów, ale przenoszące informacje zakodowane w nieco inny sposób, nie rozpoznałybyśmy go jako życia. W związku z tym poszukiwania obcych form życia w kosmosie są samoznaszającym się przedsięwzięciem. Na razie cała biotechnika skupia się na manipulowaniu dostępną informacją genetyczną. Nie zmienia ani jej materii, ani struktury. Biotechnika robi więc to samo, co „ewolucja naturalna”. Jedyna różnica polega na tym, że ewolucja nie działa przypadkowo, lecz zgodnie z przemyślanym programem. Nie ma jednak powodu, dla którego nie mielibyśmy dokonać ingerencji w materię lub strukturę informacji genetycznej. I gdyby to się stało, gdyby w molekułę kwasu nukleinowego zmieniony został choć jeden atom (gdyby wprowadzono doń najskromniejszy „szum”), stworzylibyśmy życie, które nigdy wcześniej na świecie nie istniało. Byłaby to „prawdziwa kreatcja”.

Rozważmy teraz, jakie są implikacje tego twierdzenia. Głosi ono, że dysponujemy obecnie techniką tworzenia całych serii form życia (a nie tylko istot żywych), których nigdy wcześniej nie było. Wiemy, że w wyniku bardzo długiego rozwoju form istniejącego na Ziemi życia powstał złożony system nerwowy, z jego doznaniem, postrzeżeniami, pragnieniami, myślami, decyzjami, czyli procesami mentalnymi. Procesy te u człowieka są bez wątpienia różne od charakterystycznych dla ośmiornic czy pszczoł, niemniej jednak ich fundament stanowi ta sama informacja. Teraz natomiast jesteśmy w posiadaniu techniki, która pozwala tworzyć fundamenty zupełnie nowych procesów mentalnych. Takie terminy jak „doznania”, „postrzeżenia”, „pragnienia”, „myśli” czy „decyzje” nie są już dla nich odpowiednie, ponieważ opisują wyłącznie znane nam procesy. Krótko mówiąc: teza o możliwości tworzenia nowych form życia implikuje, że potrafimy tworzyć „duchy”, których nie jesteśmy w stanie zrozumieć.

Czy to nie opis magii i magicznej mocy, o której mówi się, że jest charakterystyczna dla twórczości artystycznej? Czy to nie o sztuce sądziłmy (przykład romantyków i nie tylko), że tworzy coś, co wcześniej nie istniało („oryginały”), że daje życie oraz że jej rezultaty wykraczają poza rozumienie samego artysty? Do tej pory tego rodzaju stwierdzenia były przenośniami, ale teraz, dzięki biotechnice, stają się dosłowne. Na tym polega rewolucyjność biotechniki, tej nowej „sztuki życia”: umożliwia nam stanie się literalnie, a nie tylko metaforycznie, kreatywnymi. Można więc powiedzieć, że biotechnika jest sztuką w dosłownym rozumieniu tego słowa.

Gdy spoglądamy w naszą przyszłość, wyłaniającą się z mgieł dwóch rewolucji: telematycznej³ i biotechnicznej, jesteśmy pod wrażeniem, że obiecują świat, w którym życie można oszacować, zaprogramować i obliczyć. Jeszcze bardziej imponująca jest jednak przesłanka, według której w przyszłości możemy stać się prawdziwie kreatywnymi artystami, mistrzami sztuki życia. Jednakowoż z jednym zastrzeżeniem: nie będziemy w stanie zrozumieć duchów, które obdarzymy życiem. ✖

3 Flusser ma na myśli rewolucję komunikacyjną, związaną z rozwojem nowych technologii informacyjnych.



KAROLINA LIZUREJ

Materia, proces i idea w obrazie

(FRAGMENT)

98

Frank Auerbach pracuje spontanicznie. Kieruje się intuicyjnym przekonaniem, że pod powierzchnią rzeczywistością znajduje się zestaw formalnych powiązań, które artysta pragnie, ale także – determinowany poczuciem wewnętrznej konieczności – musi odszukać. Ostatecznym celem jest osiągnięcie *pewnego efektu*, jednak przystępując do pracy, nie wie, jak ów efekt ma wyglądać. Wiedziony doświadczeniem, jedynie ufa, że takowy istnieje. Malowanie w istocie jest próbą „odkopenia” czegoś, co już istnieje, ale jest zamknięte – niewidoczne i nieodkryte. Nieustępliwa walka o finał, który da artyście spełnienie, warunkowana jest – jak sam mówi – przez *bloody-mindedness*¹ – „cholerny umysł”, który nie przyzwala na porzucenie dzieła w trakcie pracy. Trudność odnalezienia potencjalnego *obrazu* w magmie materii bynajmniej nie zniechęca. Jest bowiem dla malarza wyzwaniem porównywalnym z rozwiązywaniem skomplikowanej łamigłówki. Paradoksalnie – pokusa porzucenia obrazu pojawia się, gdy rozpoczęte płótno takiej trudności nie sprawia, kiedy droga do jego ukończenia jest przewidywalna, a kolejne decyzje nie wymagają od artysty zaangażowania i wysiłku, gdy namalowanie obrazu staje się „sposobem”.

Proces malowania w przypadku Auerbacha jest zmaganiem się w konfrontacji z „faktem” – zastaną, namacalną rzeczywistością. To rozgrywka

1 C. Lampert, *A conversation with New Incentives and the Lampert Family Foundation*, December 11, 2015, s. 143.

99

na powierzchni płótna kompatybilna z wewnętrzną walką determinowaną odczuciem trudnej do zdefiniowania „prawdy”. Barnaby Wright o procesie malarskim Auerbacha pisze jak o *epickiej walce z farbą, która kończy się tylko wtedy, gdy zmusi [Auerbach] materiał do czegoś, co zaspokaja jego doświadczenie w temacie i daje życie samemu obrazowi*.² Z kolei Cybis, odpowiadając, czym jest prawda w malarstwie, mówi: *artysta tego nie wie (...)* *Ale niewątpliwie jest to coś, czemu nie chce się sprzeniewierzyć! Nie wiedząc, jaka jest prawda, wie kiedy jest nieprawdziwy*.³ Tak samo zatem jak Auerbachowi, Cybisowi prawda jawi się w ukryciu, w miejscu, którego malarz poszukuje, wierząc, że ono istnieje. To poszukiwanie odbywa się bez udziału świadomości (*Najlepiej robię, kiedy nie wiem, co robię*⁴), jednak odczucie fałszu, braku prawdy jest rażąco przez artystę odczuwalne – jednoznacznie wiadomo, gdy prawda się wymyka. Malarz uczestniczy w konstytuowaniu się prawdy, w dochodzeniu do niej, odkrywaniu jej (stwarzaniu jej?), czuje i doświadcza momentu, kiedy prawda „dzieje się”. Jedyną wskazówką ukierunkowującą Cybisa na malarską prawdę jest subiektywne odczucie nieprawdziwości malarskiego dzieła – nie widząc czym jest, rozumiejąc to i czując, co jej zaprzecza, *Najlepiej robię, kiedy nie wiem, co robię*.⁵

*Proces malowania rozpoczyna się wraz z gruntowaniem płótna*⁶ – słowa Cybisa, przesadne z pozoru, dotyczą jednego z kluczowych aspektów malarstwa i myślenia o obrazie u obu artystów. Odnoszą się do wewnętrznej budowy dzieła – konstrukcji, która powstaje od pierwszych uderzeń pędzla, aż do ostatniego gestu. Krytycznie odnosi się do obrazów, w przypadku których pewna część energii jest przeznaczana na stworzenie wewnętrznej konstrukcji, ale późniejsze działania to podejmowanie coraz bardziej trywialnych decyzji dążących do metodycznego ukończenia obrazu. To działanie, w którym – mimo doświadczeń i wiedzy nabywanych podczas każdego procesu malowania autor, że posłuży się „wojskową” metaforą, kończy walkę na rzecz pokojowych, kompromisowych negocjacji. Franka Auerbacha takie podejście nie interesuje i każdej decyzji w procesie tworzenia nadaje znaczenie fundamentalnej. Przyznaje jednak, że gdy zbliża się koniec, nie są to już w pełni świadome decyzje, lecz *przytrafiające się rzeczy (things that occur to me)*.⁷ Wskazuje tutaj na udział jakiejś „siły wyższej” – podświadomości, intuicji, czegoś, co wyczuwalnie, ale poza własną sprawczością

2 Describes Auerbach's process as „an epic struggle with paint which only ends when he has wrestled the material into something that satisfies his experience of his subject matter and gives life to the painting itself”, J. Elwes, *Interview: Frank Auerbach* [w]: 1. <https://www.prospectmagazine.co.uk/magazine/the-secret-structure-of-things-frank-auerbach-interview> (dostęp: 1.12.2019).

3 J. Cybis, *Notatki malarskie. Dziennik 1954–1956*, Warszawa 1980, s. 79.

4 Ibidem,

5 Ibidem, s. 45.

6 Ibidem.

7 Ibidem.



kierujące dłonią. Jest to „mistyczny” etap pracy, będący celem i pragnieniem każdego artysty.

Ukończone dzieła Auerbacha to wynik długiego i intensywnego procesu, ale z widoczną kumulacją dynamicznych gestów w stosunkowo krótkim czasie. Malowanie polega na szybkim, impulsywnym działaniu, wynikającym ze sprawności i pewności gestu, skupienia, zanurzenia się w procesie. Charakterystyczne są szybkie pociągnięcia pędzla z dużą ilością farby – kanciaste i zdecydowane, które żłobią głębokie korytarze w poprzednio położonych warstwach. Auerbach nie pozwala farbie wyschnąć, pracuje nieustannie w świeżej magmie materii. Finalnie tworzy grubą skorupę kolorów stanowiącą w istocie splot koniecznych i nierozzerwalnych więzów. Wczesne obrazy artysty skupiają się na procesie nawarstwiania, co ostatecznie tworzy obiekt reliefowy, bardziej płasko-rzeźbę niż obraz zamknięty tradycyjne w dwóch wymiarach. W pracach z połowy lat 60. XX wieku farba rozrzedza się, a widoczny gest „przyspiesza”. Auerbach zdiera z podobrazia próby nieudane, zamiast jak wcześniej pozostawiać je, w efekcie czego stopniowo zwiększa swoją powierzchnię. Ruch, ukryty w pierwszych pracach, jest ukierunkowany na utrwalany w masie farby gest, a samemu procesowi nadany został wymiar performance’u. Gest objawia postać twórcy – jego żywą obecność, zatrzymaną w meandrach zaschniętego tworzywa. Autor jest poniekąd bohaterem swoich obrazów, jednocześnie ukrytym i obecnym. Owa złożoność dzieł Auerbacha, zawierająca się w przynależeniu do przeszłości przez zaklęty w czasie gest i portretowany motyw oraz aktualność procesu twórczego, sprawia, że właściwie niemożliwe jest fotograficzne odtworzenie tych obrazów. Bezpośrednie doświadczenie jest zatem koniecznością dla pełnego zrozumienia. Artysta Shaun McDowell stwierdził, że Auerbach wywiera kuszący wpływ na każdego, kto widzi jego pracę.⁸ To samo można powiedzieć o obrazach Cybisa, których reprodukcje w najmniejszym stopniu nie rekompensują wrażenia danego odbiorcy w bezpośredniej konfrontacji z ich niepowtarzalną strukturą. Współczesny artysta Roman Dziadkiewicz w swej refleksji nad nimi także dostrzega performerską naturę malarza, szczęśliwie rozszerzając pole dyskursu na jego temat: *Cybis był konfesyjnym performerem i spacerowiczem przedzierającym się przez gęste, błotniste mazię na laboratoryjnie wybieranych polach badawczych, które obficie polewał sosem epoki. W tym kontekście pytanie o malarstwo nie jest istotne.*⁹

Portret, jeden z ulubionych tematów Auerbacha, powstaje zdecydowanie szybciej niż pejzaż i, jak twierdzi artysta,¹⁰ nie jest tak kłopotliwy w aspekcie pracy – organizowania miejsca i czasu. Głowy autorstwa Auerbacha funkcjonują na rubieżach rozpoznawalności portretowanej

8 Exerts a seductive influence on anyone who sees his work, J. Elwes, *op.cit.* (dostęp: 1.12.2019).

9 *Jak Cybis? Odniesienia do twórczości Jana Cybisa w praktyce współczesnych polskich malarzy*, Muzeum Śląska Opolskiego, Opole 2018, s. 21.

10 C. Lampert, *op.cit.*, s. 147.



↑ ZBLIŻENIE POWIERZCHNI OBRAZU FRANKA AUERBACHA, FOT. K. LIZUREJ



↑ ZBLIŻENIE POWIERZCHNI OBRAZU FRANKA AUERBACHA, FOT. K. LIZUREJ

postaci, a mimo to stwarzają wrażenie dużej precyzji w określaniu charakteru i rysów modelu. To wynik szczerzej potrzeby uchwycenia cech portretowanego, które to pragnienie wykracza poza chęć „wyprodukowania” kolejnego obrazu. Na artystę wywierana jest więc dodatkowa presja – stworzenia czegoś, co w sposób formalny i plastyczny oddawałoby doświadczenie realnego spotkania (w przypadku Auerbacha często – jak mówi – tego, kogo i co się podziwia; taką osobą przez wiele lat była muza malarza Estella Olive West). Z drugiej strony na innej, czysto malarzkiej płaszczyźnie – to nadzieja stworzenia dla świata nowej rzeczy, która pozostanie w umyśle jak nowy gatunek żywej istoty.¹¹ Modele pozują dla niego nawet kilka miesięcy, podczas gdy artysta pracuje wciąż tylko nad jednym płótnem. *Odmalowuję obrazy raz za razem*¹² – twierdzi. W trakcie procesu twórczego występują nieuniknione okresy frustracji, lęku i zrezygnowania, na które artysta musi się zgodzić, ponieważ kieruje nim silniejsza potrzeba malowania. Wielokrotnie obraz wydaje się skończony, po czym już następnego dnia okazuje się, że wcale nie jest i ten wysiłek trzeba podjąć na nowo. Auerbach „kończy” i po raz kolejny rozpoczyna swoje obrazy kilka razy podczas całodziejnej sesji. Obraz za każdym razem zmienia się w inny, nowy, jest w krótkim czasie przemalowywany w całości. Próbując opisać ten rodzaj działania, Auerbach mówi: *To się naprawdę zmienia, ponieważ esencja nie jest w wyglądzie powierzchni, ale jakoś w wyobraźni, która ma wpływ na aktywność materiału.*¹³ Materia zatem z punktu widzenia odbiorcy dzieła Auerbacha jest furtką do widzenia, jest sposobem na zobaczenie w jego obrazie istoty – nie celem, ale środkiem. T.J. Clark pisze: *Na pewnym poziomie jest to przeciwdziałające. Czy nie oczekujemy, że farba nałożona grubo lub ekstrawagancko zapewni wrażenie tekstury i substancji, a przede wszystkim wiedzy zdobytej ręcznie? Ten wymiar doświadczenia nie jest u Auerbacha wykluczony, ale jest drugorzędny. Liczy się widzialność. Jednak droga do widzialnego prowadzi przez dotyk, bliskość, lekkość (prawie w sensie La Nausée Sartre’a), gęstą materializację. (...) Impast u Auerbacha jest zawsze sposobem na niewidzenie – nie widzieć wyraźnie lub nie od razu, nie będąc pewnym, co się widzi, dopóki pozornie niekontrolowany podmuch uderzeń nie ujawnia wyglądu po drugiej stronie dzieła. Impast jest tym, co przeszkadza w widzeniu, a zatem tym procesem, za pomocą*

11 Ibidem, s. 146.

12 Ibidem.

13 It really changes because the essence isn't in the surface look but somehow in the imaginative grasp one has of the activity of one's material, ibidem, s. 143.

którego odzyskuje się widzenie.¹⁴ Podobny proces towarzyszy odbiorowi dzieł Cybisa, zwłaszcza tych z późnego „błotnistego” okresu, które odczytuje się powoli, ostrożnie wgryzając się w materię dzieła. To czynność wręcz biologiczna, związana z optyką widzenia i impulsami, które wzrok przesyła do mózgu, by odnalazł właściwy trop sugerowany serią kolorowych plamek. Na ów proces „zakłócenia” stosowany przez Cybisa i pewne utrudnienie w odbiorze obrazu zwrócił uwagę Robert Maciejuk w swoim projekcie artystyczno-badawczym, w którym podejmuje temat sztuki przetworzonej przez inne medium. Maciejuk drukuje czarno-białe reprodukcje obrazów Cybisa w celu ukazania różnicy między deklarowaną przez artystę ekspresją a tym, co w rzeczywistości odbiera widz.¹⁵

Gest malarski Cybisa jest krótki, dynamiczny, jakby poszarpany. Pierwsze obrazy wywodzą się z inspiracji Pierre’em Bonnardem. Plamy farby są niewielkie, kładzione gęsto, dość grubo, tworzą spójną kolorystyczną powierzchnię z widocznymi śladami pędzla o sztywnym włosiu. Z biegiem czasu proces ten się zmienia. Farba kładzona jest bardziej spontanicznie, mniej regularnie, ekspresyjnie. Tadeusz Dominik o malarstwie Cybisa pisze: *Nawarstwiał je [obrazy], orał w nich, jak w ziemi, maglował je do granic wytrzymałości.*¹⁶ O ile u Auerbacha to przede wszystkim ukierunkowany gest stanowi dominantę w procesie tworzenia, o tyle u Cybisa przebieg procesu twórczego determinowany jest próbą właściwego uporządkowania kolorów na powierzchni płótna. To kolor stanowi najważniejszy powód malowania. Artysta pragnął transponować kolorystyczne fenomeny świata rzeczywistego na autonomiczną materię obrazu i niestety musiał się pogodzić, że zrealizował to przed nim Paul Cézanne. Wraz ze zmianą ekspresji malarskiej kolor równolegle uwalnia się od zadań mimetycznych, by funkcjonować jako oddziałujący element obrazu. Nadanie kolorowi pełnej autonomii z oddzieleniem go od funkcji naśladowczej ostatecznie doprowadziło do powstania ruchu taszystowskiego. Cybis nie podążył w tym kierunku i, czerpiąc z doświadczeń kolorystycznych ekspresjonistów i fowistów, nie dał się uwieść malarstwu abstrakcyjnemu, w którym moc kolorystycznego oddziaływania miała możliwość radykalnego objawienia się. Artysta wielokrotnie stoi na granicy kompozycji zupełnie

nieprzedstawiających, ale mimo to nie robi kroku wprzód w tę rzeczywistość – to krok mały i zarazem przełomowy, objawiający istotę sztuki abstrakcyjnej. Andrzej Kostołowski porównuje Cybisa do chińskiego malarza z początku XI wieku, Fan K’uana, o którym pisze: *ten mistrz pejzaży z górami i mgłą też był prawie malarzem abstrakcyjnym.*¹⁷ Nie przekroczywszy granicy, Cybis rozmywa, rozmydla kontury przedmiotów, podtrzymując wciąż ich obecność. Andrzej Kostołowski zauważa: *stosunkowo łagodnie postępuje z bukietami kwiatów, najwyraźniej sentymentalnie nimi urzeczony. Ale, aby nie przestać być kimś surowym, w końcu traktuje je jak masy kolorowych chwastów.*¹⁸ ✕

14 At one level this is counterintuitive. Don't we expect paint laid on thickly or extravagantly to deliver the feeling of texture and substance, above all – of knowledge gained by hand? Of course, these dimensions of experience are not ruled out in an Auerbach, but they are secondary. Visibility is what counts. Yet the way to the visible is via tactility, proximity, stickiness (almost in the sense of Sartre's La Nausee), thick materialisation. (...) impasto in Auerbach is always also a way of not seeing, or *not* seeing clearly, or not straight away; of not being sure what one does see until, seemingly, uncontrollably, the flurry of strokes divulges the appearance on the other side of the handiwork. Impasto is what gets in the way of seeing, and *therefore* that process by means of which seeing is retrieved.

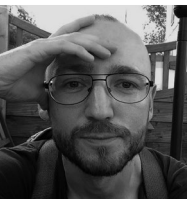
T.J. Clark, *On Frank Auerbach* [w:] *Frank Auerbach*, Tate Publishing, London 2015, s. 16–17.

15 op.cit., s. 13.

16 T. Dominik, *Malarstwo Jana Cybisa*, Arkady, Warszawa 1984, s. 10.

17 A. Kostołowski, *Kilka uwag o twórczości Jana Cybisa* [w:] *Jan Cybis 1897–1972. Retrospektywa grudzień 1997 – luty 1998*, red. J. Chrzanowska-Pieńkos, T. Sowińska, Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, Warszawa 1997, s. 15–22.

18 Ibidem.



MAREK MAKSYM CZAK

Moc i niemoc fotografii. Białoruski marsz wolności¹

106

Na początku marca 2021 roku w warszawskiej Kordegardzie Galerii Narodowego Centrum Kultury otwarto wystawę fotografii *Białoruś. Marsz wolności*. To druga ekspozycja, jaką zorganizowano w Polsce od sierpnia 2020 roku, gdy Aleksandr Łukaszenka sfałszował wybory prezydenckie, i druga zorganizowana w Warszawie. Pierwszą był skromny pokaz plenerowy przygotowany przez Dom Spotkań z Historią w grudniu 2020. Wystawa w Kordegardzie była większa i znacznie ciekawsza dzięki przemyślanemu doborowi prac. Przygotowano ją we współpracy z Polskim Biurem Parlamentu Europejskiego i zaprezentowano na niej prace siedmiorga białoruskich fotoreporterów: Darii Buriakiny, Nadii Bużan, Andrieja Liankiewicza, Lesi Pcholki, Julii Szablowskiej, Wolhy Szukajły i Aleksandra Wasukowicza. Część z nich na co dzień współpracuje z białoruskimi gazetami, niezależnymi portalami internetowymi bądź stacją telewizyjną Biełsat. Nietrudno się domyślić, że tematem wyeksponowanych zdjęć był zryw Białorusinów przeciwko reżimowi władzy. Pokazano liczne protesty, uliczne zamieszki, wizerunki demonstrantów i uwolnionych więźniów (zdjęcia 1–4).

Organizatorzy wystawy podkreślili, że jej celem było zwrócenie publicznej uwagi na dramatyczne położenie białoruskiego społeczeństwa

¹ Pierwsza część tytułu recenzji stanowi zapożyczenie tytułu artykułu Stanisława Czekalskiego *Moc i niemoc fotografii: przypadek Końcowego przystanku Alfreda Stieglitza* [w:] *Obrazy mocne – obrazy słabe: studia z teorii i historii badań nad sztuką*, red. Ł. Kiepuszewski, S. Czekalski, M. Bryl, Poznań 2018, s. 139–154.

107

oraz przypomnienie, że działacze białoruskiej opozycji politycznej pod koniec 2020 roku otrzymali Nagrodę im. Sacharowa, coroczne wyróżnienie za działania na rzecz praw człowieka przyznawane przez Unię Europejską. To niejedyna nagroda dla Białorusinów po sierpniu 2020 roku od zachodnich instytucji. Już po zamknięciu pokazu jury World Press Photo w kategorii Spot News (najświeższe wiadomości) przyznało drugie miejsce Nadii Bużan za zdjęcie o aktualnej tematyce białoruskiej, które w Kordegardzie nie zostało zaprezentowane.²

Nie da się jednak ukryć, że dyplomatyczne czy kulturalne wsparcie to za mało. Przyznanie wspomnianych nagród powinno być poprzedzone politycznymi decyzjami brzemiennymi w skutki dla białoruskiego establishmentu. Zachód dysponuje narzędziami, którymi może skutecznie sparaliżować reżim Łukaszenki, jednak tego nie robi i w dalszym ciągu nie wykazuje dostatecznego zainteresowania walczącymi Białorusinami. Niewiele się zmieniło od niesławnej wypowiedzi francuskiego komisarza UE do spraw przemysłu Thierry’ego Bretona z sierpnia 2020 roku, który, mówiąc: – *Białoruś nie jest w Europie*, dał do zrozumienia, że znajduje się ona w strefie wpływów Moskwy, więc niesienie pomocy demonstrującym nie ma sensu.³

Po wejściu na wystawę od razu rzucała się w oczy seria fotografii Julii Szablowskiej składająca się ze zdjęć kobiet w różnym wieku. Jedna ze sportretowanych, ukazana w znacznym zbliżeniu, pokazywała zaczerwienione obrzęki na twarzy, powstałe w wyniku starć z funkcjonariuszami OMONU. Nieco dalej zawisły fotografie Nadii Bużan wykonane jeszcze przed ogłoszeniem wyników sfałszowanych wyborów. Autorski komentarz objaśniał, że ukazana Swiatłana Cichanouska przemawia na wiecu w Brześciu, który odbył się mimo licznych prób zablokowania przez milicję. Towarzyszące pracom notki oczywiście pomagały w zrozumieniu treści zdjęć, jednak można było odnieść wrażenie, że to one kierowały odbiorem fotografii, a przecież kompozycje powinny to czynić same przez się. Przynajmniej tym najlepszym kuratorzy powinni dać taką szansę.

Podczas zwiedzania wystawy nieuchronnie nasuwała się myśl o tym, że zdjęcia wykonane w konwencji fotoreportażu ze względu na sposób

² Wbrew spodziewaniu na World Press Photo wyróżniono pracę Nadii Bużan, która ukazuje nie uliczne demonstracje, lecz statyczną scenę rozgrywającą się pod jednym z mińskich aresztów, gdzie widzimy kobietę z kwiatami czekającą na uwolnienie męża. Autorski komentarz wyjaśnia, że oczekiwania okazały się daremne. Praca jest estetyczna i przypomina liczne filmowe fotosy. Zdaje się, że o jej wyróżnieniu nie zdecydowały walory kompozycji, których nawiasem mówiąc nie ma zbyt wiele, lecz przede wszystkim sfotografowana rzeczywistość oraz próba dowartościowania walczących o demokrację Białorusinów.

³ Wypowiedź Thierry’ego Bretona pochodzi z 19 sierpnia 2020 roku i w pełnej wersji brzmiała następująco: *Białoruś nie jest w Europie, jest na granicy między Europą a Rosją, a jej sytuacja jest inna niż Ukrainy czy Gruzji. Białoruś jest bardzo mocno połączona z Rosją, a większość populacji opowiada się za bliskimi związkami z Rosją*; <https://polskieradio24.pl/5/1223/Artykul/2567857,Francuski-komisarz-Bialorus-nie-jest-w-Europie-To-wypowiedz-skandaliczna> (dostęp: 24.09.2020).



↑ 1. WOLHA SZUKAJŁA, KOBIEȚA TRZYMAJĄCA DZIECKO BIERZE UDZIAŁ W MINUCIE CISZY UPAMIĘTNIAJĄCEJ ŚMIERĆ ALEKSANDRA TARAJKOWSKIEGO, MIŃSK, 15.08.2020. DZIĘKI UPRZEJMOŚCI KORDEGARDY GALERII NCK.

↑ 2. NADIA BUŻAN, DEMONSTRACJE W MIŃSKU, 2020. DZIĘKI UPRZEJMOŚCI KORDEGARDY GALERII NCK.

↑ 3. NADIA BUŻAN, ZATRZYMANIE NA PLACU KOŁO FILHARMONII, MIŃSK, 19.06.2020. DZIĘKI UPRZEJMOŚCI KORDEGARDY GALERII NCK.

↑ 4. ANDRIJ LIANKIEWICZ, DEMONSTRANCI CHOWAJĄCY SIĘ PRZED DESZCZEM NA PARKINGU WIELOPOZIOMOWYM, MIŃSK, 6.09.2020. DZIĘKI UPRZEJMOŚCI KORDEGARDY GALERII NCK



✦ 5. ALEKSANDR WASUKOWICZ, ŻOŁNIERZ POKAZUJE ZNAK ZWYCIĘSTWA KOBIECIOM, KTÓRE TWORZĄ ŁAŃCUCH SOLIDARNOŚCI NA ULICY, MIŃSK, 13.08.2020. DZIĘKI UPRZEJMOŚCI BIURA POLSKIEGO PE W POLSCE

✦ 6. DARIA BURIAKINA, MILICJANT W CYWILNYM UBRANIU, BEZ OZNAK IDENTYFIKACYJNYCH, SIŁĄ ZATRZYMUJE UCZESTNICZKĘ MARSZU KOBIECI, MIŃSK, 8.09.2020. DZIĘKI UPRZEJMOŚCI BIURA POLSKIEGO PE W POLSCE

✦ 7. NADIA BUŻAN, KOBIECI KLĘCZY PRZED FUNKCJONARIUSZAMI, MIŃSK, 2020. DZIĘKI UPRZEJMOŚCI BIURA POLSKIEGO PE W POLSCE



112

↑ 8. NADIA BUŻAN, PARA CAŁUJE SIĘ NA TLE OGIEMNEJ BIAŁO-CZERWONEJ FLAGI, ROZPOSTARTEJ WZDŁUŻ ALEI NIEPODLEGŁOŚCI, W POBLIŻU JEDNEGO Z GŁÓWNYCH PLACÓW MIŃSKA, 16.08.2020. DZIĘKI UPRZEJMOŚCI KORDEGARDY GALERII NCK.

↑ 9. WOLHA SZUKAJŁA, MŁODY MĘŻCZYZNA RANIONY GUMOWĄ KULĄ POKAZUJE SZWY PO OPERACJI, MIŃSK, 18.08.2020. DZIĘKI UPRZEJMOŚCI BIURA POLSKIEGO PE W POLSCE.

nagłego pozyskiwania ujęć z surowej, nieprzetworzonej rzeczywistości charakteryzują się przypadkowością. Znamionuje je „momentalność ujęć”, która zdaniem francuskiego semiologa Rolanda Barthesa przyczynia się do tego, że kompozycja nierzadko jest nieprzemyślana, słaba i niewidoczna. Chodzi o to, że niejednokrotnie znacznie bardziej wymowny okazuje się sfotografowany realny przedmiot lub konkretne wydarzenie niż fotografia jako taka. Takie cechy są typowe dla pracy, której strukturę Barthes określił mianem *studium*. Na skutek przypadkowości ujęcia nawet dramatyczne sceny wywołują jedynie umiarkowane reakcje i odczucia. Wówczas znaczenie kompozycji sprowadza się do referowania wydarzeń.⁴

Z drugiej jednak strony przypadkowość fotografii niesie ze sobą i pozytywne wartości. W kadrze szybko wykonanego zdjęcia można nieświadomie uchwycić element, który ma wyjątkową moc przyciągania uwagi oglądającego i podnosi wartość realizacji. Barthes nazwał go *punctum*. Jest on antytezą *studium* i to on nadaje fotografii wyjątkową siłę, a przy tym elektryzuje widza. *Punctum*, będąc elementem pobocznym w stosunku do zasadniczego tematu zdjęcia, nie musi być od razu widoczne.⁵ Właśnie tego typu ujęć w Kordegardzie nie brakowało, dzięki czemu, jak wspominałem, ekspozycja pozytywnie odróżniała się od wcześniej zorganizowanej.

Działo się tak za sprawą prac Aleksandra Wasukowicza oraz Darii Buriakiny. Wasukowicz na jednej z fotografii uchwycił czerwony autobus białoruskiego wojska, przejeżdżający obok demonstrujących kobiet z kwiatami (zdjęcie 5). Widoczny w ostatnim oknie autobusu żołnierz pokazywał znak zwycięstwa, solidaryzując się w ten sposób z machającymi kobietami. Postać mężczyzny ze względu na zaskakujący gest można uznać za wspomniane *punctum*, które stanowi naddatek intencjonalnego motywu kompozycji, wzbogaca ją o zdolność do wywoływania mocnych uczuć i pogłębia jej treść. W ten sposób fotografia dystansuje się od komentowania białoruskiego zrywu według totalitarnego dyskursu, który stosuje wyłącznie uproszczony podział na dobrych i złych, władzę i społeczeństwo. Uświadamia, że za utrzymanie reżimu Łukaszenki odpowiada nie tylko grupa rządzących, lecz także pewna część społeczeństwa. Co więcej, pośród współpracujących z władzą można znaleźć takich, którzy identyfikują się z postawą demonstrujących, ale z pewnych względów działają wbrew ich postulatom.

O przemyślanym doborze prac na wystawie świadczyła również obecność zdjęcia Darii Buriakiny (zdjęcie 6). Ukazany na nim milicjant w cywilnym ubraniu bez oznak identyfikacyjnych zaciska ręce na szyi

4 Myśl Rolanda Barthesa o fotografii objaśnia w swym artykule Stanisław Czekański: tenże, *Moc i niemoc fotografii...*, op.cit., s. 139–141. Czekański zwraca uwagę na publikację Rolanda Barthesa, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii* (1980), tłum. J. Trznadel, Warszawa 1995, s. 9–14, 60, 64, 67.

5 Ibidem.

113

dziewczyny. Scenie przygląda się stojący w rozkroku chłopak, który jest przerażony i sparaliżowany tym, co widzi, i być może jako bierny świadek wydarzenia czuje się współodpowiedzialny za los dziewczyny. Tym razem *punctum* występuje pod jego postacią, dzięki czemu fotografia nie tylko unaocznia walkę, która jest głównym jej tematem, lecz pogłębia wymiar realizacji o tak zwaną problematykę *bystandera*, czyli refleksję dotyczącą biernego widza czyjejs tragedii, widza współuczestniczącego w niej, a także widza doświadczającego jej za pośrednictwem fotograficznego dokumentu.

Wymienione prace należały do najciekawszych na ekspozycji. Jednak podczas jej zwiedzania można było popaść w konsternację, bo umieszczona na reklamującym wystawę plakacie wyjątkowo trafna fotografia Nadii Bużan nie została wyeksponowana (zdjęcie 7). Ten brak był tym bardziej odczuwalny, gdyż praca Bużan jest jednym z najlepszych zdjęć z białoruskich wydarzeń. Fotoreporterka, ukazując w centrum kompozycji klęczącą przed funkcjonariuszami milicji kobietę, nadała jej wizerunkowi wyjątkową moc, czego paradoksalnie nie można powiedzieć o stojących w jednym szeregu znacznie większych figurach mężczyzn. To efekt idealnego zgrania formy z treścią, którym praca przewyższa nie tylko wyróżnione zdjęcie autorki na World Press Photo, ale i kompozycje innych białoruskich fotoreporterów. I nie chodzi wyłącznie o te o wątpliwej wartości artystycznej, ukazujące na pierwszym planie całujące się pary, wpisujące się w nurt oklepanych motywów charakterystycznych dla kultury popularnej (zdjęcie 8). Zdjęcie z plakatu pokazało, że nie tylko temat jest rękomią wartości wizualnego dokumentu i że w konwencji fotoreportażu, opartej w znacznym stopniu na przypadkowości, można stworzyć mocne zdjęcie, mimo nieobecności *punctum*. Takie fotografie wyraźnie działają pod względem afektywnym i niepotrzebny im komentarz ani w formie słownej notki, ani filmowego nagrania wypowiedzi fotoreporterów, które na zakończenie wystawy w Kordegardzie wyświetlono. Jej kuratorzy niesłusznie uznali, że zdjęcia same nie przemówią, że jest im potrzebny dodatkowy wzmacniacz.

Na szczęście okazało się, że jest inaczej. Przewrotnie wskazał to brak fotografii z plakatu wystawy. Zdjęcie samodzielnie ujawniło swą artystyczną siłę. Komentarz mógł to w pewnym stopniu zakłócić, bo zazwyczaj wyczerpuje on treść realizacji i sprowadza je do jednego wymiaru. Na dobry fotoreportaż należy patrzeć nie tylko jak na wizualny dokument, o czym organizatorzy pokazu zapomnieli. Mimo to ekspozycja prezentowała się bardzo interesująco, a podjęty przez nią temat zasługuje na wystawę o znacznie większej skali. ✘

114



PAWEŁ SZAWEL PŁÓCIENNIK

Biała wołga – o Włodzimierzu Szymanowiczu, artyście przeklętym

Warszawa, 27.01.2021

Chciałyśmy zabić demiurga, a własne życie uczynić wolnym. Rozszyć cień ojca kładący się za nami. Uczyniłyśmy to. Odebrałyśmy życie jemu, ale i sobie. Dlaczego tak postąpiłyśmy? Za wiele było w nas cierpienia tłoczonego farbą, za instrukcją mistrza. Jednak kto mógł przewidzieć, że zgasną szepty pędzla tak czule nas głaszczące! Kto wiedział, że niedopowiedzenia pozostaną po wieczność uchylone, a my, niedokończone dzieła i te nienamalowane przecież jeszcze, odtąd gorąc będziemy w bólu niemocy swego dopełnienia, niczym wciąż odrastająca wątroba Prometeusza. Tymczasem ogniki stwórcy zgasły uduszone głęboko pod ziemią, na cmentarzu, gdzieś na warszawskim Bródnie. To tam pochowana została jedność artysty i jego obrazów, które – rozdzielone wytłumaczalnym dla siebie i niewytłumaczalnym dla świata zbiegiem okoliczności – przeleżały w pewnej piwnicy w Szwecji ponad pół wieku. Umiejętność i ubierania uczuć w literackie metafory płótna owe zawdzięczały poetyckiej naturze swego kreatora – Włodzimierza „Szymona” Szymanowicza.

Zaledwie 20 lat, około 20 obrazów, blisko 50 grafik, trochę rysunków ze szkoły, wiersze, wiersze, dużo wierszy. *Wrażliwy, z fantazją, zwariowany, brawurowy i pełen życia, spostrzegawczy, czasami złośliwy i sarkastyczny, to widziałam u niego* – tak zapamiętała go przyjaciółka z czasów studiów Teresa Lagergard. Od najmłodszych lat blisko matki, Włodzimierz kochał ją z wdziękiem Edypa. Gdzieś tam, po drugiej stronie, ojciec znaczący piętnem życie syna, wieszający czarne lustro, w które zajrzeć oznaczało wejść na terytorium wrogiej tajemnicy. *Mimo to tam, gdzie ono odzwierciedla, zaciemnia wprawdzie, ale nie wygląda czarno, a to, co*

115

w nim widać, nie jawi się „brudne”, lecz ma głębię.¹ Jak zaakceptować zło w najczystszej głębi, a więc takie, z którego sami się zrodziliśmy? Cemu winne jest światło, które z czary tygryskiej zostało poczęte? William Blake pisał w poemacie *Jeruzalem*, że człowiek podobny jest do *robaka długiego na 70 cali*. Franz Kafka natomiast w *Przemianie* odkrywa przed czytelnikiem losy Gregora Samsy, który budzi się pewnego dnia w cieple oślizłej poczwary. Rodzina go rozpoznaje, jednak Samsa nie potrafi wydobyć z siebie słowa i nawet jego własny ojciec wzdraga się na myśl o jego paskudnej egzystencji. Jak mógł czuć się młody chłopak z tym wszystkim, co doń sphywało przez tożsamość genów? Co pchało go pod brzytwę, w stronę ryzyka? Być może obietnica misterium, która jednak z reguły wypełnia się w formie najbardziej brutalnej i w sposób nie pasyjny, lecz nikczemnie pasywny. Klap! Robak zgnieciony. Pięścią pana, butem ojca, obojętnością Boga, który w karaluchu każe się przeglądać. *Ojca nigdy nie było i nie ma go we mnie!* – krzyczał być może Włodek, by dodać sobie odwagi. Musiał go zabić, inaczej sam skazałby się na piekło.

„Szymon” szkoły nie cierpiał. Miał ostry humor i oko, na ogół go nie lubili. Ale na potańcówki chodził. Podpuszczali go, żeby pokazał się, skoro taki kulturysta. Jasiński powiedział, żeby ściągać koszulę i „Szymon” ściągał – *chcą, to niech patrzą. Jakiś palant wciąż się go czepiał, skory do bójki z kulturystą, przed dziewczynami. No to go „Szymon” zaprosił na zewnątrz. Pokazał mu brzytwę i palant się odpalantował. Także akademii „Szymon” nie lubił, mimo że co roku kolekcję studenckich obrazów na korytarzu otwierały jego* – wspomina Włodzimierz Holsztyński, kolega Włodka. W roku 1964 „Szymon”, jak zwali go znajomi, rozpoczyna studia na Wydziale Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Nie miał łatwych relacji z rówieśnikami, wydaje się, że ciążyło na nim piętno ubeckiego życiorysu ojca. Sporo rodzin w tamtych czasach trawiło traumę wojny, zdarzało się jednak i tak, że reżim obciążał sumienia. Poezja oraz malarstwo być może były dla Szymanowicza formą ucieczki, vetem dla powidoku zła. Próbował odzyskać zbrukane piękno, które ktoś mu wywiózł i pochował za domem. Pisał w jednym ze swych wierszy: *Gdy wzdychasz i ćmiesz, i jest źle, spróbuj to, co ja, licząc wagony, co mkną w chłodzie twych snów i błedną w blaskach dnia.*² Pełnym rozpaczym wołaniem za odwracającym się światem zdaje się rozbrzmiewać najbardziej rozpoznawalny utwór Szymanowicza *Zaproszenie mnie do stołu*.³ Włodek pisał: *zróbcie mi miejsce między wami*. Młody artysta próbuje znaleźć sobie miejsce w dekadzie zwanej przez historyków sztuki „małą stabilizacją”. Wbrew dominującemu na Zachodzie konceptualizmowi, a także trendom uśmiercającym obraz, w Polsce malarstwo ma się całkiem nieźle. Poza programową abstrakcją popularne staje się malarstwo

1 L. Wittgenstein, *Uwagi o barwach*, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2014.

2 W. Szymanowicz, *Zaproszenie mnie do stołu*, Młodzieżowa Agencja Wydawnicza 1986.

3 Wiersz ten, wykonany w formie piosenki przez Elżbietę Wojnowską, w 1974 roku zdobył główną nagrodę podczas XII Krajowego Festiwalu Polskiej Piosenki w Opolu.

przedstawiające i w przeważającej mierze twórczość niezaangażowana (wyjątkiem jest krakowska grupa Wprost założona w 1966 roku). Powstają nowe galerie, w których czuć powiew wolności: Krzywe Koło, Galeria Foksal w Warszawie, Galeria pod Mona Lisą we Wrocławiu. Włodek na pewno widział dyrygenta kołyszącego fale na drabinie, zetknął się z malarstwem Gierowskiego, Tchórzewskiego, Nowosielskiego. Być może jego drogi przecięły się również z drogami prowadzącego wtedy pracownię na Wydziale Malarstwa Aleksandra Kobzdeja. Obraz *Porwanie Eufemii* czy też sielankowa scenka z parą pijącą wino na jednej z prac Włodka przywodzą na myśl dokonania Kobzdeja z okresu poprzedzającego nurt malarstwa materii. Płótna Szymanowicza przesiąknięte są ekspresją, każda plama pociągnięta jest szybko, ale jednocześnie niewątpliwie precyzyjnie. Fuzja barw przechodząca od zgnitych szarości przez temperatury rodem z krain Południa aż po niezwykle frywolne i odważne zestawienia ulotne, efemeryczne i groteskowe jak słowik zaciągający się sportem. Jest w tych pracach odwaga, ale także szacunek dla warsztatu. Tusze – intuicyjne, perfekcyjnie oddające charaktery szkicowanych bohaterów. Gdyby tak spróbować go przyrównać do współczesnych: w kolorze Włodzimierz Szymanowicz ma coś z nonszalanckiego gestu malarskiego Moniki Misztal. W rysunku podobne wartości natomiast odnalazłbym u Grzegorza Pieniaka. Spośród linii pociągniętych impulsywnym tuszowaniem wyrastają przed naszymi oczami nagie sekrety portretowanych osób.

4 marca 1967 roku Włodek postanawia zaprosić kilku kolegów na popijawę z okazji sprzedaży obrazu. Spotykają się w pracowni na terenie Wydziału Malarstwa ASP w Warszawie. Ten dzień ukazałem na kartach powieści graficznej *Papierowy rewolwer*, a do odtwarzania ról przyjaciel Szymanowicza i jego samego zaprosiłem ówczesnych studentów Wydziału Malarstwa (2016). Oby jednak to, co zdarzyło się w tym ponurym marcowym dniu, nigdy już nie spotkało nikogo na ASP. Wieloletnie starania środowisk studenckich poskutkowały niedawno utworzeniem punktu wsparcia psychologicznego na warszawskiej uczelni, co jest malutkim, lecz ważnym krokiem na drodze do ostatecznego zesparowania ze sztuką dziedziny niezbędnej do jej tworzenia. Słowa wciąż uważane za przynależne artystom, takie jak „twórczy szal”, „wena”, „natchnienie”, mogłyby w końcu zostać zinterpretowane z należytą powagą. Tworzenie sztuki to przecież nie bajka o bereciku i pędzelkach, lecz potężne narzędzie w mocy naszej podświadomości. Choć zdarzają się i tacy bazarze, którzy opisaną za moment scenę chętnie umieściliby w filmie. Może nawet to zrobili?⁴ Nikt nie wie, czy Włodzimierz Szymanowicz tego wieczora nieuważnie stawiał kroki po gzymsie, czy wyskoczył z okna pracowni na trzecim piętrze umyślnie. Faktem jest, że Włodek

4 Opis tragicznego wypadku stał się ponoć „inspiracją” dla Romana Polańskiego w filmie *Lokator* (1976).



lub „Szymon” albo jeden i drugi runęli w dół z siłą kamienia i z kamieniem się złączyli. Szymanowicz przebił szklanych dach pracowni rzeźbiarskiej i nadział się na stojącą tam rzeźbę. Zginął tragicznie, mając zaledwie 20 lat.

Pozostawił po sobie wiersze, które w kilka lat po jego śmierci opublikowała matka Jadwiga. Osierocił obrazy i grafiki, które nigdy nie doczekały się oficjalnej prezentacji. Zostawił nam coś jeszcze. Legendę, której echa wciąż nie potrafią domknąć tej historii do końca. *Choć ciemność nie ogarnia słowa, to przecież chyba jednak ogarnia człowieka, owszem, ona go chwytła, albowiem on sam jest częścią ciemności.*⁵ Istnieją relacje świadków mówiące o tym, że Włodek został wypchnięty z okna. Czy na imprezie był ktoś jeszcze? „Życzliwy” nieznajomy? Być może nie wiemy wszystkiego. Być może nigdy się nie dowiemy.

Niedawno nawiązałem kontakt z daleką rodziną Szymanowicza ze Szwecji, która posiada wszystkie dzieła artysty. Istnieje więc ogromna szansa, że płótna Włodzimierza „Szymona” Szymanowicza znów zaczyną mówić. ✖

WYBRANE Z KALENDARZA :

1. **72/21 KOLEKCJA GALERII 72**

Kordegarda. Galeria Narodowego Centrum Kultury, Warszawa, 20.05–20.06.2021

Kuratorki: Elżbieta Banecka, Jagoda Barczyńska

Na niewielkiej, ale za to w całości zbudowanej z unikatowych dzieł w swym gatunku wystawie abstrakcji geometrycznej można zobaczyć prace kanonicznych twórców polskich i zagranicznych. To prezentacja najcenniejszych obiektów z kolekcji legendarnej Galerii 72, utworzonej przez Kajetana Sosnowskiego jako oddział Muzeum Ziemi Chełmskiej. Prezentowane realizacje bardzo rzadko wystawiane są poza Chełmem i ekspozycja tym bardziej przyciąga uwagę.

2. Jarosław Modzelewski, **OBRAZY Z DZIECIŃSTWA**

Galeria aTAK, Warszawa, 25.03–31.07.2021

Kuratorzy: Katarzyna Włodarska i Krzysztof Musiał

To już trzecia ekspozycja prac Jarosława Modzelewskiego w historii Galerii aTAK. Po dwóch pierwszych wystawach, w 2008 i 2010 roku, kiedy oglądaliśmy płótna komentujące współczesną artyście rzeczywistość, teraz możemy zobaczyć prace, w których Modzelewski przywołuje własne wspomnienia z najmłodszych lat. Krzysztof Musiał komentuje: *To, co widzimy na wystawie, było kiedyś, wydarzyło się dawno temu i, malując dzisiaj te przebłyśki pamięci, artysta niejako uzupełnia brakujące w jego oeuvre elementy tamtego, minionego już świata.*

3. Jacek Staszewski, Andrzej Węclawski, Kamil Zaleski, **Z TEJ STRONY WIDOK JEST INNY**

Międzynarodowe Centrum Sztuk Graficznych, Kraków, 7.04–4.05.2021

Kurator: Andrzej Węclawski

Na wystawie znajdziemy prace trzech artystów reprezentujących trzy generacje i trzy odmienne sposoby ujęcia form abstrakcyjnych i figuratywnych. Mimo wielu technicznych różnic, graficzne realizacje łączą się ze sobą na kilku poziomach. Dzieje się to za sprawą kolorystycznego wyciszenia, opartego na grafitowym walorze i licznych odcieniach czerni, oraz palimpsestowości form polegającej na uzyskaniu swoistego efektu przestrzeni przez przenikanie się i nakładanie elementów kompozycji.

4. **DAWNI MISTRZOWIE/WSPÓŁCZEŚNI UCZNIOWIE**

Muzeum Diecezjalne w Tarnowie, Tarnów, 12.04–31.07.2021

Kurator: Rafał Nijak

Wystawa prezentuje dzieła studentów Wydziału Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki warszawskiej ASP. Są to przede wszystkim kopie malarstwa średniowiecznego, wykonane podczas zajęć artystyczno-dydaktycznych w dwóch pracowniach wchodzących w skład Katedry Techniki i Technologii Malarstwa Sztalugowego: Pracowni Technologii i Kopii Malarstwa Średniowiecznego oraz Pracowni Technologii Pożłotnictwa i Kopii Miniatury. Całość idealnie współgra

5 C.G. Jung, *Czerwona księga*, Vis-a-vis, Kraków 2020.

ze zbiorami tarnowskiego muzeum, które stanowią wyjątkowo cenną w skali kraju kolekcję malarstwa gotyckiego.

5. Jacek Jagielski, Jarosław Kozakiewicz, Ryszard Ługowski, Paweł Nowak, Jarosław Perszko, Paweł Susid, Andrzej Zwierzchowski, **WSPÓLNOTA**
Galeria Salon Akademii Koneser, Warszawa, 20.03–12.06.2021
Kurorka: Eulalia Domanowska

Wspólnota to ekspozycja inaugurująca grupową aktywność Koła Naukowego Artystów, w skład którego wchodzi twórcy związani z Akademią Sztuk Pięknych w Warszawie, Uniwersytetem Artystycznym w Poznaniu oraz Instytutem Sztuki z Politechniki Białostockiej. Głównym założeniem grupy jest kolektywna działalność, na którą składa się praktyka artystów reprezentujących różne dyscypliny: malarstwo, rysunek, rzeźbę, performance oraz sztukę multimedialną i instalacji.

6. **KONFRONTACJE I ARGUMENTY. SZTUKA NOWOCZESNA WEDŁUG ZAŁOŻEŃ GALERII KRZYWE KOŁO**

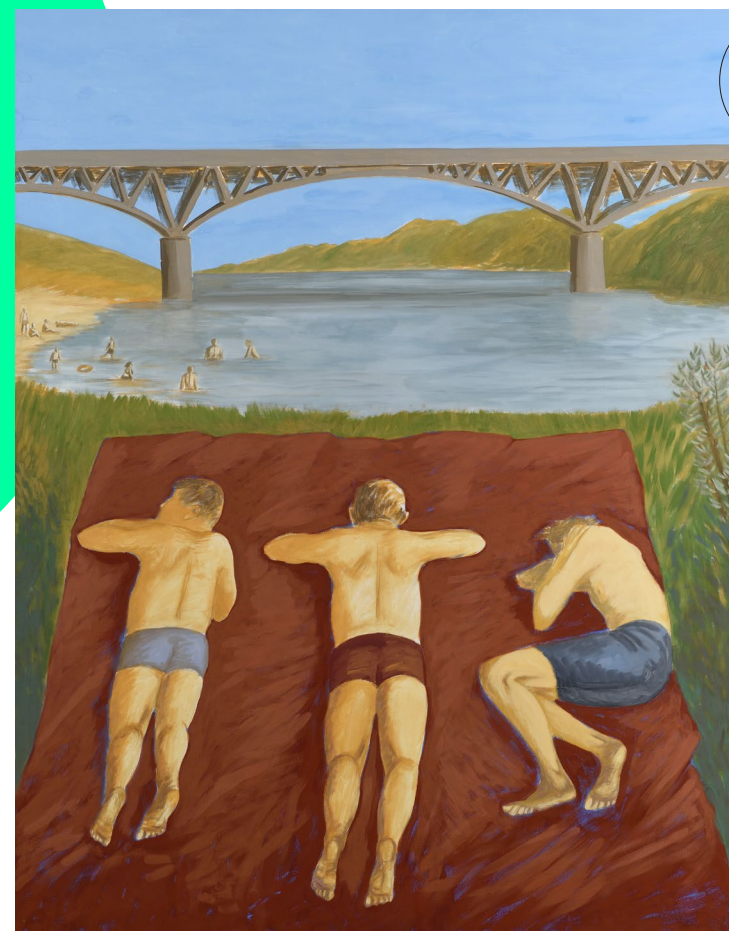
Fundacja Stefana Gierowskiego, Warszawa, 20.03–20.06.2021
Kurator: Janusz Zagrodzki

Konfrontacje i argumenty to spektakularny pokaz dzieł twórców bezpośrednio związanych z historią warszawskiej Galerii Krzywe Koło, działającej w latach 1956–1965. Na wystawie znalazły się również kompozycje klasyków przedwojennej awangardy (m.in. Henryka Berlewiego, Katarzyny Kobro, Kazimierza Malewicza, Władysława Strzemińskiego, Henryka Stażewskiego) oraz prace artystów nawiązujących zdaniem kuratora do postulowanej przez galerię założeń sztuki neoawangardowej. Tym samym pośród wielu interesujących prac wyeksponowano obiekty licznych autorów związanych ze stołeczną Akademią Sztuk Pięknych.

122



↑ DZIĘKI UPRZEJMOŚCI KORDEGARDY GALERII NCK. FOT. M. SZYMAŃSKI



2.

← JAROSŁAW MODZELEWSKI, *OBOJĘTNOŚĆ ŚWIATA W BROKU NAD BUGIEM*, 2020, TEMPERA JAJOWA, PŁÓTNO, 180x140 CM. FOT. A. CIOŁKOWA. DZIĘKI UPRZEJMOŚCI GALERII ATAK

↓ PO LEWEJ PRACE JACKA STASZEWSKIEGO, PO PRAWEJ ANDRZEJA WĘCŁAWSKIEGO. FOT. Z. MICHAŁSKI. DZIĘKI UPRZEJMOŚCI MIĘDZYNARODOWEGO CENTRUM SZTUK GRAFICZNYCH

123

3.





4.



6.

↑ MACIEJ GANDYS, KOPIA FRAGMENTU OBRAZU MĘCZEŃSTWO ŚW. BARBARY. FOT. R. NIJAK

➤ WERONIKA ŚCIBIRZ, KOPIA KARTY Z BREWIARZA Z XVI-XVII WIEKU. FOT. R. NIJAK

↓ NA DALSZYM PLANIE, OD LEWEJ, WYEKSPONOWANE NA ŚCIANACH PRACE JAROSŁAWA PERSZKO I PAWŁA NOWAKA. NA PIERWSZYM PLANIE PRACE RYSZARDA ŁUGOWSKIEGO. FOT. A. GUT. DZIĘKI UPRZEJMOŚCI GALERII SALON AKADEMII



5.



➤ PO LEWEJ: PRACA BRONISŁAWA KIERZKOWSKIEGO, POŚRODKU: TRZY KOMPOZYCJE MARIANA BOGUSZA, PO PRAWEJ: DWA OBRAZY STEFANA GIEROWSKIEGO. FOT. A. GUT. DZIĘKI UPRZEJMOŚCI FUNDACJI STEFANA GIEROWSKIEGO 2021

↑ OD LEWEJ, PO JEDNEJ PRACY: TADEUSZA KANTORA, LUDMIŁY POPIEL, JERZEGO FEDOROWICZA, WŁODZIMIERZA PAWLAKA, STEFANA GIEROWSKIEGO, ANDRZEJA WRÓBLEWSKIEGO, PIOTRA POTWOROWSKIEGO. FOT. A. GUT. DZIĘKI UPRZEJMOŚCI FUNDACJI STEFANA GIEROWSKIEGO 2021

Summaries

Krzysztof Jurecki

FOXES HAVE THEIR HOLES, BIRDS THEIR NESTS. A FEW WORDS ON MAGDALENA KULESZA-FEDKOWICZ EXHIBITION

Magdalena Kulesza-Fedkowicz painting exhibition in the *Otwarta Pracownia* in Cracow (2021) is an example of academic art for some, and for others – the search for symbolism, even for environmentalism or shamanism. Picture *Journey* may be one of the determinants for understanding the artist's entire creative work. It depicts a journey of a mysterious person lying in a boat which sails in endless space, not limited to water, because imagination is borderless as we know from the romantic tradition.

The artist's interest is focused on ceaseless transformation of everything, a sense of spiritual community of all beings, including the world of fauna. Sometimes her art is based on calligraphic aspects of the detail in the Far East style, concentration on every particular, as if that was the essence of spiritual and painting craftsmanship.

Vilém Flusser

ON POPEŠ
(trans. Przemysław Wiatr)

The text refers to art criticism from a perspective of possible application of AI systems in art. The author examines a question how much - automated now and fully autonomic in the future - programs will be able to perform quantitative, mathematical criticism of works of art. Flusser looks at it in a wider context of translatability of one code (e.g. visual code of photography) into another (e.g. traditional writing code). He concludes that quantitative criticism of this kind is unlikely to happen because the fundamental issue in translation (e.g. from picture to writing) is human freedom.

Vilém Flusser

THE ART OF LIVING
(trans. Przemysław Wiatr)

In the essay the author discusses an issue of biotechnological art. He argues that these days (the text was written in 1980s) this

is one of the most interesting directions for modern art. By means of complex biotechnologies (genetic engineering etc.), art would create real life, defying in that way entropic temptations of the universe. Provocatively, Flusser calls this type of art the art of living. He finally adds, however, that this kind of art would elude our understanding capabilities.

Karolina Lizurej

Excerpts from *SUBSTANCE, PROCESS AND IDEA IN A PICTURE*

The article deals with the art of Jan Cybis and Frank Auerbach in its physical, tangible aspect. The role of material, the way it is used, its impact on the viewer, a record of the author's gesture it involves - these factors work towards a compilation of impressions accompanying the contact with both artists' works. Being strongly attached to expressionism, their art reaches into the past, ignoring actually the achievements of the Great Avant-garde and abstract art, which both create the closest environment in the process of shaping the painters' personalities. The text discusses an issue of reflection on a work of art, of searching, creative process and authenticity in painting in the view of both painters.

SAMANTA BELLING – magister historii sztuki KUL (specjalizacja – konserwatorska, inwentaryzacyjna i pedagogiczna), obecnie koordynator aukcji SURREALISM/realizm magiczny w Domu Aukcyjnym Desa Unicum, wiceprezes Fundacji Dziedzictwa Kultury Polskiej, prezes Zarządu Gallerii Belle Arte Sp. z o.o. w Warszawie, redaktor magazynu *Artysta i Sztuka*, doradca do spraw tworzenia kolekcji dzieł sztuki, związana z polskim rynkiem sztuki od kilkunastu lat. Kuratorka kilkudziesięciu wystaw artystycznych w różnych placówkach kulturalnych w Warszawie, manager w Gallerii SD, organizatorka wystaw poświęconych tematyce dzieł utraconych, m.in.: *Z przeszłości w przyszłość poprzez teraźniejszość* na Zamku w Golubiu-Dobrzyniu, *Nocy Muzeów* w Gallerii Belle Arte w Centrum Praskim Koneser oraz *Dzieła utracone* – Brama Bielańska (Oddział Muzeum Niepodległości w Warszawie). Autorka publikacji poświęconych tematyce grabieży dzieł sztuki podczas II wojny światowej.

GRZEGORZ BORKOWSKI – krytyk sztuki, redaktor naczelny pisma *Obieg* (1993–2015), kurator wystaw, m.in.: *Idee poza ideologią* (1993), *Refleksja konceptualna w sztuce polskiej* (1999), *Bookmorning* (2003), *The Club* (2004), *Reversed Art Engineering* (2007), *Rzeczy budzą uczucia* (2010), *Diagram – Jerzemu LudwiŃskiemu* (2010), *Aktywna cisza* (2014).

SEBASTIAN DUDZIK – historyk sztuki, adiunkt w Katedrze Historii Sztuki i Kultury UMK w Toruniu. Wykłada na rodzimym uczelni, a także na Uniwersytecie Artystycznym w Poznaniu. Doktorat obronił w 2006 roku na Uniwersytecie Adama Mickiewicza w Poznaniu. Prezes Stowarzyszenia „Intergrafia” oraz członek Stowarzyszenia Międzynarodowe Triennale Grafiki w Krakowie. Od kilku lat współpracuje z organizatorami Międzynarodowego Triennale „Kolor w grafice” w Toruniu oraz Triennale Grafiki Polskiej w Katowicach (członek rady programowej). W obszarze jego zainteresowań badawczych znajdują się zarówno mecenat artystyczny i kultura przedmiotu czasów nowożytnych, jak i teoria oraz historia grafiki artystycznej i mediów jej pokrewnych. Aktualnie przedmiotem jego badań jest również problematyka strategii wystawienniczych i kolekcjonerskich nowych mediów.

SYLWIA HEJNO – dziennikarka, krytyczka, autorka tekstów z dziedziny kultury i sztuki współczesnej.

JACEK JAŹWIERSKI – historyk sztuki, adiunkt w Instytucie Sztuk Wizualnych UJK. Skończył historię sztuki na KUL, gdzie w 2004 roku obronił pracę doktorską poświęconą teorii sztuki sir Joshuy Reynoldsa. Stypendysta Paul Mellon Center for Studies in British Art i Andrew W. Mellon Fellow w Instytucie Warburga w Londynie. Jego zainteresowania badawcze obejmują teorię i filozofię sztuki, zwłaszcza teorie recepcji malarstwa i dzieje powinowactwa sztuk, a także estetykę natury i podróże artystyczne.

KRZYSZTOF KRISTOFFER JEGLIŃSKI – urodził się w 1952 w Warszawie. Od 40 lat mieszka w Sztokholmie. W Polsce studiował na Wydziale Filozofii i Nauk Społecznych UW, w Szwecji – malarstwo i architekturę wewnątrz w Akademii Sztuk Pięknych Konstfack w Sztokholmie. Studia podyplomowe w Królewskiej Akademii Sztuki w Sztokholmie. Zajmuje się nauczaniem, scenografią teatralną, rzeźbą i malarstwem. Prezentował swoje prace na kilkudziesięciu wystawach indywidualnych i zbiorowych.

DR KRZYSZTOF JURECKI (ur. 1960) – krytyk i historyk sztuki, członek honorowy ZPAF i członek AICA. Specjalizuje się w historii sztuki XX wieku, zwłaszcza modernizmu i awangardy artystycznej, zajmuje się przede wszystkim fotografią i filmem eksperymentalnym. Autor kilku książek z zakresu historii fotografii. Pisał dla wielu pism artystycznych, obecnie dla *Aspiracji* i *Formatu*. Przewodniczący jury konkursu Cyberfoto w Częstochowie (od 2002) i Biennale Sztuki w Piotrkowie (od 2011). W latach 1998–2005 kierował Działem Fotografii i Techniki Wizualnych w Muzeum Sztuki w Łodzi. Dziekan do spraw nauki Akademii Humanistyczno-Ekonomicznej w Łodzi oraz wykładowca ASP w Łodzi.

DR KAROLINA LIZUREJ (ur. 1990) – absolwentka Wydziału Malarstwa i Wydziału Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki na Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Obecnie pracuje jako asystentka w Pracowni Tkaniny Artystycznej dr Elwiry Sztetner na warszawskiej ASP oraz jako konserwator w Muzeum Żołnierzy Wyklętych i Więźniów Politycznych PRL w Warszawie. Brała udział w wystawach indywidualnych (m.in. w Warszawie, Ostrawie, Bratysławie) i zbiorowych, m.in. w Międzynarodowym Triennale Tkaniny Artystycznej w Łodzi (2016, 2019) i Bratysławie (2012, 2018). Zajmuje się tkaniną artystyczną, malarstwem, wykonywaniem rekwizytów filmowych i pracą naukową.

PROF. WIESŁAW ŁUCZAJ (*vel* Mark Starel) – artysta intermedialny. Zajmuje się malarstwem, organizacją przestrzeni, grafiką cyfrową i sztuką generatywną. Tworzy obrazy statystyczne,

inspirowane bazami danych lub komunikatami statystycznymi, głównie na temat zachowań społecznych Polaków. Punktem wyjścia jego twórczości jest założenie, że współczesna rzeczywistość jest rzeczywistością statystyczną. Twórcza międzynarodowego ruchu artystycznego Discursive Geometry.

DR MAREK MAKSYM CZAK – historyk sztuki, adiunkt w Instytucie Historii Sztuki UKSW w Warszawie. Opublikował *Bunt przeciw władzy i formalizmowi. Próba interpretacji twórczości grupy Wprost* (2017), *Nowa figuracja. Leszek Sobocki* (red., 2016). Stypendysta MKiDN w ramach programu „Młoda Polska”, interesuje się polską sztuką nowoczesną i współczesną w kontekście przemian społeczno-politycznych, krytyką artystyczną, sztuką w przestrzeni publicznej. Kurator ekspozycji malarstwa współczesnego *Większy niż szafa* (Galeria Salon Akademii, Warszawa 2018), redaktor portalu nowafiguracja.com, prowadzi cykl wykładów w Instytucie Sztuki PAN.

PROF. SŁAWOMIR MARZEC (ur. 1962) – absolwent ASP w Warszawie i Kunstakademie Düsseldorf, prowadzi Pracownię Malarstwa na Wydziale Grafiki ASP w Warszawie. Praktykuje malarstwo, rysunek, instalację, fotografię przetworzoną, performance i film. Autor blisko 100 wystaw indywidualnych (m.in. w CRP w Orońsku, CSW Warszawa, Gallerii Foksal) oraz licznych publikacji, również książek, z pogranicza teorii i krytyki sztuki.

JAN PAMUŁA (ur. 1944 – studiował na ASP w Krakowie i w École Nationale Supérieure des Beaux Arts w Paryżu. Obecnie profesor ASP Kraków, pełnił także funkcję rektora. Uprawia malarstwo, grafikę, interesuje się mediami elektronicznymi. Ma na koncie liczne nagrody, m.in. złoty medal „Gloria Artis”, Nagrodę im. Witolda Wojtkiewicza. Jego prace znajdują się w zbiorach np.: Muzeum Narodowego w Warszawie i Krakowie, Muzeum Sztuki Współczesnej MOCAK w Krakowie, Victoria and Albert Museum w Londynie, Albertiny w Wiedniu, Muzeum w Bochum, Muzeum w Würzburgu. Jest członkiem Grupy Krakowskiej i Polskiej Akademii Umiejętności.

PAWEŁ SZAWEL PŁOCIENNIK (ur. 1987 w Warszawie) – malarz, rysownik, performer. Absolwent Wydziału Malarstwa warszawskiej ASP (dyplom w 2019 w pracowni Jarosława Modzelewskiego), twórca powieści graficznych (m.in. *Pinki, Papierowy rewolwer*), uczestnik licznych wystaw indywidualnych i zbiorowych, w kraju i zagranicą, inicjator Otwartej Pracowni Eksperymentu Kaplica (2014–2019), kurator projektu *Oddział Przepiękny*. Stypendysta

marszałka województwa mazowieckiego (2018) oraz laureat Nagrody Inicjatywy ENTRY na *Coming Out – Najlepsze Dyplomy ASP 2019*.

DR MARTA RYCKOWSKA – doktor historii sztuki, kuratorka wystaw, autorka tekstów, koordynatorka wydarzeń artystycznych, edukatorka. Absolwentka grafiki na UMCS i historii sztuki na KUL. Prezes Stowarzyszenia „Otwarta Pracownia” w Lublinie, działka w radzie Fundacji Sztuki Performance. Koordynuje i współprowadzi interdyscyplinarny program edukacji twórczej *Karuzela sztuki*. Realizuje cykl warsztatów performatywnych *Odysęja performerza* z Pawłem Korbussem w Fabryce Sztuki w Łodzi. Dwukrotna stypendystka ministra nauki i szkolnictwa wyższego za osiągnięcia w nauce (w 2007 i 2014).

AGNIESZKA MARIA WASIECZKO – historyk i niezależny krytyk sztuki. Absolwentka Wydziału Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego. Zajmuje się głównie sztuką współczesną. Swe teksty publikowała w czasopiśmie, magazynach, Internecie, książkach oraz katalogach wystaw. Współpracowała m.in. z *Kwartalnikiem Rzeźby „Orońsko”*, kwartalnikami *Exit* i *Artluk, CoCain – Review of Contemporary Art Centres and Museums, Zeszytami Artystycznymi*, portalem *Obieg.pl* oraz miesięcznikiem *Architektura-Murator*. Mieszka i pracuje w Warszawie.

ŁUKASZ WIĄCEK – historyk i krytyk sztuki, kulturoznawca, kurator wystaw, nauczyciel akademicki. Od 2016 roku opiekun kolekcji malarstwa od II połowy XX wieku, Sekcji Sztuki Nowoczesnej w Muzeum Narodowego w Lublinie. Autor tekstów i wykładów z zakresu polskiego rynku dzieł sztuki, a także polemik dotyczących malarstwa współczesnego. Z zamiłowaniem kolekcjoner sztuki aktualnej oraz propagator odbudowywania małych kolekcji rodzinnych według strategii *Invest in living artist*.

DR HAB. JAN STANISŁAW WOJCIECHOWSKI – profesor ASP, kulturoznawca, badacz kultury współczesnej, krytyk sztuki, organizator życia artystycznego i naukowego, wykładowca akademicki, artysta. Píše artykuły, eseje i książki na temat praktyki i idei artystycznych, przemian kulturowych i filozofii kultury. Prowadzi archiwum sztuki, tworzy obiekty rzeźbiarskie i aranżacje przestrzenne, posługuje się też innymi mediami.

ASPIRACJE
#64 (2/2021)

Kwartalnik Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie
/ Academy of Fine Arts in Warsaw Quarterly

Wydawca / *Published by*
Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie / *Academy of Fine Arts in Warsaw*
Krakowskie Przedmieście 5, 00-068 Warszawa
www.asp.waw.pl

Rada Redakcyjna / *Advisory Board*
Roman Kubicki, Teresa Pękała, Magdalena Sołtys,
Krzysztof Bednarski, Mariusz Knorowski, Marcin Lachowski

Redaktor naczelny / *Editor-in-Chief*
Jan Stanisław Wojciechowski

Zastępca redaktora naczelnego / *Deputy Editor-in-Chief*
Sławomir Marzec

Sekretarz redakcji / *Managing Editor*
Lidia Skarżewska

Projekt / *Designed by*
Emilia Pyza

Współpracują z nami / *Cooperation*
Grzegorz Borkowski, Filip Burno, Hanna Faryna-Paszkiewicz, Dorota
Folga-Januszewska, Zuzanna Fruba, Hanna Hanć, Alexandra Hołownia,
Zofia Jabłonowska-Ratajska, Krzysztof Jegliński, Krzysztof Jurecki,
Arkadiusz Karapuda, Elżbieta Kościelak, Iwona Lorenc, Piotr Majewski,
Marek Maksymczak, Izabela Mysza, Teresa Pękała, Paweł Płóciennik,
Jan Rylke, Magdalena Sołtys, Aleksandra Skrabek, Iwona Szmelter,
Monika Weychert, Łukasz Wiącek

Złożono krojami / *Fonts*
Adagio Sans & Serif, Intro Head

Redakcja zastrzega sobie prawo dokonywania skrótów w nadesłanych tekstach.
Zdjęcia niepodpisane zamieszczamy na odpowiedzialność autorów tekstów.
*/ The Editorial Staff reserves the right to make shortcuts. Authors of the texts bear
the sole responsibility for unsigned photographs included in the text.*

Prenumerata / *Subscription*
dystribucja@asp.waw.pl

Kontakt, wydania archiwalne / *Contact, archival issues*
asp.aspiracje@gmail.com,
<https://wydawnictwo.asp.waw.pl/aspiracje-online-issn-2450-7555/>

VI Piotrkowskie Biennale Sztuki

"POWRÓT Z GWIAZD"

do 30 czerwca 2021 - Nabór prac
22 października 2021 - Wernisaż wystawy i ogłoszenie wyników konkursu.
23 października – 31 grudnia 2021 - Ekspozycja wystawy pokonkursowej.

Organizator:
Ośrodek Działań Artystycznych w Piotrkowie Trybunalskim
ul. Dąbrowskiego 5, 97-300 Piotrków Trybunalski
www.biennalepiotrkow.pl



Jan Pamuła Continuum

Laureat Grand Prix d'Honneur MTG 2021 w Krakowie

12.06 – 11.09.2021 Galeria Europa – Daleki Wschód,
Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha, ul. Marii Konopnickiej 26

O godzinach otwarcia informujemy na www.triennial.pl



Logo Kraków Triennial

Organizator



STOWARZYSZENIE
MIĘDZYNARODOWE
TRIENNALI W KRAKOWIE

Współorganizator



manggha

Patroni Honorowi MTG 2021
Prezydent Miasta Krakowa
Jacek Majchrowski



Kraków

Dofinansowano za środków Ministra Kultury,
Dziedzictwa Narodowego i Sportu
pochodzących z Funduszu Promocji Kultury



Ministerstwo
Kultury,
Dziedzictwa
Narodowego
i Sportu

Mistrz Sponsor MTG



KÄRCHER

Patroni medialni MTG 2021



Kraków Culture



RADIO
KRAKÓW



60
lat
niezależności



kraków.pl

Patroni medialni wystawy



DZIENNIK
POLSKI