

# ASPIRACJE

## Niezależność

### CERAMICS AND ITS DIMENSIONS SHAPING THE FUTURE



Nadal miewam wątpliwości, lecz nie znajduję innego pojęcia, które mogłoby być hasłem wywoławczym czy wprowadzeniem w złożoność poszukiwań dzisiejszej swoistości sztuki, jej dążeń do niezależności, do wywikłania z tzw. płynnej nowoczesności, która wszystko rozmywa. Bo sztuka staje się nie tyle pojęciem otwartym, sferą wolności, ile sferą bezradności. Nieustannie na nowo redefiniowaną na użytek rynku, mass mediów, instytucjonalnego *art world* i kampanii politycznych. Wszystkie one łączą się na poziomie tzw. wydarzenia i efektu wystawienniczego. Na dobrą sprawę sztuka może być już niekiedy utożsamiana z wizualnym marketingiem czy z PR-em. Dlatego muszę szukać miejsca dla rozumienia sztuki, w jakie jestem uwikłany. Czyli sztuka jako istotne oświadczenie widzialności. Widzialności jako szeroko pojmowanej prefiguracji naszej przytomności (rozumienia, postrzegania, odczuwania itd.). Oczywiście definicja ta niewiele wyjaśnia, lecz ukazuje jednak, że raczej nie można dziś praktykować sztuki bez udziału w sporze o rozumienie samej istotności i samej widzialności. A chroni chyba przed narzucanymi sztuce redukcjonizmami.

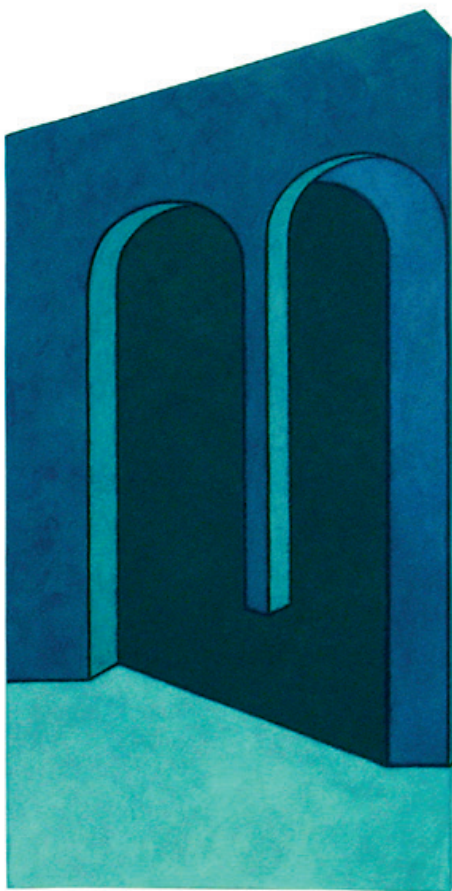
#49/50 (3/4/2017)

CENA 16 ZŁ (W TYM 5% VAT)

ISSN 1732-6125

0 000173 261253





ZBIGNIEW GOSTOMSKI,  
Z CYKLU DOM,  
200 X 100 CM, AKRYL, PŁOTNO,  
2006

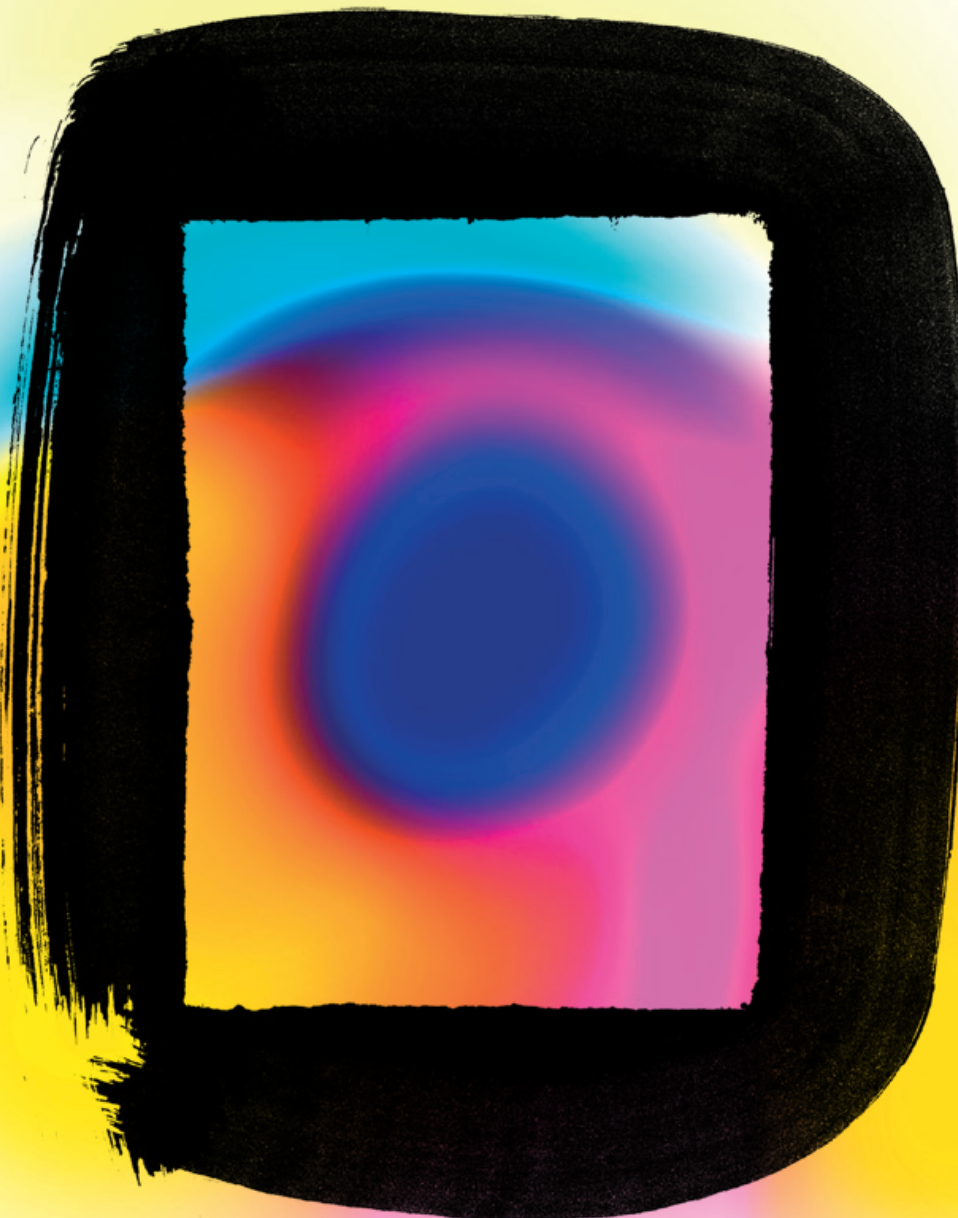
# 26<sup>th</sup> International Poster Biennale in Warsaw / Poland

09/06-15/07.2018

Academy of Fine Arts in Warsaw  
(Open Academy 9-13/06.2018)

Exhibitions / Workshops  
Conference / Networking

instagram: ipb.warsaw  
[www.warsawposterbiennale.com](http://www.warsawposterbiennale.com)



Organizatorzy



ams  
OOH AGENCY

STGU  
STOWARZYSZENIE  
TWÓRCÓW  
GRAFIKI  
WYSTAWOWEJ

MW/Poster Museum





Moc natury  
**Henry Moore**  
w Polsce



21.4–9.9.18 Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku

Wystawa pod Honorowym Patronatem Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego prof. dr. hab. Piotra Glińskiego

Ministerstwo  
**Kultury**  
i Dziedzictwa  
Narodowego.

Projekt finansowany ze środków  
Ministerstwa Kultury  
i Dziedzictwa Narodowego



Centrum Rzeźby  
Polskiej w Orońsku

Organizatorzy



MNH  
MUZEUM  
NARODOWE  
W KRAKOWIE

Partner wystawy

BRITISH COUNCIL | 80 LAT W POLSCE

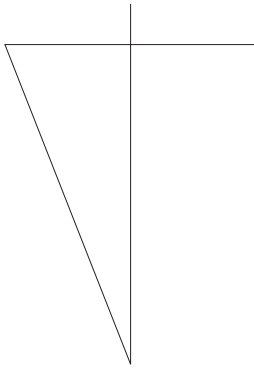
Patronat medialny

TVP  
KULTURA  
POLITYKA

co  
jest  
grane24

Wystawa została zorganizowana we współpracy z Henry Moore Foundation





JAN STANISŁAW WOJCIECHOWSKI: Rządzące elity szukają „opowieści” i szukają „obrazów” legitymizujących ich władzę. Szukają ich od dawna w kulturze (a więc także w sztuce). W historii kilkunastu ostatnich dekad w politycznej grze kultury dominowała opowieść o emancypacji, czyli ujmując rzecz w uproszczeniu – opowieść o szczęśliwym wydobywaniu się z opresji towarzyszącej niskiemu pochodzeniu. Zeświecczona opowieść ewangeliczna adresowana, jak zawsze, do mas. Moje pokolenie wniosło po roku 1968 do tej opowieści pewien szczególny rys. Narzędzie opresji odkryło mianowicie w samej kulturze (i sztuce tamtego czasu). Podważyło tym ostatecznie wszelkie hierarchiczne porządki, zwłaszcza że kultura pozostała ostatnim źródłem normatywnych opowieści i obrazów, w których mógł odnaleźć się człowiek nowoczesny. Ten despekt nie obniżył walorów emancypacyjnej opowieści jako źródła legitymizacji elit władzy. Wręcz przeciwnie, emancypacja nabrała wagi „wartości ostatecznej” i przesiąkać zaczęła do najgłębszych obszarów ludzkiego doświadczenia. Do jego fundamentów, które nie miały

kulturowego rodowodu, lecz zawsze – jak się wydawało – podlegały naturze (Naturze), czym budziły „naturalny” respekt człowieka. Upadek regulacyjnego waloru kultury (i sztuki) zmodyfikował strategię elit – od czasów ekspansji kontrkultury elity rządzą masami przez rozszerzanie stref wyemancypowanych. Zarządzanie przez przyzwolenie. Technikę tę najlepiej opanowały matki małych dzieci, zanim stała się metodą subwersywnego dyscyplinowania dorosłych. Mówiąc w wielkim skrócie, poparcie mas wyrażane kartką wyborczą uzyskiwane było obietnicą spełnienia ich wszelkich oczekiwań. Spełnienie wszystkich oczekiwań jest niemożliwe? Oczywiście, przecież my to wiemy i wy to wiecie. Od lat zatem prowadzimy grę: elity obiecują, masy popierają. Następnie elity, po uzyskaniu władzy, rozpoczynają rytualną grę na zwłokę. Do następnych wyborów.

Emancypacyjna opowieść, od dawna mająca charakter symbolicznego politycznego rytuału, mającego swoje kulturowe i artystyczne formy, z jakiś powodów znów osłabła. A w pewnych obszarach geograficznych naruszone zostało, dotychczas obowiązujące elity władzy, *status quo*. A przecież można by tak dalej funkcjonować, przecież znamy już pewne antropologiczne zasady gier kulturowych opisanych przez Freuda jako *fort-da*. Mam wrażenie, że osłabieniu „pomogło” rozszerzenie pola emancypacji na ekonomię. W liberalno-lewicowym świecie ostatnich, powiedzmy, czterech dekad do opowieści o emancypacyjnej peregrynacji mas dołączył indywidualny ich przedstawiciel – przedsiębiorca, a ścieżkę emancypacji wytyczyła jego droga do pieniędzy. Jaskrawy fakt rozejścia się obietnicy bogacenia się ludzi przedsiębiorczych z rzeczywistością. Bogaci bardziej się bogacą, a biedni bardziej biednieją. To mogło mocno rozeźlić i wytrącić znaczną część ludzi z emancypacyjnego snu liberałów.

Jaka jest nowa opowieść? W dużej części opiera się na opozycyjnej perswazji: tu Ziemia, obudźcie się! Emancypacja nie jest wartością ostateczną, są inne. W ogóle są wartości jako synonimy stanów idealnych, jako cele usilnych dążeń warte wyrzeczeń i poświęceń. **Poświęcenia**, więc



afirmacji, a nie krytyki. Kultura to społeczna pamięć niewzruszonych reguł, sztuka to obszar najsurowszej musztry dla obrońców kulturowych ideałów. W warunkach widocznej wciąż przewagi emancypacjonistów można mówić o romantycznych powstańcach w obronie zatraconych wartości. W warunkach, gdy społeczna przychylność wyraźnie zwraca się ku konserwatywnej opowieści, a to w demokracji przekłada się na nowe konfiguracje w elitach władzy, pojawia się wśród słabnących zwolenników nieokiełznanej wolności pokusa użycia innej retoryki. Mówią dziś przesadnie o szwadronach raczej niż powstańczych zagonach.

Sztuka była i jest zakładniczką władzy i jej opowieści legitymizacyjnych. Zarówno przez bezpośrednie związki z elitami, jak i przez eksploatację zasobów światopoglądowych mas. Zawsze eksploatuje jakieś „zasoby” filozoficzne, a te są w grze o władzę. Jaką wartość ma więc idea autonomii sztuki, jeśli uznać z góry, że sztuka nie dysponuje ekskluzywnymi środkami dającymi jej suwerenność. Inaczej mówiąc, sztuka nie przetrwa bez swojego środowiska myślowego

(zwłaszcza filozoficznego) i społecznego. Problem ten nurtuje nas w nowych „Aspiracjach” od początku. Powiem zatem od siebie na koniec: różne są strategie autonomizacji sztuki w tej niewygodnej sytuacji.

Jedną ze strategii jest nieokiełznany witalizm – wielość i różnorodność. Sztuka ma swoją własną bujną dynamikę i „wylewa” się dziś z wszelkich politycznych kociołków. Tę nieredukowalną wielość artystycznych postaw chcemy kultywować. W tym numerze interpretowana jest twórczość wielu autonomicznych artystów.

Inną, tradycyjną, by tak rzec, strategię tworzą wyniosły separatyzm i ekskluzywność. Sztuka ma swój własny świat problemów (czyżby Popperowski trzeci świat?) wymagających ciszy i skupienia, subtelnych narzędzi badawczych i metod. I tym razem oddajemy nasze „szare strony” przedstawicielom akademickiej wiedzy.

Pragnienie autonomii wiedzie także do dumnej separacji i marginalizacji bądź do wyniosłego uczestnictwa. A konkretnie? W drugim numerze poświęcamy temu zagadnieniu dyskusję redakcyjną. Pewnie nie ostatnią. ¶

SŁAWOMIR MARZEC: Oglądając w dużej ilości wystawy bieżące, zazwyczaj mamy poczucie nadmiaru albo przynajmniej satysfakcjonującej do syta różnorodności. Osobiście miewam też niekiedy trzeźwiący niepokój – a może to nie wszystko? Może konesery sztuki czasu rokoko czy secesji także nierozważnie satysfakcjonowali się ówczesną różnorodnością? I równie niesłusznie uważali ją za pełną i ostateczną? Problem polega bowiem na tym, że nie ma czegoś takiego jak różnorodność jako taka. Zawsze jest jakaś, zawsze czyjaś. Czyli: ograniczona. Dzisiaj wszakże artyści nie tyle tworzą i aktualizują kanony (czyli „istotne lub modne różnorodności”), co raczej demaskują wszelkie nasze przyzwyczajenia i nawyki, wykazując ich wycinkowość czy egoizm. Zazwyczaj zapominają przy tym gorliwie, że sama rutyna demaskacji i potępień jednak w szeregach konserwujących schematów ich umieszcza. W każdym razie podejrzewam, że dzisiejsza różnorodność tak samo mamy złudnością „pełni”. Pogląd ten może na pierwszy rzut oka dziwić, ale śpieszę z wyjaśnieniem, że sam natłok produktów czy wydarzeń nie pomnaża różnorodności. Dzieje się to wyłącznie w powiązaniu ze zdolnością do postrzegania i uświadamiania ich różnic. Różnicy różnic. Przypuszczam, że czujny człowiek analizujący jedną kreskę dzielącą papier na „tu i tam” może wyprodukować więcej pytań i myśli, niż przeciętny obywatel zatopiony w wulkanie wizualnej orgii. Mało tego, rozstrzygającą dziś metafizyką jest wydolność naszej przytomności. A ona jest limitowana. Nadmiar bodźców nie powoduje polepszenia ekonomii naszej przytomności (rozumienia, postrzegania, odczuwania). Nie czyni nas mądrzejszymi, wrażliwszymi czy bardziej kreatywnymi. A wprost przeciwnie – wymusza konieczność nawigowania najbardziej oczywistymi (czytaj: tradycyjnymi) schematami. Stąd w dużej mierze wynika powrót konserwatyzmu w czasie radykalnej ponowoczesności. Stąd też różnorodność dzisiejsza raczej jest wyrazem bezradności. Stąd i przekonanie, że tylko jako taka czytelna różnica różnic może zamienić fatalny mit różnorodności w coś użytecznego, czyli w pluralizm. **Pluralizm** jako czytelną różnorodność. Pod

warunkiem, że nie będzie ona symulowana, co niestety częste, by nie powiedzieć: nagminne. Jeśli zatem pluralizm, to pora wrócić do namysłu nad jakimś rodzajem swoistości sztuki. Jak również nad jej „nie/możliwą” autonomią, o czym już poprzednio rozłożyście pisałem.

Niestety, zamasyście i szumnie szukając „inności”, zazwyczaj nie zauważamy dławiących nas oczywistości. Czy ktoś mógłby sobie na przykład wyobrazić jeszcze dwie dekady temu, że nagród w dziedzinie sztuki nie będą już dostawać artyści, lecz dyrektorzy instytucji, kuratorzy i wszelkiego rodzaju animatorzy życia publicznego? Proszę przyjrzeć się różnym werdyktom w ostatnim czasie. Okazuje się, że dziś rzeczą ważną i istotną jest nie tyle tworzenie sztuki, co zarządzanie nią. Jej doraźne instrumentalizacje, jej aplikacje do kolejnych aktualności. Niby spełnia to podstawowe historyczne hasło awangardy, ale chyba jakoś opacznie. A może raczej ukazuje naiwność tego wołania. W tej sytuacji walka o autonomię sztuki wcale nie oznacza sentymentu do minionych jej aparycji, tęsknoty za minionym „złotym wiekiem”, lecz czysto pragmatyczną i najbardziej aktualną konieczność. Czyli przeciwstawienia się narastającemu redukcjonizmowi „bieżących różnorodności”. Wątpliwościom tym daję też wyraz w redakcyjnej dyskusji, do której lektury namawiam.

Podczas wystąpienia na promocji pierwszego numeru nowych „Aspiracji” twierdziłem, zresztą podkreślając to parokrotnie, że sztuka wymaga obecnie aktywnej troski. Bo być może jednak jest śmiertelna. Być może niepostrzeżenie, acz skwapliwie zmieniamy ją na wizualny marketing czy indoktrynację, na aktualny PR, towarowo-medialny sukces, na efekty inscenizacyjne, na gry towarzysko-biurowe, przeróżne autoterapie (też grupowe), walki na prestiże etc. Skądinąd niezmiernie ciekawe, cóż by zostało, gdyby to wszystko odcedzić od bieżącej produkcji...? ¶





# Spis treści

6

## ASPIRACJE

#49/50 (3/4/2017)

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

Wiktor Jędrzejec, Roman Kubicki, Teresa Pękała, Magdalena Sołtys,  
Krzysztof Bednarski, Mariusz Knorowski, Marcin Lachowski

## Redaktor naczelny / Editor-in-Chief

Jan Stanisław Wojciechowski

## Zastępca redaktora naczelnego / Deputy Editor-in-Chief

Sławomir Marzec

## Sekretarz redakcji / Editorial Assistant

Lidia Skarżewska

## Projekt / Designed by

Emilia Pyza

## Współpracują z nami / Cooperation

Grzegorz Borkowski, Eulalia Domanowska, Hanna Faryna-Paszkiwicz,  
Zuzanna Fruba, Hanna Hanć, Alexandra Hołownia, Zofia Jabłonowska-  
-Ratajska, Robert Jasiński, Krzysztof Jurecki, Bożena Kowalska, Roman  
Kubicki, Marcin Lachowski, Piotr Majewski, Teresa Pękała, Iwona Szmelter

## Druk / Printed by

Drukarnia Akapit, Lublin

Redakcja zastrzega sobie prawo dokonywania skrótów  
w nadesłanych tekstach. / *The Editorial Staff reserves the right  
to make shortcuts.*

## Kontakt / Contact

asp.aspiracje@gmail.com

- 3 Jan Stanisław Wojciechowski, Sławomir Marzec  
7 Dyskusja redakcyjna **O niezależności i autonomii**  
12 **100 x Independence**  
22 Krzysztof Jurecki / **Nie tylko cykl *Mara***  
29 Sławomir Marzec / **Zbigniew Gostomski:  
ukryte wymiary obecności**  
38 **Dzieło Życia: Marek Chlanda**  
41 Bożena Kowalska / **Obrazy i hafty Doroty**  
46 Jan Stanisław Wojciechowski / **Energia upadku**  
48 Grzegorz Borkowski / **Mur, dystans,  
płaszczyna**  
52 Piotr Majewski / **Sztuka plakatu. Biennale  
w Lublinie**  
58 Robert Jasiński / **Rzeczywistość, tajemnica  
i hibernacja**  
62 Zuzanna Fruba / **Przyszłość z gliny ulepiona**  
65 Alexandra Hołownia / **Stan sztuki współczesnej  
w Londynie**  
68 Zofia Jabłonowska-Ratajska / **Smutek zdrajcy**  
70 Marek Chlanda / **Rekomendacje: Michał Sroka**  
72 **Fotoreportaż – Nagroda Artystyczna Siemens**  
74 Hanna Faryna-Paszkiwicz / **Rzeczpospolita  
Spółdzielcza**  
78 **Witryna młodych: Maja Tomaszewska**  
81 Teresa Pękała / **Autonomia po autonomii**  
85 Iwona Szmelter / **Wokół znaczeń sztuki.  
Malarstwo w kole hermeneutycznym...**  
96 Archiwalne, ważne dziś – Włodzimierz Borowski  
/ **Sztuka a kultura – czyli postawa a pozycja**  
97 **Wybrane z kalendarza**  
100 **Summaries**  
103 **Nasi autorzy**

# O niezależności i autonomii

ROMAN KUBICKI

MARCIN LACHOWSKI

SŁAWOMIR MARZEC

JAN STANISŁAW WOJCIECHOWSKI

JAN STANISŁAW WOJCIECHOWSKI: Porozmawiamy o autonomii sztuki. Pewne spostrzeżenia na ten temat zrobiliśmy podczas Forum Nowych Autonomii Sztuk w Elblągu, a minęło od tego czasu kilka miesięcy. Zostało mi po tamtych dyskusjach wrażenie, że w kwestii autonomii panuje dość duża rozbieżność poglądów. Przeważał potoczny sens tego pojęcia, autonomia kojarzyła się dyskutantom z niezależnością, suwerennością, samostanowieniem. Usiłowałem podczas tamtego forum, posiłkując się książką nieżyjącej od prawie roku Anny Zeidler-Janiszewskiej, spojrzeć na to pojęcie w kontekście Petera Bürgera. Anna przywołała w swojej książce właśnie tego teoretyka sztuki, starając się zobaczyć autonomię na tle dyskursu o sztuce nowoczesnej i miejsca awangardy w tym dyskursie. Najkrócej rzecz biorąc, awangarda postanowiła zburzyć pewien koncept autonomii sztuki, związany z pewnym konceptem instytucji sztuki, po prostu zrywając z instytucją, tak jak ona się kształtowała, powiedzmy, od XIX wieku. Postanowiła zburzyć związany z tą instytucją koncept autonomii i wyprowadzić sztukę na ulicę, by związać ją z „ludem” (mówiąc

w skrócie). Trzeba było trochę czasu (od powstania tej idei do wydania książki Bürgera upłynęło prawie pięćdziesiąt lat), żeby zobaczyć, że idea burzenia instytucji sztuki i pewnej z tym związanej formy autonomii napotkała różne przeszkody.

Po pierwsze sama awangarda się zinstytucjonalizowała, powołała megainstytucję, w której z autonomią było wcale nie tak dobrze, mówiąc delikatnie. Ale przede wszystkim zawiodła się na tych siłach, na które postawiła. Zawiodła się na „ludzie”, można powiedzieć, zawiodła się na ulicy. Ulica po prostu zasmakowała w popkulturze, a nie w wysublimowanych propozycjach awangardowych. Koncept awangardowy pod wieloma względami się po prostu załamał. Myśląc o autonomii w duchu Bürgera, jesteśmy w bardzo specyficznym punkcie tego dyskursu. Nie ma awangardy, jest neoawangarda, nie ma instytucji sztuki, ale jest *art world*. Ulica sobie oczywiście dobrze radzi, ale bez awangardy, mamy za to do czynienia dzisiaj z ogromną ekspansją popkultury, której ideowa orientacja zmienia się, skręca coraz wyraźniej na prawo. Na tym zakończę ten malutki wstęp i zwrócę się do panów o przedstawienie



waszego rozumienia autonomii i waszego konceptu tego, co z tą autonomią dzisiaj można ewentualnie dalej czynić. A może trzeba porzucić już to pojęcie?

ROMAN KUBICKI: Zacznę od kwestii, która pojawiła się na naszym ubiegłorocznym spotkaniu w Elblągu. Zasygnalizował ją mocno i wyraziście Sławek Marzec. Pytanie brzmi: jeśli mówimy o autonomii sztuki, to czy możemy mieć na myśli jedną sztukę, czy też raczej nieskończoną wielość sztuk? W tym ostatnim przypadku nie mówimy o autonomii sztuki, lecz o autonomii sztuk. Każda partykularyzacja sztuki, czyli jej sprowadzenie do jakiegoś jednego wymiaru, jednej dziedziny, jednego tropu, jest bowiem przejawem rezygnacji z autonomii na rzecz jej konformistycznej tożsamości. Albo więc każda sztuka jest „sobie właściwa”, albo też decydujemy się na to, aby szukać jakiegoś wspólnego mianownika dla poszczególnych sztuk i w ten sposób dysponujemy już uniwersalnym pojęciem sztuki. Najpewniej takie uniwersalne pojęcie sztuki płaci już jakąś cenę za swą autonomię: idzie na jakiś aksjologiczny kompromis.

Z drugiej strony obawiam się, że taka absolutnie autonomiczna sztuka niebezpiecznie oddala się od rzeczywistości. Jej los staje się nieco podobny do kondycji Boga w teologii apofatycznej, negatywnej, w której o Bogu nie można mówić, bo każde słowo, używane 24 godziny na dobę w posłudze życia doczesnego, które zarazem coś pozytywnie orzeka o Bogu, Bogu coś odbiera, Boga niszczy. Dlatego trzeba milczeć. Chodzi o to, abyśmy z naszą wiarą w prawdziwą autonomię sztuki też nie dali się zapędzić do takiego właśnie rogu społecznego niebytu. Pytanie brzmi: czy każda konceptualizacja sztuki siłą rzeczy pozbawia ją jakiejś własnej autonomii? Jeśli tak, to najbardziej godną postawą wobec sztuki jest także dostojne milczenie na jej temat. Otóż nie muszę wam chyba tłumaczyć, do jakich społecznych następstw takie dostojne milczenie o sztuce by doprowadziło. Na pewno by zagwarantowało sztuce absolutną autonomię. Rzecz w tym, że ta absolutna autonomia sztuki byłaby identyczna z jej nieobecnością w świecie. Innymi słowy, jest chyba tak, że im bardziej sztuka zanurza się w rzeczywistość, tym szczerzej godzi się na jakąś rezygnację z tej swojej, jakże błogosławionej i wspaniałej, autonomii.

J. S. W.: Powiedziałem swoje, przemówił filozof, dajmy teraz głos historykowi sztuki.

MARCIN LACHOWSKI: Niestety, nie uczestniczyłem w spotkaniu elbląskim. Natomiast pojęcie autonomii od wielu lat rozwija Sławomir Marzec, robił to także w poprzednim numerze „Aspiracji”. A samo pojęcie jest pewnie dla nas wszystkich pozytywne. To znaczy w jakimś sensie daje nam poczucie swobody, wolności i kreacji, która się w nim zawiera, samostanowienia, partykularnego, szczególnego spojrzenia na świat, które może wyrażać sztuka. Rzecz w tym, że tak szeroko zakrojone myślenie o autonomii, która jest odseparowana od historii społecznej, którą też Bürger proponował, zdaje się być conceptem możliwym do wypełnienia przez różne treści, jednocześnie mało funkcjonalnym w prowadzeniu dialogu, a także w ocenie, opisie zjawisk artystycznych. Myślę, że proponowane pojęcie autonomii



zakłada sposób świadomego uczestniczenia w komunikowaniu i odbiorze dzieła sztuki albo sytuacji artystycznej. W jakimś sensie wskazuje artystę jako baczego obserwatora rzeczywistości, interpretującego tę rzeczywistość, i jednocześnie pozwala mu dystansować się od rozmaitych mechanizmów świata zewnętrznego, który przez ekspertów, galerie, instytucje stara się zawłaszczyć to dzieło, ewentualnie promować inne wartości niż zakłada artysta.

W związku z tym to problem współczesnej komunikacji, osadzony przede wszystkim w obszarze negocjacji rynkowej, marketingowej, staje się dla tego artysty punktem wyjścia do zrozumienia swojej sytuacji. Natomiast to, czy poszczególny przypadek, czy poszczególne dzieło sztuki otrzyma swoją autonomię, zależy od pewnych mechanizmów społecznych, a także od sposobu odbioru tego zdarzenia artystycznego. W tym sensie myślę, że postać odbiorcy, krytyka, publiczności jest równie ważna, powinna być równie wyeksponowana. Nie możemy myśleć o pojęciu autonomii jako pewnego rodzaju remedium na wszelkie bolączki świata. Natomiast nadając temu pojęciu taką własność indywidualną, możemy odwołać się do tradycyjnych kategorii doświadczenia – prawdziwego, autentycznego, egzystencjalnego. Ale z drugiej strony takim pojęciem nie jest, bez wątpienia, promowanie autonomii. Lansowanie tego pojęcia, opisywanie na różnych poziomach ogólności nie doprowadzi do tego, że pewne mechanizmy, które znajdują się zupełnie poza sztuką, i tak będą decydować o warunkach obecności sztuki w społeczeństwie. Możemy się dowoływać do pojedynczego odbiorcy, który zrozumie pewną autentyczną sytuację niesioną przez dzieło sztuki, natomiast generalnie rzecz biorąc, nie wiem, czy przebudowa rozmaitych instytucji społecznych, artystycznych może wynikać ze sztuki. Przecież nawet awangardiści, chociaż myśleli o sobie jak o awangardzie społecznej, stanowili ledwie tło dla rozmaitych rozgrywek politycznych. Myślę zatem, że ta przebudowa, to pojęcie autonomii wskazuje na coś innego i to jest może ważniejszy powrót do korzeni. To znaczy, że mimo tych różnych fantazji, które przypisywaliśmy

sztuce, ona zawsze była i będzie dziedziną elitarną. I w tym sensie możemy dbać o jakość, rozmawiając w kategoriach pewnego rodzaju społecznej rangi, ale generalnie to myślenie o sztuce, która stanowi część przemiany świata, zrozumienia świata w jakimś ujęciu całościowym, o którym pisał Sławku w swoim artykule, jest chyba też utopią.

J. S. W.: Dajmy głos artyście, nadeszła pora na ciebie, Sławku...

SŁAWOMIR MARZEC: Rzeczywiście, od dłuższego czasu borykam się z pojęciem autonomii, jego aktualizacją i redefinicją. Romek trafnie podkreślił, że w ostatnim czasie używam liczby mnogiej, czyli: nowe formy autonomii sztuk. Nadal mię wam wątpliwości, lecz nie znajduję innego pojęcia, które mogłoby być hasłem wywoławczym czy wprowadzeniem w złożoność poszukiwań dzisiejszej swoistości sztuki, jej dążeń do niezależności, do wywikłania z tzw. płynnej ponowoczesności, która wszystko rozmywa. Bo sztuka staje się nie tyle pojęciem otwartym, sferą wolności, ile sferą bezradności. Nieustannie na nowo redefiniowaną na użytek rynku, mass mediów, instytucjonalnego *art world* i kampanii politycznych. Wszystkie one łączą się na poziomie tzw. wydarzenia i efektu wystawienniczego. Na dobrą sprawę sztuka może być już niekiedy utożsamiana z wizualnym marketingiem czy z PR-em. Dlatego muszę szukać miejsca dla rozumienia sztuki, w jakie jestem uwikłany. Czyli sztuka jako istotne oświadczenie widzialności. Widzialności jako szeroko pojmowanej prefiguracji naszej przytomności (rozumienia, postrzegania, odczuwania itd.). Oczywiście definicja ta niewiele wyjaśnia, lecz ukazuje jednak, że raczej nie można dziś praktykować sztuki bez udziału w sporze o rozumienie samej istotności i samej widzialności. A chroni chyba przed narzucanymi sztuce redukcjonizmami.

Oczywiście, nie ma sensu bronić obecnie romantycznej wizji autonomii, czyli pełnej niezależności sztuki i przekonania, że tworzy ona własną rzeczywistość. Upatruję nowych form autonomii jako czegoś kontekstualnego, co jest właściwie nieustającym procesem optymalizowania

niezależności sztuki. Nie jest to zatem obrona danego stanu, ale walka o niezależność sztuki w kolejnych konfiguracjach. Odwracam perspektywę działania. I wyraża się w tym rzecz absolutnie dla mnie podstawowa, czyli przeświadczenie, że sztuka stanowi medium ponawianych prób (i tylko prób) wychodzenia z reaktywności świata, z aktualnie dominującej przyczynowości czy codziennej pragmatyki. Może na razie tyle, bo zaczęłam komplikować...

R. K. : Diabeł tkwi, jak zawsze, w szczegółach. Jeśli sztuka jest bezradna, powinna mieć mnóstwo sojuszników i miłośników równie bezradnych jak ona. O sile bezsilnych zapewniał kiedyś Václav Havel. Ja bym tego przesłania późniejszego prezydenta Czech nie lekceważył. Zwłaszcza dzisiaj bezradność nie jest mile widziana. Współczesność stawia na efektywność, której bezradność jest tymczasem tylko daleką krewną.

M. L. : Kontynuując myśl wcześniejszą, chciałbym sformułować pytanie, dlaczego właśnie sztuka miałaby mieć takie uprzywilejowane miejsce? Możemy sobie przecież wyobrazić, że dobra rozrywka, dobry, nie wiem, film, dobra publicystyka mogłaby też oferować swego rodzaju refleksję nad wyborem, nad możliwością zajęcia jakiegoś stanowiska wobec świata, dystansu wobec niego. Zatem wszystko to, co się kryje właściwie w tym pojęciu sztuki, która miałaby nieść w sobie obietnice fundamentalnego namysłu nad regułami współczesności.

R. K. : Pytamy o to, czy sztuka jest termometrem życia społecznego, czy też jego mniej lub bardziej znaczącą częścią. A może jest równocześnie jednym i drugim?

S. M. : Tak, a to jest pytanie rzeczywiście o swoistość sztuki, czy sztuka w ogóle jeszcze istnieje?

M. L. : Rozpoczęliśmy od Bürgera, a on autonomię postrzegał w trochę schematyczny sposób, pisząc o sztuce dla sztuki, którą awangarda musi zwalczyć, natomiast ci artyści, którzy byli związani

z modernizmem, nie myśleli o sobie, że tworzą sztukę dla sztuki. Wręcz przeciwnie, też mieli wizje świata i projekty rzeczywistości, które chcieli wcielić, choć w opozycji, i to jest może kluczowe wobec reguł kultury masowej. Pojęcie autonomii również funkcjonowało w formalistycznym języku krytyki artystycznej. Bardzo ściśle było związane z krytyką Clementa Greenberga, Michaela Frieda, jako swego rodzaju lojalność wobec medium artystycznego, ekspresji, która związana jest z abstrakcją, ale jednocześnie nie opowiada o świecie, nie zajmuje się światem. Oferuje jednak doświadczenia zmysłowe, optyczne lub haptyczne, intensyfikując te doświadczenia przez materiał artystyczny. I tamta kategoria autonomii, jakkolwiek chyba też nie przetrwała w sztuce aktualnej, daje nam pewnego rodzaju możliwość sprawdzenia, wyrażenia sądu smaku. Choć była zastosowana do określonego medium, określonego okresu artystycznego, wiązała się z określonym środowiskiem artystycznym i moglibyśmy z dzisiejszego punktu widzenia to natężenie formy w jakiś sposób oceniać. Natomiast otwieranie coraz szerzej kategorii autonomii na pewnego rodzaju postawę artysty, który operuje różnymi mediami, który ma do dyspozycji cały wachlarz mediów, niesie w sobie niebezpieczeństwo, że artysta stanie się nagle producentem uprzywilejowanym w kulturze, to znaczy, że może narzucać pewnego rodzaju standardy. A dlaczego on, a nie inny uczestnik gry kultury?

J. S. W. : Gry kultury?

M. L. : Gry kultury, bo jeśli oderwiemy pojęcie autonomii od materii artystycznej, artysta będzie takim prawodawcą albo stanie się bezsilny wobec ekspansji kultury.

J. S. W. : Dołączę do tego głosu z taką uwagą, że nie można odrywać pojęcia autonomii od kontekstu. Także od tego, który możemy nazwać dyskursem kulturowym czy, sięgając do Foucaulta, od *episteme*. Pewne rozumienie autonomii powstało w określonym kontekście czasu kultury. Powstało, mówiąc wprost, w kontekście

Oświecenia. Habermas, rekonstruuując myślowo oświeceniowy projekt, wskazywał rolę, jaka została w nim przydzielona sztuce. Miała dbać o pewien rodzaj doświadczenia poznawczego, opartego – ogólnie rzecz biorąc – na sędzie smaku. Specyficznie w tym projekcie rozumiana autonomia sztuki brała się zatem z roli, jaką generalnie przyznawano w modernizmie pracy poznawczej. Czyli gdzieś w tle pojęcia autonomii stał Kant oraz później jakieś inne, nowsze epistemologie. Dodatkowo sztuka wywalczyła sobie, zwłaszcza w Romantyzmie, przywilej wyrwania się z obowiązujących kanonów i reguł. To wzmacniało swoiście rozumianą autonomiczność. Zresztą *episteme*, o której mówimy, była tak skonstruowana, że generalnie sprzyjała autonomicznym aspiracjom sztuki. Podważając transcendentalne umocowanie poznania, a później status natury, modernizm (i postmodernizm) potrzebował jakiejś „wewnętrznej” instancji wywrotowej, aby nie ulec petryfikacji. Przekraczanie granic jako epistemiczne zadanie sztuki (instytucji sztuki) jest dziś atawizmem. To rodzaj fantomowego bólu artystów. Zmienia się bowiem cała *episteme*. Modernizm zawisł między kategorią projektów „niedokończonych” (jak chciał Habermas) i kategorią projektów „minionych”. Jest, że tak powiem, rozhuśtany pod wpływem różnych nacisków.

I to jest nasza podstawowa trudność. Szukamy zastosowania sensu pojęcia autonomii w trudnym, niepewnym czasie kultury. Co znaczy autonomia, gdy usuwają się konteksty, w których miała rozpoznawalny sens? Sztuka ma ciągle przywilej krytyki, ma przywilej wykraczania poza obowiązujące horyzonty, ale – wracając do początku mojej wypowiedzi – zmieniły się jej instytucjonalne uwarunkowania. Wpłynęła na to także burzydzielska robota awangardy. Wywrotowe aspiracje ma dziś także „ulica” ze swoją popkulturą. Widzimy tego niepokojące konsekwencje. W tej sytuacji, odpowiadając na wyzwanie nowego czasu, szukałbym korelacji między autonomią artysty a jego podmiotowością. Ale dlaczego podmiotowości nie ma szukać górnik czy każdy inny gracz w kulturze?

R. K. : Górnik może szukać podmiotowości. Chodzi o to, aby nie robił tego pod ziemią.

J. S. W. : Podmiotowość jest wartością uniwersalną. Akcentując ją, zdejmujemy z artysty przywilej, pozbawiamy go wyjątkowości. Widziałbym podmiotowość jako wartość społeczną. Jako powszechnie popieraną umiejętność zbudowania indywidualnej agencji społeczno-estetycznej, umiejętność obrony tej agencji, umiejętność sytuowania się w jakichś polemicznych kontekstach. I tu jest wyzwanie, tu jest oczekiwanie, może trochę marzycielskie roszczenie, że ta rzeczywistość będzie w ogóle nastawiona na polemiczną konkurencję, że wszyscy będziemy żyli w społeczeństwie, w którym podmiotowość, polemika i gra o siebie jest respektowana, nie jest tłamszona, nie jest tłumiona. A artysta niejako „zawodowo” powinien swojej podmiotowości i rozumianej w jej kontekście autonomii bronić.

S. M. : Dla mnie pojęcie autonomii oznacza obecnie przede wszystkim nieufność i opór wobec różnych hegemonii narzucanych sztuce. Także tych przybierających pozę emancypacji czy postępu.

Zatem punktem wyjścia nie są tu owe romantyczne ideały, ale właśnie pragmatyczne pytanie, jaki rodzaj ekonomii artystycznej dzisiaj przyjąć? Bo obecnie sztuka wpisana we fluktuację rynku lub mody traci rację istnienia. Czyli „obsługiwanie” inności, zresztą najprzeróżniej pojmowanej. Jako transcendencja, predyskursywność, idiom, a też jako inność o charakterze politycznym czy obyczajowym...

J. S. W. : Czy chodzi także o poznawczą inność?

S. M. : Poznawcza oczywiście także. W każdym razie sztuka spełnia i powinna nadal spełniać doniosłą społecznie funkcję furtki chwilowego „bycia poza”.

J. S. W. : Ale to bardzo romantyczne.

S. M. : Ale dlaczegoż by nie? Nie chodzi tu o jego wyobrażenia romantyzmu, lecz o perspektywę

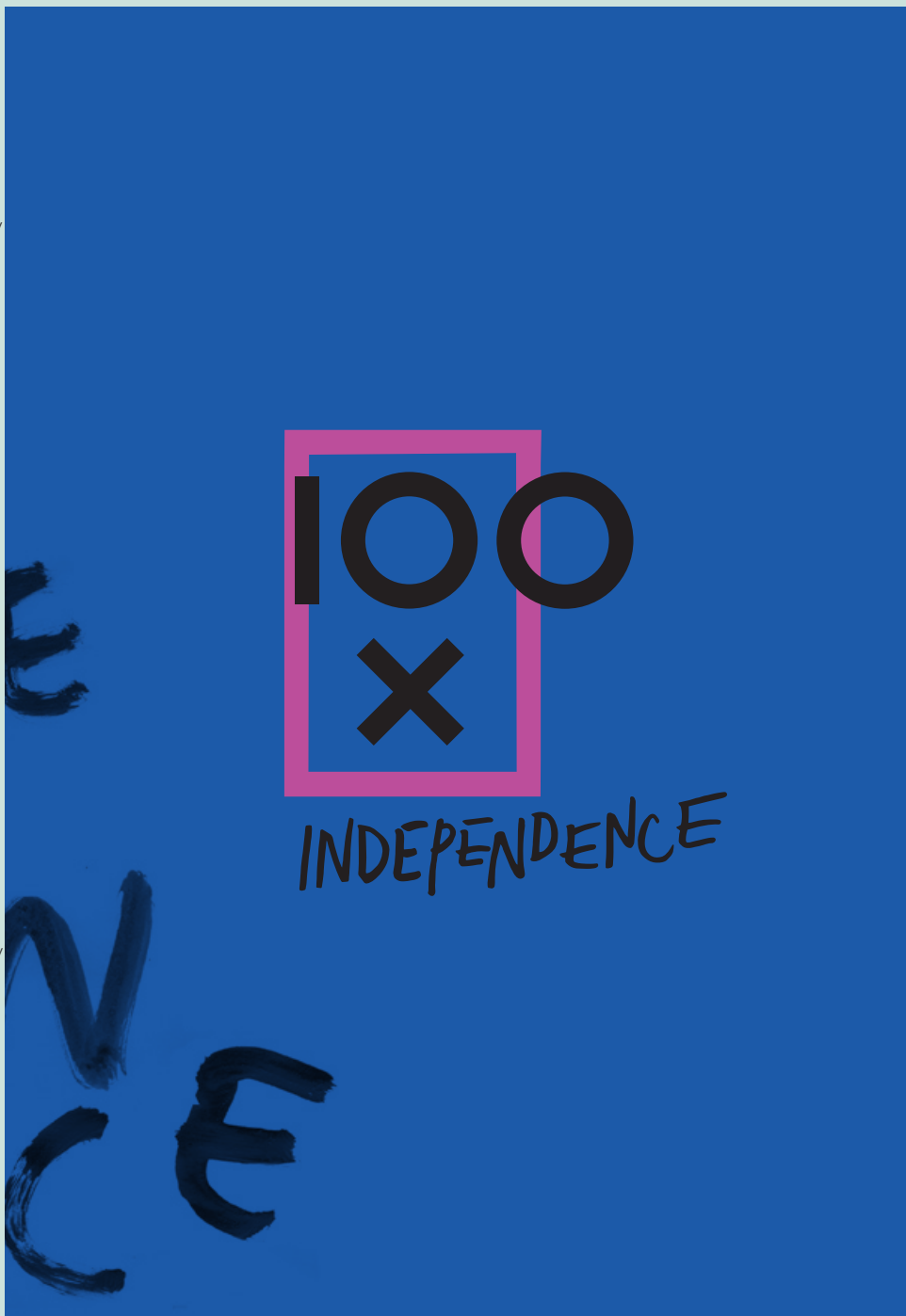


# 100 X INDEPENDENCE

100 prac studentów z całego świata pokazało na wystawie w Muzeum Plakatu, jak można wizualizować niezależność. Dowiedli tym samym, że język plakatu, na szczęście, żyje niezależnie od tego, że na ulicach dominują sztabowe afisze komercyjne a w galeriach sztuki współczesnej plakaty pojawiają się dosyć rzadko. Ponawianie prób wizualizowania ważnych pojęć w sposób lapidarny i adekwatny do współczesności to niewątpliwie potrzebna forma zapewniania im żywotności.

Polsko-Japońska Akademia Technik Komputerowych i Muzeum Plakatu w Wilanowie (oddział Muzeum Narodowego w Warszawie), we współpracy z 17 uczelniami ze wszystkich kontynentów zainicjowały w październiku 2017 r. projekt, którego przedmiotem stała się współczesna interpretacja pojęcia niezależności. Jak można odróżnić ją od wolności, niepodległości, autonomii i samodzielności? W ramach projektu, oprócz wystawy, powstała bardzo ciekawa publikacja przedstawiająca także teoretyczne aspekty tej tematyki; komunikatom wizualnym towarzyszą eseje mentorów kształtujących programy komunikacji wizualnej i multimedialnej, w integralnym połączeniu z refleksjami o wartościach. Bez związku z nimi bowiem, niezależność stać się może pustym frazesem. (GB)

100 x Independence; kuratorki projektu: Marjatta Itkonen i Ewa Satalecka; projekt identyfikacji wizualnej wystawy i opracowanie wydawnictwa 100 x Independence: Basia Krajewska; Muzeum Plakatu, Wilanów, 30.03 – 20.05.2018.



działania. Nie tyle więc o uciekanie od racjonalności i pragmatyki świata, ile o ich uzupełnianie, suplementacje. Jako reaktywacje słabych, niehegemonicznych form racjonalności. Także pre-dyskursywnych, na poziomie emocji, zmysłowości, cielesności. Tutaj pojawia się też wątek podmiotowości. Dziś niesłuchanie istotny. Bo kto i co jest podmiotem sztuki? Artysta nierzadko okazuje się jedynie trybikiem kampanii rynkowych czy politycznych. Coraz częściej nagrody w dziedzinie sztuki dostają nie artyści, lecz dyrektorzy instytucji artystycznych lub kuratorzy. Zaczyna dominować model kreatywności, w którym dzieło sztuki jest jedynie pretekstem dla publicznych celebracji oraz prowokowania kreatywności widza. Co oczywiście nierzadko okazuje się tylko iluzją, bo chodzi o wmuszenie „właściwych” emocji i myśli. Niestety, rola artysty jest chyba w zaniku...

R. K. : Romantyzm jest dziś wszechobecny i wszechmocny w polskim życiu publicznym. Naszym głównym produktem eksportowym staje się cierpienie, którego doświadczenie okazuje się głównym źródłem naszej dumy i duchowej wielkości. Leszek Kołakowski w *Obecności mitu* pisał – przypomnę – o kulturze analgetyków, kulturze środków znieczulających, która miała być znakiem rozpoznawczym naszej współczesności. Ale on to pisał przecież pół wieku temu. Tymczasem dziś cierpienie znów ma się dobrze. Jeśli dobrze pamiętam, cierpieć lubił również Wielki John z *Gorączki złota* Chaplina. Sztuka ma wobec cierpienia stosunek ewidentnie ambiwalentny. Z jednej strony unika go, z drugiej – lubi sprawdzać jego atrakcyjność estetyczną, artystyczną i – także – marketingową. Czyż estetyzacja cierpienia nie jest tymczasem masochistyczną próbą przypodobania się wartościom, którymi żyją uczestnicy ponowoczesnej wspólnoty konsumpcyjnej? Nie mam wątpliwości, że zwłaszcza sztuka, która nie lęka się podglądać swej własnej autonomii, próbuje dyskredytować sens każdej takiej próby.

J. S. W. : Kreatywności wymagają różne projekty: biurokracja wymaga kreatywności, firma wymaga kreatywności.

S. M. : Tak, tak, ale widzę też, co się dzieje w galeriach. Dominujących globalnych tendencji nie odwrócę, ale mogę dopominać się o pluralizm. I to dość prowokacyjnie, radykalnie, bo od razu domagam się wielości sztuk. Domagam się też zamiany centralnych instytucji wystawienniczych w kompleksy zbudowane z wielu niezależnych od siebie galerii, gdzie wystawy byłyby generowane w różny sposób (losowo, plebiscytowo, jako *crowdfunding* itd.). Różnorodności form sztuki musi odpowiadać zróżnicowanie instytucjonalne. Ale też i poszerzona wielowymiarowość podmiotu sztuki. Dominującej redukcji do „ważnych i aktualnych” społecznych procesów przeciwstawić należy jednostkową samozwrotność, samoreflektywność (a nie tylko samorefleksyjność). Nawet jako *self-fashioning* Alaina Touraine’a, jako „politykę wrażliwości” Michała Markowskiego, ćwiczenie napięć wertykalnych Petera Sloterdijka czy indywiduacje Simontona.

Lecz też, paradoksalnie, owo fatalne „rozpłynienie” daje szansę oddziaływaniom subtelnym, które dotychczas były zagłuszane. Co wcale nie znaczy, że były i są mniej ważne. Ja myślę nawet, że to one są rozstrzygające. Późniejsze kataklizmy i wrzaski to najczęściej tylko konsekwencje wcześniejszego braku uwagi. W każdym razie dziś ujawnia się taka chybotliwa przestrzeń, w której podstawową określonością jest relacja wobec samego siebie: czym, kim ja jestem wobec siebie?

J. S. W. : Ale to samozwrotność. Romek by to nazwał tym nowym milczeniem.

R. K. : Nowe milczenie jest reakcją na nowe odczuwanie nadmiaru bodźców. Niegdyś milczeliśmy, bo nie potrafiliśmy się mu przeciwstawić. Właśnie dlatego, że byliśmy słuchaczami. Dziś chyba jest inaczej. Milczymy, bo nie słyszymy. Nie słyszymy, gdyż nie słuchamy. Rzecz jasna, dotyczy to także sfery wizualnej: relacji między patrzeniem a widzeniem.

S. M. : Chyba nie, bo ta samozwrotność może być motywacją samobudowania. Czymś, co pojawia

---

się u Rorty'ego czy wcześniej u Foucaulta jako motor samorozwoju. To ważne: nie samego narcystycznego trwania, lecz przeciwnie – samorozwoju, który ma przecież wartość społeczną. Wszak społeczeństwo demokratyczne powinno składać się z rozwiniętych, dojrzałych i wyedukowanych jednostek, bo bez tego demokracja będzie farsą.

J. S. W. : Dodałbym, że rozwój następować może w polemicznym trybie. To mogą być nawet ideowe wojny. Samorozwój wymaga ciągłego „zderzania się z samym sobą”.

M. L. : Tak, mówimy właściwie wszyscy o autonomii sztuki jako czymś trwałym, ogólnym. Ale świat sztuki rzeczywiście jest zmienny, poddany jakiemś dyktatowi i wciela propozycje związane z pewnymi oczekiwaniami dydaktycznymi, związanymi z sytuacją społeczną lub polityczną. I to jest oczywiste, że duże wystawy, typu biennale czy wydarzenia festiwalowe, siłą rzeczy nastawione są na to, żeby zebrać mnóstwo prac. Każda z tych prac musi przykuć uwagę widza na jedną minutę, żeby mógł zobaczyć, właściwie przejść się, oglądając całą wystawę. To jest wymóg stawiany i artystom, i publiczności, żeby zatrzymać wzrok, żeby przykuć uwagę. I to jest związane oczywiście z realiami świata, w którym funkcjonujemy, przede wszystkim z mass mediami, które taką wrażliwość kształtują.

No, ale twoją wypowiedź rozumiem w ten sposób, że pojęcie „sztuka” jest związane jednak z konkretnym dziełem, że to dzieło, praca, performance, realizacja artystyczna miałyby doprowadzić do takiego stanu skupienia, w którym odbiorca czułby swego rodzaju empatię w stosunku do twórcy i wobec dzieła. Jednocześnie ten proces rozumienia stanowiłby również o tym, że widzi świat nie tyle poprzez właśnie slogany, hasła, tylko, że dostrzega swego rodzaju zakorzenie w tradycji, ciągłości historycznej, w ciągłości kulturowej. Oprócz festiwalowych imprez, które mają specyficzny charakter i dostosowane są do określonych finansowych i marketingowych oczekiwań, istnieje mnóstwo zdarzeń, które

wymagają więcej wysiłku, żeby do nich dotrzeć, w mniejszych galeriach, mniejszych wystawach, które nie kryją się za pojęciem sztuki, tylko prezentują konkretną twórczość, która może być rozumiana tak lub inaczej. Oczywiście, nie jest to takie proste, bo nawet jak odkryjemy te mniejsze wystawy, wymagają one dużo więcej czasu, którego też nie mamy, bowiem jesteśmy wplątani w rozliczne obowiązki. Ale myślę, że taka oferta jest, oferta twórców i odbiorców, która ma wąski, hermetyczny charakter i pewnie swoje słabości związane z finansowaniem i z różnymi aspektami współczesnej kultury. Myślę, że takie kategoryzowanie – że z jednej strony sztuka postrzegana jest jak coś wysokiego, a z drugiej strony popkultura czy kultura masowa – to opozycja nie do końca prawdziwa. Pomiędzy jest mnóstwo innych wariantów związanych z indywidualną twórczością, indywidualną kreacją, ale i z różnymi kooperacjami, które funkcjonują w osobnym trochę świecie. Nie chciałbym więc się poddawać generalizacjom i myślałbym o rozwiązaniu rozmaitych problemów, które występują w instytucjach dzisiejszych, od akademii poczynawszy, na muzeach skończywszy.

R. K. : Dla mnie autonomia sztuki oznacza niezgodę na łatwe odpowiedzi na proste pytania. Chodzi o to, aby na pytanie, ile jest 2+2, czasami odpowiedzieć 1 000 000 – 999 996.

S. M. : Rzeczywiście, to jest bardzo istotna kwestia, bo pojęcie autonomii wiąże się z ideą pluralizmu. Bo też i sztuka współczesna ma rację bytu wtedy, kiedy jest różnorodna. To chyba jej zasadniczy przekaz: świat jest różnorodny, wymaga twojego działania i samookreślenia. I teraz pytanie, czy owej różnorodności doświadczamy na tych wszystkich wystawach problemowych. Pomijając nierzadko nachalną indoktrynację nowolewicową, ich jedynym celem okazuje się również często przykuć na moment uwagę...

M. L. : Jeśli myślisz w tym momencie o pracy kuratorów, to bez wątplenia wystawy problemowe pozwalają jednak zaistnieć także pojedynczym





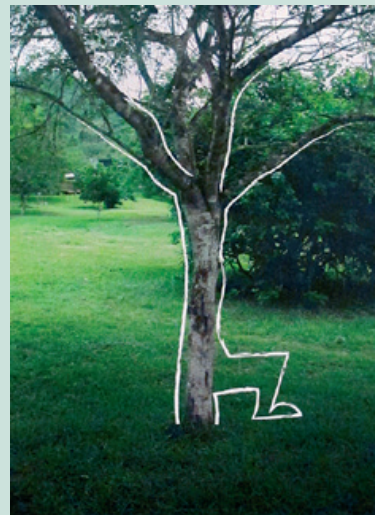
ADITI KHANDLWAL,  
NATIONAL INSTITUTE OF DESIGN,  
AHMEDABAD, INDIE



ARYE KUPER,  
HOLON INSTITUTE  
OF TECHNOLOGY,  
JEROZOLIMA, IZRAEL



SHAHAR KEREN,  
HOLON INSTITUTE  
OF TECHNOLOGY,  
JEROZOLIMA, IZRAEL



VALENTINA BOLIVAR,  
GUAYAQUIL, EKWADOR



JULIA BŁASZCZAK,  
POLSKO-JAPOŃSKA AKADEMIA  
TECHNIK KOMPUTEROWYCH,  
WARSZAWA, POLSKA

dziełom, które są tam prezentowane. Natomiast one są budowane ze względu na treść, na przekaz. To pewnego rodzaju ograniczenie autonomii pojedynczego dzieła do ogólniejszego tekstu, który ma wynikać z wystawy. Ale to nie tylko wina kuratorów, ale wręcz przeciwnie. Czasami jest to ratunek, żeby dać możliwość publiczności zobaczenia sztuki. Ten przekaz jest stępiony, zredukowany.

Gdyby te wystawy miały charakter wyłącznie estetyczny, też wymagałyby PR-u, więc to jest rodzaj gry związanej z tym, że artysta – jeżeli miał kiedykolwiek jakąś władzę – to w tej chwili ma może mniejszą i jest podporządkowany. Czy to przekreśla wartość zobaczenia alternatywnego sposobu obecności sztuki w sposób indywidualny albo społeczny? No, nie wiem. Jest to bardzo wąski obszar. Staramy się rozglądać, chodzimy, odczuwamy, przeżywamy różne zdarzenia w różny sposób, edukujemy studentów także w tym kierunku. Myślę więc, że to jest taki wąski strumień, który także wynika z przebudowy rynku, że ci artyści, którzy są związani z wysokimi wartościami artystycznymi, jakkolwiek byśmy je zdefiniowali, również mają aspiracje do obecności publicznej.

J. S. W.: Artysta mógł o tym nawet nie myśleć.

S. M.: O, tak! Sztuka rzeczywiście wymaga troski o jej swoistość i jakąś względną, procesualną autonomię, którą należy nieustannie dyskutować.

J. S. W.: Te konteksty teoretyczne, historyczne, filozoficzne są przepastne i moglibyśmy je drążyć, ale czy zgodzicie się, że taka robocza aktualna artykulacja pojęcia autonomii mogłaby być wiązana z trzema co najmniej pojęciami, takimi jak: inność, podmiotowość i różnorodność?

R. K.: Jak się inność ma do różnorodności?

S. M.: Pluralizmu.

J. S. W.: Zgoda, chodzi o pluralizm...

S. M.: Ja bym to jeszcze doprecyzował: nie tyle sama inność, co raczej alternatywność...

R. K.: Trafna uwaga!

S. M.: ...bo dzisiejszy model funkcjonowania sztuki, ale i kultury, wyklucza jakąkolwiek alternatywę. Różnorodność jest dzisiaj konkluzją niemal każdego artykułu o sztuce, ale stanowi najczęściej wyraz bezradności. Jak nie wiemy, co powiedzieć, paplamy o różnorodnej otwartości.

J. S. W.: Ale jak dodamy do tego to, co dla mnie jest najistotniejsze – podmiotowość...

S. M.: Jak dodamy, to w rezultacie otrzymujemy: alternatywność, pluralizm i podmiotowość. Tak bym to definiował.

J. S. W.: I z takim koszykiem, że tak powiem, z taką ofertą naszego rozumienia autonomii moglibyśmy wyjść do ludzi.

S. M.: No i przede wszystkim także z pytaniem o aktualną swoistość sztuki, która zanika w tych wizualnych marketingach i gadżetologii.

J. S. W.: W tekstach, które są częścią upowszechnionego, by nie powiedzieć obowiązującego, dyskursu, uzgodnionych tematów konwersacji.

W tym obszarze można by rzeczywiście szukać innych propozycji, alternatywnych, to prawda. A czy nie można by jeszcze przez chwilę, bo wszystko oczywiście ważne, co mówicie, wrócić do tego, o czym wcześniej była mowa: podmiotowości, różnorodności, wielości, inności...

S. M.: Pluralizm, mówmy o pluralizmie.

R. K.: Choć wielość – wielość akademii, czasopism, galerii, mecenasów – nie gwarantuje pluralizmu, bez tej wielości tym bardziej jest niemożliwy.

J. S. W.: Na pewno ważny jest pluralizm, natomiast ja bym się przez moment zatrzymał na inności. Czy ona nie ma czegoś wspólnego z rzadkością, nazywaną także oryginalnością? Oryginalność upadła całkowicie w naszym świecie, tym samym pogrążając sztukę. Sztuka swoje światło

brała ze świętości. Długo, długo się tym światłem jeszcze cieszyła, ale dzisiaj całkiem już przestała, świętość odsyła nas do teologii. Oryginalność swój całkiem świecki sens może brać dziś z „bardzo rzadkich faktów”. Z takich faktów, które się zdarzają w naszej kulturze raz na dwa tysiące lat, narodziny Chrystusa na przykład to rzadkość radykalna. Ale we współczesnej nauce koncepcja bardzo rzadkich faktów jest rozwijana w kategoriach całkiem nieologicznych. Sztuka do niedawna wciąż brała swoją siłę z tego, że była echem tej „rzadkości”. Ma to jakieś odniesienie do inności i alternatywności, o której mówi Sławek Marzec. Tu też bym trochę podłubał, bo tu jest problem. Żyjemy dziś w kulturze powielania, w kulturze kopii. Kopii kopii. Problem oryginalności, rzadkości, a przez to również i inności czy alternatywności, staje się problemem kluczowym, nabrzmiałym do bólu.

S. M. : Dziś to jest ogromny problem. Czy w ogóle możliwe jest coś takiego jak oryginalność? Jeżeli zrobisz wystawę i pokażesz coś fajnego, za miesiąc masz dwadzieścia różnych wariantów. Jak napiszesz jakiś tekst, to już po dwóch dniach w Internecie będziesz miał piętnaście wariantów, w tym kilka antydatowanych.

R. K. : Jeśli tak jest, jest dobrze. Ludzie czytają i piszą, oglądają i tworzą. Cytat jest sercem kultury, znaki cudzysłowu – niekoniecznie.

J. S. W. : Niemniej jednak głód oryginalności jest straszliwy...

S. M. : Jeżeli dodamy jeszcze do tego, że panuje oficjalnie strategia *détournement*, czyli przechwytywania, to dochodzi do paranoi. Bo człowiek, który tylko żeruje na cudzych pomysłach, jest topowym aktualnym twórcą. Oczywiście, dzisiejsza kultura nadmiaru wymaga selektywności, więc sytuacja się odwraca. Potrzebujemy nie tyle dalszej narastającej różnorodności artefaktów, ile właśnie pluralizmu strzegącego swoistości sztuki. Czyli w miarę czytelnich, a przynajmniej dyskutowalnych kryteriów i filtrów selekcji. Nawet

nie chodzi tu o tworzenie hierarchii, lecz o obronę przed zalewem banału i bylejakości, które są wciskane z różnych powodów jako „istotne i ważne”.

M. L. : Nie, ale bardzo podoba mi się pojęcie rzadkości jako czegoś stymulującego, no i jednocześnie ten nadmiar. Nasza rozmowa jest, powiedzmy, taką rzadką możliwością wymiany zdań wokół generalnie zarysowanego problemu. Sztuka pewnie też daje taką szansę. Rozmawiając tutaj, mam przed oczami twoje Sławku obrazy, które wyrażają określony sąd na temat malarstwa. Są taką rzadką próbą intensyfikowania wrażeń w powtarzalnej strukturze.

S. M. : Dziękuję!

M. L. : Z drugiej strony to stwierdzenie prowadzi do radykalnego zatowizowania naszych doświadczeń. Autonomia może prowokować takie zupełnie osobne byty, co też jest niebezpieczne. Jak zachować tę autonomię przeżycia, która byłaby koherentna?

J. S. W. : Aby była zrozumiała.

M. L. : Zrozumiała i stawiała się właśnie funkcją społeczną, a nie tylko własną egoistyczną postawą związaną z przyjemnością. Ale jednocześnie, jak to przeżycie miałyby się przełożyć na dialog społeczny. W tym sensie autonomia, która rozciąga się między samoistnością a pewną funkcją społeczną, jest trudniejszym do rozwiązania problemem. Na dodatek za każdym razem proces komunikacji musi być inny, związany właśnie z pluralizmem, zmiennością i tak dalej, więc nie może być sprawdzany do jakiegoś *constans* tych samych przeżyć.

S. M. : Nie, nie, absolutnie, dlatego mówiliśmy cały czas o autonomii kontekstualnej, która jest ciągle stanowiona na nowo. Co właściwie jest dość utopijne, ale nie bójmy się też i utopii.

M. L. : Pewnego rodzaju rzadkie przypadki dają szansę, ale również raczej w skali mikro.

J. S. W. : Właśnie, bo to nie jest tak, że musimy zawiadywać wielkimi społecznymi instytucjami, tylko możemy zdawać relacje z rozmowy ze sobą.

S. M. : Ale to chyba nie jest tak, że stoimy tylko przed ostateczną alternatywą: albo życie wspólnotowe i bycie częścią tych wszystkich systemów, albo bycie zamkniętym w wieży z kości słoniowej. Istnieje cała sfera przestrzeni pomiędzy... I oscylacje!

J. S. W. : Są różne osoby i są różne społeczności, z którymi się komunikujemy...

S. M. : Moim zdaniem istotna jest forma rewitalizacji maksymalnie szerokich oscylacji, które po prostu krążą – w sposób ambitny, mówiąc Sloterdijkem: „wertikalnymi napięciami”. Nowe autonomię nie są statycznymi ideałami, formalizacjami, ale pragmatykami, ekonomiami kreatywności.

J. S. W. : Bliskie są mi wszelkie dynamiczne i procesualne ujęcia, od Hansenowskich „gier plastycznych” po Rancierowską estetykę relacyjną. Osobiście promuję wszelkie pozytywowo-negatywowe przekształcenia, zarówno materialne, jak i myślowe.

M. L. : Jak rozumiem, teraz właściwie rozmawiamy o kwestii sztuki generalnie, jak o pojęciu. Samo dzieło już nie jest jakieś samozwrotne, to znaczy nie wymaga kontemplacji, ale raczej warunkuje pewnego rodzaju paradygmat, wzór myślenia o świecie, który jest spluralizowany, upodmiotowiony, alternatywny, jakkolwiek tę autonomię chcielibyśmy nazwać. Natomiast dzieło sztuki już nie jest takie jak w autonomii formalistycznej, że ma do siebie sięgać, tylko jest jednym z wielu obiektów, które napotykaemy na swojej drodze.

S. M. : Tak, dlatego kilka lat temu sformułowałem koncepcję obrazu deliberatywnego, czyli rekonfigurującego nasze myśli, emocje, wyobrażenia w konfrontacji z doświadczeniem wizualnym. Obraz jako istotne doświadczenie widzialności, jej – mówiąc za Didi-Hubermanem – przemiany w wizualność, które melioruje (w sensie Shustermana) nasze optymalne oscylacje.

Zabobnem sztuki współczesnej jest myśl, że mamy alternatywę: albo sztuka formalistyczna, która jest podobno estetyczna, schematyczna, akademicka, albo sztuka problemowa, która jest postępową i aktualną. Wcale nie! Sztuka problemowa bywa tak samo bezmyślna jak ta formalistyczna. Ponadto samej estetyczności nie można zredukować do ładności. Wolfgang Iser przeciwstawiał jej tzw. głęboką estetyzację, czyli przedyskursywną prefigurację całej naszej przytomności. Rodzaj nieuświadomianej strukturalizacji (*à la* Ranciere) naszego postrzegania rzeczywistości.

J. S. W. : Wszystkiego nie omówimy, więc proponuję, zostawmy sobie jeszcze jakieś pole dla dopowiedzeń po tej dyskusji. W tej chwili ją zamknę.

R. K. : Chcę na koniec wrócić do bezradności, o której wspomniałem wcześniej. Nie mam wątpliwości, że współczesność potrzebuje większej życzliwości dla bezradności. Może bezradność sztuki jest ambitną próbą jej afirmacji, wielowątkowym przeciwstawianiem się wszechobecnej funkcjonalności i instrumentalności. W pojedynku człowieka z parasolem – zapewnił niegdyś Antoni Słonimski – stoję zawsze po stronie człowieka. Ten panhumanizm nie zawsze budzi dobre skojarzenia. Chyba dlatego czasami, przyznając, żał mi także parasola. ¶



FR

E

**NO FREEDOM  
WITHOUT  
EQUALITY**

Although freedom and equality are often viewed as independent concepts, true freedom can not prevail without equality. One can not be truly free until society has equality between sexes, races, religions, and equality of opportunity for every individual.

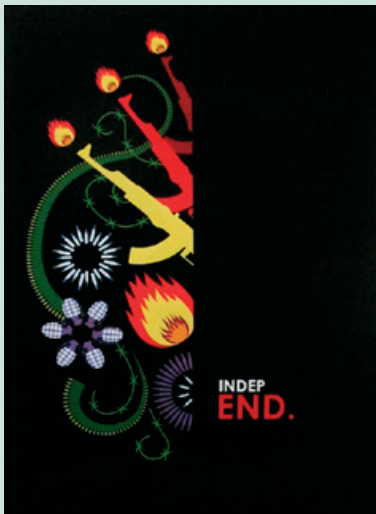
JULIA BŁASZCZAK,  
POLSKO-JAPOŃSKA AKADEMIA  
TECHNIK KOMPUTEROWYCH,  
WARSZAWA, POLSKA



KENIA CARBO,  
GUAYAQUIL, EKWADOR



NASTASSIA TOLSTSIK,  
POLSKO-JAPOŃSKA AKADEMIA  
TECHNIK KOMPUTEROWYCH,  
WARSZAWA, POLSKA



ANASTASSIA POZHYDAIEVA,  
NASTASSIA TOLSTSIK,  
VLADYSLAV KERPICH,  
KATSIARYNA HARELIK,  
POLSKO-JAPOŃSKA AKADEMIA  
TECHNIK KOMPUTEROWYCH,  
WARSZAWA, POLSKA



MARIA BIZIMI,  
TECHNOLOGICAL EDUCATIONAL  
INSTITUTE OF ATHENS,  
ATENY, GRECJA



KRZYSZTOF JURECKI

# Nie tylko cykl *Mara*

→  
KRZYSZTOF ŚLACHCIAK,  
BODY

22

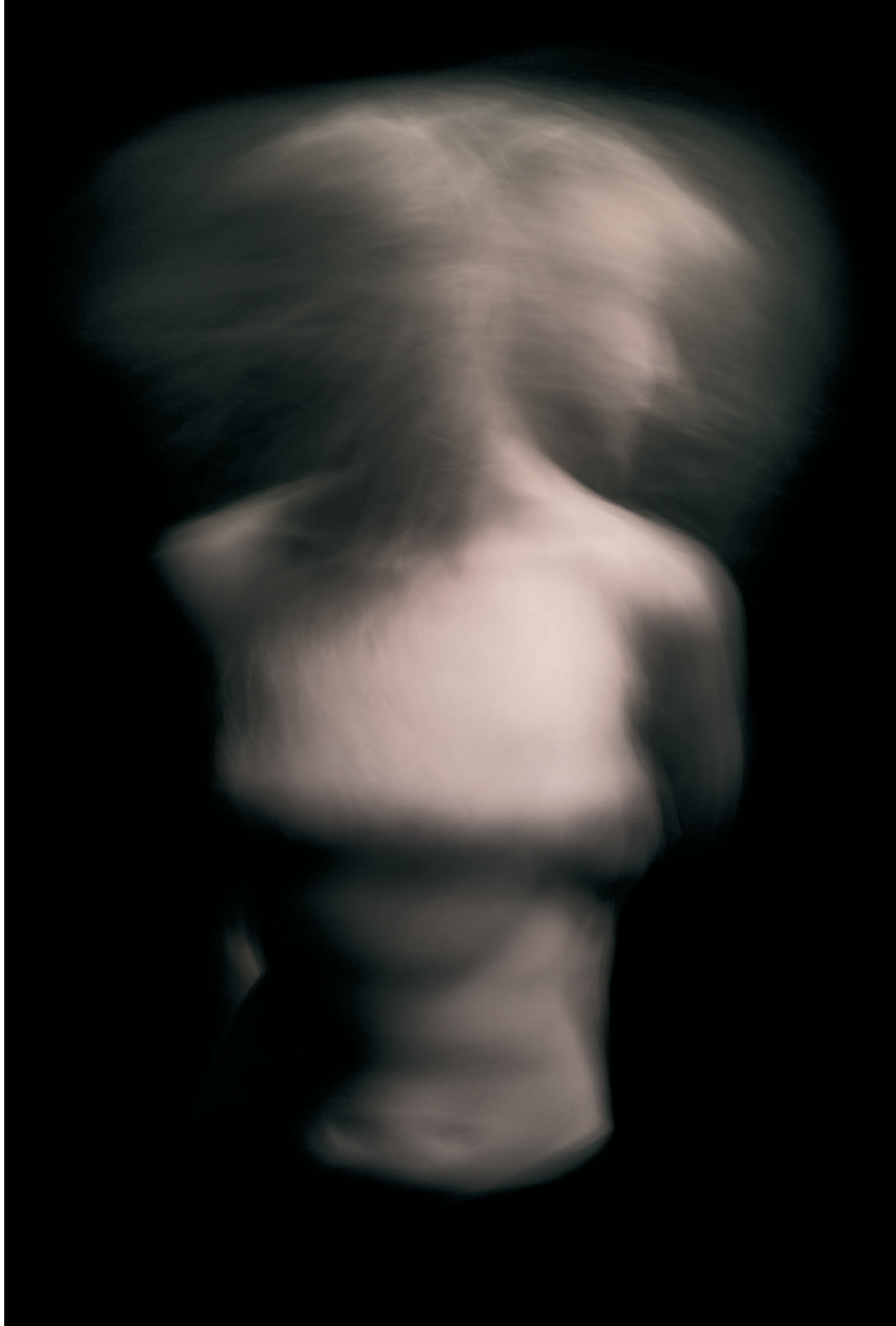
W ciągu zaledwie dwóch lat, między 2016 a 2017 rokiem, Krzysztof Ślachciak stworzył kilka cykli, które stanowią spójny system wizualno-poetycki odwołujący się do tradycji inscenizacji niemieckiej lat 80. i 90., multiekspozycji popularnej już w okresie futuryzmu oraz obecnie, surrealistyczno-abstrakcyjnego w rodowodzie nadpalania negatywów stosowanego od okresu międzywojennego. Jego prace oceniam jako ciekawe, z dużym potencjałem na przyszłość, zdecydowanie różniące się od modnego *street artu* czy koncepcji zaślaszczania.

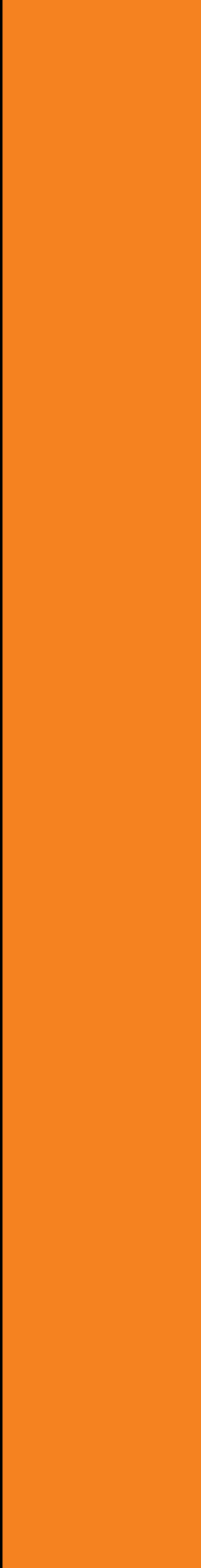
Z jego dokonań cykl *Mara* wydaje mi się najbardziej udany. Dostrzegam w nim oniryczność oraz odwoływanie się do niezgłębionego oceanu podświadomości. Trudno odszyfrować bezpośrednio inspiracje, ale z pewnością należą one także do tradycji filmowej, która dzięki Davidowi Lynchowi, ale także takim efektownym projektom jak *Blair Witch Project* (1999), otworzyła granice naszej wizualności na nowe rejony badawcze. W cyklu wykonanym przez Ślachciaka pozytywnie dało o sobie znać zacieranie granic rzeczywistości, wyrafinowana kolorystyka zdjęć

nocnych oraz stworzenie określonej atmosfery odnoszącej się do problemu pojawiania się tytułowej mary, czyli słowiańskiej formy złego ducha. Czy jest to tylko literacki pretekst, czy też romantyczno-symboliczna wiara w istnienie innej rzeczywistości? To także zależy od odbiorcy, gdyż praca artystyczna jest również sugestią mającą na celu zachęcenie go do odpowiedniej interpretacji.

W cyklu tym oglądamy obrazy bliskie abstrakcji, operujące plamami barwnymi, jakby artysta był w pełni świadomy działania tej formy sztuki, która za sprawą m.in. Andresa Gursky'ego nabrała nowego znaczenia. W jakże wyrafinowanych pracach Ślachciaka obcujemy z naturą, dostrzegalne jest przenikanie się formy organicznej/cieleśnej z żywiołami, przede wszystkim z wodą. Dobrze, że fotograf nie rozwinął swych eksploracji w kierunku erotyzmu, gdyż najprawdopodobniej zachwiałoby to ich duchowością i niematerialnością.

Piękno w znaczeniu romantycznym, znane z twórczości malarzy prerafaelitów, np. Johna Everetta Millaisa *Ophelia* (1850–1851), oddziałuje do









←  
KRZYSZTOF ŚLACHCIAK,  
BODY

↑  
KRZYSZTOF ŚLACHCIAK,  
BODY

→  
KRZYSZTOF ŚLACHCIAK,  
MARA







chwili obecnej. Motyw wywodzący się z Szekspirowskiej Ofelii został przez Ślachciaka zmodernizowany i dostosowany do języka stylizacji XXI wieku. Oczywiście, prace polskiego artysty swoje obrazowanie rozwijają w zupełnie innym kierunku i przesłaniu, ale jest mu bliska określona idea piękna o romantycznym rodowodzie, jak w malarstwie i fotografii prerafaelitów. Jest to piękno w formie niematerialnej, ulotne, ale też złudne, czasami ukazujące się przez nagie ciało połączone, a nawet wchodzące w interakcję z przyrodą, co jest oczywiście myśleniem typu nowoczesnego, pochodzącego od możliwości, jakie dały fotografii eksperymenty z chronofotografią i futuryzmem.

Obecnie, w dobie perfekcyjnej technicznie fotografii, istniejącej głównie w postaci wydruków pigmentowych, paradoksalnie pojawiło się zainteresowanie obrazem z tzw. estetyką błędu, m.in. z wielokrotną ekspozycją, np. cykle *Body* i *Organism*. Pierwszy z nich, który ma antenatów w niemieckiej fotografii inscenizowanej, przedstawia prace na pograniczu malarstwa, grafiki, a nawet form rzeźbiarskich. Artysta panuje nad formą, co jest dowodem opanowania warsztatu twórczego. Ukazuje, niczym malarz, zwiewne, niematerialne, oparte na szkicowości formy, w ostatecznym rezultacie inne od prac, jakie znam, np. Konrada Kuzyszyna (początek lat 90.) czy Gerda Bonnferta z II połowy lat 80. XX wieku. Zwrócił także moją uwagę fakt, że drugi z cykli, poświęcony architekturze, zawiera detale i fragmenty rozpoznawalnej formy architektonicznej, które tworzą bardzo dynamiczne układy, bliskie abstrakcji aluzyjnej i informel, przy całej różnicy wynikającej z ich możliwości technicznych. Warto w tym miejscu przypomnieć prace na temat wizualizacji architektury Zygmunta Rytki z lat 70. XX wieku oraz obecne Niemca Thomasa Kellnera.

Inne cykle, jakie stworzył artysta: *Mimesis*, *Selfsimilarity*, operują podobnym, charakterystycznym stylem, który świadomie określa atmosferę pełną niedopowiedzeń i imaginacji, także o proveniencji myślenia graficznego i malarskiego. Dostrzegam tu zarówno tradycję Bronisława Schlabsa z lat 50., jak też nowszą – Stanisława Wosia z lat 90., do około 2008 roku. Szczególną

rolę odgrywa droga, jaką wskazał dla fotografii Woś, który w przyrodzie, a także w jej detalu (np. konarze drzewa), odwołując się w ogólny sposób do piktorializmu Jana Bułhaka, wskazywał na jej aspekt sakralny i transcendentalny, który przez wyrafinowane zabiegi grafizacji obrazu zwielokrotniał i w ostatecznym efekcie wzmacniał jego znaczenie.

Prace Ślachciaka tworzą własny wizualny system, z charakterystyczną poetycką materializacją, co świadczy, że potrafi on nie tylko odwołać się do określonej tradycji, ale na jej podstawie zaproponować własne rozwiązania. Jego twórczość, niezależnie od tematyki cykli czy rozwiązywanego problemu technicznego, operuje i powraca do określonych form ikonicznych, takich jak niematerialne ciało pozbawione erotyzmu, na korzyść badań z zakresu abstrakcji czy malarskiego, ale także wyrafinowanego posługiwania się kolorem (*Colourous*, *Mara*). Artysta, co rzadko się zdarza, potrafi operować różnymi konwencjami obrazowania, a nawet tworzyć realizacje o charakterze rzeźbiarskim. Jednak jego postawa artystyczna wyraża się przede wszystkim w kategorii fotografii aranżowanej i inscenizowanej. ¶

PS Są to refleksje, jakie powstały na marginesie wystawy *Krzysztof Ślachciak. Mara*, otwartej od 19 stycznia do 11 marca 2018 roku w Galeria PACamera w Suwalskim Ośrodku Kultury.

# Zbigniew Gostomski: ukryte wymiary obecności



Niedawno zmarły profesor Zbigniew Gostomski uważany jest za jednego z pionierów polskiego konceptualizmu, pioniera o tyle wszakże nietypowego, że zawsze doceniał wagę i doniosłość formy w jej najdrobniejszych przejawach. Zajmował się przede wszystkim malarstwem, ale tworzył także rysunki, różnego rodzaju obiekty, a wcześniej zdarzały się również rozleglejsze projekty przestrzenne. Należał ponadto do najważniejszych aktorów Teatru Cricot 2 Tadeusza Kantora. Nigdy nie zapomnę, gdy – jeszcze jako student – po licznych trudach i przemysłnych aktach desperacji wdarłem się pomimo braku biletu na spektakl *Umarłej klasy* w warszawskiej Stodole. Pierwszy raz oglądałem wówczas spektakl Kantora na żywo. I było to doprawdy otchłanne, porażające wręcz doświadczenie. Wryła mi się w pamięć przede wszystkim jedna scena, gdy Gostomski przebrany za kobietę i trzymający w ręku niewielkie okno, emitował z za niego miny do publiczności. Doprawdy niewiarygodne,

co potrafił zrobić z twarzą. Gotyckie maskarony, a też i chińskie demony mogłyby się niejednego nauczyć o robieniu grymasów. Absolutne mistrzostwo świata. Dla mnie dodatkowo wzmacnane i kontrastowane faktem, że Gostomskiego znałem do tej pory jako raczej niedostępnego i nobliwego profesora przemierzającego szybkim krokiem korytarze Wydziału Malarstwa. Dopiero po wielu latach, po bliższym poznaniu okazał się w istocie być człowiekiem niezwykle dowcipnym, rozmownym, a nawet gadatliwym. Choć też zdolnym w każdej chwili – jak to powiadał nie bez pewnej dumy – wykonać awanturkę. Oczywiście, w słusznej sprawie.

Był on artystą dość nietypowym. Nie był mianowicie „malarzem jednego obrazu” czy jednej strategii, repetowanych na wszelkie możliwe sposoby, jak to zazwyczaj bywa. Mimo konsekwencji, nie rozwijał jednak „wierności sobie”. Nie był gombrowiczowskim „kamerdynerem samego siebie”. Raczej sztuka w jego wykonaniu

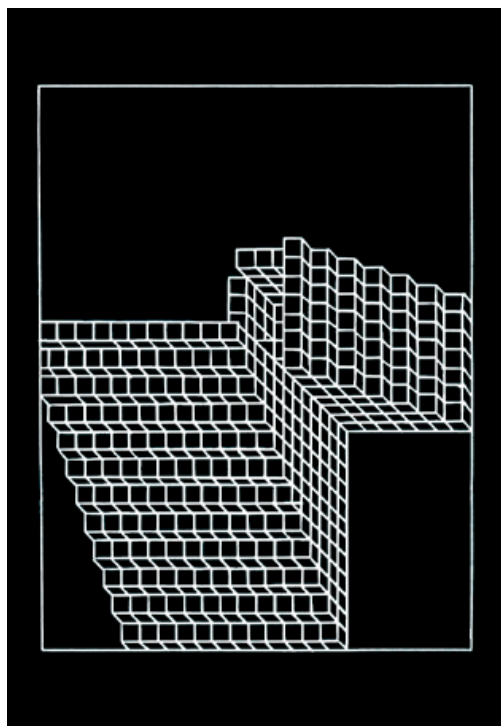


---

→  
Z B I G N I E W G O S T O M S K I ,  
F O R M A O T W A R T A  
I N I E S K O Ń C Z O N A I ,  
L I G H T B O X 1 5 0 X 1 0 5 C M , 2 0 1 1

→  
Z B I G N I E W G O S T O M S K I ,  
F O R M A O T W A R T A  
I N I E S K O Ń C Z O N A I I ,  
L I G H T B O X 1 5 0 X 1 0 5 C M , 2 0 1 1

→  
Z B I G N I E W G O S T O M S K I ,  
F O R M A O T W A R T A  
I N I E S K O Ń C Z O N A I I I ,  
L I G H T B O X 1 5 0 X 1 0 5 C M , 2 0 1 1



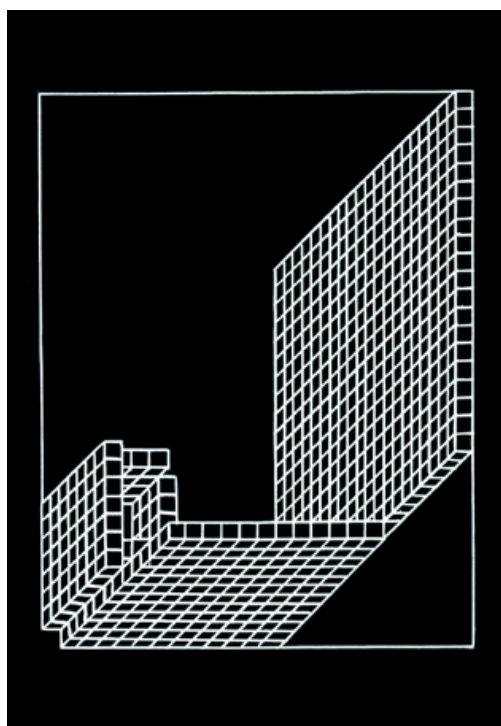
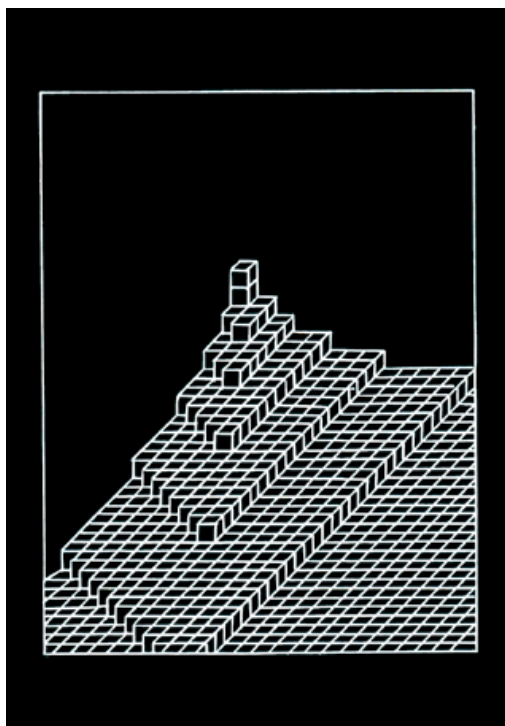
była efektem pasji. Entuzjazmu. Oczywiście, miał swoje trwałe dyspozycje, takie jak konsekwentnie niekonsekwentne balansowanie na pograniczu konceptualizmu i konstruktywizmu. Zdarzały mu się wszak epizody minimalistyczne, ale i figuratywne. Pamiętam, z jakim niedowierzaniem przyjeśliśmy na akademii jego cykl przedstawiający i „ogłoszenie” przez niego Balthusa największym malarzem XX wieku. Zresztą dzięki temu bliżej i staranniej przypatrywałem się później w zagranicznych muzeach wirtuozom naszego rodaka, niekiedy istotnie porywającym.

Pasjonacka postawa Gostomskiego wobec sztuki owocowała twórczością nieciągłą, kontrastowaną okresami kumulacji. Zdaje się, że Edmund Husserl, a po nim Jacques Derrida przyjęli koncept „pasywnej syntezy”, znanej w praktyce artystom. Polega ona na twórczym, choć niezauważalnym dla postronnych obserwatorów wchłanianiu. Wszak twórcza jest relacja z rzeczywistością, bez względu na kierunek przepływu. Ta zdolność do pracy cyklami czy pracy nad kolejną wystawą rzecz jasna dowodzi zakorzenienia profesora we wspomnianej tradycji konceptualnej,

gdzie myśl, problem są powodem działania, a nie dawanie upustu swej wrażliwości czy emocjom. Wszakże nieodmiennie wszelkim ideologiom, utopiom, teoriom i schematom myśli przeciwstawiał wirtuozerską elegancję formy.

Niezwykle ważną rolę w jego sztuce odgrywała geometria, lecz traktowana krytycznie, ze świadomością jej analitycznych skłonności, które raczej kierują nas ku strukturalnym fragmentacjom niż ku ujęciu całości. Echo tego napięcia pomiędzy wieloznacznością elementów a nieuchwytnością całości przenika chyba całą twórczość Zbigniewa Gostomskiego. Dopełnia ją wyjątkowa zdolność do maksymalnej redukcji, niebędącej wszak ograniczeniem czy jednostronnym radykalizmem, lecz właśnie intensyfikującej subtelne wymiary rzeczywistości.

Trwająca przeszło pół wieku droga artystyczna Gostomskiego jest bogata. Wielowątkowa. Nie czuję się kompetentny, aby ją tu w pełni zaprezentować. Wspomnę zatem kilka cykli i wystaw, które mi zapadły w pamięć. Większość z nich miała miejsce w Galerii Foksal, gdzie Gostomski regularnie wystawiał, i którą współtworzył.



Wkroczył na scenę artystyczną utopijnym projektem/manifestem *Fragment układu* podczas Sympozjum Wrocław '70. Postulował tam rozszerzanie formy koła w nieskończoność. Tej niemożliwości, a ściślej idei tzw. figury niemożliwej, pozostał wierny. Stała się ona częstym, powracającym motywem jego obrazów. Stanowi zresztą jeden z wielkich tematów sztuki ostatniego wieku. Figura niemożliwa otwiera bowiem szereg perspektyw myśli i pytań. Jak wyrazić to, co niewyrażalne? Jak wybrnąć z paradoksu równoważności, a nawet sprzeczności współistniejących porządków? Jak zachować przytomność, jak ocalić racjonalność i wolność wobec niepełnych danych? Jak wytrwać wobec nieredukowalnej wieloznaczności rzeczywistości? Jak nie ulec pokusie zagłuszenia jej własną jurnością czy interesownością? Może brzmi to nieco abstrakcyjnie, jednak stanowi podstawę naszego przytomnego bycia w świecie.

Do tematu figury niemożliwej Gostomski nawiązywał w kolejnych cyklach i realizacjach. Logiczną, ale i metafizyczną groźbę tych paradoksów skrywał elegancją form. W zasadzie powtarzał

tym samym iście homerycką wizję sztuki. W niej to bowiem dramat ludzkiego losu i przemijania wymuszał niejako tworzenie pieśni. Tworzenie sztuki pomagającej wytrwać wobec pełni naszego istnienia, z jej konfliktami, koszmarami i sprzecznościami. Sztuki, dzięki której nie trzeba chować się za parawanami „aktualnych i ważnych tematów”, jak to dzisiaj wielu się wydaje.

Obecnie (luty 2018) trwa retrospektywna wystawa profesora w krakowskiej Galerii Cricoteka, zrobiona z wielką starannością i przy udziale Pani Barbary, żony artysty. Zaprezentowano na niej na niej tylko kilka cykli prac. W przekonaniu wielu ludzi sztuki światło stanowi główną materię i temat malarstwa. Intuicja ta bliska była także Gostomskiemu. Mam tu przede wszystkim na myśli obrazy wykorzystujące neony. Na krakowskiej wystawie można obejrzeć tylko dwie prace tego typu. Kilka lat temu miałem jednak okazję oglądać ich pełniejszy zestaw w radomskiej Elektrowni. Przede wszystkim cykl *Forma otwarta i nieskończona*, monumentalny nie tylko formatem, lecz także prostotą kompozycji i samej formy. Zredukowany do czarnej, gładkiej powierzchni



ZBIGNIEW GOSTOMSKI,  
NEON-DOM II,  
LIGHTBOX 160 X 140 CM, 2002

i białych linii światła prześwitujących z wnętrza boxu. Tworzą one układy płaszczyzn złożonych z identycznych niewielkich modułów kontrastowanych szerokimi połączkami czerni. Sugerują architektoniczne projekty konstrukcji czy budowli. Przy bliższym oglądzie powstaje jednak pewien niepokój, a oczywista prostota przemienia się w zagadkową dwuznaczność. Wynika ona z faktu, że nasza wyobraźnia, nawykła do perspektywy linearnej, z najwyższym trudem akceptuje inne notacje przestrzeni. I cały ten cykl wykorzystuje ową subtelną, nieomal niezauważalną sprzeczność. Operuje mianowicie perspektywą aksonometryczną, a także jej różnymi wariantami (łącznie tzw. *trimetric* z *dimetric*), których odmienność daje nam wizualny pozór, i tylko pozór, klasycznej perspektywy linearnej. Dość dalekim echem pojawić się tu może skojarzenie z labiryntami Mauritsa Eschera albo z zaułkową iluzyjnością baroku, gdzie przestrzeń gubi się w niszach czy zakamarkach. Gdzie tajemnica i niepewność stają się naturalnym elementem codzienności. Skojarzenie takie odbywa się wszakże tylko poprzez zrozumienie, a nie wizualne podobieństwo. W tym – po raz kolejny – przejawia się konceptualny rdzeń tego działania.

Obrazy te zbudowane zostały na swoistej paralogii, gdzie nieobecna, choć „naturalna” perspektywa linearna konkuruje z aksonometrią o naszą imaginację. Widzimy formy, które mogą się właściwie rozrastać (jak fraktale) w nieskończoność. I które są otwarte, niezobowiązane punktem zbieżnym. Aksonometria wszakże doprowadzona jest tu do granic swojej wydolności, pojawiają się wyjątki i nieściśłości, gdzie zatracą ona swoją tożsamość i zaczyna udawać linearność – widzimy ją niejako wbrew zmysłom. Widzimy ją naszym przyzwyczajeniem, rutyną, a ostatecznie schematami rozumu. Doskonała otwartość i pełna nieskończoność oznaczają właściwie zniesienie formy. Oznaczają sprzeczność podważającą samą ideę foremności. Gostomski zdaje się wydobywać tu moment niemożliwości formy, kształtu, a może raczej fakt ich zakorzenienia w iluzyjności. Czyżby realnością formy paradoksalnie okazać się miała właśnie jej iluzyjność, jej pozór?



fol. T. Zietałak

Innym cyklem wykorzystującym neony jest *Neon-Dom* (2002). Tu również punkt wyjścia stanowi ciemnoniebieska szklana powierzchnia boxów, która niczym lustro odbija refleksy i kształty rzeczywistości. Tym razem jednak światło nie wypływa z jego wnętrza, lecz jest generowane zewnętrznymi cienkimi świetlówkami. Jarzą się one podwójnym światłem bieli i ich negatywnym odbiciem w czerni powierzchni, dającym pulsujący błękit. Tworzy się poczucie podwójności, pęknięcia, diachronicznej przestrzenności. Pojawia się iluzja figury i jej cienia. Białoniebieska linia na tych obrazach tworzy geometryczne sylwety sugerujące zarys domu, coś pośredniego między jego kształtem, znakiem, ale i planem, architektonicznym projektem. Sam tytułowy dom kojarzy się z czymś określonym, stabilnym, tworzącym zamkniętą bezpieczną przestrzeń. W tym przypadku tego nie ma. Według Maurice Blanchota struktura rodzinnego domu stanowi naszą indywidualną matrycę wyobraźni przestrzennej. Tutaj jednak nie wiadomo, gdzie jest wnętrze, gdzie zewnątrz. Co jest wydzielane, a co odseparowywane i odrzucane. Również status światła nie jest tu oczywisty. Neon bowiem balansuje na pograniczu niedokończonego boxu reklamowego, a jednocześnie jakiegoś archetypicznego, paramistycznego przebłysku, prześwitu. Powstają dzięki temu formy otwarte, balansujące na progu nieokreśloności. Pomiędzy byciem fragmentem i substytutem; między śladem a zaczynem.

Inny zestaw lightboxów tworzy serię *Penetracja koła* (2010–2011). Wypełniają je zarysy kół, okręgów podzielonych na eliptyczne płaszczyzny, które nawzajem się przenikają i nawarstwiają. Których natłok i odmienność wprowadza ponownie niepewność, niedookreśloność, a ostatecznie stan nabrzmiewającego zawieszenia. Nie możemy postrzegać ich jako płaskich powierzchni koła, ale z drugiej strony nie potrafimy odczytać i uchwycić ich przestrzenności.

W krakowskiej ekspozycji znajduje się także ostatnia realizacja Gostomskiego, pokazana w Galerii Foksal niedługo przed jego śmiercią. Stanowiła ona spore wyzwanie dla współczesnej mentalności zredukowanej do bezpośredniej i automatycznej reakcji na obowiązujące dziś slogany, klisze i gesty. A, no i na zaciekłości. Wymagała bowiem skupienia, wytężonej uwagi i głębszej refleksji. Jej nasycona prostota prowokowała najbardziej odmienne interpretacje.

Składa się ona z obrazu pokrywającego całą ścianę oraz ze stolika na kółkach. Specjalnie przysposobiony na tę okazję, pokryty rzadką odmianą serpentynitu ożywia tradycję rokoka, choć z lekkim przymrużeniem oka (no, bo i owe kółka). Przejawia się w tym być może upodobanie do teatralnej rekwizytorni i ostentacyjnego anachronizmu, jaki panował w teatrze Kantora. Wszakże według przypuszczeń popularnych dziś myślicieli, jak Giorgio Agamben, Georges Didi-Huberman czy Jacques Rancière (anachronia), to dzisiaj być może właśnie anachronizm jako jedyny posiada jeszcze ładunek krytyczny i dywersyjny. Na blacie stolika znajdują się dwie złote rzeźby. Jedna bardziej statyczna, druga lekko wygięta i nieco kokieteryjna. Rozpoznać w nich można figury szachowe, króla i królowej. Oderwane jednak od pola gry, od relacji z innymi figurami. Przywoływało to raczej skojarzenie z hierogamią, greckimi mitycznymi zaślubinami bóstw Nieba i Ziemi. Figury sprowadzone zostały do czystego istnienia, do muzealnej nieruchomości. Wszakże rytmy ich poziomych przesunięć i kąty wygięć mogą być pamiętką minionych dynamik i zdarzeń. Lub też gotowością dostosowania do kolejnych posunięć i gier. A ich lustrzanie połyskliwe powierzchnie

wpisują nasze odbicia w tę irrealność. Ironia konkuruje tu ze wzniosłością. Ponadczasowość i ostateczność ściera się z potocznością. Tło tych figur stanowi obraz, którego synteza idzie jeszcze dalej. Oznacza nie tyle uproszczenie, co z gruntu symboliczny pejzaż sprowadzony do samej istoty: zderzenia płaskich powierzchni nieba i ziemi. Pustych połaci umbry i czerni. Lecz prostota ta okazuje się problematyczna i wieloznaczna.

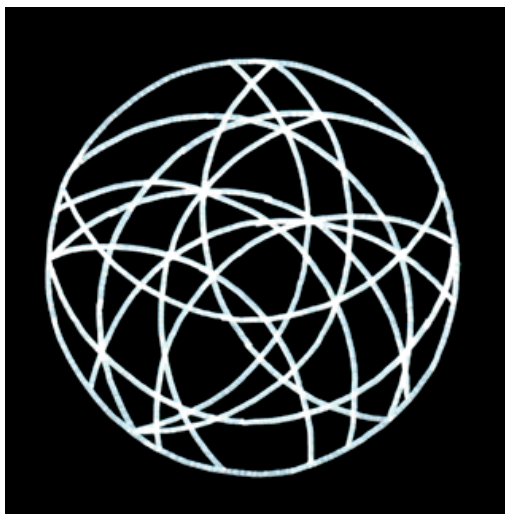
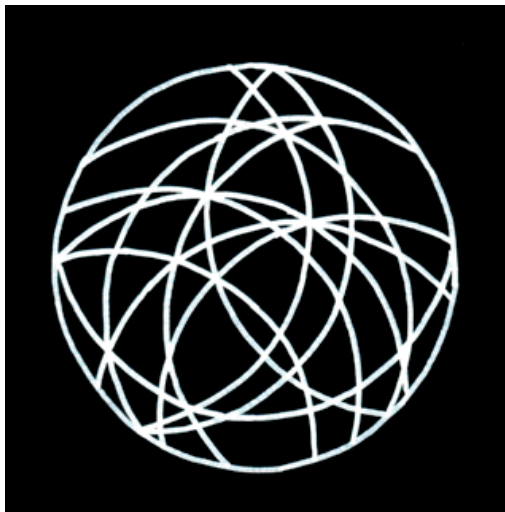
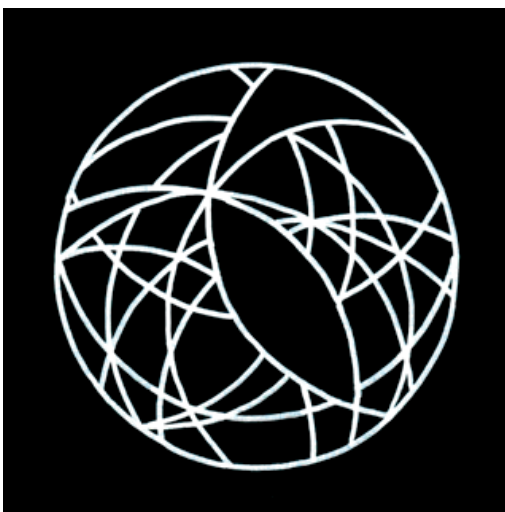
Horyzont pomiędzy nimi nabiera bowiem niejakiej samoistności. Nie stanowi linii, rozmytej graniczności czy prostego kontrastu płaszczyzn. Linia horyzontu w tym obrazie bowiem sama jest płaszczyzną oranżu, nieregularnym trójkątem rozciągniętym do granic możliwości. Do sugestii perspektywy. Wprowadza to spore zakłócenia w schematy naszego widzenia, ponieważ linia horyzontu sama ma postać drogi (owej trójkątności), która przebiega nie w głębi obrazu, lecz w poprzek niego. Wytwarza się skomplikowana relacja między powierzchnią obrazu, jego zewnętrżnością i jego głębią. Pojawia się też znana w wielu wcześniejszych pracach Gostomskiego gra z figurami niemożliwymi. Gra drobnych, niemal niezauważalnych odchyłeń. Można by je określić modną dziś strategią *clinamen*, ale artysta stosował ją już od lat 60.

Syntetyczna, lecz złożona z czytelnych tropów i dynamik kompozycja tej realizacji wprawia ją w delikatny ruch naprężeń i odchyłeń. Nasyca potencjałem symboliczności. Bo też można ją postrzegać jako rodzaj postteatralnej inscenizacji. Jako „grę” samych rekwizytów (stolik, obraz jako kurtyna/tapeta, korytarzyk z „pamiętkami”). Jako spektakl bez Reżysera, bez Aktora, bez Dramatu. Jako scenę, gdzie wydarza się sama obecność widza. Wydarza się wobec archetypów, rytmów powtarzalnych napięć i cykli. Lecz można dostrzegać w tym także swoisty seans wywoływania duchów. Ducha Prawzoru i Ostateczności, Ducha Mitu lub Metanarracji, a ostatecznie – Ducha Obecności.

Trzon obecnej ekspozycji w Cricotece stanowi monumentalny, podwójny cykl obrazów i rysunków 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9 (10). Zawieszane na przeciwległych ścianach tautologicznie kwadratowe



CYKL PENETRACJA KOŁA,  
LIGHTBOXY 35 X 35 CM, 2011



prace (kwadrat w kwadracie) powstałe z sekretnej gry mieszania poszczególnych barw (autorski komentarz artysty: *Wybór pigmentu nie ma w danym przypadku szczególnego znaczenia*). Odpowiada mu cykl rysunków – kwadratów powstałych tym razem z wielu mniejszych kwadratów, wypełnionych wszakże nie kolorem, lecz cyframi.

Chciałbym wspomnieć tu jeszcze inną wystawę, a mianowicie w Galerii Foksal z roku 2006. Niejakim preludium do niej było duże zdjęcie wiszące w korytarzyku. Przedstawiało tył ogolonej głowy mężczyzny z małą kępką włosów, która wielkością odpowiadała pustemu, pozbawionemu włosów pędzlowi. Podpis: *Portret współczesnego malarza*. W tym dowcipie dość dobrze wyrażało się jego przekonanie, że najważniejszą, a może nawet i jedyną aktualnością sztuki jest jej jakość.

Wystawa skonstruowana była, jak zwykle w jego przypadku, bardzo klarownie. Stanowiła wszakże owoc wyrafinowanej współzależności między wrażliwością klasycznie malarzką, symboliką, analizą matematyczną i intuicją. W tym też przejawiał się główny rys twórczości Gostomskiego – równoprawność systemu i intuicji, poszukiwanie ich wzajemnych suplementacji i inspiracji. Lecz wszystko w dążeniu do zachowania maksymalnej prostoty na pograniczu ascezy. W przestrzeni galerii znajdowały się trzy obrazy (z cyklu *Dom*, 2006) oraz rzeźba (*Autoportret*, 2000), subtelnie z nimi dialogująca. Obrazy o ograniczonej kolorystyce, wypełnione prostymi geometrycznymi kształtami formowanymi z reguły konturem. Kolor (rodzaje ciepłych brązów) właściwie jedynie dopełniał czy raczej rozwijał nieomal czarny kontur na płaszczyźnie. Na zasadzie podobnej zresztą jak w malarstwie włoskim XVI wieku, gdzie robiono brązowy podkład, aby wzmocnić głębię czerni.

Dominował na tej wystawie prostokątny obraz z powtórzonym pasem niby-ramy wokół krańców, o wnętrzu wypełnionym zdeformowanymi prostokątami, które wzajemnie gubiły się i unieważniały w próbach stworzenia jednolitej przestrzeni. Ich aktywność tworzyła perspektywiczną niemożliwość, gdzie przestrzeń nieustannie załamywała się, rozsypywała i umykała

w inny wymiar. Powstawało w ten sposób nawarstwienie matematycznych topologii, które swego czasu George Kubler definiował jako geometrię relacji bez wielkości i wymiarów, a posiadającą jedynie powierzchnie i kierunki. Perspektywa istniała tam na poziomie raczej tylko sugestii, które płącąc się, jedynie ulotnie konfigurowały się w naszej wyobraźni. I to tylko po to, aby nieomal natychmiast ponownie zagubić się w natarczym dążeniu do dominacji, do zaistnienia. Pozostałe obrazy również nawiązywały do architektonicznych zespołów czy też bardziej abstrakcyjnie – do uprzestrzennionych figur niemożliwych. Ich kolory i formy zatracaly się w grze o stabilność, o ostateczność.

Gry te dopełniała wspomniana rzeźba (*Autoportret*). Płaska, metalowa, zbudowana z trapezów o przeciwstawnych diagonalnych kierunkach. Fundowana na napięciu między niemożliwością postrzegania powierzchni jako płaskiej a niemożliwością zrozumienia przedstawianej przestrzeni. Wystawa ta stanowiła zresztą swoiste rozwinięcie obrazu dedykowanego swego czasu Władysławowi Strzebińskiemu. Jednak w przeciwieństwie do twórcy unizmu, który poszukiwał bezkontrastowości obrazu w swoistych korektach psychofizjologii widzenia, Gostomski starał się ją odnaleźć poprzez eksponowanie wieloznaczności samej formy i przestrzeni; przez podważanie ich ostateczności.

Fenomen twórczości Zbigniewa Gostomskiego polega na tym, że można ją ujmować wielorako. Zarówno na poziomie intuicyjnej percepcji, estetycznej ultraelegancji – bo tylko tak można określić ten rodzaj maestrii i inteligencji malarskiej, ale także inspirującej poważne pytania poprzez przemyślaną strukturę formalną, której rytmy, analogie, proporcje i napięcia stawiają nam wymagania na kolejnych poziomach. Georges Didi-Huberman, jeden z bardziej dyskutowanych teoretyków obrazu, twierdził (zresztą za Rolandem Barthesem), że obraz dzisiaj może być albo fetyszem, albo rozdarciem. Twórczość Zbigniewa Gostomskiego zdaje się być jednocześnie jednym i drugim, napięciem ich nieostateczności. Łączy bowiem w sobie zarówno malarską maetrię, jak

i egzystencjalną głębię. I nie bez spajającej nutki ironicznego dowcipu. Dopełnia je nieprawdopodobne wycucie formy i kompozycji, tektoniki przestrzeni i jej napięć, lecz również wyjątkowa zdolność sytuowania dzieła na przecięciu różnych narracyjnych perspektyw. Obrazy Gostomskiego delikatnie inspirują, stymulują, lecz nie definiują możliwych interpretacji. Nade wszystko przywracają nasze ukryte wymiary obecności. ¶

---

✦  
Z B I G N I E W G O S T O M S K I ,  
G A L E R I A F O K S A L , 2 0 1 7

↓  
Z B I G N I E W G O S T O M S K I ,  
Z C Y K L U D O M ,  
G A L E R I A F O K S A L , 2 0 0 6

↓  
Z B I G N I E W G O S T O M S K I ,  
G A L E R I A F O K S A L , 2 0 1 7



37



# MAREK CHLANDA

38

Dotrzeć do naiwności za pomocą umiejętności obrazowania plastycznego? Oto wyzwanie... prawie niewykonalne, całkiem naiwne, tak jakby już nie było szans (w życiu dorosłym) na miejsce odrębne, w którym dałoby się żyć bez uzasadnień.

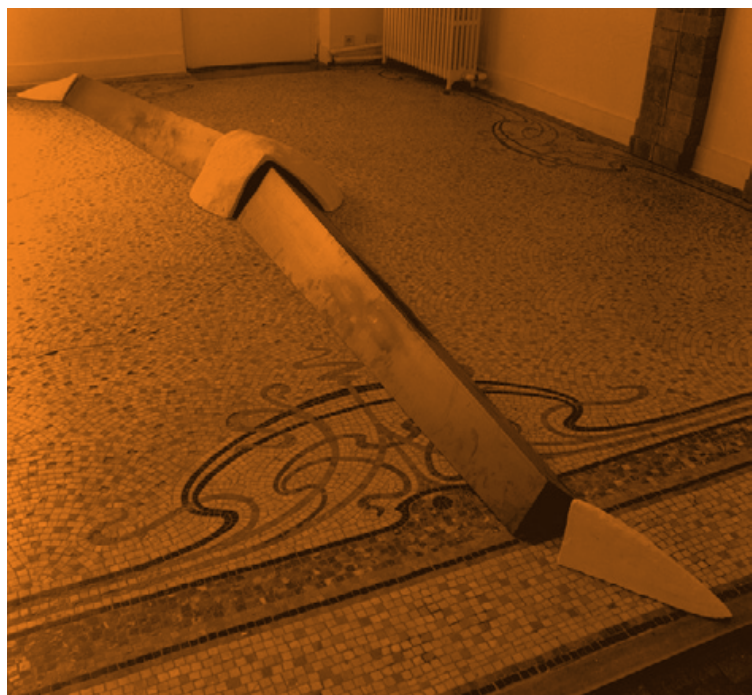
To jedna wersja wypowiedzi, odnosząca się generalnie do tego, co robię.

W innej wersji mógłbym powiedzieć, iż mój *modus operandi* biegnie po zygzakowatej linii ciągłego potykania się o lepsze i gorsze pomysły technik działania. Zazwyczaj, w sensie artystycznym, są to techniki pospolite, zwyczajne. Niektóre mają 30 tys. lat, inne posiadają walor aktualności.

Czasem staję się przyjacielem jeszcze innej wersji, gdy pozwalam sobie na praktyczne testowanie wybranych *pomysłów filozoficznych*. Z literatury, z filozofii... (na przykład testując „pokłady” pomysłów Roberta Musila albo Bruno Latorę).

Wersji wypowiedzi mogłoby być więcej.

Tak czy inaczej, bezcenne kłopoty z sygnaturą (identyfikacją, tożsamością, przynależnością) są najmniejszymi z moich zmartwień. ¶



TWO BEGININGS TO THE END,  
STAL, GIPS, 40 X 450 X 50 CM.,  
GANDAWA 1989  
(FOT. T. ZIETAK)





ĆWICZENIA,  
BUTY, KABEL PIĘCIOŻYŁOWY,  
DREWNO, WORKI PLASTIKOWE,  
NOWA HUTA, 2017  
(FOT. M. CHLANDA)



40

↑  
MIEJSCE RYSUNKOWE,  
BERGEN 1983  
(FOT. M. CHLANDA)

↓  
MORFOGENEZA TWARZY,  
WĘGIEL NA PAPIERZE,  
TRYPTYK 170 X 150 X 3,  
NOWA HUTA 2017  
(FOT. M. CHLANDA)





# Obrazy i hafty Doroty



fot. T. Wiktor

1950 ————— 2018

Dorota Grynczel należała do pokolenia, które kształtowało swoje widzenie świata i sztuki na przełomie lat 60. i 70., kiedy wszelkie bariery wymogów i ograniczeń w plastyce zostały unieważnione, a dotychczasowe kryteria wartości zakwestionowane. Trudny ten czas był najsurowszym sprawdzianem artystycznej prawdy, uczciwości i odwagi. Tylko ci, którzy odrzucili pokusę łatwego i szybkiego startu zgodnego z modą czasu, kiedy wszystko stało się dozwolone, tylko ci, którzy sami sobie postawili wysokie wymagania, by z nimi się mierzyć, zyskali szansę obrony przed popadnięciem w rychłe zapomnienie. Do nich należała Grynczel.

Ona nigdy nie poddawała się wpływowi z zewnątrz i nigdy nie zboczyła z wybranej przez siebie, własnej drogi twórczej, a przy tym nigdy nie bała się żmudnej i wyczerpującej pracy. Fundament i klimat jej sztuki ukształtowały w dzieciństwie wrażliwość i oczarowanie naturą, a potem wrastanie w dorosłość w otoczeniu przyrody. Tak pięknie myślała i pisała: *Siła powodująca powstawanie pracy jest tożsama z siłą twórczą przyrody (...) Sztuka nie jest przyrodą, ale chce*

*urzeczywistniać to, czego przyroda jest obietnicą. I dalej: Przyroda, prezentując kształty, zmusza do wykrywania w nich stosunków liczbowych. Na nich bowiem oparty jest nie tylko świat wizualny, ale również świat konstruowany przeze mnie.*<sup>1</sup>

Sztuka jej, niezwykle prosta, była bezpośrednią emanacją jej osobowości. A była to indywidualność nietypowa, zwłaszcza na tle współczesnej społeczności, której znamieniem jest bezwzględna konkurencyjność na wszelkich polach działalności, komercjalizacja, a nieledwie przedmiotem kultu – rozwój cywilizacji technicznej. Wszystkim życzliwa i zawsze uśmiechnięta, nie znała uczuć zazdrości czy zawiści i obce jej były ambicje wybijania się przed innymi w życiu zawodowym. Nie zabiegała nawet o sukcesy artystyczne, a gdy przychodziły – cieszyła się, ale nie przyprawiały o poczucie ważności. Zrównoważona, spokojna

1 D. Grynczel – wypowiedź w: B. Kowalska, *W poszukiwaniu ładu. Artyści o sztuce*, Wyd. Galeria Sztuki Współczesnej BWA w Katowicach, 2001, s. 72.

i pogodna, z wielkimi pokładami tolerancji wobec wszystkich i każdego, oddziaływała na otoczenie wewnętrzną stabilnością, skupieniem i refleksyjnością.

Wszystkie te cechy osobowości artystki, wraz z jej niezwykłą wrażliwością i subtelnością, znajdowały odbicie w jej sztuce. Tworzyła ją dwutorowo: malarstwo i tkaninę, a jej upodobanie do skromności i ciszy kontemplacyjnej prowadziło ją ku ascezie. Po ukończeniu studiów w 1977 r. malowała więc obrazy monochromatyczne, operując tylko bielą, szarością i czernią. Koncentrowała uwagę przede wszystkim na ukształtowaniu powierzchni obrazu. Jego fakturę, nieomal płaskorzeźbową, tworzyły gęsto, równoległe przebiegające przez całą długość obrazu rowki i grzebienie, jakby ktoś grabiami o blisko zestawionych kolcach przeciągnął po grubej warstwie zagęszczonej farby. W rowkach taił się cień, na gruzełkowatych grzebieniach, biegnących obok

nich, światło zapalało błyski, przepływało po wypukłościach i wprowadzało w powierzchnię obrazu ruch zmiennych wibracji.

Był jeszcze drugi rodzaj światła stosowany przez artystkę po roku 1980: jakby spoza struktury płaskorzeźbowej materii emanował odległy, kolorowy blask. Nie był on zdecydowanej barwy; jawił się na przykład w szarości fioletem, niebieskością czy po prostu srebrzystą szarością, a kiedy indziej jasną zielenią w ciemnej zieleni. Były to zawsze wyrafinowane subtelności barwnych rozświetleń, w których jest coś irrealnego, tajemniczego, nadającego obrazom Grynczel działanie magiczne. Nie zaniknęło ono także później, gdy jej monochromatyczne obrazy nabrały intensywnych barw, najczęściej błękitu i zieleni, rzadziej kolorów ciepłych – rdzawego czy brązu. Fakturalne rozwiązania pozostały aż do ostatnich płócien artystki wciąż te same. Reliefowo potraktowane koleiny i wypukłości przebiegają w nich niezmiennie uporządkowane kompozycyjnie w sposób doskonały, pełen prostoty i niezakłóconej harmonii. Także wtedy, gdy pas wypełniony światłem zagasającym pośrodku lub rozświetlony jak błyskawica przecina kompozycję w poziomie lub w pionie na pół.

Te same nieugięte prawa doskonałego porządku, prostoty i harmonii nadała Dorota Grynczel swojej odkrywczej i niepowtarzalnej tkaninie. Tu jeszcze wyraźniej niż w malarstwie ujawnić się mogły główne obszary fascynacji tej wielkiej, a wciąż niedocenionej artystki: światło, przestrzeń i przezroczystość. Pisała: *Światło. Cały wszechświat jest zwinięty w świetle. Światło*

42



↑  
K O M P O Z Y C J A 2 2 ,  
9 2 X 7 3 C M ,  
1 9 8 8

→  
K O M P O Z Y C J A 3 ,  
1 4 X 1 8 C M ,  
2 0 0 0

→ →  
K O M P O Z Y C J A 1 0 ,  
1 5 X 2 1 C M ,  
1 9 8 4







---

jest środkiem, za pomocą którego wszechświat rozwija się sam w sobie. Światło jest energią i informacją, treścią, formą i strukturą. Jest potencjałem wszystkiego i wykracza poza obecną strukturę czasu i przestrzeni. Jest jasnością, energią, miłością, współczuciem. Może jednoczyć i uzdrawiać.<sup>2</sup>

Czwartym obszarem niewygasłych fascynacji artystki od czasów dzieciństwa i dziewczęcej młodości pozostała natura. To urzeczenie także wyrażała przede wszystkim w tkaninie. Obydwie dziedziny twórcze: malarstwo i tkactwo, uprawiała Dorota równolegle, od początku swej samodzielnej działalności. Przy jej upodobaniu i potrzebie syntezy, prostoty i porządku, a przy tym dyskrepcji uczuć, sztuka artystki – mimo związków z naturą – nieuchronnie zmierzała do języka geometrii. W pierwszych latach po dyplomie wątki przejęte bezpośrednio z przyrody odnajduje się w jej tkaninach bez trudu. Skłonność do ascezy sprawia, że są to od razu czarne tiule z czarnym haftem, ale odczytuje się w nich kształty jakby komórek roślinnych, wiązki włókien, żyłkowania liści.

44

Już jednak w latach 80. nawiązania do form organicznych zanikają. Światło, przestrzeń i przezroczystość stają się w jej tkaninach motywem wiodącym. Czarnym haftem na czarnej siatce tiulu buduje Dorota geometryczne struktury – rysunek rytmicznych kreskowań o zróżnicowanych grubościach kreski i różnych zagęszczeniach ich duktów. Geometryzacja form w haftach artystki nigdy nie miała charakteru programowego ani nie była poddana rygorom matematycznym. To geometria wprowadzająca ład kompozycyjny, a przede wszystkim pojęta jako język przekazu. Jest potwierdzeniem i jednocześnie odbiciem porządku panującego we wszelkich zjawiskach natury i we wszechświecie.

Jeszcze w latach 90. obok ściśle geometrycznych powstają układy ze względnie swobodnym

lotem kresek tworzących w zwielokrotnieniach rytmy niedokładnych powtórzeń. Ale od połowy lat 90. geometryczność staje się w sztuce Grynczel konsekwentnie obecna. Okazuje się bowiem bardziej skutecznie wypowiadać refleksje artystki o logice i harmonii natury, a także uzasadnionym funkcjonalnością pięknie. W tym samym czasie pojawiają się w jej haftach barwy chromatyczne, co nie zakłóca skłonności do ascezy w twórczości tkackiej. Tylko dwa kolory wkraczają w jej hafty: błękit i żółcień. Nigdy w połączeniu ze sobą i bardzo rzadko zastępując czerń. Zazwyczaj stanowią jedynie błysk rozświetlający czerń, choć owe dwie wybrane barwy w poszczególnych pracach nabierają różnych odcieni: żółcień od cynkowej po chromową, a błękit od kobaltu po indygo.

Haftowane prace Grynczel są niewyobrażalnie pracowite. Wymagały benedyktyńskiej cierpliwości i zdumiewającej wyobraźni, która pozwalała za każdym razem, już nawet przy pierwszych, zaczynających kompozycję ściegach widzieć u kresu tej ogromnej pracy jej ostateczny wynik. Artystka stosowała w swoich tkaninach coraz większe zróżnicowanie świetlistości i ściemnień. To użycie gradacji różnych nasyczeń szarości stawało się coraz bogatsze, traktowane jak w grafice. Jednak w tkaninie czerń, szarość i biel – światło mają inny wymiar: przestrzenny, bardziej immaterialny i ezoteryczny.

Hafty Grynczel są wyrefinowanie szlachetne: prostotą koncepcji, niepowszednią zwykłością materiału i ogromem pracy rąk i wyobraźni. Nie mają sobie podobnych ani w kraju, ani zagranicą. Są przejmująco piękne, zawarły bowiem w sobie magię światła i oddech przestrzeni.

Była wielką artystką i mądrym, wybitnym pedagogiem, nie tylko szanowanym, ale i kochanym przez studentów. Była niezawodną, niezastąpioną, najbliższą istotą dla przyjaciół. ¶

---

2 D. Grynczel – wypowiedź w: katalog wystawy XXXIV Pleneru dla Artystów Posługujących się Językiem Geometrii, *Sztuka a wartości ponadczasowe*, Radziejowice 2016, s. 42.

# Energia upadku



Najnowsza wystawa Wiktora Jędrzejca w Galerii (-1) nosi tytuł *Upadek* i z racji kontekstu, jaki stanowi instytucja i gmach Polskiego Komitetu Olimpijskiego, odwołuje się do fizycznego doświadczenia i klisz wizualnych związanych ze sportem. Artysta kilkudziesięcioma mocnymi uderzeniami pędzla rozписаł poszczególne sekwencje ruchu upadającego ciała ludzkiego. Obrazowo odzwierciedla ruch biegnącej postaci, nieuchronnie tracącej równowagę. Człowieka, który w końcu, zapewne boleśnie, zmienia pozycję z pionowej na horyzontalną. Energetyczny, a jednocześnie kontrolowany, malarski gest artysty, utrzymujący w ogólnie uchwyconych ryzach figurę ludzką, symuluje niejako rzeczywiste, występujące w naturze napięcia – fizykę i „psychikę” upadku sportowca. Widz otrzymuje, oszczędny w swych wizualnych walorach, czarno-biały karton, który oferuje mu zwielokrotniony znak

sylwetki człowieka w różnych stadiach poprzedzających nieuchronny moment zderzenia z ziemią. Pojawia się dodatkowo aspekt przestrzenny, graficzna sylwetka ludzka zyskuje swój abstrakcyjny ekwiwalent – upadające „domino” kilku tablic ekspozycji wystawy.

Można by na tym opisie uciąć spekulacje. Artysta, dzięki wieloletnim praktykom budowania wizualnych syntez, wywiązał się z zadania. Raczej brawurowo niż metodycznie związał pojęcie upadku z jego wizualną reprezentacją oraz ze społecznym otoczeniem, przez które rozszyfrowujemy i interpretujemy przekaz.

Rzecz się komplikuje, gdy wystawę umieszczamy w szerszych kontekstach myślowych, do czego artysta nakłania nas w autokomentarzu. Piśze: *Ta wystawa to próba ukazania kondycji człowieka, jego motywacji do życia i działania po porażce, po kontuzji, po wypadku, po upadku*. I dalej o sporcie jako dziedzinie doświadczenia ludzkiego, która dobrze egzemplifikuje ogólnie rozumianą kondycję człowieka, w której upadek jest tylko epizodem na drodze do perfekcji. By na koniec stwierdzić, że *sport tym samym stał się przyczynkiem do pokazania dążenia do doskonałości, które ma miejsce w wielu dziedzinach, również w sztuce*.

Tymi deklaracjami prowokuje do wyjścia poza obszar czytelnego powiązania wizualnych sekwencji fizycznego upadania człowieka, ekspresyjnego gestu artysty i sportu, jako naturalnego środowiska takich doświadczeń. To materiał do







przemysleń raczej na kanwie wystawy, podczas jej zwiedzania, a może raczej już po jej opuszczeniu. Skorzystajmy z tej zachęty i pójdźmy. Dokąd? Możemy w kierunku antropologii, zwłaszcza antropologii artysty. Upadki towarzyszą także artystom, kultura fizyczna i kultura duchowa to wciąż kultura. Wizualna metaforyka sportowej bieżni kusi swoją humanistyczną uniwersalnością, chociaż pociągające i godne pogłębionej refleksji są różnice. Upadki artystów stanowią nierozzerwalną część trajektorii ich karier, ale są wizualnie mniej (chyba) spektakularne. Odbывают się raczej w ciszy i poza kadrem. Zresztą, czym jest upadek artysty? Fizycznie może wyglądać dość banalnie i bywa, że ma z tym coś wspólnego alkohol. Zatem w wypadku artysty wizualizacja ciała i sylwetki artysty może być kusząca, lecz niechybnie ześlizgujemy się w ten sposób w kierunku satyrycznym, a w końcu w trywialność. To zły trop, picie ma aspekt obyczajowy i u artysty związane jest z normalną, by nie powiedzieć przyrodzoną, cyrkulacją twórczych napięć. Czym więc przejawia się klęska? Brakiem weny, fałszywymi „nutami”, ucieczką widzów? Czasem wszystkim na raz. **Upadek artysty to moment, gdy przestaje on rezonować napięcia czasu kultury, w którym tworzy, i przestaje swoją sztuką dostarczać symbolicznych motywacji społecznemu środowisku, ludziom, którzy tracą zainteresowanie nim.** To dopiero wyzwanie dla „ilustratora”.

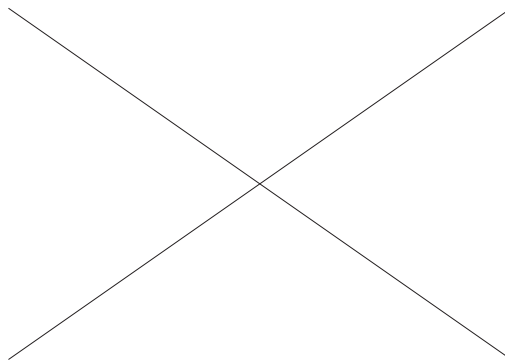
Tytuł tego tekstu pożyczyłem od Andrzeja Lachowicza, jednego z najbardziej aktywnych

artystów lat 70. w Polsce, który odszedł w ciszy i w cieniu własnej żony, Natalii L.L. Pod koniec wspomnianej dekady ukazał się cykl zdjęć przedstawiających Andrzeja sztywno przewracającego się na plecy. (Być może różnica między upadkiem sportowców i upadkiem artystów polega również na tym, że pierwsi upadają na twarz, a drudzy na plecy). Zapamiętałem te prace i ich tytuł do dziś. Artysta nie wykorzystał energii swego upadania. Został w pamięci historii sztuki nie dalej niż w latach 70., kiedy prawdziwie wznosił się wysoko.

Dekada lat 70. to był zresztą szczególnie czas, gdy „błąd” urastał do rangi kategorii estetycznej, a upadek aspirował do rangi modnego tematu. Znajac Lachowicza, podejrzewam, że jego przekaz z tamtych lat szedł w kierunku modnych wtedy dekonstrukcji i ani mu w głowie było antycypować swój artystyczny koniec.

Rozważania Wiktora Jędrzejca zawarte w jego komentarzu do własnej, jak najbardziej aktualnej, wystawy, kierują nas w stronę innych, modnych kwestii. Dziś upadek przestał wystarczać sobie jako integralny element doświadczenia człowieka, nabiera znaczenia dopiero jako czynnik w procesie dążenia ku doskonałości. W pismach o sztuce znów krążą cytaty z Arystotelesa raczej niż z Derridy, znów słychać nawoływanie do pielęgnowania wszelkich cnót, z warsztatowymi na czele.

Skwituję to, w swoim stylu, pytaniem: czy upadek jest niezbędny na drodze ku doskonałości, czy może doskonałość niechybnie kończy się upadkiem? Tak czy inaczej, wszyscy artyści są w to jakoś zamieszani. ¶





2,  
DETAL, TECHNIKA WŁASNA, 180 X 160 CM,  
2018  
(FOT. A. GUT)

48



# Mur, dystans, płaszczyzna

GRZEGORZ BORKOWSKI

Nie tak często spotykamy się z sytuacją, że obrazy same sugerują określony sposób ich oglądania, otwierający widza na specjalny rodzaj doświadczeń. A właśnie w nowym cyklu Bartłomieja Kiełbowicza obrazy asertywnie ustalają reguły ich percepcji, w dodatku są to reguły wynikające nie z wyspekulowanych założeń, lecz przede wszystkim z metody twórczej pracy, a częściowo także z metaforycznego przetworzenia niedawnych doznań w opresyjnej scenerii. O tych drugich za chwilę.

Zacznijmy od spostrzeżeń z wystawy. Duże formaty jednolicie zakomponowanych obrazów komunikują widzom dwie przeciwstawne sugestie. Pierwsza to jakby rodzaj presji, by się do nich od razu nie zbliżać, oglądając przez jakiś czas z takiej odległości, by móc ogarniać wzrokiem cały obraz jako wypowiedź przeznaczoną właśnie do oglądania z dystansu, poddać się proponowanej przez niego skali i w relacji do niej poczuć swój fizyczny wymiar jako mniejszy od każdego obrazu, obrazu, który z tego powodu działa niemal analogicznie jak obiekt architektoniczny. Jeśli zachowa się taki fizyczny (bo nie emocjonalny) dystans, chce się chłonąć niewątpliwą siłę – można powiedzieć: siłę spokoju – każdego obrazu, bez wnicania w tworzące go składniki. Drugi imperatyw to oczywiście przyciąganie obrazu, potrzeba zbliżenia się, by rozpoznać detale i sposób ich rozmieszczenia, jednak już z utrwalonym oglądem całości i przekonaniem o autonomicznej wartości spojrzenia z dystansu.

Kiedy podchodzimy do wybranego obrazu, by zobaczyć jego detale, okazują się one na tyle drobne i subtelne, że trzeba tak się zbliżyć, że cały obraz jest już niemal poza zasięgiem wzroku i dopiero wtedy dostrzec możemy prawdziwy gąszcz elementów, utworzony przez linie lub plamy barwne, a na niektórych obrazach także małe uproszczone znaki lub wizerunki obiektów. Teraz obraz oferuje inną rzeczywistość, odmienne walory, widzimy już właściwie inny obraz (a nie szczegóły rozpoznanych wcześniej składników, te bowiem były z odległości zupełnie niewidoczne). Gęsta wizualna materia fermentuje energią nawarstwionych emocji, dostrzegalnych

w gestach rozcierania i ścierania plam lub zagęszczenia linii. Jest w tym jakby zaskakujące zaprzeczenie wrażenia spokoju i zintegrowania, powstałego w oglądzie obrazu z dystansu. Jakby – bo jednak z doświadczenia wiemy, jak często poznanie spraw z bliska przeczy temu, co widzieliśmy z odległości.

Kiełbowicz przetłumaczył to nasze doświadczenie na język form najbardziej podstawowych i w rezultacie sugestywnie wygenerował dwa etapy (czy może dwa poziomy) ich percepcji. Wpisał je obydwie w same obrazy. Było to możliwe, bowiem postaciowania swoich wizualnych i emocjonalnych doznań szukał przede wszystkim w pracy nad metodą malarzkiego i rysunkowego działania, a w minimalnym tylko zakresie bazował na zapamiętanych bezpośrednich bodźcach wzrokowych.

Możemy się o tym przekonać, sięgając do dalej cytowanych fragmentów notatek artysty relacjonującego źródłowe dla tego cyklu obrazów przeżycia i sposób ich przepracowywania. Choć nie zawsze takie świadectwo musi być dla widzów wiążące, jednak w tym wypadku wydaje się szczególnie przekonujące; ukazuje też ciekawą sekwencję kluczowych dla tego cyklu pojęć: mur, dystans, płaszczyzna:

„W sierpniu ubiegłego roku zostałem wysłany na miesiąc do posiadłości pewnej hrabiny. Była to propozycja szefa mojej belgijskiej galerii – jedna z tych nie do odrzucenia. Miałem przez miesiąc siedzieć i pracować w samotności, udając, że spędzam wspaniały czas w letniskowej posiadłości. Był to bardzo dziwny dom w Walonii, z olbrzymim opuszczonym ogrodem, otoczony bardzo wysokim żywopłotem. Jak sama właścicielka powiedziała – dom był urządzony na kształt mrocznego snu i wspomnień o jej dzieciństwie w latach 20. Na ścianach wisały obrazy ze złośliwymi karłami, woskowe głowy sprzed stu lat, manekiny z ludzkimi włosami, stroje i inne szkaradztwa, których nie sposób opisać. [...] Na zewnątrz były inne domy otoczone olbrzymimi żywopłotami, wyglądające trochę jak z filmu *Lśnienie*. W okolicy nie było widać nikogo, w pobliskim miasteczku ludzie prawie nie wychodzili



z domu, a jeśli nawet kogoś spotkałem, to nie odpowiadał dzień dobry. Jedynym śladem ich obecności były worki na śmieci wystawiane w niedzielne wieczorem przed posesje. Jeździłem pod kościół łapać wi-fi i łączyć się ze światem, po jakimś czasie wezwali na mnie policję za zakłócanie spokoju miasteczka przez samo siedzenie na ławce.

Początkowo cały wyjazd traktowałem jak niezłą przygodę, czułem się jednak nieswojo otoczony tymi wszystkimi straszidłami. Z czasem izolacja i zła aura tego miejsca stawała się nieznośna. [...] Rysowałem to, co mnie otacza – woskowe lalki, porzucone przedmioty, ślady po użytkownikach domu i żywopłoty z wystającymi zza nich dachami posiadłości. Po dwóch tygodniach czułem, że zaraz zwariuję. Nie bardzo mogłem wyjechać, bo miałem umowę i szereg zależności, w które byłem wpłątany, a poza tym postanowiłem wytrwać do końca. Po trzech tygodniach uciekłem na jeden dzień nad morze do Ostendy, gdzie, poza szerokimi odpływami, główną atrakcją turystyczną był park zamków z piasku. Park otoczony był wysokim murem tak, by tylko ci, którzy zapłacą, mogli zobaczyć budowle w całości. Pomyślałem, że to jest idealna metafora mojej sytuacji [...]. Czułem się wtedy jakby cały świat i całe życie toczyło się za murem żywopłotu hrabiny. Zamki były obietnicami i marzeniami, które miałem.

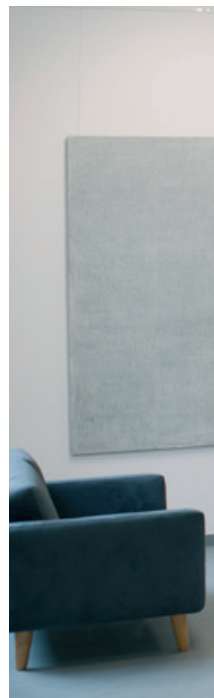
Punktem wyjścia tego cyklu obrazów były belgijskie żywopłoty odgradzające bogate posesje, uczucie wyobcowania, świadomość, że gdzieś za nimi toczy się jakieś życie, do którego nie mam wstępu: ktoś gra w tenisa, pływa w basenie, organizuje przyjęcie czy bawi się z dziećmi itd. Żywopłot pomimo swojej elegancji wciąż pozostaje murem. Chodziło też o granice w Europie, o odgradzanie się, o to, że Europa zmienia się powoli w skansen, gdzie turyści przyjeżdżają oglądać zabytki, a reszta jest niedostępna, mieszkańcy są mało uprzejmi, zamknięci, wycofani i nieufni. Z drugiej strony pewnego rodzaju murem było dla mnie samo malarstwo i ciągle się z nim mierzę.

Po powrocie z Belgii straciłem pracownię, miałem też długi [...] znowu nie mogłem malować, przez kilka miesięcy rysowałem, ale w końcu miałem dosyć małych powierzchni, robienia ilustracji

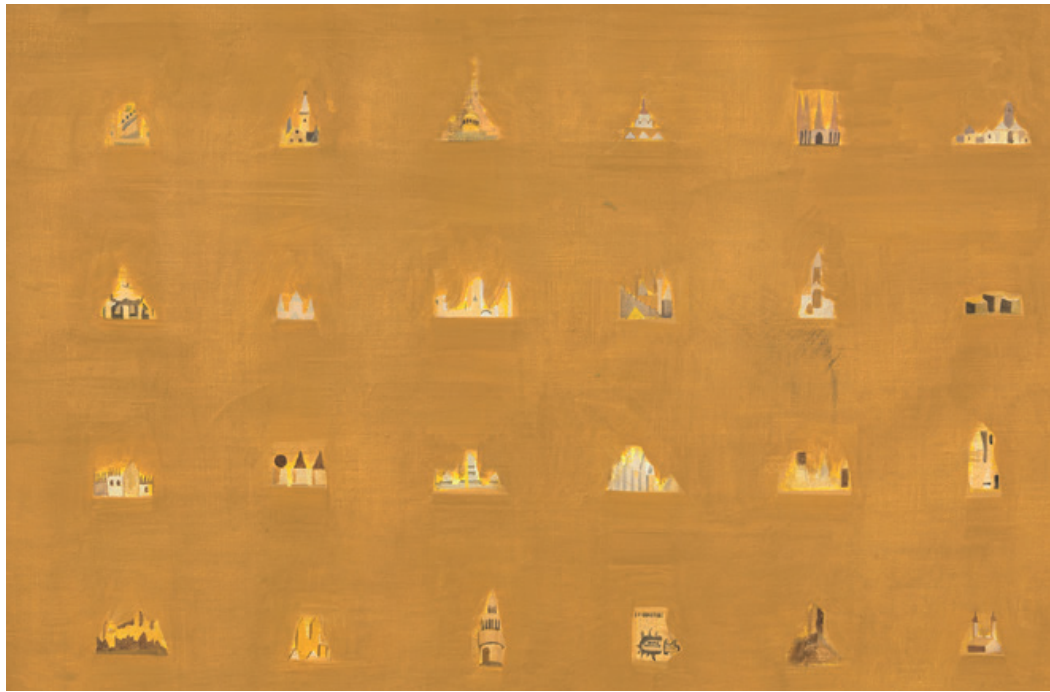
i całego tego dziadostwa, które i tak ciężko sprzedać. Kupiłem więc dużą rolę papieru i postanowiłem, że będę ścierał kredki. Na początku interesował mnie proces, samo malarstwo było dla mnie barierą. Początkowo rysowanie było wyładowywaniem złości, waliłem w ten papier po 8 godzin dziennie jak w worek treningowy, aż bolały mnie ręce. Z czasem jednak zacząłem dostrzegać kolory, delikatności, przejścia i różne rodzaje śladu, kolejne warstwy, przestrzenie i wszystkie te rzeczy zaczęły mnie zapraszać do siebie i pochłaniać, poczułem się jak pierwszego dnia, gdy zacząłem malować. To było to samo uczucie, które miałem dawno temu, na kursach jeszcze przed akademią. Wróciłem. Piękna sprawa.

Później wynająłem pracownię i doświadczenia z rysunku wykorzystałem w malarstwie. Czasem maluję cały dzień, wracam do domu, kroję chleb do kolacji i nagle dostrzegam, że deska do krojenia z tymi wszystkimi nacięciami, rysami, przebarwieniami i śladami noża jest o wiele ciekawsza i ma więcej wyrazu niż to, nad czym pracuję, albo porysowana ściana na klatce schodowej. [...] Z drugiej strony taka namalowana płaszczyzna jest zapisem energii, którą w nią wkładam. Wierzę, że im więcej włożysz energii w obraz, to tym bardziej będzie on potem emanował nią w kierunku widza. Tak naprawdę zawsze najbardziej interesowały mnie płaszczyzny koloru. Niektórzy próbują burzyć mury, inny myślą, jak je przeskoczyć albo obejść dookoła, a ja mogę po nich rysować i zmieniać w ten sposób ich znaczenie.

Płaszczyzna to bardzo delikatna powierzchnia, jak skóra bliskiej osoby, można ją dotykać i głaskać, to też zapis tego, co się wydarzyło podczas jej powstawania. Czasem można na niej dostrzec echa tego, co było pod spodem albo co zostało zdarte lub zatarte, każde działanie zostaje w obrazie, wierzę, że jakby ktoś napisał »Legia król«, a potem namalował na tym najpiękniejszy portret, to ten napis i tak by oddziaływał. To, co zostaje zamalowane, zawsze pojawia się w innej postaci później”. ¶







ZAMKI Z PIASKU,  
DETAL, OLEJ, PŁÓTNO,  
200 X 180 CM, 2016  
(FOT. A. GUT)

51

**BARTŁOMIEJ KIELBOWICZ, OD PEWNEGO CZASU  
MIESZKAM W CZYIMŚ ŚNIE, GALERIA CONTRAST,  
WARSZAWA, 16.02–18.03.2018**





PIOTR MAJEWSKI

# Sztuka plakatu. Biennale w Lublinie



fol. L. Mazurek

52

Międzynarodowe Biennale Plakatu w Lublinie jest imprezą stosunkowo młodą. Pierwsze miało miejsce w 2013 roku i odbyły się zaledwie trzy edycje konkursu. Niemniej jednak coraz wyraźniej jawi się kwestia kierunku rozwoju imprezy, a w szerszej perspektywie powraca zasadnicze pytanie – o status plakatu w dobie zmieniających się form komunikacji wizualnej i narastającej konkurencji innych mediów, zwłaszcza internetowych.

Pomysłodawcy i kuratorzy konkursu, młodzi graficy z Instytutu Sztuk Pięknych Uniwersytetu

Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, Lech Mazurek i Sebastian Smit, stanęli przed trudnym zadaniem zdefiniowania miejsca plakatu współczesnego na styku grafiki użytkowej i artystycznej. Z jednej strony bowiem plakat ze swej natury winien wypełniać funkcje komunikacyjne, jeśli chce skutecznie wspierać imprezy kulturalne, teatr, film, muzykę czy brać udział w dyskursie społecznego zaangażowania. Z drugiej – nie powinien odcinać się od tradycji plakatu artystycznego w imię komercyjnego dizajnu.





fol. L. Mazurek



fol. L. Mazurek

Zadanie to tym bardziej niełatwe, że dzisiaj rolę plakatu w jakimś stopniu przejmują sieciowe formy wizualnego komentowania wydarzeń politycznych, społecznych, kulturalnych, na co zwrócił uwagę Karol Sienkiewicz, pisząc o wystawie *Plakat – remediacje*, przygotowanej przez Davida Crowleya w ramach 25. Międzynarodowego Biennale Plakatu w Wilanowie.<sup>1</sup> Autor wystawy spojrział na plakat w szerokiej perspektywie. Interesował go nie tylko tradycyjny, papierowy, trafiający na słupy ogłoszeniowe instytucji, do kinowych gablot, na okazałe standy i banery w przestrzeni publicznej, ale również pozornie nieatrakcyjne transparenty, efemeryczne memy internetowe i hasztagi, które dziś przykuwają uwagę i wzbudzają silne emocje, takie jak 50 lat temu wywoływały właśnie plakaty. W tym ujęciu o doborze przykładów decydowała ich siła oddziaływania, nie zaś wartości artystyczne. Czy zatem plakat jest formą schyłkową komunikacji wizualnej, wchłanianą dziś przez szeroki strumień *visual culture*, czy ma jednak szanse zachować autonomię? Impreza lubelska broni tej drugiej tezy, a organizatorzy odżegnują się od rozmywania konturów pojęcia plakatu artystycznego, stając na straży jego „czystości” gatunkowej, jako odrębnej dziedziny projektowania graficznego.

Pytania, które dziś można zadać na temat plakatu, są rozmaite. W pierwszej kolejności dotyczą jego aktualności w dobie nowych środków komunikacji i reklamy, które przede wszystkim rozwijają się w sieci. Czy plakat stał się elitarną formą grafiki projektowej, czy nadal ma potencjał użyteczny, który w „heroicznych” latach 50. i 60. XX wieku określał jego siłę oddziaływania? Czy przyszłość plakatu związana jest z muzealną gablotą, czy jego głównym miejscem prezentacji nadal będzie przestrzeń społeczna? Pytań jest więcej, a sposobnością do poszukania na nie odpowiedzi są spotkania konkursowe, które skupiają

aktywnych w tym obszarze twórców. Najlepiej, gdy w ich gronie są i zasłużeni graficy, i najzdolniejsi przedstawiciele młodego pokolenia, zawodowcy i studenci, weterani i debiutanci, artyści polscy i obcy. Taki właśnie model transferu międzypokoleniowego i międzynarodowego przyjęli twórcy Międzynarodowego Biennale Plakatu w Lublinie.

Dwie pierwsze lubelskie imprezy były zaadresowane wyłącznie do studentów i absolwentów uczelni artystycznych, za to zasięg konkursu od początku był światowy.<sup>2</sup> Internet zdecydowanie pomógł w rozpropagowaniu wieści o konkursie na wszystkich kontynentach, a na efekty nie trzeba było długo czekać. Już na pierwsze biennale, w 2013 roku, napłynęło ponad tysiąc zgłoszeń, potem było już tylko lepiej. Druga edycja przyciągnęła półtora tysiąca zainteresowanych, a ostatnia rekordową liczbę blisko cztery tysiące. Skokowy napływ zgłoszeń cieszy, ale może też wprawiać w zakłopotanie. Impreza ma oddźwięk, znajduje swoje miejsce w międzynarodowym obiegu sztuki graficznej. Z natłoku plakatów coraz trudniej jednak wybrać najlepsze, nie wiadomo, które powstały z myślą o biennale, a które rzeczywiście zaistniały w sferze społecznej. Trzeba więc zastanowić się nad sposobem selekcji, doborem wątków tematycznych i precyzyjniejszym określeniem kryteriów.

Dobry plakat wciąż można wyłowić z wizualnego szumu teraźniejszości. Kusi krzykliwymi barwami, niekonwencjonalną typografią, intrygującym motywem graficznym albo trafnym i zastanawiającym połączeniem tych czy innych elementów w jednym projekcie. Jako odmiana grafiki projektowej, a ściślej – reklamowej, o długiej historii i osobnych zdobyczach komunikacyjnych, plakat zwykle miał i nadal ma ambicje artystyczne. Jest dziełem projektowym i jako takie posiada funkcje nie tylko czysto komunikacyjne, lecz

1 K. Sienkiewicz, *Plakat*, [www.dwutygodnik.com/artykul/6619-plakat.html](http://www.dwutygodnik.com/artykul/6619-plakat.html) [dostęp: 14.04.2018].

2 W 2013 i 2014 roku impreza odbyła się pod nazwą Międzynarodowe Biennale Plakatu Studenckiego.

także estetyczne, które decydują o jego wartości. Sam w sobie może być wizualnie atrakcyjny, może zwyczajnie cieszyć oko, niezależnie od przekazu, który niesie.

Dla studentów grafiki projektowej jest zadaniem akademickim, na podstawie którego uczą się reguł projektowania. W końcu plakat jest odmianą obrazu. Podlega więc zasadom kompozycyjnym, wymaga doboru stosownej kolorystyki, niebanalnego liternictwa oraz umiejętnego wykorzystania motywów graficznych albo fotografii. Historia plakatu pokazuje, że możliwości kształtowania tego swoistego obrazu reklamowego są ogromne, a stylistyka odzwierciedla zarówno estetyczne preferencje czasu oraz miejsca, jak i indywidualne cechy stylu tego czy innego twórcy. Jednak przede wszystkim historia ta uzmysławia, że plakat musi mieć „to coś”. Co to takiego? Błyskawiczny przekaz, uchwycenie czegoś swoistego dla podejmowanego tematu, odpowiednik „decydującego momentu” w fotografii. Ujmując rzecz w kategoriach Rolanda Barthesa: plakat też może

mieć swoje *punctum*, „użądlenie”, które zrobi silne wrażenie na widzu. Dlatego pozostaje nadal znakomitym polem ćwiczebnym dla wyobraźni i umiejętności warsztatowych. Gotowy projekt można przecież zastosować w różnych mediach i na różnych nośnikach. Jednak to nie one tworzą jakość. Narzędzia, choćby najlepsze, nie załatwią sprawy podstawowej, jaką jest inwencja i biegłość warsztatowa. Nikt rozsądny nie będzie dowodził, że wystarczy usiąść za klawiaturą steinwaya, żeby zagrać uwodzącą melodię ujętą w magicznych harmoniach. Grafik jest dokładnie w takiej samej sytuacji. Mozolna praca z podstawami projektowania obrazu, takimi jak kompozycja, kolor, rysunek, przestrzeń, struktura, wizualna retoryka i typografia, stanowi najlepszą ścieżkę prowadzącą do sukcesu. Innej drogi nie ma. Uprawianie sztuki plakatu ma wymiar dydaktyczny także w tym sensie, że uświadamia konieczność walki o poprawę jakości estetycznej grafiki i wyeliminowanie słabych wizualnie reklam, które zaśmiecają dziś, nie tylko w Polsce, przestrzeń publiczną. Z tej perspektywy patrząc, dostrzegamy, że ranga plakatu nie maleje, wręcz przeciwnie – świadomość walorów dydaktycznych projektowania plakatu w procesie uczenia grafiki projektowej zdecydowanie rośnie.

Z pewnością zainteresowanie lubelską imprezą uczestników zagranicznych jest spowodowane nie tylko siłą Internetu, ale także międzynarodową rolą „polskiej szkoły”. Jej znaczenie dla przemian plakatu drugiej połowy XX wieku jest tak samo ważne, jak plakatu awangardowego lat 20. czy francuskiego lat 30. minionego stulecia. Te trzy nurty miały wpływ na jakość i kulturę współczesnej komunikacji wizualnej. Niedługo środowiska twórców grafiki projektowej, często od siebie znacznie oddalone, nie miały możliwości komunikowania się ze sobą w takim stopniu jak dzisiaj. Rola Międzynarodowego Biennale Plakatu w Wilanowie, imprezy istniejącej od 1966 roku, dla upowszechnienia „polskiej szkoły” jest oczywista. Dzisiaj lubelskie biennale z jednej strony odcina kupony od prestiżu imprez historycznych, z drugiej – ma szansę otworzyć nowy rozdział na tym polu sztuki użytkowej, umiejętnie czerpiąc



z tradycji, a zarazem absorbując nowe zjawiska współczesnej kultury wizualnej. Przy okazji drugiego biennale mówiło się, że impreza przejęła pałeczkę po krakowskim Festiwalu Plakatu oraz Salonie Plakatu w Wilanowie – obie imprezy adresowane były do młodych artystów zajmujących się projektowaniem plakatu. Zdobyczą biennale lubelskiego miało być to, że przywraca miejsce prezentowania i konfrontowania poszukiwań i możliwości twórczych młodego pokolenia. Z kolei podczas jubileuszowej 25. odsłony Międzynarodowego Biennale Plakatu w Wilanowie nie zorganizowano konkursu (na szczęście powrócono doń podczas najnowszej tegorocznej edycji). Impreza lubelska, która w międzyczasie rozszerzyła formułę konkursową na dwie kategorie – studencką i profesjonalną, stała się w ten sposób znaczącą w kraju imprezą konkursową, skierowaną do międzynarodowej społeczności twórców plakatu.

Czy lubelskie biennale może stać się miernikiem kondycji współczesnego plakatu? Jeśli tak, to w perspektywie nieco egzotycznej. Jurorzy trzeciego konkursu pochodzili z Chin, Korei Południowej, Polski i Turcji. Azjatyckie wychylenie zwraca uwagę tym bardziej, że wielu uczestników konkursu wywodziło się z tamtego kręgu kulturowego. *Plakat chiński ma bardzo mocną pozycję – przekonywał Lech Mazurek. – Wschodnie projektowanie oparte na literze jest zupełnie inne niż zachodni plakat typograficzny. Plakat irański czerpie z bogatej tradycji kaligrafii oraz ornamentyki perskiej w rozbudowanej warstwie dekoracyjnej. Ale arabski to alfabet fonetyczny – zbliżony do naszego. Natomiast pismo chińskie to pismo logograficzne, sinogramy oznaczają całe pojęcia. Same w sobie są czymś w rodzaju logotypu, co daje ogromne możliwości w plakacie.*<sup>3</sup> Rys azjatycki nie

był jedynym punktem orientacyjnym trzeciego lubelskiego konkursu. *Graficzny minimalizm spod znaku »mniej znaczy więcej«* coraz częściej rezygnuje z wektorowej dyscypliny na rzecz ekspresji wynikającej z powrotu do tradycyjnych narzędzi, często z wykorzystaniem obróbki cyfrowej – uzasadniał Mazurek.<sup>4</sup> Czy zwrot manualny, by posłużyć się popularną w ostatnich latach retoryką „zwrotów” (zwrot figuratywny, konserwatywny, realistyczny), jest odpowiedzią na pytanie o przyszłość plakatu? Czy to właśnie pogranicza manualności i cyfryzacji tworzą obiecujące pole eksperymentu, a przyszłość plakatu należy do tych grafików, którzy szukają syntezy tradycji i współczesności?

Problem to oczywiście nienowy, lecz wciąż aktualizowany. Już w latach 90. XX wieku Roman Cieślewicz uzasadniał, że narzędzia komputerowe nie są w stanie zastąpić ręki grafika. *Na komputerze – przekonywał – możemy wszystko sobie wyobrazić, wszystko umieścić w obrazie. Obraz wyprodukowany w ten sposób nigdy nie będzie tak perfekcyjny jak ten, który jest wynikiem ruchu ręki. [...] Przyszłość nowych obrazów i ich rozwój jest według mnie związany z wypadkami, które spowoduje ręka*.<sup>5</sup> O wyraźnym powrocie do tradycyjnych technik, ujawnionym na trzecim biennale, mówił Sebastian Smit: *Po kilku latach dominacji plakatu minimalistycznego, który był tworzony za pomocą komputerów, widoczne jest zainteresowanie ekspresyjną formą i ręczną typografią*.<sup>6</sup> Czy należy w tym upatrywać wpływu wspomnianego plakatu dalekowschodniego, w którym znaczenie tradycji piśmiennictwa objawia się właśnie w projektach graficznych z dominantą indywidualnie traktowanej typografii?

3 P. Janczylik, *Graficzny minimalizm czy dominacja formy?* Rozmowa z Lechem Mazurkiem i Sebastianem Smitem, twórcami Międzynarodowego Biennale Plakatu Lublin, <http://kulturaenter.pl/article/rozmowa-graficzny-minimalizm-czy-dominacja-formy/> [dostęp: 14.04.2018].

4 Ibidem.

5 Cyt. za: Roman Cieślewicz, red. Margo Rouard, Centre Georges Pompidou, Paris 1993.

6 P. Janczylik, *Graficzny minimalizm czy dominacja formy?*, op.cit.

Jeszcze jedna cecha lubelskiego biennale zwraca uwagę. To wyraźna preferencja plakatu „zaangażowanego”, w którym do głosu dochodzą tematy społeczne, antywojenne, antyrasistowskie i proekologiczne. Główne nagrody wszystkich trzech edycji powędrowały właśnie do twórców spod znaku plakatu aktywistycznego. W pierwszym konkursie Katarzyna Okraszewska z ASP w Warszawie otrzymała Grand Prix za plakat *The faces of racism revealed*. Dwa lata później główna nagroda trafiła w ręce Jacka Rudzkiego, absolwenta lubelskiej uczelni artystycznej, za plakat *Drapanie mózgu*. W trzeciej edycji biennale w kategorii studenckiej przyznano liczne nagrody za plakaty ideowe, takie jak: *Women Rights* (Ekateryna Wysotskaya z Białorusi), *Tolerancja* (Bartosz Mamak), *Don't Deny Children with Cancer in The Society* (Meysam Hame Ei z Iranu).<sup>7</sup>

Krytyczny pazur regeneracji gatunku i nowej integracji twórców plakatu pokazują sami organizatorzy, którzy chętnie sięgają po symbole siły na towarzyszących kolejnym biennale plakatach i okładkach katalogów (były to: bomba z podpalonym lontem, ujęta frontalnie ogromna pięść, a ostatnio gest *mano cornuta*). Wszystkie te znaki jeszcze silniej podkreślają reformatorski, ale i popularyzatorski zamysł imprezy, który odnaleźć można również w słowach zaproszenia na kolejne biennale, w 2019 roku: *Pragniemy nadal propagować sztukę plakatu. Dlatego już teraz serdecznie zapraszamy wszystkich artystów zajmujących się tą dziedziną twórczą do wzięcia udziału w następnej edycji biennale*.<sup>8</sup> ¶



7 Listę wszystkich laureatów oraz inne materiały związane z kolejnymi edycjami Międzynarodowego Biennale Plakatu w Lublinie prezentuje portal biennale: <http://poster.co.pl/>.

8 *III Międzynarodowe Biennale Plakatu Lublin 2017*, katalog pod red. L. Mazurka, S. Smita, Lublin 2017, s. 4.



ROBERT JASIŃSKI

# Rzeczywistość, tajemnica i hibernacja.

**O WYSTAWIE FRAGMENTY  
ARKADIUSZA KARAPUDY  
W WARSZAWSKIEJ  
GALERII XX1**

58

Obrazy z cyklu *Fragmenty* Arkadiusza Karapudy to opowieść o malarstwie, znaczeniach i przestrzeni. Inspiracją dla artysty są miejsca wewnętrznie zahibernowane, które nie wywołują natychmiastowych wrażeń, ale budzą powolny rezonans w pamięci emocjonalnej odbiorcy. Pozbawione są cech charakterystycznych, nieokreślone, nijakie, bez jasnego statusu użytkowego, odkrywane w anonimowej przestrzeni hotelowej, dworcowej, postindustrialnej. Wszędzie i nigdzie. Ich anonimowość prowokuje do działania, a niespersonalizowanie stwarza potencjał do rozwijania dalszej swobodnej gry malarskiej. W procesie twórczym miejsca te ulegają swoistej transformacji i metaforyzacji, stając się obiektem szczególnego przeznaczenia o dwuznacznej proveniencji. W swoim kodzie DNA przenoszą wiedzę o przemieszczaniu się, przekraczaniu i tajemnicy. Artysta zaprasza nas na wyprawę do hipernowoczesnej ziemi niczyjej, pełnej postmiejsc i postprawdy.

Realność ulega transformacji w procesie malarskim. Forma plastyczna determinuje ostateczny odbiór dzieła. Nie dziwi więc bogactwo zastosowanych technik, zaczynając od olejnej przez

temperę, akryl po pastę woskową. Obrazy malowane są warstwowo, płaszczyzna po płaszczyźnie, powierzchnie porowate i matowe zestawiane z gładkimi, przejrzystymi, partiami laserunkowymi i miękkim *sfumato*. Gradacja powierzchni tworzy trudną do uchwycenia realną płaszczyznę, która zbudowana jest na opozycji plam matowobłyszczące. Oglądamy obrazy niczym przez przeciwsłoneczny filtr, który do nas znaczeniowo mruga.

Obraz *Szczelina* przedstawia powierzchnię ściany, z powtarzalnym geometrycznym boniowaniem, pokrytą kobaltowo-ultramarynowym laserunkiem sugerującym cień. Wąski snop światła, namalowany impastowo z użyciem spoiwa woskowego, pada z zewnątrz. Za Jolantą Brach-Czainą możemy powiedzieć, że *...rozważany problem odwraca perspektywę Platońskiej jaskini, gdyż – inaczej niż sądził Platon – zazwyczaj poruszamy się w pełnym słońcu jasności, pośród wartości znanych i pewnych, a brak nam tego, co znajduje się w szparze, choć przecież nie ma tam piękna, bo nie widzimy go w ciemności, nie ma prawdy, gdyż stoimy wobec tajemnicy, nie ma czystego dobra, gdyż nie ma go tam, gdzie nie może być oddzielone*



↑  
O Ł T A R Z ,  
OLEJ NA P Ł Ó T N I E ,  
1 3 0 X 1 7 0 C M ,  
2 0 1 6

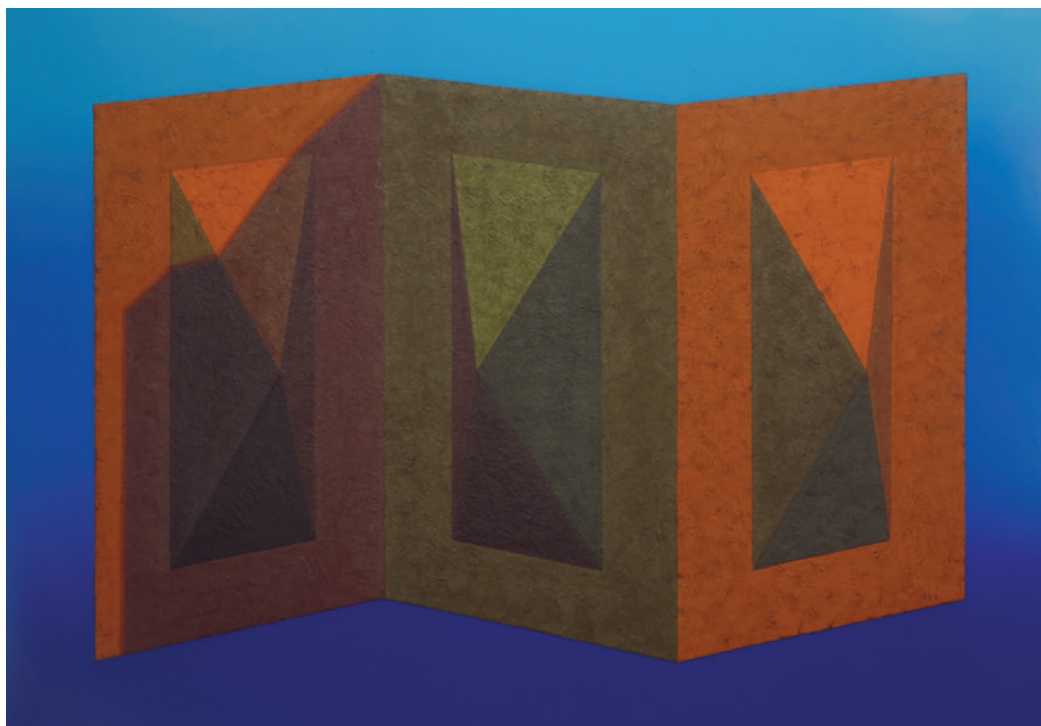
→  
P R Z E D P A R A W A N E M ,  
OLEJ I P A S T A W O S K O W A  
NA P Ł Ó T N I E , 1 3 0 X 1 7 0 C M ,  
2 0 1 7

od zła. Jest naga rzeczywistość dana nam w bezpośrednim doświadczeniu wraz z wartościami, które wrośnięte nie mogą być wyodrębnione ani nazwane. Na powierzchni jesteśmy, w szparach bywamy. Gdy nuży nas wypłaszczająca pewność, o szczelinach marzymy. Tylko tam mamy szansę odkryć na nowo rzeczywistość, moc istnienia i jego tajemnicę, zdaje się mówić artysta.

Prezentowane obrazy mają znaczące tytuły: *Miejsce szczególne, Przed parawanem, Za zasłoną, Obok tumby, Scena, Ołtarz, Szczelina*. Zapowiadają one inne wymiary rzeczywistości, tego, co zasłonięte i niewypowiedziane. Monumentalizm form

na wstępie buduje atmosferę uważności i istotności przekazu. Jest podważany przez wszechogarniającą fragmentaryczność, która konstituuje nową całość, odsłania pozorne sprzeczności racjonalnej rzeczywistości, rozwarstwia i na nowo łączy obiekty, zamienia stronę lewą ze stroną prawą, tajemnicę umieszcza czasem na powierzchni, a czasem ją ukrywa w szczelinie i cieniu. Malarskim fragmentom zostaje nadana osobowość, metaforyczność i metafizyka, z której bierze się wrażenie głębi. Obrazy z równą siłą odbiorcę zapraszają, co odpychają. *Przed parawanem* kreuje paradoksalną sytuację, przestrzeń





ukryta jest dostępna dla widza przed parawanem, a przestrzeń publiczna znajduje się za nim. *Scena* mówi o granicy między tym, co widzialne, a tym, co ukryte. *Za zasłoną* ukazuje pustą, boniowaną ścianę odsłoniętą na jedną chwilę. *Ołtarz* to zestawione dwa zrównoważone architektoniczne elementy. *Obok tumby* przedstawia odsuniętą górną część anonimowego nagrobka, którego wnętrza nie znamy. Ustawicznie zadawane pytania o wartość, ciężar, tajemnicę sprawiają, że prace prowadzą plastyczny dialog z odbiorcą, dając mu szerokie możliwości interpretacyjne.

Obrazom towarzyszy cykl rysunkowy. Dokładnie wykonywane wstępne rysunki, szkice, notatki malarskie zamieniają się w uporządkowane kompozycyjnie całości wykonane grafitem, ołówkiem, kredką, akwarelą i gwaszem. Stanowią małe laboratorium kompozycyjno-malarskie, a w ostatecznym rozrachunku byt samodzielny i skończony, który przekazuje autonomiczne sensory i znaczenia. Na wystawie możemy zobaczyć pięćdziesiąt pięć prac na papierze, po pięć dla każdego obrazu na płótnie. Ułożone są w formę prostokąta. W układzie góra-dół prezentują problematykę związaną

z kolorem, a od strony lewej do prawej – rozwój motywów malarskich. Ich wymiary to jedna dziesiąta wymiaru obrazu na płótnie. Szkice przeniesione na płótna budowane są na nowo w oparciu o złoty podział, przekątne podobrazia i powtórzenia podziałów otrzymanych na podstawie proporcji boków obrazów. W ten sposób dekoracyjne płyciny, boniowania i kasetony nie naśladują natury, fragmentów budowli, ale tworzone są z wyobraźni, wypływają z wewnętrznej logiki płótna.

Prace Arkadiusza Karapudy są reakcją na czas dynamicznych przemian, zmiany sposobów funkcjonowania sztuki i społeczeństwa. W chaosie rzeczywistości starają się znaleźć złoty środek, a w warsztacie malarskim oparcie, bo *nie wiemy, czy sens jest nam ofiarowany, czy przez nas kreowany i nie troszczymy się o to wcale, bo w głębokiej współobecności nasze mówienie jest słuchaniem.*<sup>1</sup>

1 Jolanta Brach-Czaina, *Szczeliny istnienia*, Kraków 1999, s. 154







ZUZANNA FRUBA

# **CERAMICS AND ITS DIMENSIONS. SHAPING THE FUTURE**

## Przyszłość z gliny ulepiona

30.01–22.04.2018, BRÖHAN MUSEUM, BERLIN (WYSTAWA BYŁA JUŻ PREZENTOWANA W HELSINKACH, SELB, BELFAŚCIE, STOKE-ON-TRENT, PO BERLINIE TRAFI DO LUBLANY I PRAGI); KURATOR: RIKKA LATVA-SOMPPI, KURATOR W BERLINIE: BARBARA SCHMIDT



Niewiele jest przedmiotów codziennego użytku tak jednoznacznie kierujących nasze myśli ku przeszłości jak porcelanowa filiżanka. Wzorki rysowane dziecięcym palcem pod światło na jej przezroczystym denku (niezawodny sposób na demaskację proletariusza z gliny), smużka pary sponad cieniutkiego brzeżka, przeciążone sentymentem rytuały picia herbaty, wreszcie znaleziona w ziemi skorupka z połączoną resztką ornamentu – kopalnia skojarzeń z porcelaną jako symbolem utraconego świata została wyeksploatowana rabunkowo i do cna.

Otwarta pod koniec stycznia w berlińskim Bröhan Museum wystawa *Ceramics and its dimensions. Shaping the future* próbuje przestawić wagony z gliną na tory biegnące ku przyszłości. Do pomocy w tym przedsięwzięciu zaproszono dwadzieścia pięć instytucji – muzea, wyższe uczelnie, instytuty naukowe i producentów – z jedenastu krajów europejskich.

To, co ostatecznie możemy oglądać, jest efektem współpracy Uniwersytetu Aalto w Helsinkach, berlińskiej Akademii Sztuk Pięknych w Weißensee, a także Uniwersytetu Ulster w Belfaście i Królewskiej Duńskiej Akademii Sztuk Pięknych w Kopenhadze. Pokazano również efekty pracy podczas warsztatów zorganizowanych w fabryce porcelany KAHLA w Turynii.

Rozmach projektu budzi szacunek, choć jednocześnie nie udało się niestety uniknąć kilku raf zagrażających tego typu zbiorowej, dużej ekspozycji.

Łatwo zgubić wątek, oglądając licznie zgromadzone obiekty. Postawione zostały bowiem bardzo ogólne pytania: o związek między produkcją przemysłową i rzemieślniczą, o znaczenie i przyszłość produktów ceramicznych i o możliwości wykorzystania technik komputerowych w ich projektowaniu. W efekcie to, co widzimy na wystawie, łączy właściwie tylko zastosowany materiał.

Wczytywanie się w tabliczki z opisami poszczególnych projektów niekoniecznie ułatwia ich zrozumienie. Większość autorów bowiem to studenci, którzy, hołdując najlepszym tradycjom, z sadystycznym zacięciem wykorzystali swoją

szansę do intelektualnego wyżycia się. Kilkakrotnie robię podejście, by zgłębić dwujęzyczne opisy, natychmiast przypominają mi się własne studia. Jak mawiał jeden z przyjaciół: tylko projektant i jego matka wiedzą, o co chodzi.

Przestaję więc czytać i zaczynam oglądać, i tak jest o wiele lepiej. Na ekranie drukarka 3D pracowicie wypluwa z siebie niteczki porcelany wedle zadanych algorytmów. Rezultat jej pracy stoi przede mną – przedziwne naczynie, trochę jak porcelanowy sweterek, trochę sprasowany makaron z chińskiej zupki (znowu te studenckie konotacje). Forma zapadła się w jedną stronę, jakby trochę rozpruła, i nie wiem, czy to błąd w wydruku, czy materia zastrajkowała, czy może jest to wyliczony matematycznie przez autorkę Babette Wieszorek zamierzony efekt?

Projektów koncentrujących się na programowaniu 3D i „drukowaniu” porcelany pokazano jeszcze kilka. Fascynujący jest odbiór tego tradycyjnego materiału w kontekście formy w oczywisty sposób komputerowej, której nie dałoby się uzyskać za pomocą żadnej wcześniej stosowanej techniki. Patrząc na gotowy obiekt, można niejednokrotnie domyślić się, przy użyciu jakich komend powstał. Nie bez powodu grupę naczyń nazwano *Strech and bend* (aut. *Addictive Addicted*).

Inny podzbiór projektów to te skłaniające się ku narracji, które budują przedmiotami scenografię i opowiadają za ich pomocą historię. *Taste it* Qianyu Zhu to wariacja na temat różnorodności smaków i konsystencji czekolady, *Sensorium* Laury Görs mówi o znaczeniu mikroorganizmów w fermentacji, zwraca uwagę na obecność tego, co niewidzialne, a *Coffea Caeremonia* Sarah Bräuner to oczywisty policzek wymierzony kawie na wynos w kubeczku z plastikową pokrywką.

Zaskakującym i sympatycznym akcentem, wnoszącym do tematu wystawy odrobinę humoru i luzu, są produkty warsztatów „CHILD-DISH” Anny van der Lei i Kristosa Mavrostomosa z Uniwersytetu Aalto w Helsinkach. Skoro ceramika w przyszłości, poprośmy o pomoc dzieci. Na podstawie ich szkiców (talerz Batmana, naczynie dla bandytów pomocne w kradzieży ciast) wykonano na komputerze trójwymiarowe modele, które



przesłane zostały do znanej drukarni 3D Shapeways w Nowym Jorku. Efekty dowodzą, że czasami jedynie brak poważnego potraktowania i możliwości realizacji przeszkadza, by fantastyczne dziecięce pomysły dorównały projektom profesjonalistów.

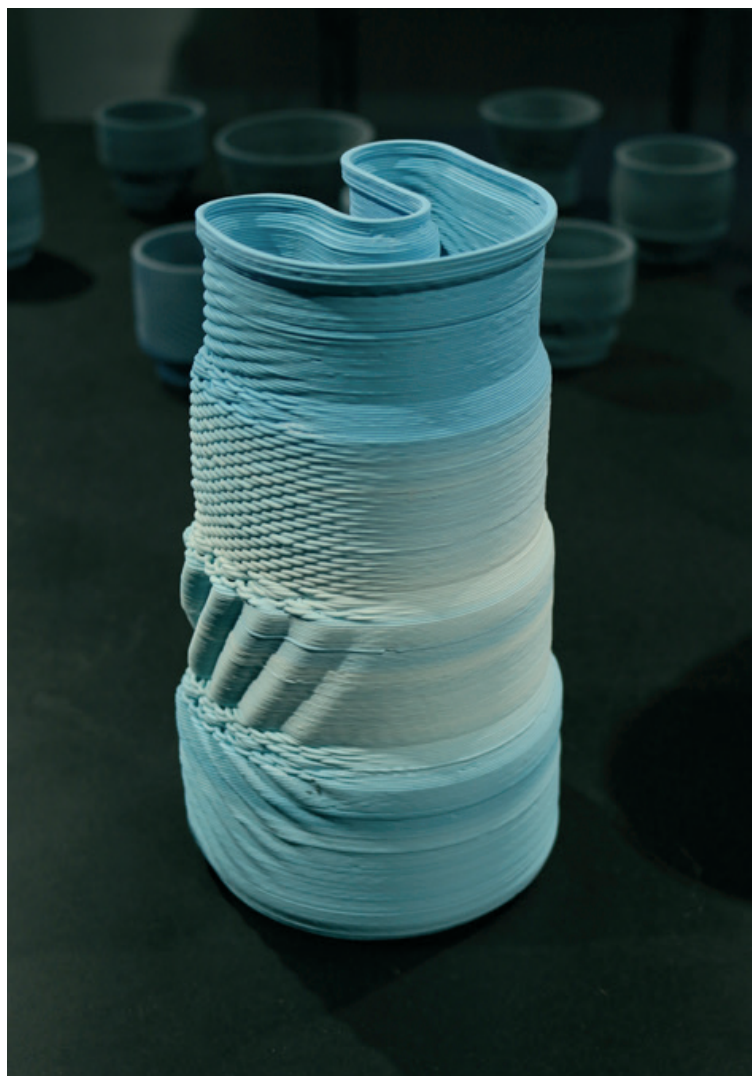
W małej salce przy wyjściu z wystawy przypnęły pragmatyczne dachówki, cegły i ceramiczne płytki. To kącik architektoniczny, czyli pokłósie warsztatów berlińskiej Akademii Sztuk Pięknych w Weißensee. Studenci badali zależności między architekturą Berlina a dostępnymi lokalnie w otaczającej go Brandenburgii zasobami naturalnymi (obok węgla brunatnego jest to drewno, piasek i glina), które dały początek hutom szkła, fabrykom ceramiki i pozwoliły zaopatrzyć miasto w cegły. Obiekty, które można zobaczyć w tej salce, to nowoczesne rozwiązania nawiązujące do tradycyjnych pieców kaflowych, wspomniane dachówki i perforowane płytki gromadzące poranną wilgoć z powietrza w celu praktycznego wykorzystania. Choć nie są to może tak atrakcyjne wizualnie artefakty jak komputerowo drukowane filigranowe caczuszka z porcelany, tchną jednak spokojnym racjonalizmem.

Jak więc kształtować będzie się przyszłość według wystawy w Bröhan Museum? Będzie powstawać za pomocą najnowszych technologii, z narracyjnym przekazem, sentymentalnie, pragmatycznie, rączkami dzieci? W każdym razie chyba będzie z gliny. ¶

←  
ADDICTIVE ADDICTED

\*  
ADDICTIVE ADDICTED

→  
UNTER BÄUMEN,  
NILS JÜNKE & RAHEL JACOB



# Stan sztuki współczesnej w Londynie



STYCZEŃ 2018

Wszystkim pragnącym poznać sztukę brytyjską polecam londyńskie muzeum Tate Britain.

Oprócz dawnego malarstwa znajdują się tam także pochodzące z kolekcji muzeum prace twórców współczesnych. Przynajmniej jednak można obejrzeć dokonania laureatów renomowanej Nagrody Turnera.<sup>1</sup> Ufundowana w 1984 roku, przyznawana jest w dziedzinie sztuk plastycznych tym, którzy wnieśli wkład w rozwój sztuki Wielkiej Brytanii. Brani są pod uwagę zarówno rodowici Brytyjczycy, jak i osiedleni na terenie Anglii artyści innych narodowości. Przykładowo w 2008 roku nominację otrzymała zamieszkała w Londynie Polka Goshka Macuga.

Od 12 września 2017 do 21 stycznia 2018 trwał w Tate Britain pokaz dorobku czołowej przedstawicielki angielskiego postminimalizmu Rachel

Whiteread. Rzeźbiarka była pierwszą kobietą wyróżnioną w 1993 prestiżową Nagrodą Turnera.

Artystka wykorzystuje w swej pracy przedmioty codziennego użytku. Wykonała odlewy zlewów, wanien, drzwi, łóżek, schodów, materacy, butelek, książek, papieru toaletowego, klamek. Używała materiałów, takich jak tynk, beton, gips, żywica, guma. W peryferyjnych, opuszczonych miejscach budowała tajemnicze przestrzenie architektoniczne. Na rozdroczach stawiała samotne chatki. Prace Rachel Whiteread mimo surowego, ascetycznego wyglądu zawsze miały intymny związek z człowiekiem. W opinii brytyjskich krytyków rzeźbiarka uprawia minimalizm z sercem, gdyż wykreowane przez nią obiekty upamiętniają codzienne chwile ludzkiej egzystencji, wzbudzają kolektywne wspomnienia i umiejętnie przemycają głębsze historie. Na wystawie w Tate Britain wyizolowane, pozbawione funkcjonalności domowe sprzęty Rachel Whiteread emanowały patosem i chłodem. Zmultiplikowane motywy materaców różniły się jedynie barwą, konturami, wgnieceniami, pęknięciami. Informowały o przemijaniu i niszczeniu przez upływający czas.

65

1 [https://en.wikipedia.org/wiki/Turner\\_Prize](https://en.wikipedia.org/wiki/Turner_Prize)

W foyer muzeum usytuowano również prace innych brytyjskich artystów tworzących w duchu minimalizmu. Tuż obok instalacji Rachel Whitehead – rzędu matowych kostek w przybrudzonych kolorach – znajdowały się ogromne obiekty Anthony’ego Caro, Lyndy Benglis, Sarah Lucas. Urzekła mnie rzeźba z miękkiego, grubego sznura zatytułowana *Rope (Lina)* z 1967 roku autorstwa Barry’ego Flanagana oraz irracjonalna, dynamiczna drewniana konstrukcja *For Those Who Have Ears (Dla tych, którzy mają uszy)* z 1983 roku wykonana przez Richarda Decona, laureata Nagrody Turnera z 1987 roku. Jestem fanką muzeum Tate Britain. Choć nie przepadam za minimal artem, zafascynował mnie rozmach wystawy Rachel Whitehead i towarzyszących jej minimalistów. W Londynie odwiedziłam także kilka mniej lub bardziej renomowanych galerii w śródmiejskiej dzielnicy Mayfair. Wielkie, dostojne, białe wnętrza z prezentowanymi nudnymi propozycjami być może ze względu na brzydką pogodę nie interesowały nikogo. Byłam tam jedynym widzem. W galerii Simon Lee przy Berkeley Street eksponowano wielkoformatowe malarstwo Hansa Hartunga (1904–1989), Niemca, który w 1945 przyjął obywatelstwo francuskie. Ten pionier abstrakcji zdobył w 1960 roku Grand Prix na Biennale w Wenecji. Londyńska galeria przedstawiła obrazy Hartunga z lat 80. Wtedy malarz zamiast pędzla używał gałęzi drzew. *Moje obrazy wywołują kosmiczne napięcia. W gości ostatecznym wyzwalam energię i siły rządzące wszechświatem. Kreuję spontanicznie intensywną i rytmiczną improwizację na płótnie...* – brzmiała wypowiedź artysty w materiałach prasowych galerii.<sup>2</sup>

Pustką świeciła także galeria Hamiltons na Carlons Place, gdzie pokazano cykl zdjęć *Above the Clouds (Ponad chmurami)* zamieszkałego w Londynie Amerykanina Scotta Meada. Foto-

graфа podczas podróży lotniczych zainspirował widniejący za oknem samolotu niekończący się horyzont. Dlatego stworzył fascynującą serię geograficznych pejzaży z perspektywy chmur. *Patrzenie na zewnątrz pozwoli na ponowne spojrzenie do wnętrza* – mówił Scott Mead.<sup>3</sup>

Jednak najbardziej podobała mi się wystawa w Studio Bones & Pearl na przedmieściach Londynu. Tam spotkałam tłumy odwiedzających. Celebrowano właśnie piątą edycję *Bad Art. Touch me Baybe (Zła Sztuka. Dotknij mnie Kochanie)*. Pomysłodawcy projektu, Anna Choutova i Agnus Joseph, postanowili złamać tradycyjne standardy prezentowania prac artystycznych. Zaproponowali sztukę przyjazną publiczności. Można ją nie tylko oglądać, lecz także dotknąć jej. *Protestujemy przeciwko białym, monumentalnym, dobrze oświetlonym galeriom, w których atmosfera (...) onieśmiela widzów i zmusza do milczenia. A do wiszących dzieł nie wolno się zbliżyć. My zmieniamy sposób percepcji i łamiemy narzucone tabu. Zachęcamy do interakcji z obrazem, instalacją czy rzeźbą. Nienawidzę oddzielania odbiorców od sztuki! Myślę, że fizyczny kontakt ze sztuką nabrał ważności, szczególnie teraz, kiedy większość naszych relacji ze światem odbywa się za pomocą ekranu. Dla mnie istotną rolę odgrywa publiczność, bez niej wystawa nie działa. W Bad Art chodzi także o poczucie humoru. W wielkich galeriach i muzeach rzadko słyszę śmiejących się ludzi. Postanowiliśmy wprowadzić do galerii zakazany śmiech. Humor w sztuce współczesnej jest bardzo niedoceniany. Kiedy się śmiejesz, przekroczyłeś przerażający próg nierozumienia. Pragnę pomóc odwiedzającym przestać martwić się o intelektualne aspekty oglądanej pracy. Znam zbyt wielu ludzi zahakanych przez świat sztuki. Nie są pewni siebie, a nawet boją się formułować własne opinie na temat obrazów. Chcę, by widzowie uświadomili sobie, że naprawdę ma znaczenie tylko to,*

2 [https://www.simonleegallery.com/exhibitions/125/press\\_release/](https://www.simonleegallery.com/exhibitions/125/press_release/)

3 [http://www.hamiltonsgallery.com/exhibitions/118\\_scott-mead-above-the-clouds/works/](http://www.hamiltonsgallery.com/exhibitions/118_scott-mead-above-the-clouds/works/)

czy podoba ci się to, co widzisz... – mówiła Anna Choutova w wywiadzie dla *Dazed*.<sup>4,5,6</sup>

Nowatorski pokaz *Bad Art* przekonał mnie. Prezentacja *Touch me Baybe* nie miała na celu przekazywania wiedzy. Nie stanowiła manifestacji politycznej. A tytuł *Bad Art* nie klasyfikował jakości proponowanych prac. Odwrotnie, stawił pod znakiem zapytania dotychczasową hierarchię praktyk wystawienniczych. Propagował inny sposób obcowania ze sztuką odbieraną w kategoriach animacji i zabawy. ¶



↑  
SCOTT MEAD,  
GALERIA HAMILTON  
(FOT. A. CHOŁOWNIA)

▪  
BAD ART,  
BONES & PEARL STUDIO, LONDYN  
(FOT. A. CHOŁOWNIA)

→  
TOUCH ME BAYBE,  
BAD ART,  
STEVEN RITTER  
(FOT. A. CHOŁOWNIA)

- 4 <http://thequietus.com/articles/23078-artist-run-bad-art-anna-choutova-let-them-eat-fake-interview>
- 5 <http://dontpaniconline.com/magazine/arts/what-is-bad-art>
- 6 <http://www.dazeddigital.com/artsandculture/article/31086/1/is-there-such-a-thing-as-bad-art>





# Smutek zdrajcy

Wirtuozeria *Madonny z długą szyją* Parmigianina, patos, a zarazem niezwykle skomplikowany rytm układu postaci w *Zdjęciu z krzyża* Rossa Fiorentina, chłodna, perfekcyjna maska i ucieczka w bok spojrzenia Ugolina Martellego z portretu wykonanego przez Bronzina, pokrętnie figury, *serpentinata*, nic wprost, brak równowagi, brak miary, egzaltacja połączona z dystansem i sztucznością. Czy to zdrada renesansowych ideałów?

Opisywane przez Vasarięgo zalety XVI-wiecznego malarstwa: swoboda należąca do reguły, zdobny porządek, łatwość, lekkość, a przede wszystkim rozumiana jako doskonałość stylu maniera – to dopiero punkt wyjścia, elegancka powierzchnia tego, co w istocie zdaje się kryć ta pełna lęków i dwuznaczności sztuka. Jedną z interesujących prób analizy manieryzmu oraz powtarzającej się, w różnych odsłonach i epokach, obecności manieryzmów kulturowych stanowi napisana w 1976 roku książka Achille Bonito Olivy *Ideologia zdrajcy. Sztuka, maniera, manieryzm*. Kim jest ów zdrajca i wobec czego dokonuje zdrady? Rzeczywistości? Klasycznych reguł? A może ich dopełnia i je uzupełnia? Zainteresowanie XVI wiekiem wiązało się także z dostrzeżeniem przez Olivę manierystycznej wrażliwości w nowym malarstwie włoskim, w powrocie do tradycyjnych technik, do obrazów – słynnej transawangardzie. Definiując ów ruch, włoski krytyk dowodził, że uwolnione od przymusu awangardowości i postępu dzieło sztuki dryfuje teraz swobodnie i niezdefiniowane w strefie „pomiędzy”. Wydana dopiero teraz po polsku praca nie straciła niczego ze swej odkrywczosci, zawarte w niej spostrzeżenia okazują się nieźle odnajdywać także w aktualnym artystycznym świecie,



dopiero przez postmodernistyczną płynność i wieloznaczność zapowiadanych. Jeżeli świat ma strukturę labiryntu projektowanego przez artystyczny umysł – co za badaczem manieryzmu Gustavem René Hockem powtarza Oliva – to jego książka prowadzi nas przez meandry owego labiryntu, będąc sama w sobie dziełem sztuki, wciągając czytelnika w fascynującą językową grę.

XVI wiek był czasem kryzysu i zwątpienia w dotychczasowy porządek rzeczy w związku z trudną, burzliwą historią ówczesnych Włoch, barbarzyńskim *sacco di Roma*, dominacją hiszpańską, reformacją, a potem soborem trydenckim i ruchem kontrreformacyjnym. Kryzys i lęk zaowocowały odwrotem od poszukiwania harmonii w rzeczywistym świecie, przekonaniem, że rzeczywistość jest „gdzie indziej” – w poezji,

metaforze, wyobraźni artysty. Artyści dryfowali w stronę mistycyzmu, duchowości, a także odświeżenia od świata i melancholii. Postawa melancholijna bierze się ze świadomości straty, gdy jak pisze Oliva *istotniejsze od tego, co jest lub czym się jest, jest to, co się mówi*. A zatem język, forma, styl. Artyści drugiej połowy XVI wieku to ludzie możliwości, liczy się nie to, co jest, ale co mogłoby się zdarzyć. Fakty zostają przekształcone w słowa, nieodwracalność rzeczywistości w odwracalność możliwości, „forma jest sobowtorem rzeczywistości”.

Oliva pozwala prześledzić swoistą ewolucję, „zmanierowanie” kolejnych renesansowych ideałów. Dyscyplina perspektywy, skupiona na poznawaniu widzialnego, zostaje zakłócona, bo przestrzeń obrazu wymyka się realności. Siła natchnienia – renesansowy furor przeradza się w szaleństwo (dość przywołać tu postać poety Tassa), matematyczny porządek przeciwstawiony zostaje tajemnicy. Natura i jej studia opuszczają obrazy, postaci są przedstawiane w architektonicznej scenografii, dominują sztuczność i niestałość, a zamiast równowagi – niestabilność. *Znudzon tym wszystkim, pragnę tylko śmierci* – pisze w 66. sonecie Szekspir, a jego Hamlet jest dla Olivy jednym z najważniejszych literackich bohaterów manieryzmu. (...) *renesansowo-neoplatonicki Eros, życie, jako poszukiwanie i napięcie, przeobraża się w manierystycznego Tanatosa, pod ciężarem którego poszukiwanie i napięcie opuszczają życie, by zetknąć się ze śmiercią* – pisze Oliva. Bliiska współczesnej, wynikała z podobnego lęku, fascynacja śmiercią obłąskawiona zostaje za pośrednictwem sztuki. (...) *śmierć fikcyjna, przedstawiona, typowa dla manieryzmu, sprowadza się do nieszczęśliwej świadomości, że nie da się podwoić terribilitá świata*. Innym bliskim nam motywem wydaje się owo „zmęczenie życiem” lub „rzeczywistością”. Czy też kultura spektaklu, a raczej targowiska *usz, jakie nadstawiacie na słowa krzykaczy na rynku, błaznów i wesołków* – jak pisał Erazm z Rotterdamu.

Najistotniejsze dzieła, do jakich sięga Oliva, to przede wszystkim wydany w 1532 roku *Książę Machiavellego*. Machiawelizm wyznacza,

zdaniem krytyka, optykę spojrzenia na tę epokę, dualizm polityczny przenika ducha czasu: *Siłą lub podstępem – słowa te streszczają całe desperackie dążenie epoki*. To dwór i książę, opisany także w *Dworzaniu* Baldassare Castiglione, wyznaczają normy zachowań i dyktują prawa. Szekspirowski świat jako teatr zaczyna funkcjonować w formach, które w pełni baroku rozkwitną pompą ceremoniału i bujnością. *Świat to scena, Ja to teatralna kreacja [...] Ja nie należy do swojego właściciela*. Na tej scenie pojawiają się zarówno postaci z dramatów Szekspira, jak i komiczny w swym patosie Don Kichot z prostacko komicznym sługą, czyli Sancho Pansą. Maski i pozy, życie wyobrażone, zapośredniczone – hiperrzeczywistość?

Pośród wnikliwie analizowanych dzieł pojawia się w książce wyjątkowy *Autoportret w wypukłym lustrze* malowany przez Parmigianina w 1524 roku. Przeglądający się w lustrze malarz dokonuje tu podwójnej symulacji, odbicia swej twarzy ukrytej za „przegrodą ze szkła” oraz zniekształcenia, poprzez wypukłość lustra, pozostaje zatem zanurzony w niejasnej rzeczywistości, osamotniony w swym ukryciu. Ocalenie przed melancholią przynosi doskonałość „maniery”, kultura symbolu, metafory – intelekt. Symbole i alegorie poszerzają treść i znaczenie przedstawień, przenoszą w inny wymiar, sugerując, że to, co pokazane, to jedynie próg czegoś nieskończenie większego, duchowego. Tak dzieje się w wielu obrazach religijnych, m.in. opisywanych przez autora *Narodzinach Najświętszej Marii Panny* Domenica Beccafumiego, wielopostaciowej kompozycji podzielonej na strefy oczekiwania, zapowiedzi i terażniejszości, sprawiających wrażenie nieustannego spełniania się szczęśliwego wydarzenia.

Mimo niemal doskonałych dokonań języka, pozostaje *cinquecento* stanem między czymś zatrzymanym, zastygłym w wyszukanej pozie. Współczesny manieryzm wydaje się kolejnym zawieszeniem – po wypaleniu awangardy, otwarciu i wykorzystaniu możliwości postmodernizmu, skrajny indywidualizm, skrajne eksperymenty prowadzą do epoki schyłku i bezruchu w oczekiwaniu na nową jakość. ¶

# Rekomendacje: Michał Sroka



←  
INSTALACJA RAKOWICKA

↓  
STRATYGRAFIA 02,  
COLLAGE, AKRYL NA PŁÓTNIE,  
140 X 100 CM, 2015

→  
PRACOWNIA ARTYSTY

↘  
PRACOWNIA ARTYSTY

70

Rekomenduję Michała Srokę, absolwenta Politechniki Krakowskiej (architektura i urbanistyka, 2005–2010) oraz Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie (malarstwo, 2009–2014).

Z myślą o nas obu, rekomendowanym i rekomendującym, dodaję dwa cytaty:

Są powody, aby z szacunkiem spoglądać na młodych. Któż wie, jak dalece mogą nas jutro przewyższyć? Kto jednak doszedł lat pięćdziesięciu i nie zasłynął, ten nie jest już szacunku godzien.

Nie ma w sztuce postępu w poziomie, lecz tylko coraz to nowe próby nakreślenia pionu. W sztuce wrażenie, że mamy do czynienia z postępem, zawdzięczamy jedynie środkom i technikom artystycznym. W istocie jednak możliwe jest zaledwie przeobrażenie. Efekt przeobrażenia zaś, jaki dają nowe dzieła, wychowuje nas do nowej percepcji, nowego odczuwania, nowej wrażliwości.

Pierwszy pochodzi z *Dialogów konfucjańskich* (1976, przeł. K. Czyżewska-Madajewicz, M.J. Kunstler, Z. Tumski, rozdz. X 9, s. 104), drugi z Ingeborg Bachmann *Pytania rzeczywiste i pozorne* (2010, przeł. J. Ekier, s. 254, *Literatura na Świecie*). ¶







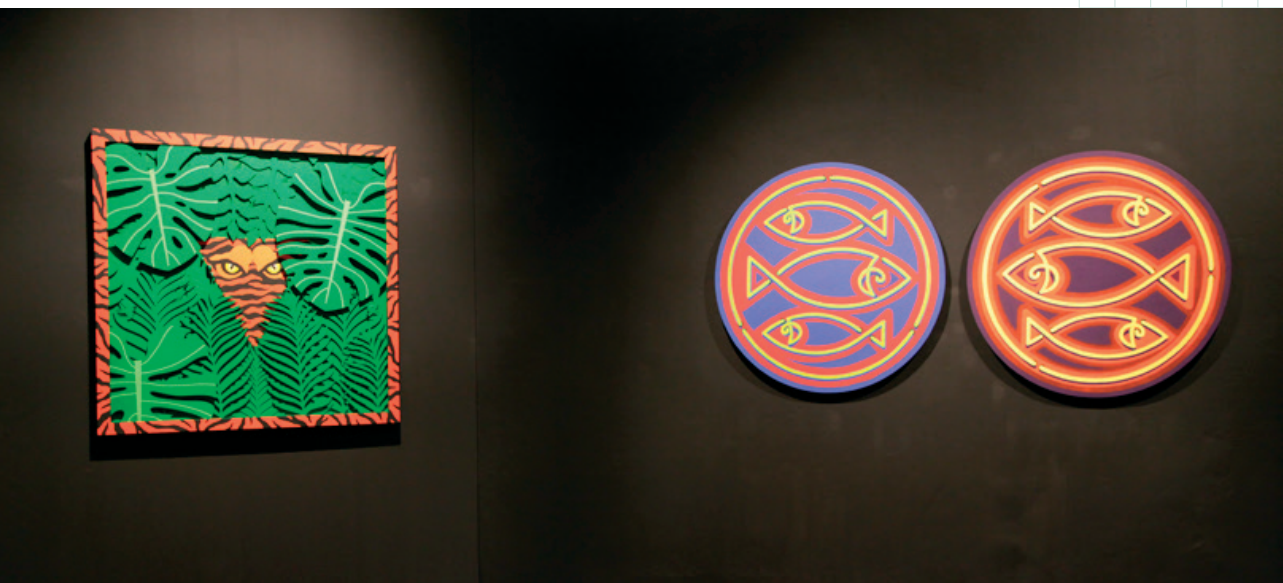
WYSTAWA FINALISTÓW KONKURSU  
O NAGRODĘ ARTYSTYCZNĄ SIEMENSA 2017.  
SALON AKADEMII, WARSZAWA



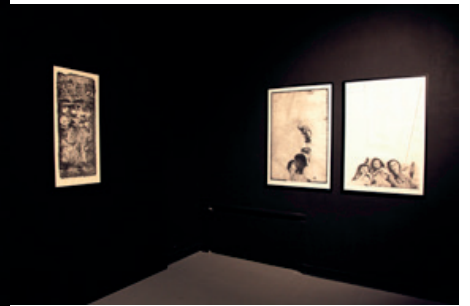
↑  
JULIA SŁONECKA

→  
JULIA SŁONECKA

↓  
MATEUSZ PAWLAK



ORTAŻ FOTOREPORTAŻ FOTOREPORTAŻ FOTOREPORTAŻ FOTORE



↑  
MARTA LACHOWSKA

✦  
MARTA LACHOWSKA

↓  
TOMASZ TRZUPEK





HANNA FARYNA-PASZKIEWICZ

# Rzeczpospolita Spółdzielcza<sup>1</sup>

74

Przez kooperatywy do przyszłego ustroju – manifest Zofii Daszyńskiej-Golińskiej z 1921 roku stał się kluczem do okolicznościowej wystawy w Zachęcie. Z okazji stulecia Niepodległej postanowiono przypomnieć korzenie jednej z fundamentalnych społeczno-ekonomicznych idei, która w latach Polski międzywojennej zyskała wielkie zainteresowanie. Wprawdzie już w 1907 roku Edward Abramowski w zapomnianej dziś broszurze *Kooperatyzm* nakreślał zalety systemu, ale podatny grunt ujawnił się później. Wystawa udowadnia, jak wielu owa idea sięgała rejonów, zawodów i środowisk, w tym tak zwanych wolnych, artystycznych.

Abramowski i Daszyńska godnie reprezentują grono ojców i matek polskiej kooperatywy. Oboje

wyprzedzali epokę. Dla nich przejawem życia społecznego była właśnie spółdzielczość. Dziś Stowarzyszenie „Obywatele Obywatelom” bezpłatnie, przez łącza internetowe, rozsyła chętnym broszurę Abramowskiego, a gorzko doświadczeni naszą współczesnością piszą o ślepej uliczce lat 90. XX wieku: *zamiast religii braterstwa mieliśmy idee indywidualnego sukcesu, zamiast republiki kooperatywnej – kapitalistyczną walkę zachodnich systemów*. Szansę na powrót do systemu kooperatywy zgubiliśmy więc w biegu ku nowemu ustrojowi. Może dlatego wystawę w Zachęcie już po kilku dniach od otwarcia uznano za niezwykłą, odkrywczą i świeżą.

W warstwie czysto zewnętrznej ważną rolę odgrywa tu lakoniczność przekazu. Każdy temat ma swoją salę, miejsce, ekran, dźwięk. Oparto się jednak tylko na sygnałach wizualnych, uchwyconych słuchem, i hasłach, którym można samemu dobudować własny ciąg dalszy. Utrzymanie balansu między sztuką a galeryjnym, czasowym przekazem o społeczeństwie, mieście, kraju nie jest zabiegiem łatwym, może też być pułapką. Wyobrażam sobie, że autorom udało się, na

1 *Przyszłość będzie inna. Wizje i praktyki modernizacji społecznych po roku 1918*, Warszawa, Zachęta. Idea wystawy: prof. Andrzej Mencwel, kuratorka Joanna Kordjak. Wystawa czynna od 23 lutego do 27 maja 2018.

---

pewno metodą bolesnych eliminacji i amputacji, rezygnacji z kolejnych elementów, dojść do jądra pomysłu. I wtedy podzielono go na kilka wiążących zagadnień. Uzyskany obraz, niemal oschły i surowy, okazuje się jednak dobrym wyborem znaków, kierunkowskazów, haseł wywoławczych. Za to poczesne miejsce znalazły wielkie, ale lekko konstrukcyjnie ekrany świecące fragmentami filmów i eksponat w postaci naturalnej wielkości drabinek do wspinania się w ogrodzie jordanowskim.

Wystawę otwiera fotograficzny portret Stanisława Brukalskiego, praca Marii Panasewicz, ikoniczny symbol epoki. Bo właśnie spółdzielczość mieszkaniowa, w budowie której miał wielki udział, stała się kołem zamachowym, siłą, która kształtowała zarys nowoczesnej urbanistyki. Wkraczała z osiedlami, z realizacjami WSM-u przede wszystkim, a dalej z ergonomięcznie rozumianą przestrzenią. Do dziś to „dobre adresy” dawnej Warszawy, bo do dziś warszawiacy chwalą układ WSM-owskich osad, mimo że pozbawiono je eksperymentalnych wspólnych szklarni i pralni. Dla ilustracji problemu oglądamy numery

świetnych pism *Wnętrze i Dom Osiedle Mieszkanie*. Już w pierwszej sali piętrzą się pojedyncze przypomnienia epoki: unikatowe meble, siedziska, formy między krzesłem a fotelem, projekty Bohdana Lacherta i Jerzego Jarnuszkiewicza oraz kuchnia w skali 1:1, ze zminimalizowaną powierzchnią o maksymalnym wykorzystaniu.

Skoro hasło Zofii Daszyńskiej mówi o przyszłości – umysł kojarzy je z dziećmi, pokoleniem, na którego rozwój i zdrowie stawiano wtedy z pomocą pediatrów posiadających coraz szerszą wiedzę. Zapomnijmy na chwilę, że dbano z uwagą o wzrastające właśnie pokolenie Kolumbów... Już początek wystawy pokazuje ich szanse: inteligentne zabawki (przypomniane klocki Gnom) i rozwijające umysł książeczki, budujące zdrową postawę meble, ale i zorganizowana opieka, sieć żłobków i przedszkoli. Pośród ofert ogrodów jordanowskich mało znany projekt architektoniczny Katarzyny Kobro: przedszkole z głównym budynkiem w kształcie jednej z jej rzeźb, oraz realizacja Niny Jankowskiej – „szklany domek” dla przedszkola na Żoliborzu. Narrację wokół „uspołecznionych” dzieci dopełniają cykle fotografarów



Aleksandra Minorskiego *Życie na kolonii i Republika dzieci*.

Wystawa pokazuje, jak starano się równo rozdzielać możliwości państwa, ważne gesty opiekuńczości i uwagi skierowanej na tych, którzy bardziej jej potrzebują. Przypomina o akcjach na rzecz kobiet i zmagających się z rzeczywistością członków towarzystw lekarskich. Młodzież i aktywnych ruchowo profilaktycznie kieruje na boiska i baseny. Sekwencja zdjęć i fotomontaży automatycznie przypomina kult ciała według poetyki obiektu Leni Riefenstahl. Chodziło o propagowanie fizycznego ruchu, o zachwyt nad wysportowaną sylwetką, ale i o demokratyczny dostęp do pływalni, górskich stoków i szkolnych boisk, niezbędnych, by ją osiągnąć. Czysta fizyczność jest także tematem dobranych fotogramów: migawka pomaga unieruchomić wygięte, sprężyste ciało, jeden z warunków, by przyszłość była inna. Cykl *Ręce mocarne* Władysława Bednarczuka i *Ręce pracujące* Janiny Mierzeckiej godnie reprezentują lwowską szkołę fotografii artystycznej. To jeden z nielicznych sygnałów, że i poza Warszawą artyści konsekwentnie szukali nowego wyrazu.

W kontekście idei spółdzielni ciekawie jawi się bodaj całkiem zapomniana jej forma – społeczność artystyczna oraz narzędzia zachęty do działania, np. plakaty namawiające do wspólnego oglądania i dyskusji nad równie spółdzielczo wyprodukowanym filmem, a dalej wspólny wysiłek artystów grafików (Trepkowskiego, Linkego, Wielhorskiego) ostrzegający plakatami z dziedziny ochrony pracy: „Masz dziesięć palców? Chroń je”, „Ręka skaleczona nie może pracować”. Wystawa przypomina, że ten rodzaj opieki nie jest wynalazkiem socrealizmu. Że konsekwentnie, do 1938 roku, propagował je pod nazwą „plakaty ostrzegawcze” zapomniany Instytut Spraw Społecznych.

Odpowiedzią na zmęczenie w pracy jest prawo do odpoczynku. Można było uprawiać zespołowe sporty, ale też skorzystać z sal kinowych, a tam obejrzeć „film użyteczny” o społecznym wymiarze. Dostępność była powszechna. Miłośnicy filmu *Start*, z aktywistami, młodymi

Aleksandrem Fordem i Jerzym Zarzyckim, zapraszali plakatami na wieczorne dyskusje o dziełach nakręconych w ramach Spółdzielni Autorów Filmowych (SAF).

Niespodzianką na wystawie są ślady po pedagogicznej pracy Władysława Strzebińskiego i Katarzyny Kobro z kaliskiej szkoły przemysłowo-handlowej w Koluszkach: zachowane haftowane prace uczennic, projekty idące tokiem myślenia nauczycieli – ręcznie, nie zawsze idealnie wyszywane i aplikowane geometryczne wzory w skosy, linie i koła o wyrazistych barwach.

Jak widać, możliwości „kooperatywności” było wiele. System wspólnot wychodził naprzeciw oczekiwaniom młodego, nowoczesnego społeczeństwa. Wprawdzie dane nam jest pamiętać o nim w czarno-białej wersji filmów i fotografii, ale podpowiedzią świata tamtych kolorów są obrazy, też w pewnej mierze wykorzystane teraz w Zachęcie.

Wystawa eksploatuje dorobek twórczy małżeństwa Franciszki i Stanisława Themersonów, zasługujących na osobną, stałą ekspozycję, tu słusznie uhonorowanych, bo ich „spółdzielczy sposób myślenia” pasuje do każdej z wystawowych odsłon. To księga z prasowymi wycinkami, seria książeczek z *Pan Tom buduje dom* na czele, praca wokół SAF-u, a potem własna, groteskowa *Przygoda człowieka poczciwego*, która stała się synonimem irracjonalnej humoreski i inspiracją dla *Człowieka z szafą* Romana Polańskiego. Spuścizna Themersonów, zarchiwizowana niedawno w Bibliotece Narodowej, przeplata się przez niemal wszystkie działy wystawy. To w pewnej mierze pokaz ich wielokierunkowego myślenia wokół idei spółdzielczości artystów i idealna kłamra dla całości ekspozycji. ¶

→  
PROJEKCJE FILMOWE,  
M. I N. M I R K U M O N  
( D R O G A M Ł O D Y C H ), 1 9 3 6,  
R E Ż. A L E K S A N D E R F O R D



PRZEPLOTNIA,  
DREWNIANE DRABINKI,  
PROJ. NINA JANKOWSKA

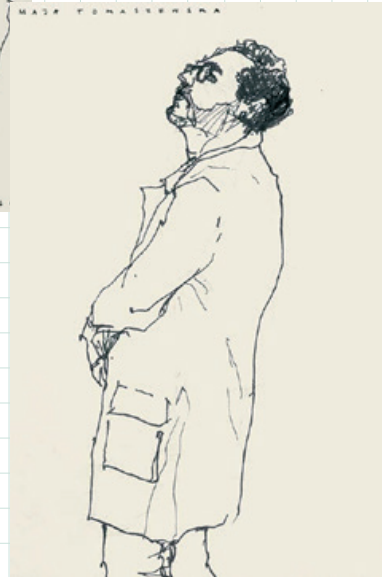


↑  
KRZESŁA I FOTELE,  
GABLOTA Z KRZESŁAMI I MODEL  
ERGONOMICZNEJ WNEKI  
KUCHENNEJ, PROJ. M.IN. BARBARA  
I STANISŁAW BRUKALSCY,  
KRYSTYNA JARNUSZKIEWICZ,  
BOHDAN LACHERT



**WITRYNA MŁODYCH: MAJA TOMASZEWSKA**





ZE SZKICOWNIKA JAZZ CLUB



Kolejna część

magazynu to tzw.

SZARE STRONY,

na których

prezentujemy

stricte akademickie

artykuły, do lektury

których nieodmiennie

zachęcamy.

A mobilizacją niech

będą wariacje na

temat znanej grafiki

Goi *Gdy rozum śpi,*

*budzą się demony.*

W każdym numerze

będzie inny autor,

prosimy o propozycję

wszystkich chętnych.

Tym razem rysunek

wykonała Maja

Tomaszewska,

bohaterka *Witryny*

*młodych*, studentka

Wydziału Grafiki ASP

w Warszawie.



WARSZAWA POLSKA 2014

## Autonomia po autonomii<sup>1</sup>



Śledząc najnowsze publikacje, można by odnieść wrażenie, że autonomia sztuki stała się na nowo problemem, przed którym stanęli zarówno ci, którzy sztukę uprawiają, jak i ci, którzy o niej piszą. Wielu przedstawicieli świata sztuki w Polsce, ale też i w innych krajach Europy zdało sobie sprawę, że ich głos znalazł się poza dyskursem – nie przez wykluczenie (co też ma miejsce), lecz przez pozbawienie go istotności. Teoretyczne manifesty i proklamacje nowej awangardy nie przebijają się do debaty publicznej, ponieważ jej ram nie wyznaczają już artyści i znawcy sztuki. Rangi problemu nie oddają żałosne w formie i nienowe próby instrumentalnego używania sztuki i wykorzystywania jej pozycji

do różnych celów. Wprawdzie w nowoczesnych społeczeństwach pole autonomii sztuki co i raz zmienia swoje granice, ale wewnętrzna ewolucja form sztuki nie wydaje się jedyną ani główną przyczyną takiego stanu rzeczy. W naukach humanistycznych upowszechnił się w ostatnich latach zwyczaj określania zmian w kulturze pojęciem zwrotu. Wbrew mnogości zwrotów nie sądzę, by każde nowe zjawisko, występujące jednocześnie w kilku dyscyplinach, zasługiwało na takie określenie. Pojęcie autonomii zarówno w odniesieniu do sztuki, jak i do estetyki nie wpisuje się w język zwrotów badawczych z racji swojego usytuowania w humanistyce podzielonej przedmiotowo na odrębne obszary badań, rządzące się własnymi prawami. Przyczyny ponownego zainteresowania autonomią sztuki są złożone, lecz trudno byłoby je zamknąć w realiach teraźniejszości. Proces zacierania granic między bezinteresownym doświadczeniem sztuki a innymi doświadczeniami trwa już od czasów romantyzmu. Modernizm, a zwłaszcza doświadczenia awangard XX wieku i postmodernizmu oraz trwające do dziś przeobrażenia

1 W artykule wykorzystałam fragmenty swojej wcześniejszej publikacji z monograficznego tomu poświęconego autonomii. Por.: T. Pękała, *Wprowadzenie do „autonomii po autonomii” w: Przestrzenie autonomii – sztuka, filozofia, kultura*, red. T. Pękała. Wydawnictwo UMCS, Lublin 2017.

w kulturze nowoczesnej przekonują, że autonomia sztuki wymaga przemyślenia i redefinicji.

Przeświadczenie o autonomiczności sztuki ma historię, co prawda niedługą, bo sięgającą zaledwie XVIII stulecia, ale za to burzliwą, naznaczoną zwrotami artystycznymi i zmianami paradygmatu estetycznego. Przekonanie będące wspólną spuścizną filozofii i teorii sztuki, że sztuka stanowi odrębny fragment kultury, różniący ją istotnie od innych, silnie oddziaływało na świat sztuki. Wyodrębnienie w łonie filozofii nowożytnej autonomicznych sfer poznania, moralności i estetyczności stało się podstawą Kantowskiej teorii geniuszu artystycznego, niezależnego od władzy pojęć i intelektu. W miarę umacniania się estetycznego subiektywizmu przyznaje się sztuce autonomię, legitymizowaną przez filozofię sztuki od Hegla przez Schellinga, Husserla aż po Merleau-Ponty'ego, Heideggera, Levinasa i Derridę. Rozumienie autonomii sztuki dotyczy bądź odrębności jej roli i uprawnień w życiu społecznym, bądź przynależnych sztuce autotelicznych wartości. Te dwa znaczenia autonomii sztuki nie są rozdzielne. Traktowanie sztuki jak faktu społecznego i uzgadnianie jej powinności wobec życia zbiorowego powraca także w koncepcji sztuki autotelicznej, kiedy to właśnie niesprowadzalne do innych wartości stają się pożądane ze względu na ich kulturotwórczą moc. Grzegorz Sztabiński opisuje tę zależność między obydwoma znaczeniami autonomii następująco: *Czasami brana jest też pod uwagę możliwość, że przyjęcie perspektywy autotelicznej może pozwolić na uzyskanie kontaktu ze specyficznymi rodzajami wartości, inaczej nieosiągalnymi, a godnymi pragnień. W ten sposób dzieła autonomiczne mogą mieć wpływ na sferę życia indywidualnego, a także społecznego. Dziełu autonomicznemu przypisuje się w takiej sytuacji siłę sprawczą, polegającą na możliwości wpływania na jego odbiór.*<sup>2</sup>

2 G. Sztabiński, *Czemu służy autonomia sztuki?* w: *Przestrzenie autonomii...*, op.cit., s. 129.

Opowiedzenie się za jednym ze znaczeń autonomii sztuki wiązało się zawsze z odniesieniem do innych obszarów życia, w których pojęcie to występowało. Dotyczy to głównie filozofii człowieka oraz filozofii społecznej lub w węższym znaczeniu politycznej. Działania artystyczne nigdy nie były i nie są w prostej zależności od innych faktów społecznych, co dobrze pokazuje historia sztuki.

Z końcem XVIII wieku sztuka konstytuuje model wolności i przyczynia się do emancypacji rodzącego się nowego podmiotu w łonie mieszczańskiej kultury. Według niemieckich uczonych U. Karstein i N.T. Zahnera sztuka w tym sensie staje po stronie tego, co powszechne i co społeczne.<sup>3</sup> Rozumienie autonomii radykalizuje się wraz z ruchem „Sztuka dla sztuki”. Autonomia sztuki, rozumiana jako wolność od zewnątrzartystycznych wpływów, była w XIX wieku ważnym punktem odniesienia w kształtowaniu się politycznej wolności. Ten moment można by uznać za początek procesu określanego przez Maksa Fuchsa jako instrumentalizowanie autonomii.<sup>4</sup> Od tego czasu sztuka oscyluje między niekonsekwencjami, sprzecznościami własnej autonomii i krytyką społeczną, względnie między autonomią a praktycznożyciową ważnością. Uwikłanie sztuki w zawiłe relacje z emancypującym się społeczeństwem jest klasycznym przykładem dychoomicznego modelu myślenia charakteryzującego początki nowoczesności. Warto dodać, że mimo teoretycznego zdefiniowania słabości tego modelu nadal funkcjonuje on w debacie na temat autonomii sztuki. Historyczne znaczenie sztuki autonomicznej nierozzerwalnie łączy się z pojęciem

3 *Autonomie der Kunst? Zur Aktualität eines gesellschaftlichen Leitbildes*, Hrsg. U. Karstein, N.T. Zahner, Springer VS, Heidelberg 2017.

4 M. Fuchs, *Kunstfreiheit und Kunstautonomie – Facetten einer komplexen Leitformel*, [www.kubi-online.de/artikel/kunstfreiheit-kunstautonomie-facetten-einer-komplexen-leitformel](http://www.kubi-online.de/artikel/kunstfreiheit-kunstautonomie-facetten-einer-komplexen-leitformel), [dostęp: 22.04.2017].

wolności. Max Fuchs dostrzega w tym związku źródło problemu ze zdefiniowaniem miejsca sztuki w społeczeństwie. Jeśli autonomię zdefiniujemy jako „autoustawodawstwo”, to rodzi się pytanie o treść owego prawa i o jego autora. Z czyjej legitymacji ono powstaje? Kto musi je wypełniać? Czy istnieją sankcje za niewypełnianie? W zależności od odpowiedzi powstają różne określenia systemu reguł chroniących dzieła lub/i ich twórców. Do niemal połowy XX wieku autonomia była różnie definiowana, lecz nie wymagała uzasadnienia. Natomiast od czasu awangard i towarzyszącej im historiozofii autonomia sztuki przestaje być oczywista. Jakie wydarzenia w sztuce i w jej otoczeniu spowodowały tę zmianę?

Źródeł zmian należy szukać przede wszystkim w wewnętrznej ewolucji sztuki i jej kontekstu, towarzyszącej wyczerpaniu się paradygmatu estetycznego. Problematyczność przedmiotu sztuki, jego sprawstwa, roli autora i odbiorcy spowodowała, że sztuka współczesna ciągle na nowo ustanawia granice własnego ustawodawstwa i w związku z tym znaczenia przypisywane pojęciu autonomii nie są stałe. Jeśli uwzględnimy proces przesunięcia uwagi artystów z dzieła na to, co dzieje się w przestrzeni między tym, co artystyczne i pozaartystyczne, problem autonomii należy podjąć z zupełnie innej pozycji. Pytanie o autonomię, w nowym ujęciu, dotyczyłoby znaczeń i sensów tego pojęcia po zamknięciu etapu sztuki autonomicznej w rozumieniu Kanta. Iwona Lorenc wskazuje, że – paradoksalnie – to w koncepcji „ojca założyciela estetyki autonomicznej” można dostrzec przejście do *performatywnej gry tego, co autonomiczne i tego, co nieautonomiczne*.<sup>5</sup> W refleksji nad „autonomią po autonomii” warto rozważyć konsekwencje zarówno rozluźnienia artystyczności i estetyczności, jak i charakterystyczne dla obydwu tych (nadal pozostających ze sobą w relacjach istotnych) obszarów przejście

do etycznego i antropologicznego wymiaru doświadczenia estetycznego. Tropem wiodące do takiej formy myślenia odnajdują współcześni estetycy u Kanta (Paul de Man) w przeżyciu wzniosłości, u Schillera (Wolfgang Welsch) w idei wolności znoszącej opozycję człowieka i świata, u Diltheya (Martin Jay) w kategorii *Erlebnis* przeciwstawionej poznawczemu *Erfahrung*, u Heideggera (Gianni Vattimo i John Caputo) w zwrocie do doświadczenia faktycznego.

Historyczne tropy przejścia do nowego etapu w rozumieniu autonomii prowadzą do podważenia myślenia opartego na binarnych opozycjach, które sztukę wyodrębniało, wyróżniało lub wykluczało z innych sfer życia. Nie unieważniają, lecz zmieniają perspektywę myślenia o autonomii, akcentując aktywizującą i przekształcającą funkcję doświadczenia estetycznego. Duży potencjał badawczy w budowaniu podstaw do refleksji o autonomii w tej perspektywie dostarczają koncepcje zdarzenia Gillesa Deleuze’a, Bernharda Waldenfelsa, Dietera Merscha. Pozwalają na redefinicję pojęcia autonomii w sztuce. Przestrzeń autonomii tworzy się w trakcie zdarzenia artystycznego, powstaje w napięciu, jakie to zdarzenie wywołuje, nadając nowe sensy obszarom pojęciowo zdefiniowanym. Uprzedniość zdarzenia wobec pytania, czym ono jest, znosi znaczną część historycznych pytań o autonomię sztuki. G. Deleuze wprost obarczył filozofów brakiem szerszej perspektywy w podejmowaniu problemów wiążących sztukę z kategorią zdarzeniowości. Wzajemne obarczanie się winami za konsekwencje przekraczania granic w społeczeństwie ponowoczesnym między obszarami estetycznej aktywności a sztuką wydaje się omijać kilka istotnych kwestii. Pierwszą jest pytanie, czy nadal istnieje i jak jest silny związek między dyskursem filozoficznym a estetycznym i artystycznym? W rozważaniach na temat autonomii sztuki obracamy się jakby w zamkniętym kręgu rozdzielnosci dyskursów immanentnie przynależących do sztuki i dyskursów o sztuce. Ten stan rzeczy nie dotyczy wyłącznie tradycyjnie łączonych ze sobą dyskursów estetycznego i artystycznego, filozoficznego i artystycznego. W następstwie procesów estetyzacji

5 I. Lorenc, *Czy wciąż jesteśmy kantowscy? Refleksje o współczesnej wersji estetycznego autonomizmu w: Przestrzenie autonomii...*, op.cit., s. 66.



życia powstało wiele innych dyskursów roszcujących sobie prawa nie tylko do komentowania i interpretacji zjawisk artystycznych, ale też do decydowania o ich „artystyczności”. Z jednej strony są to tzw. dyskursy eksperckie i kuratorskie, z drugiej zaś dyskursy, które nie są związane wprost ze sztuką, ale mają na nią wpływ przez dyskursy władzy. Problem autonomii sztuki jest bardziej złożony i wymaga rozstrzygnięć również co do rozległości teoretycznego pola autonomii sztuki. Generalizując, warto sobie uświadomić, jak duży wpływ mają obecne dyskursy o sztuce na nią samą. Czy otoczenie rynkowe, wysoka instytucjonalizacja „świata sztuki”, subsydia państwowe i różne polityki kulturalne, uprawiane zarówno przez władze, jak i przez kuratorów, pozwalają sztuce na samosteroowność i wolność wypowiedzi? Jeśli w tych warunkach autonomia sztuki jest możliwa, to co miałyby ona oznaczać?

Posłużyłam się w niniejszym tekście określeniem „autonomia po autonomii” jako nośną znaczeniowo kategorią opisową, korzystając z możliwości gry jej znaczeniami. Autonomię po autonomii w porządku wertykalnym tłumaczyć można jako opis stanu wyczerpania pewnej formuły autonomii na rzecz innej, po niej następującej. W porządku horyzontalnym połączenie obydwu jednobrzmiących słów przyimkiem „po” sugeruje, że związek między nimi nie jest przypadkowy. Można wreszcie skoncentrować swoją uwagę na tym, co jest pomiędzy obydwoma autonomiami, na sensie, jaki niesie „po”, i zapytać, czy po autonomii, którą znamy, także tę, którą próbujemy poznać, można nadal określać autonomią? Czy może jest już „po autonomii”? ¶

## BIBLIOGRAFIA

- Autonomie der Kunst? Zur Aktualität eines gesellschaftlichen Leitbildes*, Hrsg. U. Karstein, N.T. Zahner. Springer VS, Heidelberg 2017.
- Fuchs M., *Kunstfreiheit und Kunstautonomie – Facetten einer komplexen Leitformel*, [www.kubi-online.de/artikel/kunstfreiheit-kunstautonomie-facetten-einer-komplexen-leitformel](http://www.kubi-online.de/artikel/kunstfreiheit-kunstautonomie-facetten-einer-komplexen-leitformel) [dostęp: 22.04.2017].
- Lorenc I., *Czy wciąż jesteśmy kantowscy? Refleksje o współczesnej wersji estetycznego autonomizmu w: Przestrzenie autonomii – sztuka, filozofia, kultura*, red. T. Pękala. Wydawnictwo UMCS, Lublin 2017.
- Pękala T., *Wprowadzenie do „autonomii po autonomii” w: Przestrzenie autonomii – sztuka, filozofia, kultura*, red. T. Pękala. Wydawnictwo UMCS, Lublin 2017.
- Sztabiński G., *Czemu służy autonomia sztuki? w: Przestrzenie autonomii – sztuka, filozofia, kultura*, red. T. Pękala. Wydawnictwo UMCS, Lublin 2017.



## WOKÓŁ ZNACZEŃ SZTUKI

# Malarstwo w kole hermeneutycznym

– od przestrzeni malarskiej do malarstwa  
w oświeceniowym podziale sztuki ...i z powrotem:  
Jan Tarasin, David Lynch, Leon Tarasewicz

### WPROWADZENIE

Odpowiedzi na fundamentalne pytania o naturę sztuki nie warto szukać w definicji lub syntezie znaczeń, bo są nieskończenie wielorakie. Ta pozorna oczywistość o wolnym charakterze sztuki znana jest każdemu, dopóki nie przesiąknie schematami tradycyjnej edukacji. Powstały schematy myślowe, które rządzą postrzeganiem malarstwa i innych gałęzi sztuki od ponad trzysta lat temu oświeceniowi racjoniści uporządkowali terminologicznie świat zachodniej cywilizacji. Encyklopedyści francuscy spopularyzowali nowe wówczas terminy dotyczące naszej tożsamości, takie jak „kultura”, „dzielectwo”, oraz dyscypliny związane ze sztuką. Powstały wówczas zespół pojęć scharakteryzował sztukę zachodnioeuropejską w odrębny sposób i uformował na długo powszechny odbiór

sztuki.<sup>1</sup> O ironio, przy wszystkich innych niezaprzeczalnych zasługach, kartezjańska dociekliwość w formułach nie zawsze służy nie tylko prawdzie, ale i wolności sztuki. Ostatnich trzydziestu lat prawie zamroziło rozumienie malarstwa jako bytu płaskiego, nakładając sztuczny kagańiec 2D w jego postrzeganiu. Stąd liczne zwątpienia, gdy rzeczywistość sztuki odbiega od tego wzoru. Warto jednak zaznaczyć, że „poświeceniowe” postrzeganie trwa tylko trzysta lat i stanowi relatywnie krótki okres w porównaniu z aż czterdziestoma tysiącami lat zjawisk sztuki, któ-

85

1 Charles Batteux opublikował *Les Beaux-Arts réduits à un même principe* (Sztuki piękne sprowadzone do jednej wspólnej zasady) w roku 1746, Aleksander Baumgarten wprowadził termin „estetyka” (*aesthetica*) w *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus* (1735) na oznaczenie odrębnej nauki – dyscypliny o poznaniu zmysłowym (*cognitatio sensitiva*). Wyniki opublikował w książce *Aesthetica* (t. 1–2, 1750–1758).

re dotąd odkryto. Fascynujące są dowody uprawiania sztuki odkryte po 2014 roku w jaskiniach i to na wielu kontynentach jednocześnie. Znajdują się nie tylko wokół Morza Śródziemnego, ale także w Argentynie, Sulawesi (dawnym Celebes w Indonezji), południowej Afryce czy Australii. Przynosi to zupełnie nowe rozumienie korzeni sztuki, które po pierwsze związane jest z fenomenem równoległego pojawienia się instynktu sztuki, podobnego rozwoju świadomości człowieka – artyści, potwierdzone na różnych kontynentach, po wtóre zaprzecza linearnemu postrzeganiu rozwoju sztuki, dając domniemanie o cykliczności postaw artystycznych, a po trzecie – nam, współczesnym artystom, kuratorom i konserwatorom, ukazuje wyraźnie duże znaczenie istnienia funkcjonalnej malarskiej przestrzeni jaskiń, a nie tylko polichromii naskalnej. Dla paleolitycznych twórców prawdopodobnie istotne było znaczenie kontekstu, ceremonii, nie samego materialnego dzieła. Autorka łączy czytelnika z tymi zjawiskami zainspirowana urokiem kultury paleolitycznej, dzięki rozumieniu sztuki w spirali hermeneutycznej, przedstawia współczesnych twórców – Jana Tarasina i jego replikacje przestrzennych form malarstwa, zaskakującą sztukę malarską Davida Lyncha oraz malarstwo w przestrzeni Leona Tarasewicza.

#### ISTNIENIE SZTUKI – WARUNKI

Rozpoznanie wartości dzieła i jego cech poprzedza przeżycie, nawet intuicyjne, a w efekcie umożliwia odbiór sztuki na różnych płaszczyznach, niekiedy daje impuls do zachowania jego form i ewentualnej konserwacji. Do niedawna fetyszyzacja była ubocznym efektem stawiania na kulturę materialną przejawiającą się w kulcie przedmiotu sztuki. Tymczasem:

**„Każde dzieło sztuki jest jeszcze czymś takim, czym była kiedyś rzecz, w czego istnieniu rozbłyскуje i potwierdza się porządek; może nie taki porządek, który treściowo zbiega się z naszymi wyobrażeniami porządku, łączącymi niegdyś swoje nam rzeczy w całość oswojonego świata. Ale**

**zawiera się w nich wciąż odnawiany i potężny pierwiastek duchowej energii porządkującej”.**<sup>2</sup>

Interpretacja Hansa Georga Gadamera poprzedza współczesne nowe rozumienie dziedzictwa kultury, które obejmuje szerszy zakres niż przedmioty, łącząc materialne i niematerialne znaczenie sztuki.<sup>3</sup> Pod wieloma względami kultura w swym bogactwie, różnorodności i cykliczności nawiązuje do znaczenia sztuki w Gadamerowskim kole hermeneutycznym. W tym odwiecznym kole znaczeń sprawy sztuki mają się świetnie, wbrew hiobowym krytykom, którzy nagminnie pojawiają się na przełomie cywilizacji. Sztuka nie ma barier ani końca, jedynie niezaprzeczalną jej nowością dzisiaj zdaje się być zdaniem autorki rosnące digitalne znaczenie sztuki i jej dziedzictwa.

Nie jest tajemnicą, że kolejne przełomy cywilizacyjne, odnotowane dotąd głównie chronologicznie, można rozpatrywać jako rodzaj spirali, wiecznego koła poznawczego (hermeneutycznego). Idąc za myślą Gadamera, który nie przeciwstawia sztuki nowoczesnej sztuce przeszłości i tradycji, warto pokazać zależności i impulsy, jakie dają związki między nimi, powroty, poszukiwanie i znajdowanie tego, co wspólne zarówno dla nowoczesności, jak i dla różnych, pozornie obcych działań artystycznych. Co ciekawe, odgrywają one rolę nie tylko w sztuce wizualnej. Także w literaturze, ale prawdopodobnie w całej kulturze, występują powtarzające się funkcje sztuki, jako rodzaju gry, święta, symbolu. W *Aktualności piękna* Gadamer przypomina w czasach powojennych, nastawionych na sprawy społeczne i szlachetność martyrologii, że sztuka to przeżycie, jakie inspiruje ludzi na różnych polach, także radości

2 H.G. Gadamer, *Rozum, słowo, dzieje. Szkice wybrane*, tłum. M. Łukaszewicz, K. Michalski, PIW, Warszawa 1979, s. 155.

3 *Spojrzenie na historię sztuki jako historię idei i ducha* w: L. Kalinowski, *Max Dvořák i jego metoda badań nad sztuką*, PWN, Warszawa 1974.

i przyjemności. Wnosi, że sztuka jest przyjemnością (roz)poznania, wolności artysty i odbiorcy.<sup>4</sup>

Wolność ta występuje jako tendencja równoległa do rygoru znaczenia sztuki w tradycyjnych dyscyplinach. Ma jednak szersze znaczenie niż tylko zacieranie granic przypisanych tradycyjnym dyscyplinom sztuki. Gadamer sugeruje rozszerzenie horyzontu poznania, pisząc: „Poddajemy natomiast refleksji całą wielką tradycję naszej własnej historii, a nawet tradycje i formacje zupełnie innych światów i kultur, które nie miały wpływu na historię Zachodu, w całej ich inności, i dzięki temu właśnie możemy je przyswoić”.<sup>5</sup>

Dzisiaj postawy autonomiczne w sztuce pozwalają odejść od schematów czasowo obowiązujących, takich jak współczesny *art world*, nowe koncepcje, formy, hipotezy. Warto odnotować, że synonimy autonomii to samookreślenie, samostanowienie, jakkolwiek może ono być fragmentem poznania świata mającego wielokrotnie miejsce w historii człowieka.

Czy zatem wobec faktu, że sztuka zatacza koło albo nawet zmienia się spiralnie od czasów prehistorii nadal mamy zmagać się z krytykami mówiącymi o granicach sztuki? Ilekroć jako konserwator dzieła rozpoczynam postępowanie „od rozpoznania do zachowania”, mam pewność, że każda praca jest indywidualna i nie zasługuje na uogólnienia. Negatywizm współczesnej krytyki, oplatający siecią także międzynarodową współpracę kuratorów, zdaje się być nieuzasadniony. Gdy patrzymy z dystansem właściwym dla zachowania dziedzictwa kultury, jawi się być prezyntyzmem postaw, a może jest tendencją do czarnowidztwa? Ocenianym jako *Raising Frankenstein: Curatorial Education and Its Discontents*, a może tylko chwilowym zapatrzeniem w aktualne trendy?<sup>6</sup> Zważywszy jednak, że ramy czasowe

istnienia sztuki obejmują ponad czterdzieści tysięcy lat, nie ma sensu deformować znaczenia kultury w imię teraźniejszych tendencji. Sztuka trwa wbrew zapowiedziom jej końca. Nie wiemy, jaki status miał twórca paleolityczny, istnieją nawet zabawne wizualizacje na YouTube. Wiemy jednak, że cieszył się respektem, który utrzymywał się w kilkuset generacjach mieszkańców jaskiń, jak udowodnili badacze w przypadku jaskini odkrytej przez Chauveta w 1994 we Francji, która ich zdaniem była zamieszkaana kilkadziesiąt tysięcy lat, ale z przerwą blisko dwóch tysięcy lat. Ludzie zamieszkiwali ją dwukrotnie: od 37 tys. do 33,5 tys. lat temu i od 31 tys. do 28 tys. lat temu. Po tych datach, łączących się z obrywem skał, w przetrwaniu rytów i malowideł stwierdzono niezaprzeczalny respekt dla sztuki, który zaskoczył współczesnych badaczy. *Jaskinia zapomnianych snów* (ang. *Cave of Forgotten Dreams*) – film dokumentalny wykonany w technologii 3D, wyreżyserowany przez Wenera Herzoga w 2010 roku, opowiada o Jaskini Chauveta w południowej Francji.<sup>7</sup> Otóż malowidła nawet w ciasnych przestrzeniach nie tylko nie zostały zdewastowane po ponownym zasiedleniu, ale wręcz otoczone szacunkiem, mimo stosunkowo delikatnych technik temperowych i płytkich rytów.

Przełomów cywilizacyjnych było wiele. Po upadających systemach i cywilizacjach zostały jedynie pamięć i dowody w postaci dziedzictwa sztuki. Niezależnie od tego, jak wiele zależy od losu, wojen i kataklizmów, równie ważna okazała się forma właściwej opieki nad wartościami sztuki. To relatywizm historyczny okazuje się

*Discontents*, red. K. Scott, Walter Phillips Gallery and Koenig Books Ltd., Berlin 2011.

7 Znamy więcej szczegółów na temat obecności ludzi w Jaskini Chauveta: <http://naukawpolsce.pap.pl/aktualnosci/news%2C409210%2Cznamy-wiecej-szczegolow-nt-obecnosci-ludzi-w-jaskini-chauveta.html>, dokumentacja w trakcie badań Werner Herzog *Jaskinia zapomnianych snów*: <https://www.youtube.com/watch?v=KwraMXLee5w> dostęp 8.03.2018.

4 H.G. Gadamer, *Aktualność piękna. Sztuka jako gra, symbol i święto*, tłum. K. Krzemieniowa. Oficyna Naukowa, Warszawa 1993, s. 19, 20.

5 Ibidem, s. 14.

6 *Raising Frankenstein: Curatorial Education and Its*



remedium na obiektywność ocen i wyboru wartości. Twórczość artystyczna w większości podlega zasadom właściwym dla danego okresu. Natomiast autonomia twórcy i jego sztuki zawsze pozwalała i pozwala na poszukiwanie odmiennych form ekspresji. Właśnie samostanowienie nie tylko przyczynia się do kariery (gdy udane), ale i daje podstawy kształtowania nowych kierunków i niezwykłego bogactwa oraz różnorodności dzieł. Warto odnotować, iż historia sztuki może być interpretowana jako historia idei. Rzutuje to na znaczenie wartościowania w formowaniu teorii ochrony i konserwacji.<sup>8</sup> Dla autonomii sztuki przełom nastąpił od czasu wczesnego Renesansu, gdy wolny twórca, nadający sobie rolę kreatora, przestał być rzemieślnikiem i stał się wyzwolony. Kreator stawał się zdolny do samodzielnej interpretacji świata i nadawania biegu kulturze, niekiedy nawet zajmowania profetycznej roli wobec społeczeństwa. Samodzielność taka pozwoliła artystom na względną wolność od uzależnień społecznych, a niekiedy i rynkowych.

88

Nowoczesna sztuka, począwszy od wystąpienia Francisca Goi, wprowadziła nietradycyjną ekspresję i materiały, a kilka dekad później impresjoniści zarejestrowali się w pamięci społecznej jako innowatorzy. Współcześni artyści znajdują różne środki wyrazu w swych poszukiwaniach. Od czasów Marcela Duchampa upłynęło ponad sto lat, które pozytywnie zmieniły podejście do autonomicznych wystąpień artystycznych. Wiele nowatorskich rozwiązań wprowadziła pierwsza awangarda: dadaizm, abstrakcję, fotomontaż, film itd. Otwarta jest długa lista dzieł i nie chodzi tu o kolejne nowe formy sztuki, które pojawiły się

w czasach drugiej awangardy: instalacje, happening, sztuka z elementami performance'u, wideoinstalacje, zjawiska zwane „sztuką opartą na czasie” (Time Based Media, w skrócie TBM). Nie chodzi tu o pierwszeństwo, choć jest często dyskutowane w krytyce, bowiem nowatorskie działania artystyczne mogły powstać w tym samym czasie w różnych miejscach, jak dowodzi historia Renesansu, dotąd kojarzona z włoskimi twórcami. Autorka przez wiele lat była zaangażowana w badania sztuki związanej z powstaniem we Flandrii, w ówczesnych Dolnych Krajach, dzieł dających początek Renesansowi, zwanemu północnym<sup>9</sup> dla odróżnienia od włoskiego Renesansu znanego dzięki *Żywotom artystów* Vasariego. Wracając do koła hermeneutycznego, dalsze rozważania z konieczności są wyborem zagadnień, tu sprowadzonym do sztuki dzisiejszej. Dotyczą ostatnio prezentowanej współczesnej sztuki twórców poszukujących przestrzeni malarskiej, czyli wychodzących poza dwuwymiarowość malarstwa, takich jak Jan Tarasin, David Lynch, Leon Tarasewicz.

#### METAMALARSTWO JANA TARASINA

Artysta, postrzegany jako malarz i grafik, często szukał nowych form artystycznej ekspresji od połowy lat 60. XX wieku. Jego niedawno upublicznione obrazy z tych lat są grą z ich przestrzennym wymiarem, wyrażaną przez autorskie kompozycje malatury z elementami *ready made* i rytmu faktur. Obecne są w nich wklejane implanty autorsko przygotowane. Jednak „czas i przestrzeń”

8 Więcej: I. Szmelter, *Nowe rozumienie dziedzictwa kultury; implikacje dla wartościowania w: Wartościowanie w ochronie i konserwacji zabytków. Praca zbiorowa pod red. Bogusława Szmygina, ICOMOS – Polska, Warszawa – Lublin 2012, s. 219–233* oraz I. Szmelter, *Współczesne wartościowanie sztuk wizualnych. Przyszłość sztuki? w: Sztuka i Dokumentacja* nr 13/2015, s. 34–44.

9 I. Szmelter, *Wyniki wielokryterialnych badań Sądu Ostatecznego z Muzeum Narodowego w Gdańsku. Nowe odczytanie tryptyku jako dzieła Rogiera van der Weydena i Hansa Memlinga, rocznik Muzealnictwo* nr 55, NIMOZ, Warszawa 2014, s. 37–60.

wywołane przez malarza i grafika okazały swą drapieżną moc. Przetrwaniu obrazów przestrzennych nie sprzyjało zwinięcie w rulon, gdyż w ten sposób pozbawione były swojego rozmiaru i rozbudowanej powierzchni. Zwój ten trafił w moje ręce od Jakuba Tarasina, syna malarza, także artysty, który przyniósł różne prace. Oprócz zagadkowych zwojów były wśród nich obrazy na pilśniach. Także tajemniczy negatyw--pozytyw, który okazał się porzuconą przez Tarasina próbą połączenia warsztatowych cech grafik i malarstwa, zastosowania replik za pomocą powielania faktur powleczonej warstwą malarską. Bardzo połamane i wykruszone, trafiły w ręce konserwatora. Można było tylko żałować, że nie zostały zawczasu na tyle docenione, by objęto je prewencją konserwatorską w pracowni malarza. Badania zawsze poprzedzają wytyczenie zadań konserwacji, zwłaszcza nietypowych obrazów. Na uczelni pracowało nad „projektem Tarasin” wielu „lekarzy”/konserwatorów, by reanimować ducha i materię nietypowych obrazów. Wyniki badań konserwatorskich potwierdziły bez wątpliwości, że nowe treści artysta chciał przekazać w niekonwencjonalny, nowy sposób i nową materią.

Działania nietypowe w sztuce promowano podczas Sympozjum Artystów Plastyków i Naukowców w Puławach w 1966 roku. Tamże Tarasin wykonał kilka prac, w których taką nietypowością było równoczesne zastosowanie farb artystycznych i pospolitych, klejowych, przemysłowych, ale przede wszystkim autorskie formowanie przestrzennych rytmicznych form zatapiających w masach z tworzyw sztucznych i wklejanie *ready made* z tzw. podorędzia artysty, fragmentów zabawek, przedmiotów codziennego użytku. Wszystkie nowe formy w swojej twórczości, procesy artystyczne oraz nowe technologie i materiały autor scalał w myśl zaplanowanej kompozycji. Talent Tarasina sprawił, że stają się ulotne zawieszane w przestrzeni obrazu ciężkie kule ulepione z tworzyw sztucznych, kolorowe bruzdy grają swoją muzykę rytmicznie w tle obrazów. Pracując z tymi przestrzennymi obrazami, konserwator odnosi wrażenie, że Tarasin w swych kolorowych quasi-reliefach malarskich badał

doświadczenia wymiarowości malarstwa. Po wykonaniu pełnej konserwacji, restauracji, a także rekonstrukcji obrazy te dzisiaj prowokują skojarzenia widzów z wibracją przestrzeni i stanowią o metamalarstwie artysty.<sup>10</sup>



10 Jan Tarasin. *Metamalarstwo*, monografia pod red. I. Szmelter, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, 2017.



Nie jest przypadkiem, że czterowymiarowa czasoprzestrzeń, którą obwieściła nauka w XX wieku,<sup>11</sup> przedstawiona była symbolicznie przez Tarasina, podobnie jak przez innych artystów. Taki rodzaj profetyzmu może być łączony z twórczością artystyczną. Tarasin obok wnikliwego studiowania sztuki Cezanne'a, kubizmu i futuryzmu odrobił lekcje własnych poszukiwań. Przytacza w swoich zeszytach prawdy matematyczno-fizyczne, ale w praktyce czasoprzestrzeni dla

artysty – laika okazuje się łatwiejsza w przekazie sztuki wizualnej niż do uchwycenia słowami. Posłużę się komentarzem, który znajduje się wewnątrz zeszytu Jana Tarasina z 1974 roku. Artysta odnotował: *Zapisuję ciekawą uwagę, którą znalazłem w wypowiedzi jednego z odkrywców podwójnej spirali – Watsona: naturą rządzą przedziwne prawa preferujące proste rozwiązania, o dużej symetrii. Nasza wyobraźnia natomiast instynktownie podsuwa nam złożone obrazy. Umiejętność operowania prostymi modelami to duża sztuka i ten, kto ją posiada, ma duże szanse na odkrywanie istotnych procesów i mechanizmów.*<sup>12</sup> W ujęciu Tarasina czwarty wymiar dotyczy percepcji świata oraz interakcji zjawisk optycznych z obiektami w przestrzeni. Dodajmy, wszystko to przekazane jest bardzo sugestywnie i estetycznie, co wszak nie jest współczesnym wymogiem, ale staje się

11 Idea czasu jako czwartego wymiaru łączona jest z nową teorią Alberta Einsteina, sygnalizowaną od 1905, nazwaną później teorią względności, która dzięki nowemu spojrzeniu na czas i przestrzeń rozwiązywała obserwowaną niezależność prędkości światła od obserwatora. W fizyce relatywistycznej czas oraz trzy wymiary przestrzenne są z sobą ściśle związane i nie można ich rozpatrywać niezależnie. Więcej: <https://zapytajfizyka.fuw.edu.pl/pytania/co-oznacza-ze-czasoprzestrzen-ma-czwarty-wymiar/> [dostęp: 2.10.2017].

12 Zeszyty Jana Tarasina. Zeszyt nr 17/30 sygnowany na odwrocie okładki Jan Tarasin 1974, 17/30.

charakterystyczną rysą twórczości Tarasina, ciekawym połączeniem poszukiwań autora i magii malarskiej.

#### DAVID LYNCH – GRA Z MEDIUM ARTYSTYCZNYM I WIDZEM

Po obejrzeniu, które to określenie nie bardzo pasuje do odbioru sztuki Davida Lyncha, czyli właściwie po aktywnym uczestnictwie w jego retrospektywnej wystawie *Silence and Dynamism*, nie można pozostać obojętnym.<sup>13</sup> Zwłaszcza prace malarskie Davida Lyncha mają przypisaną im przez autora niezwykłą zdolność wywołania stanu uczestnictwa odbiorców w projekcji zdarzeń, niczym w filmie. David Keith Lynch, urodzony w 1946, jest artystą wielodyscyplinarnie aktywnym, amerykańskim reżyserem filmowym, malarzem, muzykiem, aktorem, fotografem, twórcą medialnym w rozumieniu sztuki opartej na czasie (TBM). Można o nim wnosić na podstawie retrospektywy toruńskiej, że swe studia przedmiotów prznosił w świat wyobraźni w formach od rysunkowych przez zwały farb budowlanych do elementów scenograficznych. Ich wzajemna współzależność nie jest oparta na prostym opisie malarskim, ale wynika z obrazowania świata nie tyle rzeczy, co właściwie niepokojących stanów odczuwania, i z surrealistycznej wyobraźni artysty. Lynch rysunek i malarstwo uprawiał od dziecka, porzucił studia plastyczne, ale wraca do mediów wizualnych pod różnymi postaciami, choć znany jest w świecie głównie jako oniryczny filmowiec. Ta ciekawa i największa dotąd prezentacja twórczości pozafilmowej autora *Twin Peaks* okazała się być zaskakująca. Dla znawcy technik artystycznych staje się jasna unikalność wyborów środków ekspresji malarskiej i odmienny od konwencjonalnych proces twórczy Lyncha. Materia

farb przemysłowych i budowlane tynki, klejanie przedmiotów gotowych umożliwiają uzyskiwanie ciekawych efektów we współczesnej sztuce.<sup>14</sup> W malarstwie Lyncha, zwłaszcza najnowszym, uderza monumentalna budowa obrazów, *ready made* i konstrukcje przestrzennie wbudowane w malaturę, które łącznie dają wrażenie opowieści. W tych dotąd szerzej nieznanych pracach jest szczególnie widoczna swoista gra z widzem. Odwrócone są znaczenia rzeczy i ich związki z naturą, a rzeczywiste postrzeganie zastępuje autor wywoływaniem skojarzeń na wzór marzenia sennego. Uderza nie tylko tajemnicza gra z materią, haptyczność, ale i mimowolne podążanie za zawartą w obrazach narracją, odczucie przekazu ironii w opowieściach autora.

Odnoszę wrażenie, że prowadzenie gry z rzeczywistością, nieustannej i podstępnie działającej na podświadomość, jest motorem tej sztuki. Jednocześnie artysta wprowadza widza, a właściwie wciąga siłą symboliki, gdy materii przypisuje ruch, światło, uzyskując władzę nad czasem, ulotność gry. Nie prowadzi widza za rękę, pozwala na samodzielne eksperymenty w postrzeganiu, wprowadzając w rodzaj „wnętrz filmowych”, do których wciąga mocą skojarzeń. Lynch w przestrzennej formie swych prac, pełnej zapożyczonych symbolicznych przedmiotów, daleko wyszedł poza sens zwykłego ukazania wnętrza, uczynił z obrazów opowieści, nadał im kolejność i czas, niczym w filmie. Uzyskał efekty półsennej narracji. Prowokując jarzeniowymi efektami wśród ciemnych barw, uzyskuje jarmarczne po części efekty, ale dające powód do głębszego zastanowienia.

Najsilniej oddziałują malarskie asambláže Lyncha – wielkie obrazy wykonane własną techniką autora, który dodaje do zwałów gruntów i farb wmontowane przedmioty, świecące ostro żarówkami. Obraz dzieli na sekwencje, które można odczytać dzięki zróżnicowanym fakturom, napisom,

13 Wystawa Davida Lyncha *Silence and Dynamism*, CSW Toruń, listopad 2017 – luty 2018.

14 Harriet A.L. Standeven, *House Paints, History and Use*, Getty Publications, Los Angeles 2011, s. 129.



strzałkom, niczym w notatkach w scenopisie, świecącym elektrycznym lampkom i gwiazdkom miejscami zamkniętym za szybami i podświetlonym od środka. Gdy mamy przed oczami cykl wielkoformatowych obrazów-asamblaży, zdajemy sobie sprawę z poczucia humoru artysty, ironii, ale także z jego żartu z naszych przyzwyczajęń. *Zmień ten pieprzony kanał, głupku* – to przedstawienie siedzącej na łóżku osoby wyrażającej elektrycznym nożem do krojenia mięsa. Komiczne zderzenia mają miejsce w obrazie



92

*Podpalam szyszkę i wrzucam ją do twojego domu*, gdy narzędziem zbrodni staje się szyszka-monstrum wklejona w obraz.

To silne w ekspresji malarstwo przyciągało tłumy w toruńskim CSW. Trudno je odbierać w kategoriach klasycznych dyscyplin sztuki, stanowi zapis doznań, skojarzeń, które składają się na swoisty film sugerowany przez Lyncha, ale w sztuce wizualnej, tym razem bez kamery, zbudowany z sugestii artysty i własnych introspekcji widza. Rodzaj gry obliczonej na podświadomość, rodzaj przedłużenia oddziaływania sztuki w umyśle widza. Przypomina doświadczenie fenomenologiczne, z finalną konkretyzacją dzieła przez jego odbiorcę. Lynch zdaje się programować dzieło, nadaje mu wiele kodów ikonicznych, licząc na odtworzenie ich za pomocą zmysłów odbiorcy. Gdy trafia w pokłady ciemnej strefy duszy, wywołuje niepokój.

Na toruńskiej wystawie gra emocjami

właściwa Lynchowi jako filmowcowi ma swoje odbicie w jego malarstwie. *Sukces podobnych ekspozycji wynika nie tylko z popularności medium filmowego. Są one odpowiedzią na przenikanie różnych dyscyplin sztuki do współczesnego kina i rosnące zainteresowanie źródłami inspiracji twórców filmowych* – komentuje publicysta.<sup>15</sup>

Artysta wprawdzie przybiera pozę demona, ale często proponuje uważnemu widzowi zabawę dzięki ironii i pastiszowi, połączeniu groteski z kabaretowym thrillerem. Siłą ekspresji zaha-



czającej o kicz wzięty z życia, lampek jarmarcznych, zegarków, przywiązuje widza do dzieła, które otwiera przed odbiorcą możliwość wielokrotnych interpretacji. W przypadku malarstwa sztuki Lyncha zastanawia jego umiejętność prowokowania odbioru poprzez medium znacznie mniej ofensywne, jakim jest malarstwo, w porównaniu z filmem. Jednak ta gra działa skojarzeniami także w malarstwie. Jest zaprogramowana przez Lyncha, ale w odbiorze przestrzennego malarstwa może być dla każdego indywidualna, pozwalając widzowi na intrygujące przeżywanie i często mieszane odczucia. Lynch zdaje się być doskonałym przewodnikiem po zakamarkach duszy

15 <http://wyborcza.pl/7,75410,22643445,wielka-wystawa-davida-lyncha-w-toruniu-pierwsza-takana.html>

i manipuluje ekspresją obrazów do tego stopnia, że zostawia je na długo w pamięci odbiorców. To zastanowienie widza jest przedłużeniem dzieła Lyncha. Niekiedy doprowadza przeciwników takiej sztuki do nienawiści. Z pewnością nie pozostawia widza obojętnym.

#### LEON TARASEWICZ – ARTYSTA W PRZESTRZENI MALARSKIEJ

Sztuka Leona Tarasewicza i jego akademicka postawa zdają się być nieprawomyślne. Uprawia sztukę prowokacyjną, niekonwencjonalną, gdy mówi o potrzebie „oduczania sztuki”, by nie powiełać schematów. W przestrzeni malarskiej to postawa prowokująca także widzów, która może być odbierana jako widowiskowa kontemplacja, ale też interwencjonistyczna zmiana otoczenia dokonana przez artystę. W bezpośredniej konfrontacji z dziełami jednak działania artysty okazują się otwarciem na nowe wartości sztuki, bliższe są poszukiwaniu uniwersalnych doznań w zetknięciu z naturą, oswojenia miejskiej dżungli, odczucia spokoju wśród natłoku codzienności. Nawet w młodszych pracach malarskich artysta dokonywał syntezy, zaskakiwał ciszą, rytmem, wrażeniem ładu w pozostawionych na płótnach miejscach. Ze spokoju i pustki w dwuwymiarowej przestrzeni obrazu artysta przechodzi do wielkoformatowych kompozycji malarskich. Anektuje przestrzeń Galerii Foksal, Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie, Kaplicy Trójcy Świętej na Zamku w Lublinie, szuka malarskich wartości w przestrzeniach galerii, architektury kolumn i podłóg pokrytych malarstwem. Przechodzi do coraz większych realizacji na Biennale w Wenecji czy placu w Barcelonie. Unika górnolotnych komentarzy, ale nieobce mu są potrzeby wartości we współczesnej cywilizacji. W wypowiedziach porównuje sztukę do lustra cywilizacji, jakkolwiek w pracy nie kieruje się mimetycznym oddaniem rzeczywistości, ale ją przetwarza.

Autorską cechą sztuki Tarasewicza staje się wywoływanie nowych doznań, udział widza, artystyczna prowokacja i rodzaj terapii.

Sporowokowana przez Tarasewicza „gra” może być kojarzona z koncepcją sztuki jako gry w filozofii Gadamera. Z czasem artysta studiuje oddziaływanie neonów, to znowu „gry luster” na widza.

Idea malarskich instalacji w przestrzeni latami jest realizowana przez artystę w coraz bardziej odmienny sposób. W wywiadzie z cyklu *Zachować dla przyszłości* Leon Tarasewicz przedstawia syntetyczny obraz swej sztuki,<sup>16</sup> stwierdzając, że mimo różnych form to, co robi, to jest malarstwo: *jeżeli się kieruję kolorem i jeżeli jest to iluzja za pomocą koloru, to zawsze będzie po prostu malarstwo. Różnica z rzeźbą? Rzeźba pojawia się tam, gdzie istnieje [...] budowanie i język światłocienia i to wyraźna jest różnica. A instalacja to wtedy masz wykorzystywanie elementów już gotowych.* Określa swój stosunek do nowych technik malarstwa, gdy „trudności powodują wynalazki” i trzeba znaleźć materiał i metodę stosowną dla miejsca, wyjaśnia: *proces wychodzenia do innych technik to po prostu życie wymuszało. To zawsze było tak, że potrzeba jest matką wynalazków.* Artysta odnosi się do zachowania swoich prac w przyszłości: *uważam, że istnieje sprawa przechowania, zachowania dobra, które jest wytworzone w danej społeczności. Od tego jest sztab ludzi utrzymywanych przez nas, którzy są na etatach, powinni tym się zajmować, a za bardzo nie mogą, bo nie mają środków itd.*<sup>17</sup>

Artysta zaskakuje nowatorskością form malarstwa, staje się kontestatorem nawykowego myślenia w sztuce, rutyny, ale też jest oddany misji ogólnokulturowej. Jest społecznikiem, twarzą i tarczą białoruskiej mniejszości w Polsce wobec zastanej sytuacji w rodzinnych Waliłach i regionie, z którego pochodzi. Tajemnicę poliszynela stanowi, że od lat jest miłośnikiem i hodowcą ozdobnych kur, których setki pielęgnuje

16 *Zachować dla przyszłości. Leon Tarasewicz*, publikacja wideo i transkrypt, wywiad przeprowadziły Iwona Szmelter i Monika Jadzińska, 2.09.2003, Królikarnia, wyd. ASP w Warszawie.

17 *Ibidem.*

---

i wystawia z wielkim oddaniem... Nie wiadomo, czy i jak ta pasja wpływa na jego malarstwo.

Leon Tarasewicz jest wolny jako twórca i prowadzi samotną walkę w wielu potyczkach, bierze na siebie polemikę z cywilizacją. Konstruuje schematy, nie idzie pod rękę z *art worldem*, choć sam mimowolnie staje się jego częścią, gdy uczestniczy w weneckim biennale czy aranżuje plac Artystów w Kielcach, maluje plac w Barcelonie. Z czasem wolna i nowatorska postawa artysty wnika w krwiociąg sztuki. Realizacje malarskie Tarasewicza stają się ikonicznymi odniesieniami dla nietypowych postaw artystycznych, może nawet prawzorami dla zrozumienia działania sztuki w miejscach, gdzie żyją ludzie, nie tylko w „sanktuariach” muzealnych.



#### KOŃCOWE UWAGI

W finale tych rozważań nie mogę pominąć tytułowych kwestii znaczenia sztuki i zmiennej roli malarstwa. Rozważania te bezpośrednio wynikają z własnych obserwacji na polu wartościowania i zachowania sztuki współczesnej połączonych z próbą interpretacji niektórych zjawisk artystycznych w ramach koła hermeneutycznego, opisanego przez Hansa Geорга Gadamera, daleko szerszej metody poznawczej malarstwa

niż powstała w oświeceniowym podziale sztuki. W konfrontacji ze sztuką współczesną uderzająca jest odwrotna tendencja, także niespełniająca wymagań zachowania sztuki. Myślenie o dominacji „tu i teraz” wobec korzeni sztuki zawsze miało i ma doraźny, terażniejszy charakter. Wprawdzie prętyzm na bieżąco triumfował nie raz, ale okazuje się, że na krótko, gdy patrzymy z dystansu.

We współczesnym świetle przedstawienie współczesnej sztuki malarskiej Jana Tarasina, Davida Lyncha, Leona Tarasewicza możliwe jest jedynie wybiórczo, skoro niewiele lat nas dzieli od jej powstania. Przedstawione tu dzieła malarskie łączy nowatorskość. To wieloraki w formie, treści i funkcji zasób, który okazuje się być nieograniczony konwencjami. Tak wybitne i nietypowe malarstwo pełni tu rolę studium przykładów, stanowiąc szczyt przysłowiowej góry lodowej możliwości malarstwa.

Przestrzenność malarstwa i jego wielorakie funkcje twórcy przedstawiali od początku istnienia sztuki w jaskiniach, dzisiaj wiemy, że w znaczącym kontekście paleolitycznych ceremonii. We współczesnej postaci sztuka wykracza daleko poza poświeceniowe ramy dyscyplin. To zarówno byt ograniczony do płaskiej formy malarstwa na różnych podłożach, jak i formy uwolnione z 2D. Jan Tarasin szukał w opisanej w artykule grupie prac z przełomu lat 60. i 70. nowych form malarstwa, dotąd niepraktykowanych w płaszczyźnie obrazu. Patrząc na materię tej sztuki, stosował nowe wówczas w sztuce tworzywa sztuczne, farby przemysłowe, intrygowała go replikacja łącząca grafikę i malarstwo. Idee artysta zdradzał w wydawanych przez siebie tekstach-zeszytach. Z naukowo opisanej czasoprzestrzeni wybierał w nowej materii malarstwa ułudę, lustro praw świata. Inaczej łączy media sztuki David Lynch, jego sztuka malarska jest kuriozalnym połączeniem trójwymiarowego malarstwa i narracji, manipulowania odbiorem widza w swoisty dla niego sposób zbliżający istotę malarstwa do narracji filmowej. Leon Tarasewicz, nazywając swą sztukę malarstwem, wnosi wiele form zmieniających obraz sztuki, usilnie łączy malarstwo

z przestrzenią, oddziaływaniem na zmysły, światłem neonów. Wydaje się, że zarówno u początków sztuki, jak i dzisiaj istotna jest dla malarzy wspólnotowość sensu sztuki i ważny jej kontekst oraz odbiór. Postawy malarzy to samopoznanie, otwartość, wyjście poza subiektywność warsztatu malarskiego. To sztuka jako gra, lustro świata, uchwycona dynamika zmian, przewidująca prowokowanie widza i jego aktywne uczestnictwo. W tak szerokim obrazie malarstwa, dowodzącym samostanowienia twórców, powstają rysy, gdy zauważamy powszechny problem ze zrozumieniem, że sztuka była i jest wolna w formie, a także, że ma niezbywalne prawo, by być różnorodna. Warto tu jednak zauważyć, że kwestie autonomii sztuki mają głęboki rodowód. Twórczość artystyczna ma czterdzieści tysięcy lat i wbrew pesymizmowi współczesnej krytyki stanowi ciągłe odkrywanie w odwiecznie trwającej „sztuce jako procesie”. Uderzające jest, że od wieków przez wybrańców bywa traktowana jako rodzaj podróży poznawczej, przez sceptyków jako cierpienie, ale dominują postawy pośrednie, w których wiele zależy od społecznego odbioru. Tu pojawia się ogromna rozbieżność oczekiwań. Wiele zależy od zrozumienia zmiany roli, przypisywanej sztuce przez media, nawiązania komunikacji z odbiorcami. Komu to się udaje? Tym, którzy asertywnie praktykują swoją indywidualną drogę twórczą. W ogólnym sensie, oprócz znaczenia praw człowieka do uczestnictwa w kulturze, dzisiaj dziedzictwo kultury postrzegane jest szeroko, jako materialne, niematerialne i coraz częściej digitalne, i to zarówno w potocznym życiu, jak i w świetle konwencji międzynarodowych. To znacząca zmiana cywilizacyjna, gdyż byliśmy do niedawna ulepieni przez postrzeganie podziału gałęzi sztuki w „poświeceniowym” modelu jej dyscyplin. Cenne dziedzictwo takiego tradycyjnego malarstwa jest różnorodne i wspaniałe, ale nie wyczerpuje możliwości sztuki. Na złożony obraz współczesnej sztuki, w tym nieograniczonej, autonomicznej w formie sztuki malarstwa, składają się różne, bogate w formę i treść działania artystyczne, równoległe funkcjonujące obok konwencjonalnych form.

Warunkiem istnienia sztuki jest nie tylko jej promocja w całym jej bogactwie, ale wiedza umożliwiająca dbanie o dobro stworzone przez artystów, umiejętność respektowania indywidualnych cech i wartości najnowszych dzieł. Zdaniem autorki rozszerzona teoria ochrony i konserwacji dziedzictwa sztuk wizualnych powinna w ślad za aktualnym obrazem sztuki wyjść poza ramy konwencjonalnej sztuki, której model powstał trzysta lat temu. Niekiedy nowej sztuce towarzyszą manifesty, co ułatwia jej publiczny odbiór. I tak początku sztuki współczesnej upatruje się w działalności dadaistów, czyli u progu XX wieku. Minęło sto lat, a sztuka broni się sama, jest naturalnym instynktem człowieka, cyklicznie odnawianym, jak w przytoczonej interpretacji koła hermeneutycznego. Najczęściej jest elementem w spirali znaczeń przypisywanych sztuce, ale zważywszy na wolność twórczą, jednocześnie jest wolnym wyborem jej autorów, jak w przypadku przytoczonej twórczości współczesnych malarzy. ”

Iwona Szmelter, malarka, konserwator, teoretyk nauk o sztuce, kurator wielu wystaw, projektów ochrony sztuki, autorka książek i publikacji naukowych. Obecnie profesor zwyczajny doktor habilitowany na Wydziale Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki ASP w Warszawie, kieruje Międzykatedralną Pracownią „Novum” Opieki i Konserwacji Sztuki Współczesnej.



## SZTUKA A KULTURA – CZYLI POSTAWA A POZYCJA

REFERAT Z SYMPOZJUM RELARTACJE, DŁUSKO, 7 LUTEGO 1977

WŁODZIMIERZ BOROWSKI

Komunikat ten jest aktem represji w stosunku do ludzi lekceważących fakt istnienia antynomii pojęć: SZTUKA – KULTURA, POSTAWA – POZYCJA. W pierwszej parze pojęć KULTURA jest formą nacisku na sztukę. W drugiej tym samym jest POZYCJA. Jedynie słuszne łączenie tych pojęć to: SZTUKA – POSTAWA, KULTURA – POZYCJA. Istnieje natomiast absolutna i niezaprzeczalna sprzeczność między tymi parami pojęć. KULTURA, stosując kryteria wartości, stwarza hierarchie społeczne – POZYCJE. SZTUKA jest bodźcem formującym POSTAWY, istnieje tylko w warstwie ideowej; KULTURA – tylko w rzeczywistości społecznej. Współczesna kultura jest wynikiem nieczystych manipulacji komercyjno-reżimowych, sztucznym systemem stwarzającym sztuczne wartości. Jest narzędziem tłamszenia wolności jednostki. Nie dopuszcza również do tworzenia wolnych społeczności. System kulturowy jest aparatem nacisku formacji politycznych. Posłuszeństwo jemu daje POZYCJĘ. Manipulacje dokonywane na śladach, pozostawionych po doznaniach jednostkowych, tworzenie sztucznych śladów, nadawanie im rangi – to wszystko musi być obce człowiekowi o wrażliwości artysty. Osobnik, który dał się nabrać, uwierzywszy, że przez kulturę może wejść do sztuki – a jest typem artysty – MUSI WYBRAĆ POSTAWĘ. Środowiska artystyczne to zbiory: gnomów kulturowych, artystów o zdecydowanej postawie i tych słabych, nieumiejących lub niechających zauważyć ostro konfliktu kultura – sztuka. Aparat kultury zafałszował pojęcie „sztuka”. W systemie tym jest to PRODUKT APARATU, wykonywany na zamówienie przez artystów. Sztuka, zamiast idei – jest formą nacisku, paragrafem prawnym z możliwością różnorodnych sankcji. Dyskusje o sztuce mogą odbywać się w takich układach i warunkach, które odstraszyłyby gnomy kulturowe i nie powodowałyby przeciekania ich do społeczności.

GRZEGORZ BORKOWSKI

Cytat za: W. Borowski, *Ślady/Tłaces* 1956–1992, CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa 1997, s. 82.  
Jeśli w przypomnianym tu tekście zrytuje Was radykałizm przeciwstawienia pojęć „sztuka” i „kultura” oraz „postawa” i „pozycja”, weźcie pod uwagę, że Włodzimierz Borowski (1930–2008) z nie mniejszym radykałizmem traktował własną postawę w sztuce. To, co osiągnął na jednym etapie swojej twórczości, kwestionował w następnym. Czyli tak nie z czystej przekory i nie dla wywołania szoku, lecz z istotnego przekonania o potrzebie porzucenia określonych praktyk artystycznych w chwili, gdy uzyskują ustaloną formułę. W sztuce interesowało go bowiem jedynie to, co kreatywne, a nie odwrócić, i – nie mniej ważna – umięjętność ich rozóżniania. Jeśli wyrażona w cytowanym tekście postawa w warunkach obecnej presji komercyjnej i populistycznej wydaje się tylko radykalnym idealizmem, czy jednak i dziś nie trzeba się z nią zmierzyć?

---

WYBRANE  
Z KALENDARZA:



---

1.

Jan Berdyszak, *Międzywartości*

**MCSW Elektrownia Radom**, 20.03–6.05.2018

Kurator: Tamara Woźniak-Książek

Z bogatej twórczości Jana Berdyszaka, trwającej nieprzerwanie od początku lat 60. XX wieku do 2014 roku, do prezentacji w MCSW Elektrownia wybrano jeden z wielu problemów. Wystawa zatytułowana *Międzywartości* podejmuje zagadnienie obecności człowieka w kontekście jego relacji ze światem, bowiem międzywartości – to w rozumieniu artysty sieć powiązań, relacji i stanów w dziele i u odbiorcy.

2.

Magdalena Abakanowicz, *Embryology 1978–1980*

**Tate Gallery** zaprezentowała obiekty Abakanowicz w kształcie kokonów, które są odbiciem jej zainteresowań systemami biologicznymi, materią organiczną i regeneracją, tematami, które podejmowała w dyskusjach z naukowcami w Polsce. W odpowiedzi na zaproszenie do reprezentowania ojczystego kraju na Biennale w Wenecji w 1979 roku artystka wykonała setki miękkich rzeźb o różnych kształtach i rozmiarach, *zaokrąglonych jak brzuszki lub podłużnych jak mumie*, jak opisała je sama. Abakanowicz zbierała stare materace, ubrania i worki, aby tworzyć tę „wymyśloną anatomię” form i umieściła osiemset takich eksponatów w Wenecji pod hasłem *Embriologia*. Stwierdziła, że ta praca *może być rozumiana jako krzyk spoza żelaznej kurtyny*. Fot. dzięki uprzejmości Tate Gallery, Londyn.

98

3.

Krzysztof Gliszczyński, *Geometrica de physiologiam pictura*

**Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie**, 22.02–25.03.2018

W twórczości Gliszczyńskiego każdy obraz i każdy element nigdy nie jest finalnie ukończony, lecz pozostaje otwarty na kolejne nałożone na niego warstwy tekstu wizualnego. Każda indywidualna praca prowadzi płynnie do kolejnej. System pracy, jaki stworzył artysta, pozwala uniknąć domknięcia, tak aktualnie tworzonego dzieła, jak i własnej tożsamości. Różnorodne prace otwarte są na niekończący się proces rekonfiguracji. Na wystawie zaprezentowano obrazy oraz trójwymiarowe urny, słupki farby, zrolowane płótna z wystrzępionymi brzegami i fotografie. Fot. Jerzy Bartkowski, Fotobank.PL/PGS, dzięki uprzejmości PGS Sopot.

---

---

4.

*Pejzaże antropocenu*, Natalia Bażowska, Sławomir Brzoska, Magdalena Lazar & Marcin Pazera, Diana Lelonek, Katarzyna Lembryk, Agnieszka Mastalerz, Marek Rachwałik

**Bałtycka Galeria Sztuki Współczesnej** w Słupsku, 19.01–30.03.2018

Kurator: Roman Lewandowski

Wystawa poświęcona jest oddziaływaniu człowieka na środowisko naturalne. Temat owych przeobrażeń od lat podejmowany jest w sztukach wizualnych. Uwidaczniają one zarówno specyfikę artysty obserwującego zmieniającą się naturę (Turner, Monet), jak i podmiotu instrumentalnie ingerującego w świat fauny oraz flory (Michael Heizer, Damien Hirst). Prezentowane prace manifestują pragnienie oswojenia czy nawet zauroczenia zmianami klimatycznymi, ale też krytyczną refleksję, która stymuluje zmianę myślenia o naszym byciu na świecie. Fot. dzięki uprzejmości GSW Słupsk.

5.

*Twarda awangarda*, Stażewski, Sosnowski, Bąkowski

**Miejska Galeria Arsenał w Poznaniu**, 2.03–1.04.2018

Kurator: Włodzimierz Nowaczyk

Wystawa opowiada o ciągłości i zmianach postaw awangardowych w sztuce polskiej. Kurator zestawiał dzieła klasyka malarstwa Henryka Stażewskiego z twórczością fotografa Zdzisława Sosnowskiego oraz filmowca i performerę Wojciecha Bąkowskiego, prezentując w lapidarnym skrócie odmienne realia sztuki od lat 60. ubiegłego wieku do dzisiaj. Ten zaskakujący dialog pokazuje, w jaki sposób twarda awangarda może być jednocześnie miękka, autoironiczna i elastyczna. A także stawia pytanie: czy postawa awangardowa ma jeszcze rewitalizującą dla sztuki siłę przyciągania? Fot. Zdzisław Sosnowski, z cyklu *Goalkeeper* 1975/1976.

99

---



KRZYSZTOF JURECKI

MARA SERIES  
AND MORE

In two years only, between 2016 and 2017, Krzysztof Ślachciak created several series which make a visually and poetically consistent system related to: the tradition of German staging of the 80s and 90s, multi display that was popular both in the futuristic period and at present, as well as burning of photo negatives, surrealistic and abstract in origin, used since the inter-war period. I find his works important, with a huge potential for the future, different from the trendy street art or the concept of appropriation. Among all his accomplishments, *Mara* series seems to be the most successful.

---

BOŻENA KOWALSKA

DOROTA GRYNCEL  
(1950–2018)

Dorota Grynczel was an outstanding weaver and painter, professor of the Academy of Fine Arts in Warsaw and the dean of Painting Faculty.

Her very modest and subtle art directly reflected her personality. Grynczel's artwork, fully genuine, individual and independent, was based on her fascination with nature. In particular, it was clearly seen in her early embroidery, which referred to organic forms. Later, in the 80s, the main issues in her work – still closely related to nature – were light, transparency and geometry.

Her labour-intensive fabrics, requiring benedictine patience and amazing imagination so as to control the whole composition from the very first stitch, were made with black embroidery on black tulle mesh. Rarely, without losing their asceticism, were they revived with blue or yellow added to the black.

In painting, Dorota Grynczel focused on shaping the texture. The rhythmic structure of concave grooves and convex crests looked like the after-effect of pulling a rake through a solid layer of oil paint. It is monochromatic, mostly blue, painting.

Dorota was a great, still underestimated artist: the prominent painter and author of innovative fabrics, having no equivalent either in the past or in contemporary times.

---

GRZEGORZ BORKOWSKI

WALL, DISTANCE,  
PLANE

An analysis of a new series of Bartłomiej Kiełbowicz's paintings, where pictures evocatively indicate two stages of their perception levels (from a distance and close up), offering a different message and significantly dissimilar visual values.

Creating such an effect arises from the method of the artist's work, and partially from a metaphoric processing of his recent experiences in an oppressive scenery.

We can see that that in the notes of the artist himself, partially quoted in the text, which relate the impressions behind this series of pictures and the way of working with them.

---

PIOTR MAJEWSKI

THE ART OF POSTER  
– THE BIENNALE  
IN LUBLIN

The article refers to the International Biennale of Poster, which has taken place in Lublin since 2013. The first two editions of the event were aimed at students and graduates of higher schools of art; the latest one, in 2017, involved professional as well. The competition is getting increasingly popular among the participants from Europe, Asia and both Americas. The third edition attracted four million applications. Among the characteristic features of Lublin event, the author emphasizes: promoting poster art of the young generation, confronting the works of professionals with those of debutants and a possibility of experiences exchange among the participants coming from various cultures. The Lublin Biennale fits squarely into the tradition of the Polish Poster School, characterized by the dominance of artistic assets in graphic design. Besides, the competition puts emphasis on the stream of propaganda poster, critical and socially engaged.

---

ROBERT JASIŃSKI

ON FRAGMENTS,  
THE EXHIBITION OF  
ARKADIUSZ KARAPUDA  
IN GALERIA XXI,  
WARSAW

The pictures belonging to *Fragments* series make a story of the art of painting, meanings and space. The artist is inspired by internally hibernated places, which do not evoke immediate impressions but trigger a slow resonance in the recipient's emotional memory. The pictures are accompanied by a series of drawings, creating a small laboratory of composition and painting. The works in *Fragments* are an answer to the times of dynamic changes, the changing ways of arts and society functioning.

---

ALEXANDRA HOŁOWNIA

THE CONDITION  
OF CONTEMPORARY  
ART IN LONDON –  
JANUARY 2018

On the turn of the year, Tate Britain showed the records of Rachel Whiteread, the leading representative of English post-minimalism. She was the first woman awarded with the Turner Prize. Her topics were everyday objects, which she used to make casts of sinks, baths, etc. Household objects displayed in the current exhibition, isolated, devoid of functionality, emanated with pathos and cold. They reminded of evanescence.

Among other London's exhibitions I was most fascinated with the one in Studio Bones&Pearl in the suburbs of London, where the fifth edition of *Bad Art Touch me* was celebrated. The project designers decided to break the traditional standards of artwork presentation.

---

AUTONOMY AFTER  
AUTONOMY

The conviction about the autonomy of art has its history, albeit not very long, because it goes back only to the eighteenth century, but it is turbulent, marked by artistic turnarounds and changes of the esthetic paradigm. Understanding the autonomy of art refers either to the separate character of its role and rights in social life or to the autotelic values that are part of art. In the article the author investigates the reasons for a renewed interest in the autonomy of art. She advances the thesis that in modern societies the field of the autonomy of art has changed its boundaries, the meaning of the concept of autonomy having changed as well. She discusses the philosophical and social sources of this process such as “instrumentalization of autonomy”, the concepts of event, or the influence of experts’ discourses. She perceives the principal differences between the historically formed concept of autonomy and the one functioning at present. She terms the current state “autonomy after autonomy”.

AROUND THE CHANG-  
ING MEANINGS OF ART.  
PAINTING IN THE HER-  
MENEUTIC CIRCLE

– from the painting space to the painting in the Enlightenment concept of art and back: Jan Tarasin, David Lynch, Leon Tarasewicz.

The recipient of culture values, hardly ever going into the details of the origin of notions commonly taken for granted, does not remember that contemporary beliefs have roots in the Enlightenment era. Actually, the origin of such terms like ‘fine arts’, ‘aesthetic’, and even most popular ‘culture’ and ‘heritage’, being derived from the eighteenth-century intellectual trends, is only three hundred years old. The answers to fundamental questions on the nature of art should not be searched for, however, in multiple definitions or syntheses of meanings. Everybody is familiar with this apparent obviousness of a free nature of art until they are beyond the system of traditional education.

Three hundred years ago when the terminology of the Western civilization world was organized by the Enlightenment rationals, we received the patterns of thought which imposed the perception of painting and other forms of art. Paradoxically, the rational thought of Descartes and Diderot do not serve the freedom of art. The last three hundred years have almost frozen the concept of art in terms of disciplines, including painting as a flat being, and, in this way, artificially restricted its perception. Many doubts are raised when the reality of art varies from this pattern. The ‘post-enlightenment’ concept of art has existed only

for three hundred years now, which is relatively little in comparison to forty thousand years of artistic phenomena already discovered.

Evidence? After 2014, on many continents simultaneously, fascinating paintings have been discovered in caves, often twice as old as Lascaux and Altamira, but surprisingly similar. It changes the understanding of the roots of art; firstly, it is connected with a phenomenon of simultaneous appearance of art instinct, a similar growth of awareness of artist-human on various continents; secondly, it denies the linear concept of art development; thirdly, it shows us – contemporary artists, curators and restorers – the importance of a mysterious painting function of cave space, and not only of rock polychromy. The author, inspired by the paleolithic culture, introduces these phenomena to the reader thanks to looking at art in the hermeneutic spiral, referring to the thought of Hans Georg Gadamer.

In the context of variable meanings of art, she presents contemporary artists – Jan Tarasin and his replication of spatial forms of painting, the amazing paintings of David Lynch, and painting in the artistic space of Leon Tarasewicz.

# NASI AUTORZY

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

**EULALIA DOMANOWSKA** – dyrektor Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku od 2016 roku. Historyk i krytyk sztuki, kuratorka wystaw, nauczyciel akademicki w Wyższej Szkole Informatyki Stosowanej i Zarządzania w Warszawie. Ukończyła historię sztuki na Uniwersytecie Warszawskim, w latach 2004–2006 studiowała muzeologię, sztukę szwedzką, sztukę i gender, pedagogikę i etnologię na uniwersytecie w Umeå w Szwecji. Szczególnie interesuje się sztuką w przestrzeni publicznej.

**DR HANNA FARYNA-PASZKIEWICZ** (ur. 1952) – historyczka sztuki, w latach 1978–1999 pracownik naukowy Instytutu Sztuki PAN, wykłada na Wydziale Architektury Wnętrz warszawskiej ASP. Autorka książek i artykułów z zakresu plastyki i architektury XX wieku.

**ZUZANNA FRUBA** (ur. 1979) – architektka wnętrz, absolwentka Wydziału Architektury Wnętrz warszawskiej ASP (2004, dyplom w pracowni prof. Andrzej Bissenika). Mieszka w Berlinie, pracuje m.in. w pracowniach architektonicznych Gonzalez Haase AAS, Gorenflos Architekten.

**HANNA HANĆ** – mgr ekonomii, MBA, menedżerka, konsultant z zakresu zarządzania przedsiębiorstwami, doradztwa oraz zarządzania projektami. Posiada kwalifikacje Project Management Professional, przyznawane przez uznany Project Management Institute, w trybie ciągłym od 2005 roku. W latach 2010–2013 kanclerz Akademii Sztuki w Szczecinie. Aktualnie także wykładowca praktyk Wyższej Szkoły Zarządzania i Bankowości w Poznaniu.

**ALEXANDRA HOŁOWNIA** – krytyczka sztuki i artystka wizualna, absolwentka Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu (1978), a także Studium Scenografii ASP w Warszawie (1982) oraz Sztuki w Kontekście UdK w Berlinie (2006). Publikowała m.in. w czasopiśmie „Arteon”, „Format”, „Artluk”, „CoCain”, „Foto”, „Magazyn Sztuki”, „Obieg”, „Sztuka” itd. Autorka książki „Künstlerinterviews als Methode der Kunstvermittlung – Spektrum Polen” (2007). Prowadziła zajęcia m.in. w Theakademie Berlin, Design Apartment Deqiang College (Chiny). Mieszka i pracuje w Berlinie.

**ZOFIA JĄBŁONOWSKA-RATAJSKA** – historyk i krytyk sztuki, kuratorka, autorka filmów dokumentalnych. Publikuje m.in. w „ARTeonie”, „EXICIE”, „Obiegu”.

**ROBERT JASIŃSKI** – historyk sztuki, kurator sztuki współczesnej, scenograf, animator i menedżer kultury.

**DR KRZYSZTOF JURECKI** (ur. 1960) – krytyk i historyk sztuki, członek honorowy ZPAF i 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 fotografii. Pisał dla wielu pism artystycznych, obecnie dla „Opł” i „Formatu”. Przewodniczący jury konkursu Cyberfoto w Częstochowie (od 2002) i Biennale Sztuki w Piotrkowie (od 2011). W latach 1998–2005 kierował Działem Fotografii i Techniki Wizualnych w Muzeum Sztuki w Łodzi. Kurator wystaw. W latach 2007–2017 roku związany z Galerią Wozownia w Toruniu. Wykładał na ASP w Poznaniu, Łodzi i Gdańsku, obecnie na WSSIP w Łodzi. Prowadzi blog: <http://jureckifoto.blogspot.com/>.

**DR BOŻENA KOWALSKA** – historyk i krytyk sztuki, opublikowała 28 książek o sztuce najnowszej, głównie o nurcie geometrycznym, w tym monografie m.in. Romana Opalki, Jana Berdyszaka, Henryka Stażewskiego, Kajetana Sosnowskiego, Mariana Bogusza, Wojciecha Fangora i innych polskich artystów awangardowych. W latach 1972–2001 prowadziła „Galerię 72” w Chełmie. Zorganizowała 35

międzynarodowych plenerów, czy raczej sympozjów dla artystów posługujących się w sztuce językiem geometrii.

**PROF. ROMAN KUBICKI** – filozof kultury i sztuki, estetyki; autor książek: *Interpretacja a poznanie. Studium z filozofii sztuki* (1991), *Zmierzch sztuki. Narodziny ponowoczesnej jednostki?* (1995), *Ani być, ani mieć. Trzy szkice z filozofii pamięci* (2001), *Pierścienie Gygesa* (2005), *Egzystencjalne konteksty dzieła sztuki. Studium z pogranicza estetyki i filozofii kultury* (2013). Profesor zwyczajny w Instytucie Filozofii UAM (od 2012 roku dyrektor IF) oraz profesor nadzwyczajny na Wydziale Edukacji Artystycznej i Kuratorstwa UAP; od 2011 roku przewodniczący Kapituły Nagrody Artystycznej Miasta Poznania.

**DR HAB. MARCIN LACHOWSKI** (ur. 1975) – Uniwersytet Waesawski, główny kurator Muzeum Lubelskiego. Zajmuje się sztuką współczesną i historią krytyki artystycznej. Opublikował książki: *Awangarda wobec instytucji. O sposobach prezentacji sztuki w PRL-u* (2006) oraz *Nowoczesni po katastrofie. Sztuka w Polsce w latach 1945–1960* (2013). Kurator wystaw, m.in. *Obiekty i projekcje* (Lublin, 2008), *Siła Sztuki* (Lwowski Pałac Sztuki, 2010), *Asymetrie* (Muzeum Lubelskie, 2015), *Pankiewicz i po... Uwalnianie koloru* (Muzeum Lubelskie, 2016). Członek Stowarzyszenia Historyków Sztuki.

**DR PIOTR MAJEWSKI** – historyk sztuki, adiunkt w Instytucie Sztuk Pięknych UMCS. Zajmuje się historią nowoczesnej i współczesnej sztuki polskiej w kontekście międzynarodowego późnego modernizmu i w perspektywie neoawangardowego przełomu, historią krytyki artystycznej oraz polsko-francuskimi relacjami artystycznymi. Autor książki *Malarstwo materii w Polsce jako formuła nowoczesności* (2006). Publikował m.in. w *Artluku*, *Ethosie*, *Excie*, *Kwartalniku Orońsko* i *Pamiętniku Sztuk Pięknych*.

**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 setki wystaw indywidualnych (m.in. CRP w Orońsku, CSW Warszawa, Galerii Foksal) oraz licznych publikacji, również książek, z pogranicza teorii i krytyki sztuki.

**PROF. DR HAB. TERESA PĘKALA** – kierownik Zakładu Estetyki na Wydziale Filozofii i Socjologii UMCS, wiceprezes Polskiego Towarzystwa Estetycznego. Zajmuje się estetyką polską i filozofią sztuki nowoczesnej, problematyką współczesnych postaci doświadczenia estetycznego. Autorka monografii: *Secesja* (1995), *Estetyka otwarta Mieczysława Wallisa* (1997), *Awangarda i ariergarda. Filozofia sztuki nowoczesnej* (2000), *Estetyczne konteksty doświadczenia przeszłości* (2013). Opracowała: *Wybór pism estetycznych Mieczysława Wallisa* (2004), *Wybór pism estetycznych Konstantego Troczińskiego* (2014). Redaktor książek: *Przyszłość Witkacego* (2010), *Powrót modernizmu?* (2013), *Witkacy w kontekstach. Stanisław Ignacy Witkiewicz a kryzys metafizyki* (2015), *Teatr. Teatralizacja. Performatywność* (2016), *Przestrzenie autonomii – sztuka, filozofia, kultura* (2017), *Witkacy. Logos and the Elements. Interdisciplinary Studies in Performance* (2017).

**PROF. IWONA SZMELTER** – zajmuje się teorią i metodami ochrony dziedzictwa kultury, w tym konserwacją dzieł sztuki dawnej i współczesnej. Utworzyła i kieruje Międzykatedrałną Pracownią „NOVUM” Ochrony i Konserwacji Sztuki Współczesnej na Wydziale Konserwacji-Restauracji Dzieł Sztuki ASP w Warszawie. Wykłada także na studiach muzeologicznych na UW, UMK. Założycielka i członkini renomowanych sieci naukowych. Większość publikacji i badań odnosi do teorii opieki nad dziedzictwem kulturowym, w tym wartościowania dziedzictwa i autentyczności, metodologii badań i opieki nad dziełami sztuki dawnej i współczesnej, etyki i strategii procesu podejmowania decyzji w ochronie dziedzictwa kulturowego. Sztuki, 2010), *Asymetrie* (Muzeum Lubelskie, 2015), *Pankiewicz i po... Uwalnianie koloru* (Muzeum Lubelskie, 2016). Członek Stowarzyszenia Historyków Sztuki.

**DR HAB. JAN STANISŁAW WOJCIECHOWSKI, PROF. 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.



# ADAM MYJAK

# HISTORIE

Wystawa Rzeźby

Galeria Salon Akademii  
Akademia Sztuk Pięknych

**4-23.04.2018**

w Warszawie

pn-pt, 12-18

Krakowskie Przedmieście 5  
(wejście od ul. Traugutta)

Kuratorka

Magdalena

Soltys

Organizator  
ASP, galeria  
Salon Akademii

salon  
akademii



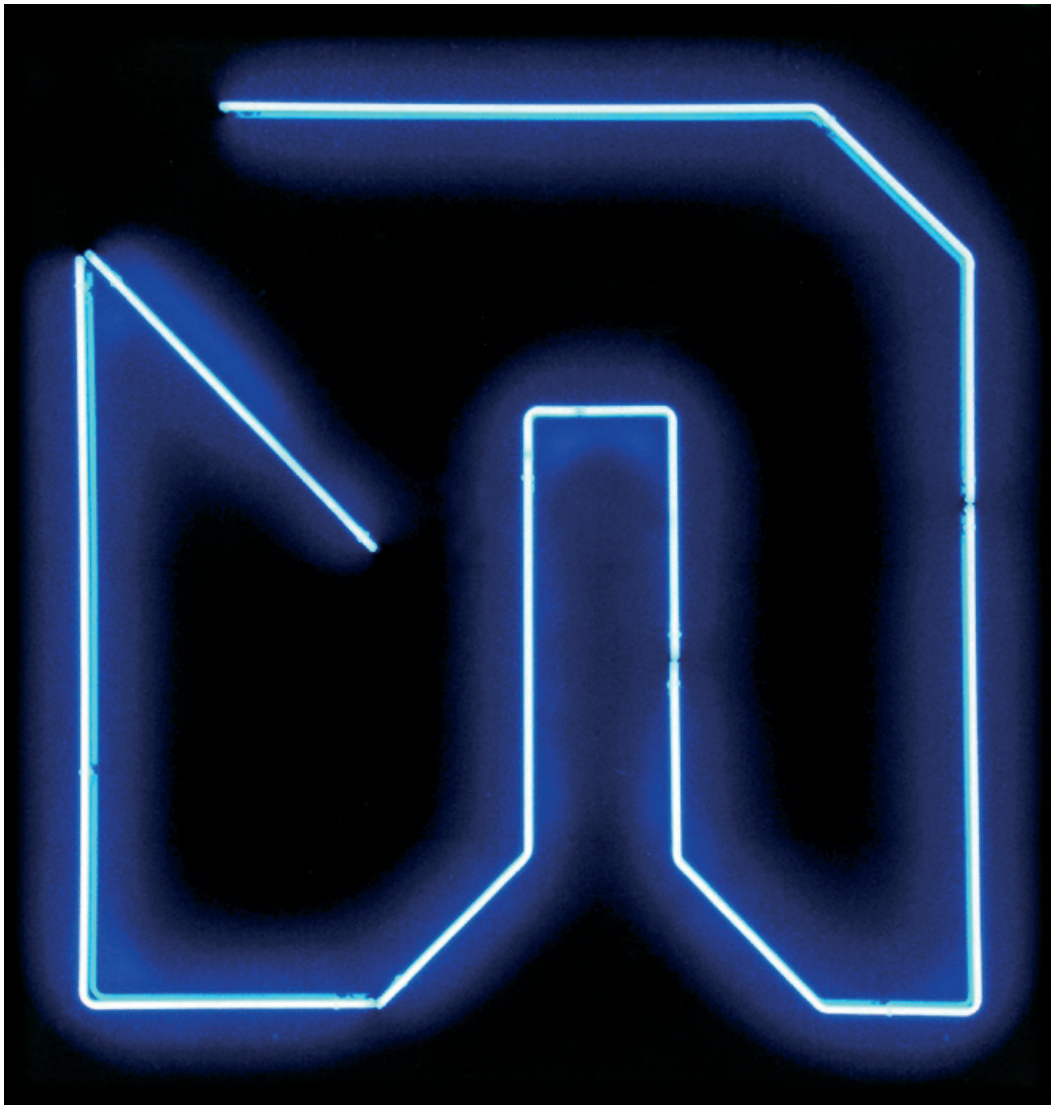
Patronat medialny

artinfo.pl

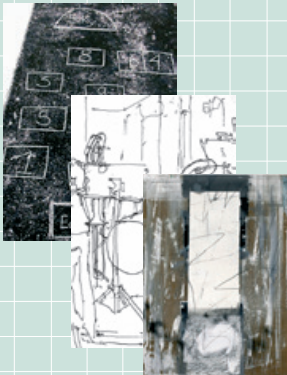


o.pl

RYNEK  
SZTUKA  
www.rynek.sztuka.pl



ZBIGNIEW GOSTOMSKI,  
NEON - *DOM IV*,  
LIGHTBOX 160 X 140 CM.,  
2002



Upadki towarzyszą także artystom, kultura fizyczna i kultura duchowa to wciąż kultura. Wizualna metaforyka sportowej bieżni kusi swoją humanistyczną uniwersalnością, chociaż pociągające i godne pogłębionej refleksji są różnice. Upadki artystów stanowią nierozzerwalną część trajektorii ich karier, ale są wizualnie mniej (chyba) spektakularne. Odbywają się raczej w ciszy i poza kadrem.



# NOWE MILCZENIE