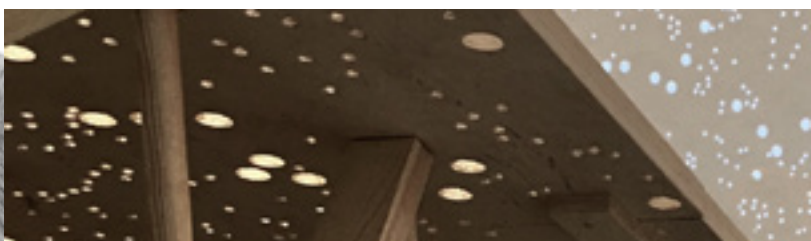


KWARTALNIK AKADEMII SZTUK PIĘKNYCH W WARSZAWIE

ASPIRACJE

R Z E Ź B A



ISSN 1732-6125
CENA 16 ZŁ (w tym 8% VAT)
#66 (4/2021)

0 000173 261253



ASPIRACJE
#66 (4/2021)

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 Pękala, 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 Piechowicz

Współpracują z nami / *Cooperation*
Grzegorz Borkowski, Filip Burno, Bogusław Deptuła, Hanna Faryna-Paszkievicz,
Dorota Folga-Januszewska, Zuzanna Fruba, Hanna Hanc, Alexandra Hołownia,
Łukasz Huculak, Zofia Jabłonowska-Ratajska, Krzysztof Jegliński,
Krzysztof Jurecki, Arkadiusz Karapuda, Elżbieta Kościelak, Iwona Lorenc,
Piotr Majewski, Marek Maksymczak, Izabela Myszka, Teresa Pękala,
Paweł Płóciennik, Jan Rylke, Magdalena Sołtys, Aleksandra Skrabeł, Anna Szary,
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*
dystrybucja@asp.waw.pl

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

S P I S T R E Ś C I

2	WSTĘPNIK: Jan Stanisław Wojciechowski, Sławomir Marzec
5	Maciej Aleksandrowicz, Sławomir Marzec, <i>Rozmowa</i>
13	Krzysztof Jurecki, <i>Wystawa Zbigniewa Łagockiego w Krakowie</i>
19	Magdalena Durda-Dmitruk, <i>Abstrakcja realna, pejzaż konkretny.</i> <i>Na marginesie wystawy malarstwa Grzegorza Mroczkowskiego <i>Koordinaty</i></i>
26	DZIEŁO ŻYCIA: Jan Stanisław Wojciechowski
30	Grzegorz Borkowski, <i>Powrót z gwiazd - relacja uczestnika</i>
36	Monika Weychert, <i>Monika Mamzeta, czyli historia blizny</i>
42	Sławomir Marzec, <i>Nie/istotność</i>
46	Krzysztof Jegliński, <i>Leif Holmstrand w galerii sztuki Park Marabou</i>
50	Krzysztof Jurecki, <i>Nowa czy stara koncepcja portretu fotograficznego?</i>
55	Jacek Jaźwierski, <i>Zwycięstwo płaszczyzny w malarstwie Jakuba Ciężkiego</i>
61	Stanisław Gajewski, <i>Andrzeja Szarka świat własny</i>
68	Marek Maksymczak, <i>Holocaust à la Sasnal</i>
75	WITRYNA RZEŹBIARZY
94	Jan Stanisław Wojciechowski, <i>Sens Centrum Rzeźby Polskiej</i> <i>jako miejsca w Orońsku wczoraj i dziś. Miejsce jako sens</i>
109	Peter Weibel, Piotr Celiński, <i>Rozmowa</i>
117	WYBRANE Z KALENDARZA
122	SUMMARIES
123	NASI AUTORZY



JAN STANISŁAW WOJCIECHOWSKI: Przekazujemy czytelnikom ostatni numer *Aspiracji* w formule będącej rezultatem współpracy dwóch redaktorów, których „wstępniaki” otwierały każdą edycję, nie bez bardzo produktywnego udziału sekretarza redakcji i graficzki. W tym gronie zredagowaliśmy 14 numerów, starając się łączyć obraz i słowo, przekaz artystyczny z refleksją humanistyczną.

Wyzwaniem, przed jakim stanęliśmy, był przede wszystkim czas kultury, w którym wychodził kwartalnik. Czas krótki, zaledwie cztery lata, a minęły – wydaje się – całe epoki. Dominowały w tym czasie niezwykle silne tendencje, przypominające stan wojny w życiu społecznym i polityce. Były też silne turbulencje w kulturze, co oczywiście przekładało się na postawy i twórczość artystów wizualnych. Dość wymienić nasilenie napięć geopolitycznych, wstrząsów w wewnętrznej polityce światowego hegemonu i wewnątrz naszego, europejskiego układu oraz w polityce krajowej. Uchodźcy, pandemia, zwrot energetyczny i ochrona Ziemi, strajk kobiet, wielość płci, pedofilia w Kościele – to hasła dominujących narracji w debacie publicznej, mających zapewne ukształtować zupełnie nową świadomość ludzi, sprzyjającą zupełnie nowym stosunkom gospodarowania, organizacji społecznej, technologii wytwórczych, komunikacyjnych i władzy. Jakby komuś właśnie teraz zaczęło się bardzo spieszyć z tymi zmianami.

2

Jak ma się to do sztuki? Zmieniają się jej główne instytucje, fermentują środowiska, rewoltują warsztaty twórcze i idee artystyczno-estetyczne. Nieodparta, zwłaszcza dla studentów uczelni artystycznej, wydaje się pokusa porzucenia tradycyjnych środków wyrazu, stylu życia, ról społecznych i etosu artysty.

Ale też trudno się dziwić, że intensyfikacja zmian i ideologiczne wzmoczenie w przestrzeni dyskursu budzi opór, a nacisk na nowe regulacje spotyka się z protestem, zwłaszcza tych, których nie pyta się o zdanie.

Czy także w sztuce? Próbowaliśmy w *Aspiracjach* budować płaszczyznę spokojnej refleksji na wiele aktualnych tematów dotyczących sztuki. Naszą postawę kształtowaliśmy w dyskusjach pozaakademickich, zwłaszcza organizując od roku 2014 Forum Nowych Autonomii Sztuk, i w naszej praktyce artystycznej, udokumentowanej wieloma wystawami. Staraliśmy się utrzymać w nurcie bieżących problemów nurtujących artystów oraz najnowszych stylizacji wizualnych i form plastycznych, czasem za cenę utraty wiarygodności w oczach typowych akademików, podchodzących z rezerwą do wszelkich nowości. Trudno jednak posądzać nas o sprzyjanie projektowi radykalnej przebudowy życia artystycznego i sztuki, zwłaszcza przebudowie mniej lub bardziej skrytej za rewolucyjnymi hasłami znoszenia granic, unieważnienia historii, konwergencji płci, wydziedziczenia artystów z udziału talentu w tworzeniu dzieła i bezpośredniego wpływu na instytucje sztuki oraz na samokontrolę przebiegu losów zawodowych. Ba, mogliśmy uchodzić – w opinii niektórych nowatorów – za konserwatystów. Inaczej to



widzę. Manifestowaliśmy potrzebę zmian zanim ocknął się, zadowolony z siebie, krajowy „świat sztuki”. No cóż, brak ofiarnego zaangażowania w wywrotowe zmiany może być postrzegany jak konserwatyzm. I niech tak zostanie, jeśli ma to być cena za wyczuwanie przyspieszonego pulsu sztuki i jednocześnie sceptyczne racjonalizowanie, poznawczy dystans oraz przywiązanie do paru niezbywalnych wartości.

Dziękuję Uczelni, zwłaszcza Rektorom i władzom ostatnich dwóch kadencji, za szansę, jaką stworzyła naszej redakcji, pozwalając swobodnie kształtować treść pisma. Do zobaczenia w nowych konfiguracjach życia artystycznego i kultury wizualnej. ✖

SŁAWOMIR MARZEC: Ten numer *Aspiracji* profilowany jest tematem rzeźby. Czy jest wszakże jeszcze sens mówić o formalnych identyfikacjach w sztuce? Jak ewoluuje, a może raczej: jaki opór stawia rzeźba radośnie swawolnemu (dawniej: „eksperymentalnemu”) redefiniowaniu i oddefiniowywaniu? Te i inne pytania stawiam Maciejowi Aleksandrowiczowi, nowemu dyrektorowi Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku. Na pierwszy rzut oka sytuacja wydaje się jednoznaczna. No, bo przecież interdyscyplinarność, transdyscyplinarność, remiks, *detournement etc.*, których uczy się studentów, zanim zaznajomią się z podstawami rysowania i rozumienia kompozycji. Lekki paradoks pojawia się, gdy nawoływania do łamania definicji, barier i tabu coraz częściej trafiać zaczynają w próżnię. Bo w sztuce już takich rzeczy od dawna nie ma. Już tylko doraźnie, już tylko marketingowo rekonstruuje się granice na użytek kolejnego aktu „łamania”. Wszyscy mamy usta wypchane sloganami o wolności, emancypacji, różnorodności. Zazwyczaj zresztą tylko po to, by... zyskać alibi dla kneblowania cudzych ust, bo czymże jest owo *no-platforming*, *cancel culture*, etykietowe stygmatyzacje, tolerancja represyjna? Bo może tak naprawdę chodzi o autopromocję przez eliminację konkurencji?

Namysł nad tożsamością (post/tożsamością) rzeźby powinien być dzisiaj wszakże szerszą refleksją nad pojęciem limitacji i granic. Już samo przywołanie idei ograniczenia może wywołać agresję w czasach kultu wyabstrahowanej wolności i totalnej emancypacji. Oczywiście słusznych, jako że przyrost wolności jest podobno rdzeniem kultury Zachodu. Nie można jednak niczego absolutyzować, bo to oznacza samooszukiwaczę i *de facto* samobójczą aberrację. Ograniczenia istnieją, nawet gdy ich nie zauważamy. Nawet gdy nie chcemy ich zauważać i aktywnie ignorujemy. Ograniczenia nas urealniamy, wpisują w rzeczywistość, która – jak dowodzi choćby pandemia lub nadciągający kataklizm klimatyczny – trwa, mimo wielokrotnego dekretowania jej nierealności, fikcyjności czy przygodności. Podstawowe źródło dzisiejszego zamętu w sztuce zawiera się właśnie w pytaniu: jaki status jej nadajemy? Czy jest formą



zakorzenia w rzeczywistości, poszukiwaniem jej istoty, otwieraniem się na jej inne (Inne) etc.? Czy też tworzy użyteczne fikcje, gry samych możliwości? Przywołując Kołakowskiego: kapłaństwo czy błazenada? I nie można mylić tych perspektyw, bo wpadamy w „twierdzenia” typu *nowa wiosenna moda retro/groszkowa zmienia nasze rozumienie życia i świata*. Co zresztą już faktycznie kształtuje nasze życie publiczne.

Mnie nie interesuje spór o zachowanie tożsamości rzeźby. Zresztą nie ma tu miejsca na takie rozważania, ale nigdy dość przypominać: podważanie monolitycznych pojęć i wyobrażeń zastąpiliśmy w ubiegłym wieku ich coraz zwawszym redefiniowaniem, a następnie już tylko oddefiniowywaniem. Skończyło się na substytuowaniu „efektu sztuki”. Bo celem była wolność. No i, niestety, zamiast pluralizmu i wyrafinowanej polimorfii mamy płynność, nieustające wiry morfingu. Zmienność niezobowiązującą, bezprzyczynową i bezcelową. Bo moda, kampanie marketingowe, rankingi, a nawet najbardziej skrajne zbiorowe historie czy halucynacje mogą najwyżej symulować rzeczywistość i to na poziomie doraźnego arbitralnego *pikowania* (Lacan, Mouffe). Mamy zatem wybór: „twórcze” ignorowanie różnic albo respektowanie ich względnej, nieostatecznej, ruchomej ważności. Bez tego drugiego owe inter-, trans- i meta- tracą rację bytu, okazują się czczą dowolnością. A pluralizm, jak już wielokrotnie pisałem, zamienia się w bezradną różnorodność.

4 Niemniej jednak rzeźba, pojmowana najprościej jako stabilna bryła w przestrzeni i w konkretnym miejscu, nadal stawia opór. Choćby właśnie wprowadzając ową inną trwałość w nasze płynne aktualności. Ostatecznie rzeźba okazuje się pewną grą. I albo ją podejmujemy, wychodząc od konkretnych ograniczeń, konfrontując to z własną wolnością i umiejętnościami, albo lekceważymy, dokonując swawoli, które „tylko” manifestują wolność. Nie jest to małe, ale poza tym nic już właściwie nie znaczy. Wszak nawet nie wiadomo do końca, czy wolność nie jest złudzeniem. Warto pamiętać przy tym o rozróżnieniu między buddyzmem hinajany twierdzącym, że należy wyzwolić się ze złudzeń, i buddyzmem mahajany dodającym, że owo wyzwolenie także jest złudzeniem.

Powtórzę: nie można niczego absolutyzować, także wolności. Bo przecież nie znamy podstawowych odpowiedzi na najważniejsze pytania. Stąd właśnie wynika doniosłość, a nawet konieczność kreacji, konieczność sztuki. Pod warunkiem, że nie będzie ona alibi dla nieprzytomności. ✕

R O R Z O Z M O W A

S. M. : Zazwyczaj rzeźbę kojarzy się z legendarnym powiedzeniem Michała Anioła, że jest ona efektem odrzucenia zbędnych części kamienia. Wszakże dzisiaj świat „nieco” się zradykalizował i zdynamizował. William Mitchell powiada zatem: *wydaje się, że rzeźba spełnia swoje prawdziwe powołanie nie wtedy, gdy jest wznoszona, lecz gdy jest obalana*. I dodaje: *...idealna forma rzeźby, czyli bomba*. Ma rację?

5

M. A. : Każdy z nich, z dzisiejszego punktu widzenia, na swój sposób ma rację, tych „racji” jest wiele i nie tylko rzeźba musi z tym żyć. Pluralizm nawet za cenę atomizacji i utraty wytyczonego kierunku jest faktem. To oczywista cecha każdej współczesności, ale chwila obecna jest nadzwyczaj przesycona wiedzą, faktami, danymi. Bezkosztowy dostęp do wielu danych doprowadził do tego, że różne grupy mają różne dane. Z artystami jest dokładnie tak samo. Młodzi, starsi, kobiety, mężczyźni, abstrakcyoniści, akademicy, czytający i nieczytający żyją w różnych bańkach informacyjnych. Nadmiar danych i nadmiar informacji jest nie do zniesienia dla percepcji pojedynczych osób, a panuje poczucie zagubienia w tym labiryncie. Wracając do rzeźby: ona w naturalnym ruchu obronnym personalizuje się. Jeśli artysta ma świadomość, że jedynie jego świat jest wystarczająco kompletny, a na zewnątrz są jedynie zmieszane fragmenty, pozostaje mu opowiadać „o sobie”. Moim zdaniem to teraz robią artyści. Ale pytałeś także o formę. Wynikiem opowiadania o sobie jest również zanik uniwersalnego języka formy, a moim zdaniem to błąd. Wypowiedź artystyczna bez wysokiej kultury cytatu, wsobna,

jest niekomunikatywna dla innych i taka będzie dla „wsobnych” widzów. Rzeźba i sztuka powinna szukać form, które pozwolą na ich odbiór teraz i w przyszłości. Wracając do pytania, idealna forma rzeźby powinna poruszać odbiorców jak bomba, jeśli coś obala, ważne jest jak ułożą się zgłiszcza.

S. M.: Awangarda realizowała wyzwianie się rzeźby od idei bryły. Lawrence Weiner już w 1968 roku zadekretował opisy językowe jako formę aktywności rzeźbiarskiej. A Beuys – „substytualność”, czyli sam pomysł, by coś uznać za rzeźbę i jako rzeźbę to coś ukazać. Dzisiaj zdarzają się rzeźby świetlne, zapachowe, termiczne. Czy „bryła” przetrwa?

M. A.: Bryła przetrwa, ale nie tylko ona jest ważna. Rzeźba może znaczyć więcej niż bryła, powinna odważnie anektować pola instalacji, działań przestrzennych, maszyn, struktur świetlnych itd. Powodem nie jest jedynie awangardowa ucieczka od dobrze znanych form, prawdziwym powodem posługiwania się formą musi być jej adekwatność do współcześnie poruszanych treści. Sztuka komplementarnie posługuje się formą i treścią. Związki te są niezwykle zawiłe, jedna karmi się drugą, niekiedy treść pożera formę, bywa też odwrotnie. Bryła, a szerzej forma, w rzeźbie jest zatem w stałej walce i współpracy ze „słowem”. Kolejną sprawą są inne media, rzeźby wirtualne, zapachowe, termiczne.

6 Jeśli ktoś wciąż uważa, że termin „rzeźba” jest potrzebny, to bardzo dobrze dla rzeźby.

S. M.: Jeśli wierzyć Biblii, pierwszym tworem rzeźbiarskim była „żywająca rzeźba”, czyli Adam. W Egipcie rzeźbiarza nazywano tym, który – uwieczniając obiekt w kamieniu czy drewnie – „daje życie”. Czy dzisiaj, w czasach sztuki jako nachalnej pedagogiki społecznej lub kampanii słusznego hejtu, coś zostało z tej mistycyzacji?

M. A.: Mistycyzacja jest ciągle w rzeźbie, czeka tylko na mistyków. Problem tkwi w tym, że część twórców uważa ten obszar za istotny, ale zamyka się na współczesną formę. Wpadają w sentymentalizm i dosłowność, a to jest niedopuszczalne, bo hołduje popularnym gustom. Mistycyzm jest jednym z najgłębszych obszarów myśli ludzkiej i wymaga wyjątkowo rozwiniętej formy, płytkie i stereotypowe formy oddalają od tajemnicy.

S. M.: Czy formalne identyfikacje, np. rzeźba, malarstwo, mają jeszcze rację istnienia? Czy istnieje jakaś specyfika rzeźby, o którą warto by walczyć? Czy należy raczej pozwolić jej rozmyć się w kłębowisku instalacji, obiektów, działań performatywnych?

M. A.: Rzeźba jest, jak zauważyliśmy wcześniej, ważna nawet dla tych twórców, którzy nie posługują się bryłą i przestrzenią. Nie wiem, czy



uświadamiają sobie, dlaczego chcą się posłużyć tym pojęciem, może raczej kompleksem pojęć, procesów i specyficznej percepcji. Rzeźba jest wyjątkowa na tle malarstwa, wideo, grafiki etc. To medium przestrzenne, które dzieli się obecnością w sensualnie doświadczalnej przestrzeni z widzem człowiekiem. Mówiąc w wielkim uproszczeniu, stosunek do przestrzeni to fundament naszej orientacji w świecie, co jest oczywiste w jednostkowym i cielesnym znaczeniu. Szerzej to ujmując: ten podstawowy system buduje złożone struktury metafor i pojęć w życiu grupowym. Przykładem niech będzie opisywanie struktur społecznych. Mówimy „nad kimś góruje”, „pod czyimś kierownictwem”, „w centrum uwagi”, „życie przed sobą” etc. Nie zauważamy już tych „nad”, „pod”, „przed”, „za”, „w centrum” i wielu innych. To są określenia stosunków przestrzennych pierwotnie dotyczące jednostki, jej percepcji świata, relacji cielesnych przeniesionych na wyższe struktury społeczne. Mając na uwadze ten wbudowany w nas skomplikowany system odniesień, rzeźba jawi się jako dziedzina bezpośredniego kontaktu twórcy i widza z tymi mechanizmami. To medium, które trafia w naszą przedkulturalną percepcję. Statyczność, dynamika, skala, ciężar, twardość, miękkość... są czynnikami starszymi i bardziej pierwotnymi od kultury. Nie znaczy to, że kultura nie stosuje wciąż tego protojęzyka, co już udowodniłem przykładem. Do opisu i analizy współczesnych zjawisk społecznych używamy metafor przestrzennych. Pozornie „oddaliliśmy” się od rzeźby (metafora przestrzenna), ale jeśli zapytam: czy skala ma znaczenie? – odpowiedź brzmi: ma, sama w sobie ma już znaczenie, gdyż rzecz większa od człowieka ma dla niego inne znaczenie niż od niego mniejsza. Czy pion i poziom mają znaczenie? Tak, są bowiem wektorami naturalnych sił, np. grawitacji, z czym mamy do czynienia na co dzień. Pion wówczas, gdy pojawi się poziom, jak leżenie – a to ma znaczenie. Czy środek ma znaczenie? Ma, bo my sami jesteśmy w centrum świata – tak jest skonstruowana nasza percepcja. Każde z tych pytań i odpowiedzi to przestrzeń i rzeźba.

7

S. M. : Klasycznie ujmowana rzeźba, jako bryła i masa, uczy pokory wobec materiału, wobec warsztatu, pracy, czasu. Samym swoim istnieniem stawia opór ponowoczesnej *płynności*. Zawiera moment rzeczywistości, który zdaje się wyparował z innych mediów sztuki, gdzie dominuje szkicowość, spontaniczność, bezpośrednia reaktywność lub metajęzyk remiksu. Czy rzeźba jako jedyna jest jeszcze „rzeczywista”?

M. A. : Pozwól, że odpowiem bardzo osobiście. Ja (podobnie jak wielu rzeźbiarzy) pracuję nad znacznie większą liczbą form niż ostatecznie decyduję się „pokazać światu”. Ślepa uliczka, eksperyment w rzeźbie to nieco kosztowniejsza droga niż w rysunku, ale rzeźbienie ma także kontemplacyjny sens. Ta pracochłonna czynność niebywale rozwija świadomość, czujność, tak jak medytacja. Moim sposobem, aby nie utracić w tej czynności ekspresji i świeżości szkicu, jest... kolejna praca. Stosuję (kiedy mogę) trzy etapy rzeźby – w pierwszej wersji projektuję, myślę



DWIE WIELKOSKALOWE INSTALACJE: OGRODY STAROŚCI – ZŁOŻONA M.IN. Z 30 DRZEW JABŁONI, ORAZ OLBRZYM STWORZONY Z OBIEKTÓW MAŁEJ ARCHITEKTURY – PLACU ZABAW. DRZEWA WYKORZYSTANE NA WYSTAWIE PRZEZNACZONE BYŁY DO WYCIECIA I UTYLIZACJI JAKO ZA STARE NA PRZYNOSZENIE PŁONÓW. ZDJĘCIA POCHODZĄ Z WYSTAWY INDYWIDUALNEJ OGRODY STAROŚCI W CENTRUM SZTUKI GALERIA EL W ELBLĄGU.

↑ OGRODY STAROŚCI, 20×12×4 M, 2020

→ OLBRZYM, WYS. 5 M, 2020



formą, zmieniam, psuję, ale dochodzę do zadowalającej formy. Druga forma to zasadniczy pomysł na rzeźbę, ale jest „przemęczony”. Dopiero trzecie wcielenie daje pożądany pomysł i efekt świeżości. Taka jest moja rzeczywistość rzeźby.

S. M.: Czy na własny użytek masz jakąś intuicję dobrej rzeźby?

M. A.: Lekkość dziecięcego rysunku, głębia filozoficznej myśli, dyskret-na elokwencja, ambiwalentna i odważna treść, przecucie tajemnicy, logika formy, pierwotny język metafor przestrzennych, ikoniczny znak przywołujący głębokie skojarzenia, współczesne linki i hakowanie używanego medium, światłoczułość materii, obietnica dłuższej percepcji, otwartość na widza, połączenie subtelności i archaicznej siły, autonomia języka form, wielopiętrowe metafory kulturowe i wiele, wiele innych. Słowem, nie ma jednego kierunku.

S. M.: Rzeźba to nie tylko spojrzenie, ale pełna obecność. Richard Serra twierdził, że doświadczenie rzeźbiarskie jest ustanawiane przez *dialektykę chodzenia i patrzenia*. Zadam więc kolejne pytanie o relacje z przestrzenią i miejscem: przestrzeń jako funkcja rzeźby czy rzeźba wynikająca z miejsca?

10

M. A.: Ja w tym chodzeniu i patrzeniu czuję jednostkową percepcję przestrzeni, która, jak powiedziałem wcześniej, jest jednym z fundamentów naszej kultury. Wspominałem (za krótko) o zasadniczej roli przestrzeni w kształtowaniu się kultury. Ważną cechą każdego języka kultury stanowi metafora, bez niej komunikacja jest funkcjonalna na poziomie podstawowych potrzeb egzystencjonalnych. Rzeźba sama w sobie jest źródłem metafor przestrzennych zakodowanych w nas. Dzięki temu kolejne poziomy metafor (tych kulturowych) docierają do widza na wielu poziomach percepcji – w nieświadomionej postaci interpretacji bodźców wizualnych i przestrzennych oraz uświadomionej roli nośnika znaczeń. Mówimy teraz jedynie o potencjale, lecz gdy mamy już konkretne dzieło, widza i liczne konteksty, powstają określone miejsca, zwłaszcza w przestrzeniach publicznych. Rzeźba ma moc kreowania miejsc, a one są szczególnie ważne i mogą stać się punktami budującymi mapę przeżyć, doświadczeń, znaczeń. Rzeźba w zasadzie jest predystynowana do kreowania miejsc. Posługując się kodami przestrzennymi, kreując relacje przestrzenne, działa cicho i skutecznie na każdego, nie musimy nawet uświadamiać sobie jej aktywnej roli. Dzięki dobrej rzeźbie lub instalacji w mieście mamy poczucie konkretnego miejsca, którego doświadczamy w konkretny sposób.

S. M.: Ostatnio coraz częściej identyfikuje się sztukę z wolnością. Gdzie w rzeźbie jest moment wolności? W jej redefiniowaniu? Oddefiniowywaniu? A może – paradoksalnie – w mozołach pracy?

M. A. : Pamiętajmy proszę o dwóch perspektywach, twórców i widzów. Obie są ważne. Teraz skupię się na widzach. Ich wolność musi być szanowana przez otwartość znaczenia i formy rzeźby na ich bagaż doświadczeń, wiedzy, emocji itp. Formy schematyczne, dosłowne, są za łatwe w interpretacji, nie stanowią dostatecznego wyzwania dla odbiorcy, widz nie dostaje wystarczających bodźców i impulsów do dialogu z dziełem. Mówiąc inaczej, nie korzysta z wolności interpretacji, analizy, czytania i doświadczenia. To praca i ona daje wolność.

S. M. : Jak powinno się uczyć rzeźby? Mamy przecież coraz wydajniejsze drukarki 3D, czy zatem wystarczy już sam koncept?

M. A. : Drukarki same nie drukują, ważne jest, co w głowach mają ich operatorzy. W przeszłości podobną transformację przeszła grafika. Graficy początkowo odcinali się od komputera, a teraz to naturalne narzędzie, które nie zabiło grafiki warsztatowej, plakatu ani ilustracji. Szczególnie obszary sztuki użytkowej skazane są na nowe, bardziej wydajne narzędzia. Drukarki to nie wszystko, do obróbki kamienia, drewna, metalu szeroką ławą wkraczają maszyny sterowane komputerem, wycinają, szlifują, polerują itp. Ale powtarzam, ważny jest człowiek – operator narzędzia. Obecnie większość z nich to plastycy amatorzy, ale myślę, że wkrótce zastąpią ich wykwalifikowani rzemieślnicy artystyczni. Mogą być cennymi pomocnikami artystów, niewykluczone, że niektórzy sami będą kreować dzieła. Nie zmienia to mojego stosunku do każdego narzędzia, a ich w rzeźbie nigdy nie brakowało. Najważniejszy jest człowiek i to, co umie, jak panuje nad narzędziem, do czego dąży, co wie, co widział, jaki jest jego świat. Ja uczę studentów podstaw prawie bez narzędzi. Najistotniejsze są decyzje, trzeba mieć odwagę, by je podejmować, a potem brać za nie odpowiedzialność. Pytasz o „sam koncept”, niekiedy wystarczy np. *ready-made*. To może być koncept, ale z nim jest jeszcze trudniej niż z decyzjami. Do tego typu twórczości wymagany jest ogromny artystyczny i społeczny autorytet, które spotyka się niezwykle rzadko. W moim programie nauczania, w uproszczeniu, jest potrzeba (to zadanie dla studentów), pomysł – godziny dyskusji, koncepcja – godziny projektowania, projekt – godziny podejmowania i uzgadniania decyzji, projekt wykonawczy, a na końcu realizacja (w zależności od stopnia skomplikowania są to dni, miesiące, poświęcone także na zmiany poprzednich kroków). W wielu punktach pomaga intuicja, która jest wynikiem wszystkich poprzednich procesów projektowania, oglądania, analizowania, czytania, realizacji i wszystkiego, co rozwija twórcę. Jeśli te wszystkie procesy powtórzy wiele razy – nie wiadomo dokładnie ile, czasem zdobywa autorytet, o którym już wspominałem. Jest jeszcze dodatkowy aspekt – ćwiczenie. Porównałbym to do zen, gdzie nie ma odpowiedzi na pytanie. Ile trzeba ćwiczyć? Tyle, ile to będzie konieczne. Nieustanne ćwiczenie jest praktyką, która rozwija twórcę bez granic i limitów.

S. M.: Niedawno objąłeś stanowisko dyrektora Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku. Jak widzisz przyszłość tego miejsca, czym ono ma być?

M. A.: Niedawno, ale dwa lata już minęły. Mam nadzieję, że okoliczności pozwolą, aby CRP było miejscem, gdzie ogniskuje się praktyka, historia i teoria rzeźby. Gdzie obok naturalnych dla galerii wystaw, budowania kolekcji, gromadzenia dokumentacji odbywać się będzie szeroko zakrojona twórczość środowiska rzeźbiarskiego. Normalne galerie i muzea są nastawione na konsumpcję sukcesu artystycznego, instytucja taka jak CRP musi zauważać także procesy, które do tych sukcesów prowadzą, a są to eksperymenty, niepowodzenia poszukiwania itp. Bez nich nie ma dzieł, które interesują inne instytucje. Co więcej, rzeźbiarski świat ucieka polskim twórcom. Mam nadzieję, że Orońsko będzie miejscem, gdzie artyści, których nie stać na prowadzenie własnych wieloosobowych pracowni, bywanie na wielkich targach, będą tworzyć bez organizacyjnych i technicznych ograniczeń. Rzeźba jest dyscypliną grupową i społeczną, obok twórcy rzeźbiarza wymaga techników, koordynatorów, kuratorów, historyków, filozofów *etc., etc.* CRP może być miejscem spotkań, inspiracji, pracy i współpracy, gdzie będzie powstawać aktualna rzeźba i gdzie można ją będzie konfrontować z teoretykami i widzami. Wracając do pierwszego pytania, do mojej oceny obecnej sytuacji artystów. Dzięki centrum nie muszą być sami zamknięci w swoich bańkach informacyjnych.

CRP musi także emanować na inne obszary kultury i obszar działań społecznych, także na przestrzeń publiczną. Mam nadzieję, że nowatorski program „Rzeźba w przestrzeni publicznej dla Niepodległej” odmieni na lepsze przestrzeń i życie społeczne w Polsce. To bardzo ambitny w zakresie działań artystycznych, inwestycyjnych, zmiany prawa i praktyk społecznych program. Ale sztuka w przestrzeni publicznej stanowi absolutnie temat na odrębną rozmowę.

S. M.: Dziękuję za rozmowę. ✘



KRZYSZTOF JURECKI

Wystawa Zbigniewa Łagockiego w Krakowie



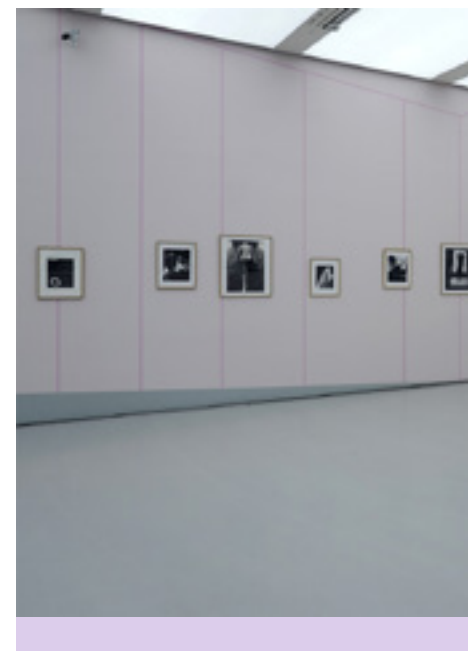
Ponad 100 zdjęć zaprezentowała na wystawie *Pewne granice. Zbigniew Łagocki. Fotografie* w muzeum Manggha w Krakowie kuratorka Maria Pyrlík, jego była studentka na ASP w Krakowie, a potem długoletnia współpracownica i sukcesorka jego spuścizny. Teraz zajmuje się dorobkiem artystycznym Łagockiego, który sięga czasów II wojny światowej. Warto zaznaczyć, że rzadko pokazuje się wystawy tego ważnego artysty, a jeszcze dziwniejsze jest to, że żadne krakowskie muzeum nie przygotowało do tej pory wystawy grupy Domino, czyli: Łagockiego, Waclawa Nowaka i żyjącego Wojciecha Plewińskiego. Grupa ta miała bardzo duże znaczenie w latach 60. XX wieku, ale także w 70., do przedwczesnej śmierci Nowaka w 1976 roku. Aż się prosi, aby taki pokaz przygotować, ponieważ artyści byli znani i cenieni w np. w Czechosłowacji.

Powracając do ekspozycji w muzeum w Krakowie, należy zaznaczyć, że nie była to wystawa monograficzna, ale akcentująca i eksponująca różne ideowo motywy, w których często widoczne jest myślenie architekta, jakim z wykształcenia był Łagocki. Oczywiście, nie chodzi mi o dosłowne przełożenie myślenia architektonicznego na fotografię, ale wpływ na fotografię architektury jako koncepcji określonego myślenia, poszukującej także najdoskonalszej kompozycji, zarówno o tradycji klasycznej, jak i zmodyfikowanej przez inne media: malarstwo czy rzeźbę, na co Łagocki był otwarty.



IDEE FOTOGRAFA, IDEE TWÓRCZE

W folderze kuratorka pokazu starała się przybliżyć postawę artysty. Czytamy trafne konkluzje i wspomnienia: *Przekraczanie „pewnych granic” to częsty i ważny element w twórczości Łagockiego. Istnieje w sposób różny – świadomy lub nieświadomy. Bezpośredni lub pośredni – symboliczny. Posiada rozmaite znaczenia. Jest zgłębianiem wiedzy, poznawaniem świata i pragnieniem zrozumienia go, a także pragnieniem zrozumienia drugiego człowieka. Jest też oswajaniem i przekraczaniem granic fizycznych czy granic intymności, próbą zrozumienia świata poprzez siebie – własne widzenie, ograniczenia, wiedzę, kulturę – aż do „zaprojektowania” go w fotografii. Zbigniew Łagocki za najważniejszy w swojej twórczości uważa sposób, w jaki coś fotografuje, nazywa to „moim własnym komentarzem”. Buduje fotografie czernią i bielą, za pomocą linii pionowych, poziomych, dopełnieniem są skosy i cała gama szarości, za ich pomocą wydobywa, jak sam to określał, „napięcie wewnętrzne fotografii”. Te podziały wpisywane są w swoją siatkę geometrii – zderzeń form biologicznych z formami abstrakcyjnymi. Koncepcja obrazu powstawała już w chwili zainteresowania się jakimś motywem. Na każdym etapie budowy obraz poddawany jest konstrukcji, a zarazem dekonstrukcji. To pozwala nam mówić o pracach Zbigniewa Łagockiego jako o „zaprojektowanych fotografiach”.¹*



14

CO NOWEGO WYNIKA Z WYSTAWY?

Zaprezentowane na niej zostały przede wszystkim odbitki oryginalne, ale także kilkanaście prac w postaci wydruków, estetycznie pasujących do wyglądu odbitek żelatynowo-srebrowych. To ważny zabieg pozwalający znaleźć nowe wartości artystyczne w zachowanych negatywach (*Walka. Jardin des Tuileries*, Paryż, Francja, 1966/2020).

Początkowa twórczość Łagockiego nie zachowała się, przepadła w pożodze wojennej we Lwowie. Wyjątkiem jest fotografia, którą długo uważałem za ważną, może nawet najważniejszą z jego dorobku: *Wnętrze katedry oo. Bernardynów we Lwowie* (1941). Wykonana została przez kilkunastoletniego wówczas chłopca, ale jest zaskakująco aktualna w znaczeniu religijnym zarówno obecnie, jak i w czasie II wojny, wykonana w klimacie piktorialnym.

Trudno określić, jakim portrecistą był Łagocki. Wystawa w muzeum Manggha tylko zasygnalizowała ten problem. Z pewnością był wyczułony na przekaz psychologiczny, ale czasem stosował prostą aranżację. Był jednak tradycjonalistą i pozostanie znanym piewcą Piwnicy pod

¹ M. Pyrlik, *Pewne granice. Zbigniew Łagocki. Fotografie*, folder wystawy, Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha, 26.09–14.11.2021.



↑ WIDOK WYSTAWY PEWNE GRANICE.
ZBIGNIEW ŁAGOCKI. FOTOGRAFIE.
MANGGHA. FOT. M. PYRLIK



Baranami, co wyraził w albumie *Piwnica* (1968), w którym słynne portrety m.in. Ewy Demarczyk i Piotra Skrzyneckiego połączone zostały z tekstami i nutami, a całość miała być formą nowoczesnego reportażu opisującego niezwykle atmosferę krakowskiego kabaretu.

W końcu lat 60. Łagocki był przekonany, że nadszedł czas przewartościowania fotografii, która powinna oderwać się od reportażu i odwoływać do przemian zdecydowanie bardziej nowoczesnych. W tym czasie wykonał swoje najbardziej znane cykle: *Aerotica*, *Polyformie (Body Building)*, *Deballache*. Można przypuszczać, że różne fascynacje rzeźbą (Henry Moore) i twórczością Tadeusza Kantora (ambaláže) przeplatały się z dążeniami do ukazania pogranicza figuracji i abstrakcji, także w rozumieniu Andrzeja Pawłowskiego.² Ale ostatecznie Łagocki opowiedział się w późniejszych latach za klasycznie interpretowanym pięknem, częściowo dostosowując się do obowiązującej w czasie socjalizmu konwencji „dbającej” o moralność odbiorców, co było propagandowym zakłamaniem. Świetnym przykładem jest *Czarny akt* (1982), który zmierzał ku amerykańskiej koncepcji fotografii. Sam artysta powoływał się na wpływ zdjęć Richarda Avedona.

Z tego czasu (1965–1971) najbardziej cenię cykl *Aerotica*, zwłaszcza pracę *Aerotica III*, mającą charakter ekspresjonistycznej deformacji,

2 Ciekawe byłoby zorganizowanie wystawy konfrontującej prace Łagockiego i przedstawicieli Grupy Krakowskiej. Mogłaby rzucić nowe światło na postawę Łagockiego.



↑ ZBIGNIEW ŁAGOCKI, CZARNY PORTRET -
EWA DEMARCZYK, 1970

➤ ZBIGNIEW ŁAGOCKI, Z SERII AEROTICA,
1965



przypominającej realizację z późniejszej wystawy Wiesława Hudona *Do-kumentacja totalna* (1970). Ale jest też między nimi zasadnicza różnica: Hudon stał się artystą conceptualnym, wychodzącym z założeń teoretycznych Zbigniewa Dłubaka i praktyki Andrzeja Pawłowskiego, badającym pogranicza medium fotografii i filmu, Łagocki zaś, wykorzystując obiektyw szerokokątny, deformował na wiele sposobów ciało kobiety, poszukując jej różnych metafor i jednocześnie zachowując podstawowy kanon piękna, co było jego najważniejszym celem.


DYSKUSJA O WYSTAWIE

20.10.2021 roku odbyła się w muzeum Manggha dyskusja o omawianej ekspozycji z udziałem Marka Janczyka, Andrzeja Różyckiego, Adama Soboty i moim.³ Rozmawialiśmy o aranżacji plastycznej, a szczegółowo m.in. o oddziaływaniu na widza pionowo namalowanych linii, o wielkim znaczeniu wystaw *Fotografia subiektywna* i *Fotografowie poszukujący*, próbując podsumować znaczenie twórczości Łagockiego na tle polskiej fotografii po II wojnie światowej. Zgodziłem się z sugestią Soboty, że najważniejsze dokonania Łagockiego dotyczą pokazanego fragmentarycznie cyklu *Szkoła muzyczna dla niewidomych dzieci w Krakowie* – reportażu zwracającego uwagę na sytuację osób z zaburzeniami widzenia, które można w pewien sposób przezwyciężyć przez rozwój własnej osobowości, oraz serii pięciu prac *Dotknięcia* (1980, a w większym formacie – 1987), cenionej ze względu na przekroczenie granicy kontaktu erotycznego/fotograficznego, będącego dla artysty metaforą fotografowania. Właśnie pod takim tytułem odbyła się w 2017 roku wystawa jego prac. W jednym z wywiadów Łagocki mówił: *Fotografowanie jest jakby dotykiem, dla mnie. Dotykaniem fizycznym drugiego człowieka. Ale też przekraczaniem pewnych granic, przekraczaniem pewnej intymności.*⁴ Cztery zdjęcia z tej serii pokazane na wystawie o różnym aspekcie „dotykania” są ukazaniem tajemniczego momentu zbliżania się do innej osoby.

Zastanawialiśmy się, czy w taki niemonograficzny i świadomie zaburzony chronologicznie sposób, jak miało to miejsce w Krakowie, można pokazać całą twórczość artysty. Zgodziliśmy się, że tak, gdyż przedstawiono główne osiągnięcia artysty i zwrócono uwagę na jego nieznanne prace, nadając ekspozycji znamiona rytmiczności przez przerywanie dłuższych narracji. Moim zdaniem była to ważna i potrzebna wystawa,

3 Dyskusja ma być zamieszczona na stronie Mangghi. Czy dała nowe spojrzenie na wystawę i twórczość Łagockiego? Moim zdaniem tak, ponieważ jeden z jej uczestników – Andrzej Różycki – brał udział w wystawach *Fotografia subiektywna* oraz *Fotografowie poszukujący* i chociażby z tego powodu jego opinia jest cenna.

4 Wystawa *Pewne granice* [komunikat], <https://manggha.pl/wystawa/pewne-granice> (dostęp: 5.11.2021).



ponieważ ostatnia tak duża miała miejsce w Starej Galerii ZPAF w Warszawie w 2001 roku. Wówczas redakcja internetowego pisma *Fototapeta* przeprowadziła rozmowę, w czasie której Łagocki mówił m.in. o swoim zainteresowaniu nowoczesnym reportażem: *Wtedy napisałem artykuł Fotografować nie malować, i napisałem, że fotografia jest odrębnym medium, i że nie można jej zbyt długo podciągać pod kryteria malarskie, bo to już się działo do końca XIX wieku, ale potem tego szybko zaniechano. Nawoływałem do fotografowania zgodnego z charakterem medium fotograficznego, to znaczy fotografii szybkiej, rejestrującej to, co się dookoła nas dzieje. Miały to być elementy tego, co się nazywa life photography. Wtedy w sukurs przyszła mi wystawa Family of Man [1959 rok] i wystawy Pawka. Byłem bardzo wtedy szczęśliwy, że te moje idee znalazły poparcie. I co się wtedy stało? Otóż stało się to, że cała Polska zaczęła fotografować w stylu Family of Man. Wszyscy fotografowali rodziny górnicze stojące pod ścianą... Wyszliśmy z Bułhaka i weszliśmy w Family of Man, i robiliśmy wyłącznie to.*⁵

Następnie przyszedł czas na fotografię portretową, w tym akt, o czym już pisałem. W tym zakresie Łagocki był niewątpliwie estetą i mistrzem rysowania światłem, świadomie zbliżającym się do zasad amerykańskiej fotografii reklamowej, ale nie było wówczas w Polsce zapotrzebowania na taki produkt. Taki właśnie rodzaj fotografii uprawiali Avedon, Irvin Penn, Herb Ritts i Robert Mapplethorpe. Jednak ich twórczość, mimo nastawienia komercyjnego, typowego dla świata zachodniego, poruszała wiele innych problemów i była zróżnicowana pod względem formalnym, nawet jeśli zawierała (w przypadku Mapplethorpe'a i Rittsa) afirmatywny przekaz wyzwajającego się z obowiązujących norm społecznych w USA homoseksualizmu. Poza estetyzmem i być może hedonizmem w później twórczości Łagockiego zabrakło czegoś istotnego.

WYCHOWANKOWIE I UCZNIOWIE

Miarą klasy artystycznej określonego pedagoga są jego studenci, a przede wszystkim wychowankowie, którzy powołują się na swego mistrza. W przypadku Łagockiego zaświadcza o tym wystawa z 1998 roku z Muzeum Fotografii w Krakowie pt. *On i oni*, na której zaprezentowano prace m.in.: Anity Andrzejewskiej, Joanny Chrobak, Agaty Pankiewicz, Lecha Polcyna, Marii Pyrlík. Z pewnością do tej idei można w przyszłości nawiązać i rozszerzyć pokaz o dzieła kolejnych artystów. ✖

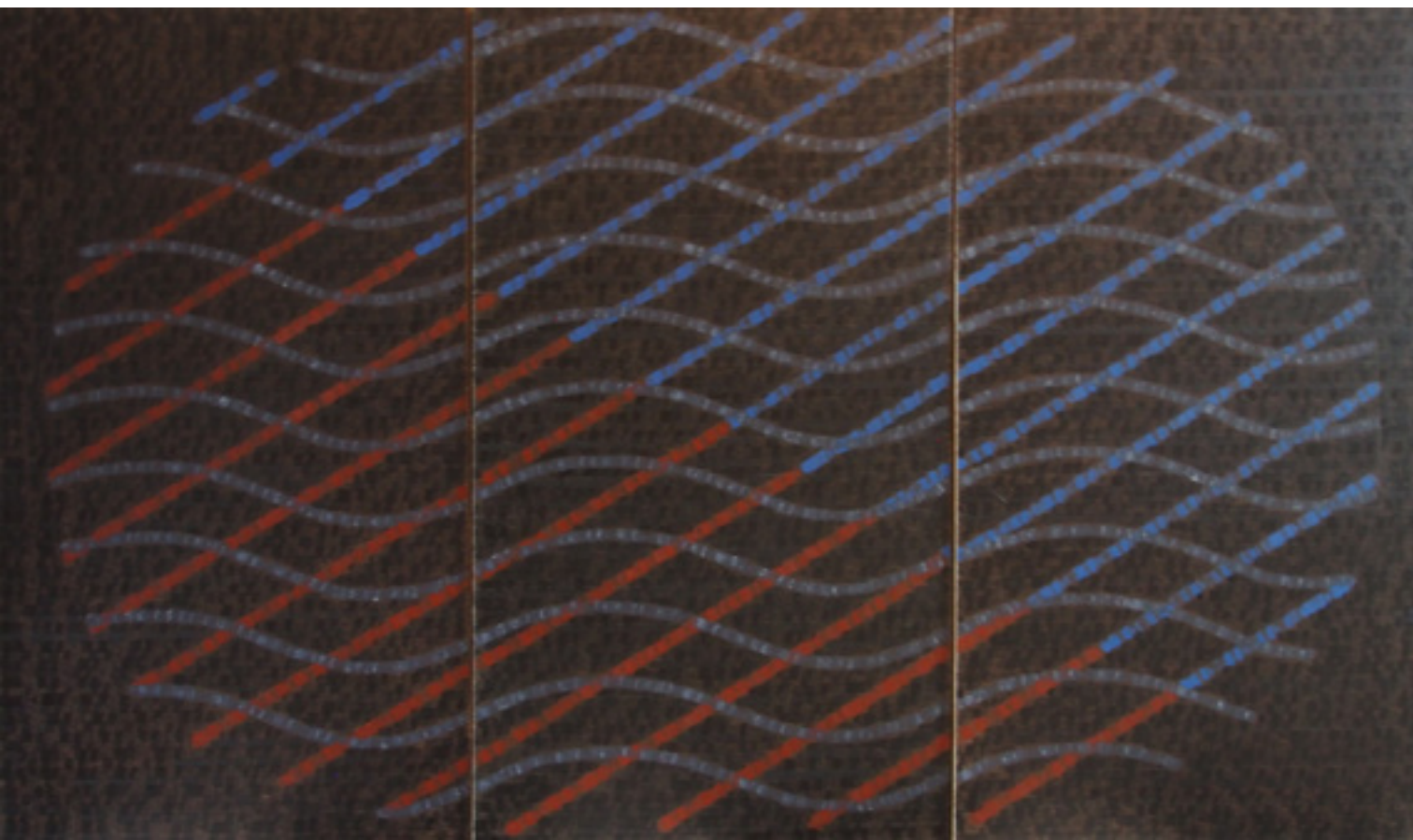
5 *Fotografia i dydaktyka. Rozmowa ze Zbigniewem Łagockim*, rozm. M. Grygiel i A. Mazur, 2001, <http://fototapeta.art.pl/2001/lagocki.php> (dostęp: 4.11.2021). Zdjęcia Łagockiego z II połowy lat 50. należy interpretować przez wystawę *Family of Man*. Oczywiście, należy poszukiwać bliższych lub dalszych analogii.

MAGDALENA DURDA-DMITRUK

ABSTRAKCYJNA REALNA, PEJZAŻ KONKRETNY

Na marginesie
wystawy malarstwa
Grzegorza
Mroczkowskiego
Koordynaty

↓ NOCNE DRZEWO (TRYPTYK), 90×150 CM,
2021, TEMPERA ŻÓŁTKOWA NA PŁÓTNIE.
FOT. ARCHIWUM ARTYSTY



Pejzaż jest wszędzie. Obrazu nie można wymyślić, obraz trzeba zobaczyć.¹

JA REALNA, NIKRETNİY

20

Wystawa Grzegorza Mroczkowskiego zatytułowana *Koordinaty*,² prezentowana w warszawskiej galerii Apteka Sztuki, jest świadectwem jego wierności naturze jako nieustającej inspiracji. Choć oglądamy płótna czysto abstrakcyjne, autor z uporem podkreśla, że od lat maluje pejzaż.³ W kameralnych i wielkoformatowych obrazach z lat 2015–2021 odnajdujemy zapis kontemplacji krajobrazu przefiltrowanego przez wnętrze artysty i język malarstwa.

W minimalistycznych kompozycjach widzimy samą „esencję natury” – jej konstrukcję i wewnętrzną logikę oddaną w oparciu o „matematyczną miarę”. W wysmakowanych kolorystycznie, zrytmizowanych abstrakcyjnych strukturach Mroczkowski zamyka własne widzenie świata, ale też opowiada o harmonii i porządku kosmosu, o uniwersalnych prawdach zakodowanych w języku geometrii. We wstępie do katalogu czytamy: *Z właściwą teozofom ambicją artysta chce pokazać zarazem świat i zaświat. To, co widzimy, wydaje się tylko częstotliwością o konkretnej vibracji. W umysłach dekodujemy fale elektromagnetyczne. Ulegamy złudzeniu. Świat nie jest miejscem, lecz stanem umysłu.*⁴

Mroczkowski pozostaje wierny naturze, jest też spadkobiercą tradycji artystycznej związanej ze sztuką konkretną Mondriana, neoplastycyzmem van Doesburga, unizmem Strzemińskiego, op-artem itd. Od kilku lat także czynnie uczestniczy w działalności nurtu geometrii

1 G. Mroczkowski, *Autoreferat*, Warszawa 2018, mps (archiwum artysty).

2 Wystawa indywidualna Grzegorza Mroczkowskiego *Koordinaty*, w warszawskiej galerii Apteka Sztuki; kuratorka: Katarzyna Haber (23.09–17.10.2021).

3 M. Janota-Bzowska, *Spotkanie z mistrzem – dyskusje w obszarze sztuk pięknych*, wyd. APS, Warszawa 2020, s. 25.

4 Cyt. z: tekstu kuratorskiego K. Haber [w:] *Grzegorz Mroczkowski. Koordinaty* (katalog), Warszawa 2021.





dyskursywnej.⁵ Założenia tego interdyskursywnego kierunku pomogły mu w sformułowaniu własnego artystycznego *credo*. Współtworząc międzynarodowe grono artystów reprezentujących różnorodne dyscypliny, w podobny sposób definiuje sztukę opartą na *ładzie geometrycznych form i harmonii ich struktury, osiągniętych różnymi środkami wyrazu*.⁶ Ucieka od „wyjąłowanego formalizmu” abstrakcji geometrycznej, dostrzega jej związki z naturą i innymi obszarami życia, sztuki, muzyki, architektury czy codzienności.

Działaniom twórczym Grzegorza Mroczkowskiego towarzyszy nie tylko potrzeba zamykania uporządkowanego świata w estetycznym ładzie kompozycji, ale też szczególna dbałość o warsztat. W malarstwie na płótnie i papierze w unikatowy sposób łączy „intuicję chromatyczną” z matematyczną kalkulacją oraz wiedzą z zakresu psychofizjologii widzenia.

Soczyste, rozwibrowane zielenie, świetliste żółcienie, mgliste biele, wielobarwne granatowe szarości, kasztanowe brązy układają się w rytmizowane fale, piony, poziomy czy skosy, domykając kwadrat, prostokąt lub owal kompozycji. Płótna zabudowane są pulsującymi w oku widza poziomymi, pionowymi bądź diagonalnymi liniami o jednolitym natężeniu. Mimo rygoru geometrii, nie są idealne, tętnią życiem – barwą i światłem. Stanowią zarówno szkielec, jak i lejtmotyw prac. To swoiste koordynaty, które *pomagają nam się odnaleźć i uporządkować. Zakładają jakiś trwały, abstrakcyjny układ odniesienia i wielość obiektów w tym układzie*.⁷

Wysoka kultura malarska oraz potrzeba estetycznego ładu odsłania iście alchemiczny warsztat twórcy. Pozorny estetyzm i dekoracyjność wyrafinowanej materii malarskiej Mroczkowski uzyskuje, zmagając się z tradycyjną, wymagającą nieomyślności ręki techniką tempery żółtkowej (a w szkicach na kartonach – akwarelą). Istotny wydaje się każdy element procesu – ucieranie farb, mieszanie pigmentów z żółtkiem jaja kurzego, przeklejanie i gruntowanie płócien, następnie sam dotyk pędzla prowadzonego bardzo pewną ręką, płynnym, rytmicznym ruchem, niczym w kaligrafii japońskiej. O walorach tempery autor pisze:

5 Geometria dyskursywna jest zjawiskiem powołanym do życia przez prof. Wiesława Łuczaję w 2011 roku w formie wykładni teoretycznej i działań artystycznych. Bazował w niej na pojęciu zapożyczonym od prof. G. Sztabińskiego „geometria w dyskursie” oraz jego tekstach, w których autor podkreślał potrzebę *uzupełnienia głównych obszarów sztuki wyrażonej językiem geometrii: sztuki konkretnej i sztuki jako filozofii, o geometrię w dyskursie*. Szybko znalazła grono zwolenników i uczestników tego nurtu reprezentujących różne dziedziny i obszary badań oraz działań w Polsce i zagranicą (w Hiszpanii, Francji, Szwajcarii, Niemczech, Austrii, USA). Pogłębieniu refleksji na temat nurtu geometrii dyskursywnej służą konferencje i towarzyszące im wystawy *Geometria w dyskursie. Dyskurs w geometrii*; <https://discursivegeometry.art/dg-texts-1#589f8433-dd0d-4983-af7f-77ac9c196e88> (dostęp: 28.10.2021).

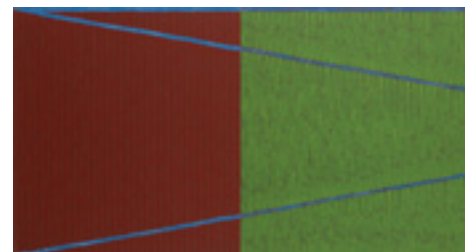
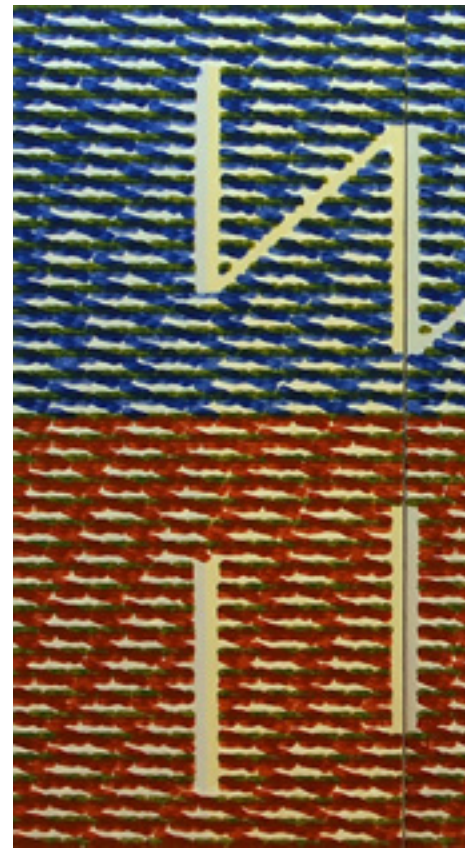
6 A. Wachta, <https://mroczkowski.art>

7 Grzegorz Mroczkowski. *Koordinaty* (katalog), Warszawa 2021.

Technika ta pozwala mi uzyskać głębię przenikających się warstw malatury dzięki właściwościom pigmentów laserunkowych i kryjących. Umiejętne stosowanie tej starej techniki pokazuje jej przydatność we współczesnym malarstwie, a jednocześnie nadaje moim obrazom optyczną wibrację i zwiewność koloru. Klasyczne użycie materiałów (pędzla i farb) pozwala mi wnieść do geometrycznej struktury kontrolowany przypadek wynikający z gestu ręki. W obszarze stylistycznym doszedłem do uproszczenia, które nie jest zwykłym odwzorowaniem pejzażu. Jest to rodzaj impresji lub wizualizacji modelu myślowego opartego na matematycznej kalkulacji połączonej z intuicją. Nie redukuję poszczególnych elementów pejzażu. Tworzę rodzaj „zawieszanej perspektywy”, dopisując swój własny dyskurs pejzażu bliski strategii mappingu.⁸ Bezcenne dla autora, w abstrakcyjnym rozumieniu rzeczywistości, okazały się też doświadczenia z malarstwem ściennym:⁹ *Farba nakładana lekko i pozbawiona faktury uwypukla ekspresję utrzymaną w ryzach napięć i zestawień kolorystycznych. Pokazuje ekspresję wewnętrzną obrazu, która nie znosi przypadku i obnaża wszelki fałsz. Zredukowanie fizyczności farby poprzez umiejętne jej nakładanie daje szansę na wydobywanie czystości przekazu koloru.*¹⁰

Malowanie obrazu poprzedzają liczne szkice akwarelą na kartonach. Odślaniają fazy myślenia o kompozycji, układach linii i form, zestawieniach barwnych. Już na etapie iście benedyktyńskiej pracy koncepcyjnej – zapisu kształtnych plam, układających się w linie o różnym natężeniu barwy kładzionej naprzemiennie, kryjąco i półtransparentnie – akcentowane jest znaczenie samego procesu. Badanie wartości temperaturowych i walorowych zawężonej palety, poszukiwanie najwłaściwszych napięć i dopełnień nader sensualnej malatury stają się punktem wyjścia do zapisu „przeżytej” natury.

Grzegorz Mroczkowski jest profesorem malarstwa, wieloletnim dydaktykiem, który przeszedł długą drogę – od niedoszłego akordeonisty do wybitnego reprezentanta abstrakcji konkretnej czy, jak kto woli, jej bardziej uwspółcześnionej mutacji – abstrakcji dyskursywnej. Mimo że uprawia „malarstwo realistyczne” według narzuconych sobie reguł geometrii, jego twórczość przynosi także wiele skojarzeń z muzyką,

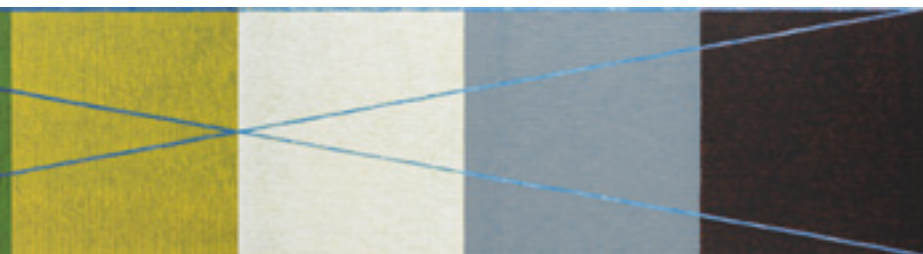
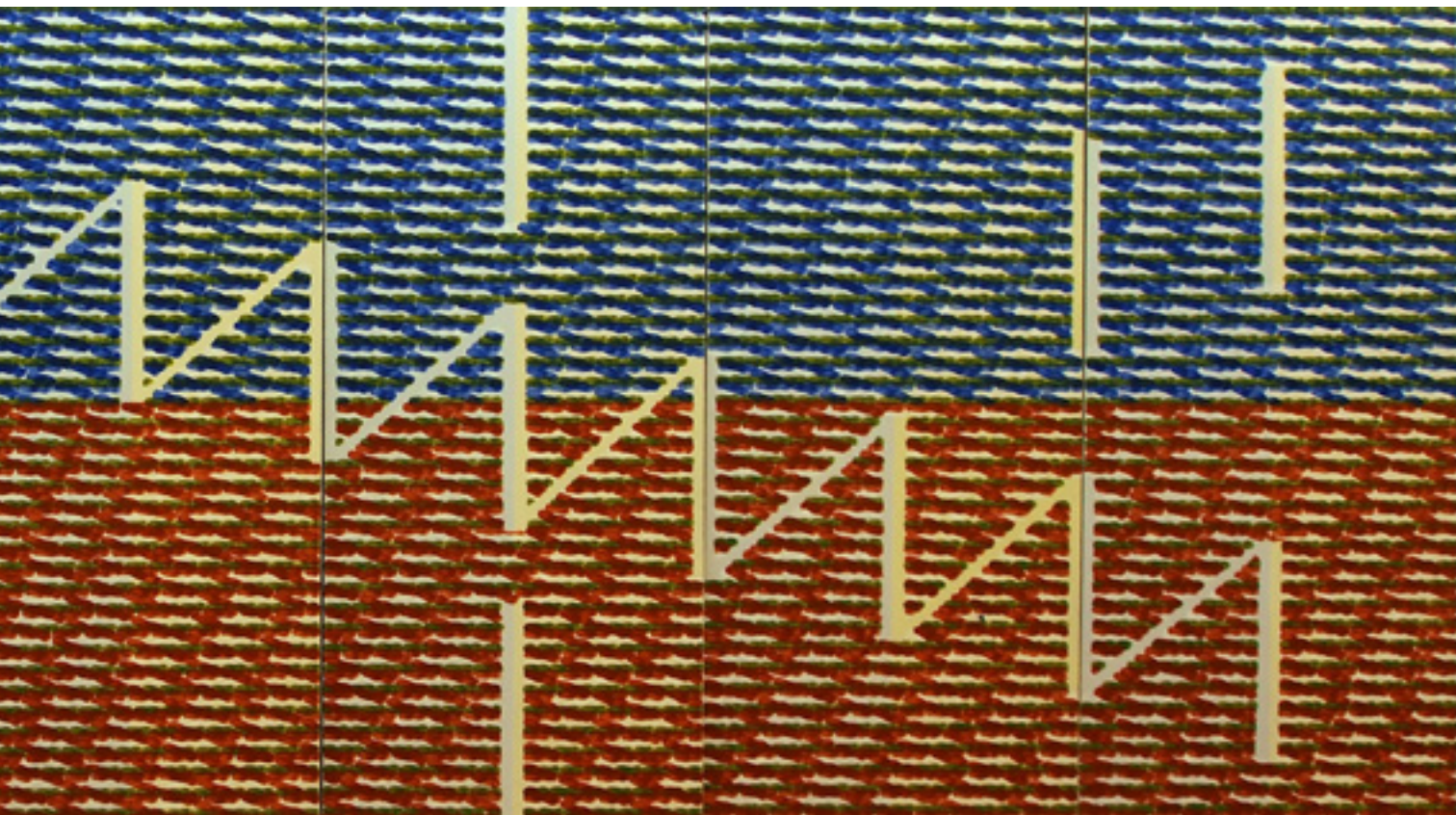


8 Grzegorz Mroczkowski, op.cit.

9 Prof. G. Mroczkowski jest wieloletnim dydaktykiem związanym z warszawskimi uczelniami artystycznymi – IEA APS oraz macierzystą Akademią Sztuk Pięknych, gdzie ukończył studia w 1994 roku, pod kierunkiem prof. Stefana Gierowskiego (w Pracowni Malarstwa), dopełniając je aneksem do dyplomu wykonanym pod kierunkiem prof. Edwarda Tarkowskiego w Pracowni Technologii i Techniki Malarstwa Ściennego.

10 Grzegorz Mroczkowski, op.cit.

zapisami wypływającymi z emocji, intuicji, gestu. W obszernym i rzetelnym *oeuvre* odnajdujemy umiejętne zespolenie osobliwego odbioru świata z synestetyczną wrażliwością autora, jego biegłością warsztatową oraz doświadczeniami z różnych obszarów. Niepowtarzalnie wybrzmiewające, oczyszczone z chaosu codzienności prace stanowią dla widza inspirujący punkt wyjścia nie tylko do rozkoszowania się ich warstwą formalną, „subtelą morfologią plamy barwnej” czy organicznością zdyscyplinowanych linii, ale też odkrywania sensów zapisu, podejmowania osobistych rozważań, interpretacji i dopowiedzeń. ✘



✘ *COMPOSITIO V* (POLIPTYK) 160×360 CM,
2020, TEMPERA ŻÓŁTKOWA NA PŁÓTNIE.
FOT. ARCHIWUM ARTYSTY

✦ *HORIZON* (DYPTYK) 70×400 CM, 2009,
TEMPERA ŻÓŁTKOWA NA PŁÓTNIE.
FOT. ARCHIWUM ARTYSTY



JAN STANISŁAW WOJCIECHOWSKI

(Ż Y C I E J A K O D Z I E Ł O)

(Ż Y C I E J A K O D Z I E Ł O)

DZIENNIK STANÓW WYJĄTKOWYCH GŁOWY

26

W moim artystycznym życiu ważną rolę odegrała rzeźba – spekulowałem w przestrzeni glinianym czerepem własnej głowy. Rezultaty tych działań czekają wciąż na staranną selekcję, aby ujawniły się wyraziste (i być może uniwersalne) motywy wizualne tych uporczywych działań, prowadzonych od 50 lat.

W tle tych materiałowo-przestrzennych działań jest mój *Notatnik*, pozostający raczej wciąż prywatnym zapisem rysunkowo-słownym. Ujawniałem go rzadko i nie zdołał się przebić do świata sztuki, chociaż realizowałem go z nie mniejszą niż moje „głowy” konsekwencją.

Zapis prowadzony codziennie po przebudzeniu jest czymś w rodzaju dokumentu moich mediacji między rojeniem sennym i poranną, psychiczną koncentracją do zaistnienia na jawie. Dyspozycje przychodzące w postaci snu, którego metaforyczne przesłanie, pozostając jeszcze w strefie jego oddziaływania, staram się rozszyfrować i zapisać na kartce notatnika, posługując się kilkoma geometrycznymi „szablonami” wykształconymi przez kilkadziesiąt lat nieustannej praktyki. Czasem rysunkowe i słowne notatki idą szlakiem głębszych przemyśleń przychodzących w nocy, w chwilach bezsenności. Ponieważ interesujące sny ani nawet ciekawe myśli chwil bezsennych nie zdarzają się każdej nocy, a nawyk prowadzenia *Notatnika* nie pozwala na „puste poranki”, notatki idą też często torem zwykłych porannych nastrojów intelektualnych i szlakiem wyznaczanym przez rysunkowe „szablony”.





Na nie chcę tu zwrócić uwagę ze względu na ich graficzny walor. Prowadzenie *Notatnika* dzięki ich istnieniu zmienia charakter z głębokiej introspekcji w pracę projektową. Istotną rolę odgrywa w tym graficznym myśleniu zapis czasu, jakby projekt robiony był dla kogoś inwestora, dla którego istotne są terminy wykonania roboty. Czy ma to charakter projektowania graficznego? W każdym razie *Notatnik* wytycza wtedy sfery planowanej aktywności, podsuwa pewne sformułowania – figury, znaki, słowne sentencje i aforyzmy, rozwijane później w prowadzonych przeze mnie pracach w dziedzinie sztuk wizualnych, krytyki artystycznej i antropologii.

29

Dokumentacja tych zapisów, w postaci kilkudziesięciu tomów roczników (od roku 1969 do dziś) i kilkunastu tysięcy kartek papieru formatu A4 opatrzonych datą, tworzy dziś esencjalną zawartość mojego archiwum. Na podstawie wstępnej analizy można z nich wyselekcjonować kilka, od wielu lat powtarzających się, motywów graficznych. Tworzą one swoisty stelaż moich wszystkich życiowych praktyk. Ich wizualna estetyka, oparta na geometrycznych figurach wiedzionych delikatną kreską na papierze małego formatu, wydaje się na pierwszy rzut oka nieco onieśmielona, ich wyrazistość bierze się raczej z uprzejmy „modlitewnej” powtarzalności. Dominuje symbolika jakby wzięta z ceremoniałów religijnych lub sekretnych ksiąg tajnych stowarzyszeń. Ich sens niech pozostanie do rozszyfrowania dla krytyka sztuki, a może raczej antropologa i teologa z odpowiednim zasobem wiedzy o kulturze i religii.

Ślad prowadzonej przez większą część życia pracy w postaci zdjęć roczników *Notatnika* oraz kilku wybranych z kilku tysięcy kartek, na których widać wiodące motywy graficzne, oraz dokumenty pokazów w Galerii Walka Młodych prezentuję w *Aspiracjach* w dziale *Dzieło życia*. ✕





GRZEGORZ BORKOWSKI

POWRÓT Z GWIAZD

— relacja uczestnika

— relacja uczestnika

— relacja uczestnika

— relacja uczestnika

POWRÓT Z GWIAZD

**VI PIOTRKOWSKIE
BIENNALE SZTUKI**

**OŚRODEK
DZIAŁAŃ ARTYSTYCZNYCH**

**PIOTRKÓW
TRYBUNALSKI**

22.10–31.12.2021

30

W ciągu kilku lat warunki życia na naszym globie zmieniły się tak bardzo, że czujemy się jakbyśmy nagle znaleźli się na zupełnie obcej planecie. Przypomniało mi to sytuację opisaną w *Powrocie z gwiazd* Stanisława Lema. W powieści zawarta jest historia badacza kosmosu Hala Bregga, który po wypełnieniu trudnej misji wraca na Ziemię, na której życie wygląda już zupełnie inaczej niż wtedy, kiedy ją opuszczał. Powodem jest przede wszystkim różnica w upływie czasu wynikająca z praw astrofizyki – dla Hala Bregga podróż trwała kilka lat, ale na Ziemi minęło ich ponad 120. Cywilizacja i kultura zmieniły się na tyle, że misja, w której badacz uczestniczył, prawie nikogo nie interesuje, jego heroizm wydaje się nikomu niepotrzebny. Zmienił się bowiem sposób życia ludzi, uznają inne wartości, w ich mniemaniu znacznie lepsze. Zatem powracający z gwiazd musi szukać z nimi choćby częściowego porozumienia i próbować odnaleźć się w nowym dla niego świecie. My też przeżyliśmy ostatnio szok spowodowany wciąż trwającą pandemią i drastyczną polaryzacją politycznych podziałów. Jakbyśmy nagle znaleźli się w innym świecie, czujemy, że często nie możemy się porozumieć z ludźmi, którzy żyją w tej samej przestrzeni co my. Choć trudna sytuacja wymaga współdziałania, zdają się dominować postawy agresywne i konfrontacyjne. Dlatego zaproponowałem, by tematem tegorocznego Piotrkowskiego Biennale Sztuki uczynić poszukiwanie płaszczyzny porozumienia między ludźmi deklarującymi przywiązanie do odmiennych wartości, między ludźmi o różnych orientacjach światopoglądowych i politycznych.

Poszukiwanie odpowiedzi na choćby takie pytania: od czego zacząć? Jak nie zaostrzać antagonizmów, nie rezygnując z własnych przekonań? Co warto zmienić we własnej postawie?

Proponując taki temat, zdawaliśmy sobie z organizatorami sprawę, że będzie wyzwaniem. Zarówno pod względem emocjonalnym, jak i intelektualnym, bo przecież społeczne napięcia ostatnio w Polsce nie malały, lecz ulegały eskalacji, jakby społeczeństwo rozpadało się na coraz bardziej wrogie sobie części. Czy temat okazał się utopią? Na szczęście nie do końca. Autorzy wielu zgłoszonych prac podjęli go w na tyle konkretnych i indywidualnie wybranych aspektach, że przynajmniej częściowo przewyżczyli jego utopijność. Wypowiadali się bowiem jedynie we własnym imieniu, ale w sprawach dotyczących także innych. Ponadto prace prezentowane w ramach *Powrotu z gwiazd* nie sięgają po dominującą w sferze polityki bezwzględna logikę – kto nie z nami, ten przeciwko nam. Być może dlatego, że w wystawie uczestniczy wiele osób pracujących jako pedagodzy (na uczelniach artystycznych), mają one zatem spore doświadczenie w praktykowaniu postawy mediacji. Ale nie brak także innych postaci, niektóre są nawet swojego rodzaju outsiderami.

Warto pamiętać, że specyfika Piotrkowskiego Biennale Sztuki wynika z połączenia formuły otwartego konkursu z przygotowaniem wystawy dotyczącej określonego zagadnienia. Zależy nam bowiem, by eksponowane prace korespondowały ze sobą w przestrzeni idei nie tylko artystycznych. By temat był rozwijany, lecz w perspektywach wybranych przez artystów. Na ogół kuratorzy zapraszają na wystawy tematyczne osoby, których sztukę już znają. Natomiast otwarty konkurs umożliwia sięgnięcie także do prac autorów wcześniej nieznanymi organizującym wystawę.

Ten inkluzywny aspekt ma swój pozytywny walor otwarcia się na różne artystyczne środowiska. Z drugiej strony tworzy ryzyko daleko posuniętej stylistycznej rozbieżności prac na jednej wystawie. Jesteśmy jednak przekonani, że takie ryzyko warto podejmować. Wtedy zwiedzanie wystawy będzie swoistym treningiem elastyczności w rozpoznawaniu artystycznych konwencji prezentowanych wypowiedzi. Osoby oglądające wystawę mogą samodzielnie odnajdywać istotne dla nich wątki łączące prace znajdujące się w różnych punktach wystawy. Wytyczać na niej własne intelektualne i emocjonalne ścieżki. Każdy ze zwiedzających zobaczy być może trochę inną wystawę.

Ekspozycja przygotowana na bazie otwartego konkursu jest również rodzajem sondy zapuszczonej w różne artystyczne środowiska. Jest rozpoznawaniem, na ile temat wystawy jest interesujący dla ludzi czynnie zajmujących się sztuką. Jak go pojmują oraz co i na jakim poziomie są w stanie zaproponować. Bo wszyscy przecież uczestniczymy w metaforycznym powrocie z gwiazd na częściowo obcą nam teraz Ziemię.

Aby ukonkretnić obraz wystawy, prezentującej w dwóch galeriach Ośrodka Działań Artystycznych łącznie 67 prac, przedstawię krótko tylko sześć z nich – te, którym jury przyznało nagrody i wyróżnienia.

Pierwszą nagrodę otrzymała interaktywna instalacja Sebastiana Wywiórskiego Zaćmienie. W pierwszym zetknięciu z pracą widzimy na ścianie jedynie świetlny okrąg o średnicy około 2 m, którego źródłem jest reflektor. Gdy zbliżymy się do ściany, wchodząc przed reflektor, wewnątrz naszego cienia, w jasnym okręgu, pojawia się rzeczywistość sprzed ponad 120 lat – cytata z filmu Louisa Jeana Lumière’a *Bitwa na śnieżki*. Tylko wejście widza przed reflektor uruchamia działanie i sens całej instalacji. Cień postaci widza przywołuje dawny komunikat wizualny, który cały czas jest emitowany na ścianę, lecz zakryty był strumieniem silnego białego światła reflektora. Choć film z przeszłości utrzymany jest w konwencji komedii, zdajemy sobie sprawę, że w naszym cieniu mogłaby się pojawić filmowa rejestracja wszelkich rodzajów rzeczywistości, nawet traumatycznych. Instalacja ujawnia niespodziewany potencjał naszego cienia w znaczeniu nie tylko dosłownym, lecz i metaforycznym. Uzmysławia wartość zajrzenia we własny cień, by dostrzec niewidoczną przeszłość, która być może jest stale obecna obok nas. Perfekcyjnie zrealizowany techniczny koncept otwiera szerokie pole dla wielokierunkowych odniesień i interpretacji dotyczących zarówno zagadnień psychologicznych, kulturowych, jak i społecznych.

Nagrodę drugą przyznano Rafałowi Urbańskiemu za zestaw trzech prac wideo – QR Lem XIX, QR Lem XX, QR Lem XXI. Każda z tych animacji wideo przedstawia tworzenie z punktów sekwencji wysublimowanych estetycznie abstrakcyjnych kompozycji, które w toku stopniowych przekształceń zmierzają do utworzenia jednego skomplikowanego znaku z kodem QR. Treść każdego znaku odczytać można na smartfonach i tabletach za pomocą popularnych aplikacji. Prace zawierają zakodowane cytaty – wypowiedź zapisaną lub wygłoszoną przez Stanisława Lema. Są to mocno sarkastyczne opinie o relacjach ludzi z dawnymi i nowoczesnymi mediami komunikacji. Zaprawione specyficznym humorem Lema gorzkie prawdy pozbawiają nas wielu złudzeń, jednak przybliżają do realiów, w jakich funkcjonujemy. Wideo Rafała Urbańskiego, łącząc ascetycznie wyrefinowaną formę animacji ze współczesną metodą tworzenia i odczytywania kodów oraz humanistyczną refleksją wybitnego pisarza, oferują nam oryginalne medium namysłu nad ludzką fascynacją wytworami techniki.

Trzecią nagrodą uhonorowano Annę Jędrzejec za cykl Samotność (część 1). Dostrzeżenie istotnego waloru każdego elementu tej pracy wymaga ruchu (a potem zatrzymania ruchu) przez osoby oglądające. Wtedy druk soczewkowy, w jakim wykonano prace, daje wrażenie ich dynamiki. Inspiracją tego cyklu jest haiku autorstwa Bashō Matsuo w tłumaczeniu Czesława Miłosza:

*Samotność –
świerszczyk w klatce
Na ścianie*



↑ SEBASTIAN WYWIÓRSKI, ZACMIENIE, INTERAKTYWNA INSTALACJA. FOT. AUTOR

➤ RAFAŁ URBAŃSKI, QR LEM XXI, ANIMACJA WIDEO. KADR Z WIDEO

↓ ANNA JĘDRZEJEC, SAMOTNOŚĆ (CZĘŚĆ 1), DRUK SOCZEWKOWY, LIGHT BOXY. FOT. M. „MARCHEWA” MARCHLEWICZ





Subtelna estetyka tego cyklu zdaje się nadawać samotności kuszący wizualnie i mentalnie urok, a jednocześnie wskazuje, że jest to rodzaj uwięzienia (jak w klatce). Samotność zarówno daje możliwość wewnętrznego uporządkowania i namysłu, jak i ogranicza szanse na obecność w społeczeństwie i uczestniczenie w jego kształtowaniu. Rozważanie dwoistej natury samotności wymaga zatem, by było ponawiane, bowiem nie sposób raz na zawsze tę dwoistość zaakceptować albo odrzucić. Poszukiwanie porozumienia z innymi ludźmi nie może więc pomijać uświadomienia sobie głęboko ambiwalentnego statusu samotności.

Jury przyznało również trzy równorzędne wyróżnienia, zatem wymieniam ich autorów w kolejności alfabetycznej. Xawery Deskur otrzymał wyróżnienie za dwa filmy wideo: Jesteś tu? Rozmowa 1 i Jesteś tu? Rozmowa 2, które przedstawiają swobodne rozmowy człowieka ze sztuczną inteligencją odnoszące się zarówno do codziennych praktycznych spraw, jak i najbardziej podstawowych, ogólnych zagadnień. Wyjątkowo naturalnie konfrontowane są ze sobą dwie perspektywy poznawcze – konkretnej ludzkiej osobowości i bezosobowego inteligentnego robota. Rozmowy dwóch tak odmiennych postaci niezwykle przenikliwie i sugestywnie uzmysławiają, że właśnie w dialogu z odmienną istotą możemy najpełniej poznać swój własny punkt widzenia, specyfikę naszych przekonań i odczuć. Te rozmowy nie są dyskusją, wzajemnym przekonywaniem się, lecz poznawaniem siebie i odmiennej istoty. Interesującym paradoksem jest, że samopoznanie człowieka dokonuje się tu w dialogu z robotem, który jest przecież



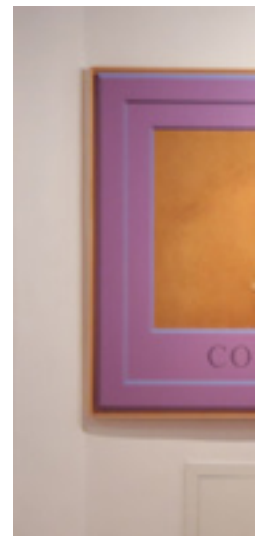
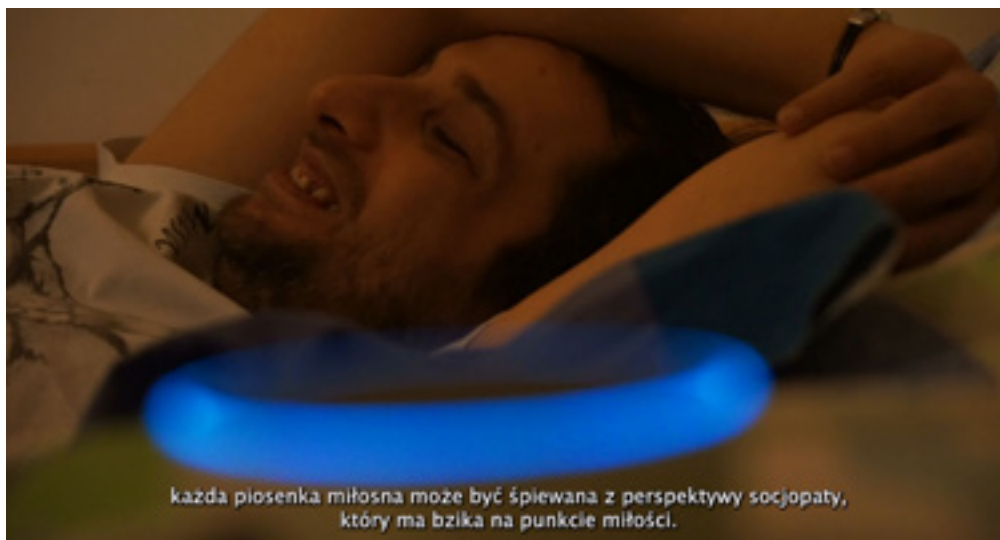
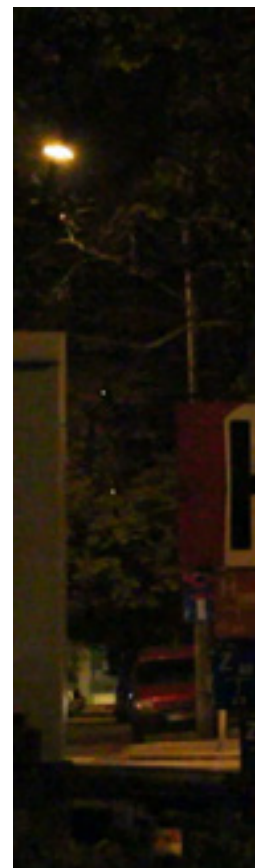
tworem ludzkim, używającym logiki ludzi, jednak bardziej metodycznie i bezwzględnie.

Wyróżniony film Angeliki Fojtuch, The last dances, jest zapisem performansu ukazującym jednocześnie istotną dla całego zdarzenia postawę widzów. Artystka jest między nimi i przez cały czas wykonuje proste gesty, jakby ulegając rytmowi muzyki, którą jedynie ona słyszy w sobie. Ten pokaz spokojnej determinacji performerki (cierpliwie ignorującej całkowicie bierną postawę widzów) w miarę upływu czasu budzi coraz większy dla niej szacunek za gotowość na długotrwałe niezrozumienie jako nieuchronny składnik losu twórcy. Jej postawa może być punktem odniesienia dla wszystkich osób świadomych działania wśród ludzi o zupełnie odmiennych zakresach wrażliwości.

Wyróżniony został także tryptyk Arkadiusza Karapudy złożony z obrazów olejnych na płótnie zatytułowanych: Conformity, Flexibility, Intransigence. Artysta w wysoce indywidualny sposób łączy realistyczne malarskie przedstawienia przedmiotów w miejskiej przestrzeni z rozmyślnie wybranymi słowami. Przywołanym ogólnym pojęciom nadaje nowe, interesujące konteksty znaczeniowe przez odniesienia do konkretnych fragmentów rzeczywistości. Zestawienie pojęć bezkompromisowości, elastyczności i konformizmu jest cenną wypowiedzią odnoszącą się do tematu wystawy, wyznacza bowiem swoistego rodzaju spektrum postaw wobec realiów społecznych, które trudno zaakceptować, a w ramach których przychodzi nam funkcjonować.

Chciałbym jeszcze na koniec podkreślić, że wystawę Powrót z gwiazd warto widzieć jako pewną całość, sumę odmiennych, lecz zarazem uzupełniających się wypowiedzi artystycznych. Jako płaszczyznę czy może raczej – przestrzeń porozumienia. Taką, którą może zaoferować na razie chyba tylko współczesna sztuka. ✘

34





35

← XAWERY DESKUR, *JESTEŚ TU? ROZMOWA 1*, WIDEO. KADR Z WIDEO

↑ ANGELIKA FOJTUCH, *THE LAST DANCES*, WIDEODOKUMENTACJA PERFORMANCE'U. KADR Z WIDEO

↓ ARKADIUSZ KARAPUDA, *CONFORMITY, FLEXIBILITY, INTRANSIGENCE*, OBRAZY OLEJNE NA PŁÓTNIE.
FOT. M. „MARCHEWA” MARCHLEWICZ





MONIKA WEYCHERT

Monika Mamzeta, czyli historia blizny

36

Zmiana ustrojowa najbardziej dotknęła moich rówieśników, dlatego nie pierwszy raz poświęcam jej uwagę. Tym razem popchnęła mnie do tego retrospektywa prac Moniki Mamzety *...też Cię Kocham* – wystawa podsumowująca 25 lat twórczości artystki, która, jak sama mówi, *tworzy sztukę, kiedy jest problem. Nierzadko ma on podłoże polityczne, jednak najpoważniej robi się, jak musi zmierzyć się właśnie ze zmianą.*¹ Chodząc po wystawie rozlokowanej na czterech poziomach galerii Trafo w Szczecinie, odczuwałam jak bardzo ta, wydawałoby się autobiograficzna, wypowiedź-rzeka artystki dotyczy właśnie mnie i moich rówieśników.

Autorzy zbioru reportaży *Niepowtarzalny urok likwidacji*, Piotr Lipiński i Michał Matys, twierdzą, że lata 90. XX wieku to moment historyczny, którego jako społeczeństwo się wstydzimy. Wstydzimy się peryferyjności, biedy, tandety... Dlatego tak mało jest tekstów analitycznych o owym okresie, zastępuje je seria afektywnych relacji i obrazków o tym, jak to MTV oglądało się w knajpach, które zainwestowały w talerze satelitarne; o tym, jak młodzież chłonęła lukrowany pop – kolorowy świat, do którego aspirowała, bo PRL – synonim szarości, brudu, smrodu – był wstydliwie, z powodu prowincjonalnych kompleksów, wypierany. Starszych w najlepszym czasie antenowym TVP czarował Anatolij Kaszpirowski i za słynne *adin, dwa, tri* dostał nawet statuetkę Wiktora.

¹ Wyimek z tekstu kuratorskiego Anny Walewskiej: <https://trafo.art/tez-cie-kocham/> (dostęp: 30.10.20).

Kontrkulturowcy trafiali do sekt. Z Internetem łączono się przez telefon stacjonarny, a telefony komórkowe miały rozmiary małego bagażu podręcznego do samolotu.²

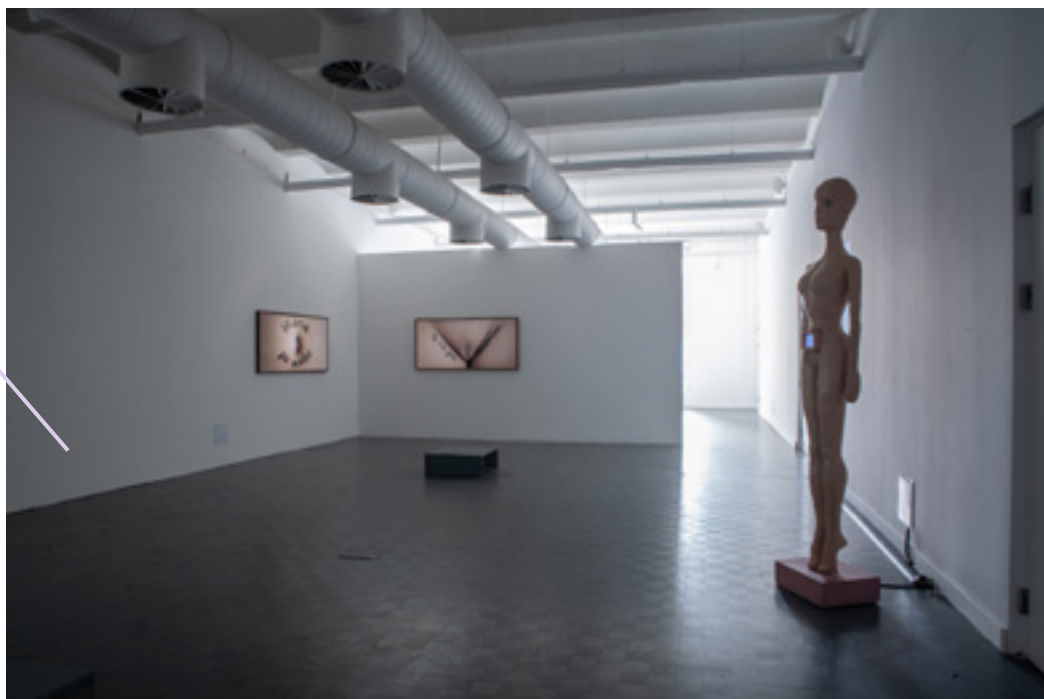
Moja droga do sztuki była długa i pokrętna. Nie studiowałam historii sztuki ani nie uczyłam się na żadnej akademii. Miałam dwadzieścia parę lat i zobaczyłam billboard z napisem: „blizna po matce”. I to było to! Monika Mamzeta mnie usidliła i zmieniła bieg mojego życia. Była to realizacja w ramach Zewnętrznej Galerii AMS: *Genealogia/Ginealogia* (1999). W kadrze znalazł się brzuch osoby nieokreślonej płci, na którym wokół pępka widniał rzeczony napis. Artystka przypominała o linii dziedziczenia po matce, odtwarzała relację matka – dziecko, podważała sens istnienia świata rządzącego się zasadami patriarchalnymi. Jedynie ciało przechowuje ten jednoznaczny fizyczny ślad obecności matki, ale też po prostu organizmu, który podejmuje nadzwyczajny wysiłek, by urodzić dziecko. Praca prezentowana była na 400 billboardach Zewnętrznej Galerii AMS od listopada 2000 do stycznia 2001 roku. Marek Krajewski, jeden z kuratorów projektu, mówi: *Po pierwsze, chodziło o przetestowanie możliwości nośnika, sprawdzenie potencjału tej wielkiej blachy (o wymiarach 12 x 3 m) jako medium sztuki. W tamtym czasie billboardy były w Polsce czymś nowym. Każdy plakat, również reklamowy, wywoływał publiczne dyskusje na temat tego, co można na nim pokazywać, hasła reklamowe wchodziły zaś do potocznego języka, organizowały go, miały niezwykłą skuteczność. (...) Po drugie, chodziło o prezentację sztuki, która nie ma ani charakteru dekoracyjnego, ani formalnego. Zbiegło się to z obecnością w Polsce sztuki krytycznej i gorącymi dyskusjami na temat miejsca sztuki w życiu społecznym w ogóle. To był także jeden z powodów, dla których billboard jako medium wydał nam się idealny.*³ I faktycznie, mogę potwierdzić swoim doświadczeniem, że w kakofonii poprzelomowych komunikatów przekazy galerii AMS przykuwały uwagę, rozbiły rutynę poruszania się po mieście. Monice Mamzecie naprawdę zawdzięczam wszystko!

W narracji wystawy pierwszy był tryptyk: *Bez tytułu [Uśmiech]* z 2003 roku, *Jak dorosnę będę dziewczicą* (również 2003), *Pieta* z cyklu *Jak dorosnę będę dziewczicą* (2005). W podziemiach TRAF0 intryguje wcale nie-neutralna architektura: gęsta kolumnada i naturalna „nawa” w podziemiach tworzą świątynny charakter. A tryptyk staje się tu rodzajem ołtarza. Przeze mnie kojarzony z Szechiną, żeńskim aspektem boga: królową, małżonką, córką króla. W judaizmie jest atrybut Boga, tożsamy z boską, niecielesną obecnością. W pewnych miejscach Szechina była lepiej odczuwana, np. w świątyni. Według niektórych tradycji dobry uczynek przyciągał Szechinę, a zły uczynek ją odpychał. Jej symbolem jest światło.

2 Porównaj: *Twożywo: stare aktualności*, Szum 33/2021, s. 88–104.

3 *Dwanaście na trzy trzydzieści cztery. Rozmowa z Markiem Krajewskim* [w:] *Twożywo*.

Plądujemy ruiny rzeczywistości, producent i wydawca Osman Djajadisastra, współwydawca Galeria Monopol, Warszawa 2020.



↑ MONIKA MAMZETA, ...TEŻ CIĘ KOCHAM – WIDOK WYSTAWY. FOT. M. DZIERŻANOWSKI.
DZIĘKI UPRZEJMOŚCI MONIKI ZIELIŃSKIEJ-MAMZETY, TRAFO TRAFOSTACJI SZTUKI W SZCZECINIE I WALL GALLERY



Tryptyk emanuje w ciemnościach quasi-świętyni światłem kasetonów. W jego centrum usytuowana jest półnaga kobieta w zaawansowanej ciąży, przepasana *perizonium* i w wianku z rumianków na głowie, stoi z rozłożonymi rękoma w pozie, która może nawiązywać do ukrzyżowanego Jezusa. Tyle że na planie krzyża o kształcie litery tau. W *Jak dorosnę będąc dziewicą* – tak jak w tytule dzieła, nic się nie zgadza. Kobieta jednocześnie nosi wianek – symbol dziewictwa i jest w ciąży, zbliża się tym samym do biblijnej Marii, matki Jezusa, brzemiennej dziewicy. Ale też pokazuje jak sprzeczne są oczekiwania od kobiecego ciała. Mnie intryguje forma pracy: tau. W Biblii litera tau traktowana była jak symbol zbawienia, ponieważ ten, kto jest oznaczony tau, zostanie zbawiony (Ez 9, 4–6). W Kabale nazwa litery τ (tau) – prawda – mówi, że aby ją osiągnąć, niezbędne jest poznanie właściwości prawdy. Nie jest jednak przydatna jako osnowa stworzenia, ponieważ pociąga za sobą kategorię osądu, tak ostrego, że nawet doskonali sprawiedliwi, którzy już wykonali Torę od alef do tau i osiągnęli właściwość prawdy, tak czy inaczej staną się jej ofiarą, gdyż nie zniszczyli wszystkich grzeszników, jak powiada Talmud. Jest również pieczęcią śmierci, ponieważ przez nią pojawiła się na świecie śmierć. Przecież człowiek zobowiązany został, by umrzeć, jego śmierć następuje dlatego, że wąż sfałszował jej pieczęć i okłamał Adama w rozumieniu drzewa poznania.

40

Na drugim plafonie widzimy klasyczną piętę, tylko bohaterkami są matka i babcia artystki. W piecie Mamzety ciało jeszcze żyje, ale jest już naznaczone śmiercią. Kształt świetlistego plafonu przywodzi na myśl formę portretów trumiennych. Ukazana jest cała fizykalia drugiego momentu przejścia: skurczone plecy, bezbronne piersi i piękna, przepiękna bólem twarz, a jednocześnie pogodzona z losem. Bezbronne, stare ciało skazane jest na opiekę rodzinną. Neoliberalizm z jednej strony sypcha pracę opiekuńczą do sfery prywatnej, a z drugiej ukrywa jej znaczenie ekonomiczne, ponieważ jest nieodpłatna. Dopiero od niedawna mówi się poważnie o ekonomii i etyce troski – o wizjach gospodarki przyszłości, w której każdy mógłby znaleźć swoje miejsce i godnie żyć. Tak jakby z czasem prace absorbowały nowe znaczenia, w ogóle się nie „starzejąc”. Trzecia z nich to „uśmiechnięta” blizna po cesarskim cięciu. Jedna z wielu blizn charakterystycznych wyłącznie dla kobiecego ciała. I właściwie tropem tych blizn: fizycznych i psychicznych, poruszamy się po pozostałych trzech piętach. Najpierw na raka piersi zachorowała mama Zielińskiej, czego efektem jest praca *plus/minus* (2010). Niedługo potem zachorowała sama artystka. Na wystawie w Trafostacji można było zobaczyć efekt konkursu *Idzie RAK... będzie ZNAK* ogłoszonego jesienią 2020 roku. Konkursu na projekt tatuażu, który miał znaleźć się w miejscu po piersiach kobiety. Jak pisze Anna Walewska, kuratorka projektu: *Marker został zastąpiony tuszem, w pewien wymowny sposób kończąc wcześniejszy etap pisanek po ciele.*

Ciekawostką jest też wybór miejsca: TRAF0 stoi na miejscu dawnego Domu Poprawy (*zuchthaus*). Domy te w istocie rzeczy były prototypami

Ważni
Ważni

obozów pracy dla osób umieszczanych tam dożywotnio. Tyle że przemianiem była każda nieprzystawalność do otoczenia. Umieszczano tam żebraków i „włóczęgów” (głównie Romów), krnąbrną młodzież, osoby chore psychicznie, łamiących zasady obyczajności i „przestępców występujący przeciwko pracy”: strajkujących, wykonujących pracę nierzetelnie, uciekinierów ze służby, zbiegów z pańszczyzny. Dodatkowymi karami były tam chłosta i głodówki. W tym kontekście jeszcze dobitniej przemawia praca *Lebensborn*: powiększona do naturalnej wielkości człowieka kopia lalki Barbie, w której brzuchu wmontowany został mały monitor. Na nim odbywa się projekcja filmu prezentującego dziewczynkę wykonującą odlew lalki. Produkcja idealnych postaci zderzona została z absurdalnością ich proporcji ujawnioną przez kopię stworzoną przez Zielińską-Mamzetę. Symbol kobiecej atrakcyjności okazuje się jednocześnie wzorcem zarówno niedościgłym, jak i nienaturalnym. Zresztą nawet kopia wykonywana przez dziewczynkę z filmu odbiega od wzoru: jest toporna, materia się wylewa z formy. Formowanie nieosiągalnego ideału jest po prostu fikcją służącą dyscyplinowaniu i infantylizowaniu kobiecego ciała.

Splot problematyki kobiecej i specyfiki czasów poprzemysłowych najlepiej oddają filmy *Ekstra Safe* (2000) i *Hej ho* (2006). Pierwszy związany jest z epidemią AIDS w Polsce, o której zaczęto głośniej mówić dopiero w latach 1990–2000, dzięki działaniom pojedynczych osób, m.in. Marka Kotańskiego. Temat wraca obecnie w formie dyskusji o odpowiedzialności Kościoła i Jana Pawła II za epidemię w Afryce (choćby artykuł Adama Leszczyńskiego *Naznaczeni. Afryka i AIDS*). Do śmierci Karola Wojtyły Watykan stanowczo twierdził, że wstrzymanie się od seksu to najlepsza droga do zapobieżenia zakażeniu HIV, i nie zezwalała na używanie prezerwatyw: choroba jest złem, ale grzech to większe zło, bo przynosi nie śmierć fizyczną, lecz duchową. W drugiej pracy artystka, będąca w drugiej ciąży, śpiewa hymn. Rok ten był specyficzny, to wtedy zaczęto wypłacać kuriozalne „becikowe” z tytułu urodzenia się „żywego dziecka”. Premierem został Lech Kaczyński i wtedy próbowano zaostrzyć kurs ustaw antyaborcyjnych, co ostatecznie udało się prawicy w 2020 roku. Obecnie z powodu tej ustawy zaczynają w szpitalach umierać kobiety. Także to dzieło, jak wiele innych na wystawie w Szczecinie, mogłoby być różnie interpretowane w różnych kontekstach historycznych. Po 25 latach pracy twórczej Mamzeta nie ma na koncie wielu dzieł. A zwłaszcza obiektów. W Szczecinie mieliśmy możliwość obejrzeć niemal wszystkie. Prace Moniki Mamzety uderzają punktowo, w momentach kiedy po prostu trzeba mówić, a nawet krzyczeć. ✘



SŁAWOMIR MARZEC

NIE/ISTOTNOŚĆ



42

Wyznaczający horyzont refleksji ostatnich dekad antyesencjalizm był swoistym buntem przeciw totalitaryzmom i fundamentalizmom. Przeciw absolutyzacjom, które narzucały nam jednoznaczną ostateczność. Przeciw logice i ekonomii tożsamości, które redukowały nas do nosicieli ogólnych własności i nikt nie miał prawa być sobą, tylko musiał być „prawdziwym” liberałem czy konserwatystą, białym lub żółtym, kobietą albo mężczyzną. Przeciw ostatecznym racjom, jedynym „właściwym” pytaniom czy różnicom. Antidotum upatrywano w przeróżnych estetykach partycypacji, dialogu, relacyjności. W dekonstrukcji lub w zaangażowaniu. Oczywiście, wpadaliśmy przy tym w absolutyzacje mikronarracji, w kult schematów aktualności, dominujących lub tylko modnych wzorców podmiotowości, które okazywały się zresztą tak samo opresyjne. Wszak wójt, tak samo jak car, potrafi być nikczemny. Przeciw takiej podmianie absolutyzacji oponowała np. Julia Kristeva, przeciwstawiając emancypacji tożsamościowej emancypację uniwersalistyczną – prawo każdego człowieka do bycia wolnym i niezależnym, a nie ze względu na przynależność do jakiejś mniejszości. Pojawiły się też wątpliwości, czy fakt odrzucenia esencjalizmu nie wydaje nas na łup nieświadomianych determinacji naszych popędów. Samo bycie nieświadomym czy przygodnym nie czyni nas wolnymi. Wątpliwości narastają, a wraz z nimi świadomość konieczności poszukiwania jakiegoś „nieostatecznego esencjalizmu” wydarzającego się między tym, co ogólne i jednostkowe, obecne i nieobecne. Spajającego „istotne i nieistotne”, wydarzającego się w samym tym rozróżnieniu. W nie/istotności.



W kontekście tych dylematów pojawiły się prace tegorocznych absolwentek ASP Warszawa Anety Zdziech i Karoliny Brzuszek. Jedne z ciekawszych i dojrzałych malarskich propozycji. Stanowią swoisty dialog. Zdziech dowartościowuje i urealnia to, co marginalne. Natomiast Brzuszek tropi echa i ślady mityczności, uwrażliwia na pulsowanie mitycznego tła.

Temat malarskiego aneksu Anety Zdziech to *Piesek przydrożny*. Oczywiście jest tu nawiązanie do tomu wierszy Czesława Miłosza. Poeta działał jednak w innej przestrzeni symbolicznej, generowanej przez spór o realność mitu i historii przenikających naszą *krzątanicę* (Brach-Czaina). Dzisiaj raczej „już tylko” desperacko walczymy o dorazną realność nas samych. O wydobyć się choćby przelotnie z bezosobowej magmy polimorfii, koniunkturalnych etykietowych tożsamości, z halucynacji widmo-ontologii, z massmedialnych symulacji, z terroru nieprzytomnych (choć „eksperckich”) opinii i „rewolucyjnych” etykietowań. Obrazy Anety są nieostateczne – operują szkicowością, ostentacyjnie zadają pytanie o swoje niedokończenie. O swoje niedokonanie. Można by je właściwie namalować na jednym gigantycznym płótnie jako „komplementarne” fragmenty. Fragmenty spajane... brakiem rzeczywistości. Zatopione w obojętnej bieli podłoża. Zresztą dyplomowa prezentacja polegała na rozrzuconiu prac „przypadkowo” po olbrzymich dwóch ścianach narożnych klatki schodowej. Pojawiają się na nich mniej lub bardziej rozpoznawalne postacie psów. Niczych, bezdomnych, porzuconych, zagubionych, niepotrzebnych. Niemi świadkowie dzieciństwa wydobywani z zakurzonych wspomnień artystki. Jednak czy tylko świadkowie? Może jest coś na rzeczy w coraz modniejszej tzw. nowej materialności, w której wszystko jest równoprawnym graczem w bezpodmiotowym świecie? A ze względu na szerzące się zainteresowanie nową wspólnotą nieludzi być może niebawem powstaną dzieje ludzkiego gatunku z tej właśnie perspektywy. I jako zbędne zakłócenie powszechnej współzależności wszechrzeczy? Kwitowane machnięciem ogona lub warknięciem? Obrazy Anety Zdziech zadają pytania o granice naszego postrzegania, rozumienia, ale i najszerzej pojmowanej empatii.

Karolina Brzuszek tworzy w innej perspektywie. Wychodzi także od wspomnień, lecz obecnych (?) w najgłębszych pokładach naszych podświadomości. W sferze mitów i archetypów. W polu instynktu symboliczności. Istotności, ale jeszcze sprzed upostaciowania i sprzed rzeczywistości. Każdy prezentowany przez nią obraz inspirowany jest postacią słowiańskiego bóstwa. Jednak nawiązania te są nieczytelne, zatopione w gestach i zamyśleniach subiektywności. W przedforemności.



↔ ANETA ZDZIECH, Z CYKLU
PIESEK PRZYDROŻNY, 2021

↗ KAROLINA BRZUSZEK, H₂ÉWSÓS, 55×160 CM, 2021

↘ KAROLINA BRZUSZEK, DOLA, 55×160 CM, 2021





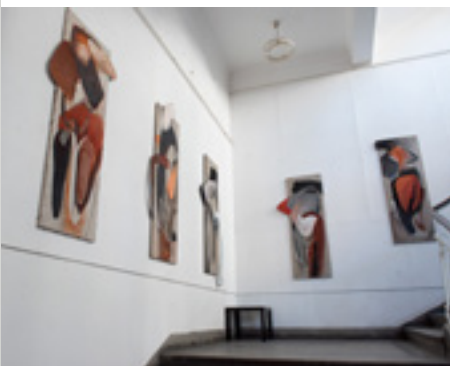
Pojawiają się quasi-postacie na pograniczu abstrakcji i figuracji. Na styku obecności i rozumienia. W jakimś stopniu można szukać tu analogii do wczesnych figur Lebensteina, lecz różnicę stanowi swoboda malarstwa, czyli ponownie: szkicowość, nieostateczność. Bo przecież realnością świata mitu jest już podobno tylko nasza subiektywność, intymność.

Obrazy te budowane są bardzo ograniczoną paletą barw. Pojawiają się kolory archetypiczne, znane wszystkim archaicznym kulturom: ziemi, krwi, sadzy i biel kredy. Warto zwrócić uwagę na subtelne zmiany tektoniki obrazu. Ich centra są zazwyczaj zgeometryzowane, potem swoboda gestu narasta, a w kilku momentach wychodzi ponownie zgeometryzowanym, przestylizowanym reliefem poza obręb obrazu. To niezwykle ważne zachwianie konwencji, formalny clinamen, który sugeruje przechodzenie od bezosobowych źródłowych struktur (choć posthumanieści pewnie mówiliby przy tej okazji o podstawowych algorytmach) do sugestii indywidualności ponownie zatracanej w pozaobrazowej ogólności.

Wielkość obrazów jest zbliżona do wzrostu artystki, są tworzone na jej miarę. W jakimś sensie można w tym dopatrywać się metonimicznego lustro, zwierciadła, które pozwala artystce spojrzeć na samą siebie od „innej strony”. Nie wyglądu, nie makijażu i masek nakładanych nam przez schematy tradycji i aktualności, przez ich uwewnętrznione kanoony i wzorce, lecz samej zdolności widzenia. Rozumienia i odczuwania widzialności. Świat dzisiejszy przyzwyczaił nas do nieustających transformacji, do permanentnej przemiany wszystkiego we wszystko. Wciąż jeszcze, nierzadko podstępnie i nachalnie, uczy nas czerpać satysfakcję z nieważności obrazu. Paradoksalnie nie powiększa to naszych możliwości, lecz redukuje do najprostszyc odruchów. Znaczące staje się to, co „niezauważalne” – powolne, nieruchome, niepodatne na aktualizacje. Niepostrzeżenie powraca sfera mitu. Już nawet nie mitu w rozumieniu Kołakowskiego czy Habermasa, jako ekonomii życia społecznego, lecz jako jedynej „realnej” siły sprawczej. Bo czymże są sprzeczne opinie ekspertów, slogany marketingowe i hasła wyborcze, jeśli nie tylko lichą namiastką magii? Czymże są modne dziś filozofie, jeśli nie bezradnością wobec przypadku i logiki wydarzenia albo kultem manipulacji i bezczelności?

Obie artystki łączy zdolność empatii, lecz nie tej buńczucznej „empatii” na pokaz, *dokamerowej*, z transparentów, ale jako szacunku dla istnienia, które wydarza się zarówno w tym, co kosmiczne, ogólne, jak i w marginaliach, w niezauważalnej potoczności. ✘

↓ PRACE KAROLINY BRZUSZEK





KRZYSZTOF JEGLIŃSKI

Leif Holmstrand w galerii sztuki Park Marabou



Leif Holmstrand jest rzeźbiarzem, poetą, pisarzem, muzykiem i performerem. Buduje gigantyczne tekstylne instalacje, zajmuje się fotografią i filmem.

Galeria sztuki Park Marabou znajduje się w podziemiach budynku, w którym niegdyś mieściło się laboratorium fabryki czekolady Marabou. W 2010 roku dokonano radykalnej przebudowy laboratorium. Rezultatem było stworzenie znakomicie funkcjonującej przestrzeni na spotkania publiczności ze sztuką.

Tematem architektonicznym projektu nowej galerii była swoista parafraza idei greckiego amfiteatru. Jednakże, wbrew idei Greków, amfiteatr umieszczono głęboko pod ziemią.

Galeria sztuki Park Marabou prowadzi intensywną i zróżnicowaną działalność. Odbywają się tu koncerty, przedstawienia teatralne i czytanie poezji oraz działania performerskie wystawiających artystów. Wówczas wspaniałe schody, prowadzące z górnego atrium do nisko położonego wnętrza galerii, zamieniają się w siedziska, stają się widownią, domeną publiczności.

Żeby zobaczyć wystawę sztuki, trzeba zejść na najniższy poziom budynku. W tym właśnie miejscu, w podziemnej sali, odgrywa się dramat sztuki. Przestrzeń galerii dynamicznie zmienia charakter. Gdy trwa wystawa rzeźby, owa przestrzeń przyjmuje postać klasycznej galerii sztuki, aby po chwili, gdy na scenę wyjdą aktorzy, zmienić się w starożytny grecki amfiteatr.

Maska czyni aktora, w zderzeniu z obiektem aktor staje się współtwórcą dramatu, a więc oczekiwanie, a więc dokonanie.

Pokazywane prace mają charakter obiektów rzeźbiarskich. Są wytworem dokonujących się procesów twórczych. Większość prezentowanych obiektów powstała na oczach i z udziałem publiczności. Niektóre nadal znajdują się na etapie powstawania. Każdego dnia czegoś im przybywa, coś się zmienia, czasem ubywa.

Leif Holmstrand jest artystą obecnym, działającym. Manipuluje tym albo tamtym, a przez performerskie działania, czytanie poezji i muzykę bierze udział w procesie tworzenia wystawy.

Centralnym punktem pieczołowicie przygotowanej aranżacji jest obiekt rzeźbiarski: *Anadyomene wynurzająca się z morza*.

Artysta posługuje się jednym z przydomków Afrodyty – Anadyomene. W przedstawionej wersji mitu mieści się opowieść o tworzeniu sztuki. Opowieść o tym, że sztuka nie bierze się z niczego, a twórczość, tak jak w greckich tragediach, jest często procesem powiązany z ogromnym wysiłkiem, okrucieństwem i bólem. Tematy greckich tragedii nadal są dla nas aktualne i ważne..., a czas nie zdołał złagodzić ludzkiego w tym świecie cierpienia.

Anadyomene próbuje wynurzyć się z morza, ale przywalona jest śladami życia i konsumpcji nowoczesnego społeczeństwa, zaplątana w szmaty, sznurki, resztki sieci rybackich, jakieś paskudztwa i odpady po nocnej libacji na pobliskiej plaży. Plastikowy worek na głowie. Część

ciała nadal zanurzona w śmieciach i w morzu. Tym razem może jednak nie zdoła wynurzyć się ze zwałiska śmieci.

Związane sznurkiem dwa patyki są obrazem najstarszego ludzkiego rękodzieła. Zebranie, połączenie, ochrona i budowanie biorą się właśnie z tego pierwszego działania. Praca tekstylna sięga do samych początków ucłowieczenia.

Leif Holmstrand szyje autoportrety. Ze skrawków przeróżnych, często zupełnie przypadkowych materiałów składa obrazy, w których poszukuje samego siebie.

Brązowy, puchaty miś, kołderka małego dziecka, resztki zepsutych zabawek i inne, trudne do rozpoznania przedmioty, materiały znalezione na ulicy i na budowie. Wszystko to, zebrane w jakąś pokraczną całość, ściśnięte, powiązane sznurkiem i linami, buduje przedmiot, który swą zewnętrzną formą przypomina kokon nieznanego żyjątko. Obiekt ma kółka. Może nada się do przewiezienia, a może do uciezki.

Na podłodze wełniany obiekt, rzucony, ot tak, niby od niechcenia.

Obiekt – projekt, który ma się dziać i powiększać.

Zawsze i na zawsze.

Przy udziale publiczności i chętnych do pomocy.

Large Handicraft Piece ma się rozrastać.

W nieskończoność. ✘

↓ ANADYOMENE (1999–2007),
MATERIAŁY RÓŻNE, WYSOKOŚĆ 120 CM,
ŚREDNICA 400 CM

→ DEAD FRIENDS, 2016, MATERIAŁY RÓŻNE,
110×36 CM

↘ LARGE HANDICRAFT PIECE, 1997, WEŁNA,
ŚREDNICA 500 CM







KRZYSZTOF JURECKI

Nowa czy stara koncepcja portretu fotograficznego?

50

Od wielu lat nikt nie zorganizował dużej, przeglądowej ekspozycji polskiego portretu fotograficznego. Szczególnie ciekawie zapowiada się jego rozwój w postaci antyportretu, w którym trudno identyfikować określoną postać, ponieważ jej wyobrażenie zostało zawoalowane. Antyportret ma źródła zarówno w fotografii okresu międzywojennego: w konstruktywizmie i surrealizmie, jak i w przemianach z zakresu postmodernizmu dotyczącego inscenizacji. Ważną rolę w tym obszarze spełniły portrety Zdzisława Beksińskiego z lat 50. XX wieku, który stał się wzorem dla licznych fotografów polskich, zaczynając od lat 60. i członków toruńskiej grupy Zero 61, a kończąc na wieku XXI.

Indywidualna ekspozycja Tadeusza P. Prociaka pt. *Twarzą w twarz* (październik – grudzień 2021), obejmująca 58 zdjęć wystawionych w galerii Korytarz w Jeleniej Górze, oraz zbiorowa *Reminiscencje. 40-lecie Karkonoskiego Oddziału ZPAF* w BWA w Jeleniej Górze są okazją do zastanowienia się, czym jest portret w koncepcji Prociaka. Zdjęcia pokazują tylko ostatnie dziesięciolecie jego pracy, ale portretem artysta zajmuje się z przerwami od 1987 roku.

TROCHĘ XIX-WIECZNEJ TRADYCJI

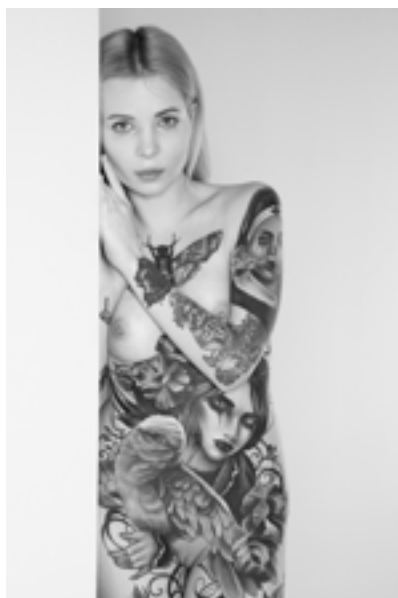
Zapomina się, że w XIX wieku działali tak wybitni fotografowie jak Nadar, Étienne Carjat, a w Polsce także klasycy w tym zakresie: Walery Rzewuski i Karol Beyser. W tego rodzaju fotografii wyzwalał się z rzemiosła,

która była jednak w nim silnie zakorzeniona, można znaleźć wiele interesujących aspektów estetyczno-artystycznych. Styk praktyki nieartystycznej z rodzącą się siłą twórczą bywa ożywczy. Tak jest w przypadku Prociaka, u którego widać sięganie do tej estetyki. Nie ma jednak nawiązania do tradycji piktorialnej w znaczeniu stosowania obrazu o rozmiękczonej konturach, najczęściej realizowanego w tzw. technikach szlachetnych. O takich inspiracjach mówił artysta w czasie wernisażu wystawy 15.10.2021 roku, jednak ja ich nie dostrzegam. Prociak należy do bardzo świadomych fotografów, co jest już niestety rzadkością. W duchu fotografii amerykańskiej z XIX wieku, konkretnie Edwarda Sheriffa Cur-tisa, wykonał pracę *Krzysztof Jawor – kierownik artystyczny zespołu Rise of Sun propagującego kulturę Indian Ameryki Północnej* (2017) z cyklu *Portrety moich bliższych i dalszych znajomych*. Dziś Indianie czy częściej ich awatary mogą pojawiać się wszędzie, także w Polsce.

RÓŻNE INSPIRACJE XX-WIECZNE

Trudno wskazać, które inspiracje są najważniejsze, ponieważ na wspomnianych wystawach możemy zobaczyć tylko fragment całej działalności portretowej artysty. Niemalże przed dekadą opublikował duży album *Kamiennogórzanin tu i teraz. Fotografia dla przyszłości* (2013) nawiązujący do tradycji Zofii Rydet w sensie próby sportretowania przedstawicieli dużej grupy społecznej, czyli mieszkańców Kamiennej Góry. Został zrealizowany także według zasad klasycznej fotografii, rozpiętej między dokonania fotografów XIX-wiecznych (m.in. Nadara) i XX-wiecznych. Należy zwrócić uwagę na dokonania Kanadyjczyka Yousufa Karsha, a w Polsce Benedykta J. Dorysa. Jeśli chodzi o polski portret po 1945 roku, największą estymą szczyli się ekspresjonista narzucający własne, także groteskowe i karykaturalne, wyobrażenie określonej postaci. Mam na myśli oczywiście Krzysztofa Gierałtowskiego i jego fotografię czarno-białą, nie zaś barwną. Wykorzystywał tzw. ziarno i mocną deformację postaci za pomocą obiektywu szerokokątnego.

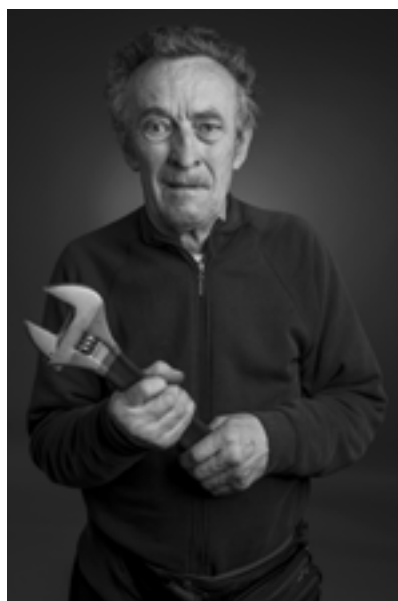
W przypadku Prociaka i współczesnej polskiej fotografii można mówić o wpływie Helmuta Newtona oraz jego koncepcji erotyczno-perwersyjnej fotografii silnej lub zniewolonej kobiety, która w założeniu Newtona miała być produktem reklamowym, a dopiero później artystycznym. Natomiast nadrzędną funkcją fotografii Prociaka jest obecność w obiegu galeryjno-wystawienniczym. Patrząc na jego prace jak na różnego rodzaju inspiracje, które łączą się w nowy konglomerat znaczeń. Tak jest często w przypadku portretu o różnych przesłaniach i znaczeniach, wyrastającego z odmiennych tradycji. Przypomina to postawę, którą prezentował w latach 80. XX wieku Robert Mapplethorpe, wielki esteta i zwolennik piękna. Zafascynował on Prociaka na tyle, że napisał o jego twórczości pracę dyplomową w Wyższym Studium Fotografii w Warszawie w 1993 roku. Świadczy o tym zdjęcie Prociaka *Małgorzata*



↑ ŻENIA, Z CYKLU *MOJE DEMONY MAJĄ SMUTNE OCZY*, 2018



↑ KRZYSZTOF JAWOR – KIEROWNIK ARTYSTYCZNY ZESPOŁU *RISE OF THE SUN PROPAGUJĄCEGO KULTURĘ INDIAN AMERYKI PÓŁNOCNEJ*, Z CYKLU *PORTRETY MOICH BLIŻSZYCH I DALSZYCH ZNAJOMYCH*, 2021



↑ PAN TADEK – „ZŁOTA RĄCZKA”, Z CYKLU *PORTRETY MOICH BLIŻSZYCH I DALSZYCH ZNAJOMYCH*, 2021



↑ S.SZ., Z CYKLU *TOŻSAMOŚCI ANONIMOWE*, 2017



♣ ROMAN KARALUS – GRAFIK KOMPUTEROWY ORAZ ZUZA – PYTON KRÓLEWSKI,
Z CYKLU PORTRETY MOICH BLIŹSZYCH I DAŁSZYCH ZNAJOMYCH, 2021

Mackiewicz – mistrzyni Polski w fitness sylwetkowym z cyklu Portrety moich bliższych i dalszych znajomych. Natomiast zdjęcie Roman Karalus – grafik komputerowy wykonane zostało w tradycji surrealistycznej, ale zastosowanej w niespotykany sposób, także z ukrytą ironią, co pasuje do charakteru portretowanej osoby. Wiele portretów zakorzenionych jest bardziej w tradycji amerykańskiej, między Richardem Avedonem a Irvingiem Pennem, niż w polskiej (Gierałowski). Może to dziwna konkluzja, ale mieszkając poza centrami artystycznymi, na granicy polsko-czeskiej, w Lubawce, i działając długo poza ZPAF, artysta edukował się przede wszystkim sam. Świadomie poszukiwał inspiracji raczej we współczesnej fotografii zachodnioeuropejskiej i amerykańskiej niż w polskiej.

CO POWSTAŁO W REZULTACIE?

Po obejrzeniu tej dużej ekspozycji z pewnym wahaniem odpowiem, że prezentuje ona stan eklektyczny, w znaczeniu sięgania do różnych konwencji, ale na bardzo wysokim poziomie artystycznym i technicznym, a także w sensie pokazywania „odrobiny prawdy” o portretowanych, nie mówiąc o nienagannej kompozycji oraz wyrafinowanym oświetleniu. Niektórych modeli Prociak dobrze zna (Stacha Kawę, pana Tadka, Romana Karalusa), innych poznał na chwilę obejmującą jedynie akt fotografowania, a wykonał zadziwiające, m.in. erotyczno-perwersyjne, portrety kobiet. Czy coś z tego pozostanie w historii polskiej fotografii? W ostatnich kilkudziesięciu latach była to, poza historycznymi pokazami Gierałowskiego, najważniejsza wystawa w zakresie portretu, jaką oglądałem.

Portret fotograficzny zdaniem wielu wybitnych artystów, w tym nieżyjących już: Stanisława Wosia i Bogdana Konopki, jest obecnie najtrudniejszym zagadnieniem twórczym w zakresie tzw. klasycznych tematów. ✘





JACEK JAŹWIERSKI

ZWYCIĘSTWO PŁASZCZYZNY W MALARSTWIE JAKUBA CIĘŻKIEGO

Przez cały wrzesień 2021 w pałacu Lubomirskich w Lublinie można było oglądać wystawę malarstwa Jakuba Ciężkiego zatytułowaną *Triumf abstrakcji*, na której artysta pokazał 16 obrazów z ostatnich czterech lat. To ważna wystawa, będąca zdaniem kuratorki Pauliny Olszewskiej *osobistą manifestacją odejścia od malarstwa przedstawieniowego i zwrócenia się ku abstrakcji*. Ten zwrot wydaje mi się bardziej subtelny, ale równie realny i nie mniej znaczący.

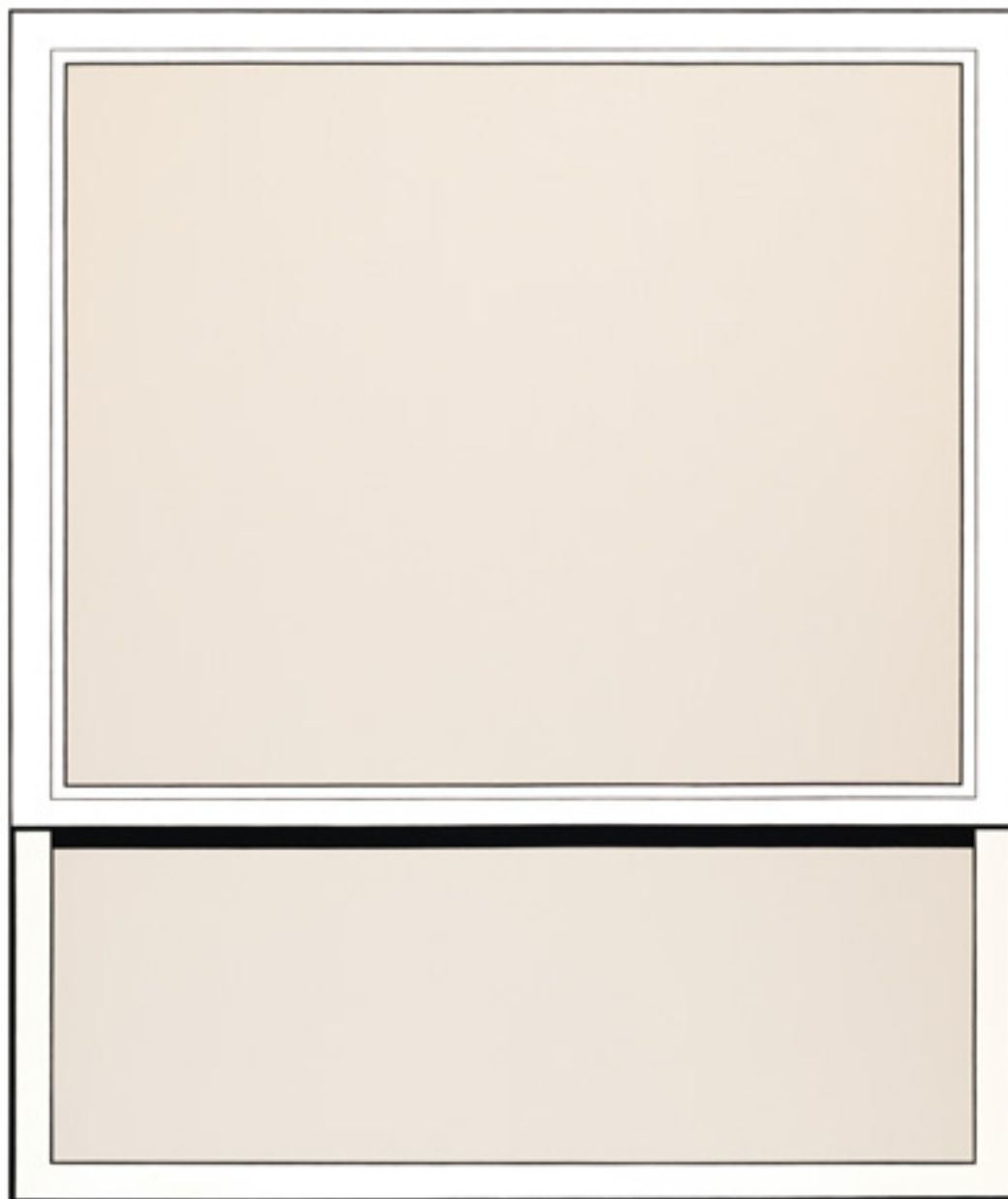
Wiosną Ciężki zorganizował sobie tymczasową pracownię w pałacu Lubomirskich. Muzeum Narodowe w Lublinie użyczyło mu budynku przejętego od Wydziału Politologii UMCS na planowane Muzeum Ziemi Wschodnich Dawnej Rzeczypospolitej, bo duże płótna, na których malował (w większości 2,30 na 1,85 m) nie mieściły się nigdzie indziej. Odwiedziłem go tam z początkiem lata, kiedy pomysł wystawy już się wykuł, ale pracy nad obrazami daleko było do końca. I to właśnie różnica między obrazami, które wtedy obejrzałem, a namalowanymi w ostatnich miesiącach, które zobaczyłem podczas wernisażu, skłoniła mnie do napisania tego tekstu. Wcześniej rozumiałem ideę wystawy, teraz zrozumiałem sens zmiany, jaka zachodzi w malarstwie Ciężkiego.

Pomysł wystawy w nieużywanych wnętrzach pałacowych był znakomity. Ekspozycja robiła wrażenie nie tylko dlatego, że kuratorce i artyście udało się trafić ze skalą i rozmieszczeniem obrazów w salach (czasem pojedynczo, czasem po dwa, na ścianach albo na specjalnych stojakach, zawsze powściągliwie, nigdy nachalnie), ale przede wszystkim dlatego,



56





↖ IL. 1: WYSTAWA JAKUBA CIĘŻKIEGO *TRIUMF ABSTRAKCI* WE WNĘTRZACH PAŁACU LUBOMIRSKICH W LUBLINIE, WRZESIEŃ 2021. FOT. N. WIERZBIČKA

↑ IL. 2: JAKUB CIĘŻKI, *IN THE COLD LIGHT OF MORNING*, 2018, 230×185 CM, AKRYL NA PŁÓTNIE. FOT. N. WIERZBIČKA

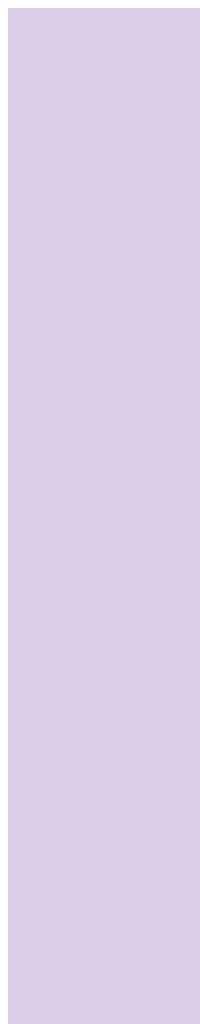
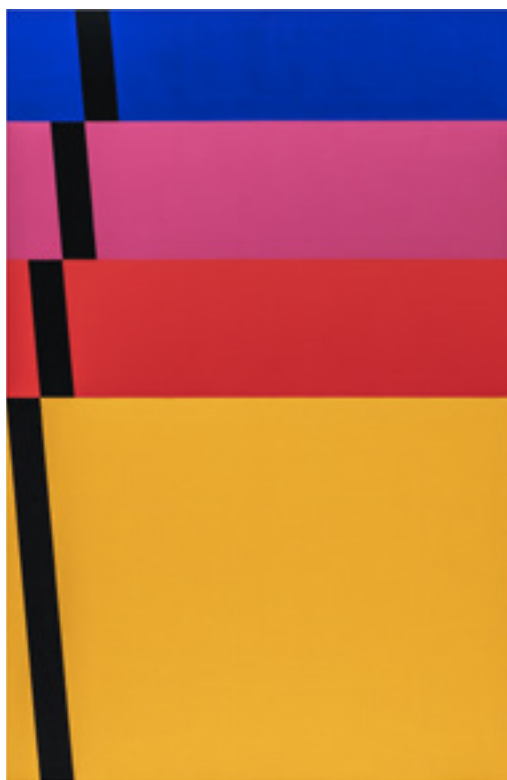
↙ IL. 3: JAKUB CIĘŻKI, *RUSZTOWANIE III*, 2010, 200×150 CM, TECHNIKA MIESZANA. FOT. K. MORCINEK



◄ IL. 4: JAKUB CIĘŻKI, *RANDOM STARLIGHT*, 2021, 230×185 CM, AKRYL NA PŁÓTNIE, KOLEKCJA PRYWATNA. FOT. N. WIERZBICKA

↓ IIL. 5: JAKUB CIĘŻKI, *TWINS (DYPTYK)*, 2021, 180×120 CM KAŻDY, AKRYL NA PŁÓTNIE. FOT. N. WIERZBICKA

58



że udało się im duże pałacowe wnętrza ożywić sztuką (il. 1). Oglądałem te wnętrza przed powieszeniem obrazów. Mimo że przez kilkadziesiąt lat były używane na potrzeby uczelnianej dydaktyki, zachowały pierwotny układ i charakter. Dominowało w nich jednak poczucie pustki i opuszczenia, jakiego doświadcza się we wszystkich porzuconych, pozbawionych funkcji, martwych już obiektach. To wrażenie udało się przełamać obecnością obrazów, co świadczy o sile ich oddziaływania.

Wbrew szumnemu tytułowi malarstwo, które Ciężki zdecydował się pokazać, można nazwać w pełni abstrakcyjnym co najmniej z wahaniami. Na większości płócien widać reminiscencje jakichś trójwymiarowych konstrukcji, kojarzących się z ramami okien, skonstruowanych z dużymi płaszczyznami jednolitego koloru, np. w obrazie *In the Cold Light of Morning* (il. 2). Nawiasem mówiąc, tytuły są znaczące, ale ich związek z obrazami opiera się na ciągu osobistych skojarzeń, nieczytelnych dla widza. W zamyśle artysty obrazy te jednak powinny wzbudzać przy najmniej niejasne poczucie znaczenia. Wszystkim, którzy znają dawne obrazy Ciężkiego, owe ramy nieuchronnie kojarzą się z rzeczywistością. Artysta tłumaczył mi, że chodziło o wydobycie kontrastu między konkretnością ramy i efektem przestrzenności rozległych połąci płótna zasugerowanym mniej precyzyjną pracą pędzla. Ale ta różnica faktur nie rzuca się w oczy, a przestrzeń nie jest tak oczywista, jak chociażby w obrazach z cyklu *Rusztowania* (il. 3). Nie wiadomo, o jaką przestrzeń chodzi, na co te okna miałyby się właściwie otwierać. Na tytułowe chłodne światło poranka? Na pewno nie na jakiś inny wymiar. Obrazy te niełatwo oglądać, stawiają opór, następczą interpretacyjnych trudności i nie uderzają niczym oczywistym, poza mocnym efektem wizualnym. Czuję się, że są rezultatem koncepcyjnych zmagania, które nie przyniosły jeszcze klarownego rozwiązania.

Z drugiej strony, wcześniejsze obrazy Ciężkiego – realistyczne, hiperrealistyczne czy fotorealistyczne, jakkolwiek je określić – z reguły zawierały spory ładunek abstrakcji. *Rytm balustrad* i *żeberek kaloryfera*, *konstrukcja* drabinek i *rusztowań* umieszczonych w nieokreślonej przestrzeni, *układ* linii boiska na parkiecie, *fragmentaryczność* neonów – we wszystkich tych pracach Ciężki budował geometryczny porządek współistniejący z rzeczywistością, jak fotograf próbujący dostrzec ład w bogactwie widzialnego świata. Mimo natrętnej obecności szczegółowo przedstawionych przedmiotów obrazy te były proste, a przedmioty wypreparowane z otaczającej rzeczywistości. Dostrzegało się w nich napięcie między ludzającym przedstawieniem fragmentu rzeczywistości i abstrakcyjnym porządkiem narzuconym przez artystę. W obrazach z ramami okien niewiele się zmienia. Zniknęła fotorealistyczna rzeczywistość, ale nie zniknęło napięcie między przedstawieniem i abstrakcją, uległo tylko odwróceniu i poniekąd spłyceniu.

Z tamtymi obrazami chciałbym skonstruować trzy najnowsze, *Random Starlight* (il. 4) i podwójny *Twins* (il. 5). Z pozoru różnica między nimi nie jest duża: artysta zastąpił sugestię trójwymiarowej ramy płaskimi

czarnymi paskami, a płaszczyzny koloru przestały udawać przestrzeń. Konsekwencje tego zabiegu jednak trudno przecenić. Dotychczasowe napięcie między abstrakcją i przedstawieniem ustąpiło miejsca napięciu między geometrycznymi płaszczyznami koloru, zachodzącymi na siebie, jak w *Twins*, lub zestawionymi ze sobą, jak w *Starlight*. Wydaje mi się, że na tym polega istota przemiany, która dokonała się w malarstwie Ciężkiego – na zmianie dialektycznego problemu, będącego osnową jego obrazów, z relacji obraz – świat na relację forma – forma.

Dla poszukiwacza rytmów i obrazowego porządku taki skok w płaskość jest najlepszą formą wyzwolenia od rzeczywistości, której pozostałości ciążyły nad większością jego obrazów. Zwłaszcza *Random Starlight*, najbliższy Theo van Doesburgowi, będący być może dialogiem z jego bezkompromisowością, oznacza powrót do źródeł XX-wiecznego modernizmu. Artystyczną drogę, którą Ciężki przebył w ostatnich kilku latach, da się opisać w kategoriach greenbergowskiej wizji nowoczesności, polegającej na przejściu od przedstawiania świata do abstrakcji, a zwłaszcza na akceptacji płaskości obrazu jako istoty i punktu dojścia XX-wiecznego malarstwa. Płaskość zawsze była ziemią obiecaną abstrakcji geometrycznej.

Płaskie obrazy przestają obrazować, odsyłać do czegoś, czym nie są, zwalniają z konieczności poszukiwania znaczeń poza samymi sobą. Koncentrują się na formie, a ona pozwala im rozpocząć samodzielną egzystencję. Skojarzenia z rzeczywistością ustępują przed czystą siłą działania. Dlatego te nowe obrazy są mocne. I nie tylko mocne, ale dojrzałe – równie mocne jak *Rusztowania*, ale od nich dojrzałsze. Mam wrażenie, że Ciężki wreszcie odnalazł język, który mu bardziej odpowiada i który – jak u wszystkich XX-wiecznych abstrakcjonistów zaczynających od malowania rzeczywistości – wyzwolił w nim nowe siły twórcze. Płaskość geometrycznych kształtów na nowo zjednoczyła jego wycucie formy i koloru, zawsze dla niego ważne, ale zaprzęgnięte teraz nie do potęgowania wrażenia rzeczywistości, lecz wzmacniania ekspresyjnego działania barwnych płaszczyzn. Koncentracja formy i koloru przesądza o sile tych nowych obrazów. Nie wiem, czy można to nazwać triumfem, ale na pewno jest to z trudem wywalczone zwycięstwo, które wygląda na przełomowe. ✖



ANDRZEJA SZARKA

ŚWIAT WŁASNY



WŁASNY ŚWIAT

Poszukując informacji na temat Andrzeja Szarka, w popularnej Wikipedii czytamy: *polski rzeźbiarz, [...] uprawia rzeźbę, rysunek, plakat, performance i happening [...]. Studiował [...] na Wydziale Rzeźby Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie...* Z kolei, na oficjalnej stronie internetowej Instytutu Sztuk Plastycznych Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach podano: *Prof. dr hab. Andrzej Szarek [...] uprawia rzeźbę, rysunek, happening, plakat.* Podobną informację znajdziemy na stronie internetowej Katedry Rzeźby Instytutu Sztuk Plastycznych Uniwersytetu Śląskiego: *rzeźbiarz...* [itd.]. Tylko tyle.

61

...kamień, metal, drewno, nikomu niepotrzebne przedmioty codziennego użytku, jakieś powyginane łyżeczki, stare klucze, którymi już niczego nie można otworzyć, wyszczerbiony widelec, aluminiowy czajnik, korbka od starego młynka, na wpół uschnięte drzewo z wyprutym wnętrzem, wzburzona rzeka, zardzewiały piecyk z esowato wygiętą rurą (kiedyś kogoś ogrzewał), powietrze unoszące się nad ławkami w parku, osoby przechodzące ulicą, za nimi defilująca orkiestra dęta, zgnieciona manierka wojskowa (ktoś z niej pił, ktoś inny ją rozdeptał), skrzypce obite blachą, pokrywka od garnka, pogięta mosiężna waltornia, zardzewiała kłódka z tkwiącym w niej kluczem, chór kobiecy, ciężarówka jadąca ulicą, maszerujący tłum, duża grupa motocyklistów (wypada z rykiem silników z bocznej uliczki), chmury na niebie, stół - na nim krzesło, zabawki dla dzieci, karuzela/aktorzy/kombajn, dziesięciopiętrowy blok mieszkalny, winda, w windzie krzesło, samochody jadące ulicą...

...i nad tym WSZYSTKIM, nad tym swoistym tworzywem nasyconym zużytą przeszłością, nad przedmiotami, na których treść odcisnęła się



← ANDRZEJ SZAREK, *ORKA*, CERAMIKA, BRĄZ, 40×25×20 CM, 1982. FOT. ZE ZBIORÓW AUTORA

→ ANDRZEJ SZAREK, *MÓJ DOM*, 200×200×200 CM, TECHNIKA WŁASNA, 2007. FOT. ZE ZBIORÓW AUTORA

↓ ANDRZEJ SZAREK, *CHUSTA ŚWIĘTEJ WERONIKI*, 500×500×200 CM, TECHNIKA WŁASNA, 1992. FOT. ZE ZBIORÓW AUTORA





jak „zapis ludzkiego życia” w długim, intensywnym – niemal do zniszczenia – użytkowaniu, nad dobrze znanymi nam elementami krajobrazu, tej otaczającej nas codziennej rzeczywistości, na którą już nie zwracamy uwagi (bo przecież jest codziennie), nad tłumem, który przeszedł ulicą, nad starymi zabawkami, kawałkami pociętej blachy, przypadkowymi ludźmi na ulicy, chmurami na niebie, nad wzburzoną rzeką, chciałoby się rzec – nad żywiołami; nad tą „materią”, będącą nośnikiem przekazu ideowo-treściowego, panuje ANDRZEJ SZAREK. Wprawia w ruch bądź zatrzymuje tłum przechodniów, dyryguje 18 orkiestrami dętymi, kieruje ruchem kilkudziesięciu taksówek jeżdżących z piskiem opon i uspokoja nieokiełznany harmider, zespalając wizję i fonię w jedną całość. Na koniec zrzuca z przelatujących samolotów tysiące ulotek (*5 minut Apokalipsy*, Nowy Sącz 1990), tworzy spektakl na chór i setkę wyjących motocykli (*Koncert weteranów*, Szklarska Poręba 1992), prowadzi „krucjatę” zabawek, ciągnąc srebrnego mercedesa (*Spacer*, Nowy Sącz 2015), kieruje tłumem: każe iść w prawo – tłum idzie w prawo, wydaje nowe polecenie – tłum idzie w lewo, zapala pędzące ulicą ciężarówki (*Pielgrzym*, Częstochowa 2003), dyryguje płomieniami ognia (*Mea Culpa*, Częstochowa 2006), niczym jakiś mag łączy i dzieli żywioły (*Czyścić. Rzeka*, Częstochowa 2013), zbiera do kuchennej miski „energię”, którą przelewa na talerze, obdzielając nią – jak boskim pokarmem – uczestników wydarzenia (*Dar*, Nowy Sącz 2016), podnosząc i opuszczając rękę, „włącza” chór i „wyłącza” chór, innym razem z udziałem milczącego chóru piecze kiełbasę nad ogniskiem, używając do tego dźwigu (*Po-trawa I*, Orońsko 1992), „głosi” *Kazanie do ptaków* (Nowy Sącz 1993, spektakl z udziałem tenora Bogusława Morki i statystów)...

Absurd i poezja zderza się z prozą codzienności, wzniosłość – z atmosferą domowego zacisza (energia mistyczna/kuchenna miska), wielkość miesza się z drobiazgowością (*Nitka*, Sandomierz 1998, spektakl z udziałem nitki, obrazu, rzeźby, widzów i Andrzeja Szarka), mistyka i „prywatne” sacrum (*Baranku Boży...*, 2014; *Tabernaculum*, 1994; *Moje Tabernaculum*, 2006) zespała się z profanum (*Piesek Pana Boga*, 2009), stara szczotka staje się miniaturą Ziemi, a może tylko ziemi, którą człowiek mozolnie dopasowuje do swoich potrzeb (*W polu*, 1982). Mały, pocięty, zbity gwoździami świat wielkich tematów i własnych reminiscencji biblijnych (*Wieża Babel*, 1985) sąsiaduje z wielkością swoistego mikroświata (*Orka*, 1982), ubóstwa i wiejskiej codzienności (*Dom*, 1984), dramat i wzniosłość (*Poległym Ikarom*, 1984) mija się z komizmem (*Błazen TV*, 1986) i komicznością (*Arka Noeczka*, 1992), powaga (*Jeździec Apokalipsy I*, 1988) z jakąś wręcz domową małostkowością, spod której „wystaje” niepokojące przesłanie (*Kapliczka*, Zakopane 2000; *Kotlet po polsku*, 2008). W końcu Szarek sam staje się dla siebie tworzywem, swoistym elementem dzieła, budując nową, jakby osobną tożsamość (*Jego wina*, 2001; *Mea Culpa*, Częstochowa 2006)...

Tego nie można opisać. Jest tu wszystko. Przy tej obfitości i różnorodności formalnej (i materiałowej), ale też i artystycznej (wspomniane:

ATW

W

rzeźba, performance, happening itd.). Andrzej Szarek tworzy jakby jedno wielkie dzieło. Zwarte i nasycone treściowo bagażem JEGO pamięci, JEGO własne, prywatne dzieło. Unosi się nad tym światem reminiscencji i przemyśleń, otwierając go i wpuszczając nas w wykreowaną przez siebie rzeczywistość. Pozwalając przyłączyć się do aktu kreacji „wydarzenia publicznego” lub pokazując zbudowany przez siebie „przedmiot”, zostawia margines swobody na interpretację i refleksję nad tym, co przed nami odsłonił. Wszystko to dzieje się jak jakiś jeden byt, nierozzerwalnie, jakby stało w miejscu, jakby Szarek cały czas pracował nad jednym zadaniem, które sobie postawił do wykonania. Pewnego dnia zaczął... i tak już zostało. Rzeźba? Performance? Happening? Czy może nasycona metaforą i swoistą mistyką poezja obywatelska się bez słów i znaków graficznych? Wydaje się, że żadne wartościowanie i chronologia nie ma tu uzasadnienia. To po prostu JEST i trwa. Trwa w pamięci twórcy, trwa w refleksji nad tym, co go otacza i jest w nim samym. Żeby zrozumieć dzieło Andrzeja Szarka, trzeba zatrzymać się nad całym zespołem różnorodnych odniesień do jego przeszłości, do tej lokalnej i wręcz dosłownie domowej, własnej tradycji, w której cały tkwi. Zatrzymać się na prozaicznych, banalnych kontekstach, które w jego dziełach nabierają wymiaru uniwersalnego, zmuszając odbiorcę do przemyśleń nad – chciałoby się powiedzieć patetycznie – podstawowymi problemami egzystencji człowieka (*Orka; W polu; Dom* czy np. *Modlitwa*, 1986; *Życie po życiu*; 1991; *Góralu czy ci nie żal*, 1992; *Polewka*, 2017).

Czy ten cały świat Andrzeja Szarka – te kreowane przez niego wydarzenia (akcje i spektakle zrealizowane w Nowym Sączu, Orońsku, Szklarskiej Porębie, Preszowie na Słowacji, w Zakopanem, Sandomierzu, Częstochowie, m.in.: *Uspokojenie rynku*, 1991; *Old Angels*, 1991; *Koncert dla chorej ziemi*, 1992; *Pieśń Arki*, 1996; *Nitka*, 1998; *Labirynt*, 1999; *Siewcy*, 2000; *Supersam*, 2001; *Kody czasu*, 2001; *Cultus Terrae*, 2002; *Dekalog*, 2002; *Pielgrzym*, 2003; *Mea Culpa*, 2006; *Alchemik*, 2009; *Wrzątek Frasobliwy*, 2009; *Czyściec. Rzeka*, 2013; *Świętych obcowanie*, 2014; *Spacer*, 2015; *Dar*, 2016), te tworzone przez niego „przedmioty”, jak jakieś osobliwe, powoływane do życia nowe byty (*Fałszywy prorok*, 1988; *Jeździec Apokalipsy*, 1988; *Stary Sącz*, 1995; *Nieskończoność*, 1995; *Omnia Audit*, Orońsko, 2006; *Katedra*, 2006; *Kurator*, 2009; *Down Town*, 2012) – czy to wszystko jest tylko polemiką, przejawem buntu artysty wobec współczesnych stereotypów, formą prowokacji, sprzeciwem wobec koniunkturalizmu kultury masowej? Twórczość Andrzeja Szarka to raczej diagnoza otaczającego nas świata pustych przekonań i bezwartościowych „prawd”, jakiejś powierzchownej i płytkiej miłośności, która zawłaszcza nie tylko popularne mass media, ale ogarniając sferę kultury określanej mianem „wyższej”, wdiera się do naszej świadomości, kształtując wykrzywioną wizję współczesnego świata. Artysta jest tu nie tyle buntownikiem, co mentorem, który przez skondensowaną rzeczywistość zamkniętą w tworzonych przez siebie „przedmiotach-bytach” i spektaklach realizowanych w przestrzeni publicznej, zdaje się przywracać właściwe



✦ ANDRZEJ SZAREK, CZYŚCIEC. RZEKA (WIDEO), ANDRZEJ SZAREK, WODA, CZĘSTOCHOWA 2013. INAUGURACJA 8. TRIENNALE SZTUKI SACRUM. FOT. ZE ZBIORÓW AUTORA

✦ STANISŁAW GAJEWSKI, ŁAWECZKA [HUXLEYA] W DUBLINIE... (DUBLIN/IRLANDIA, NA ŚWIEŻYM POWIETRZU, 2008). FOT. S. GAJEWSKI

znaczenie spaczonym normom i wartościom. Wskazując „kierunek marszu” zgromadzonym przechodniom, dyrygując orkiestrami, panując nad hordą motocyklistów, nad pędzącymi płonącymi ciężarówkami, „zamieniając” dziesięciopiętrowy blok mieszkalny w biblijny *Dekalog*, wiedzie za sobą – niemal dosłownie, jak w wydarzeniu *Spacer* – tłum „nawróconych” uczestników..



Zajmując się satyrą (która w istocie często stroni od śmieszności i zabawy), wielokrotnie próbowałem przenieść moje rysunki-komentarze w „trzeci wymiar”. Zacząłem w 2005 roku „rzeźbą na temat dowolny” (*Dookoła świata*), potem były: *Pomnik chmury*, *Pomnik wesołego rowerzysty*, *Alejka bardzo (źle)zasłużonych (akt I: ekshumacja; akt II: plantowanie terenu) – modele*, *Magazyn przedmiotów bezużytecznych*, *Fräulein Erika tipt immer noch (auf ihrer Schreibmaschine)*, *Ławeczka w Dublinie, na której Huxley mógłby sobie posiedzieć, gdyby 15 sierpnia 1921 roku był w Dublinie* (Dublin/Irlandia, *Na świeżym powietrzu*, 2008), *Książka żywa* (udział w trzech wystawach: *Galeria Salon Akademii ASP w Warszawie 2016*; *Muzeum Narodowe w Szczecinie 2017*; *Muzeum Okręgowe w Bydgoszczy 2017*) oraz wciąż (niestety) aktualny *Słowniczek podręczny albo rozmówki polsko-polskie* (wystawa *Wieża Babel*, Oranżeria Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie, 2017), do którego dodałem aneks: *Podstolik dyskusyjny*.

Nasycona swoistą poetycką metaforą i pełna refleksyjnych odniesień, twórczość Andrzeja Szarka jest mi szczególnie bliska. Poznaliśmy się dopiero w 2017 roku. To dla mnie bardzo ważna znajomość. ✦

BIBLIOGRAFIA

(w wyborze)

https://pl.wikipedia.org/wiki/Andrzej_Szarek (dostęp: 12.11.2021)

<https://web.archive.org/web/20130420170519/http://instytut sztuki.us.edu.pl/kr/andrzej-szarek> (dostęp: 12.11.2021)

https://www.kul.pl/wernisaz-wystawy-rzezby-andrzeja-szarka-w-galerii-sztuki-sceny-plastycznej-kul,art_86415.html (dostęp: 12.11.2021)

<https://us.edu.pl/prof-andrzej-szarek-uhonorowany-medalem-zasluzony-kulturze-gloria-artis/> (dostęp: 12.11.2021)

A. Szarek [słowo od autora] oraz J. Fober, D. Juruś, J. Kucz, *Szarek*, Nowy Sącz 2017, wydanie 2 poprawione

Andrzej Szarek. Rzeźba. Rysunek, Galeria Obecna, 26.06–26.07.2020, katalog wystawy



MAREK MAKSYM CZAK

Holocaust à la Sasnal

↓ WIDOK WYSTAWY. FOT. M. JAZWIECKI



W połowie czerwca 2021 w warszawskim Muzeum POLIN otwarto wystawę malarstwa Wilhelma Sasnala. Jej tytuł *Taki pejzaż* to świadome przywołanie wiersza Andrzeja Szmidta o tym samym tytule, napisanego na początku lat 60. XX wieku. Szmidt, nie upiększając obrazu powojennej Polski, ukazał szarą rzeczywistość kraju naznaczonego śmiercią wielu ludzi. W poetyckim komentarzu nie znajdziemy cienia nadziei na lepsze czasy. Wilhelm Sasnal i towarzyszący mu kurator Adam Szymczyk w pewnym stopniu wtórują poecie, gdyż obaj zapragnęli zwrócić uwagę na polski pejzaż jako na krajobraz po Zagładzie, miejsce tragicznych wydarzeń, które po wielu latach nadal wywołują silne emocje. Jest to również miejsce, które ich zdaniem nie napawa optymizmem. Zgodnie z sugestią Szymczyka, Sasnal ukazuje wyjątkowy pejzaż, wykreowany w opozycji do silnie ugruntowanego w polskiej kulturze pejzażu romantycznego, malowanego ku pocieszeniu serc, idealizującego polskość oraz opierającego się na kategoriach wzniosłości. Tymczasem omawiana wystawa proponuje coś odwrotnego.

Na prawo od wejścia znalazł się obraz *Zawa Srod*, który powstał na podstawie fotografii z napisem *Warszawa Śródmieście*. Autor wyjaśnia, że ze zdjęcia został wybrany fragment napisu, który układa się w hebrajsko brzmiącą nazwę. Dzieło stanowi punkt wyjścia do przyjętej na wystawie narracji i trafnie ujmuje problem nieobecności Żydów w polskim społeczeństwie, tym samym w Warszawie, która przed wybuchem II wojny światowej była drugim miastem na świecie (po Nowym Jorku) pod względem liczby mieszkańców wyznających wiarę możeszową. Na wprost przywołanego dzieła zawisł obraz, również o kwadratowym formacie, *Polska - Izrael* z 2000 roku. Komentuje on polsko-żydowskie relacje, ale nie w odwołaniu do przeszłości, lecz współczesności, gdyż zdaniem Sasnala w Polsce wciąż żywy jest antysemityzm.

Oglądając dalszą część wystawy, łatwo zauważyć, że artysta spogląda na Zagładę z innej perspektywy niż ta, wedle której oprawcami są wyłącznie Niemcy. Wiele prac akcentuje udział Polaków w tej zbrodni, uznając ich współodpowiedzialnymi za Holocaust. Ten problem interesuje artystę od około 2000 roku, czego dowodem są liczne obrazy. W tamtym czasie miała miejsce rewizja poglądów twórcy na temat postawy Polaków wobec Żydów. Malarz obejrzał film *Shoah* francuskiego dokumentalisty Claude'a Lanzmanna, przeczytał *Sąsiadów* Jana Tomasza Grossa, a w 2001 roku zapoznał się z komiksem *Maus. Opowieść ocalałego* autorstwa amerykańskiego rysownika pochodzenia polsko-żydowskiego Arta Spiegelmana. Do dzieła Spiegelmana bezpośrednio odnosi się zbiór obrazów pod tą samą nazwą. Składające się nań czarno-białe kompozycje można uznać za dodatkowe ilustracje komiksu. Są pierwszymi realizacjami Sasnala komentującymi eksterminację Żydów. Twórca wyznaje: *Temat Zagłady wbrew mojej woli przychodzi do mnie i muszę się z nim jakoś mierzyć i po prostu zająć. (...) Czasami już myślę, że nie zaśpiewam kolejnej piosenki o Holocauście, ale okazuje się, że co jakiś czas*





↑ SHOAH (LAS), 2003, OLEJ NA PŁÓTNIE, KOLEKCJA PRYWATNA

➤ BEZ TYTUŁU, 2016, OLEJ NA PŁÓTNIE, DEPOZYT W MUZEUM HISTORII ŻYDÓW POLSKICH POLIN, FOT. DZIĘKI UPRZEJMOŚCI ARTYSTY I FUNDACJI GALERII FOKSAŁ, WARSZAWA

➔ BEZ TYTUŁU (POLAK), 2010, OLEJ NA PŁÓTNIE, MUZEUM NARODOWE W WARSZAWIE



historie wojenne są mocniejsze ode mnie.¹ Artysta wyraźnie zaznaczył, że wystawione obrazy nie są malowane dla szerokiej publiczności. Zostały pokazane jakby przy okazji, bo przede wszystkim mają zaspokoić jego prywatne potrzeby przepracowania traumy zrodzonej na skutek analizowania tragicznych wydarzeń.²

Sasnal robi to na różne sposoby. Oprócz czarno-białych dzieł o graficznej budowie, opartych na walorowych kontrastach, maluje również wielobarwne kompozycje znacznych rozmiarów. Te prace można uznać za najlepsze w jego twórczości. I nie chodzi o obrazy bezprzedmiotowe, np. *Powidok* z 2019 roku, który stanowi nieudaną powtórkę klasycznej abstrakcji z kręgu Color Field Painting, lecz o malarstwo ukazujące konkretne miejsca. Niejednokrotnie są to sceny figuratywne, gdy Sasnal z wyjątkową lekkością buduje kompozycje o nieprzeciętnej kolorystyce i idealnie wyważonej tektonice. Świadczy to o bardzo dobrym warsztacie, który pozwala twórcy na realizację atrakcyjnych prac bogatych w stricte malarskie efekty. Doskonałymi tego przykładami są *Shoah (Las)* z 2003 roku, *Chlew* z 2011 roku, a przede wszystkim nietytułowany obraz z 2016 roku, ukazujący obóz koncentracyjny na Majdanku. Szczególnie na to ostatnie dzieło można patrzeć w nieskończoność. Z drugiej strony, gdy zapomnimy o formie pracy i uświadomimy sobie, że patrzymy na obraz miejsca, gdzie uwięziono około 150 tys. Żydów i Polaków, z czego połowę spalono w pięciu komorach gazowych, natychmiast odwrócimy od pracy wzrok.

Sasnal, w przeciwieństwie do Szmidta, estetyzuje obraz śmierci, czerpie perwersyjną przyjemność z przyglądania się jej. Wbrew jego zapewnieniom można odnieść wrażenie, że robi to z zimną krwią. Najbardziej niepokojące jest to, że w dorobku twórczym Sasnala liczba tego typu prac z każdym rokiem rośnie. Estetyzacja obrazu Zagłady bądź miejsc naznaczonych Zagładą jest tu posunięta za daleko. To świadczy o pewnej zuchwałości twórcy, który zawłaszcza obraz Holocaustu, ujarzmia go i podporządkowuje konkretnej konwencji artystycznej. Tymczasem *Shoah* nie jest przekładalne na żaden język. Tego horroru nie sposób opisać. Wszelkie próby jego wizualizacji, tym bardziej poddane silnej estetyzacji, zdają się być skazane na niepowodzenie. Rzuca się to w oczy szczególnie w przypadku Sasnala, który z obrazowania Holocaustu dodatkowo czerpie merkantylne korzyści, co pod względem etycznym jest wysoce wątpliwe. Wystarczy zauważyć, skąd przyjechały na wystawę obrazy. To najbogatsze muzea i fundacje z Zachodu. Zatem Holocaust à la Sasnal zdaje się być wypowiedzią nieszczerą, wyartykułowaną bynajmniej nie z intymnej potrzeby przepracowania traumy.

1 *Wilhelm Sasnal: oprowadzanie autorskie po wystawie „Taki pejzaż”*. Materiał wideo zamieszczony na portalu YT i stronie Muzeum POLIN (dostęp: 4.12.2021).

2 *Ibidem*.





♣ BEZ TYTUŁU (MAUS 4), 2001, OLEJ NA PŁÓTNIE, MUZEUM HISTORII ŻYDÓW POLSKICH POLIN

Zagłada jest traumą, do której po jej przepracowaniu człowiek nie ma potrzeby powracać bądź już nie chce powracać. Sasnal jednak powraca nieprzerwanie od ponad 20 lat. Trudno znaleźć w historii sztuki analogiczną postawę. Xawery Dunikowski, były więzień KL Auschwitz, na przepracowanie Holocaustu potrzebował siedmiu lat. Leszek Sobocki, który doświadczył Zagłady pośrednio, poświęcił temu problemowi w sumie sześć lat. Obaj tworzyli, przepłakując tragiczne doświadczenia, aby następnie zwrócić się w swej sztuce ku innym zagadnieniom.

*Taki pejzaż nie dotyczy wyłącznie historii wojennych. Artysta objaśnia: pokaz odnosi się również do kwestii obcości i wykluczenia. (...) Zawsze mnie interesuje pozycja kogoś, kto jest na marginesie. Sam nieraz to od czuwam.*³ Okazuje się, że nieprzerwanie powiększająca się od 2002 roku sława malarzowi nie wystarcza. Pokaz indywidualny w Zachęcie w wieku 35 lat w 2007 roku to również za mało, by nie czuć się wykluczonym. Pierwsze miejsce na liście 100 najważniejszych artystów z całego świata, jaką swego czasu opublikował renomowany magazyn sztuki *Flash Art*, także nic nie znaczy. Tak samo może być odebrany przez artystę stempeł wielkości, jakim pragnie Sasnala naznaczyć Muzeum POLIN, organizując komentowaną wystawę.

Nie można się zgodzić z jej kuratorem, który przeciw wagę dla krajobrazów romantycznych w polskiej historii malarstwa upatruje dopiero w twórczości Sasnala. Szymczyk nie dostrzegł pejzaży Witkacego, Andrzeja Wróblewskiego czy Macieja Bieniasza, a sama ekspozycja pokazuje Sasnala stosującego tani chwyt negacji. Najpierw ożywić stereotypy, następnie je zanegować. I tak w kółko. Oczywiście, że część polskiego społeczeństwa współpracowała z niemieckim okupantem. Jednak Sasnal wszystkich współpracowników wrzuca do jednego worka i krzywdząco osądza w ten sam sposób. Nie zgłębia, co było przyczyną takiej ich postawy. Czy zawsze wynikała z antysemityzmu? Czy strach przed śmiercią własną i bliskich w konsekwencji braku posłuszeństwa nakazom Niemców nie miały wpływu na działania niektórych Polaków?

Dodatkowym przykładem stosowanej przez Sasnala drogi na skróty jest postać jeźdźca bez twarzy, widocznego na obrazie *Polak*, stanowiącym parodię *Portretu Maksymiliana Oborskiego na koniu* autorstwa Piotra Michałowskiego. W tym działaniu nie zobaczymy nic nowego, jedynie mało błyskotliwą dekonstrukcję idącą na łatwiznę. To za mało, aby nazwać Sasnala współczesnym Matejką, czego życzy sobie krytyk Piotr Policht po obejrzeniu wystawy w Muzeum POLIN. Wystawione tam obrazy nie proponują nowej myśli, nie problematyzują ważnych kwestii, lecz je spłaszczają i poddają jednostronnemu oglądowi. W dodatku, wbrew własnym słowom artysty, Sasnal komentuje nie historię, lecz pamięć o historii, która zawsze jest subiektywna. W taki sposób nie zbliżymy się do prawdy, jedynie do jej zniekształconego odbicia. ✘

W I T R Y N A

W I T R Y N A

RZEŹBIARZY

75



RZEŹBIARZY

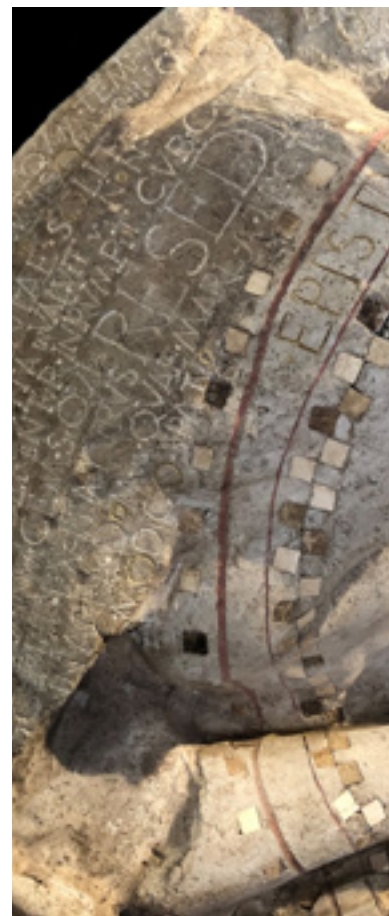


ALBERT MIKOŁAJ KOZAK

W 2018 roku uzyskał dyplom z wyróżnieniem na Wydziale Rzeźby Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, w pracowni prof. Adama Myjaka, aneks z medalierstwa w pracowni prof. Hanny Jelonek. Obecnie asystent na macierzystym wydziale w Pracowni Rzeźby prof. Adama Myjaka oraz w Pracowni Drewna dr. Marka Kowalskiego. Brał udział w wystawach krajowych i zagranicznych, m.in. w Warszawie, Gdańsku, Poznaniu, Barcelonie, Londynie. Laureat konkursów i przeglądów artystycznych, np. „MEAM Purchase Award” na 15th International ARC Salon w Nowym Jorku, „Mencion de Honor” na Figurativas 2019 w Barcelonie, „The Tiranti Prize” na FACE2020 w Londynie, „Złotego Dłuta” za najlepszy dyplom Wydziału Rzeźby ASP w Warszawie. Finalista konkursu o Stypendium YES w Poznaniu, stypendysta Uniwersytetu w Bergen (Norwegia), stypendysta rektora Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Reprezentant kraju na XXXV FIDEM Art Medal Congress and Medal Exhibition w Ottawie (Kanada). Od 2020 roku członek FIDEM. Jego prace znajdują się w kolekcjach krajowych i zagranicznych (m.in. w MEAM Muzeum w Barcelonie).

→ KŁAMCA, DREWNO, STAL, ZŁOTO 24CT,
280×280×60 CM, 2021

↓ EPISTULAE AD TACITI / LISTY DO TACYTA,
BETON, MOZAIKA, 120×120×35 CM, 2020







MAŁGORZATA GUROWSKA

Artystka wizualna, autorka książek, wykładowczyni i kuratorka. Tworzy z myślą o uwzględnianiu perspektywy innych gatunków, zwłaszcza tych eksploatowanych i dyskryminowanych przez człowieka. Autorka i współautorka wielokrotnie nagradzanych książek, w których skupia się na kwestiach politycznych i społecznych, krytycznie opisując relacje ludzi i nie ludzi, m.in. *ZOEpolis. Budując wspólnotę ludzko-nie-ludzka* (2020), *Mandragora – klasyfikacje* (2020), *Psikusy* (2017), *Lokomotywa/ /IDEOLO* (2013). Absolwentka Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, obecnie prowadzi Pracownię Rysunku na Wydziale Rzeźby macierzystej uczelni.

MYKOsystem

MYKOsystem to wystawa-instalacja w polskim pawilonie na XXII Triennale di Milano *Broken Nature. Design Takes on Human Survival*. w 2019 roku. Została zainicjowana i zorganizowana przez Instytut Adama Mickiewicza, odpowiedzialny za przygotowanie pawilonu narodowego. Instalacja składa się z drewnianego obiektu, infografik, animacji, instalacji dźwiękowej, grafik, plakatu oraz katalogu. Wszystkie elementy tworzą spójną całość. Tematem wystawy w polskim pawilonie jest współpraca między człowiekiem, drzewem i grzybem, której centralnym elementem jest drewno widziane z perspektywy różnych gatunków.

Kuratorka Agata Szydłowska, artystka wizualna Małgorzata Gurowska oraz architekt Maciej Siuda przygotowali wystawę, która od 1 marca do 1 września 2019 reprezentowała Polskę.

MYKOsystem opiera się na współpracy międzygatunkowej. Jest to studium jednego materiału widzianego z perspektywy różnych gatunków. Tym materiałem jest drewno. Dla nas budulec i surowiec, dla grzyba może być pożywieniem, a dla innego przedstawiciela tego królestwa – ciałem żywej rośliny, z którą współpracuje dla obopólnej korzyści. Z perspektywy drzewa drewno nie istnieje, jest tylko ciało.

MYKOsystem opowiada także o miejscu drzewa/drewna w szerokim kontekście organizmu, ekosystemu, planety, w głębokim czasie. Żeby wyprodukować instalację i druki ścięte zostały drzewa. Gałęzie, kora, korzenie zostały zniszczone. Razem z wycięciem drzewa zniknął dom dla ptaków i ssaków, insektów, grzybów i innych roślin. Te zwierzęta, które nie zostały zabite, poddano stresowi i wypłoszono. Usunięcie drzewa wprowadziło także zmiany w sąsiadującym z nim środowisku, w glebie i oświetleniu oddziałującym na inne organizmy. Pozostałości prehistorycznych drzew, obecnie w formie ropy naftowej, zostały użyte do transportu elementów ekspozycji, a także do produkcji m.in. opakowań i materiałów ochronnych.



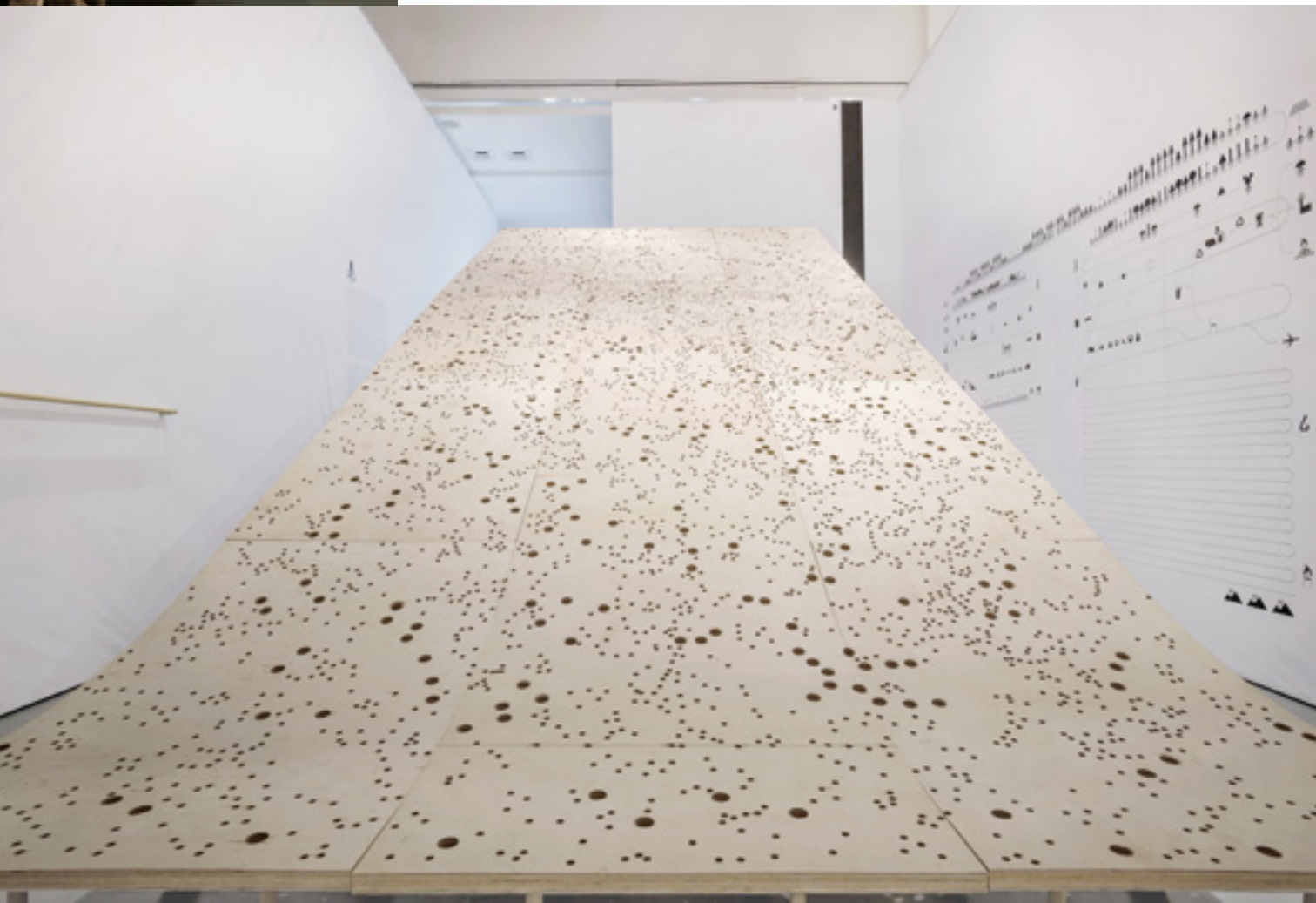


Jeśli pomyślimy o współpracy międzygatunkowej w kontekście projektowania i produkcji przedmiotów, rośliny i zwierzęta przestaną być zasobami, lecz staną się partnerami. Czy bylibyśmy w stanie zrzec się panowania nad materiałami i rzeczami tak, by inne gatunki również mogły z nich korzystać? Co by było, gdyby człowiek stał się tylko czasowym użytkownikiem wyprodukowanych przez siebie przedmiotów? Chcemy przededefiniować relacje między grzybami, drzewem a człowiekiem tak, by oparte były na symbiozie, a nie konkurencji i eksploatacji.

Dzięki współpracy Narodowego Centrum Kultury z Instytutem Adama Mickiewicza w Kordegardzie, Galerii Narodowego Centrum Kultury, projekt *MYKOsystem* był prezentowany również polskiej publiczności.

← MYKOSYSTEM, FOT. M. GUROWSKA

↓ MYKOSYSTEM, FOT. L. PRIVITIERA







URSZULA ŚWIĘCICKA

Wiceprezes OW ZPAP. Wykładowca ASP w Warszawie. Kurator, pomysłodawca inicjator i organizator cyklicznych wydarzeń odbywających się w OW ZPAP oraz ASP. Uprawia rzeźbę, grafikę, eksperymentuje z tkaniną. Tworzy i działa na rzecz warszawskiego środowiska artystycznego.



← REVERTERE AB ASTRIS, 500×150×200 CM,
TECHNIKA WŁASNA, 2021

→ PRINCIPIUM VITA, 280×80×80 CM,
TECHNIKA WŁASNA, 2020



STANISŁAW BRACH

Urodzony 1972 roku w Gorlicach. Profesor Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Od 2010 roku kieruje Pracownią Ceramiki na Wydziale Rzeźby warszawskiej ASP. Absolwent Wydziału Rzeźby Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie (2000) oraz Technikum Ceramicznego w Łysej Górze (1987–1993).

W 2014 roku uzyskał tytuł doktora habilitowanego w dziedzinie sztuk pięknych na Wydziale Rzeźby ASP w Krakowie. Laureat nagrody rektora ASP w Warszawie (2011, 2019), stypendysta Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego (2014), projekt artystyczny *Dwie przestrzenie*. Finalista międzynarodowego konkursu Taiwan Ceramics Biennale 2016 oraz zdobywca złotego medalu za prace *Miodem płynące* na 45 Apimondia 2017, International Apicultural Congress, Istanbuł, Turcja i 46 Apimondia 2019, International Apicultural Congress, Montreal, Kanada.

Organizator kilkudziesięciu wystaw indywidualnych i zbiorowych, uczestnik wielu plenerów i konkursów międzynarodowych m.in. we Włoszech, Japonii i Tajwanie. Prace w zbiorach Muzeum Rzeźby Współczesnej Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, Międzynarodowego Muzeum Ceramiki w Faenza we Włoszech, New Taipei City Yingge Ceramics Museum w Tajwanie, w Narodowym Muzeum Sztuki Ukraińskiej w Kijowie, w Pałacu Sztuki we Lwowie oraz w zbiorach prywatnych.

→ ONI, RZEŻBA CERAMICZNA, MASA SZAMOTOWA, PORCELANA, WYPAL REDUKCYJNY, 2013

↓ LUSTRACJA KONIA TROJAŃSKIEGO, PERFORMANCE, RZEŻBA CERAMICZNA, 2008

✦ PLASTER Z CYKLU SPALONE, KAMIONKA, WYPAL REDUKCYJNY, 2020







DR HAB. JAKUB ŁĘCKI, PROFESOR ASP

Wydział Rzeźby ASP.

Prace nawiązują do szeroko pojętej wiary, ale niekoniecznie religii.



↑ ZNIWOLENIE, 200×100×60 CM, DREWNO I METAL,
OBIEKT WISZĄCY, 2018

↑ JĘZYK BOGA, 200×100×80 CM, DREWNO I METAL,
SAMODZIELNIE STOJĄCA RZEŻBA, 2018



PAWEŁ MYSERA

Artysta sztuk wizualnych. Autor instalacji, obiektów, rzeźb, animacji, plakatów, inicjatyw społecznych i przestrzeni wystawienniczych. Absolwent Kolegium Nauczycielskiego w Płocku o specjalności: pedagogika opiekuńczo-wychowawcza z plastyką. Licencjat na Wydziale Pedagogiki Uniwersytetu Łódzkiego w 1999 roku. Absolwent Wydziału Rzeźby ASP w Warszawie. Dyplom z wyróżnieniem uzyskał w Pracowni Przestrzeni Audiowizualnej, prowadzonej przez prof. Grzegorza Kowalskiego w 2005 roku. Do 2013 asystent w Pracowni Rzeźby w Architekturze, działającej w ramach Katedry Działań Przestrzennych Wydziału Rzeźby ASP w Warszawie, prowadzonej przez dr. hab. Romualda Woźniaka, profesora tej uczelni. Do 2018 adiunkt w niniejszej pracowni, prowadzonej przez dr. hab. Andrzeja Sołygę, również profesora ASP. Zajmuje się badaniem miejsc pamięci i problemem upamiętnienia w przestrzeni społecznej. Prace Mysery to zapis efemerycznych zjawisk odnoszących się do natury ludzkiej. Sięgają problematyki religijnej, społecznej i egzystencjalnej, wyrażają afirmację życia oraz niezgodę na zastany „porządek” świata. W latach 2000–2008 członek Akcji „Oto Ja”, mającej na celu poszukiwanie najciekawszych twórców z kręgu art brut i outsider art na terenie Mazowsza. Od 2008 do 2019 roku współpracował z galerią TAK w Poznaniu, upowszechniając sztukę współczesnych outsiderów. Współzałożyciel i członek zarządu fundacji LUE LU/BRUT NOW.

85

ZŁOTY PODZIAŁ

Pamiętam, jak w stambulskim pałacu Topkapi stałem przed resztkami drewnianych drzwi mekkańskiej Kaaby, powodując zator napierających na mnie turystów. Równie długo okupowałem miejsce przed ekranem wielkiego monitora, który ukazywał zdumiewający wir ludzkich ciał wokół aksamitnej czerni sześciennej bryły. Tysięczne kręgi modlących się muzułmanów, trwających w nieustannej łączności z niezliczoną liczbą niebieskich ciał, zdawały się być uporządkowaną złożonością chaosu wszechświata – częścią Boga. Przez wieki strzeżona drewnianym skrzydłem drzwi niedostępność, dziś w otomańskim pałacu jest niemal na wyciągnięcie ręki.

Boski porządek – wzór na nieskończoność, model idealnego świata stworzony dla ludzkiej niedoskonałości. A w nim jakże zaskakujące podobieństwa, które mogłyby pomóc wyznawcom monoteistycznych religii w przekraczaniu „linii podziału” na wielu płaszczyznach życia...

Kierowany utopijną myślą na temat idealnego świata, zbudowałem obiekt – makietę Boskiego Porządku. Wielokrotność harmonijnego prostokąta, usłana palestyńską chustą – kefiją, w swym dążeniu ku nieskończoności zamknięta jest czarnym, kamiennym sześcianem o wymiarach 4×4×4 cm. To wymiary zbliżone do żydowskiego tefelinu – czarnego,

skórzanego pudełeczka, w którym zamknięte są ręcznie przepisane fragmenty Tory. Jedną z judaistycznych filakterii stała się małym modelem mekkańskiej Kaaby. Czy można nie odczytywać tożsamości obu przedmiotów kultu tych odmiennych religii, które u swego zarania czerpały z kultury pogan? Jak zatem wytłumaczyć podobieństwo form tefelinu i Kaaby, skoro w sferze wiary nie ma miejsca na przypadek? Czy w świetle tych pytań, idąc za tureckim dziejopisarzem i komentatorem Koranu z przełomu IX i X wieku At-Tabarim, można stwierdzić, że historia Adama, który po wygnaniu z raju zbudował pierwszą Kaabę, jest wiarygodna?

Pięknym dopełnieniem powyższych słów jest praca Małgorzaty Gurowskiej *BOX – znak mojej pracowni* z 2005 roku. Ów znak, to rozłożona na planie krzyża siatka figury geometrycznej, której czarne pola wyodrębnione są białymi punktami, określającymi linie krawędzi przyszłego sześcianu. Uroczy naddatek poszczególnych pól w formie płaskich trapezów ma charakter konstrukcyjny i niesie potencjał transformacji planu krzyża w czarny sześcian. Potoczność zachwycającego swoją prostotą znaku została przywołana w autonomicznej wypowiedzi plakatu „BOX” i stała się zarazem sygnaturą autorki. Dla mnie praca Małgorzaty Gurowskiej jest brakującym ogniwem mojego *Złotego podziału*, legendą niezbędną do odczytywania jego ukrytych znaczeń.

↓ ZŁOTY PODZIAŁ, OBIEKT, 2010–2012.
FOT. P. MYSERA



ZIEMIA OBIECANA

Udaliśmy się do kraju, do którego nas posłałeś. Jest to kraj rzeczywiście opływający w mleko i miód... Jednakże lud, który w nim mieszka, jest silny, a miasta są obwarowane i bardzo wielkie. (...) Nie możemy wyruszyć przeciw temu ludowi, bo jest silniejszy od nas. (...) Kraj, któryśmy przeszli, aby go zbadać, jest krajem, który pożera swoich mieszkańców. Wszyscy zaś ludzie, których tam widzieliśmy, są wysokiego wzrostu. (...) Obyśmy byli pomarli w Egipcie albo tu, na pustyni! Czemu nas Pan przywiódł do tego kraju, jeśli paść mamy od miecza, a nasze żony i dzieci mają się stać łupem nieprzyjaciół? Czyż nie lepiej nam będzie wrócić do Egiptu?

Lb 13,27 - 14,3

Bóg, dzięki błaganiom Mojżesza, okazał miłosierdzie niewiernym, jednak na pamiątkę tego zwątpienia (a było to dziewiątego dnia miesiąca Aw) obiecał swojemu ludowi łzy rozpaczyci dla wielu jego pokoleń. Dziewiątego dnia Aw lud Jeruzolimy stracił swoją Świątynię i został wygnany. Dziewiątego dnia Aw rozpoczęła się pacyfikacja getta warszawskiego.¹

Przez kilka lat byłem związany z pewnym miejscem przy ulicy Próżnej w Warszawie – jednym z ostańców stołecznego getta. Pod numerem 8a mieściła się pracownia rzeźby, którą udostępniła mi Maria Maliszewska – rzeźbiarka, uczestniczka powstania warszawskiego. Byłem częstym gościem w domu Marii i jej męża, słynnego scenografa Mariana Stańczaka. Zawsze obdarowywali mnie swoją życzliwością, zaufaniem, a przy okazji meandrami swojego życia... Marian często wspominał o sześćdziesiątym ósmym roku, o wielkiej utracie swoich żydowskich przyjaciół, o pustce, jaką pozostawili po sobie raz jeszcze... Kontestując decyzje władz państwa, zapuścił wówczas pejsy i w mytce na głowie kroczył ulicami Warszawy przyodziany w tałes katan. Pokazałem mu moją *Linie podziału, Prawdziwego obrazu* już nie zdążyłem. Po śmierci starego scenografa wraz z Marią i przyjaciółmi sprzątaaliśmy jego pracownię... Setki książek, tysiące projektów scenograficznych, mnóstwo kurzu i paranoicznie krótki czas na wyprowadzkę. Pamiętam Marię trzymającą w dłoniach zawartość czarnej, płóciennej torby i nasze zdumienie jej odkryciem. W dłoniach wdowy po Stańczaku rozwinęła się pożółkła biel modlitewnej chusty z narożnymi frędzlami i czarnymi pasami wzdłuż dwóch boków. Tałes... Marian za życia nie wspominał o chuście. Maria nie znała historii tego przedmiotu. Stańczak stał się depozytariuszem tałesu w niewyjaśnionych dla nas okolicznościach, które wciąż pozostają tajemnicą. Poproszony przez Marię o przyjęcie tak nieoczekiwanego daru, nie mogłem i nie umiałem odmówić.

Przypadek przychodzi do osób przygotowanych... – mawiał Jerzy Jar-nuszkiewicz, zaprzeczając tym samym jego istnieniu. *Jeżeli nie oczekujesz nieoczekiwanego, nieoczekiwanego nie znajdziesz, gdyż trudno je wytropić i objąć* – to słowa Heraklita z Efezu.

Przygotowany...? Nigdy nie umiałbym tak myśleć o sobie. Prawdopodobnie bliżej mi do pozorów uporządkowania ulotnych myśli, które przy odrobinie szczęścia dają się obłąskawić i zatrzymać choć na chwilę w efemerycznym artefakcie. Ten, podyktowany przygodnością zdarzeń, będący wynikiem spotkania i obdarowania niesie ze sobą ciężar odpowiedzialności za przedmiot depozytu i dalszy ciąg jego historii. Chciałbym wierzyć, że historia mojej *Ziemi Obiecanej* jest zwyczajnym zderzeniem wspomnianej przygodności z koniecznością, nadejściem tego, co nieoczekiwane, które ciągle uczę się przyjmować.

Podczas konstruowania z weneckich luster gabloty dla ofiarowanego przedmiotu towarzyszyła mi myśl o symbolicznym ujęciu Ziemi Obiecanej, jako powidoku nieskończenie doskonałego Raju. Jednak zwielokrotniony w lustrzanych odbiciach tałes, wraz z powstałą iluzją horyzontu, uporczywie przywoływał bezkres Bamidbar. To hebrajskie słowo oznacza pustynia. Tak też zatytułowana jest czwarta księga Tory, która opisuje trud czterdziestoletniej wędrówki Ludu Wybranego przez ziemię pozbawioną życia. Była to kara za zwątpienie w Boga, zasiane przez wysłanników powracających z krainy Kanaan. W Bamidbar opisany jest również nakaz noszenia tałesu podczas modlitwy. Jego narożne frędzle (cyces) miały przypominać o boskich przykazaniach na pustynnych bezdrożach. W tym wymiarze Ziemia Obiecana dla wielu stała się celem wędrówki, wielką niewiadomą, kryjącą się za piaskami pustyni nadzieją, wyblaganą podczas czterdziestoletniej modlitwy z tałesem na głowie... Dla innych była utopią, bajką nie z tego świata, wiecznym horyzontem, zapowiadającym nadejście kolejnego – dziewiątego dnia miesiąca Aw...







DR KATARZYNA SZAREK

Urodzona w 1983 roku, absolwentka zakopiańskiej Szkoły Kenara. Studiowała w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, w pracowni prof. Jana Kucza oraz w ramach stypendium Erasmus w Akademii Sztuk Pięknych w Atenach (2007). W 2008 obroniła dyplom z rzeźby w warszawskiej ASP, w pracowni prof. Grzegorza Kowalskiego. Obrona miała miejsce w Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku. Pracuje na Wydziale Rzeźby macierzystej uczelni, gdzie w roku 2018 uzyskała tytuł doktora sztuki. Brała udział w wielu wystawach indywidualnych i zbiorowych w kraju, a także zagranicą.

→ FUNDAMENT, 300×150×520 CM,
STAL, MOSIĄDZ, WĘGIEL, 2020

FUNDAMENT

Dystans pozwala świadomie uczestniczyć w procesie tworzenia. Jest drogą rozumienia sztuki ściśle powiązanej wewnętrznym szkieletem konstrukcyjnym z postawą artystyczną i świadomością. Codziennosc wywołuje problem dystansu, który staje się wewnętrznym dialogiem twórcy, a razem rachunkiem sumienia. Dystans pozwala nam zobaczyć całość i ocenić jakość fundamentów. Dotyczy to nie tylko rzeźby czy obiektu, ale ma związek również z kształtowaniem relacji międzyludzkich. Stół jest jednym z miejsc, przy których tworzy się fundament.

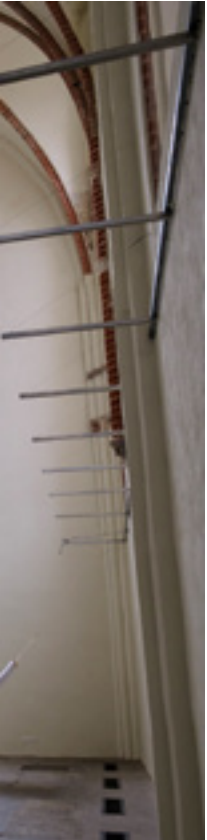
90

W OGRODZIE

*Hamak przyjmuje kształt ciała jak całun.
Staje się domem w ogrodzie, oswaja ból przemijania.*

→ W OGRODZIE, 800×150×6 CM, OCIEPLINA,
SZPILKI, LINY, MATERIAŁ, 2020









ALEKSANDRA MAZURKIEWICZ

Urodzona 26 maja 1985 w Warszawie. W 2005 roku ukończyła z oceną celującą Państwowe Liceum Sztuk Plastycznych im. Wojciecha Gersona. W latach 2006–2011 studiowała na Wydziale Rzeźby w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych. Pracę dyplomową, wykonaną pod kierownictwem prof. Adama Myjaka, obroniła z wyróżnieniem. Po ukończeniu studiów pozostała na macierzystej uczelni, gdzie od 2011 roku jest asystentką w Pracowni Medalierstwa prowadzonej przez prof. Hannę Jelonk. ✖

← MELODIA, 84×54×52 CM, SZNURKI, JUTA, PŁÓTNO LNIANE, TECHNIKA WŁASNA

↓ ŚWIĘTY FRANCISZEK, 194×86×68 CM, SZNURKI, JUTA, PŁÓTNO LNIANE, TECHNIKA WŁASNA





JAN STANISŁAW WOJCIECHOWSKI

Sens Centrum Rzeźby Polskiej jako miejsca w Orońsku wczoraj i dziś.¹ Miejsce jako sens²

94

Kategoria *miejsca* w dyskursie artystyczno-estetycznym i filozoficznym ma swoją dobrze rozpoznawalną pozycję. Pojawia się w różnych koncepcjach teoretycznych, a w krytyce artystycznej odnosi się do wielu znanych praktyk twórczych, choćby sfery praktyk *site specific*. Jej walor bierze się z intuicyjnie bądź w bardziej wyspekulowany sposób artykułowanej stabilności.² Miejsce wiążemy na różne sposoby z trwaniem. Określenie „mieć swoje miejsce na ziemi” pojawia się wraz z odżywianiem pragnienia odmowy udziału w zmieniającej się „płynnej” rzeczywistości i chęcią zatrzymania czasu, a nawet tworzenia aury

1 Tekst ten w skróconej wersji został zaprezentowany na spotkaniu przedstawicieli wszystkich Rad Programowych Centrum Rzeźby Polskiej 17.09.2021, z okazji uroczystości 40-lecia tej instytucji jako organizacji państwowej, zarządzanej centralnie przez MKiS. Spotkaniu towarzyszyła sesja naukowa *Miejsce w przestrzeni realnej i sztuce. Miejsce jako sens*, na której wygłoszono referaty o przeszło czterdziestoletniej historii fenomenu orońskiego miejsca sztuki.

2 W tym świetle Marshall Berman przedstawia historię kształtowania się w końcu lat 60. XX wieku sztuki *site specific* jako modernistycznego języka sprzeciwu sztuki wobec wysiłonej modernizacji Nowego Jorku. Por.: M. Berman, *W lesie symboli: kilka uwag o modernizmie w Nowym Jorku* [w:] *Wszystko, co stałe, rozplywa się w powietrzu. Rzecz o doświadczeniu nowoczesności*, Universitas, Kraków 2006, s. 373.

mitycznej wieczności.³ Jej obecność w sztuce ożywia się w związku z upowszechnieniem praktyk artystycznych w wirtualnej rzeczywistości i „upłynnieniem” kultury w globalnym świecie. Swoją nową atrakcyjność uzyskuje dzięki (chętnie dziś także eksploatowanej w dyskursie) antonimicznej kategorii *nie-miejsca*, która w postmodernistycznej rzeczywistości postrzegana jest jako lepiej chwytająca ulotny charakter współczesnej sztuki.⁴

Miejsce staje się także pojęciem dobrze współbrzmującym z pojęciem tożsamości, którego używa się dziś jeszcze częściej, nie dlatego, by wzrastało poczucie tożsamości w kulturze ludzi lub zbiorowości ludzkich, lecz z dokładnie odwrotnego powodu – z racji upowszechniających się w świecie procesów rozmywania tożsamości i zwiększającego się poczucia jej braku. Ludzie szukają dziś swojego stabilnego miejsca, tak jak szukają utraconej tożsamości.

Miejsce urasta, w takiej perspektywie, do rangi sensu. Nabiera sensu jako pojęcie wytyczające określone i trwałe wartości w przeciwieństwie niejako do sytuacji aksjologicznego i znaczeniowego rozproszenia. Miejsce skłania do określonej refleksji – powiedzieć, że coś ma swoje miejsce, to powiedzieć, że to coś wyróżnia się wyraźnie i trwale.

W takim krótkim spięciu pojęcia miejsca i sensu nie mają jeszcze konkretnych treści, czyli tego czegoś. Miejsce jako synonim trwania (lub tożsamości) nabiera wagi sensu, czyli artykulacji konkretnych wartości, horyzontu jakiegoś (życiowego) celu, w toku dalszego, szczegółowego opisu. Sformułowanie „miejsce jako sens” wyraża początkowo tylko tęsknotę do pewnej stabilnej tożsamości lub inaczej – to sformułowanie jest równocześnie pytaniem. W tytule naszej jubileuszowej konferencji jest zachętą do ustabilizowania treści wiązanych z Orońskiem i nadania w ten sposób Centrum Rzeźby Polskiej przejrzystego i konkretnego znaczenia.

W niniejszym szkicu CRP pojawia się najpierw w aurze tytułowego pojęcia miejsca jako tęsknoty za ustabilizowanymi treściami, niejako przeciwko modernizacji. A później, w nieco pogłębionym znaczeniu, w opisie kilku historycznych faktów, z jakimi CRP jako instytucja państwowa, może być wiązane w latach 1990–1996, czyli w okresie, gdy byłem jego dyrektorem artystycznym. Przyznaję, że lata te to właśnie czas

3 Kwestię tę podnosi m.in. W.J.T. Mitchell: *Zagadnienie miejsca, punktu czy lokalizacji zawsze było podstawową kwestią dotyczącą rzeźby (...). Rozumienie rzeźby jako zakorzenionej w określonej przestrzeni, organicznie związanej ze swoim ulokowaniem, wydaje się jednak archaiczne i nostalgiczne, w najlepszym razie właściwe prymitywnym społecznościom osiadłym, głęboko związanym z ziemią. Pachnie Heideggerowskim mistycyzmem, polaną w dziczy, „uwolnieniem miejsc, w których pojawia się bóg”.* Por.: W.J.T. Mitchell, *Czego chce rzeźba. Miejsce Antony’ego Gormleya* [w:] *Czego chcą obrazy. Pragnienia przedstawień, życie i miłość obrazów*, tłum. Ł. Zaręba, Narodowe Centrum Kultury Warszawa 2013, s. 273. Mitchell cytuje tu Martina Heideggera z rozprawy *Sztuka i przestrzeń*, tłum. Cezary Woźniak, *Principia* nr 3/1991.

4 Por.: M. Henatsch, *Możliwości sztuk pięknych w czasach „nie-miejsc”*, *Orońsko* nr 3 (96) 2014, s. 67.

wysilonej modernizacji, kiedy następowało rugowanie wcześniejszych treści, które zdołały się w orońskim kompleksie rozgościć. Próbuję zatem godzić w tym tekście sprzeczność. Wydobywam cechy CRP jako miejsca, a więc skupiam się na tym, co – w ludzkim, czyli kulturowym wymiarze – „nieprzemijalne”, pokazując jednocześnie wagę radykalnej zmiany, którą kiedyś firmowałem. Czy mam szanse być zrozumianym, promując jednocześnie zarówno trwanie, jak i zmianę?

WIETRZNA WIECZNOŚĆ MIEJSCA. OROŃSKO MITYCZNE I REALNE

Przez kompleks pałacowo-parkowy w Orońsku przechodziły porywiste wiatry, a nawet wichury, które powaliły niejedno drzewo. Wielokrotnie byłem tego świadkiem. Za czasów mojego dyrektorowania w Centrum Rzeźby Polskiej, które usadowiło się w rzeczonym kompleksie, dokonało się także swoiste powalenie, a raczej „porwanie” całej instytucji przez ideowy wicher, który w warunkach wielkiej geopolitycznej burzy wiał w Europie, zwłaszcza na jej wschodniej flance. Było to tornado, które po roku 1989 zaczęło porywać nie tylko światowe gospodarki, ale całe kraje, zwłaszcza w Europie Środkowej i Wschodniej, powalało ustroje państwowe, przesunęło całe armie. Porywało także instytucje. Myślę o huraganie, który otrzymał – inaczej niż to bywa w wypadku kataklizmów pogodowych opatrywanych żeńskimi imionami – męską nazwę: postmodernizm. Gdybyście chcieli znaleźć dla niego ludzkie imię, mógłby się nazywać Adrian albo Janusz. Tymczasem wśród pochodnych kryptonimów znaleźć dla niego można, już bez ironii, takie nazwy jak neoliberalizm lub ponowoczesność (to ostatnie brzmi jak imię dziewczynki, ale czy bardziej sympatycznie?). Postmodernizm to – według właściwego dla takich zjawisk słownika – antynaturalistyczny ateizm ubrany w kostium wolnorynkowej gospodarki. W sztuce postmodernizm, jako pewna kategoria artystyczno-estetyczna, wiązał się ze swoistą dematerializacją dzieła. Nastąpiła inwazja praktyk procesualnych, efemerycznych, performatywnych i medialnych.

Wichura ta uszkodziła także w Orońsku wiele starych „drzew”, zamiotła to i owo (przede wszystkim pewien typ praktyk rzeźbiarskich, które usadowiły się tu w czasach wcześniejszych, głównie pod egidą ZAR). Przywiała natomiast sporo nowych, niewidzianych tu przedtem dziełań twórczych z całej Polski i z Zachodu.

Byłem jedną z trąb (jakkolwiek by to zabawnie zabrzmiało), która dęła wtedy w postmodernistyczną stronę.

Ten światopoglądowo-polityczny „podmuch” napotkał w Orońsku, dosłownie i w przenośni, leżące na placu rzeźbiarskim ciężkie kamienie. Napotkał w Orońsku opór, pewien zasób solidnych wartości materialnych i niematerialnych. To i owo pozamiatał, trochę drzew połamał lub zgiał, jedną czy drugą „sztukę” przywiał, ale zasadniczych szkód nie zrobił. Chociaż wiało ostro z Zachodu także później, za kadencji kolejnych

dyrektorów i dyrektorek, trwanie CRP jako miejsca w Orońsku, jako umacniającej się tam państwowej instytucji kultury, nie było zagrożone.

Co przesądza, że taki właśnie kompleks pałacowo-parkowy pojawił się na mapie jako miejsce i stopniowo pęczniał znaczeniami? Wczesne czasy symbolizuje ciepło bijące z figury św. Jana Nepomucena. Nowsza historia, zmaterializowana w kompleksie pałacowo-parkowym i kamiennym słupie drogowym, to czasy inżyniera Franciszka Ksawerego Christianiego. A może patronem miejsca powinien zostać dobrze znany Józef Brandt, z całą patriotyczną treścią swoich obrazów i wspomnieniem otaczającej go polskiej inteligencji twórczej? Orońsko nasycalo się wówczas godnymi pogłębionych badań treściami obyczajowymi i sztuką najlepszych polskich artystów. A może „kamień węgielny” położony został w PRL? Położyli go zrzeszeni w ZPAP artyści rzeźbiarze, którzy w latach 60. w Orońsku szukali wytchnienia po przykrym doświadczeniu socrealizmu, próbowali wypracować inny, „gierkowski” kanon artystyczno-estetyczny polskiej rzeźby.

Jaki sens miało pojawienie się w roku 1982 CRP jako instytucji państwowej, zbiegające się z zamrożeniem procesów „wewnętrznej” demokracji, prowadzonych jeszcze w ramach jałtańskiej geopolityki przez NSZZ „Solidarność”, gdy w Polsce władzę siłą przejęło wojsko?

Ten wątek domaga się wnikliwego rozważenia. Zwłaszcza że jest związany z powstaniem zupełnie nowych napięć środowiskowych na linii ZPAP – MKiS, gdy swoją politykę w warunkach stanu wojennego kształtowały stare (prosolidarnościowe) i nowe (układające się z wojskową juntą) elity środowiska rzeźbiarzy.

Jaki sens miał kolejny historyczny przełom, gdy CRP jako instytucja rządowa przechodziło od komunizmu do (neo)liberalizmu? To czas owego – pędzącego przez cały rejon środkowo-wschodniej Europy – ustrojowego tornado. Tu pora na bardziej rzeczowe pokazanie, co się w CRP działo po roku 1989.⁵

CENTRUM RZEŻBY POLSKIEJ W OROŃSKU 1990–1995 ⁶

Lata 1990–1995 to okres formacyjny dla obecnego kształtu instytucji. W tamtym czasie nasycone zostały wszystkie statutowe funkcje centrum – od zadań typowych dla instytucji wspierających twórczość artystyczną oraz dokumentujących i promujących tę twórczość po typowe

5 Byłem świadkiem wydarzeń, a nawet ich sprawcą. We wrześniu 1990 roku, po krótkim okresie członkostwa w pamiętnej Radzie Programowej, powołanej przez przekształcające się według dyrektyw politycznych wytyczonych przez Okrągły Stół Ministerstwo Kultury i Sztuki, zostałem dyrektorem artystycznym CRP.

6 Fragment ten opracowany został na podstawie dokumentu *Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku* sporządzonego przez dyrektora artystycznego CRP J.S. Wojciechowskiego jako załącznik do sprawozdania rocznego dla MKiS w roku 1995; archiwum sztuki JSW.

dla muzeum działania badawcze i konserwatorskie. Otwarcie Muzeum Rzeźby Współczesnej w 1992 roku zakończyło ważny etap inwestycyjny. Od tego momentu CRP jest kompleksem obejmującym zarówno część historyczną (Muzeum Brandta i park), jak i nowoczesny ośrodek sztuki współczesnej z licznymi pracowniami twórczymi, hotelem, magazynami i zróżnicowanymi przestrzeniami wystawienniczymi.

Oprócz autonomicznej pozycji CRP wobec innych instytucji kultury w Polsce, wynikającej z unikatowych funkcji, są także pewne względy merytoryczne, które budowały jej odrębność i trudną do zastąpienia rolę w polskiej sztuce. Na początku lat 90. Orońsko opracowało ofertę programową znacznie szerszą niż inne placówki, np. ówczesne CSW lub Zachęta. Przygotowując warunki promocji sztuki polskiej, włączając artystów w obieg międzynarodowej wymiany oraz opracowując ogólnopolskie wystawy, CRP wyszło świadomie i otwarcie od określonego typu świadomości i praktyki artystycznej. Ukształtowała się ona w pełni w XX wieku i określana jest w zależności od okresu przed lub po II wojnie światowej, jako nowoczesność. Programową wystawą na otwarcie nowego muzeum była *Nowoczesna rzeźba polska 1955–1992*.⁷ Warto jednocześnie zauważyć, że polska kultura źle się czuje w głównym nurcie poświeceniowej modernizacji. Sytuuje się raczej na jej obrzeżach, chętnie kwestionuje jej założenia, prowadzi z nią romantyczno-katastroficzny dyskurs lub wychodzi z obszaru wewnętrznych antynomii nowoczesności w obszar bardziej synkretycznie pojmowanej kultury. Wobec faktu, że Muzeum Sztuki w Łodzi tworzy od wielu lat wiodącą kolekcję sublimującą to, co można określić jako korpus sztuki awangardowej, w relacji do uniwersalnych standardów europejskich i amerykańskich, kolekcja orońska mogła być budowana w oparciu o inne założenia. Chociaż z racji swej centralnej pozycji powinna i chce uwzględnić jak najszersze spektrum idei i praktyk sztuki polskiej, mogła sobie pozwolić na akcentowanie antynomiczności awangardy i zasadniczej problematyczności procesu modernizacji sztuki polskiej.

W odniesieniu do twórczości artystycznej dyrektor artystyczny CRP i ówcześni kuratorzy wychodzili z założenia, że współczesna rzeźba jest pojęciem szerszym, niż sugeruje tradycyjne jej rozumienie. W CRP zaakceptowano obecność działalności twórczej opartej na szerokim rozumieniu rzeźby. Uwzględniona została tradycyjna jej formuła, zasadzająca się na poszanowaniu rzemiosła, różnych form studiów natury i europejskich lub lokalnych mitów kulturowych stanowiących o komunikacji z odbiorcą, ale również wprowadzono praktyki korzystające z nietradycyjnego (nowoczesnego) rozumienia rzeźby. Przybierać może ona postać obiektu przestrzennego lub instalacji materiałowo-przestrzennej. W takim przypadku zmienia się stosunek artysty do

7 Por.: Katalog wystawy *Nowoczesna rzeźba polska 1955–1992*, Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, Muzeum Rzeźby Współczesnej, październik 1992 – kwiecień 1993, Orońsko 1995.

rzemiosła (stosowane są nowe techniki i sposoby operowania materiałem), inne jest podejście do studium natury (pojawiają się realizacje operujące fragmentami otoczenia), uniwersalizują się treści (wybiegając poza lokalne słowniki mitów, odwołują się do autokomentarza artysty).

Położono także duży nacisk na edukację twórczą. To właśnie warsztaty specjalistyczne, pozwalające posługiwać się wszystkimi tradycyjnymi technikami rzeźbiarskimi i większością nietradycyjnych, uczyniły CRP placówką zdolną do prowadzenia nowoczesnie pomyślanej edukacji twórczej różnych szczebli. Proces dydaktyczny, który odnosi się bezpośrednio do działań praktycznych, nie może odbywać się również bez konkretnego miejsca i otoczenia, jakim jest sala wystawowa. CRP od tamtej pory oferuje nie tylko warunki realizacji pracy we wszystkich technikach rzeźbiarskich oraz we wszystkich konfiguracjach tych technik. Bardzo ważnym elementem procesu konkretyzacji idei artystycznej jest również możliwość umiejscowienia pracy w parku lub którejś z licznych i urozmaiconych przestrzeni wystawowych. Pracownie i sale wystawowe były głównym atutem CRP w chwili tworzenia programu edukacyjnego. Nie należy zapominać jednak, że zarówno warunki lokalowe, jak i zdobyte już doświadczenia pozwalają traktować CRP jak miejsce zajęć seminaryjnych, będących niezbędnym uzupełnieniem każdego procesu dydaktycznego.

Od wielu lat w CRP odbywają się spotkania artystów polskich i zagranicznych. Zapewnia to rozwój wymiany międzynarodowej – przyjazd artystów zagranicznych inicjuje zaproszenie polskich twórców do ośrodków pracy twórczej na całym świecie.

99

CRP W OROŃSKU DZIŚ

Transformacja ustrojowa, porównywana do wichury, a nawet swoistego tornada, nie wyrządziła w kompleksie pałacowo-parkowym, wzbogaconym o artystyczne i muzealnicze funkcje, szkód. Odwrotnie, to w szczególnie intensywnej pierwszej połowie lat 90. wyłonił się pewien, już nie tylko materialny (powstała zupełnie nowa budowla – Muzeum Rzeźby), ale także organizacyjny, wzór instytucji łączącej funkcje historyczne z projektowaniem przyszłości, wytwórczość z dokumentacją i refleksją badawczą, elitarny światek artystów z powszechnym odbiorem publicznym. Powstało unikalne miejsce na tle instytucji kultury w Polsce, nawet jeśli zgodzimy się, że dziś nie brakuje już naprawdę ciekawych programowo publicznych instytucji kultury.

Ukształtowany pod ciśnieniem radykalnej transformacji i budowy III RP, bardzo szeroki krąg programowy CRP nie został przez następne lata uszczuplony. Kolejni dyrektorzy artystyczni i dyrektorzy naczelni kontynuowali interdyscyplinarną działalność centrum. Najwyżej kładli większy nacisk na tę bądź inną działalność z rozpostartego wtedy bardzo szeroko wachlarza działań programowych. Wzbogaciła


i zmodernizowała się infrastruktura w każdej sferze całego kompleksu. Przez orońskie muzeum przewinęły się znakomite wystawy ogólnopolskie i wielkie nazwiska sztuki światowej. Ośrodek Pracy Twórczej gościł znakomitych artystów.

Dziś, gdy kurz po postmodernistycznej wichurze opadł, cywilizacyjny niż, jaki utworzył się w tej części kontynentu po upadku komunizmu, nie jest już tak głęboki, a zachodni wyż tak wysoki, istnieje nadzieja, że w najbliższym czasie nie będzie tak mocno wiało. Oczywiście, takie nadzieje w dzisiejszych czasach formułować trzeba bardzo ostrożnie. Niemniej jednak można liczyć, że CRP w Orońsku zacznie spokojniej myśleć o swoich kulturowych zasobach, w miejscowym, łagodnym klimacie. Na zasoby składa się nie tylko wyizolowana substancja otoczonego murem i płotem dawnego majątku ziemskiego, ale także całe otoczenie, w którym mocnym akcentem – oprócz boiska sportowego – jest także kościół. Postmodernizm, jako wyjątkowo płynna (trzymając się użytej tu metafory, powiedzielibyśmy: wyjątkowo ulotna), niematerialna i sypka treść artystyczno-estetyczna, i kwaśna, a dla niektórych wartości wprost jadłowita, treść światopoglądowa nie ma waloru definiowania sensu miejsca, jakim jest Orońsko razem z posadowioną tam instytucją. Nie ma także już waloru siły historycznie nieprzepartej, choć wciąż jeszcze próbuje się przedstawiać jako nieuchronna i jedynie słuszna.

Najtrudniej będzie ustabilizować trochę własną wyobraźnię, warsztat i słownik w głowie, w wyobrażeniach tego, czym jest i gdzie jest CRP w Orońsku jako miejsce sensowne. Jego mityczne walory są kuszące w każdej historycznej warstwie.

Kamienny słup drogowy jest dziś ukryty w zieleni parku. To pamiętka działalności Franciszka Ksawerego Christianiego, budowniczego traktów krakowskiego i brzeskiego, postaci kluczowej dla historii majątku oraz całej orońskiej osady. To piękny także w swej rzeźbiarskiej formie symbol komunikacyjnych tradycji Orońska na trasie Południe – Północ, ciekawym geopolitycznie kierunku, osi ważnego znow łańcucha dostaw wszelkich dóbr. To może być zarzewie myślenia o funkcjach instytucji sztuki posadowionej na tej osi. Wysiłki kierownictwa CRP po roku 1989 szły wyraźnie po tradycyjnych (przynajmniej od odkrycia Ameryki przez Kolumba) osiach Wschód – Zachód, a nasze (w tym także moje) ambicje skupiały się na transportowaniu ludzi (artystów) i idei z Zachodu (USA, Anglii, Francji, Włoch i Niemiec).⁸ Dzisiejsze geopolityczne zawirowania, odsłaniające za sprawą chińskiej Inicjatywy Pasa i Szlaku walory przepastnych terytoriów kontynentalnych, w nowym świetle stawiają starszą, ale wciąż jeszcze nowożytną (politycznie wcieloną w – jakże ważną dla historii Polski – Rzeczpospolitą Obojga Narodów), ale już nie nowoczesną (źle kojarzącą się Polakom z utratą niepodległości) oś Północ – Południe.

8 Niejako na przekór czasom PRL, gdy jako peryferie imperium sowieckiego, usytuowane na tej samej osi, skazani byliśmy na ideologiczne „przeciągi” ze Wschodu.



Józef Brandt to kolejny bohater mitycznego Orońska wytyczający inny kierunek podróży – do Monachium. To miasto przywołuje na myśl Polakom nie najszczęśliwsze wydarzenia historyczne, ale już Brandt i jego malarstwo, wzięte wraz ze środowiskiem otaczających go polskich twórców, to skarbiec wartości polskiej patriotycznej inteligencji. Tej inteligencji, która ze świadomością swoich szlacheckich korzeni, ale już „bez ziemi”, w warunkach rozbiorowych, używała swojego kapitału kulturowego w walce o wolność i formowała mentalny (bo przecież nie mogła go instytucjonalizować we własnym państwie) projekt kultury. Czas Brandta w Orońsku to niezwykle ciekawy epizod w historii na progu urzeczywistnienia marzenia w postaci II RP.⁹ Ta inteligencja właściwie dziś już zupełnie zniknęła lub tworzy swoje elitarne subkultury. Wyparta została przez całkowicie nową i płynną, korporacyjną merytokrację. Polityczna idea rewitalizacji inteligencji polskiej jako warstwy społecznej jest interesująca, ale czy realistyczna?

A rzeźbiarze, założyciele ośrodka pracy twórczej, czy ze wszystkim umarli? Socjalizm nie był ustrojem, w którym – jak chcieliby tacy teoretycy jak Piotr Piotrowski – istniały czarno-białe podziały. Nie było tak, że z jednej strony działał skorumpowany przez reżim krąg konformistów, zrzeszonych w ZPAP, eklektycznych i wtórnych artystycznie, a z przeciwnej strony wąska – eksterytorialna (rzekomo) i opozycyjna wobec komunistycznej władzy elita polskich awangardystów, która z ZPAP (a tym samym ze związkowym Ośrodkiem Pracy Twórczej Rzeźbiarzy w Orońsku) nie miała nic wspólnego.¹⁰ To stosunkowo świeży (upowszechniony na początku lat 90.) mit, czekający wciąż na śmielszą niż dotychczasowe dekonstrukcję.¹¹ Czasy rzeźbiarskiego ośrodka w Orońsku, zanim włączony został do sieci instytucji kultury MKiS,

101

9 Spadkobiercą etosu patriotycznej inteligencji, realizowanego pod przykrywką członka PZPR, był Tomasz Palacz, pierwszy dyrektor CRP.

10 Piotr Piotrowski próbował wytyczyć ten w podział w książeczce *Dekada. O syndromie lat siedemdziesiątych, kulturze artystycznej, krytyce, sztuce – wybiórczo i selektywnie*, Poznań 1991.

11 Symptomy odejścia od tej politycznej stratyfikacji znajdziemy u Łukasza Rondudy (por.: Ł. Ronduda, P. Uklański, *Polska sztuka lat siedemdziesiątych. Awangarda*, Warszawa 2009). Wyraźne nawoływanie do odwrotu z pozycji obranej przez Piotrowskiego słyhać u Jakuba Banasiaka (por.: J. Banasiak, *Przeźniona dekada. Próby modernizacji państwowego systemu sztuki 1971–1980* [w:] *Awangarda i państwo*, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2018, s. 314). Jako dyrektor artystyczny CRP w Orońsku szerzej pojmowałem awangardę z czasów PRL niż Piotr Piotrowski. W jej ramach widziałem artystów nowoczesnych, a zwłaszcza neoawangardę, która wydawała się dobrym kandydatem na lidera przemian ustrojowych po 1989 roku. Dałem temu wyraz, projektując inauguracyjną wystawę w otwieranym w roku 1992 Muzeum Rzeźby. Zaprojektowana przeze mnie (razem z Tamarą Książek i Waldemarem Baraniewskim) ekspozycja nosiła tytuł *Nowoczesna rzeźba polska 1955–1992*. Później realizowany pod moim nadzorem we współpracy z W. Baraniewskim i T. Książek cykl rekonstrukcji historycznych (*Polska rzeźba lat 60.*, kurator Isia Olszewska, *Polska rzeźba lat 70. i 80.* – kurator J.S. Wojciechowski) był próbą zarysowania historycznego kanonu polskiej rzeźby na kanwie idei sztuki nowoczesnej i ponowoczesnej.

zasługują w dzisiejszej perspektywie, wobec nowych wyzwań intelektualnych, na wnikliwszą uwagę.

Jesteśmy w Europie, czyli w Unii Europejskiej. Na wszystkie historyczne retrospekcje związane z pytaniem o dzisiejszą artystyczno-estetyczną kondycję sztuki polskiej i jej paradnej reprezentacji, jaką jest rzeźba, nakłada się realistyczna i raczej nieromantyczna dziś konkluzja. Czy bycie w UE jeszcze coś konkretnego oznacza, czy jak wszystkie wspomniane wątki historii Orońska przesuwają się w otchłań historycznego mitu? Mitu, w jego postmodernistycznej formule, czyli krążącego w mediach *fake newsa*. Z tym problemem boryka się dzisiejsze kierownictwo CRP.¹²

Jest także radykalnie nowa perspektywa myślenia o CRP, w której teraźniejszość i pozostająca w politycznej grze tradycja nie ma znaczenia. Mowa o upowszechniającym się, lewicowym dyskursie wokół *woke culture*. To wymaga puszczenia wodzy fantazji, na co w tym tekście nie starczy miejsca.

DZIEDZICTWO NAJNOWSZYCH WYSTAW. URSULA VON RYDINGSVÄRD I INNI

Ostatnia dyrektorka CRP Eulalia Domanowska wniosła do jego historii pewną wyrazistą cechę. Domknięty został cykl programowy rozpoczęty w roku 1990. Trzy głośne wystawy artystów o randze światowej: Henry'ego Moore'a, Tony'ego Cragga i Ursuli von Rydingsvärd, umocniły pozycję CRP w międzynarodowym obiegu. Najnowszą wystawą, już jako pokłosie starań Eulalii Domanowskiej jako dyrektorki, otwarta została za rządów nowego dyrektora Macieja Aleksandrowicza. Ma ona szereg cech charakterystycznych dla pewnej formy globalnej kultury artystycznej nazywanej czasem *mainstream*.

Twórczość Ursuli von Rydingsvärd cechuje rozmach skali prac, panowanie nad formą przestrzenną oraz wielkie wycucie materiału. Zauważmy przy tej okazji, że wszyscy wymienieni artyści światowi operują podobnymi walorami formy. Odnotujmy także wspólną dla nich umiejętność „rozgrywania” wizualnego otoczenia rzeźb. Jest ono tyleż „tłem”, co integralną częścią kompozycji. Uderzająca właściwość prac wszystkich wymienionych twórców to piękne zaistnienie w orońskim parku. Uwaga ta dotyczy zwłaszcza prac Ursuli von Rydingsvärd, które miały okazję zaistnieć w jesiennym otoczeniu, co wydobyło dodatkowo ich jakości estetyczne.



¹² Perspektywę nowych czasów rysowałem w tekście *Centrum Rzeźby Polskiej wobec wyzwań współczesnej sztuki* [w:] J.S. Wojciechowski, *Władze widzenia. Po-świecka kultura wizualna*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2014, s. 250.



↑ URSULA VON RYDINGSVÄRD, *BOOK WITH NO WORDS*, 2017, FOT. J. JANIÁK

↓ URSULA VON RYDINGSVÄRD, *LITTLE NOTHINGS*, INSTALACJA, DETAL, 2002–2020, FOT. J. JANIÁK







↑ URSULA VON RYDINGSVÄRD, TYLKO SZTUKA. NOTHING BUT ART, CENTRUM RZEŻBY POLSKIEJ W OROŃSKU, FOT. J. JANIĄK

← URSULA VON RYDINGSVÄRD, PIERWSZA, 2013-2014, FOT. J. JANIĄK

↓ URSULA VON RYDINGSVÄRD, OCEAN FLOOR, 1996, FOT. J. JANIĄK

Ce
w O
jak
i fu



Centrum R
w Orońsku
ako twór c
funkcjona

Dzięki realizacji tej wystawy, zamykającej „złotą” triadę: Moore, Cragg, Rydingsvärd, ziściły się ujawnione 30 lat temu aspiracje dyrekcji, aby CRP wpisało się w procesy globalizacyjne w sztuce, przyspieszone w Polsce po roku 1989. I aby Orońsko prezentowało się w świecie jako ośrodek sztuki nowoczesnej.

Sęk w tym, że procesy globalizacyjne w sztuce poddawane są dziś rewizji.

Po II wojnie światowej mieliśmy w Polsce dwa porządki w kulturze, za którymi stała krajowa siła, odpowiednio wzmocniona z zewnątrz przez imperialną centralę. Pierwszy to nieźle dziś, choć nie do końca jeszcze, skonceptualizowany porządek sowiecki z jego doktryną socrealizmu, wdrażaną bez powodzenia w PRL. Drugi „porządek”, o którym właśnie mowa w kontekście przemian CRP, jest globalny, pod światłym przewodem USA, z paradoksalną estetyką neoawangardy i „sztuki krytycznej”, która w skrajnych postaciach przybiera formy wywrotowego aktywizmu politycznego. Ta ostatnia formuła artystyczno-estetyczna, preferowana (z powodzeniem) w polityce kulturalnej III RP, stosunkowo niedawno odśloniła w Polsce swój opresyjny rewers. Wcześniej, zwłaszcza w latach 60., 70., i 80., w kontekście dążeń polskiej kultury do wydobycia się spod niewolących wpływów wschodniego sąsiada, funkcjonowała jako esencja wolności sztuki, synonim demokracji i estetyczna ambrozja Zachodu. Wydawało się, że w odradzającej się, wolnej Polsce to właśnie ta sztuka będzie najlepszym estetycznym wehikułem do zachodniego świata. Poniekąd tak się stało.

106

Odczuwalny jest wciąż duży brak krytycznych ocen tego globalnego systemu ekonomiczno-kulturowego i jego artystyczno-estetycznych reprezentacji. Oprócz bowiem wyraźnej dominacji neoawangardy, zwłaszcza w jej popolitycznej formule, „system” miał także swój wariant komercyjny, coraz lepiej definiowany jako „realizm kapitalistyczny”, oraz jego odświętną, zwykle monumentalną reprezentację, za którą stała często (wprost lub dyskretnie) polityka kulturalna państw. Wystawy Henry’ego Moore’a, Tony’ego Cragga i Ursuli von Rydingsvärd to doskonałe przykłady rzeźby w orbicie globalnej polityki kulturalnej Wielkiej Brytanii i USA. Dawno nieżyjący już H. Moore zawieruszył się do Orońska jako spóźniony reprezentant Wielkiej Brytanii rychtowany do roli „ambasadora” zachodniej kultury jeszcze w czasach zimnej wojny. Swój wielki debiut w Polsce miał w roku 1959, na fali postalinowskiej odwilży. Tony Cragg i Ursula von Rydingsvärd to globaliści w najnowszej, neoliberalnej wersji. Spośród polskich artystów do rangi rzeźbiarki globalnej urosła Magdalena Abakanowicz. CRP w Orońsku miało w promocji artystki swój udział, organizując jej dwie wielkie retrospektywy i goszcząc ją swego czasu i wspierając powstanie kilku monumentalnych realizacji artystki.

Warto uświadomić sobie, że wszystkie wymienione doktryny po II wojnie światowej napotkały opór polskich środowisk artystycznych i wykształciły w sztuce wiele charakterystycznych postaw oraz gamę form wizualnych. Nie starczy miejsca na wymienienie wszystkich znakomitych twórców, którzy w PRL stosunkowo szybko porzucili (lub w ogóle weń nie

uwierzyli) socrealizm, tworząc bujne, dziś kanoniczne dla polskiej sztuki, formy materiałowo-przestrzenne i rzeźby. Wymieńmy alfabetycznie kilkoro dla przykładu: Magdalena Abakanowicz, Jan Berdyszak, Władysław Hasiór, Alina Szapocznikow, Maciej Szańkowski, Jerzy Jarnuszkiewicz, Jan Kucz, Adolf Ryszka, Gustaw Zemła. To oni (i pewnie jeszcze paru) tworzą dziś bezdyskusyjny kanon powojennej rzeźby polskiej.

Zapytajmy, kto w III RP nie poddał się przemożnej estetyce i ekonomii politycznej „sztuki krytycznej”, zachowując swój osobowy kręgosłup i suwerenność? Kto zwłaszcza nie uległ zniewoleniu mocą globalnej „estetyzacji”, za którą stoi polityka innych państw i ich interesy na globalnych rynkach? Kto pracuje na rzecz wyróżnika polskiej sztuki, którego podstawy funduje wola suwerenności raczej niż emancypacji, w którym chęć utrzymania tożsamości przeważa nad dążeniem do imitacyjnej transformacji? Jest wielu takich i to oni tworzą (...) kontyngent twórców obok mainstreamowego dyskursu. W obu ustrojach, między PRL i III RP, pracującą tacy twórcy jak Barbara Falender, Jerzy Kalina, Przemysław Kwiek, Adam Myjak. Pod koniec lat 80. debiutowało wielu młodszych artystów. Kanoniczność licznych postaci z ostatniego trzydziestolecia pozostaje wciąż dyskusyjna, ale trudno będzie nie przyznać dużego znaczenia twórczości Krzysztofa Bednarskiego, Zbigniewa Dudka, Jerzego Fobera czy Andrzeja Szarka.¹³

Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku sprawdza się jako twór organizacyjny i funkcjonalnie złożony. To instytucja artystyczna pod względem wielości funkcji niemająca sobie równych w Polsce. Mogłaby dźwignąć jeszcze jeden wyrafinowany w swej złożoności twór – jednocześnie nośnik sensu tego miejsca. Twór, a raczej utwór, w postaci deklaracji programowej, która ujmowałaby złożoną treść ideową. W odniesieniu do instytucji sztuki werbalnie wyrażony „sens” mógłby jawić się pod postacią bardziej obrazowo ujmowanego „stylu”. Myślę, że te treści można bowiem także zobrazować – namalować lub wyrzeźbić. Nie chodzi tu już tylko, jak to się niejednokrotnie w przeszłości robiło, o godzenie przeszłości z przyszłością, bo twierdzą, że historia nie ma charakteru liniowego, lecz falowy, i wszystkie aksjologiczne „smaki” znajdziemy, badając ją „w przekroju”, nie „w procesie”, a zwłaszcza nie w procesie „postępu”.

Centrum orońskie stoi przed unikalną szansą utrzymywania w gotowości i na szczytach swej jakości różnych wartości, zakorzenionych

13 Fragmenty tekstu wyróżnione kursywą umieszczam na prawach autocytaatu, są one bowiem częścią mojego tekstu o twórczości Zbigniewa Dudka, przeznaczonego do nieopublikowanego jeszcze katalogu twórczości tego znakomitego artysty. Wyrażona w tym fragmencie refleksja ma dość istotny sens właśnie dziś i zależy mi, aby wybrzmiała w szerszym kontekście dyskusji o aktualnym życiu artystycznym. Twórczość Z. Dudka egzemplifikuje tę „polityczną” refleksję w wymiarze artystyczno-estetycznym. Ma też wiele innych „ponadczasowych” walorów, które szczegółowo analizuję w obszernym tekście na temat jego prac.

w odmiennych perspektywach poznawczych. Ten eklektyczny, a może manierystyczny styl wynika ze źródłowej dyrektywy uwzględniania nie tylko odmiennych postaw twórczych, ale także sprzeczności, wpływających z głębokiej, ontoepistemologicznej różnicy. Jeśli w jednym miejscu może dobrze funkcjonować ośrodek pracy twórczej i muzeum, to warto pokusić się – pozostając w bezpiecznej odległości, a czasami może w polemicznej bliskości – o umożliwienie przebywania w nim przedstawicieli ideowych antypodów: protagonistów Platona ze spadkobiercami Arystotelesa, wyznawców judaizmu i chrześcijan, fantazmatycznych ateistów z ateistami pozytywistycznymi, psychoaktywnych indywidualistów z aktywistami społeczno-politycznymi, lokalsów (a nawet ksenofobów) z internacjonalami. Ich światopoglądowe źródła, mniej lub bardziej uświadomione, znajdują ujście w formach kamiennych umiejscowionych w orońskim parku lub ulotnych działaniach lokowanych w wirtualnej chmurze.

Orońsko ma szansę pozostać miejscem wolności rozumianej jako ulotny stan ludzkiego, przypadkowego nieporządku, wytyczany i negocjowany w przestrzeni nieludzkich, wiecznych porządków i nieuchronnych reguł. ✖

PETER WEIBEL

PIOTR CELIŃSKI

R R O R Z O Z M O W A

O SZTUCE, MEDIACH I KULTURZE

PIOTR CELIŃSKI: Przez lata, najpierw jako artysta, teoretyk, a z czasem także kurator i organizator, komentowałem pan media i ich społeczną sytuację. Łączyłem pan w tym celu teorię i historię sztuki, archeologię mediów, teorię społeczną, wiedzę ścisłą i matematyczną. W rezultacie sformułowałem pan oryginalną krytyczną teorię mediów, ich sztuki i kultury. Jak z perspektywy tych praktyk i wielotorowego namysłu zdefiniowałby pan dzisiejszą dynamikę mediów i ich kultury?

109

PETER WEIBEL: Na to pytanie mógłbym udzielić wielu odpowiedzi, ale skupmy się na wybranych. Pierwszym parametrem mojej teorii mediów i sztuki, na który chciałbym zwrócić uwagę, jest kategoria ruchu i sposoby jego naśladowania, imitowania i wykorzystania w narzędziach, formach i treściach sztuki na przestrzeni lat. W XIX wieku miała miejsce rewolucja przemysłowa, dla której zasadniczym formatem okazały się maszyny wykorzystujące koła, takie jak pociąg, samochód, samolot, który najpierw się toczy, by potem mógł latać. W rezultacie od ponad 100 lat żyjemy otoczeni maszynami, które przetwarzają energię paliw kopalnych, żeby wykonywać mechaniczną pracę i wprawiać materię w ruch. Wykorzystują w tym celu mechaniczne koła. Zarówno format maszyn, jak i koła stosuje się do tworzenia mediów, takich jak kino. Kamera filmowa i projektor wpisują się w ten rewolucyjny porządek maszyn wykorzystujących mechanikę poruszających się kół. Ich działanie polega na wprawianiu w ruch zastygłych w czasie klatek fotograficznych. W ten sposób od maszyn i mechaniki ruchu przechodzimy do maszyn

i mechaniki wizualności opartej na imitacji ruchu. Kino jednak nie oferuje prawdy o ruchu, bo przez swoje zakotwiczenie w fotografii może pokazać jedynie jego iluzję. Podobnie malarstwo czy rzeźba, które tym bardziej nie były i nie są w stanie oddać natury ruchu. Dodajmy także, że programowo poezja i muzyka to media czasu, rzeźba zaś i malarstwo to media przestrzeni. Przez lata taki stan rzeczy, w którym ruch pozostaje poza nawiasem zainteresowań, namysłu i możliwości imitacji sztuki, był aksjomatem estetyki. Rozstroiło ją dopiero nagłe pojawienie się maszyn medialnych i ich ruchomych obrazów. Żywe, bo imitujące ruch, obrazy kina podważyły dwuwymiarowe pojmowanie przestrzeni i dotychczasowe rozumienie czasu, sprawiając kłopot w zasadzie wszystkim istniejącym sposobom uprawiania sztuki i myślenia o niej. To, co się nie porusza, zapewne jest martwe, a życie to ruch.

P. C. : Ruch i jego maszyny w sztuce i kulturze oznaczają powolne godzenie się z technicznymi formatami reprezentacji i tworzenia kultury, czyli z mediami.

P. W. : Zgadza się, pierwszą zasadą współczesnej kultury mediów jest ruch i jego medialne oraz estetyczne adaptacje wytyczone przez zwiększanie się możliwości technicznych. XIX wiek to czas mediów korzystających z ruchu opartego na mechanice maszyn, wiek XX to czas triumfu mediów wizualizujących ten ruch i mediów poruszających się, jako towarzysze swoich użytkowników, czyli mediów mobilnych. W wieku XXI do tej formuły dodaliśmy media śledzące ruch w czasie rzeczywistym, oparte na sensorach kinetyki ludzkiego ciała, twarzy oraz skomplikowanym oprogramowaniu, które wykorzystuje powstające w ten sposób dane, sterując cyfrowymi modelami naśladującymi ruch ludzkich wzorców. Właściwe rozumienie ruchu przez sztukę jest mocno spóźnione w stosunku do odkryć i możliwości technicznych, a także strukturalnych z nim związanych. Ruch i prędkość, jako zasadnicze parametry nowoczesności uruchamiające mobilność, maszynowość i automatyzację, dopiero w środowisku mediów cyfrowych z ich otwarciem na napływ danych mapujących ruch świata i zdolnością do ich interaktywnego przetwarzania zyskują należyłą kulturową pozycję i wpływ na formaty estetyczne oraz kulturowe w ogóle.

P. C. : Trawestując Franka Lloyd Wrighta, który powiedział, że XX wiek wytyczyły maszyny, materiały i ludzie, sugeruje pan, że XXI wiek jest domeną mediów, danych i ludzi.

P. W. : Kolejna reguła współczesnych mediów i sztuki odnosi się do konsystencji ich przekazów, do materii, z którą pracujemy dzięki mediom. Fotografia i kino oferowały chemiczną formułę pamięci informacyjnej. Jak wiemy, na nośniku światłoczułym zachodzi reakcja chemiczna nałożonych nań związków srebra pod wpływem padającego na cząsteczki

światła. Jednak początki kina oferują obrazy czarno-białe i nieme, które rażąco różnią się od prawdziwego życia. Życie dokonuje się w pełnej pałecie barw i dźwięków. Na przestrzeni lat kino skutecznie zmierzyło się ze swoimi ograniczeniami i oferowało coraz bardziej doskonałe *mimesis* prawdziwego życia. Ostatecznie zmieniło to pojawienie się mediów elektrycznych i elektronicznych, które umożliwiają elektromagnetyczne utrwalenie informacji. Po raz kolejny ten stan rzeczy zmienia komputer, medium logiczno-matematyczne i elektroniczne, które informacje porządkuje według kodu zerojedynkowego, choć wciąż korzysta przy tym z wielu elementów formatu mediów elektromagnetycznych, stojąc na początku taśmy, dyskietki i talerze. W tym przypadku istotny jest fakt, że informacja ma zarówno swoją materialną konsystencję, podobną do mediów elektrycznych, jak i swój porządek logiczny. Dzięki temu można w mediach elektronicznych nie tylko utrwalić informacje. Jako stała forma danych w sensie materialnym i zmienna w sensie logicznym znajdują się w nieustannym ruchu wynikającym z ich kalkulowania. Cyfrowe obrazy, dla przykładu, są sumą pojedynczych pikseli, które można zmieniać i w ten sposób tworzyć kolejne ich wersje. Dowolność wersji i otwartość formalna tych maszyn medialnych, którą można nazwać wariacyjnością cyfrowych utrważeń, prowadzi prostą drogą do możliwości interakcji, czyli aktywnego uczestnictwa wielu użytkowników komputerów w logicznym i materialnym ruchu cyfrowych zmiennych. Zmienia się utrwalony kształt cyfrowego zapisu, ale i w ruchu znajduje się paralelnie zakodowany przekaz.

Koniec XX wieku przyniósł obrazy, które imitują życiowe procesy i w ten sposób imitują formy żywe. Po pojawieniu się mediów cyfrowych porzuciliśmy reprezentacyjne naśladownictwo w wydaniu wczesnych mediów ruchu na rzecz interaktywnej i szeroko zakrojonej imitacji wielu systemów rzeczywistości w wydaniu mediów cyfrowych. Posługując się kategoriami konstruktywistycznymi, można powiedzieć, że media stały się ostatecznie wiabilne (*viability*), czyli podporządkowane funkcjonowaniu użytkowników w konkretnym środowisku. Poszerzył się zatem także zasięg mediów w ogóle, ich logika okazała się skuteczna także w takich projektach jak choćby biomedialne. W nich widać bezpośrednią przyszłość projektu mediów, które niebawem będą skutecznie imitować reguły i formy życia, a nie tylko tworzyć i utrzymywać jego imitacje, reprezentacje czy interpretacje. Techniczne, nieorganiczne media będą konstruować organiczne formy.

P. C. : Naśladowanie, reprezentacja i interpretacja świata to centralny problem zarówno sztuki, jak i kultury mediów.

P. W. : Albrecht Dürer w swojej *Wielkiej kępie trawy* (1503) dokonał perfekcyjnej prezentacji roślin. Christa Sommerer i Laurent Mignonneau w instalacji *Interactive Plant Growing* (1993) podpowiadają, że dotykając żywej rośliny, możemy stymulować wzrost jej elektronicznej imitacji.



Odkąd media stały się wariacyjne i interaktywne, możemy nie tylko utrwać znieuchomiłe w czasie prezentacje, ale mediować również genealogię ich form i zdarzeń. Mamy dziś do dyspozycji imitacyjną wiedzę biorącą się z bogactwa historii sztuki i techniczną precyzję wynikającą z medialnych przeobrażeń oraz możliwość imitacji historii i ewolucji. XXI wiek to czas mediów biomimetycznych.

Inna odpowiedź na pytanie o sytuację mediów dotyczy odkrycia dokonanego przez McLuhana, który zauważył, że wszystko można uznać za media. Wciąż jeszcze w przeważającej większości akademicy oraz artyści nie są przekonani co do zasadności i radykalności tego sądu. Sięgnijmy jednak do historii kultury, aby przekonać się, że jest on niedoceniany.

Pierwszym materialnym medium było pismo, ponieważ litery musiały mieć swoje materialne nośniki, takie jak kamień, papirus czy papier. Wbrew często spotykanemu w historii przekonaniu litery nie są mniej lub bardziej naturalnym sposobem działania komunikacyjnego. To jedno z wielu technicznych mediów, które pojawiły się w historii kultury. Jest to medium nietrwałe, znika z czasem. Freud zauważył, że pismo jest medium nieobecności. Litery reprezentują coś, co materialnie nie istnieje, co się oddala. W tym sensie już pismo zwiastuje los wszystkich późniejszych mediów technicznych, których nie da się zrozumieć, pomijając skracanie dystansu za ich pomocą. Telefon, telegram, telewizja, wszystkie media telekomunikacyjne ustanawiają połączenia mające unieważniać odległość. Idea bliskości, którą związaliśmy z mediami, spełnia naszą potrzebę pokonywania dystansu i komunikacyjnej bezpośredniości. Sztuka i kultura są zbyt mało zdystansowane i krytyczne wobec tego medium, w wielu przypadkach nie chcą nawet uznać pisma za takie.

Roman Jakobson pisał, że o literach trzeba myśleć podobnie jak o nutach, to tylko znaki reprezentujące słowa i dźwięki języka. Alfabet jest jedynie reprezentacją głosek, których używamy, mówiąc. Kiedy mówimy, pojawia się ciąg dźwięków, który zostaje zakodowany w formie dwudziestu kilku znaków pisma. Niezliczona liczba dźwięków i ich kombinacji została sprowadzona do policzalnej, raczej skromnej liczby znaków reprezentujących je wszystkie. To z pewnością pierwsze medium we współczesnym rozumieniu tego słowa. Wszystkie późniejsze media zostały pomyślane według tej reguły. Telewizja np. tworzy imitację tego, co widzialne, za pomocą skończonej liczby linii i punktów, których zadaniem jest wyświetlanie obrazu. Pierwsze czarno-białe odbiorniki oferowały dokładność rzędu 500 linii układających się w płaszczyznę ekranu, dzisiaj mamy standardy HD i 4K, które tych linii i pikseli oferują znacznie więcej, ale to wciąż ta sama zasada. Chodzi o zarządzanie znakami pochodzącymi z ustalonego zbioru, ich sekwencjonowanie. W ten sam sposób należy interpretować najnowsze media, takie jak programowanie lub sekwencjonowanie kodu genetycznego.

Dawne języki semickie posiadały niewiele samogłosek w stosunku do spółgłosek i kiedy pojawiło się oparte na tej proporcji pismo, okazało się,



że aby go używać i właściwie rozumieć, potrzeba ekspertów potrafiących objaśniać zapis oderwany od mowy. Kilka zanotowanych spójgłosek daje możliwość osiągnięcia różnych znaczeń, inaczej niż w mowie. Ekspersi z czasem osiągnęli pozycję kluczową dla życia społeczności, stali się najwyższymi kapłanami. W tym duchu można, dla przykładu, uznać Jezusa za rebelianta sprzeciwiającego się medium pisma i jego politycznej sytuacji uformowanej przez kapłanów interpretatorów. Wydając na niego wyrok i próbując różnymi sposobami doprowadzić do jego śmierci, nie kierowali się przecież myślą o tym, że ten młody, nie-doświadczony człowiek może zostać faktycznym władcą. Ich motywacja brała się z faktu, że podniósł rękę na monopol imitacji mowy, czyli medium pisma, i zamierzał zdemokratyzować dostęp do tego medium i możliwości używania go.

P. C. : Nie sposób oddzielić estetycznych reguł mediów od ich dziejów politycznych, związanych ze sposobami ich społecznego wykorzystywania. Wróćmy jednak do siły technik medialnych i ich wpływu na sztukę i kulturę w ogóle.

P. W. : Patrząc na wpływ rozwiązań technicznych, czyli mediów, na kształt prezentacji świata, można przywołać kolejny przykład. Niech będą to sztuki wizualne, a w szczególności portret, jako jeden z najbardziej rozpowszechnionych gatunków malarskich. Wiemy z historii sztuki, że portreciści skupiali się na twarzy lub popiersiu modela. Brakuje jednak spojrzeń skoncentrowanych na palcach u nóg, paznokciach, łokciach czy włosach. To efekt piśmiennego myślenia o sztuce portretu oraz niedostatku narzędzi, za pomocą których można by wykonać inne rodzaje portretów, związane np. z powszechnym już dzisiaj zbliżeniem typu zoom. Dzięki temu odkryciu maszyny optyczne umożliwiły przyglądanie się poszczególnym fragmentom ciała i odejście do dotychczas obowiązującej reguły widzenia świata w zasięgu spojrzenia stojącego lub siedzącego człowieka. Fotografia pozwoliła to spojrzenie skoncentrować w czasie, ale i zasugerowała artystom możliwość spojrzenia do-tąd trudno uchwytnego – związanego, jak już powiedzieliśmy, z ruchem, ale i z nietypowymi punktami odniesienia, zmianą głębi, czyli pochodnymi standardów technicznych zawartych w mediach.

Pierwszym obrazem, w którym twórca skorzystał z możliwości spojrzenia z wysokości, jest dzieło Claude'a Moneta *Boulevard des Capucines w Paryżu* (1873–1874), namalowany w mieszkaniu fotografa Nadara i pod jego wpływem. Pierwsza wystawa impresjonistów odbyła się zresztą nie w muzeum czy galerii, lecz w paryskim studiu fotograficznym Nadara. Impresjoniści byli pod wielkim wrażeniem możliwości fotografii. Z jej odkrycia korzystali także inni, choćby Rodzenko, Man Ray czy futuryści, tworząc portrety utrwalające zmienność modela w czasie, zmieniając punkty spojrzenia i zasięg oglądu. Wideo umożliwiło jeszcze bardziej dokładne studiowanie tej zmienności.

W *La reproduction interdite* (1937) surrealista René Magritte portretuje siebie jako podwójne odbicie w lustrze, w dodatku jest odwrócony tyłem do kamery. Zabieg był możliwy dzięki temu, że kamera czy aparat mogły pracować, chwytając obrazy niezależnie od ręki malarza i niezależnie od jego aktualnej percepcji sytuacji. Paradoksalnie za najlepszych malarzy uznaje się powszechnie takich twórców jak Gerhard Richter i Andy Warhol. Ich dokonania nie lokują się przecież w mainstreamie technik, tematów i tradycji tej sztuki, bowiem są raczej efektem doświadczeń z nowymi mediami. Warhol uczynił sztuką przetwarzanie fotografii z amerykańskich plotkarskich czasopism i tabloidów, pracował z ikonicznymi obrazami kultury masowej, która jest kulturą istniejącą dzięki masowym mediom i ich technologiom wizualnym. W tym sensie trudno uznać go za malarza. Richter natomiast zyskał sławę dzięki temu, że technikami typowo malarskimi pokrywał fotografie. Zaczynał od imitowania fotografii i naśladowania możliwości aparatu, takich jak autofokus. To, co było niemożliwe dla tradycyjnego malarstwa, stało się możliwe dla artystów, którzy poszerzali koncept tej sztuki i jej obrazów pod wpływem nowych form prezentacji oferowanych przez nowe media wizualne. Dzisiaj dzięki algorytmom sztucznej inteligencji i tysiącom klatek fotograficznych i modeli 3D możemy próbować spoglądać na siebie w czasie rzeczywistym z różnych perspektyw i na różne sposoby. Powstają nawet w ten sposób portrety osób, które realnie nie istnieją.

116

P. C. : Media i sztuka są ze sobą nierozzerwalnie splecione. Jak można nazwać taką koegzystencję?

P. W. : Każde medium uczy nowego sposobu rozumienia świata i nowych sposobów tworzenia jego prezentacji. Innowacje w malarstwie lub innych sztukach biorą się właśnie z obserwacji nowych mediów, naśladowania ich programów użytkowych, a także sprzeciwiania się ich regułom. Dzięki fotografii i wideo można było poszerzyć i wariantować portret w czasie. Potem okazało się, że również malarstwo zmieniło swoje portrety pod wpływem możliwości tych mediów. Mamy tu do czynienia ze zjawiskiem migracji mediów, bowiem nowe formy, wywodzące się ze starych i będące reakcją na ich możliwości i braki, wpływają także na sposoby używania tych starych, oferując nowe wyobrażenia i techniki. ✖

PETER WEIBEL – ARTYSTA POSTKONCEPTUALNY,
KURATOR I TEORETYK NOWYCH MEDIÓW,
TWÓRCA I DYREKTOR ZKM W KARLSRUHE.

WWW.PETER-WEIBEL.AT

WYBRANE Z KALENDARZA :

1. **VILHELM HAMMERSHØI. ŚWIATŁO I CISZA**

Muzeum Narodowe w Poznaniu, 21.11.2021–22.01.2022

Kuratorka: Martyna Łukasiewicz

Wystawa dzieł Vilhelma Hammershøia to pierwszy pokaz twórczość skandynawskiego artysty w Europie Środkowej. Znalazły się na niej nastrojowe krajobrazy, realistyczne portrety, niezwykle widoki architektury, a przede wszystkim wnętrza emanujące atmosferą ciszy. Kuratorka napisała: *Celem wystawy jest przybliżenie szerokiego zakresu osiągnięć artystycznych Hammershøia, a ponadto zgłębienie kluczowych problemów jego twórczości, takich jak kolorystyczne wyrafinowanie, oszczędność narracji, rola światła, kontemplacyjny nastrój czy wyzucie przestrzeni.*

2. **MROŻNE WIDZENIE. TOMASZ BIELAK, MACIEJ DUCHOWSKI, ARKADIUSZ KARAPUDA, PIOTR KOROL, IGOR PRZYBYLSKI, SŁAWOMIR TOMAN**

Galeria Otwartej Pracowni w Lublinie, Lublin, 8–20.10.2021

Kuratorka: Marta Ryczkowska

Mroźne widzenie to pokaz tej samej grupy warszawskich i lubelskich artystów, którzy w 2013 roku zaprezentowali swe prace na wystawie *Chłodne spojrzenie* w warszawskim Salonie Akademii. Dzięki najnowszej ekspozycji można zobaczyć, jak ewoluowały strategie artystyczne autorów. Nie każdy z nich pokazał wyłącznie malarstwo, zwiedzający obejrzyć mogą jedną pracę wideo i dwie instalacje. Wystawione dzieła łączy ponadczasowa tematyka, zachęcająca widza do głębszej refleksji nad otaczającą rzeczywistością. Ekspozycja ujawnia ożywczy dystans od krzykliwej publicystyki dominującej we współczesnym życiu artystycznym.

117

3. **JAK ROBIĆ SZKOŁĘ? FESTIWAL WARSZAWA W BUDOWIE**

Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Warszawa, 8.10–7.11.2021

Kuratorzy: Paweł Brylski, Szymon Maliborski

Ekspozycja porusza problem edukacji we współczesnym społeczeństwie. Pokazano na niej instalację *Gry z kompozycją* autorstwa Marcina Chomickiego i Justyny Wencel z warszawskiej ASP. Autorzy wyjaśniają: *Obiekt zaprasza odbiorców do gry plastycznej, interakcji oraz ćwiczenia kreatywności. Zamiast kłaść nacisk na działanie według ściśle wytyczonej ścieżki, zachęcamy dzieci i dorosłych do poszerzania spektrum możliwych rozwiązań, współdziałania, odkrywania na swój własny sposób zasad kompozycji, kontrastu, rytmu zjawisk optycznych. Istotą pracy, tworzącej tło zdarzeń dla zwiedzających wystawę, jest zmienność i zabawa. Gry z kompozycją czerpią m.in. z tradycji dydaktycznych Oskara Hansena oraz Modulora – antropometrycznej skali proporcji opracowanej przez Le Corbusiera.*

4. WOJCIECH STAN. 70 LAT Z FOTOGRAFIĄ

MCSW Elektrownia, Radom, 12.12.2021–30.01.2022

Kurator: Marcin Kucewicz

To spektakularna wystawa Wojciecha Stana, radomskiego fotografa, aktywnego twórczo od lat 50. ubiegłego wieku. Zdecydowana większość pokazanych dzieł pochodzi z lat 60.–80. Są to czarno-białe, reporterskie rejestracje Polski czasów PRL, w tym Radomia, który w pewnym momencie swej historii był terenem ogromnej przebudowy sieci wodociągowej. Wojciech Stan w ostatnich latach zainteresował się życiem monastycznym, dzięki czemu na wystawie znalazły się również fotografie stanowiące dyskretne ujęcia zarówno modlących się zakonników, jak również wewnątrz zabudowań klasztornych należących do różnych wyznań. Ekspozycji towarzyszy obszerny katalog.

5. ABAKANOWICZ I INNI. RZEŻBY Z KOLEKCJI CENTRUM RZEŻBY POLSKIEJ W OROŃSKU NA 40-LECIE CRP

Centrum Sztuki Współczesnej Znaki Czasu, Toruń, 22.10.2021–27.03.2022

Kurator: Krzysztof Stanisławski

Na jubileuszowej wystawie zorganizowanej w ramach obchodów 40-lecia Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku można zobaczyć liczne realizacje nie tylko Magdaleny Abakanowicz, lecz również innych twórców zaliczanych do czołówki polskiej rzeźby nowoczesnej, m.in. Pawła Althamera, Mirosława Bałki, Krzysztofa Bednarskiego, Grzegorza Klamana, Piotra Kurki, Krzysztofa Markowskiego i Roberta Rumasa. Zdaniem kuratora *to wystawa dzieł uniwersalnych, przemawiających do odbiorcy przede wszystkim swoimi walorami artystycznymi i głęboko humanistyczną tematyką.*

6. ALEKSANDRA NOWICKA. WYSTAWA MALARSTWA

Galeria Autonomia, Warszawa, 6–19.12.2021

Kilkanaście prac Aleksandry Nowickiej to interesujący zbiór realistycznych przedstawień figuralnych wykonanych w tradycyjnej technice malarstwa olejnego. Artystka przedstawiła m.in. członków swej rodziny oraz przyjaciół. Postaci są ukazane w konkretnych miejscach, a realizacje opowiadają o przywiązaniu autorki do każdej z ukazanych osób. Mówią o relacjach międzyludzkich i tęsknocie do drugiego człowieka.





↑ VILHELM HAMMERSHØI, WNEȚRZE PRZY STRANDGADE Z PROMIENIEM SŁONECZNYM NA PODŁODZE, 1901, OLEJ NA PŁÓTNIE, 46,5×52 CM, STATENS MUSEUM FOR KUNST, NATIONAL GALLERY OF DENMARK

→ VILHELM HAMMERSHØI, KOŚCIÓŁ ŚW. PIOTRA W KOPENHADZE, 1906, OLEJ NA PŁÓTNIE, 133×118 CM, STATENS USEUM FOR KUNST, NATIONAL GALLERY OF DENMARK



← FRAGMENT EKSPOZYCJI Z PRACAMI ARKADIUSZA KARAPUDY, NA PIERWSZYM PLANIE OBRAZ ALL YOU NEED, 2020, OLEJ I AKRYL NA PŁÓTNIE, 59×72 CM



3.



5.

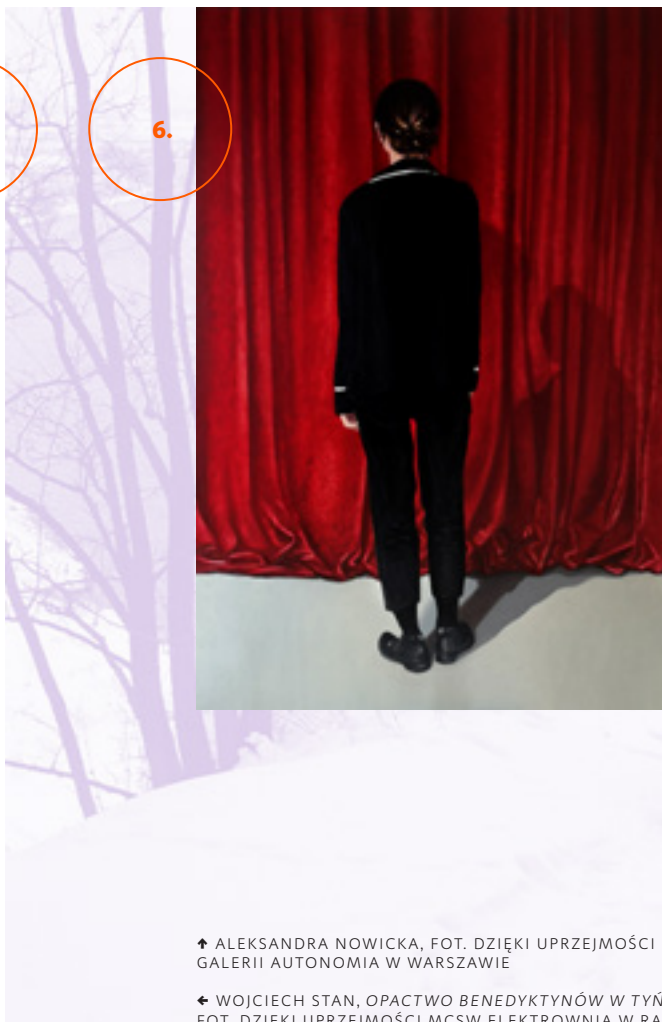
← MARCIN CHOMICKI, JUSTYNA WENCEL, *GRY Z KOMPOZYCJA*, 2021. FOT. DZIĘKI UPRZEJMOŚCI MSN W WARSZAWIE

→ KRZYSZTOF M. BEDNARSKI, *SFINKS*, KOLEKCJA CENTRUM RZEŻBY POLSKIEJ W OROŃSKU



4.

6.



↑ ALEKSANDRA NOWICKA, FOT. DZIĘKI UPRZEJMOŚCI GALERII AUTONOMIA W WARSZAWIE

← WOJCIECH STAN, *OPACTWO BENEDYKTYNÓW W TYŃCU*, 2005. FOT. DZIĘKI UPRZEJMOŚCI MCSW ELEKTROWNIA W RADOMIU

Summaries

PIOTR CELINSKI TALKS TO PETER WEIBEL
ON ART, MEDIA AND CULTURE

In his answers to the questions about the interpenetration of art and technology development, the historical affinities of artistic and technological practices, ways of defining and understanding images, the nature of mobile media and biomedica, Weibel combines the individual theory of art, media philosophy with the perspective of one of the most recognized and influential organizers of artistic life, a practicing artist and professor of many sciences at the same time

Jan Stanisław Wojciechowski

THE MEANING OF THE CENTRE OF POLISH SCULPTURE (CRP)
AS A PLACE IN OROŃSKO THEN AND NOW.
PLACE AS MEANING

The aim of the article is to present the history of CRP in Orońsko – a national cultural institution operating in the area of visual arts, sculpture, material and spatial activities - in terms of management sciences in the field of humanities. This means bringing to the fore some aspects affecting the institutional organizational activities which are imposed by civilizational and cultural conditions- in this case, it is the impact of neoliberalism in economics and postmodernism in the culture of the 90s.

Another aspect influencing the institution's programme of activity, conditioned by factors such as the art market and the cultural policy of states, is also taken into account.

The method of autoethnography is applied here – the author was the artistic director of CRP between 1990 and 1996 and a long-term member of its programme committees. The documents from his private archive are also analyzed.

As a result, we have obtained a cross-sectional image of the national institution of artistic culture in Poland, in which reflection on organizational forms is functionally combined with the philosophical and aesthetic aspects of the institution "products", i.e. art.

Conclusions can be drawn from the statement about the end of neoliberal and postmodern (globalist) tendencies, which previously determined the directions of the CRP organization and its artistic and aesthetic program. The author clearly approves of the pluralistic internal organizational structure of CRP shaped after 1989, during the period of liberal transformation, as the best suited for the implementation of new programme tasks. Simultaneously, he suggests moving away from the promotion of artistic practices resulting from the pressure of globalism and postmodernism towards a more thorough study of art being in resistance to these tendencies, which until recently dominated, and paying attention to Polish artists whose creative work is based on greater personal autonomy and sovereignty in thinking about the sculptural form.

Key words: place, postmodernism, art, globalism, mainstream, Polish sculpture.

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).

PROF. PIOTR CELIŃSKI – medioznawca, teoretyk mediów cyfrowych, profesor nadzwyczajny w Katedrze Teorii Mediów UMCS. Współtwórca imprez kulturalnych i artystycznych. Autor i redaktor książek: *Interfejsy. Cyfrowe technologie w komunikowaniu* (Wrocław 2010), *Kulturowe kody technologii cyfrowych* (Lublin 2011), *Mindware. Technologie dialogu* (Lublin 2012), *Postmedia. Cyfrowy kod i bazy danych* (Lublin 2013), *Projekt: media. Wyobrazić sobie media i stworzyć świat* (Lublin 2020). Współtwórca i członek zarządu Fundacji Instytut Kultury Cyfrowej (www.kulturacyfrowa.org).

MAGDALENA DURDA-DMITRUK – doktor historii sztuki. Kuratorka, koordynatorka, organizatorka przedsięwzięć popularyzujących sztukę współczesną i fotografię w Polsce i zagranicą (m.in.: festiwalu WFFA, konferencji *Jikihitsu. Sygnatura artysty*). Autorka tekstów i publikacji poświęconych zagadnieniom sztuki współczesnej, fotografii, sztuce polskich artystek emigrantek we Francji. Adiunkt w Pracowni Teorii i Historii Sztuki Instytutu Edukacji Artystycznej APS w Warszawie. Kuratorka akademickiej galerii APS.

STANISŁAW GAJEWSKI (ur. 22.09.1987 r. w Warszawie) – ukończył studia na Wydziale Grafiki ASP w Warszawie, doktorant tamże. Wiceprezes Polskiego Oddziału Międzynarodowego Stowarzyszenia Artystów Karykatury FECO Poland, członek Rady Programowej Muzeum Karykatury im. Eryka Lipińskiego. Pracuje w zakresie plakatu, ilustracji, rysunku prasowego, grafiki artystycznej oraz instalacji i działań w przestrzeni publicznej. Uczestniczył w licznych wystawach i konkursach krajowych oraz zagranicznych, laureat nagród i stypendysta (uzyskał m.in. stypendium prezydenta RP), organizator warsztatów artystycznych i wykładów o sztuce plakatu.

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.

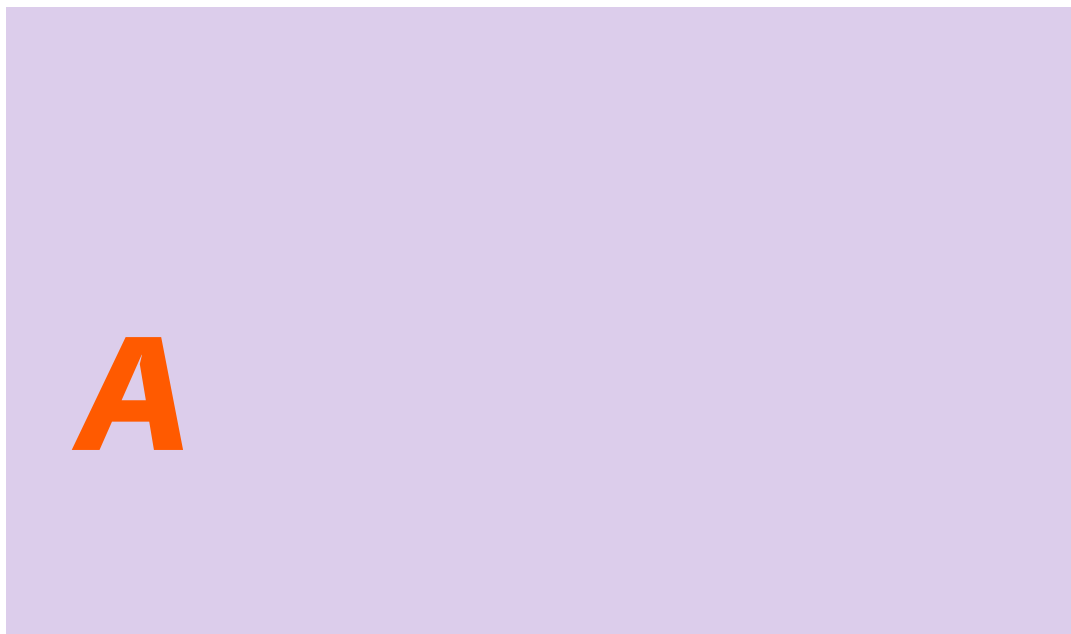
DR KRZYSZTOF JURECKI (ur. 1960) – krytyk i historyk sztuki, członek honorowy ZPAF i członek AICA. Specjalizuje się w historii sztuki XX wieku, zwłaszcza modernizmu i awangardy artystycznej, zajmuje się przede wszystkim fotografią i filmem eksperymentalnym. Autor kilku książek z zakresu historii fotografii. Pisał dla wielu pism artystycznych, obecnie dla *Aspiracji*. Przewodniczący jury konkursu Cyberfoto w Częstochowie (od 2002) i Biennale Sztuki w Piotrkowie (2011–2019). 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 MAREK MAKSYMCAK – 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, Galerii Foksal) oraz licznych publikacji, również książek, z pogranicza teorii i krytyki sztuki.

DR MONIKA WEYCHERT – kulturoznawczyni, adiunktka i kierowniczka katedry Dziennikarstwa i Komunikacji Społecznej SAN Warszawa (z tą uczelnią związana od 2015 roku), od 2016 roku współpracuje również z Instytutem Badań Przestrzeni Publicznej ASP w Warszawie. W Toruniu prowadziła m.in. niezależną lotną galerię i galerię dla..., była związana z warszawską Galerią Foksal i Muzeum Rzeźby im. Xawerego Dunikowskiego w Królikarni – Oddziałem Muzeum Narodowego w Warszawie. Kuratorka kilkudziesięciu wystaw. Wieloletnia współpracownica TVP Kultura, autorka artykułów publikowanych w kilkunastu tytułach pism naukowych i krytycznych, a także katalogach wystaw, redaktorka książek, członkini AICA.

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 praktyk i idei artystycznych, przemian kulturowych i filozofii kultury. Prowadzi archiwum sztuki, tworzy obiekty rzeźbiarskie i aranżacje przestrzenne, posługuje się też innymi mediami.



A

