

KWARTALNIK AKADEMII SZTUK PIĘKNYCH W WARSZAWIE

ASPIRACJE

W O L N O Ś Ć

MISTERIUM ŚWIATŁA
ZDRADLIWOŚĆ OBRAZÓW
PERFORMANCE
MUZYCZNA AWANGARDA
CHCĘ BYĆ KOBIETĄ
DRAWING ROOM

ISSN 1732-6125
CENA 16 ZŁ (W TYM 5% VAT)
#55 (1/2019)

0 000173 261253



m a l a r s t w o

Dariusz Młacki

Tajemnica drugiej strony
wystawa w Galerii Bielskiej BWA

Czas trwania wystawy: 22 lutego - 24 marca 2019 roku.



JESTEM

TERESA MURAK

Wystawa w Galerii jednego dzieła
Muzeum Śląskie w Katowicach
ul. T. Dobrowolskiego 1

9.02–28.07.2019



Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego

Muzeum Śląskie w Katowicach jest instytucją
kultury Samorządu Województwa Śląskiego
współprowadzoną przez Ministerstwo
Kultury i Dziedzictwa Narodowego

Muzeum Śląskie w Katowicach
ul. T. Dobrowolskiego 1
40-205 Katowice
tel. 32 779 93 00
www.muzeumslaskie.pl



www.facebook.com/muzeumslaskie
www.instagram.com/muzeumslaskie
www.twitter.com/muzeumslaskie



Muzeum Śląskie wyróżnione
w międzynarodowym konkursie
na najlepsze europejskie muzeum
European Museum of the Year Award 2017



Wyróżnienie za otwartość
i dbałość o publiczność



JAN STANISŁAW WOJCIECHOWSKI: W toku wielu polemik, toczonych przez redaktorów *Aspiracji* na różnych forach, dość wyraźnie zaznaczył się problem **wolności twórczej**. Stał się wiodący w tym numerze. Jednym z motywów wspomnianych polemik była, tak mocno akcentowana przez nas wcześniej, kwestia autonomii sztuki. Okazuje się, że problem autonomii interferuje niejako z wolnością. W świecie, w którym artysta od dawna *dysponuje wolnością twórczą pozwalającą prezentować mu jako sztukę właściwie wszystko, co zechce, to po co mu jakaś autonomia. I czym ona jest właśnie w stosunku do wolności twórczej?* Autonomia w tej perspektywie wydaje się czymś paradoksalnym, bo od czego ma się autonomizować wolny twórca, chyba już tylko od wolności. Narażając się tym samym na pośmiewisko, bowiem zjawisko zwane „ucieczką od wolności” opisuje to jako zachowanie regresywne. Skądś zatem bierze się w artystach trudna dziś, i paradoksalna na pierwszy rzut oka, skłonność do „nowej autonomii” wyrażająca wprost i nie wprost brak zaufania do przyrodzonego dziś jakoby artyście daru wolności twórczej, czyli *robienia wszystkiego, co zechce*. Na gruncie takiego paradoksu budowane są rozważania cytowanej wcześniej Bożeny Stokłosa, recenzującej w *Szumie* (nr 23/2018, str. 152) tom *Forum Nowych Autonomii Sztuk*.

Prędzej czy później musi w to rozumowanie (także w tekście rzeczony polemistki) wkroczyć pojęcie **demokracji liberalnej**, które sytuuje ahistoryczną rzekomo i „przyrodzoną” współczesnemu artyście wolność w konkretnej przestrzeni społeczno-politycznej. Wolność nie jest tu więc tylko wolnością przyznaną na mocy jakiegoś historycznego prawa (*od dawna*), ale staje się „liberalna” (liberalno-demokratyczna). Powstaje nawet podejrzenie, czy bezwarunkowym powiązaniem wolności twórczej „jako takiej” nie legitymizuje się liberalnej demokracji, jako systemu politycznego „w szczególności”. W takim ujęciu wolności twórcza (*robienie wszystkiego, co artysta zechce*) egzystuje pod warunkiem, że mamy liberalną demokrację.

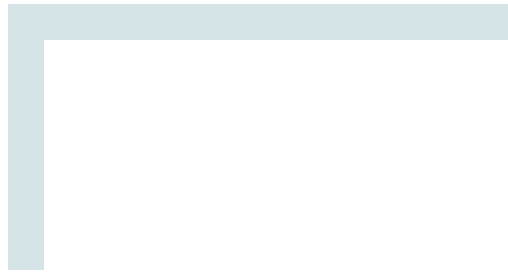
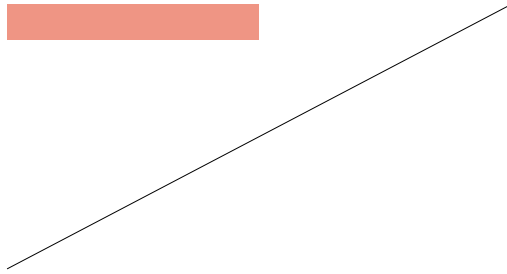
Niestety, liberalna (poniekąd konstytucyjna) wolność raczej na nowo uruchamia problem

wolności, niż go pozytywnie finalizuje. Choćby z racji pewnych anomalii i „usterek” systemu liberalnego, które dadzą się być może naprawić bez ucieczki „w autonomię”. Gorzej, że liberalna demokracja, w mniej lub bardziej zawaolowany sposób, funduje nam ciężką kolonię karną, zwaną polityczną poprawnością. Z politycznej poprawności czyni poprawność artystyczną. To jest już raczej „usterka” strukturalna i kosmetyka nie wystarczy. Korelowanie autonomii i wolności twórczej miałoby z tej racji poważne uzasadnienie. W tej perspektywie wolność twórcza rysuje się – o zgrozo – pod warunkiem wzięcia rozvodu z liberalną demokracją.

Jest też parę innych powodów, dla których autonomia jako szukanie dystansu do liberalnej „wolności” może mieć sens. Kryją się w historycznych okolicznościach instalowania tego systemu w Polsce, powstał bowiem na autorytarnym podpiwniczeniu, jakim była PRL. Apologeci liberalnej demokracji w Polsce i jej nierozzerwalnego związku z wolnością twórczą lekceważą jej wady tkwiące w systemie eksperckim, redukcjonistycznej logice rynku i władzy mass mediów. Zamazują również często jej genealogię polityczną, a także bardzo małymi literami piszą o skutkach ubocznych jej działania, w postaci powstawania stref nowego tabu.

Powiedzmy wprost „liberalna wolność” (to brzmi bardziej rzeczowo niż jakiś bliżej nieokreślony historyczny dar wolności twórczej, którego beneficjentem w bliżej nieokreślony sposób stała się nieodwołalnie i ostatecznie cała sztuka) przenosi co najwyżej instytucjonalny ciężar społecznych limitów wolności z urzędu cenzury przy ulicy Mysiej i etatowego cenzora (w autorytarnym państwie PRL) na sędziów oraz na szefów instytucji artystycznych (w liberalnym państwie, jakim jest III RP).

W kwestiach teoretycznych nie tak wiele się zmienia. Zagadnienie wolności artysty, jak zawsze było w nowoczesności, dalej oscyluje między rozwiniętymi dyskursami w obszarze nauk humanistycznych i społecznych (antropologii, historii sztuki, socjologii i politologii) a filozofią (etyką, teorią poznania, a nawet teologią). Otwiera się



wiele nowych pól, na których kwestia autonomii artysty w rzekomo nielimitowanej niczym przestrzeni wolności twórczej wymaga pogłębionej refleksji. Bowiem wolność raczej problematyzuje się i komplikuje w liberalnym kontekście, niż otwiera, wyjaśnia i komfortowo – by tak rzec – mości.

Jest zatem dostatecznie dużo inspiracji, by w świecie liberalnym, **nie kwestionując go**, co mocno podkreślam, na nowo zająć się autonomią sztuki. A zwłaszcza wolnością twórczą.

Nie chodzi tu tylko o to, że każda władza (w tym także demokratyczno-liberalna) lubi przez swoją politykę kulturalną i, limitowaną z konieczności, zdolność wspierania artystów wyłaniać „swoich”, którym udziela różnego rodzaju wsparcia. A innym rzuca twarde *niet*. (Co tu daleko szukać przykładu, drukowana w tym numerze recenzja mojej książki, skierowana początkowo do publikacji w kwartalniku *Orońsko*, spotkała się z jednoznacznie i niepopartą żadnym argumentem odmową samej pani dyrektora CRP). Nie chodzi tu też o to, że artyści i ludzie sztuki lubią za „liberalną” uważać tylko tę władzę, która ich popiera, a każdą inną uznają za totalitarną, opresyjną i łamiącą konstytucję. Szanowna recenzentka uprzejmie spłaszcza w tym duchu do ledwie skrywanej, „politycznej” publicystyki moją wypowiedź na temat autonomii sztuki zamieszczoną w recenzowanym przez nią tomie. Chciałbym, równie uprzejmie nadmienić, że w swych wypowiedziach na forum FNAS szedłem tropem klasyków dyskursu, czyli Adorna, Poppera, Bürgera, Marquarda, Lyotarda, przywołanych, stosunkowo niedawno, w książce Anny Zeidler-Janiszewskiej. Troszczyłem się o słabą przystawalność diagnoz teoretycznych

i praktyk neoawangardzistów oraz ich polskich spadkobierców do stanu dzisiejszej kultury wizualnej. Troskę tę, nieprzekonany wywoływany Bożeny Stokłosy, podtrzymuję. Jako artysta kojarzony (jak to ujęła szanowna polemistka) z neoawangardą mam powody martwić się o pozycję tej, wciąż bardzo cenionej przeze mnie, formacji. Fałszywe rozpoznanie prowadzi do błędnych działań.

Powtórzę przy tej okazji, tu byłby ewentualnie publicystyczny trop, jeszcze dobitniej spostrzeżenie, jakie uczyniłem na kanwie dyskursu o awangardzie, że zmiana polityczna raczej, jak do tej pory, gdy w marcu 2019 roku piszę te słowa, nie zmieniła niczego w świadomości polskich modernizatorów, którzy prezentują się dziś jako liberałowie z bożej łaski. Pozostają w błogim przekonaniu o wyższości swych racji artystyczno-estetycznych wobec niespodziewanego i niczym nieuprawnionego ataku „populizmu”, który siłą „dobrej zmiany” narusza bądź szczęśliwie omija instytucje i inne ośrodki ich cywilizacyjnej misji. Zmiana moduluje przypływy bądź odpływy frustracji, stałe wydaje się natomiast oczekiwanie, że aktualny społeczno-polityczny koszmar odpłynie i znów będzie tak, jak było.

W piątym numerze *Aspiracji* o wolność twórczą zapytaliśmy artystów.

Pozwolę sobie dołączyć do ich głosów trzy grosze. Kłopotów wolności twórczej w demokracji liberalnej nie da się sprowadzić do drobnych „usterek”. Relacja autonomii i wolności nie jest paradoksalna. Wolność twórcza potrzebuje autonomii artysty. I *vice versa*. Swoją autonomię trzeba definiować ciągle na nowo, a wolność twórcza nie jest przyrodzona. ¶



SŁAWOMIR MARZEC: Aktualny numer *Aspiracji* zorientowany jest na temat wolności. Zagadnienie jest niezwykle doniosłe z wielu powodów, zwłaszcza dla ludzi związanych ze sztuką, która coraz częściej po prostu bywa identyfikowana z wolnością. Dzisiaj nie sposób wręcz wyobrazić sobie jakiegokolwiek teorii czy nawet refleksji o sztuce niemającej w podtekście tego fenomenu. Wolność ma nieomal magiczne działanie. Każdy, kto użyje tego pojęcia jako uzasadnienia swojego działania, ma zapewnione wsparcie i bezkrytyczną życzliwość. Oczywiście, rzesze cwaniaków wykorzystują ten fakt bez ograniczeń i zahamowań. Nie ma takiej podłości, która nie byłaby choć raz zdefiniowana jako manifestacja wolności. A przynajmniej jako forma walki o nią.

Wolność stanowi temat tyleż intrygujący, co wieloznaczny i nieuchwytny. Z którejkolwiek strony by do niej podejść, zawsze w pewnym momencie ugrzęźniemy w paradoksach i nierozstrzygalnikach. Oczywiście można je maskować „silną osobowością” (czytaj: toporną) czy tradycjonalistycznie bądź rewolucyjnie stylizowanym radykalizmem, ale to tylko maskowanie i unikanie problemu. W dalszej części magazynu znajduje się mój tekst *Requiem dla wolności, czyli wolność symulowana*, który mimo swej obszerności wydaje mi się zaledwie wprowadzeniem do tematu. Z góry przeproszam też za karkołomne uproszczenia, ale chciałem choćby wskazać najważniejsze moim zdaniem szczeliny i zmarszczki na taflę tego pojęcia.

Temat ten podjęło także kilku zaproszonych przez redakcję uznanych twórców w naszej nowej rubryce – ARTYŚCI MAJĄ GŁOS. Niby rzecz oczywista, że artyści jednak mają głos, ale niezupełnie. Zwłaszcza w czasach korporacyjnego *art world*, kiedy to na przykład nagrody z dziedziny sztuki coraz częściej dostają już nie twórcy, lecz animatorzy życia artystycznego czy eksperci od społecznej redystrybucji idei sztuki współczesnej. A jak wiemy, redystrybucja zawsze ma charakter problematyczny, a dopiero ewentualnie potem profesjonalny czy też progresywny.

Natomiast nasi goście piszą o wolności z różnych pozycji własnej praktyki, własnych doświadczeń i takich wyborów. Niewolnych od ryzyka

i wątpliwości, ale to nieodłączne przecież od wolności. Każda z tych wypowiedzi jest rzecz jasna zaproszeniem do dyskusji, lecz ukazuje również, że artyści realizują różne jej wymiary, inne rodzaje jej splotów z życiem czy sztuką. Decydując o wyborze autorów tych wypowiedzi, zrezygnowaliśmy z osób niejako etatowo głoszących się „żołnierzami wolności”. To wielki zresztą i katastrofalny pech rodzimej kultury, że coraz częściej staje się pochodną zaangażowania politycznego, czyli zorganizowanej pazerności – przeproszam, ale mimo licznych prób inaczej nie potrafię patrzeć na politykę. Tu wspomnę tylko, o czym piszę też w swoim eseju, że wśród wielu paradoksów lub wręcz histerii, którymi reagujemy na wolność, warto zauważyć przynajmniej kilka podstawowych. Przede wszystkim, że bardziej wnikliwa troska o wolność każe z równą nieufnością podchodzić zarówno do jej „wrogów”, jak i „obrońców”. Bo po pierwsze, etatowi obrońcy zbyt często bronią tylko określonej formy wolności, wąsko pojętej, a przy tym zazwyczaj dziwnie zbieżnej z ich własnym interesem. A po drugie, w sztuce nie ma *de facto* czegoś takiego jak spór wolności i zniewolenia, bo jest to niemal zawsze spór o różne formy wolności. Jeśli tego nie uwzględnimy, to spadamy na poziom ulicznych skandowań.

Kolejnym ważnym paradoksem jest to, że wolność (podobnie jak i prawda, piękno „i takie tam”) z zasady zawsze... przegrywa w konfrontacji z interesem i interesownością. Po prostu tak już jest. Wszakże najgorszą możliwą rzeczą jest wyciągnięcie z tego wniosku, że należy zacząć traktować owe „takie tam” (czyli i wolność) jako interes. Wpadamy wówczas w spiralę kociokwiku, co też aktualnie często możemy obserwować. Dobrze widać to na przykładzie ruchów emancypacyjnych, które już nie mówią o powszechnej emancypacji, lecz tylko selektywnej, o emancypacji dla wybranych grup. A w demokracji przywileje jednych zawsze muszą przecież oznaczać dyskryminację innych. Analogicznie – walka o selektywną wolność okazuje się wolnością pojmowaną jako dominacja nad innymi.

Inaczej mówiąc, idea wolności w szkodliwy fetysz również często potrafi się zamieniać. ¶

ASPIRACJE
#55 (I/2019)

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 Pękala, Magdalena Sołtys,
Krzysztof Bednarski, Mariusz Knorowski, Marcin Lachowski

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

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

Sekretarz redakcji / *Editorial Assistant*
Lidia Skarżewska

Projekt / *Designed by*
Emilia Pyza

Współpracują z nami / *Cooperation*
Grzegorz Borkowski, Hanna Faryna-Paszkiwicz, Zuzanna Fruba, Hanna
Hanć, Sylwia Hejno, Alexandra Hołownia, Zofia Jabłonowska-Ratajska,
Robert Jasiński, Krzysztof Jurecki, Arkadiusz Karapuda, Elżbieta Kościelak,
Bożena Kowalska, Roman Kubicki, Marcin Lachowski, Piotr Majewski, Teresa
Pękala, Łukasz Ronduda, Jan Rylke, Magdalena Sołtys, Anna Szary, Iwona
Szmelter, Martyna Wolna

Druk / *Printed by*
Drukarnia Akapit, Lublin

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

Redakcja zastrzega sobie prawo dokonywania skrótów w nadesłanych tekstach.
Zdjęcia nieopisane zamieszczamy na odpowiedzialność autorów tekstów.
*/ Authors of the texts bear the sole responsibility for unsigned photographs
included in the text.*

Kontakt, wydania archiwalne / *Contact, archival issues*
asp.aspiracje@gmail.com

Spis treści

- 2 Jan Stanisław Wojciechowski, Sławomir Marzec
- 6 **Ankieta o wolności**
- 12 Aleksandra Skarbek, **Rumieniec Marty Zgierskiej**
- 19 Robert Jasiński, **Abstrakcja – przemiana i reaktywacja.
O wystawie Malarstwo Sławomira Ratajskiego
w warszawskiej Galerii Bardzo Biała**
- 21 Krzysztof Jurecki, **Od przejścia do misterium światła.
Kilka słów o fotografii Karoliny Aszyk**
- 27 Anna Szary, **Zdradliwość obrazów według Liliany
Porter**
- 31 Krzysztof Jegliński, **O kulturze, o polityce, o poezji
i o sztukach wizualnych. Sztokholm w lutym 2019
roku**
- 33 Zofia Jabłonowska-Ratajska, **Czy wolność jest
kobietą?**
- 36 Alexandra Hołownia, **Aktualny międzynarodowy
artystyczny performance**
- 40 Grzegorz Borkowski, **Jubileuszowy tort dla
awangardzisty**
- 43 Jan Rylke, **Sztuka ogrodów w Galerii Działai**
- 44 **Dzieło życia:** Marcin Berdyszak
- 46 Marcin Berdyszak, **Rekomendacje: Maciej Andrzejczak**
- 48 Grzegorz Borkowski, **Archiwalne, ważne dziś:
Człowiek z poczuciem humoru, to dla nas skarb nie do
przecenienia**
- 50 Jan Stanisław Wojciechowski, **Wystawa Chcę być
kobietą w Galerii XXL. Religijny walor pojmowania
czasu**
- 58 Katarzyna Nagórska, **Drawing Room. Targi
Współczesnego Rysunku w Madrycie**
- 63 Zuzanna Fruba, **Bauhaus Imaginista**
- 67 Iwona Szmelter, Joanna Kurkowska, Aleksandra
Wesołowska, Kamila Załęska, Bartłomiej Witkowski,
**Wolni Artyści, pomyślcie, ile stwarzacie problemów
z identyfikacją i zachowaniem Waszej sztuki**
- 74 Sławomir Marzec, **Requiem dla wolności, czyli wolność
symulowana**
- 81 Julia Pyrak, **Wyzwolenie głosu w muzycznej
awangardzie**
- 89 Przemysław Kwiek, Jan Rylke, **Dwugłos na temat
książki Jana Stanisława Wojciechowskiego Trwanie
i wyjście**
- 94 Summaries
- 95 Nasi autorzy



ANKIETA O WOLNOŚCI



MARCIN BERDYSZAK

Wolność w twórczości artystycznej to stawianie pytań. O zakresie stawianych pytań z kolei decyduje wolność, jaką się daje tym, którzy je kreują. Twórczość artystyczna, nawet jeśli sugeruje rozwiązania, nie powinna epatować odpowiedziami. Przejawem wolności jest dzielenie się wątpliwościami, niejasnościami, niewytlumaczalnym. Należy pamiętać, że jakość odbioru jest współdecydująca o wolności danego dzieła:

- wolność to taka prosta, która niczego nie przekreśla
- istnieje konieczność wolności dla dzieła
- istnieje także potrzeba wolności od dzieła
- istnieje potrzeba wolności od *mainstreamu*
- istnieje konieczność wolności od ambicji, po osiągnięciu niebezpiecznej granicy
- istnieje potrzeba rynku sztuki, a jednocześnie konieczność bycia wolnym we własnych decyzjach artystycznych
- istnieje sztuka rozszerzająca świadomość wolności
- istnieje zniewolenie twórczością w imię wolności
- istnieje sztuka wzbudzająca poczucie utraty wolności
- istnieją praktyki artystyczne, których wyznawcy chcą narzucić je innym, w imię wolności sztuki
- istnieje wolność dla i od nas samych
- niepewność jest ceną wolności
- wolność to również możliwość innego

Gdyby przywołać Stanisława Jerzego Leca, który pisał: *Są ludzie, którzy nie umieją zrozumieć wolności, ale doskonale umieją zorganizować niewolę*, oraz Carla Andre: *Sztuką jest to, co my robimy. Kulturą jest to, co robią z nami*, można by snuć refleksję, że są tacy ludzie, którzy nie tworzą sztuki, ale chcą decydować, co ma nią być. I tacy, którzy ją tworzą wyłącznie po to, aby innych utwierdzać, co nią jest, najlepiej w porozumieniu z tymi, którzy nie zaskoczą ich czymś innym, niespodziewanym,

być może odkrywczym, nowym. Bo byłoby to na pewno niewskazane i mogłoby zachwiać tak skrętnie wypracowanym uzgodnieniem w imię bezpieczeństwa rozumianego jako wolność. Pozorna wolność.

TOMASZ CIECIERSKI

Wolność to najwspanialszy stan, w którym tworzy artysta. Ale czy wolnością jest uzależnienie się od tworzenia?

JACEK DYRZYŃSKI

Wolność – wolność w sztuce – mało jest takich pojęć, które można aż tak subiektywnie interpretować.

Wolność od czego, czy do czego? Czy rozważać ją w kategoriach formalnych i nieformalnych ograniczeń, takich jak cenzura, przyjęte zwyczajowo reguły gry, czy też w odniesieniu do oczekiwań społecznych, na przykład obyczajowości lub religii? A może mierzyć swe odczucie wolności do oczekiwań środowiskowych, które niekiedy tylko pozornie są szersze w swych akceptacjach?

Trudno jednak uwolnić się od siebie, od tego, co stanowi indywidualną cechę lub wartość, niezależnie, czy jest wykoncypowana, czy wynika z osobowości, umiejętności i doświadczenia; od tego, co artysta w swej twórczości akceptuje, a z czym się nie zgadza i chciałby zmienić. Z czym się nie identyfikuje. Możliwość wyboru jest przecież synonimem wolności – odrzucenia tak wielu ewentualności i dążenia do stworzenia charakterystycznego dla siebie przekazu. Jakie czynniki brać pod uwagę, a które ignorować – autonomię dzieła, które swą jakością ma zaistnieć niezależnie od miejsca prezentacji, czy też zawierzyć, że

galeria, a jeszcze bardziej muzeum nobilituje, niemalże sakralizuje każde zdarzenie? Czy odniesieniem ma być sukces finansowy, czy rozpoznawalność nazwiska – niemalże jak firmy gwarantującej jakość, a może po prostu autorska satysfakcja? Co jest wolnością? – to są odwieczne dylematy twórców. Czy każdy ma taką, na jaką go stać? Prof. Ryszard Winiarski zwierzył mi się kiedyś, wówczas jeszcze młodemu malarzowi, że zazdrości mi wolności, że wszystko w swej twórczości jeszcze mogę, a on już tylko czarne i białe kwadraty. Decyzja podjęta kiedyś determinowała dalsze jego działania, a była przecież wtedy wyrazem buntu i przejawem wolności wobec panujących wówczas malarskich konwencji.

Sądzę, że każdy twórca sam sobie musi określić zakres i kontekst tego pojęcia. Ja, gdy zacząłem tworzyć reliefy i obiekty wizualne, uwolniłem się od klasycznego określenia „obraz”, od płaszczyzny płótna, ale też przez podjętą kiedyś, jako przegodę, decyzję czuję się uwarunkowany. Czy mogę inaczej? Mogę. Wiem, że potrafię, ale moją wolnością jest to, że konsekwentnie tkwię w tej konwencji, którą sobie wybrałem, i w problemach malarskich, które mnie wydają się najciekawsze.

Starając się zachować, na ile to możliwe, gdy pracuje się w akademii i prowadzi Pracownię Struktur Wizualnych na Wydziale Malarstwa, być może złudne poczucie artystycznej autonomii, nie związałem się z żadnym ugrupowaniem twórczym, z zasady nie brałem także udziału w konkursach, festiwalach i plenerach malarskich. Pewnie również dlatego, że nie czuję się ekstrawertykiem w najszerszym rozumieniu tego pojęcia. To były moje decyzje. Gdy je podejmowałem, czułem się naprawdę wolny.

ADAM KLIMCZAK

100 lat temu artyści żydowscy powołali w Łodzi pierwszą, awangardową grupę Jung Idisz. Był pierwszy rok wolności i towarzysząca temu

powszechna wiara twórców w ich udział we współtworzeniu lepszego świata opartego na tradycji, kulturze i poczuciu międzynarodowej wspólnotowości.

35 lat temu powoływałem z przyjaciółmi Galerię Wschodnią – obszar wolności i niezależności dla artystów, miejsce nieustannych eksperymentów. Zachodząca między tymi datami i wydarzeniami paralela dotyczy zarówno sposobów manifestacji artystów wobec pojęcia wolności, jak i nieustannego zderzania codziennej walki o byt z poczuciem kompromisowego istnienia między władzą a społeczeństwem.

Czy dla moich poprzedników sprzed 100 lat pojęcia wolności w sztuce i sztuki w wolności znaczyły to samo, co dzisiaj? Przy całej złożoności funkcjonowania tych pojęć moja przynależność do tradycji i wspólnoty jest kluczowym elementem tworzenia i wszelkich przejawów indywidualnej bądź zbiorowej aktywności.

Czuję się wolny w 2019 roku, tak jak czułem się wolny 35 lat temu, kiedy wzmocniony siłą młodości i poczuciem spełnianej misji tworzyłem część wspólnoty walczącej o nową sztukę artystów. Historia z dnia na dzień weryfikuje moje nadzieje o równoważnym partnerstwie ze strony rządzących, najbliższego otoczenia i brutalnie obchodzi się z marzeniami wolnych duchów. Zmusza nieustannie do kroczenia po indywidualnej ścieżce rozwoju i podejmowania ciągłych prób bycia niezależnym od uwarunkowań ekonomicznych.

PRZEMYSŁAW KWIEK

WOLNOŚĆ W SZTUCE – SZTUKA W WOLNOŚCI

Problem Wolności – przez duże „W” – jest zasadniczym problemem mojej sztuki. Niestety, nie mam możliwości, ale tu trzeba by sięgnąć do tekstu Jana Piekarczyka – mojego zmarłego kolegi matematyko-artysty, który dokładnie to opisał. Jest to najlepszy tekst o mojej twórczości.

Ja robię tak zwany *Appearance*, to znaczy krótko mówiąc: *Pojawienie się; wygląd*. Nie jest to *Performance*, choć może nim być, a zasadniczą jego cechą jest **Wolność**.

Nie ma *Appearance* bez Wolności i nie ma Wolności bez *Appearance* – swobodnego pojawiania się z procesualną lub obiektową formą. Każdy obywatel ma prawo, przyrodzone, do BYCIA, zarówno w prywatnym wnętrzu (wtedy się nie *Pojawia*), jak i w przestrzeni publicznej (wówczas się *Pojawia*). Wszyscy ludzie, których spotykamy na ulicy, w urzędzie, robią właśnie *Appearance*. Z tym, że nie są Artystami, więc ich *Pojawianie się* nie jest Sztuką. Ale też dotyczy ich problem Wolności.

Problem Wolności dotyczy wszystkich, a *Appearance* bez Wolności nie może zaistnieć. Jeśli nasza Wolność zostaje w jakiś sposób ograniczona, nazywa się to dyktaturą lub państwem urzędowym, w którym ważniejszy jest papier niż Człowiek.

Stosunek mojej działalności do tematu „Wolność w sztuce – sztuka w wolności” jest taki, że ja zawsze jestem Wolny, i proponuję, aby wszyscy byli Wolni.

Ale... Mówiło się na przykład, że 25. rocznica zmian ustrojowych w Polsce oznaczała 25 lat „prawdziwej” Wolności. I jedni robili sobie z tego kpiny, z tej „wolności” – mówili, że to propaganda i nieprawda, inni z kolei byli w sprawę bardzo zaangażowani... Tak, że w sferze społecznej, państwowej nie wygląda to tak prosto jak u mnie, prywatnie.

(Garść myśli zawartych w wywiadzie przeprowadzonym ze mną przez Sylwią Ciuchtę podczas VIII Festiwalu *Performance Koło Czasu* (12–14.12.2014). *Dramat Wolności*, Centrum Sztuki Współczesnej Znaki Czasu, Toruń).

TERESA MURAK

Wyznaniem jestem. Bóg we mnie bardziej, niż ja sama (według św. Augustyna). To także tytuł mojej aktualnej wystawy.

Na budynku Secesji Wiedeńskiej od roku 1899 widnieje napis: *Epoce jej sztukę, sztuce jej wolność*. Minęło 120 lat i jego sens wydaje się oczywistością, ale oczywistości i prawdy trzeba odświeżać, żeby nie zniknęły pod warstwą kurzu codzienności.

Zakurzony dziś nieco anarchista kulturowy Jiddu Krishnamurti (*Wolność od znanego*, 1969) postuluje konieczność uwolnienia się od wszelkich autorytetów, przede wszystkim od swego własnego wewnętrznego autorytetu: od nagromadzonych doświadczeń, wyrobionych opinii, wiedzy, pojęć i ideałów. To warunek niezbędny, by umysł był wolny, świeży, odkrywczy, pełen energii i pasji.

Wolność umysłu i swoboda działania to sprawy kluczowe dla artystów. Tworzenie sztuki wymaga osiągnięcia stanu, w którym następuje przekroczenie dualizmu kontroli i jej braku, racjonalnej myśli i intuicji, premedytacji i spontaniczności. W tym królestwie jest potencja ~~w~~o wszystkich: tego, co znane, i tego, co nieznan ~~e~~. Nie ma w nim jednak tego, czego się tak bardzo łaknie: bezpieczeństwa, ładu i pewności. Jak to z wolnością – ona się zeruje w bilansie z bezpieczeństwem: im więcej wolności, tym mniej bezpieczeństwa, i odwrotnie. Ćwierkają o tym niemal dwustuletnie *Ptaszki w klatce* Krasickiego.

Chcesz całkowitej wolności? Żyłek przestrzega: *Człowiek zyskuje wolność, gdy uwolni się od swego otoczenia. Tylko tak może zyskać jednostkowość. Krok ten musi jednak przypłacić szaleństwem*. W sztuce jednak niezbędna jest doza szaleństwa, jako wolności od konwencji, zew nieznanego i skłonność do ryzyka. Doza szaleństwa, nie za dużo. Artyści tak bardzo chcą śpiewać, że niekoniecznie muszą to robić całkiem swobodnie. Bo wiedzą, że niezależność i eksperymenty to ryzyko, które grozi klęskami twórczymi i brakiem uznania, a wypracowany styl, sprawdzona strategia czy metoda twórcza dać mogą stabilność i możliwości, bo ich wytwory są materiałem wygodniejszym dla krytyków i odbiorców oraz bezpieczniejszym dla handlarzy i nabywców.

Twórcza wolność to dla artysty zawodowa konieczność i życiowe niebezpieczeństwo. Artysty naprawdę wolni cieszą się sławą i kwitną jak Marcel albo cierpią i giną jak Vincent.

Krishnamurti i Gandhi głoszą zgodnie: wolność to stan umysłu, ale ani żaden z nich, ani Dostojewski w celi, ani Freud, ani Miłosz, ani McKenna przestrzegający przed zniewoleniem umysłu, ani nauczyciel wolności Foucault, nie był artystą, któremu potrzebne są środki i narzędzia niemal tak trudno osiągalne jak wolność własnego umysłu.

Wolny umysł nie gwarantuje swobody działania, a swoboda działania nie zapewnia wolności umysłu. Prawdziwa wolność to stan i umysłu, i konta.

MACIEJ SZANKOWSKI

Wolność w sztuce – trudno z pewnością ustosunkować się do tak filozoficznie postawionej kwestii, wszak nieograniczona wolność może w życiu czasem prowadzić prosto do niebezpieczeństwa anarchii; a w sztuce?

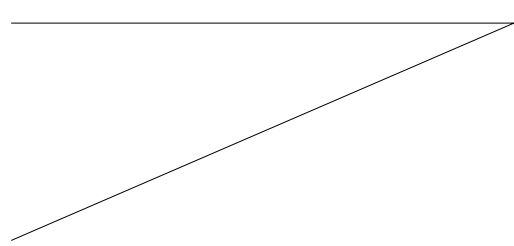
Sztuce niezbędna jest pełna swoboda i wolność, wszelka demokracja jest tam wykluczona! W ambitnej, poszukującej sztuce panowała przecież zawsze jakaś nieustająca anarchia, taka anarchia wewnątrz niej samej, a wielką sztukę kształtowały od zarania długie wieki takiej niewinnej rewolty. Przekraczanie wszelkich tabu w imię swobody poszukiwań sprawiało, że pozostawała ona wciąż żywa. A może w ciągu tych wieków owej nieskrępowanej sztuki stała często na straży jeszcze jakaś wysoka kultura (jako auto-refleksja)?

ANDRZEJ SZAREK

O WOLNOŚCI W SZTUCE

Talent jest narzędziem do uzyskiwania odpowiedzi. Posługując się językiem sztuki identyfikującym własne myśli, tworzymy przestrzeń dla wyrażania siebie za pomocą bryły, plamy, wiersza, dźwięku czy ruchu i w niej pozostajemy na wieki.

Wolność nigdy nie miała szansy w pełni zaistnieć. Jeśli komuś się wydawało, że doznał jej i trzyma ją mocno przy sobie, to jest szczęśliwym głupcem. Mimo wszystko wolności warto szukać, podążać za nią, choćby nawet dotknąć we fragmencie. Im więcej jej w naszej codzienności, tym bliżej jesteśmy szczęśliwej samotności. Artysty budują utwory, a dzięki temu wyciszają troski. Elementy wolności ukryte są w samodzielności myślenia, w trafionych decyzjach twórczych stanowiących konstrukcję, spoiwo formy. Wolność wpisana jest w utwór, dzieło sztuki. Tam trzeba jej szukać, a przez nie – u wrażliwego odbiorcy. Istota wolności mieści się w jej poczuciu, jest wpisana w złudzenie. Gdyby istniał dekalog sztuki, to wyznaczyłby jej obszar. Po pierwsze – nie wszystko jest sztuką, po drugie – nie każdy jest artystą. Wolność w sztuce nie zależy od przekraczania jej granic, tylko od zniewolenia – talentem. Jest wstępem do odpowiedzialności.



WOLNOŚĆ W SZTUCE

Wolność w kontekście uprawiania sztuki ma charakter absolutnie fundamentalny czy też konstytutywny. Autentyczny proces twórczy to akt wolnego i świadomego wyboru.

Wolność stwarza możliwość, aby osiągnąć trwałą zgodność między uprawianą sztuką a sposobem życia. Sztuka autentyczna, oparta na doświadczeniach źródłowych, to sztuka osobna.

Co jest moim wyborem w obszarze sztuki? Działanie zorientowane na zintegrowanie motywów strukturalnych, a więc czynnika materialnego z aspektem duchowym. Wyborem jest postawa powściągliwa i wyciszona jako wewnętrzny imperatyw i zarazem znak dystansu wobec otaczającego chaosu i przypadkowości. Sztuka jako ścieżka poznania, zrozumienia, a także odkrywania i nadawania sensu. Takie podejście nie wyklucza dialogu z innymi postawami artystycznymi, zarówno tymi pokrewnymi, jak i zgoła odmiennymi, ale zawsze nacechowanymi autentyzmem i zawierającymi chociaż drobny okruch bezinteresowności.

WOLNOŚĆ W SZTUCE

Andrzej Partum powiedział kiedyś, na jakimś zgromadzeniu artystów: *Jesteśmy uwięzieni w zamku sztuki na klucz i nie możemy wyjść..., wciąż poszukujemy tego klucza.*

Słowa Partuma zrozumiałam w ten sposób, że wszyscy artyści – i ja też – szukają klucza do wolności. Do „prawdziwej wolności”, która nie istnieje.

Zastanawiam się nad tym, co powiedział Partum, kiedy przygotowując performance w gorącej wyjazdowej, notuję coś na rogu stołu. W takich krótkich „jak błyski flesza” chwilach czuję, wiem, że jestem wolna i nic mnie nie ogranicza. W takich chwilach jestem przekonana, że dzięki sztuce

mam „nieograniczoną wolność”. Wolność – przynajmniej w myśleniu.

Z drugiej jednak strony, kiedy emocje opadają i przychodzi czas refleksji, widzę wyraźnie swoją sytuację. Wtedy boleśnie odczuwam, że bycie w sztuce – „zanurzenie w sztuce” – powoduje, że jestem w jakiś sposób w tej sztuce uwięziona. Ale czy zamknięta na sztukę? Możliwe, że będąc w sztuce, zamykam się na sztukę. Im bardziej zanurzam się w stan tworzenia, w proces twórczy, im bardziej w nim się pogrążam, tym bardziej jestem w nim uwięziona.

Nasuwają się kolejne pytania. Czy moja twórczość mnie ogranicza w otwarciu na sztukę? A może inaczej: czy uprawianie mojej sztuki zamyka mnie w jakimś sensie w jakimś stopniu na sztukę w ogóle?

Myślę, że to wszystko, co tu napisałam, stanowi powód, bym w przyszłości napisała na ten temat tekst. ¶



ALEKSANDRA SKARBEK

→ MARTA ZGIERSKA, BEZ TYTUŁU, Z CYKLU POST

Rumieniec Marty Zgierskiej

12

Na wystawie *Rumieniec* w Galerii Białej w Lublinie (8.02–8.03.2019) Marta Zgierska zaprezentowała cztery cykle fotografii, pokazywane już wcześniej *Post* i *Drętwienie*, a także nowe *Po piękno* i *Dryf*. Fotografie Zgierskiej w swej wizualnej formie różnią się znacząco. W sąsiadujących ze sobą salach można zobaczyć abstrakcyjne formy w cukierkowych kolorach, gipsowe odlewy, czarne połyskujące tkaniny, w których odbijają się ślady twarzy, minimalistyczne obiekty o dość niepokojącym wyrazie. Inaczej rzecz ma się z treścią prezentowanych fotografii, niezmiennie bowiem w twórczości Zgierskiej powraca temat tożsamości, samopoznania, autoanalizy. Tytułowy rumieniec, jak artystka mówiła w jednym z wywiadów, z reguły jest symptomem wstydu czy onieśmienia, przede wszystkim jednak stanowi wizualny ślad tego, co dzieje się pod powierzchnią, i właśnie te ukryte przed spojrzeniem aspekty egzystencji wydają się najbardziej interesować Zgierską.

Elementem inicjującym cykl *Post* stała się szkolna opinia wystawiona przez nauczycielkę, w której Zgierska jest opisywana jako dziew-

czynka zdolna, sumienna i pracowita, lubiana przez dzieci, o wszechstronnych zainteresowaniach i uzdolnieniach. Zderzenie tego obiektu z fotografiami, odwołującymi się do obsesji i lęków, od początku wyznacza dychotomię, wokół której można interpretować całą wystawę. Pod gładką powłoką nauczycielskiego opisu kryją się dramatyczne przeżycia i obsesje. Sterylne w swej formie fotografie, na których pokazane są opuszczone wnętrza, zgnieciona karoseria samochodu, skaleczona wzdłuż linii życia dłoń, kula z włosów artystki, a także postaci w niekomfortowych pozycjach, jak artystka, której ciało ugięło się pod stosem krzeseł, czy dziewczynka przytłoczona za dużym czarnym płaszczem, odwołują się do dramatycznych wydarzeń. Ten nieustający balans między powierzchnią a tym, co dzieje się pod spodem, wprowadza dyskomfort i nastrój niepokoju. Paradoksalnie także estetyzm fotografii, wyczyszczone białoszare tła, na których prezentowane są obiekty związane z traumą artystki, ujawniają jakąś nerwowość, chorobliwą wręcz próbę izolacji tego, co w rzeczywistości istnieje w jakimś kontekście.



Ocena opisowa menia klasy I za I semestr.

Ucz. Marta Szpierska jest zdolna, sumienna i pracowita. W czasie lekcji jest bardzo aktywna i skoncentrowana. Posiada bogate słownictwo i duży zasób wiadomości. Potrafi sformułować spójną, kilkudziesięciową wypowiedź, poprawną pod względem merytorycznym i gramatycznym. Czyta płynnie i wyrazście. Pisze bardzo estetycznie i bezbłędnie pod względem językowym i ortograficznym.

Biegle liczy w pamięci. Rozumie proste i bardziej złożone zadania tekstowe. Przystosowane wiadomości potrafi zastosować w praktyce.

Interesuje się zjawiskami zachodzącymi w przyrodzie, zna ich przyczyny i skutki.

Wykazuje wszechstronne zainteresowania i uzdolnienia. Na tej klasy wyróżnia się dużą kulturą osobistą, jest koleżeńska, lubiana wśród rówieśni.

Rada Pedagogiczna 95.01.19

Malgosza Smolec



- ← MARTA ZGIERSKA, BEZ TYTUŁU, Z CYKLU POST
- ↑ MARTA ZGIERSKA, RUMIENIEC, WIDOK WYSTAWY
- ↑ MARTA ZGIERSKA, RUMIENIEC, WIDOK WYSTAWY
- MARTA ZGIERSKA, POPIĘKNO I
- MARTA ZGIERSKA, POPIĘKNO III

Odwołania do osobistej traumy w cyklu *Post* są kluczowe, należy jednak zaznaczyć, że fotografie Zgierskiej charakteryzują się dużą dozą uniwersalności – odnoszą się do konkretnych łęków i wydarzeń – artystka nie daje jednak oczywistych wskazówek do ich interpretacji. Zakrzywiony drut może odnosić się do metalowych elementów umieszczanych w ciele podczas zabiegów chirurgicznych, ale równie dobrze może być narzędziem opresji. Artystka tylko pozornie ujawnia swoje lęki, pozwala spojrzeć w głąb siebie, pokazując puste przestrzenie, martwe zwierzę, zakrwawioną kurtkę z wypadku. W istocie jednak, odkrywając kolejne warstwy znaczeń, odnajdujemy nie to, co jest intymnym doświadczeniem Zgierskiej, ale prywatne projekcje własnych skrywanych obsesji.

Wspomniana opisowa ocena uczennicy była prezentowana na poprzednich wystawach w formie fotografii, teraz po raz pierwszy została pokazana w oryginale, artystce zależało bowiem na wydobyciu osobistego kontekstu związanego z miejscem. *Rumieniec* jest pierwszą indywidualną wystawą Zgierskiej w Lublinie, gdzie się urodziła, i gdzie siedem lat później została wystawiona szkolna opinia. Umieszczając cykl *Post* w realnym kontekście, artystka zmniejsza dystans do swoich niezwykle intymnych fotografii, pozwala widzowi o krok zbliżyć się do swojego świata. Zgierska jest świadomą i dojrzałą artystką, porusza tematy trudne: związane z traumą, skomplikowanymi stanami emocjonalnymi, próbami osvajania nie zawsze przyjaznej rzeczywistości. Wielopłaszczyznowe narracje zostają przez artystkę niezwykle celnie wyabstrahowane do estetycznie oszczędnej formy.

Ważnym aspektem twórczości Marty Zgierskiej jest wielokrotnie podejmowany temat autoportretu, jednak wizerunek ten nigdy nie jest oczywisty w odbiorze, stanowi raczej warstwę, pod którą twarz zostaje głęboko ukryta. W *Faces* Hans Belting pisał: *zakres mimicznych możliwości żywej twarzy obejmuje zarówno zdolność pokazywania i ujawniania, jak i ukrywania, i pozorowania. [...] [M]imika zmienia twarz, którą mamy, w twarz, którą przybieramy. Uruchamia perpetuum mobile*



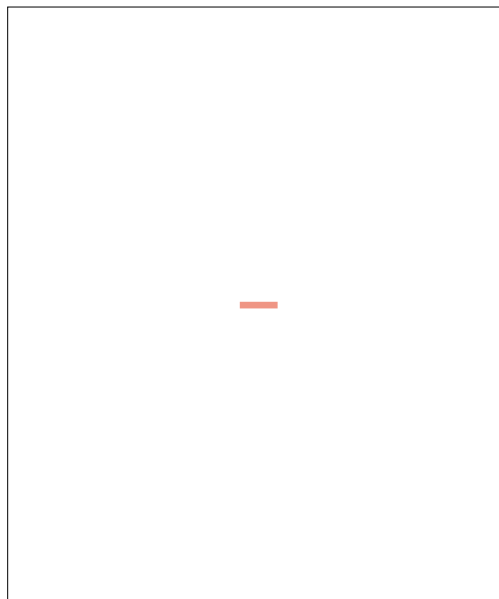


niezliczonych twarzy, które wszystkie dają się interpretować jako maski, jeśli pojęcie tej ostatniej nieco rozszerzymy.¹ W cyklu *Popiękno* ujawnienie wizerunku okazuje się niemożliwe, bowiem przedstawione formy nie ukazują nic, co przypominałoby twarz. Wizerunek jest tak dalece przetworzony, że możemy jedynie uwierzyć artystce w historię jego powstania, sama forma nam w tym nie pomoże. Twarz pozostaje niemożliwa do zidentyfikowania, nawet maska jest nierozpoznawalna. Widz widzi jedynie zawieszzone w neutralnej przestrzeni abstrakcyjne formy w pastelowych kolorach. Przypominają raczej sfotografowane designerskie rzeźby, które mogłyby być ozdobą wewnątrz prezentowanych w magazynie *Kinfolk*.

Artystka daje się poznać jako precyzyjny rzemieślnik, wytwórca rzeczy, których forma zachwyca swoim pociągającym kształtem. *Popiękno* uwodzi na wszystkich poziomach: przedstawianego obiektu, estetycznej fotografii, całego ekspozycyjnego anturażu, połyskliwego różowego katalogu. W rzeczywistości oglądamy maseczki

pielęgnacyjne do twarzy. Przestrzenne obiekty są kosmetycznymi odbitkami wizerunku, efektem działania artystki, która wielokrotnie nakładała maseczki, aż do utraty ich upiększającego przeznaczenia. Po raz kolejny Zgierska zagrała tym, co ujawnione i ukryte.

Podobnie cykl *Drętwienie* stanowi zapis procesu, podczas którego Zgierska wielokrotnie odlewała swoją twarz w gipsowych formach, a następnie umieszczała je w wyizolowanej przestrzeni i fotografowała. Mimo że zostały wykonane w niewielkich odstępach czasu, każda odbita twarz różni się od poprzedniej, ukazując drobne deformacje i zniekształcenia. Wizerunki przywodzą na myśl maski pośmiertne, które w przeszłości stanowiły reprezentatywne fragmenty zdegradowanego ciała. Po raz kolejny artystka ukrywa swój wizerunek za maską, fotografując warstwę pośredniczącą między twarzą a aparatem. Odlewy ostatecznie zostały przez artystkę zniszczone, poddane destrukcji i, jako obiekty będące pierwowzorami fotografii, umieszczone na wystawie w bezładnym stosie. Ten istotny gest stanowić może wyjście poza granice fotografii i próbę zachowania owych ulotnych instalacji nie tylko w ich obrazowej, lecz również przedmiotowej formie. ¶



1 H. Belting, *Faces. Historia twarzy*, tłum. T. Zatorski, Gdańsk 2014, s. 25.

ROBERT JASIŃSKI

Abstrakcja – przemiana i reaktywacja

**O WYSTAWIE/MALARSTWO
SŁAWOMIRA RATAJSKIEGO
W WARSZAWSKIEJ GALERII BARDZO BIAŁA**



Wystawa Sławomira Ratajskiego jest głęboko osadzona w tradycji malarskiej. Przynosi aktualną refleksję nad współczesną rolą malarstwa abstrakcyjnego w świecie wszechogarniającej hiper-rzeczywistości, symulacji i dominacji mediów.

Sławomir Ratajski debiutował w burzliwych latach 80., tworząc serie wielkoformatowych ekspresyjnych płócien, pełnych napięcia i zagrożenia. Dominowały na nich figury ludzkie zespolone ze zwierzęcymi w gwałtownym procesie przemiany i nowych narodzin. Charakterystyczna, ostro kładziona farba, podkreślanie śladu pędzla, mocny, czarny kontur, unieruchamiający wirujące figury, i wykorzystywanie symboliki stały się znakiem rozpoznawczym młodego artysty. Obrazy przepełniała atmosfera powagi, zagrożenia i metafizyki. Lata 90. przyniosły wy-ciszenie formy, ograniczenie narracji na rzecz tajemniczych abstrakcyjnych form, które pulsowały we wnętrzu obrazu.

Wystawa w Galerii Bardzo Biała prezentuje najnowsze prace artysty, z lat 2012–2018. Ekspozycja jest niezwykle jednolita, konsekwentnie zbudowana i przemyślana. Otwierają ją dwie

pięciometrowe prace *Spójrz na mnie* i *Za horyzontem*. Pierwsza kompozycja stworzona została z zacieków płynnej farby, które spływają bezpośrednio po powierzchni płótna. Gdy się do niej zbliżamy, dostrzegamy jedynie czystą materię obrazu, gdy się oddalamy, widzimy ludzkie spojrzenie, wyłaniające się spomiędzy pionowych, jednostajnych smug żółci. Druga kompozycja, oglądana analogiczną metodą, prowadzi nas za horyzont wielkiego, błękitnego oceanu. Artysta buduje obrazy warstwowo, opiera je na podstawowej opozycji wnętrza i zewnątrz, konsekwentnie stosuje efekt nakładania dwu zróżnicowanych pod względem emocjonalnym planów i w ten sposób prowadzi grę z percepcją odbiorcy. Przestrzenie obrazów wzajemnie komunikują się i nakładają. Łączy je materia malarska, która ma za zadanie przykuć zmysły, ściągnąć uwagę widza, rozproszoną przez codzienne przekazy medialne, w kierunku elementów nieoczywistych, tajemniczych, poetyckich i egzystencjalnych. Kolorystyka prezentowanych prac jest jednolita i przemyślana. Dominuje w nich chłodna tonacja błękitów, żółci i czerwieni. Wpisana jest



w szerszy kontekst narracji, swoistej synergii kodów abstrakcji i symboliki.

W korytarzu galerii znalazła się praca *Kilwater 3*, rozdzielona przez wejście do kolejnej sali ekspozycyjnej. Słowo „kilwater” oznacza ślad pozostawiany przez łódź, który wszystko zasysa. W pomieszczeniu znajdują się dwie korespondujące ze sobą prace *Europa przed burzą* i *Europa czeka na deszcz*. Abstrakcyjna przestrzeń tych płócien przywołuje na myśl pełen napięcia pejzaż. Napięcie wynika ze spotkania się dwu potencjałów: nieba i wody, na chwilę przed uwolnieniem się ogromnej energii. W kolejnej sali znajdują się prace z cyklu map: *Mapa serca*, *Mapa ziemi*, *Mapa uczuć*. Ich ekspresja skoncentrowana jest na płaszczyźnie obrazu, zbudowanej ze smug, plam i zacieków różnokolorowej farby, zatrzymanych na chwilę w procesie mieszania. Powierzchniowa struktura wywołuje odczucie dystansu i refleksji. Wnętrze w tych obrazach nie istnieje. Artysta wydaje się mówić, że o emocjach i otoczeniu wnioskujemy po oznakach i pozorach, jakbyśmy sami sobie byli obcy.

W ostatnim pomieszczeniu galerii znajdują się prace pełne ekspresji i symbolicznych kodów.

Staną one podsumowaniem ekspozycji. Opisują dokonujący się proces przejścia przez kolejne progi wewnętrznych wtajemniczeń. Łączą subiektywne odczucie gęstości i otwartej przestrzeni. Następuje w nich zawieszenie granicy ciężenia, zjednoczenie z inną rzeczywistością, przemiana i powrót do realnego. Obrazy dają także wyraz procesowi ekspresji wewnętrznego doświadczenia, z którego pozostają niewiele mówiące strzępy, kawałki pierwotnej formy, smugi światła. *Nie powiem ci jak tam jest*, *Na progu dnia*, *Kurtyna*, *Cienie* stanowią podsumowanie wystawy o charakterze metafizycznym. Otwierają przestrzeń na co dzień ukryte przed okiem obserwatora, znajdujące się na granicy światów, gdzie odbywają się rytuały przejścia.

Artysta wszechogarniającej współczesnej hiperrzeczywistości, która generuje doskonałe, nieśmiertelne, narcystyczne symulacje, przeciwstawia abstrakcyjne przedstawienia o efemerycznej, subiektywnej narracji, mające służyć zachowaniu równowagi i homeostazy odbiorcy. Reaktywacja realnego rozpocznie się od malarstwa abstrakcyjnego, jeśli tylko będziemy w stanie skoncentrować na nim rozproszoną uwagę. ¶

KRZYSZTOF JURECKI

Od przejścia do misterium światła. Kilka słów o fotografii Karoliny Aszyk

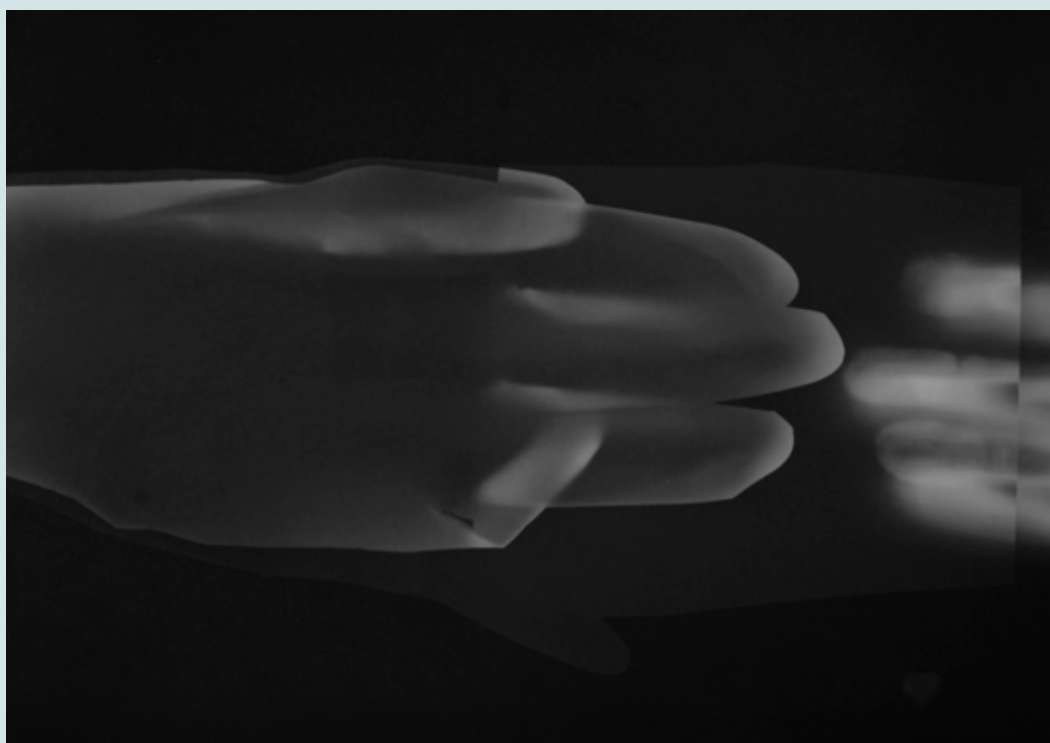



I





- ← KAROLINA ASZYK,
BETWEEN IV, 2014
- ↑ KAROLINA ASZYK,
PRZEMIENIENIE IV, 2011
- KAROLINA ASZYK,
PRZEMIENIENIE I, 2011





Karolina Aszyk jest z wykształcenia malarką po ASP w Gdańsku, po doktoracie w ASP w Krakowie i habilitacji z zakresu fotografii. Z różnych powodów jej druga pasja, jaką jest fotografia, stała się chyba najważniejsza. Przynajmniej na tym etapie życia. Karolina Aszyk jest wykładowcą na Uniwersytecie Gdańskim. W 2018 roku ukazała się książka *Karolina Aszyk. Autografia*, która zawiera podsumowanie jej działalności artystycznej, ale także teksty krytyczne. Publikacja jest habilitacją obronioną w Szkole Filmowej w Łodzi w końcu 2019 roku.

JAK PRZEDSTAWIA SIĘ DOJRZAŁY DOROBEK ARTYSTKI?

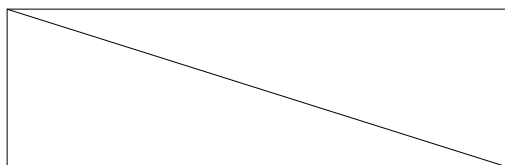
Cykl *Ossuarium* (2005) obejmuje portrety przywołujące na myśl stare, zniszczone fotografie, z zamazaną w różnym stopniu twarzą kobiety. Takie zamazanie wizerunku to także ukazanie kończącego się z biegiem czasu każdego życia. Prace kojarzą się z tradycją Stanisława Wyspiańskiego i jego poczuciem młodopolskiej melancholii, interpretowanej przez Józefa Tischnera jako umieranie ciała, które zaczyna się od naszego dzieciństwa czy od momentu, kiedy uświadamiamy sobie ten egzystencjalny fakt. Ekspozycja pokazana była w ciemnej przestrzeni Galerii FF w Łodzi, w której zarówno sposób prezentacji prac (podświetlane kasetony przypominające stojące nagrobki), jak i stworzony nastrój nawiązywały do starożytnych katakumb, żeby w ten sposób przypomnieć lub zmetaforyzować starożytne pochówki.

Przejsie I (2007) – cykl jest udaną próbą połączenia światła z ciemnością, elementów płaskich i przestrzennych. Niektóre prace mają formę abstrakcyjną, jak po ostatecznym przejściu lub przejściu wyrażonym językiem symbolu. Inne prezentowały twarz artystki, z wyrysowanymi liniami sugerującymi znikanie materii ludzkiej i przybliżanie się do tytułowego przejścia. Widzimy sugestywną twarz z zamkniętymi oczyma bądź patrzącą na to, co nieuniknione. Kolejne prace sugerują, że twarz oglądamy na fotografii lub nawet

na innej materii, nad którą rozgrywa się nieokreślony dramat przejścia, jakby jedna forma wchłaniała drugą. W warstwie formalnej niektóre prace przypominają dokonania Zbigniewa Treppy, męża artystki, teologa i teoretyka, wykładowcy na Uniwersytecie Gdańskim. Dominująca w cyklu twarz, najczęściej z zamkniętymi oczyma, jakby „opleciona” czarnymi liniami, spokojnie poddaje się temu, co nieuniknione. Jest uwięziona tak, jak my jesteśmy uwięzieni w tym życiu, podobnie jak w naszym ciele została uwięziona dusza, której jedyną drogą jest podążanie w kierunku światła. To światło w pracach artystki, wyłaniające się zza geometrycznych form, jest nieuniknionym elementem naszego bytu ułatwiającym przejście na drugą, niewidoczną w tych pracach stronę.

Przejsie II (2009) jest kontynuacją poprzedniego cyklu. Twarz Aszyk raz bardziej oświetlona, innym razem ciemniejsza, także podlega interwencji na negatywie. Brak im dramatycznego napięcia, ponieważ przejście jest nieuniknione. Czasami twarz widoczna na fotografii jest częścią fotografii w fotografii. To zabieg konceptualny, ale też inscenizacyjny, jak mistrzowskie działania Amerykanina Duane’a Michalsa. Strukturę fotografii i tła łączy u Aszyk ekspresyjna linia prowadząca w kolejnych pracach do swoistego zaniku twarzy. Forma drapania, o proveniencji graficznej, przypomina wybitne prace z lat 90. XX wieku Natalii LL. Prace niesłusznie zapominane w relacji do zbyt akcentowanej *Sztuki konsumpcyjnej*, którą w naszych czasach unieśmiertelnił neoliberalny kontekst marksistowskiej historii sztuki. Działania graficzne Aszyk są metodyczne, ale oczywiście metodycznie destrukcyjne w stosunku do prezentowanego własnego wizerunku, z pełną świadomością zbliżania się tego, co nieuchronne – przejścia.

Przemienienie (2011) – cykl wykonany został w technice fotogramu, z wykorzystaniem lateksowej rękawiczki, która pozwoliła ukazać niematerialność i zjawiskowość tytułowej przemiany. Przypomina mi to pewną fotografię Grzegorza Przyborka, który nawiązał do fragmentu słynnego fresku Michała Anioła z Kaplicy Sykstyńskiej. Oczywiście, problem przemienienia



→ KAROLINA ASZYK, OSSUARIA 22, 2005

przedstawiony został za pomocą różnych formuł. Aszyk ukazuje moment przechodzenia z jednego stanu w drugi, posługując się częściowo odmaterializowanymi fragmentami ciała, najczęściej dłońmi będącymi jednoznacznym symbolem, powszechnie znanym w historii sztuki. W tym cyklu widzimy zderzenie różnych form. Oczywiście, można się zastanawiać, która metafora jest najtrafniejsza. Mnie przekonuje *Przemienienie IV.1*, ponieważ dostrzegam w nim całość aktu przemienienia, ale, co warto dodać, w nowoczesnej formie, zarówno dotyczącej techniki fotogramu, jak i znaczenia sztuki abstrakcyjnej o charakterze aluzyjnym, sytuującym się między twórczością Kazimierza Malewicza a Stanisława Fijałkowskiego. W tym momencie warto wspomnieć o tradycji graficznej w fotografii stosowanej przez Stanisława Wosia, który w latach 90. XX wieku i w pierwszej dekadzie XXI wskazał ważną duchową ścieżkę. Na szczęście niektórzy nią podążyli.

Between (2014). Tym razem niejako podglądamy moment między bytem materialnym a duchowym. Sportretowane twarze częściowo są już wypełnione światłem wydobywającym się

z wnętrza, z zamkniętych, rozświetlonych oczu, rzęs, ust. Duże zbliżenia z zastosowaniem efektu negatywowego pogłębiają aspekt oniryczny prac. Artystka posłużyła się długoogniskowym obiektywem, dzięki któremu zmonumentalizowała twarze, czyniąc je dostojnymi i pięknymi. W rezultacie powstały bardzo interesujące i nietypowe portrety dzieci artystki, zawieszony wizualnie między ich klasycyzmem w formie a eksperymentem wynikającym z techniki fotograficznej.

Kolekcje (2015) to pierwszy cykl wykonany w kolorze. Przedstawiony stół skrywa różne tajemnice, przywodząc na myśl mensę ołtarzową. Jest miejscem, na którym lub nad którym dokonuje się misterium światła. Nie mam wątpliwości, że w znaczeniu boskim, mimo że przybiera różne kolory i formy, w tym popękane lustro o formach antropomorficznych. Ponownie nie wprost pojawia się tradycja Malewicza i jego *Czarnego kwadratu* oraz nowoczesna melancholia Marka Rothko. Kolejne prace cyklu to ślady, które po nas zostają: zarysy stóp, rozmyte fragmenty pleców, części ubrań. Powoli wszystko znika, przybierając formę wijącego się węża, powszechnie



utożsamianego z grzechem i złem, ale w tym przypadku symbolu odrodzenia i przemiany.

Czasami kolorytem i nastrojem te ekspresjonistyczne fotografie przypominają jedyne w swoim rodzaju turpistyczne malarstwo Zdzisława Beksińskiego. Ale cel Aszyk był zupełnie inny niż Beksińskiego. W jej przypadku przedstawienia torsu bez głowy były związane z poszukiwaniem nieokreślonego bliżej życia (*Kolekcja VIII*).

ZNACZENIE TWÓRCZOŚCI

Jak żyć w świecie bez znaczenia duchowości i wartości? W którym dominującym wyznacznikiem jest instytucjonalna koncepcja sztuki George'a Dickiego, która nie wytrzymała już próby czasu. Jesteśmy w trakcie poszukiwań nowych dróg i rozwiązań. Tylko czy w założeniu dotyczącym pluralistycznego świata znaczeń, odbić możliwa jest jeszcze sztuka bezinteresowna, jaką uprawia na przykład Aszyk? Bez aspiracji do pokazu w Zachęcie, CSW w Warszawie czy w PGS w Sopocie? Czy dyrekcje tych instytucji zetknęły się ze sztuką Karoliny Aszyk? Nie znam odpowiedzi na to pytanie. Wielkie „kombinaty sztuki” na świecie i w Polsce zainteresowane są głównie twórczością wywodzącą się z pop-artu i świata

reklamy, żeby była potencjalnie „łatwa”, śmieszna, a dodatkowo atakowała władzę, ponieważ takie są ogólne oczekiwania szerokiego kręgu odbiorców.

Większą szansę widzę w działaniach małych galerii, które niestety długo będą musiały poczekać na uznanie. Dlatego na własny użytek odkrywam skromną z założenia sztukę Aszyk od lat próbującą przybliżyć się do problemu śmierci, także w osobistym i oczywiście uniwersalnym znaczeniu. Temat jest klasyczny, a jednocześnie trudny, gdyż często zbanalizowany lub skryty za ortodoksją przekazu religijnego. Za pomocą przedmiotów codziennego użytku (zbite lustro) oraz odwołań do dawnej, ale także współczesnej tradycji religijnej, wykorzystując również swoje doświadczenie z zakresu malarstwa, artystka stara się nam przekazać swoją intymną wykładnię jednego z najtrudniejszych tematów. Myślę, że nie tylko dla mnie jest to dogłębnie poruszające. ¶



ANNA SZARY

Zdradliwość obrazów według Liliany Porter

FOTOGRAFIE
KAJA MARZEC



27



L P:



Pluszowa, niewielkich rozmiarów owieczka przygląda się pocztówkowej reprodukcji obrazu *Portret mężczyzny z monetą* Hansa Memlinga. Zabawka stoi bardzo blisko przedstawienia i wygląda tak, jakby usilnie wpatrywała się w twarz mężczyzny. Ta kontemplacja jest jednak bezcelowa i pusta, raczej nie dojdzie tutaj do porozumienia. „Zbaranienie” udziela się także widzom, którzy gubią się w interpretacjach i w każdej kolejnej sali wystawy Liliany Porter są podobnie zaskakiwani. W pierwszej kuratorka wystawy Magda Kardasz zestawiała prace z różnych okresów twórczości artystki, które razem tworzą katalog środków, jakimi posługuje się Porter. Brakuje jedynie filmów wideo, których obszerny pokaz znajduje się w ostatniej sali wystawy.

W realizacjach argentyńskiej artystki jedyną konkretną i rzeczywistą postacią jest ona sama. Konsekwentnie od lat 70. XX wieku pozostałych bohaterów stanowią stare zabawki, tandetne figurki, domowe sprzęty znalezione gdzieś na targach staroci. Liliana Porter przez lata zgromadziła pokaźny zbiór, którego poszczególne elementy odnaleźć można na jej fotografiach,

grafikach, w filmach czy instalacjach. Aranżuje z nich zaskakujące połączenia, inicjuje interakcję między nimi, zmusza nieożywione przedmioty do aktywności, które nazywa *sytuacjami*. Jedną z nich została zaaranżowana w ścienniej niszy, do której włożono kilkanaście postaci, między innymi szmacianą Myszkę Miki, miniaturkę Jezusa z Buenos Aires, białego pudła, chińskie porcelanowe figurki. Tytuł *Oni* (2018) sugeruje, że mamy do czynienia z grupą będącą w opozycji do nas. I rzeczywiście, patrząc na skądinąd znane przedmioty, doznajemy wrażenia ich ogromnego wyobcowania. Zamknięte za szybą, pozbawione swojej funkcji i zupełnie nieprzydatne, dzięki pełnemu miłości spojrzeniu artystki zyskują osobowość i ożywają, stają się nośnikami osobistych historii. Porter nie tylko daje drugą szansę starym przedmiotom, one stają się jej przedłużeniem, symbolem, są jak antyczny chór komentujący przebieg akcji. Pozują do fotografii niczym doświadczeni modele, przyjmując określone pozy i niejednokrotnie przywdziewając maski, jak w pracy *Przebranie (z maską małpy)* z 2007 roku, w której figurce drewnianego

kangura artystka doczepiła małą maskę. Tutaj, podobnie jak w pracy *Futro* z 2004 roku (zdjęcie pudła zabawki kontemplującego swoje odbicie w lustrze), mamy do czynienia z podwójną reprezentacją. Po pierwsze, każda użyta figurka jest uosobieniem ludzkich cech i zachowań. Po drugie, tytułowe *sytuacje* nie tylko zostają przez artystkę zaaranżowane, ale także podlegają aktowi sfotografowania i jako fotografia zostają poddane interpretacji publiczności. Powstaje swoista reprezentacja w reprezentacji, której symbiozą są instalacje z wykorzystaniem miniaturowych figurek. Mogą one być wplątane w skomplikowane narracje lub też wykonywać domowe czynności, takie jak tkanie (*Tkaczka*, 2018), zamiatanie (*Czerwony piasek*, 2018), malowanie ścian (*Malujący mężczyzna*, 2018), zawsze jednak zostają przytłoczone ogromem materii wokół. Następuje zaburzenie granicy między przedmiotem i obrazem, a wymyślone przez Porter sytuacje jakby wymykają się spod kontroli i symbolicznie rozlewają na ściany galerii, co jest jednocześnie fascynujące i przerażające. Małe figurki są konfrontowane z czymś dużo większym od siebie, czego skalę można ocenić jedynie z oddali.

W całej wystawie podskórnie obecna jest katastrofa. Prace *Groźba śmierci* (1995), *Striptiz z nazistą* (tryptyk, 2004), *Sytuacja z pingwinem* (dyptyk, 2004) opowiadają o przemocy i strachu, a przekaz jest tym silniejszy, im bardziej niewinne objekty wybiera artystka. Gumowe kacuszki, różowe pudle czy figurki dzieci poddawane są niepokojącym praktykom – na głowie tli im się knot, są miażdżone, topione i dziurawione. Każdy z tych przedmiotów ma swoją reprezentację w rzeczywistości, z którą widz mocno się identyfikuje. Dotyka go domniemane cierpienie przedmiotów, którym artystka nadaje ludzkie cechy. Jej zabiegi są bardzo proste, minimalistyczne, a jednocześnie niosą bogate, metaforyczne znaczenia.

Kulminacją myślenia katastroficznego są krótkie filmy animowane, w których artystka wykonuje na figurkach rozmaite zabiegi i eksperymenty. Poddaje refleksji zjawisko czasu, jego nieuniknionego upływu, braku możliwości cofnięcia się do punktu wyjścia. Szczególnie widoczne jest to

w filmie *Wściec się*, gdzie figurki zostają w bardzo powolnym tempie zatopione w czerwonej płynnej masie, która wciąga je i niszczy. Pod przykrywką niewinnej zabawy Porter opowiada o opresji, wewnętrznym rozbiciu i systemach przemocy. Nie osadza ich jednak w określonym kontekście, jej wystawy istnieją w oderwaniu od czasu, podejmując elementarne kwestie, po prostu trwają. Nie zawierają żadnych podpowiedzi na temat czasu, w którym powstają, są uniwersalne i dotyczą elementarnych problemów człowieka.

Osobną część prac stanowią grafiki i rysunki, od których Porter zaczynała twórczość w latach 70. ubiegłego wieku. Dużą rolę odgrywa w nich linia, pojawiająca się jako metafora życiowej drogi, a także jako zapis poszczególnych etapów tworzenia dzieła sztuki, włączając w niego korekty i retusze. W serii rysunków *Poprawki* Porter zabawnie zaznacza czerwonym kolorem linie, które zostały skorygowane. Różnica między wersjami pierwotną i ostateczną jest ledwo zauważalna, a wydaje się, że dla widza także zupełnie nieistotna.

Sytuacje – to pierwsza tak duża prezentacja dzieł artystki w Polsce. Wykształcona w Argentynie, Porter od lat 60. mieszka w Nowym Jorku, wielokulturowym tyglu, gdzie trudno się wyróżnić. Jednak artystka dość wcześnie wykształciła swój niepowtarzalny styl będący mieszaniną surrealizmu, konceptualizmu, sarkastycznego humoru, szacunku do przedmiotu i specyficznej gry z widzem, która opiera się na zdradliwości prezentowanych przez nią obrazów. ¶

KRZYSZTOF JEGLIŃSKI

O kulturze, o polityce, o poezji i o sztukach wizualnych



SZTOKHOLM W LUTYM 2019 ROKU

→ LARS OLSSON, OXALIS

↓ GRUPA FORMA, 17 000



1

Po stu trzydziestu i jeszcze jednym dniu od ostatnich wyborów do parlamentu klasa polityczna Szwecji zdołała wreszcie wytargować rząd. Nowy rząd, poza drobnymi zmianami, jest raczej starym rządem. Niestety, i tym razem, jak przed czterema laty, Partia Socjaldemokratyczna, rezygnując z dumnych, socjaldemokratycznych tradycji walki o wolną, powszechnie dostępną i niezależną kulturę, oddała tekę ministra kultury w ręce członka Partii Zielonych.

Partia Zielonych jest raczej nieszkodliwym, minimalnej wielkości ugrupowaniem zrzeszającym aktywistów o bardzo różnej proveniencji, o zróżnicowanych poglądach i często sprzecznych przekonaniach. Nie ma żadnego programu

w sprawach kultury. Zdaniem Zielonych kultura nie ma wartości sama w sobie, nie jest celem polityki, lecz instrumentem do produkcji prawd obiegowych w ramach systemu właściwego i dozwolonego myślenia. Kultura jest zaledwie narzędziem władzy.

Amanda Lind została ministrem kultury i demokracji, dodatkowo odpowiada za sprawy sportu. Minister nie zdążyła przyjść do pracy, a już rozpętała sztorm. Chodziło o fryzurę ministra, bo minister wyposażona jest we fryzurę ogromną, tak dużą, że na oficjalnych zdjęciach rządowych zasłania innych ministrów, czego, jak wiadomo, robić nie wypada. Następny sztorm silnie wstrząsnął życiem klasy oświeconej. Mianowicie okazało się, że idolem naszego całkiem nowego ministra od spraw kultury i demokracji jest partyjny kolega Mehmet Kaplan. Mehmet Kaplan, zasłużony działacz Partii Zielonych, był przez pewien czas ministrem w poprzednim rządzie socjaldemokratyczno-zielonym. Rząd musiał jednak opuścić, albowiem nie tylko rządził Szwecją, ale też udzielał się w różnych organizacjach wyposażonych w zdecydowanie niewłaściwe poglądy

i groźne ambicje. Osoba pracująca jako minister w szwedzkim rządzie nie może brać udziału w spotkaniach tureckich neofaszystów, nie może brać udziału w spotkaniach tureckich Szarych Wilków. Ministrowi nie wypada bywać w środowiskach antysemitów i neonazistowskich.

Niestety, obawiam się, iż minister odpowiedzialny za sprawy kultury i demokracji nie rozumie, że nie rozumie pewnych ważnych rzeczy.

2

We wtorek, 5 lutego, przewodniczący parlamentu szwedzkiego Andreas Norlén złożył wizytę przewodniczącej parlamentu Finlandii Pauli Risikko. Piąty dzień lutego jest w Finlandii dniem wieszca Johana Ludviga Runeberga. Finlandia poetę kocha, więc świętuje; odbywają się koncerty, czytanie wierszy i kolektywne zajadanie ciastek nazywanych torcikiem Runeberga.

32 Przewodniczący parlamentu szwedzkiego Andreas Norlén skradł jednak gospodarzom ich narodowe i patriotyczne świętowanie, stając się jednocześnie faworytem wszystkich środków masowego przekazu w Finlandii. Nieznany polityk ze Szwecji został ulubieńcem społeczeństwa fińskiego. Jak on to zrobił? Otóż stojący w hotelowym lobby przewodniczący parlamentu został nagle wciągnięty w rozmowę z dziennikarzami. Po chwili rozmowy z przedstawicielami lokalnych mediów zwrócił się do fińskiej publiczności, przesyłając pozdrowienia z okazji obchodów dnia Runeberga, a na zakończenie, z pamięci, wyrecytował dzieło wieszca: dwadzieścia osiem wersów eposu narodowego *Sven Duva*.

Dwadzieścia osiem wersów!

3

Wernisaż wystawy Wiosennego Salonu w Liljevalchs jest sygnałem nadchodzącej wiosny. Od 1921 roku artyści najprzeróżniejszych kategorii zawodowych, ideologicznych, artystycznych, wiekowych etc. starają się o dopuszczenie swych

prac do wielkiej, wspólnej wystawy. W tym roku o miejsce starało się 3538 osób. Zakwalifikowało się 136 artystów, w wieku od 18 do 93 lat, którzy pokazują 254 prac.

Otwartość, wolność wypowiedzi artystycznej, dziwactwa, kicz i eksperyment, humor i zaangażowanie w problemy dzisiejszego świata – wszystko to jest nadal podstawą niebываłej popularności wystawy. W ubiegłym roku Wiosenny Salon odwiedziło 122 146 osób.

Na tegorocznej wystawie mniej jest niż zazwyczaj obrazów haftowanych, mało jest kwiatów i ptaków, ale za to sporo portretów koni, psów i budynków. W tym kilka imponujących rysunków architektonicznych... ze śladami kleju, gumki do ścierania i plam po kawie. Dominuje malarstwo zimowe, szarawe, ale są też kolorzyści, więc czasem pojawia się pulsujący, intensywny kolor. Zebrali się tu prawie wszyscy, mamy więc i ekspresjonistów, i reprezentantów „naiwnego” modernizmu, „historycznych” kolorystów, ale i artystów zajmujących się minimalizmem, a nawet abstrakcją geometryczną, i tak dalej, i tak dalej. Są tu prawie wszyscy.

Największą pracą na wystawie jest rzeźba składająca się z 17 tysięcy ręcznie wykonanych, malowanych i zdobionych drewnianych klocków. Instalacja poświęcona jest grupie 17 tysięcy uchodźców, którym grozi wydalenie ze Szwecji i przymusowy powrót do Afganistanu. 1500 artystów wzięło udział w stworzeniu rzeźby.

Frekwencja i autentyczne zainteresowanie publiczności działalnością Wiosennego Salonu pokazują, jak ważną rolę w życiu demokratycznego społeczeństwa odgrywa sztuka. To uwaga potrzebna, gdy się szuka odpowiedzi na pytanie: jak jest możliwe, że w Sztokholmie, niedużym przecież mieście, działa przeszło sto galerii zajmujących się animacją, produkcją i pokazywaniem sztuki?

A za oknem słońce, śnieg i zapach nadchodzącej wiosny. ¶

Czy wolność jest kobietą?

Jakie artystyczne treści zawrzeć można w haśle „Kobiety a dyskurs narodowy”? Zwłaszcza w kontekście bardzo szerokim, obejmującym różne regiony świata? Na zdefiniowanej w ten sposób wystawie spotykają się historie niepodległości takich państw jak Gwinea Bissau czy Mali, dzieje Wietnamu i „swojska” fotografia kurtki Józefa Piłsudskiego, a raczej jej rewers – jako symbol tego, co w historii naszej niepodległości pozostało ukryte. Są tu biegnące w przyszłość afrykańskie kobiety i zapomniane chorwackie uczestniczki ruchu oporu, pominięte twórczynie „Solidarności”, ale też portrety Róży Luksemburg. Są, m.in. *Ciało kobiety* i inne słowa Jadwigi Sawickiej, *Dziesięć panien* Katarzyny Górnej, ironiczna i dwuznaczna *Śmierć patrioty* Zbigniewa Libery, Aleka Polis i Tony Cokes – szczypta surrealizmu, rosnąca siła kobiet i wciąż obecna mizoginia, publicystyczne teksty i odrobina poezji. Wszystko to zostało pokazane w pracach 29 artystek i artystów, blisko w połowie z Polski, a w pozostałej części z państw świeżo wyzwolonych lub wyzwalających się, w formie wędrówki przez swasty labirynt, wzdłuż niskiego muru, niby przez

opustoszałe osiedle, w którym pojawiają się wyłonione z pamięci postaci i miejsca.

Niepodległe – wystawa trwająca w MSN od października 2018 do lutego 2019 miała dopełnić obchody stulecia naszej niepodległości wątkiem poświęconym kobietom, ich udziałowi w ruchach niepodległościowych, ich zaangażowaniu oraz formom zapomnienia i przemocy, jakiej doświadczały. Wydarzenie – jak pisze kuratorka Magda Lipska – *odwołuje się do różnych tradycji niepodległościowych na świecie: poczynając od 1918 roku, poprzez rok 1945, który zapoczątkował dekolonizację Południa, po rok 1989 wyznaczający koniec reżimu komunistycznego w Europie i dający początek nowej, globalnej epoce w dziejach świata*. Kobiety są bohaterkami, a właściwie narratorkami tej wystawy, prowadzą nas przez historie zapomnianych bojowniczek i ofiar opresyjnych systemów.

Czasem wystarczą drobne gesty – jak ten wykonany przez Zuzannę Janin, która przywróciła obecność działaczki „Solidarności” Ewy Ossowskiej na fotografii obok Lecha Wałęsy – wymazanej w filmie Wajdy, a poznanej dzięki pracy dokumentalistów i projektowi *Solidarność według kobiet*. Czego symboliczne dopełnienie stanowi inny gest zamiany – działanie Sanji Ivecović ze słynnym plakatem Tomasza Sarneckiego *W samo południe*, zachęcającym do głosowania w pierwszych demokratycznych wyborach 4 czerwca 1989, przekształcenie postaci Gary’ego Coopera z kartą wyborczą zamiast pistoletu w postać kobiety: *Niewidzialne kobiety „Solidarności”*. Ta sama artystka przypomina o innych, czczonych w dawnej Jugosławii, dziś zapomnianych bohaterkach walczących i zamordowanych w czasie II wojny światowej. Nadaje im wygląd supermodelek z luksusowych magazynów mody, podkreślając ideologiczną i jakościową zmianę, jaka zaszła w sposobie myślenia ludzi z dawnego komunistycznego bloku. W inny sposób przywraca pamięć swym bohaterkom – jako poznanym i bliskim dzięki rodzinnym opowieściom – Zuzanna Hertzberg. Cykl sześciu kolaży *Ochotniczek Wolności* przypomina o żydowskich Polkach, które walczyły w wojnie domowej w Hiszpanii (1936–1939), i stanowi udane połączenie archiwalnych materiałów z własną twórczością, malarski komentarz do losów wybranych kobiet. Zamknięte w szkatułkach lub szufladach wspomnienie zyskuje osobisty, emocjonalny charakter.

Pośród wielu obecnych na wystawie prac znalazły się tak znane jak obrazy Marlene Dumas, która, malując serie zdjęć zapożyczonych z gazetowych newsów, nadaje im wiarygodność prywatnego gestu i pozwala zobaczyć konkretne osoby z ich konkretnymi historiami. Jednak to fotografia, wideo, dokument i kolaż są przeważającymi sposobami działania w tym swoistym muzeum pamięci. Wychodząc od fotograficznej obiektywizacji faktów, artystki obdarzają je konkretnymi twarzami, eksponują podmiotowość wydarzeń, reinterpretują je w autonomiczny sposób. Jak Catarina Simao, która wybrała z filmu o masakrze w Mueda, jednym z najważniejszych

wydarzeń w historii walki o niepodległość Mozambiku, fragment z jedyną obecną tam kobiecą postacią. Albo jak Namu Trinh T. Minh-haw w osobistym dokumencie z historii Wietnamu opowiedzianej w dużej części za pośrednictwem wywiadów z pięcioma kobietami. Te i wiele innych prac to przykłady przejmujących historii krajów odległych od nas, niemal nieznanych. Niewiele o nich wiemy, nasze światy nie spotykają się. Czy, gdy różnica między pierwszym a pozostałymi światami wciąż się pogłębia, coraz silniejsze kobiety Północy chcą nieść pomoc tym z biednego Południa? Czy wystawa ma być wyrazem jedności kobiet, czy socjologicznym projektem badawczym?

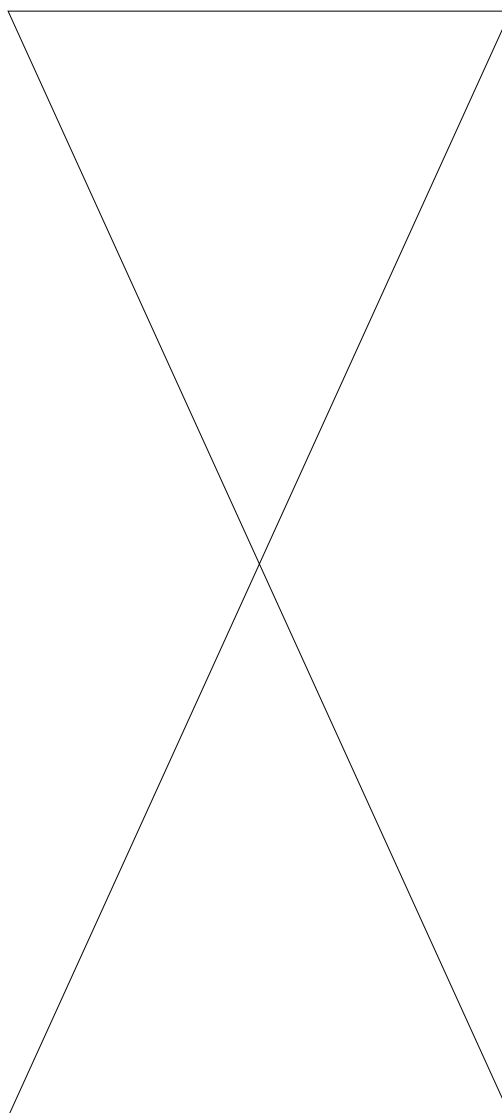
Waleczna Marianna, bogini wiedząca lud na barykady, greckie boginie, Matka Polka – postać kobieca często była i jest symbolem, alegorią pokoju, wolności, ojczyzny, tradycji, kultury. Figura kobiety, jako tej, która chroni, strzeże, wychowuje, zakorzeniona jest w wielu tradycjach. Gorzej z konkretnymi przykładami konkretnych osób, z wyjątkami takimi jak Joanna d’Arc czy nasza Emilia Plater. Symbole obdarzone są nieśmiertelnością i pozostają anonimowe. Patronują raczej niż biorą udział. Ale przecież *Wojna nie ma w sobie nic z kobiety* i niesie zupełnie pozbawione heroizmu, wypierane przez oficjalną propagandę cierpienie, jakie opisała w swojej książce Swietłana Aliksiejewicz. A może *Wolność jest kobietą* – tak z kolei zatytułował swoją reporterską wystawę, pokazywaną w ramach obchodów święta wolności, rocznicy pierwszych wolnych wyborów w 1989 roku, Chris Niedenthal.

– *There is no true social revolution without the liberation of women* – głosił jeden z ważniejszych przywódców postkolonialnego świata, pierwszy prezydent Burkina Faso Thomas Sankara. *Wolność, która tylko z rzadka – w momentach kryzysu lub rewolucji – bywa bezpośrednim celem działań politycznych, jest w istocie racją tego, że ludzie w ogóle żyją razem w ramach porządku politycznego. Bez niej życie polityczne, jako takie, byłoby bezsensowne. Wolność stanowi bowiem rację bytu polityki, a doświadczamy jej przede wszystkim w działaniu. Taka wolność, której istnienie*

zakładamy we wszelkiej teorii polityki i z którą muszą się liczyć nawet zwolennicy tyranii, stanowi dokładne przeciwieństwo „wolności wewnętrznej”, czyli pewnej duchowej przestrzeni, w której ludzie mogą znaleźć schronienie przed zewnętrznym przymusem (...) – pisała Hannah Arendt. Bardzo rzadko zdarzają się dzieła, które potrafiłyby unieść taki temat. Czy istotnie wiadomo, dlaczego wszystkie pokazane prace zostały zgromadzone pod wspólnym hasłem? Czy nie dopiero podporządkowane tematowi zyskują wspólny sens?

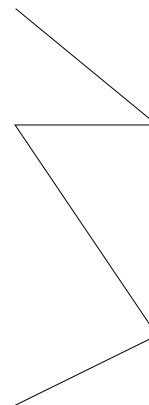
Wystawa, obarczona sporym materiałem objaśniającym, przypomina zajęcia edukacyjne. Mimo że zrodzona z emocji, przez nadmiar treści nieczęsto porusza nas emocjonalnie. Jedną z niewielu takich poruszających prac jest projekcja wideo „żywych obrazów” afrykańskiego artysty Kudzaini Chiurai, *Żyjemy w ciszy* (Rozdział 1-7), która odwołuje się do głębokiej i ważnej symboliki związanej z ciszą, jako przestrzenią wykraczającą ponad doraźną rzeczywistość. Łączy to, co historyczne, z tym, co symboliczne, operując ciszą i muzyką, bezruchem, zawieszeniem i powolnym odsłanianiem obrazów i znaczeń.

Wielość niekoniecznie musi być ekspozycyjną zaletą – giną w niej prace o charakterze manifestu, na przykład *Wolność i zmiana* Lubainy Himid ukazująca dwie biegnące po plaży afrykańskie kobiety, przywołująca i nadająca nowy sens znanemu obrazowi Pabla Picassa. Kwestia kobieca w obchodach niepodległości została odnotowana. Projekt badawczy trwa. ¶





Aktualny międzynarodowy artystyczny performance



36

Początki artystycznego performance'u sięgają czasów I wojny światowej i dadaizmu. W 1916 roku w Szwajcarii lider dadaistów Hugo Ball stworzył manifest wzywający do wykreowania nowej formy sztuki opartej na intuicji, irracjonalnej zabawie i pozbawionych sensu działaniach zaspokajających potrzeby nowego społeczeństwa. Dadaści przeciwstawiali się kantowskiej filozofii logicznego, poznawczego i racjonalnego widzenia świata. Realizowali poszerzone pojęcie sztuki, do którego włączyli dokonania poetów, muzyków i tancerzy.¹

W latach 60. XX wieku koncepcję dadaistów podchwycił twórca ruchu Fluxus, Amerykanin pochodzenia litewskiego George Maciunas. W ramach swych poszukiwań dotyczących antysztuki zaproponował żywą twórczość. Zwolennicy Fluxusu, odchodząc od statycznych instalacji, zainteresowali się akcjami w wykonaniu samych artystów.

Do dziś performance uważany jest za trudną do oszacowania efemeryczną wypowiedź. *Performance dokonał rewolucji (...)* Podważył kulturowe podstawy sztuki² – wyczytałam w polskiej Wikipedii. Ciekawą publikację znalazłam na niemieckim portalu internetowym Kunstplaza: *Publiczność konfrontowana z wystąpieniami performerów zastanawia się nad tym, czy to, co proponują, jest sztuką, czy nie? Ale w wolnym kraju zapewne o tym, co jest sztuką, decyduje sam artysta. Zważywszy, że o tym, co jest autem i jak wygląda auto, decyduje jedynie producent samochodów. Podobnie jak o tym, co jest czekoladą, decyduje fabrykant czekolady...*³ Moim zdaniem wartościowanie performance'u zależy od definicji sztuki, jaką się posługuje odbiorca.

Obecnie trudno znaleźć teksty opisujące aktualny stan światowego performance'u. Najwięcej

1 <https://saetzeundschaetze.com/2016/03/20/hugo-ball-dada/>

2 https://pl.wikipedia.org/wiki/Historia_polskiego_performance

3 <http://www.kunstplaza.de/kunstlexikon/art-o-gramm-was-ist-eigentlich-performance-art/>



- ✦ ELISA OSBORNE I YIDAN ZENG, PERFORMANCE FESTIVAL NEXUS, MIAMI 2017, FOT. ALEXANDRA HOŁOWNIA
- ♣ JOLANDA JANSEN, FESTIWAL PERFORMANCE'U CROSSING2, PRAGA 2018, FOT. ISTVAN KOVAC
- ♣ GRUPA AMOEBA (PL, UK, BE), FESTIWAL PERFORMANCE'U CROSSING2, PRAGA 2018, FOT. ALEXANDRA HOŁOWNIA



artykułów przybliżających ten rodzaj sztuki nawiązuje do amerykańskich prekursorów z lat 60. Niemal zawsze wymieniani są: John Cage, Allan Kaprow, Yoko Ono, Nam June Paik, ale także niemieckojęzyczni protagoniści Joseph Beuys, Valie Export oraz akcjonści wiedeńscy. Ci historyczni performerzy byli z wykształcenia muzykami lub artystami wizualnymi. Performance stanowił dla nich jedynie formę dodatkowej wypowiedzi. Czytając życiorys Nam June Paika albo Johna Cage'a, łatwo zauważamy, że w pierwszej kolejności wspomniane są inne działania związane z ich dorobkiem.^{4,5} Na przełomie lat 70. i 80. pojawili się twórcy uprawiający wyłącznie performance. Najbardziej znani to: Joan Jonas, Marina Abramović i Ulay, Jamie Lee Byers, Boris Nieslony. Z Polaków wymieniałbym Włodzimierza Kaźmierczaka, Ewę Rybską, duet Kwiekułik, Zygmunta Piotrowskiego, Zbigniewa Warpechowskiego. Chodzi tu o osoby mniej marginalizujące performance w stosunku do pozostałych dziedzin.

Z biegiem lat performance zdobył mocną pozycję w świecie sztuki. Pod koniec lat 90. globalizacja przyniosła wielkie zmiany. Przede wszystkim odezwany od sztuk pięknych performance artystyczny stał się zupełnie niezależnym, interdyscyplinarnym kierunkiem skupiającym ludzi różnych zawodów, głównie choreografów, takich jak: Jérôme Bel, Isabel Lewis, Tino Sehgal. Lansowani przez Muzeum Sztuki Współczesnej Tate oraz Hansa Ulricha Obrista, szefa londyńskiej galerii Serpentine, z powodzeniem prezentowali swe spektakle w międzynarodowych, nobilitowanych przestrzeniach przeznaczonych do ekspozycji sztuk wizualnych, w muzeach, w galeriach oraz halach wystawienniczych. W pierwszej dekadzie XXI wieku postępowo dalsze konsekwentne przesunięcie centrum sztuk w kierunku peryferii. Festiwale performance'u zaczęto organizować w Argentynie, Brazylii, Kenii, Bangladeszu, Indonezji, na Tajwanie. W Europie prężne ośrodki tego kierunku

działały w Grecji i na Cyprze, gdzie pracuje Petros Konnaris oraz założycielka grupy Performance Shop, Lia Haraki (wyróżnienie za pawilon Cypru na Biennale w Wenecji 2013). Z dumą nadmieniam, że w 2018 roku Lia Haraki tańczyła, partycypując w moim utworze *Alexandra Fly Dance* podczas spotkania All Night Long na Cyprze.

Globalizacja zdetronizowała więc Amerykanów, dając szansę na zaistnienie nowym idolom. W 2018 roku, na festiwalu Crossings2 w Pradze, zaprezentowały się współczesne twarze polskiego performance'u: Dominika Katarzyna Borkowska, Kuba Falkowski, Piotr Kozakiewicz działający aktywnie w Antwerpii, pod pseudonimem Sonic Photon, oraz ja, autorka tego tekstu. Crossings2 był maratonem stanowiącym platformę wymiany doświadczeń artystów z całego świata. W 2018 roku w Crossings2 brało udział 40 uczestników, także z krajów pozaeuropejskich. Z Brazylii przyjechała Mariana Rocha, z Argentyny Natacha Voliakovsky, z Kanady Belina Campbell i Christian Bujold. Poza tym obalenie centrum spowodowało, że na mniejszych europejskich uczelniach artystycznych powstały wydziały performance'u. Jedną z ważniejszych szkół w tej dziedzinie stała się Akademia Sztuk Pięknych w Helsinkach, która utworzyła studia magisterskie – Live Art and Performance Studies (LAPS).⁶ Jej absolwent, Czech Antonín Brinda, zainicjował festiwale performance'u w Mińsku,⁷ Kijowie⁸ i Tallinie.⁹ Zamieszkały w Nowym Jorku chilijski artysta Hector Canonge¹⁰ zaczął organizować cykliczne imprezy performance'u w Boliwii oraz Ekwadorze.¹¹ Moim zdaniem wystąpienia artystów z Europy i z krajów pozaeuropejskich różnią się narracją i techniką. Inaczej wypowiadają się Latynosi, inaczej

38

4 https://en.wikipedia.org/wiki/John_Cage

5 https://en.wikipedia.org/wiki/Nam_June_Paik

6 <https://www.uniarts.fi/en/laps>

7 <https://performensk.com/about>

8 <https://www.facebook.com/events/181407339228957/>

9 <http://www.openairprogram.cz/ucinkujici/detail/antonin-brinda-heidi-hornackova>

10 <http://www.hectorcanonge.net/>

11 <https://www.facebook.com/notes/latitudes/latitudes/287896761910410/>

Białorusini. Rodowód kulturowy i pochodzenie performerów kształtuje ich twórczość.

Włoscy futuryści wpłynęli na formę akcji artystycznych w Europie opartych na fizycznym obłądzeniu i prowokacji. Performerzy z krajów azjatyckich: Bangladeszu, Indonezji i Tajlandii odwrotnie – stronią od wszelkich skandali. Koncentrują się raczej na rytuałach, surrealnych wizjach, konceptualnych działaniach badawczych z zakresu sztuki i nauki. W 2015 roku na tragach Art Basel w Bazylei pochodzący z Tajlandii, Rirkrit Tiravanija przeprowadził kilkudniową grzeczną akcję publicznego przyrządzania i konsumowania posiłków zatytułowaną *Do We Dream Under The Same Sky*,¹² niemającą nic wspólnego z szaleńczym przekraczaniem granic. Natomiast łamanie tabu, destrukcję, praktyki ekstremalnej wytrzymałości własnego ciała, a niekiedy też ciało zwierząt praktykują Chińczycy (Zhang Huan, Xu Bing, Huang Wenya, He Yunchang). Bardziej liberalni bywają Tajwańczycy. Mam tu na myśli polegający na kolektywnej zabawie w wampira performance *Kiss it better* autorstwa zamieszkałego w Paryżu tajwańskiego artysty Rivera Lina. *Kiss it better* wystawiono podczas Manifesta 11 w Kabarecie Voltair w Zurychu w 2016 roku. Performerzy z byłych republik radzieckich chętnie włączają do swych występów perfekcyjne czynności sportowe, a nawet numery cyrkowe. Leży to w tradycji rosyjskiej awangardy. Wspólną cechą twórców z Łotwy i Białorusi są dążenia do wykreowania bajkowej aury, nastrojów spowodowanych światłem i specjalnie wybranym miejscem. Natomiast Francuz Jérôme Bel świadomie zironizował perfekcję na rzecz socjalnych obserwacji. Biorąc udział w festiwalu performance'u Nexus w Miami, zauważyłam, że hiszpańskojęzyczne uczestniczki, Elisa Osborne oraz Verónica Peña, własne performatywne utwory podporządkowały regule początku, rozwinięcia i zakończenia.

12 <https://www.blouinartinfo.com/news/story/1180291/rirkrit-tiravanija-on-his-hospitable-art-basel-intervention>

Struktury tej nie przestrzegano w ogóle podczas spotkania w Open Performance Academy w Rotterdamie.¹³ Holenderka Jessica van Deursen, absolwentka Wydziału Sztuki Willem de Kooning Academy, zakończyła swój autobiograficzny występ zupełnie niespodziewanie.

Kiedy w latach 2008–2012 wykładałam performance w prywatnej szkole aktorskiej Theacademy w Berlinie, zastanawiałam się nad jego długością. Z mojego punktu widzenia performance powinien być krótki. Choć obecnie trwa moda na bardzo długie kawałki. Przykładowo w 2010 roku wystąpienie Mariny Abramović *The Artist is Present* w Muzeum Sztuki Współczesnej MoMa trwało dwa i pół miesiąca. Pamiętam też muzyczno-taneczny monolog Isabel Lewis *Occasions*, grany w paryskim Palais de Tokyo w 2015 roku, podczas którego przez trzy godziny artystka wprowadzała widzów w stan relaksu.¹⁴ Rokrocznie na festiwalu muzyki nowoczesnej März Musik w Berlinie odbywają się 30-godzinne performance'y *The Long Now*.¹⁵ Natomiast w latach 1975–1976 performance *Das Leben im Schaukasten*, szwajcarskiej artystki Manon, zaplanowany był na 8760 godzin.¹⁶ Jeśli więc artysta zdeklaruje swoje życie jako długotrwały performance, to ów performance będzie trwał tak długo, jak długo żyje artysta. Do niniejszych rozważań skłonił mnie udział w międzynarodowych festiwalach performance'u w Holandii, Pradze, na Cyprze, w Antwerpii, Miami, Zurychu w latach 2016–2018. Zauważyłam też, że wielu interesujących artystów świadomie poszukuje nieznanych sposobów komunikowania się z widzami. Pozostali natomiast beztrudno kopiują klasykę. Najchętniej powielany jest styl Abramović i Ulaya. ¶

13 <http://www.performanceart.nl/event/open-performance-academy-rotterdam/>

14 <https://www.palaisdetokyo.com/en/event/isabel-lewis>

15 https://www.berlinerfestspiele.de/de/berliner-festspiele/programm/bfs-gesamtprogramm/programmdetail_276700.html

16 <http://www.manon.ch/das-leben-im-schaukasten/>



GRZEGORZ BORKOWSKI

Jubileuszowy tort dla awangardzisty



40



Mało kto wie, że Józef Robakowski – ikona medialnej sztuki neoawangardowej – posiada wyjątkową kolekcję fotografii z XIX i XX wieku, o której potrafi z pasją opowiadać, przekraczając (a właściwie rozbijając) schematyczny antagonizm tradycji i awangardy. Takie wyjątkowe doświadczenie umożliwiła otwarta 6.02.2019 wystawa *Pamięć fotografii* w Studiu F7 (na terenie Wytwórni Filmów Dokumentalnych i Fabularnych w Warszawie), prowadzoną przez Sławomira Smolarkę. O ile nie było zaskoczeniem, że zaprezentowano na niej zbiór dokumentalnych fotografii społecznych z okresu międzywojennego, bo mieszczą się one w etosie awangardy, o tyle niezwykła była dla mnie obecność w tej kolekcji licznych przykładów XIX-wiecznej portretowej fotografii rzemieślniczej (małe odbitki ze świetnym operowaniem światłocieniem, wzorowanym jednak na tradycyjnym malarstwie). Jeszcze bardziej zastanawiały fotograficzne portrety XX-wieczne w stylu monideł z drastycznie kontrastowym retuszem, tworzącym niezamierzony efekt dystansu i grozy, szczególnie że ten styl upowszechniony był w malowanych na podstawie fotografii gigantycznych portretach przywódców komunistycznych i klasyków marksizmu-leninizmu, umieszczanych w latach 50. na budynkach w wielu miastach „obozu socjalistycznego”.

Wszystkie pokazane fotografie przykuwały uwagę siłą wyrazu, nie prezentowały się jako „skamieliny fotografii”, kuriozalne ciekawostki, bo wybrane zostały z oczywistym znanstwem, którego jakoś nie spodziewałem się dotąd po awangardowym właścicielu tej kolekcji. Powodowało to specjalny rodzaj zadziwienia, że obcujemy jakby z nieujawnianym wcześniej nurtem jego zainteresowań, bo przecież cała twórczość Józefa Robakowskiego wydaje się przeciwieństwem przedstawionych na tej wystawie rodzajów fotografii. Był na niej jeden odautorski komunikat na dużej planszy z krótkim tekstem: *Pamięć fotografii, to jest to... Stopklatka przebiegu czasu. Mumia. Obraz. Wyraz. Patrzą w nieskończoną dal oczy. Ciekawe, czy widzą nas? Można postawić następane pytanie: w jakim punkcie jesteśmy my, oglądający te fotografie? Mamy za sobą modernizm, awangardę i postmodernizm, jesteśmy w czasie, w którym wszystkie te wątki jakoś współistnieją, jakby czas nie był już linią ani nawet siecią linii, lecz przestrzenią, w której możemy się poruszać, kierowani własnymi zainteresowaniami, jakby w sztuce dokonywał się obecnie szczególnie intensywny rodzaj dyfuzji między różnymi przestrzeniami czasu, a nie powstawały idee sztuki całkiem nowe.*

Oczywiście pamiętamy, że Józef Robakowski, który między innymi studiował historię sztuki

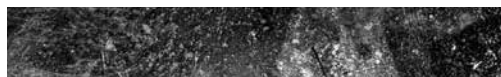


w Toruniu, kolekcjonuje sztukę chyba już od lat 60. część zbioru pokazał choćby w 2013 roku w ramach cyklu *Uśpiony kapitał* w Oranżerii Muzeum Pałacu w Wilanowie i w Fundacji Profile. Jednak była to sztuka awangardowej proweniencji, do której w swej twórczości się odnosił, z którą prowadził dialog. Od 1978 roku tworzy także kolekcję w ramach swojej prywatnej quasi-instytucji Galeria Wymiany, na którą składają się dzieła, obiekty, druki, filmy, fotografie podarowane lub wymienione z artystami, z którymi współpracował lub spotykał się. Pomysł takiej aktywności zaczerpnął, jak wspomina, od Władysława Strzeмиńskiego i Katarzyny Kobro, którzy w 1931 roku zaczęli w podobny sposób zbierać kolekcję, która stała się bazą Muzeum Sztuki w Łodzi.

Jednak zawartość kolekcji, której fragment tworzył wystawę *Pamięć fotografii*, jest zdecydowanie nieawangardowa, dlatego tak zastanawiająca. Sygnalizuje nieznaną wątek zainteresowań neoawangardowego artysty, a może mówi także coś istotnego o dzisiejszej sytuacji neoawangardy. Tym bardziej że była swoistym preludem do dwudniowego świętowania 80. urodzin artysty w Muzeum na Pańskiej (MSN). Najpierw, 19.02.2019, nastąpiło otwarcie wystawy Andrzeja Ciesielskiego *Moje archiwum: Józef Robakowski*, zawierającej najpełniejszą chyba w Polsce kolekcję druków, zaproszeń, ulotek, katalogów i książek dotyczących jubilat. On sam przedstawił zaś zestaw filmów z cyklu *Kino własne*. Wyjątkowo intermedialny był wieczór 20.02.2019. Performowanie artystek dedykowane Józefowi Robakowskiemu poprzedziła laudacja Marii Morzuch. Potem działały już nie tak laudacyjnie: Ewa Zarzycka (słowem, gestem), Karolina Breguła (na filmie *Ach, Panie Profesorze!*), Izabela Chamczyk (multimedialnie i akcyjnie *Tak było*) i Ola Kozioł (wokalnie, z udziałem publiczności i aktywistycznej retoryki). I pojawił się tort urodzinowy dzielony przez Roberta Jarosza, koordynatora całości.

Nie sposób krótko podsumować dotychczasową twórczość Józefa Robakowskiego. Z pewnością jest jednym z najwybitniejszych artystów nurtu intelektualnego w polskiej sztuce współczesnej, prowadzącym w ramach Warsztatu Formy Filmowej

intensywną refleksję dotyczącą nowych wtedy mediów, oraz tym artystą, który najwcześniej i najmocniej przyczynił się do wprowadzenia medium filmowego do galerii sztuki w Polsce. W czasie urodzinowego wieczoru zastanawialiśmy się ze znajomymi, które filmy tego artysty są teraz dla nas najistotniejsze. Różnice były znaczne, ja bym wskazał trzy następujące. *Test* (1971) – film powstały w ramach Warsztatu Formy Filmowej przez nakłucia zaświetlonej na czarno taśmy filmowej (ze ścieżką dźwiękową). W rezultacie w czasie projekcji na ciemnym ekranie pojawiają się, a właściwie wybuchają, jaskrawobiałe plamy, powodując barwne powidoki (choć film jest czarno-biały, jeśli można tak powiedzieć), a w sferze dźwięku towarzyszą im fantastycznie industrialne trzaski. Taka „maszynowa” energia ma uwalniającą moc – *nomen omen* – olśnienia. *Z mojego okna* (1978–1999) – montaż materiałów z wieloletniego obserwowania przez kamerę widoku z okna na zmieniający się maleńki wycinek miasta, komentowany zza kadru przez autora prawdziwymi lub fikcyjnymi opowieściami o ludziach z sąsiedztwa. *Kapitałny* w swej prostocie dokument konkretnego czasu zmian. *Idę* (1973) to rodzaj performance’u kamerą. Robakowski, dźwigając ciężką analogową kamerę, magnetofon i dwa akumulatory, wchodzi na metalową wieżę spadochronową, licząc na głos stopnie, a całość zarejestrowana jest jednym, nieprzerwanym czarno-białym ujęciem. Jest zapisem na tyle wyraźnego zespolenia autora ze sprzętem filmowym, że widać, jak w jego działanie wpisany został ciężar tego sprzętu i konkretny etap techniki filmowej, właśnie ten analogowy, z taśmą, magnetofonami itd. Dziś z cyfrowym sprzętem wejście na tę samą wieżę wyglądałoby na filmie inaczej, ale prawdopodobnie w ogóle taki pomysł filmu by nie powstał. I jest jeszcze coś: w miarę wchodzenia odsłania się, mimochodem, za każdym obrotem na schodach, coraz szerszy widok. Chciałbym w tym widzieć analogię rozszerzania się naszego spojrzenia na sztukę (neo)awangardową. ¶



JAN RYLKE

Sztuka ogrodów w Galerii Działań

W wykazie dziedzin nauki i techniki według klasyfikacji OECD (Organizacji Współpracy Gospodarczej i Rozwoju skupiającej 36 wysoko rozwiniętych i demokratycznych państw) projektowanie architektoniczne, także z zakresu architektury krajobrazu, znalazło się w obszarze sztuki. Zresztą można to stwierdzić, przeglądając jakikolwiek podręcznik historii sztuki. W Polsce postanowiono zawrócić Wisłą kijem i wygoniono obie te dziedziny z obszaru sztuki.

Czym się różni sztuka architektoniczna od ogrodowej? Sztuka ogrodowa tworzy obiekty w przestrzeni otwartej. Ogród może być uprawą warzyw, owoców lub kwiatów. Może być przestrzenią egzystencjalną, jak kuchnia, salon czy sypialnia. Może być miejscem spotkania z przyrodą. We wszystkich tych relacjach my jesteśmy podmiotem, a ogród przedmiotem naszego działania. Czy może być miejscem spotkania ze sztuką, która czyni z przedmiotu samoistne dzieło? Jeżeli w takim spotkaniu artysty z ogrodem zaiskrzy coś, co skieruje to spotkanie w stronę sztuki, powstanie sztuka ogrodowa. Sztuka ogrodów jest sztuką trudną do ogarnięcia. Współczesne ogrody są rozsiane po całym świecie i trzeba podróżować, żeby je obejrzeć. Jeżeli dzieło wykracza poza przedmiot, przestaje być istotne miejsce zaistnienia sztuki ogrodowej. Równie dobra jak przestrzeń otwarta jest przestrzeń galerii.

Postanowiliśmy pokazać ogrody w pigułce w warszawskiej Galerii Działań, żeby do tych podróży zachęcić. Zaprosiliśmy artystów tej sztuki, dla których budowa formy ogrodowej jest sprawą bardzo ważną i może zainteresować widzów galerii prezentującej zazwyczaj inne dziedziny sztuki wizualnych. Sztuka ogrodowa cieszy się na świecie

→ BEATA J. GAWRYSZEWSKA,
DUŻO SZCZĘŚCIA, 2018

największą popularnością spośród sztuk wizualnych. Ta, która zaistniała w przestrzeni Galerii Działań na warszawskim Ursynowie, okazała się tak interesująca, że będzie prezentowana w mieście-ogrodzie, czyli w Podkowie Leśnej. Co na tej wystawie można było zobaczyć i kto nam to pokazał?

Beata J. Gawryszewska z warszawskiej Szkoły Głównej Gospodarstwa Wiejskiego zaprezentowała ogród *Dużo szczęścia*. Był to rzeczywisty ogród złożony z ponad 40 drzewek szczęścia (*Crassula ovata*). Joanna Patrycja Korczak jest szefową projektującej ogrody firmy Zielony Zakątek. Pokazała kilkanaście zdjęć pięknych obrazów natury, które ją zainspirowały do tworzenia ogrodów. Obok wisiały obrazy ogrodów zrealizowanych pod wpływem tych inspiracji. Fredo Ojda, artysta i gospodarz galerii, także zrealizował ogród, a właściwie instalację *Bliżej*, w której na tle uschniętego ogrodu z cieniem i światłem zrobił rzeczywisty ogród, w którym darń w kształcie litery „A” leżała wśród kamieni. Narcyz Piórecki, dyrektor Arboretum i Zakładu Fizjografii w Bolestraszczykach oraz pracownik naukowy Uniwersytetu Rzeszowskiego, zaprezentował serię obrazów zrodzoną z gęstoczu roślin arboretum oraz trzy realizacje, które w swoim arboretum wykonał. Jan Rylke z Uniwersytetu Przyrodniczego w Lublinie obok dokumentacji swoich działań pokazał makiety ogrodów idealnych z różnych historycznych okresów.

Na tej wystawie widzimy wszystko: darń, rośliny, instalacje, makiety i zdjęcia, a wszystko toczy się wokół ogrodów i ich sztuki. ¶





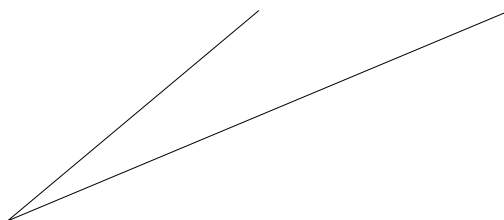
MARCIN BERDYSZAK

44



- ◀ *FRESH-FRUIT TABLE HOMMAGE A GORDON MATTA-CLARK*, GALERIA ON, POZNAŃ 1996
- *POŁOWA CIENIA*, MIEJSCE SZTUKI, MOSINA KOŁO POZNANIA 1995
- ▶ *PRAKTYKI CODZIENNE W CZASACH KONSUMPCJI*, PAŃSTWOWA GALERIA SZTUKI WOZOWNIA, TORUŃ 2014

Na różnych etapach twórczości pojawiają się istotne realizacje implikujące nowe albo zamykające dotychczasowe poszukiwania. Są też takie, które bez względu na przeszłość i przyszłość zachowują swoją wyjątkową energię, mimo upływu czasu i zajmowania się innymi zagadnieniami nie tracą siły oddziaływania. Są jak odkrycia nowych lądów, dla mnie bardzo istotne, dla innych może mniej. Jednak jeśli okazują się wartościowym terytorium, można je poznawać i na nich budować. Poznawać, budować czy eksploatować mogą ja, ale też inni, jeśli jest to dla nich interesujące. Mimo iż odkryję „nowy ląd”, nie jestem jego właścicielem. Jednakże moment pierwszego zauważenia nie da się z niczym porównać i właśnie on do nas należy. ¶





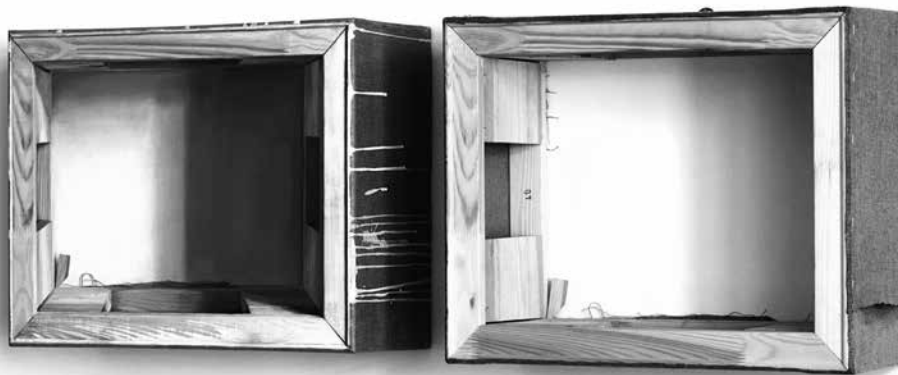


MARCIN BERDYSZAK

Rekomendacje: Re: Re: Re: Re: Maciej Andrzejczak

Re

46



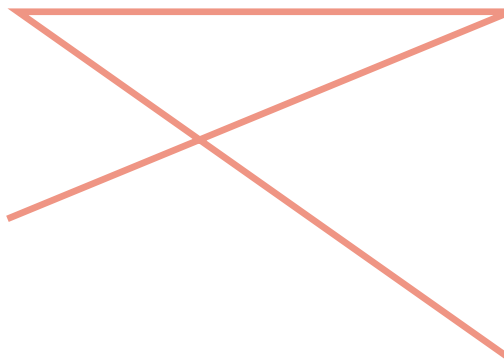
Uaktywnienie krawędzi obrazu, a nawet jej rozbudowanie świadczy o potrzebie oddania pola właśnie bytowi, jakim jest obraz, i próbie pokazania, jak on „widzi”. Jesteśmy kulturowo obyci z patrzeniem na płaszczyznę obrazu. Andrzejczak swoim malarstwem niejako wymusza na nas inny sposób oglądania. Oglądania, które wynika z jego specjalnej konstrukcji obrazu wywodzącej się jednak i mającej źródło w wielowiekowej tradycji malarskiej, do której między innymi w ten sposób odwołuje się Maciej Andrzejczak. Grube krawędzie obrazów stanowią w konkretnych realizacjach właściwą ich płaszczyznę, której treść możemy zobaczyć, tylko podglądając to, co obraz

„widzi” lub co może „zobaczyć” z boku. Rzetelnie malowane przez Andrzejczaka treści są jednocześnie dowodem jego potencjału nierozzerwalnie związanego z charakterem i koncepcją obrazu, jaką założył.

W historii malarstwa mieliśmy do czynienia z różnymi koncepcjami obrazu, choć tak naprawdę wcale ich tak wiele nie było. Próba sformułowania jednej szerokiej i pojemnej definicji nikomu się nie powiodła, poza drugą częścią definicji Maurice’a Denisa, która brzmi: *obraz to przede wszystkim płaska powierzchnia pokryta farbami*. Do tej pory to jedyna i najbardziej pojemna definicja obrazu, która nie wchodzi w relacje z treścią i dotyczy zarówno każdej abstrakcji, jak i wszelkiego malarstwa porównywalnego z rzeczywistością. Mieliśmy, zwłaszcza w okresie pop-artu, koncepcje obrazu jako przedmiotu, dzięki twórczości Jaspera Johnsa, lub obrazu jako zgodności treści i formy (kształtu) – jak w przypadku Malewicza czy Franka Stelli.

Definicja ta obejmuje również malarstwo Andrzejczaka, jednak według niej płótno może być i przedmiotem, i w tym samym momencie obrazem konstruowanym na zasadzie zgodności kształtu płótna i jego treści, która, co uświadamia nam Maciej Andrzejczak, wcale nie musi być abstrakcyjna. Mam tu na myśli *Wnętrze obrazu*, pracę, która wręcz modelowo jest dialogiem z dziełem Gijsbrechtsa *Odwrocie obrazu* z lat 1668-1672 i stanowi wartość dodaną do refleksji płynącej ze starego obrazu. Andrzejczak zbudował model – powołał rzeczywistość po to, aby ją namalować i jednocześnie ponownie skonfrontować z rzeczywistością właśnie dzięki treści. Budowanie modeli lub obiektów, aby je malować, a tak naprawdę malować to, co nieuchwytnie, jak w przypadku innej pracy zatytułowanej *Pustka*, wydaje się mieć związek z *Czarnym kwadratem* Malewicza, może też z czarnymi ostatnimi obrazami Ada Rahnharda. Ten związek oczywiście jest, ale chodzi o namalowanie przestrzeni pustki, a więc tego, co było sygnowane czernią znakiem przez Malewicza. Chodzi o namalowanie przestrzeni odczucia reprezentowanego przez *Czarny kwadrat* u Malewicza.

To moim zdaniem ciekawe malarstwo i nie lada wyzwanie mieszczące się w kategoriach utopijnych i niewyczerpywalnych, ale też realnych, w którym pojawiają się ciągle nowe, choć minimalne (jak znam precyzję Andrzejczaka) różnice. ¶



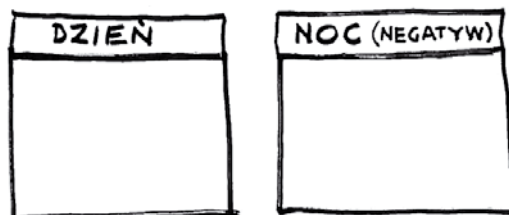
■ *WNĘTRZE OBRAZU*, 50 X 40 X 20 CM, TECHNIKA WŁASNA, 2017

◆ *BEZ TYTUŁU*, 160 X 150 X 6 CM, AKRYL NA PŁÓTNIE, 2019

■ *WYŚWIETLENIE*, 22 X 30 X 7 CM, AKRYL NA PŁÓTNIE, 2019



CZŁOWIEK Z POCZUCIEM HUMORU, TO DLA NAS SKARB NIE DO PRZECENIENIA



48

To zdanie umieścili w maju 1957 roku na ulotce młodzi wrocławscy artyści, nazywający siebie samych sensybilistami, na podstawie napisanego wtedy przez Kazimierza Głaza manifestu. Sensybiliści zapoczątkowali działania happeningowe w Polsce, gdy jeszcze nie był znany termin happening, dystansowali się wobec ówczesnych dyskusji zapętlonych wokół opozycji realizm – abstrakcjonizm, które uznawali za nieistotne, i deklarowali – celowo enigmatycznie – wchłanianie wszystkich kierunków w sztuce. Ale przede wszystkim paliwem ich działań było właśnie poczucie humoru, w którym odnajdywali nie tylko ducha zabawy i absurdu, lecz także drogę do przekraczania schematów poważnej refleksji; schematów, które stały się niezauważalne.

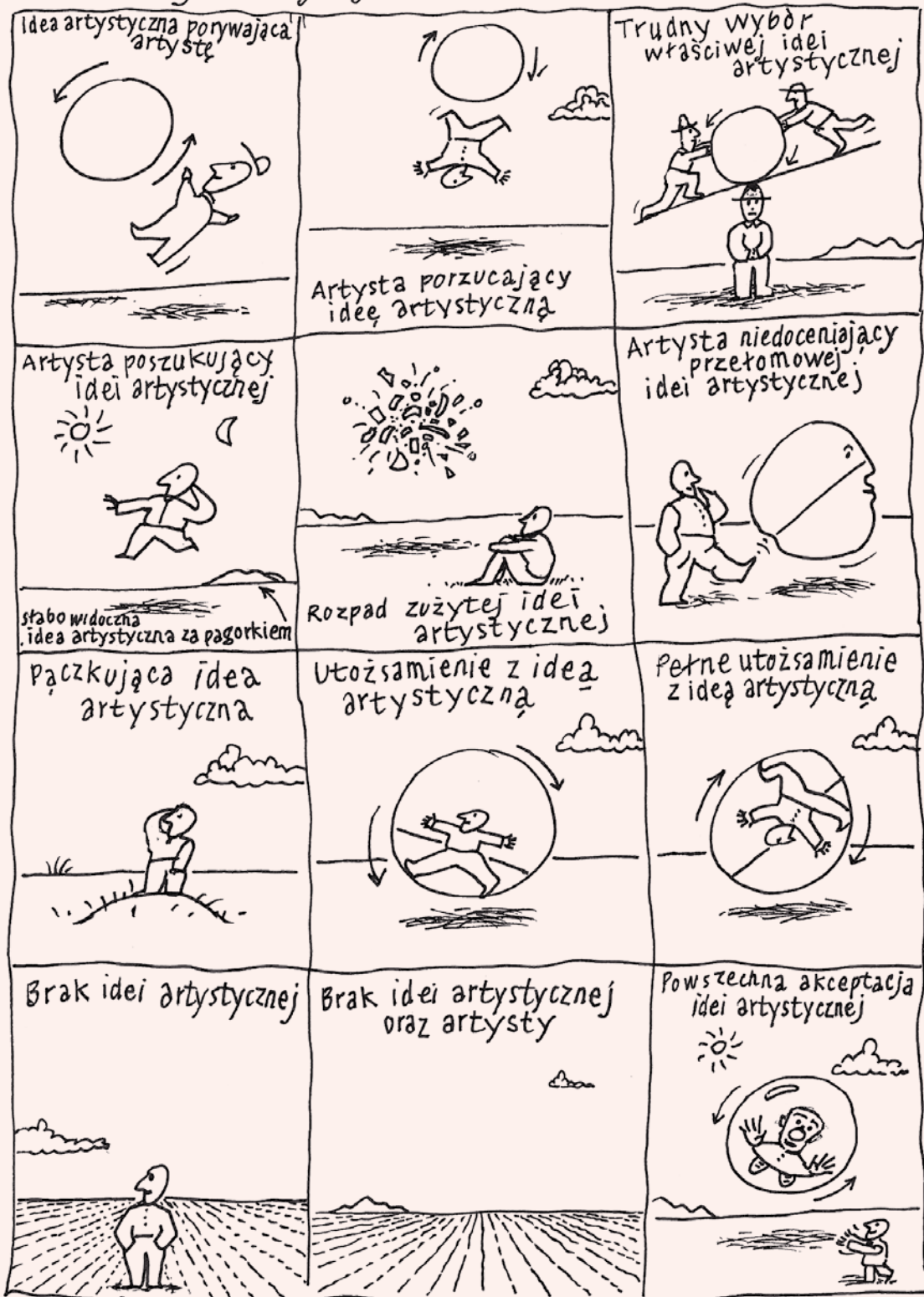
Od początku uczestnikiem i współtwórcą tego intermedialnego fermentu był Michał Jędrzejew-

ski, dziś profesor ASP we Wrocławiu, artysta zajmujący się malarstwem, grafiką, plakatem, scenografią teatralną i telewizyjną, a także architekturą wnętrz. Pierwiastek sensybilistyczny jest do dziś obecny w całej jego twórczości, a w prezentowanych tu wybranych rysunkach manifestuje się przez specjalną mentalną przestrzeń, którą przywołuje.

Rysunki Michała Jędrzejewskiego łączą element humoru, czasem satyry, z rodzajem pojęciowych dociekań. Nie są tylko kpina, bo także radykalnie prostą wizualizacją konceptu rozpoznania zjawisk, którym się przygląda. Odnajdziemy w nich taki rodzaj dystansu do świata, który nie wyklucza zaangażowania. W nim odczucie absurdu i poczucie humoru niejednokrotnie wzajemnie się uzupełniają. W najbardziej lapidarnych z tych rysunków możemy zaś dostrzec rodzaj wyzwania czy ćwiczenia umysłu pokrewnego koanom: prosty wizualny fakt komunikuje coś, co rozpoznajemy jako istotne, ale pojęciowo nie daje się określić, bo wybija nas z kolein umysłu. ¶

GRZEGORZ BORKOWSKI

Materiały do medytacji nad wdrażaniem idei artystycznych





JAN STANISŁAW WOJCIECHOWSKI

Wystawa *Chcę być kobietą* w Galerii XXL



Od czasu jak ustawodawca zamienił starą nazwę mojej dyscypliny naukowej, która brzmiała wcześniej kulturoznawstwo, na nową, czyli nauki o kulturze i religii, czuję się mocniej zobowiązany uwzględniać w swoich tekstach pewne religioznawcze aspekty kultury artystycznej. Tak będzie w tym tekście, zainspirowanym wystawą *Chcę być kobietą*, której towarzyszył nadzwyczajny zgiełk w Internecie oraz szereg faktów, które wyróżniły ją spośród bardzo wielu wystaw mających miejsce w ostatnich miesiącach. Doszło do próby kwestionowania etycznej odpowiedzialności kuratora.

Imperatyw **trwania** jako konsekwencji zawieszenia działania czasu jest fundamentem postaw religijnych. W trwaniu zawarte są wszelkie zalety i wady religijnych kultów. Trwanie wyznacza horyzont niedostępny człowiekowi, a będący źródłem jego nieustającej tęsknoty. Trwanie wytwarza aurę. Aura przyciąga tych, którzy dali się nią zauroczyć, odpycha tych, którzy wolą **zmianę**, niechybny skutek aktywności czasu. Niebezpieczeństwa tak rozumianej „religijności” zawarte są w destrukcyjnej sile społecznej separacji, jaką ona wprowadza, przyczyniając się do eskalacji konfliktów i wzrostu entropii. Zawieszenie czasu wyjmuje bowiem pewne zachowania spod jurysdykcji racjonalności praktycznej i oddaje je pod władanie wiary, zawiesza tym samym pewne rejony mózgu. Zaprowadza tam „stany wyjątkowe”. Inne rejony aktywizuje i wzmacnia.

To o tę „religijną” siłę afektu, związanego z wyobrażeniem czasu zawieszono i jego moc uruchamiania bądź stopowania niektórych partii ludzkiego mózgu, toczą się ostre boje. To wiadomo. Wszak religie i religijność jest kluczowym aspektem światopoglądów, które z kolei regulują prace całych ustrojów kultury, a w ich orbicie państw i regionów. O dostęp do kluczowych partii mózgu zabiegają zatem różne środowiska społeczne, nazwijmy je środowiskami religijnymi wprost i „religijnymi inaczej”. Na uwagę zasługują zwłaszcza ci drudzy.

Do szerokiego w ostatnich dwóch stuleciach grona ludzi „religijnych inaczej” zaliczyć trzeba oświeceniowych modernistów. „Religijność” modernistycznej doktryny, dosyć dobrze wpisanej w dynamiczny kontekst odkryć naukowych, nowych technologii i form organizacji społecznej, związana jest z rzekomą nieuchronnością i stałą obecnością odkryć nadających coraz doskonalszą formę technologiom i organizacjom społecznym. „Zawieszenie” czasu odbywa się tu w sposób dosyć podstępny na mocy myślowego paradoksu – wieczne **trwanie** podmienione jest na wieczną **zmianę**. A zatem porzucamy trwanie na rzecz zmiany, pod warunkiem, że zmiana nie obejmuje czasu trwania samej siebie. Zmiana nie może radykalnie zmienić się w swoim obrębie wprowadzić jakieś, choćby krótkie, interwały trwania. Zmiana odtąd będzie czasem zmiany wiecznej, czyli zmieniać się będzie odtąd wszystko nieodwołalnie na wieki wieków amen.

Warto w tym momencie zauważyć, że paradoks ten, budowany w odniesieniu do figur religijności odziedziczonej (na przykład chrześcijańskiej), rozciąga się też na inne obszary doktryny modernistycznej. Zbawienie (świętych obcowanie), które pojawia się w chrześcijaństwie jako kojąca alternatywa płynącego nieubłagania czasu ziemskiego, jest pozaczasową wiecznością, zwieńczającą i zamykającą mękę związaną z czasem, który tak kiedyś, jak i dziś płynie. W nowoczesności (inaczej nazywając doktrynę modernistyczną) nie ma końca zmianom, ich koniec podważyłby „religijną” prawomocność całej światopoglądowej konstrukcji. Negatywny sens zmian wyraża wizja jakiejś ostatecznej katastrofy. Pozytywny sens egzystencji ludzkiej wypełnia się w idei stałego wzrostu. O ile w chrześcijaństwie wywyższanie lub poniżanie nie jest w mocy ludzkiej i ten, kto się wywyższa, raczej spodziewać się może poniżenia, o tyle „religijni inaczej” zakładają, że powinnością poniżonych jest wywyższanie. „Wywyższanie poniżonych”, czyli **emancypacja**, jest centralnym motywem

nowoczesnego (ziemskiego) zbawienia. Doktryna modernistyczna zajmuje się nieustannym wyszukiwaniem ludzi i środowisk do wywyższania, by wypełnić jakąś ludzką treścią ramy swojej świeckiej „teologii”. Od robotników i chłopów poczynając, przez kobiety *in gremio*, na gejach i lesbijkach (na razie) kończąc.

Ciekawa jest także praca doktryny nowoczesności na obszarze ludzkiego doświadczenia cielesności. Chrześcijaństwo, jeśli trzymać się tego zrozumiałego w polskim obszarze kulturowym odniesienia, musiało jakoś radzić sobie z cielesnością. Przychodziło to teologii chrześcijańskiej nie bez trudu, choć cielesność Chrystusa dawała znakomite argumenty do wpisania jej w dogmaty i rytuały wiary. Z założenia ziemska i materialna podstawa doktryny modernistycznej, nie mając zbyt dużego pola manewru na wyznaczonym przez siebie, całkowicie ziemskim polu ludzkiego doświadczenia, zintensyfikowała zatem radykalnie „cielesny” wymiar człowieka, koncentrując się wprost na ludzkiej seksualności. Fakt ten długo nie był eksponowany w społecznych doktrynach modernistycznych, choć jego „teologia” była gotowa od czasów Zygmunta Freuda. Szczegóły na ten temat pozostawiam sobie na inną okazję.

CZY CHCESZ BYĆ KOBIETĄ

Ten bardzo skrótowy wykład teologii porównawczej robię jako tło wydarzenia reżyserowanego przez Sławomira Marca. Na pytanie kuratorskie Marca, poruszonego próbami ustanawiania parytetów w miejsce wolnej konkurencji w obszarze kultury artystycznej, skierowane do kilku znanych artystów przyszły bardzo różne, koncyliacyjne na ogół odpowiedzi.

Przyznaję, pytania były prowokacyjne, sugerowały „korzyści”, jakie rzekomo związane są z kobiecością w świecie sztuki. Były wszak konsultowane ze wszystkimi zaproszonymi do wystawy artystami i część nawet nie była autorstwa Marca. Nie było w nich zawziętości, raczej więcej zdziwienia obrotem spraw w kulturze,

no i ironia. Tymczasem panie zareagowały, jakby ktoś przyszedł na ich czarny marsz z transparentem przedstawiającym męskie genitalia. Czyli mówiąc wprost, jakby ktoś ostentacyjnie kontestował ich cele.

W konsekwencji kurator doznał destrukcyjnej siły płynącej z dogmatycznego zaciętrzewienia ludzi religijnych inaczej. Boleśnie dotknęły go „stany wyjątkowe rozumu”, towarzyszące strzelistym aktom wiary w emancypację i misje środowisk będących aktualnie jej apostołami. Marzec (podobnie zresztą i ja), nie negując roli wiary, wiąże nadzieje z trzeźwo pracującym, praktycznym rozumem, który w różnych okolicznościach światopoglądowych, heroicznie czasem, musi ciągle walczyć o utrzymanie wpływów w różnych, kluczowych partiach mózgu. Z modlitewnym klęceniem w celu egzorcyzmowania złego z hereetyckich bądź jawnie obraźliwych dla katolików obrazów czy rzeźb i z krzykliwymi manifestacjami, a zwłaszcza ordynarnym hejtem internetowym prowadzonym przez aktywistów emancypacji w celu wizerunkowego zniszczenia ideowego wroga, miewamy podobne kłopoty.

Pół biedy, gdy kończy się na próbach destrukcji wizerunkowej, na przykład wykluczającym z „cywilizowanego obiegu” oskarżeniu o patriarchalizm. Gorzej, gdy wiarą podszyte racje zamieniają się w próbę uruchomienia sankcji instytucjonalnych. Na przykład wezwania przed oblicze wysokiej Komisji Etyki Zawodowej. A dalej co, wyrzucenie z pracy? A za chwilę może obóz? Żartuję.

Ks. Józef Tischner opisuje mentalne ugruntowanie sowieckiej władzy i pochodny temu mechanizm partyjnych czystek w aurze prokuratorских śledztw i wyroków sądów. Tischner pisze, że w najbardziej opresyjnych czasach sowieckich sięgano do koncepcji winy jako uczestnictwa. Nie jest istotne, co człowiek naprawdę robi, istotne, do jakiej klasy należy. Jeśli nawet wróg klasowy



- ♣ PRZEMYSŁAW KWIEK, *PERFUMY PRK19*, 2019
- ♣ ANDRZEJ SZAREK, *BEZ TYTUŁU*, KAMIEŃ, WYS. 140 CM
- ♣ WALDEMAR PETRYK, *CAR ALEKSANDER OPUSZCZAJĄCY BELWEDER W PRZEBRANIU KOBIECYM*, AKRYL, METAL, DREWNO, 2002

← J.S. WOJCIECHOWSKI, *BEZ TYTUŁU*, 1980, FOT. MŁĄCKI
↓ WERNISAŻ



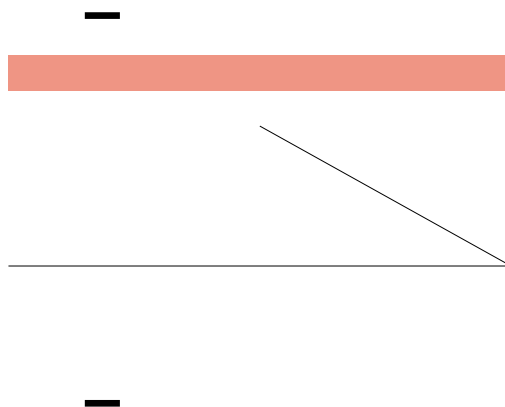
54



nie ukradł dziś, to nie znaczy, że nie ukradnie jutro.¹ Czy ta próba redukcji do czasów gułagów nie jest tu zbyt przesadna? Dzisiejsza debata roi się od krzywdzących, przesadnie emfatycznych porównań, boję się więc, że tu nie ma wielkiej przesady. Właśnie dowiadujemy się z prasy, że szwedzka poślanka opublikowała w Internecie, że gdy patrzy ma mężczyzn, trudno jej powiedzieć, czy są gwałcicielami, czy nie, musi więc z góry założyć, że wszyscy mężczyźni to gwałciciele. Jej zdaniem mężczyźni stwarzają problem „strukturalny” i muszą wziąć zbiorową odpowiedzialność. Czy już idą za tym jakieś interwencyjne ustawy szwedzkiego parlamentu? Odechciewa się żartów.

Problem komplikuje się, jeśli zauważymy, że akcja kuratorska Sławomira Marca była poczciwie modernistyczna i także miała artystyczno-estetyczne reprezentacje na wystawie w Galerii XXL. Biorący udział w wystawie to artyści z solidnym certyfikatem sztuki nowoczesnej, uczestniczący w niejednym emancypacyjnym proteście, atakujący w przeszłości niejedne akademickie okopy i kwestionujący różne „niesprawiedliwe” normy, artystyczne i społeczne. Seksualność mający w swoim stałym repertuarze. **Zatem pouczające w tym kontekście mogą być te analizy Tischnera, które dotyczą czystek w doborowym gronie rewolucyjnego „aparatu”. Tischner, przywołując refleksje kluczowego pracownika organów bezpieczeństwa w latach 50. w Polsce, wspominał o powszechnym przyznawaniu się przez partyjnych funkcjonariuszy do wmawianych im win. Z intencją, by lojalnie pomóc partii, a w konsekwencji, by uniknąć kary.** Biedacy, czasem do samego końca nie potrafili pojąć, dlaczego giną.

W pokazanych na wystawie pracach więcej było solidarności z kobiecym „marszem” niż zjadłości. Daleko nie szukając, w mojej rzeźbiarskiej odpowiedzi na pytanie kuratora przyjąłem wręcz kapitulanką postawę i „oflagowałem” swoją głowę wizerunkiem waginy. Chcę być



kobietą! Praca w czasach gdy powstała (rok 1980) miała tytuł *Zesłanie Ducha Świętego wg El Greco* i mówiła wprost o tym, o czym mówię wcześniej, to znaczy o podmieianie ewangelicznych symboli religijnych przez modernistyczne znaki seksualności konstytuujące „dogmaty wiary” współczesnych ludzi „religijnych inaczej”. Pracę pozostawiłem bez tytułu, nie chcąc eskalować napięcia towarzyszącego wystawie, nie mówiąc już o rozgorzałej dziś i destrukcyjnej dla polskiej kultury wojnie z Kościołem, z którą nie chciałbym mieć nic wspólnego. Kto dziś zresztą potrafi odczytać związek mojej rzeźby ze słynnym (choć pewnie już nie dziś) płótnem mistrza hiszpańskiego manieryzmu? A jeszcze do tego odczytać „oko” puszczane do Achille Bonito Oliviy, który w owym czasie promował włoską transawangardę na kanwie odniesień do manieryzmu włoskiego.

Praca Sławomira Marca, jak przystało na dzieło artysty/filozofa, także nasycona jest treściami, które wymagają dłuższych studiów. Jej sensy artysta wyłożył w swoich wywiadach, między innymi w *Szumie*. Nie trzeba jednak wchodzić w te warstwy interpretacji, które wytyczane są przez grę kolorów, miejsce i ułożenie ekspozycyjne obrazu, subtelne znaki dawane na jego krawędziach, aby domyślić się ogólnego przesłania. To malarski głos przeciwko płytkim stratyfikacjom ideologicznym, jak można się domyślać z kontekstu, jakiego dostarczył zgiełk towarzyszący wystawie, przeciwko instrumentalizacji podziałów na kobietę

1 J. Tischner, *Spór o istnienie człowieka*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2011, s. 59.

i mężczyznę. To głos za powagą sztuki, której ważną rolę jest różnicowanie, ale w imię człowieka w ogóle, a nie w imię przewag takiej czy innej płci.

Przemysław Kwiek, mistrz multimedialnej prowokacji, klasyk neoawangardy, paradny przykład oporu wobec wszelkiej akademickiej rutyny i instytucjonalnej propagandy. W żadnym luna-parku nie ma bardziej krzywego zwierciadła, odbijającego emancypacyjne roszczenia kobiet, niż to użyte przez Kwieka w pracy *Awangardowy Zapach Pr. K. 19*. Kwiek awangardowo uwodzi widza kobiecymi środkami, zapachem. Awangarda jest kobietą. Inna sprawa, jaki to zapach. Niech to zostanie tajemnicą, jak w każdej dobrej sztuce.

Dosłownie efektu „krzywego” odbicia w zdeformowanym obrazie filmowych użył także Tomasz Sikorski, wydobywając techniką cyfrową z gibkich ruchów męskiego ciała maksimum kobiecości.

Odrotnie Jan Rylke w obrazie zatytułowanym *Gorgona* nie nadał kobiecej postaci zbyt przerażającego wyglądu, ale za to włożył w ten wizerunek dużo „męskiej” siły.

Paweł Susid pokazał pracę jakby wziętą z feministycznej wystawy. Cytował w swym obrazie przykazania Boże, których patriarchalny charakter był od dawna przez lewicę kwestionowany. Dokonana przez niego sprytna zbitka dwóch przykazań mogła sugerować wprost upokarzające dla kobiet ostrze dekalogu: *Nie pożądam żony bliźniego swego (dziewiąte) ani żadnej rzeczy, która jego jest (dziesiąte)!*

Paweł Nowak, Waldemar Petryk, Jerzy Kosałka także poprowadzili subtelne, obrazowe narracje na temat wzajemnego przenikania męskości i kobiecości.

Można powiedzieć, że rzekomo męska reprezentacja na wystawie jawi się, poza jednym Tomaszem Zawadzkiem, który w odpowiedzi na pytanie, czy chce być kobietą, namalował twarde *NIE*, jako reprezentacja ludzi płciowo niepewnych. A stąd przecież już krótka droga na czarny marsz, a może nawet na paradę równości, nie mówiąc o podpisywaniu deklaracji LGBT. (Ha, ha, ha! Znow być może nieodpowiedzialnie ironizując, więc dodaję śmiech na wszelki wypadek.)

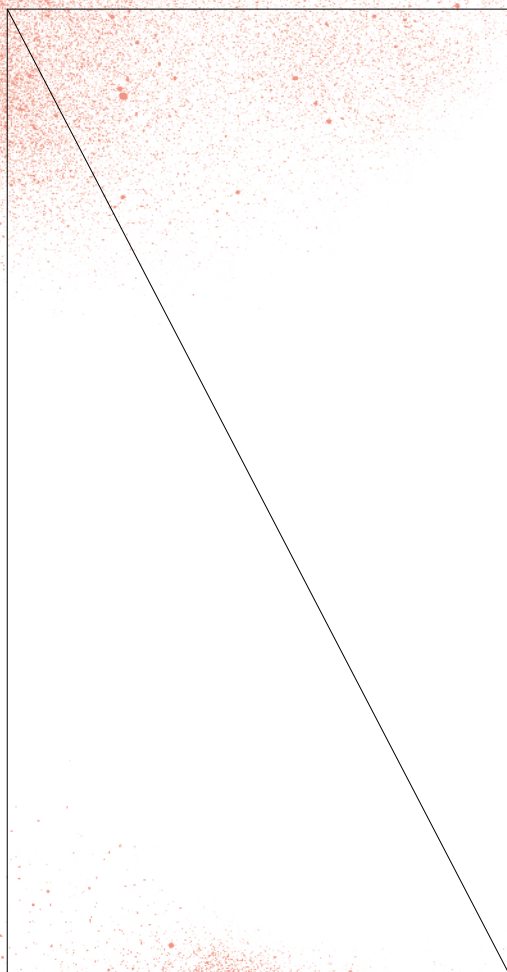
POSTŚWIECKA KULTURA WIZUALNA

Skąd więc ta wściekła wrzawa? Czy już nikt nie chce dziś nikogo słuchać? Propozycja debaty rzucona przez Marca została niestety odrzucona.

Zauważmy na koniec, że energia towarzysząca „ewangelizacji” według Marksa i Freuda w końcu osłabła. Czyżby? Każdy, kto próbuje dziś brać udział w życiu publicznym, wie na czym polega promocja. No, przecież nie na debatowaniu o funkcjonalnych walorach bądź wadach produktu. Jej celem nie jest ocena jakości ani optymalizacja społecznego działania. Produkt musi się sprzedać, a potem choćby koniec świata. Zatem produkt, niezależnie czy będzie to przedmiot, czy idea, musi się sprzedać wbrew rozumowi, którego praca, różnymi dozwolonymi przez prawo (a czasem skrycie wbrew niemu) metodami, musi być zawieszona. Aby to się stało, musi ruszyć akcja perswazyjna, feeria słów, a najlepiej obrazów, a za nimi emocje i ciśnienie w żyłach. Entuzjazm albo strach. Poddańcza, bezwarunkowa wiara lub paniczny opór.

Tak dziś funkcjonuje także świat sztuki, który stracił dość dawno swoją instytucjonalną spójność opartą na wysokich i rzetelnie strzeżonych przez elity racjonalnych normach. Padł „raniony” przez pierwszą awangardę, a później doznany przez spekulacyjny rynek kapitałowy w latach 80., ulicę w latach 90., w końcu kona dziś pod ciosami „internautów”. Postać, w jakiej dziś się jawi, nie budzi entuzjazmu pośród „starych, białych, mężczyzn, profesorów”. Ale ci znają przecież wady jego pierwotnej postaci i sami uczestniczyli w tym „morderstwie”. No i mają **postświecką** kulturę wizualną.² Niekoniecznie oznacza ona po-

2 U. Beck, *Odmiany indywidualizacji – perspektywa kosmopolityczna* [w:] *Zrozumieć nowoczesność. Księga jubileuszowa Zygmunta Baumana*, oprac. A. Chrzanowski, W. Godzic, A. Zeidler-Janiszewska, Wydawnictwo Officyna, Łódź 2010. Por. także: J.S. Wojciechowski, *Władze widzenia. Post-świecka kultura wizualna*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2015.



wrót tradycyjnej religijności, choć i to też. Oznacza upowszechnienie wiary jako „stanu wyjątkowego rozumu”, we wszystkich przejawach życia społecznego, kultury współczesnej, a kultury artystycznej w szczególności.

Podziwiam więc tylko sprytną mobilizację kobiet i ich siłę nacisku, której przejawy znaleźć można było w przestrzeni wirtualnej i przestrzeni realnej przed galerią XXL. Dodam tylko, może zgryźliwie, że nie ma to jednak jak „klasyczne” podziały klasowe, które potrafiły generować rewolucje, powoływać nowe ustroje gospodarcze i wielkie polityki kulturalne państw. Dziś, jak zauważył Warhol, każdy może mieć swoje pięć minut w sztuce, a kobiety artystki właśnie je mają. Wzdycham do dawnych czasów oczywiście ironicznie. Znów podkreślam ten dystans do własnych słów, gdyż wiem, jak dziś przebiegają procesy percepcji i rozumienia tekstów i obrazów kultury, i jakie mogą wywołać reakcje. Sądząc po kłopotach, jakie miał Sławomir Marzec w kraju, w którym mamy w końcu konstytucyjną wolność słowa, nigdy dość ostrożności. Nie grozi już Kołyma, ale paleta wykluczeń jest dziś urozmaicona i dość dotkliwa. Tym dotkliwsza, gdy pragnie się zachować coraz rzadziej uzyskiwany komfort, jakim jest w intensywnie „religijnym” środowisku trzeźwy rozum. ¶

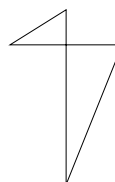


KATARZYNA NAGÓRSKA

DRAWING ROOM

**TARGI
WSPÓŁCZESNEGO RYSUNKU
W MADRYCIE**

DRAWING ROOM



58

Za nami kolejna impreza, którą Hiszpanie ochrzczili mianem Tygodnia Sztuki w Madrycie. Po 37 latach panowania ARCO nadal dominuje w dyskursie publicznym, skupia na sobie (prawie) wszystkie spojrzenia, przyciąga większość wycieczek i lwią część zakupów. Ponad 60 proc. rocznej sprzedaży dzieł sztuki w Hiszpanii ma miejsce właśnie na ARCO. Jednak na szlaku wyznaczonym przez hiszpańskiego giganta wyrosło z czasem wielu nowych zawodników: ruchliwe Art Madrid, prężnie promujące młodych artystów JustMAD, niezależne Urvanity. I wreszcie Drawing Room. Zaangażowane w promocję współczesnego rysunku we wszystkich jego niekonwencjonalnych odmianach, Drawing Room to kameralne targi wymykające się wszelkiemu zaszufadkowaniu, na których intymna atmosfera stwarza idealne warunki do obcowania z tak subtelną formą sztuki, jaką jest rysunek.

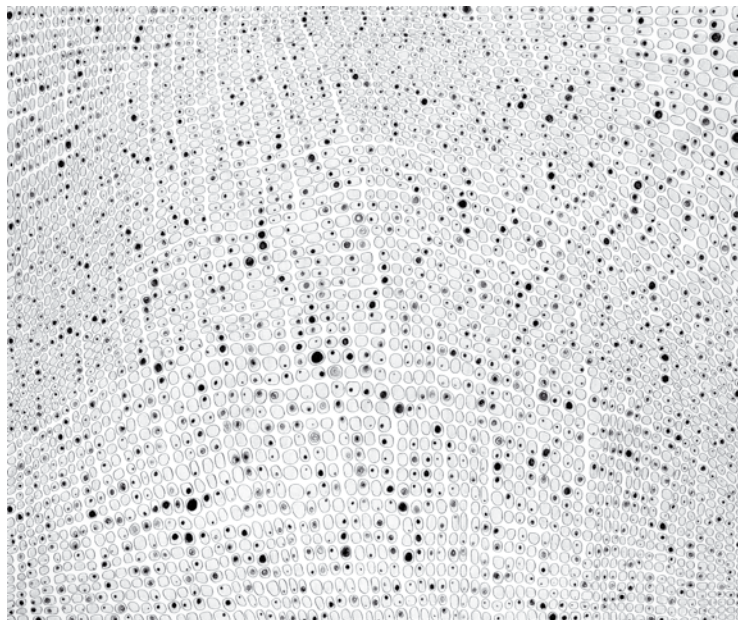
Już po raz czwarty Drawing Room buduje swoją tożsamość, definiując na nowo pojęcie rysunku jako ekspresji graficznej *par excellence*. Publiczność myśli o nim często jak o szkicu, o pracy przygotowawczej do ważniejszego dzieła malarskiego

bądź rzeźby. Madryckie targi stawiają sobie za ambitne zadanie wyeksponować wartość rysunku samego w sobie w jego jak najszerszym znaczeniu. Według jednej z kluczowych postaci sztuki współczesnej w Hiszpanii, Julio Gonzáleza, rysunek powstaje zarówno na powierzchni, jak i w przestrzeni czy w próżni. Na Drawing Room współczesny rysunek stanowi nie tylko rzeczywistość, ale i wyobrażone, nieskończone możliwości. W przedstawionych tu pracach uczestnictwo widza, efekty kinetyczne i wizualne, gra światła i cienia są często elementami definiującymi. Artyści bawią się koncepcją i łamaniem formy, przedstawiają szeroki i różnorodny wachlarz propozycji: od schematycznych szkiców, geometrycznego minimalizmu przez intymne instalacje i agresywne murałe po interdyscyplinarne projekty realizowane za pomocą nowych mediów. Rysują na papierze grafitem i tuszem, tkają, okupują przestrzeń, posługując się szkłem, metalem lub światłem.

We wnętrzach Pałacu Świętej Barbary, w cichej, zielonej XIX-wiecznej enklawie w centrum miasta zaprezentowało się zaledwie 19 galerii hiszpańskich i zagranicznych, ze znaczącą



→ TEO GONZÁLEZ, ARCH
DRAWING 3, 2015, FOT. DZIĘKI
UPRZEJMOŚCI LA CASA
AMARILLA
↓ EDGAR PLANS, DON'T
FORGET MY DREAMS, FOT.
DZIĘKI UPRZEJMOŚCI
GRANADA GALERY, BUENOS
AIRES



reprezentacją Portugalii. W nietypowej, oryginalnej aranżacji galerie zajmują malutkie salony na dwóch piętrach pałacu, a otaczająca je architektura znakomicie współgra z pokazywanymi pracami. Bardziej niż tradycyjne targi sztuki, Drawing Room przypomina kameralną, wyrafinowaną wystawę, na której wszystkie prace nie tylko są sobie bliskie formalnie, ale opowiadają jedną historię. W swojej zwężonej skromności targi oferują znakomitą, konceptualnie spójną wystawę.

Spacer po dwóch pawilonach IFEMA, gdzie mieści się ARCO, odkrywa smutną prawdę: zaledwie 6 proc. artystów hiszpańskich i 26 proc. ogółem stanowią kobiety. Wbrew oczekiwaniom ten rok okazał się jednym z najgorszych w ostatniej dekadzie, jeśli chodzi o równą reprezentację. Jednak na młodszych i mniejszych targach liczba wystawiających kobiet z każdym rokiem rośnie. Zaangażowane w promocję żeńskiego talentu (z 40 obecnych tu artystów aż 18 to kobiety), Drawing Room wyróżniają się jako świeże, nowe spojrzenie. Między jednym a drugim piętrem na myśl nasuwa się jedno spostrzeżenie: kobiety zdobyły wreszcie własny pokój w świecie współczesnego



- ↑ LUNA BENGOCHEA, *ELAEIS GUINEENSIS BULBO*, FOT. DZIĘKI UPREJMOŚCI GALERIA LUCIA MENDOZA, MADRID
- ↓ ALMUDENA LOBERA, *IMAGINECORPOREI*, FOT. DZIĘKI UPREJMOŚCI OGAMI PRESS, MADRID
- SERGIO PORLÁN, *RAYO NEGRO 9*, FOT. DZIĘKI UPREJMOŚCI GALERÍA ART NUEVE, MURCIA





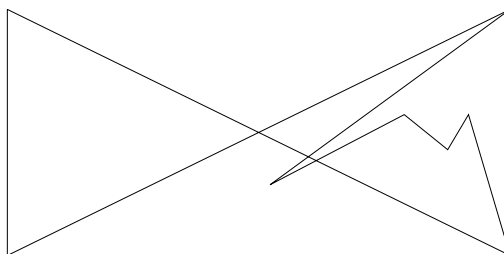
rysunku. Ich twórczość jest ponadto soczysta i dojrzała, sięga zarówno po tradycyjne techniki, jak i po nowe media, bawi się koncepcją, jest pełna metafor i poezji. Almudena Lobera z galerii Ogami Press (Madryt) prezentuje tu tajemniczy poliptyk graficzny, w którym naszkicowany pejzaż powoli zanika, wycofuje się, streszcza i redukuje, jednocześnie nabierając objętości i przekształcając się w trójwymiarowy obiekt. W swojej szerokiej i różnorodnej pracy nad zbiorami muzeów etnologii i nauk przyrodniczych Bárbara Assis Pacheco z Galeria Monumental (Lizbona) poświęciła szczególną uwagę zwierzętom i roślinom oraz „naturalnej wielkości przedmiotów” w stosunku do ciała, przestrzeni i czasu, zawsze dzięki ciekawemu i ironicznemu spojrzeniu i znakomitemu oponowaniu techniki kreski. W stoisku Galeria Lucía Mendoza (Madryt) publiczność zatrzymuje się, by pod fluorescencyjnym ultrafioletowym światłem odkryć na inspirowanych botaniką rysunkach ukryty przed gołym okiem hologram z 223 słowami, którymi przemysł spożywczy i kosmetyczny maskuje obecność oleju palmowego w żywności i kosmetykach. Ta seria rysunków z instalacją świetlną autorstwa Luny Bengoechei koncentruje się na uprawie oleju palmowego i ogromnym wpływie plantacji na środowisko (utrata różnorodności biologicznej, zanik siedlisk różnych gatunków zwierząt, zanieczyszczenie wody i powietrza, szkodliwe oddziaływanie na zdrowie ludzi).

Drawing Room jest listem miłosnym poświęconym rysunkowi w każdej postaci, nie boi się eksperymentów, jest otwarty na innowacje. Rysunek porzuca tu papier i kolonizuje mury pałacu, zyskuje objętość i ciężar, zaznacza swoją obecność w rozszerzonym polu. Jego wymiary rosną, przekształca się w obiekty, rzeźby, instalacje. Figlarne prace Edgara Plansa z galerii Granada (Buenos Aires) to eksplozja koloru, tekstów i postaci, które wydają się odrywać od rysunku, by podróżować po całej otaczającej je przestrzeni. Praca zaprojektowana jest jak mural, w którym notatki zapisane przez artystę eksplodują, rozlewają się i swobodnie poruszają po ścianach pałacu. W galerii La Carbonería – Espacio de Arte (Huesca), nowym, obiecującym projekcie, zachwyca

niekonwencjonalne podejście do krajobrazu, grafiki i pisma autorstwa Altei Grau. Punktem wyjścia dla Grau jest refleksja nad ideą pustej kartki papieru. Na tej bazie tworzy przestrzeń, w której współistnieją materia, tekst, atrament i papier. Przez rysunek, grawerowanie i instalację bada znaczenia, które wynikają z naszej interakcji z językiem pisanym, najbardziej intymną formą procesu komunikacji. Punktem wyjścia dla Sergio Porlána z Galería Art Nueve (Murcja), nagrodzonego na tegorocznych targach przez kolekcję Campocerrado, jest relacja między sztuką a ciałem. Rysunek jest tu pretekstem, by móc opisać otaczający świat, opierając się na znaczeniu gestu, linii i ruchu. Jego monochromatyczne instalacje z lamp fluorescencyjnych, szkła akrylowego i leków antydepresyjnych tworzą współczesne kaplice, minimalistyczne scenerie, które wprowadzają widza w rzeczywistość rytualną. Delikatne, kruche, minimalne prace proponują alternatywę dla ideologii wysokiej rozdzielczości.

Mówi się, że Drawing Room to targi, które należy zwiedzać bez zegarka. Daleko od centrum tygodnia sztuki, jakim jest ARCO, Pałac Świętej Barbary oferuje ciszę, refleksję i bogatą różnorodność prac. Postminimalistyczne dzieła Teo González z galerii La Casa Amarilla (Saragossa), zbudowane z subtelnej sieci o monotonna, powtarzalnych rytmach i malutkich kropki farby zajmujących małe komórki, prowokuje metafizyczne wrażenie, którego raczej się nie doświadczy na tradycyjnych targach sztuki.

Rysowanie to strategia, która pomaga nadać formę naszym myślom, zmaterializować pomysły. Rysowanie jest równoznaczne z myśleniem, jest procesem budowy obrazów. Rysunek jest formą sztuki najbliższą ludzkiej myśli. ¶

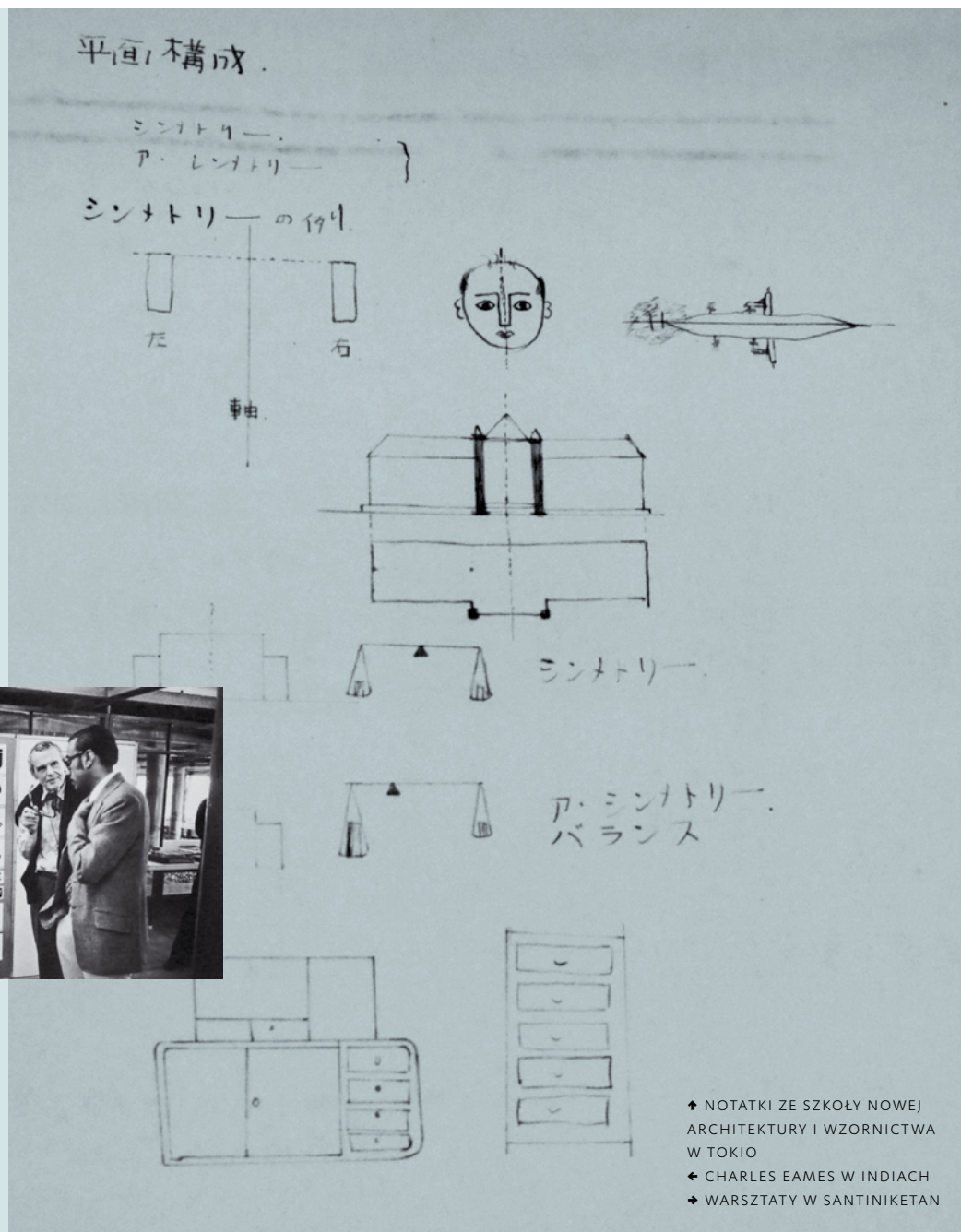


ZUZANNA FRUBA

Bauhaus Imaginista

15.03–10.06.2019, DOM KULTUR ŚWIATA, BERLIN (NASTĘPNE STACJE PO BERLINIE: BERNO I NOTTINGHAM)

KURATORZY: MARION VON OSTEN, GRANT WATSON



Festiwal w Akademii der Künste w Berlinie, dwa nowo otwarte muzea (w Weimarze i Dessau), a także serial telewizyjny poświęcony sercowym rozterkom Waltera Gropiusa – to tylko niektóre punkty programu tegorocznych hucznych obchodów jubileuszowego Roku Bauhausu.

W berlińskim Domu Kultur Świata zwiedzić można do 10 czerwca wystawę *Bauhaus Imaginista*, przedstawiającą efekty kilkuletniego międzynarodowego projektu badawczego poświęconego losom twórców (i ich uczniów) oraz idei Bauhausu na świecie. W ramach tego projektu można było w 2018 roku obejrzeć wystawy lub wziąć udział w warsztatach i sympozjach w Rabacie, Hangzhou, Nowym Jorku, Kioto i Tokio, w Moskwie, São Paulo, Lagos i New Delhi. Berlińska ekspozycja, która w czerwcu wyruszy na tournée do Berna i Nottingham, jest ukoronowaniem i podsumowaniem wcześniejszych działań.

Zwiedzający, który dotarł do Domu Kultur Świata pchany głodem estetycznej uczy (podsyconym być może dłuższym spacerem, ponieważ budynek nie jest szczególnie korzystnie usytuowany względem żadnej z linii metra, przejeżdża obok niego dosłownie jeden autobus), musi niestety obejść się smakiem. Nie znajdzie tu ani pięknie odrestaurowanych mebli z giętych rurek na przystawkę, ani (jakże smacznych) modeli willi profesorskich czy restauracji Kornhaus w Dessau, nie napije się też herbaty z imbryczka Marianne Brandt. Zamiast tego czeka go dość zaskakująca, wielowątkowa podróż w czasie i przestrzeni, która – jeśli zwiedzający jest wytrzymały i zachowa jasność umysłu, a w kieszeni nosi przezornie paczkę herbatników lub jeszcze lepiej batonik energetyczny – zajmie około trzech godzin i nie będzie to na pewno czas stracony.

Wystawa podzielona została na cztery części odpowiadające ekspozycjom z 2018 roku. Każdą otwiera jeden obiekt z czasów powstania szkoły. W pierwszej, zatytułowanej *Corresponding with*, jest to niewielki kawałek wyblakłego papieru z drzeworytem na pierwszej stronie.

W kwietniu 1919 roku maszyną drukarską opuścił czterostronicowy folder reklamujący nowo powstałą w Weimarze szkołę. Oprócz

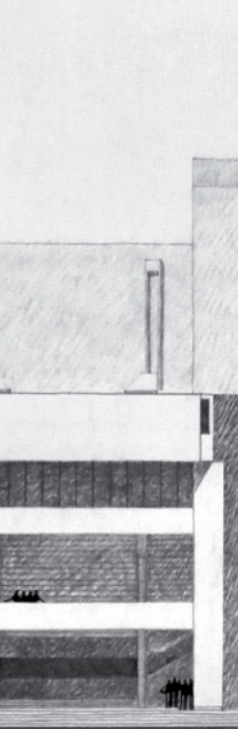
słynnego orędzia do artystów i architektów (nazywanych przez profesora Waltera Gropiusa egzaltowanymi rzemieślnikami), wzywającego do powrotu do rękodzieła i podkreślającego znaczenie sztuki użytkowej, ulotka zawierała praktyczne wiadomości o programie i organizacji szkoły mające zachęcić potencjalnych studentów, a także ich rodziców, do uiszczenia 180 marek czesnego za rok nauki (a także 20 marek opłaty wstępnej). W ten oto sposób 100 lat temu ogłoszony został manifest Bauhausu. Drzeworyt przedstawiający średniowieczną katedrę znalazł się na nim nieprzypadkowo, nazwa Bauhaus nawiązywała przecież do średniowiecznych organizacji wolnych budowniczych i murarzy.

W tym samym roku niedaleko Kalkuty, w Santiniketan, powstała szkoła Kala Bhavana, powołana do życia przez poetę Rabindranatha Tagore'a. W wielu aspektach podobna do Bauhausu, tworzyła nowy język sztuki, czerpiąc inspirację z lokalnych tradycji, a także z brytyjskiego ruchu Arts and Crafts. To właśnie w efekcie współpracy obu szkół miała miejsce pierwsza międzynarodowa wystawa Bauhausu w Kalkucie w 1922 roku.

Kilka lat później, w 1931 roku, otwarta została w Tokio Szkoła Nowej Architektury i Wzornictwa, założona przez Renshinchiro Kawakitę. Także tu studenci uczyli się nowoczesnego projektowania i techniki w oparciu o tradycyjną japońską estetykę i filozofię.

Corresponding with porównuje pracę tych trzech szkół. Widzimy obok siebie wnętrza warsztatów w Dessau i bosych studentów z Santiniketan farbujących wełnę pod gołym niebem, fotografie z wykładów profesora Kawakity i zeszyty z notatkami jego uczniów, numery japońskiego pisma propagującego idee Bauhausu *I See All*, również inicjatywy Kawakity, w którym oprócz tekstów japońskich zamieszczano artykuły autorów niemieckich, radzieckich konstruktywistów i czeskich funkcjonalistów.

Druga część wystawy nosi tytuł *Learning from*. Opowiada o historii czerpania w XX wieku ze sztuki i kultury naiwnej, ludowej – o powrocie do tradycyjnego rzemiosła, idei tak bliskiej Gropiusowi, i przysposabianiu jej dla nowoczesnego języka,



ale także o wyśmiewaniu i pomniejszaniu ludowej wiedzy i wierzeń, braku porozumienia „oświeconych” i „prymitywnych”, o bezpardonowych grabieżach i pozbawianiu miejscowych ludów (na przykład różnych społeczności obydwu Ameryk, Azji i Afryki) ich dziedzictwa i tożsamości. Możemy obejrzeć tutaj kilka niezwykle interesujących filmów, m.in. *The Body's Legacies: The Objects* oraz *Colonial Melancholia* Kadera Attii z 2018 roku.

Rysunkiem, który wprowadza nas do tej sali, jest *Dywan* Paula Klee z 1927 roku. Przepiękny, subtelny szkic eksponowany jest niestety w dziwny sposób służący nieodgadnionym celom: w drewnianej ramie i za szkłem, jakby ktoś na chwilę pozwolił zdjąć go ze ściany, stoi oparty pod kątem na niskiej ławie, perfekcyjnie blikując oświetlenie na suficie. Młody i wysportowany widz może podjąć próbę obejrzenia go z bliska w pozycji „na narciarza”, wtedy jednak zasłania sam sobie własnym ciałem wspomniane oświetlenie.

Podobnie niezamierzonych efektów jest na tej wystawie więcej. Obok *Dywanu* stoi, również za szkłem i pod kątem, gobelin Maksa Peiffera Watenphula z 1921 roku, pożyczony z berlińskiego Bauhaus-Archiv. Przypuszczam, że to bardzo piękny gobelin, ale odbija się w nim przynajmniej jeden z wyświetlanych z tyłu (naprawdę interesujących) filmów Kadera Attii, skutecznie uniemożliwiając obejrzenie tkanego dzieła. Z drugiej strony napiera na gobelin spora sklejka. Widzimy ją od tyłu, ze wszystkimi zszywkami trzymającymi



pokrywające ją płótno. Autorzy wystawy wyszli przypuszczalnie z założenia, że *Bauhaus Imaginista* to gratka dla zwiedzających o wyższym szczeblu wtajemniczenia, spragnionych bogatej, wielowarstwowej i trudnej treści (żeby przyswoić cały dostępny tu materiał na przyzwoitym poziomie percepcji, trzeba obejrzeć ekspozycję kilka razy), a nie laików ekscytujących się czarno-białym szkicem lub co gorsza kolorowym gobelinem.

W trzeciej sali *Moving away* ukazane zostały dzieje idei Bauhausu w czasie i po drugiej wojnie światowej, w obliczu terroru i totalitaryzmu, a następnie politycznych zmian powojennego świata. Film Zvi Efrata *Scenes from the Most Beautiful Campus in Africa* to historia powstania projektu i budowy kompleksu uniwersyteckiego Obafemi Awolowo, pierwszego niezależnego ośrodka akademickiego w Nigerii, autorstwa Arieha Sharona. Budynki kampusu wywodzą się z tradycji Bauhausu, przystosowano je jednak do klimatu Afryki (forma odwróconej piramidy, zacieniąca atria, rezygnacja z przeszkleń okiennych, system mechanicznej wentylacji).

Arcyciekawy dokument stanowi *The India report* z 1958 roku – efekt wizyty Charlesa i Ray Eamsów w tym kraju na zaproszenie jego rządu.

Wystawę kończy poetycka grupa obiektów pod wspólnym tytułem *Still Undead*. Uwagę zwraca tutaj zrekonstruowany obiekt *Reflektorische Farblichtspiele* Kurta Schwerdtfegera z 1922 roku, mechanizm przypominający pianino i pozwalający na tworzenie dowolnych kombinacji świetlnych form, podobnych do witraży, z nakładających się na siebie plam koloru. To jeden z najbardziej wizualnie przystępnych i przyciągających eksponatów wystawy, ozdobiony niestety znaną kartką A4 z napisem „Nie dotykać”.

Przy muzealnej kasie stoi jeszcze jeden słupek. Pod nim zorganizowano stanowisko badawcze dla tych zwiedzających, którzy nadal pozostają nienasytzeni. Jest nawet drukarka. Kontempluję krótko kontynuację badań we foyer pod słupem, nie decyduję się jednak. Jeśli czuję niedosyt, to wyłącznie natury estetycznej. Ta niezwykle ciekawa i przebogata wystawa zasłużyła na to, żeby być też – jak mówił Ferdynand Wspaniały – ładna. ¶

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 propozycje wszystkich chętnych. Tym razem rysunek wykonała Justyna Grodecka, studentka ASP w Warszawie.

↓ JUSTYNA GRODECKA



IWONA SZMELTER
JOANNA KURKOWSKA
ALEKSANDRA WESOŁOWSKA
KAMILA ZAŁĘSKA
BARTŁOMIEJ WITKOWSKI

Wolni Artyści, pomyślcie, ile stwarzacie problemów z identyfikacją i zachowaniem Waszej sztuki

(NIE) KWESTIONOWANA WOLNOŚĆ

Wolność w sztuce jest oczywista. Nie jest jednak tajemnicą, że „formy/nieformy” od ponad stu lat trwającej rewolucji artystycznej jałowiej, szybko zanikają w niebycie. Wolność wydaje się niczym niezagrożona, z wyjątkiem namysłu i ograniczeń własnego wyboru autora świadomego kryzysu. Większość artystów interesuje proces twórczy i doraźny odbiór ich prac. Dzisiaj to standard i nawet najbardziej skostniałe akademie wiele nie wymagają od adeptów. W tak szybko zmieniającym się świecie mało kogo obchodzi relacja z przyszłością (?) spuścizna (może jednak trochę?), dziedzictwo (?). Wszak współczesne dziedzictwo kultury jest materialne, niematerialne i od już dłuższego czasu – cyfrowe. Powstają jednak góry prac, które, będąc nieczytelne, z wolna zamieniają się w śmieci. Miliony utworów sztuk wizualnych porzuconych, nieopisanych instalacji, bez kanonu form, co oczywiste w czasach wolności, ale także bez próby (odwagi) ich wartościowania, opisu kontekstu powstania.

ZAGADNIENIA ARTYSTYCZNEJ WOLNOŚCI

Kreacja, fakt twórczy, popularna destrukcja w sztuce, ale i paradoksalna nadzieja ponadczasowego trwania zawsze towarzyszyły działalności artystycznej. Kluczem, jaki tym razem proponujemy, nie będzie idea i intencja, stanowiące współcześnie najważniejsze niematerialne składniki sztuki wizualnej, ale jej materia. W imię wolności twórczej od czasu romantyków uległy załamaniu warsztat, staranność w wyborze technik artystycznych i materiałów o dobrej jakości. Claude Lévi-Strauss, słynny francuski antropolog, skomentował upadek warsztatu artystów. Uważał, że od czasu impresjonistów załamały się podstawy uprawiania artystycznego „zawodu”, słynnego *métier* (franc.), rozumianego jak zawód, profesja, fach, warsztat artystyczny tak kiedyś ceniony. Stwierdził: *byli to naprawdę wielcy malarze, znali swój fach. Niemniej jednak ich wstręt do tradycyjnych sposobów malowania, zachęty, jakich nie skąpili dla całej masy epigonów (...) wywarły gubny wpływ.*¹

1 C. Lévi-Strauss, *Rozmowy o sztuce*, „Twórczość” nr IX, 1990, s. 55.

Bunt impresjonistów miał miejsce 150 lat temu, ale artyści wciąż unikają traktowania swojej pracy jak zawodu, wspomnianego *métier*. Skutkuje to zmianą społecznego odbioru zawodu artysty, zanikaniem dzieł wskutek nietrwałości i licznych błędów interpretacyjnych, problemami na drodze do trwałego dziedzictwa.

Obecnie to powszechnie spotykane problemy we współczesnej sztuce wizualnej. Wybrane do analizy obrazy Jana Tarasina są przykładami poszukiwań technologicznych artysty. Reprezentują przełomy w jego twórczości w latach 60. Ponad 30 obrazów, pochodzących z różnych okresów twórczości artysty, a przekazanych do konserwacji przez jego syna Jakuba, mieliśmy okazję przebadać, konserwować, restaurować, niekiedy fragmentarycznie rekonstruować. Kontakt z dziełami zapoczątkowało odnalezienie przez syna zwoju nieznanych prac artysty i przekazanie ich do projektu wieloetapowej ochrony konserwatorskiej pod kierunkiem prof. dr hab. Iwony Szmelter, to jest do badań, konserwacji, wystawy. Obecnie przybyły kolejne obrazy, w przypadku których opiekę rozpoczęliśmy od identyfikacji idei, intencji, materiałów i technik, co jest potrzebne przed rozpoczęciem procesu konserwacji. W pracy zespołowej analityków, konserwatorów, kuratorów i studentów przywrócono życiu ponad 30 kompozycji malarskich, a teraz kolejne.²

2 Projekt „Tarasin”, trwający trzy lata, prowadzony jest przez prof. dr hab. Iwonę Szmelter we współpracy z dr hab. Joanną Czernichowską, dr Moniką Jadzińską, asystentami – Łukaszem Wójtowiczem i Anną Kowalik, zespołem analityków – dr inż. Joanną Kurkowską, dr Anną Nowicką, dr. Bartłojem Witkowskim, mgr Aleksandrą Wesołowską, mgr inż. Kamilą Załęską, licznym zespołem studentów w ramach kilku jednostek Wydziału Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki, czyli: Międzykatedralnej Pracowni „Novum” Ochrony i Konserwacji Sztuki Nowoczesnej i Współczesnej oraz Pracowni Konserwacji Malarstwa na Podłożach Ruchomych, Międzyuczelnianego Instytutu Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki oraz Wydziału Chemii Uniwersytetu Warszawskiego.

Zadajemy pytania o wyniki analiz obrazów Jana Tarasina, a daleko patrząc: czy koncepcja dzieła i profesjonalność oraz trwałość wykonania dzieła to sprzeczność?

Do czasu wystąpienia romantyków dążenie do trwałości dzieł wydawało się naturalne, a miarą profesjonalności artysty, twórcy było stosowanie poprawnej technologii zapewniającej trwałość i żywotność jego dzieł.

Tak było od wieków, dobrej jakości wytworów ludzkich oczekiwano w każdej dziedzinie życia. Trwałość dzieł szczególnie stała się ważna i dostrzegana przez mecenasów sztuki, odkąd poświęcano je wprost Bogu. Ideowo wymóg trwałości związany był z wiecznym znaczeniem chwały boskiej. Ale obawa kolekcjonerów już od renesansu bywała motywowana względami natury praktycznej, gdyż za prace architektoniczne i ruchome dzieła sztuk wizualnych, takie jak obrazy i rzeźby, płacono pokaźne sumy, gdy były zamawiane u najsłynniejszych twórców. Tak samo jest współcześnie, ponieważ system kolekcjonowania zakłada zachowanie funkcji i fizyczne trwanie dzieł.³

Powstawały liczne stowarzyszenia artystów, które kontrolowały prawidłowe wykonanie dzieł zarówno dla mecenasów kościelnych, królewskich, jak i – od XIV wieku coraz liczniejszych – świeckich, z kręgów rodzącego się mieszczaństwa. Dobre wykonanie dzieła, ze znajomością reguł technologicznych i najwłaściwszych materiałów, było zatem w oczywisty sposób postrzegane jako miara jakości dzieła i profesjonalizmu jego twórcy. Renoma najzdolniejszych artystów przyciągała uczniów do ich warsztatów, a dobre samoorganizowanie się społeczności artystycznej i polegający na reputacji oraz rekomendacji

3 J. Baudrillard, *The System of Collecting*, red. J. Elsner, R. Cardinal, *The cultures of collecting*, Harvard University Press: Cambridge 1994, s. 7–14.

najlepszych nadzór dla zapewnienia jakości stały się wkrótce jednym z ekonomicznych czynników rozwoju sztuki w średniowieczu. Mistrzowie zrzeszeni i kontrolowani w cechach rzemieślniczych musieli zatem przykładać wagę do trwałości dzieł i odpowiedniego zestawu materiałów i technik. Na przykład cechy, inaczej zwane gildiami, w południowej Holandii rozwinęły się około połowy XIV wieku w bardzo silną sieć zawodową. Były to korporacje zawodowe zrzeszające artystów w celu obrony ich interesów, ale także nadzorowania jakości dzieł.

Te zasady odżywały raz po raz, spektakularne było odwołanie się Bractwa Świętego Łukasza do patrona malarzy, a tzw. Łukaszowcy z warszawskiej przedwojennej ASP są obecnie klasykami.⁴ Nie na darmo słynna antologia o Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie w latach 1944–2004 nosi tytuł *Powinność i bunt*.⁵

Współcześnie jednak dla masy artystów sztuk wizualnych (ta grupa zawodowa liczy obecnie tysiące, a może nawet miliony osób), wolność kreacji jest gwarantowana. Nie są cenione zasady technologii malarskiej i poprawnej kolejności warstw mających dać spójność, trwałość materii malarskiej.

Nie każdy wie, że w kontraście do podejmowania decyzji materiałowych przez artystów bardzo żmudne są prace identyfikacyjne, analizy prowadzone przez badaczy – niezbędnych uczestników projektów konserwatorskich. Trzeba oddać im głos.

Analiza materiałowa obrazów Jana Tarasina *Drobiazgi* (1961) oraz *Deszcz* (1969) jako potwierdzenie postawionej tezy:

W PRAKTYCE MATERIAŁ SZTUKI OBECNIE MOŻE BYĆ WSZYSTKO

W niniejszym opracowaniu zaprezentowane zostały nietypowe wyniki uzyskane podczas szczegółowych analiz materiałowych dwóch obrazów na płótnie Jana Tarasina (1926–2009), które były badane w 2018 roku: *Drobiazgi* z 1961 oraz *Deszcz* z 1969.

Metody identyfikacji materiałów użytych przez artystę są tak różne, jak różny i niecodzienny był pomysł na jego twórczość. Ze względu na jednostkowość i dużą wartość artystyczną tych dzieł ich analiza wymagała profesjonalizmu, ale też często podejścia mniej standardowego. Zastosowane zostały metody identyfikacji o charakterze nieinwazyjnym lub inwazyjnym oraz niszczące lub niszczące.

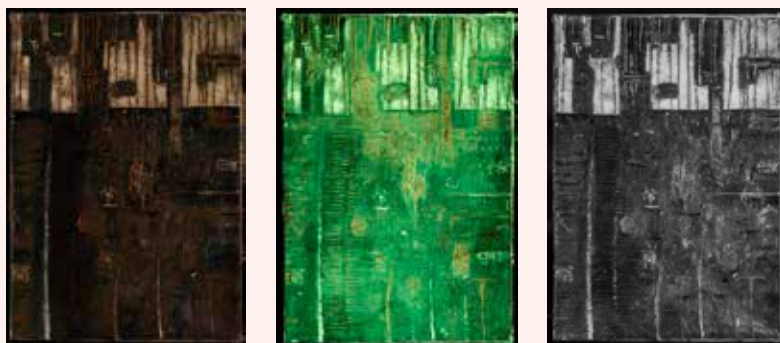
Pierwsza i najprostsza bezinwazyjna metoda identyfikacyjna oparta została na analizie wyglądu obiektów przez obserwację. Ogląd dał informacje dotyczące barwy, faktury, transparentności, oznak degradacji, metody produkcji oraz modyfikacji przez dodanie wypełniaczy albo barwników. Wykorzystane zostały różnego rodzaju mikroskopy lub szkła powiększające, ale w pierwszej kolejności obiekty badano gołym okiem, czyli bez wymienionych urządzeń optycznych.

Próbki pobrane z dwóch obiektów Tarasina i ich przekrojów poprzecznych (na wykonanych szlifach stratygraficznych) sfotografowano aparatem cyfrowym (mikrofotografie) połączonym z mikroskopem biologicznym.

Zastosowano nieinwazyjne techniki analizy kompleksowej w światłach analitycznych – widzialnym, ultrafioletowym oraz w podczerwieni. Wykonane fotografie posłużyły do dokumentacji stanu zachowania obiektów. Zdjęcia w świetle UV ukazały historię obiektów, dostarczyły informacji na temat werniksu i warstw malarskich.

4 Z. Baranowicz, *Bractwo św. Łukasza* [w:] *Polskie życie artystyczne w latach 1915–1939*, red. A. Wojciechowski, Ossolineum 1974, s. 587–588; J. Zamojski, *Łukaszowcy. Malarze i malarstwo Bractwa św. Łukasza*, Warszawa 1989.

5 *Powinność i bunt. Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie 1944–2004*, red. M. Sitkowska, G. Kowalski, ASP w Warszawie, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2004.



↑ ZDJĘCIA OBRAZU *DROBIAZGI* (1961) W ŚWIETLE WIDZIALNYM (A), W ŚWIETLE ULTRAFIOLETOWYM (B), W REFLEKTOGRAFII W PODCZERWIENI (1000–1200 NM) (C); FOT. ROMAN STASIUK

Reflektografia w podczerwieni pozwoliła dotrzeć do warstw rysunku i ewentualnych zmian autorских na etapie tworzenia obrazów (*pentimento*).

W celu jednoznacznego określenia składu danych materiałów posłużono się technikami instrumentalnymi. Przeprowadzono analizę za pomocą spektroskopii w podczerwieni z transformacją Fouriera (FTIR). Technika ta pozwoliła na zidentyfikowanie głównych składników organicznych badanych substancji przez dostarczenie informacji o strukturze cząsteczek, czyli obecności charakterystycznych grup funkcyjnych. Wyniki analizy potwierdzone i sprecyzowane zostały za pomocą chromatografii gazowej połączonej ze spektrometrią mas (GC/MS).

Identyfikację wybranych pigmentów oraz wypełniaczy, które posłużyły autorowi do nadania materiałom odpowiedniej faktury i zamierzonych cech wizualnych, wykonano na podstawie analizy mikrochemicznej, wspomaganą przez analizę składu pierwiastkowego metodą fluorescencji rentgenowskiej XRF oraz przy użyciu skaningowego mikroskopu elektronowego sprzężonego ze spektrometrem rentgenowskim SEM-EDS. Szczegółową identyfikację związków chemicznych umożliwiła spektroskopia ramanowska oparta na zjawisku rozpraszania promieniowania. To technika komplementarna do spektroskopii absorpcyjnej w podczerwieni. Drgania aktywne w IR nie są obserwowane w widmach ramanowskich i na odwrót. Porównując otrzymane wyniki z widmami zgromadzonymi w bazach danych,

dokonano identyfikacji cząsteczkowej i strukturalnej badanych związków.

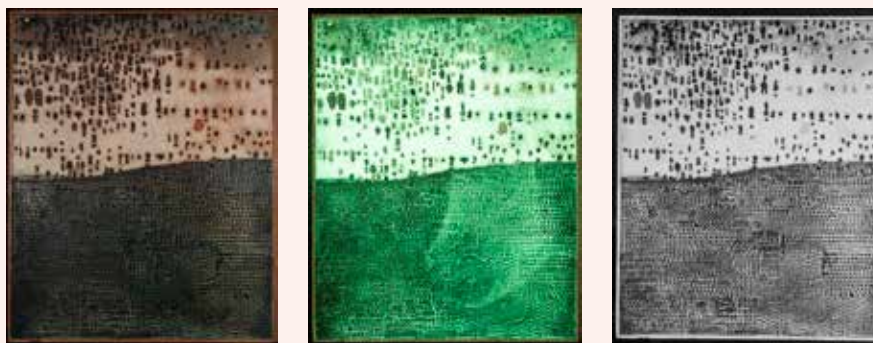
Interpretacja analiz materiałowych wykazała, że obraz na płótnie *Drobiazgi*, pochodzący z 1961 roku, namalowany został przez Tarasina techniką olejną. Podczas analizy szeregu próbek pobranych z różnych miejsc tego obiektu nie znaleziono oznak zastosowania farb o spoiwie syntetycznym. Zarówno jasne partie obrazu, jak i ciemne zawierają schnący olej pochodzenia roślinnego.

W takim razie, co w budowie tego obiektu było zaskoczeniem?

Już na etapie przygotowywania szlifu stratygraficznego dla próbki warstwy malarskiej o barwie brązowej pojawiły się nietypowe trudności. Brązowa warstwa malarska podczas szlifowania papierem ściernym rozmywała się i brąz barwił sąsiednie warstwy.

W czym zatem tkwił problem? Do rozwiązania zagadki posłużyła analiza widma w podczerwieni FTIR otrzymanego dla tejże próbki brązu. Okazało





↑ ZDJĘCIA OBRAZU *DESZCZ* (1969) W ŚWIETLE WIDZIALNYM (A), W ŚWIETLE ULTRAFIOLETOWYM (B), W REFLEKTOGRAFII W PODCZERWIENI (1000–1200 NM) (C); FOT. ROMAN STASIUŁ

się, że autor obiektu zmieszał tradycyjną farbę o spoiwie olejnym z... woskiem parafinowym.

Kolejnym elementem, który zaskoczył badających, okazała się fotografia lica obrazu w świetle UV oraz wynik analizy widma w podczerwieni FTIR warstwy wierzchniej. Niewiarygodne, że autor do wykończenia pracy zastosował werniks bursztynowy. Natomiast charakterystyczne pomarańczowe miejsca na przedstawionej fotografii zasugerowały miejscowe użycie szelaku. Można przypuszczać, że został wykorzystany przez artystę w celu impregnacji wybranych miejsc bądź w celu uzyskania zamierzonego efektu.

Analizie poddano również skład warstw barwnych. W palecie użytej przez artystę zidentyfikowano między innymi biel cynkową, żółcień żelazową, czerwień kadmową, zielen szmaragdową. Złożony charakter próbek powodował, że analiza pigmentów była niejednokrotnie utrudniona. Podczas wstępnego oznaczania zielonej warstwy stwierdzono obecność zieleni szmaragdowej z niewielkim dodatkiem błękitu pruskiego. Dopiero w wyniku badań metodą spektroskopii ramanowskiej okazało się, że dodatek do zieleni stanowi nie tylko błękit, ale również drobnoziarnista żółcień, która początkowo była niewidoczna, ze względu na dominującą liczbę ziaren zieleni szmaragdowej. Zatem w celu uzyskania zamierzonej barwy warstwy zieleni szmaragdowa została wzbogacona dodatkiem tzw. zieleni chromowej, stanowiącej mieszaninę błękitu pruskiego i żółcień chromowej.

Najbardziej problematyczny jednak okazał się skład czarnego impastu, który po roztarciu w wodzie przybierał barwę brązową, a wygląd mikroskopowy wskazywał na obecność substancji organicznej. Dopiero po rozpuszczeniu spoiwa w wodnym roztworze NaOH stwierdzono, że jest to bardzo drobnoziarnista czerń. Wyniki dalszych analiz mikrochemicznych potwierdziły zastosowanie czerni żelazowej, a także czerwień żelazowej, czerni roślinnej oraz wypełniaczy w postaci związków glinokrzemianowych.



Drugi analizowany obiekt Jana Tarasina *Deszcz* powstał osiem lat później. Z pozoru można uznać, że wizualna strona obrazu nie jest znacząco odmienna od powstałych w 1961 roku *Drobiazgów*, jednak autor w późniejszym obrazie wprowadził bardzo wysoką fakturę. Na lico obrazu ponownie nałożony został zaskakujący werniks bursztynowy.

Na fotografii wykonanej w świetle UV można dostrzec nierównomierne nałożenie warstwy werniksu, co niezauważalne jest w świetle widzialnym.

Do identyfikacji składu warstw malarskich posłużyła analiza mikrochemiczna oraz analiza

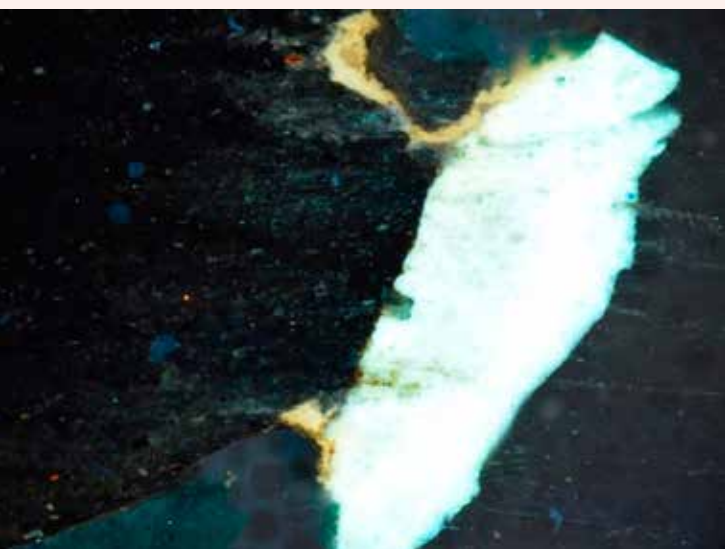
składu pierwiastkowego SEM-EDS poszczególnych warstw na szlifie stratygraficznym.



72

Stwierdzono obecność pigmentów charakterystycznych dla wcześniejszego obrazu, takich jak czerwień kadmowa, zieleń szmaragdowa i czern żelazowa. Okazało się jednak, że do białych partii zamiast bieli cynkowej artysta zastosował litopon (będący mieszaniną siarczku cynku z siarczanem (VI) baru).

Na podstawie charakterystycznej, cytrynowej fluorescencji białej warstwy potwierdzono obecność związków cynku.



Natomiast pomarańczowa barwa w świetle ultrafioletowym miejscowo występującej substancji, może sugerować obecność szelaku.

Co zatem różni te dwa dzieła? Gdzie tkwi zasadnicza różnica między nimi? Otóż upływ kilku lat między powstaniem obrazów skłonił artystę do poszukiwań i zastosowania farb o spoiwie mieszanym – naturalnym i syntetycznym. Oprócz obecności w spoiwach farb oleju pochodzenia roślinnego, przy użyciu spektroskopii w podczerwieni z transformacją Fouriera oraz chromatografii gazowej połączonej ze spektrometrią mas, zidentyfikowano obecność żywicy poliestrowej, a mieszaninę takich spoiw określa się mianem współczesnej żywicy alkidowej.

INTERPRETACJE

Szczegółowa analiza materiałów wykorzystywanych do tworzenia współczesnych obiektów i dzieł sztuki jest znacznie trudniejsza niż analiza obiektów, które powstały do czasu wystąpienia impresjonistów w XIX wieku włącznie. Faktem jest też kryzys rzemiosła malarskiego, związany ze zjawiskiem rewolucji przemysłowej, która spowodowała znaczący wzrost zapotrzebowania na tanie, łatwo dostępne i szybko pozyskiwane materiały. Na skalę przemysłową zaczęto produkować związki syntetyczne, w tym polimery i barwniki, które często zastępowały drogie, niekiedy pozyskiwane żmudnymi metodami substancje pochodzenia naturalnego (np. spoiwa, pigmenty mineralne). Aktualnie na rynku jest szeroka gama produktów o różnych właściwościach (barwie, sile krycia, lepkości, rozpuszczalności), dzięki którym artysta ma możliwość uzyskania zamierzonych efektów.

W związku z różnorodnością używanych przez artystów substancji, także tych „nieartystycznych”, które mają na podorzędziu: żywności, roślin itd., znacznie utrudniona staje się szczegółowa analiza materiałowa. Podstawowe analizy mikrochemiczne często nie wystarczają do określenia składu próbek pobranych z obiektów. Stanowią natomiast podstawę dalszych, bardziej

precyzyjnych analiz instrumentalnych. Istnieje wiele technik i metod analitycznych, należy jednak pamiętać o prawidłowym ich doborze, o nieodgadnionej i nieograniczonej inwencji materiałowej i technicznej artystów oraz ograniczeniach każdej z metod analitycznych.

Opracowanie wyników wskazuje, że obraz *Drobiazgi* z 1961 roku Jan Tarasin wykonał na podłożu płóciennym, techniką olejną z użyciem kończącego werniksu bursztynowego.

Natomiast obraz *Deszcz*, z roku 1969, wykonany został przez Jana Tarasina na podłożu płóciennym, jednak nie w technice olejnej. Artysta użył tym razem farby o spoiwie mieszanym, opartym na bazie żywicy alkidowej. Również wykończył obiekt werniksem bursztynowym.

Podsumowanie analizy obrazów identyfikowanych, dokonane przez doświadczonych chemików, które są podporą WKiRDS ASP w Warszawie, a następnie konserwowanych i restaurowanych, zawiera zaskakujące informacje. Artysta o otwartym ideowym programie eksperymentował z często zaskakującymi środkami malarskimi... Miał prawdopodobnie pełną świadomość zmian, ponieważ te właśnie obrazy pochodzą z okresu, gdy obiecał zostawić rodzinie obraz z każdego etapu twórczości jako charakterystyczną dla tego czasu pracę. Jednak nasze śledztwo typu „Sherlock Holmes na tropie” w celu identyfikacji materiałów i autorskich eksperymentów z technikami jest bardzo żmudne, czasochłonne, a także drogie, gdy wziąć pod uwagę niezbędne zaangażowanie nowoczesnej analityki instrumentalnej.

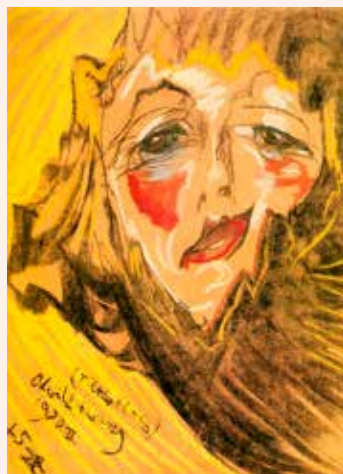
A P E L

Z naszego wspólnego wystąpienia i raportu z analiz widać, jak bardzo decyzje podjęte w zaciszu pracowni artysty są trudne do rozszyfrowania, gdy zabraknie twórcy.

Dlatego apelujemy, bądźcie oryginalni w dbałości o Waszą spuściznę, odpowiedzialni, gdy zostawicie wskazówki, napiszecie bezpośrednio przy obiekcie, na przykład na odwrocie, na

krośnie, krótkie notatki o dziele, użytych materiałach i technikach.

Aby nie brzmiało to śmiertelnie poważnie, tylko pośrednio nawiązujemy tu do słynnych adnotacji na licu obrazów, które czynił Stanisław Ignacy Witkiewicz „Witkacy”. Nie chodzi nam wszak o dane, co artysta spożył i jakie zastosował używki i narkotyki podczas malowania, które to notatki są niewątpliwą atrakcją wielu jego dzieł, źródłem rozbawienia i jednocześnie podziwu dla oryginalności autora.



↑ STANISŁAW IGNACY WITKIEWICZ, *PORTRET NENY STACHURSKIEJ 3*

Nasz apel ma skromniejsze cele. Ma służyć wiedzy o materiałach i technikach i jest, niestety, mniej dowcipny. Trudno bowiem żartować, gdy chodzi o spuściznę artystów. Twórcy, miejcie świadomość, że jesteście odpowiedzialni za swoją twórczość, tak jak za siebie i rodzinę. Normalna ludzka sprawa. Jednak artyści unikają traktowania swojej pracy jak zawodu, wspomnianego *métier* artysty.

Tymczasem koncepcja dzieła a profesjonalność i trwałość wykonania dzieła to nie sprzeczność. Idealnie jest, gdy idą w parze. Gdy stanowią zagadki, postawieni wobec nieznanego bliżej charakteru spuścizny, prowadzimy żmudne identyfikacje materii i technik. Zważywszy na przesłanki filozoficzne, gdy idea dominuje w zadaniach

ochrony dziedzictwa kultury, od wielu lat wskazane są wywiady z artystami. Obejmują szeroki zakres w projekcie *Zachować dla Przyszłości*, dotyczą drogi twórczej artystów, idei, intencji, a także materiałów i technik. Część z tych wywiadów znajduje się w licznych publikacjach, inne są w archiwach Międzyskatedralnej Pracowni „Novum” Ochrony i Konserwacji Sztuki Nowoczesnej i Współczesnej, WKiRDS, ASP w Warszawie. A przy okazji: w świetle blisko 30 lat akademickich doświadczeń „Novum” ciekawe jest, dlaczego, nawet na uczelniach artystycznych, często programowo ignoruje się fakt, że dobry warsztat jest cenną umiejętnością artysty, a także kwestię, czym to skutkuje dla tzw. biografii dzieł po opuszczeniu pracowni artysty. Każdorazowo w projekcie ochrony, a niekiedy niezbędnej konserwacji, dotyczącej nawet najmłodszych prac sztuki wizualnej, pracujemy zespołowo, razem z dokumentalistami, analitykami chemicznymi i fizycznymi, co wykazaliśmy w niniejszym opracowaniu.

W konkluzji zatem – repetycja: Wolni Artyści, pomyślcie, ile stwarzacie problemów z identyfikacją i zachowaniem Waszej sztuki!

Wiele ważnych elementów Waszych prac można by przewidzieć i antycypować, zachowując spuściznę sztuki współczesnej, gdyby jednak sztukę i zawód artysty potraktować odpowiedzialnie. To znaczy z odpowiedzialnością zarówno za niematerialne, jak i materialne, a także obecnie cyfrowe dziedzictwo. Za idee, intencje, materię, przekaz na przyszłość.

SŁAWOMIR MARZEC

Requiem dla wolności, czyli wolność symulowana



74

Nasza rzeczywistość – o ile traktuje się ją poważnie, a przede wszystkim, o ile nadal wierzy się w jej istnienie – coraz częściej okazuje się kłębem pytań, wątpliwości, albo też jednoznacznością wielu wykluczających się odpowiedzi. Pośród tego zgiełku stajemy wszakże wobec podstawowego wyboru: być aktualnym, czyli być nieskończenie adaptacyjnym bez przekonania czy nawet preferencji (lepkiem i plastycznym)? Czy też stawiać opór, dążąc do jakichś jakości, wartości czy celów (być porowatym)? I to właśnie na tym poziomie rozstrzyga się dziś również kwestia wolności. A może raczej nie tyle rozstrzyga, co ukazuje swoje splątanie i bezmiar paradoksów. Czytelnicy są osobami dorosłymi, więc nie będę ukrywał podstawowych faktów:

Wolność jest wielkim problemem
i ogromnym wyzwaniem, a nie
rozwiązaniem wszystkich problemów
i neutralizacją wszystkich wyzwań.

Właściwie powyższe zdanie eliminuje mnie z obszaru obowiązujących dyskursów, lecz na szczęście nie jest to pierwszy taki przypadek, więc już niejako przywykłem i kontynuuję.

Postaram się poniżej nie tyle „prawdę o wolności wyjawić”, ile ukazać najszerzej jak potrafię horyzont problemowy, wobec którego należy moim zdaniem próbować się samookreślić. Od razu powiem, że dobrych rozwiązań tu raczej nie ma, że trzeba podjąć ryzyko wyboru, nie mając po temu wystarczających danych. Na szczęście potrafiemy te wybory ponawiać i w tym chyba nasza nadzieja. Z początku przywołam garść znanych mi sprzeczności z historii wolności, potem wspomnę zapadłe w mą pamięć rodzaje i modele wolności. Na koniec spróbuję zastosować je w obszarze sztuki. Wszystko rzecz jasna w niezmiernym uproszczeniu, bo temat jest bezgraniczny.



Dominuje mniemanie, że dzieje ludzkości są historią rodzącej się wolności, gdzie kolejne pokolenia gorączkowo trawiły swe życie na walce o wolność. Swoją, naszą i waszą. Patrząc jednak bez uprzedzeń, należy przyznać, że wolność jest produktem historycznym. I raczej lokalnym, bo jedynie Europa, i tylko w ostatnich wiekach, uczyniła z niej wartość istotną. W czasach antyku wolność stanowiła sferę przynależną jedynie bogom. Człowiekowi pozostawała wolność jako zrozumienie konieczności (Epiktet). U Arystotelesa wolność wynikała z doraźnych gier sił – pożądania, gniewu i chcenia. U Rzymian utożsamiano ją z cnotliwym (czyli męznym, a nie nabożnym) wypełnieniem swojego losu. W judaizmie doznać wolności mogą tylko wybrani, ci wystawieni na trzeźwiący i urealnijający powiew Nieznanego. Daleki Wschód dążył do wolności totalnej, od wszystkiego, czyli do wyzwolenia się z ciągów reinkarnacji, z zasłon złudzeń tkanych naszymi pragnieniami (hinduska *maja*). Skądinąd samo takie wyzwolenie w buddyzmie mahajany także traktowane jest jako... kolejne złudzenie. Hannah Arendt twierdzi wszakże, że wolność pojawia się faktycznie dopiero wraz

z chrześcijaństwem poprzez ideę indywidualnej winy i indywidualnego grzechu. W czasach nowożytnych wolność szła w parze z racjonalnością, która zamieniała przeznaczenie i fatum w historię. John Locke oraz kolejne pokolenia liberałów widzą w niej zasadę współistnienia. U Maksa Schelera wolność to możliwość przeciwstawienia się instynktom. Od czasów Hegla okazuje się ona sztucznym społecznym konstruktem, a także siłą samej negacji. Według Martina Heideggera wolność stanowi istotę prawdy. W postmodernizmie ma ona stawiać czoło przypadkowości i eliminować cierpienie (Richard Rorty). A Michel Foucault utożsamia ją z umiejętnością krytycznego myślenia. Itd.¹

Na historię samej nowożytności można by zapewne spróbować spojrzeć właśnie przez pryzmat wydarzenia się wolności, jej krystalizacji i autonomizacji, a następnie degeneracji poprzez wyabstrahowanie i absolutyzację. Już Karl Jaspers zauważył, że w imię wolności ludzie chcą nieomal wszystkiego. Wszak nowoczesność polega – podobno – na urzeczywistnieniu wolności, a nie na mozole odkrywania i strzeżenia prawdy. Oczywiście, prowadzi to do nadużyty typu: skoro jem ulubioną zupę, to nie jestem łakomczuchem, ale urealniam swoją wolność. I o nią walczę, gdy sprzeciwiam się krytykom mojego obżarstwa. Przypuszczam, że pod tę „zupę” można podłożyć wszelkie nasze preferencje, również ideologiczne. Jan Jakub Rousseau ogłosił, że wolność jest wrodzona i aby ją wyzwolić, należy „jedynie” obalić wszelkie instytucje i konwencje kulturowe. Teza ta do dziś pokutuje, dając alibi najbardziej bezmyślnym demolkom. Hasło wolności pozwala usprawiedliwiać literalnie wszelkie działania, nawet te najbardziej nikczemne. Odczuwamy też w zasadzie przymus bezkrytycznego poszerzania wolności. Niestety, tej najbardziej

1 W tekście tym zaadaptowałem kilka zdań z mojego referatu *Niepożytki i zgrozy z wolności dla sztuki płynące* z konferencji *Przeustrzenie wolności* Wschodni Salon Sztuki, Lublin 2018.

prymitywnej, najłatwiej pojętej, czyli utożsamionej z czystą nieodpowiedzialnością. Przy czym eksplozja wolności (i „wolności”) idzie w parze z narastającym poczuciem bezsilności. Ze świadomością nieważności wszelkich wyborów. Wolność, niszcząc wszelkie ograniczenia, znosi tym samym wszelką określoność, wszelkie znaczenia.

Pojawia się wolność bez znaczenia, wolność symulowana, która oznacza swobodną konsumpcję i bezproblemową adaptacyjność. Wolność staje się podtrzymywaniem nieograniczonej możliwości wyboru. Czyli – unikaniem samego wyboru. Niestety, sam nadmiar stanowi jedynie iluzję wyboru.

Nieprzemyślny wybór nie jest żadną zasługą ani rozstrzygnięciem, a tylko podtrzymuje stan nieodróżnicowania. Analogicznie nie jest ani moralnie dobrym, ani złym człowiek niepotrafiący dokonywać żadnego wyboru. Nie jest kreatywnym artystą ktoś jedynie nieprzemyślnie majsterkujący formami, gestami i znakami. Nie jest krytycznym aktywistą ten, który jedynie twierdzi, że *wszystko jest do bani*. Te uproszczenia co prawda pozwalają zachować wielu ludziom dobre mniemanie o sobie, ale demolują naszą społeczną racjonalność. Bo nie jest żadnym postępem, ani rozwojem, gdy za nowe formy inteligencji uznaje się – w imię pluralizmu – formy niemoty. A za nowe manifestacje sztuki uznaje się to, co do tej pory sztuką jeszcze nie było. I tylko z tego jednego powodu. Kult inności, nowości i zmiany dla nich samych pozwala z kolei zachować dobre samopoczucie ludziom, którzy często nie są w stanie osiągnąć minimum standardowych wymagań. Którzy właściwie praktykują... regres. Z jednej strony można nawet z tego się cieszyć, bo wzmaga to demokrację, ale tylko pozornie, gdyż wszystko w ten sposób nijakżeje. Również demokracja. Zatem nadmiar wyboru pozbawiony jakoś tam zrozumiałych, a choćby i płynnych zasad hierarchizowania i wartościowania, czyni nas właściwie bezradnymi. Skazuje na przypadkowe dryfowanie.

W ten oto sposób tracimy realność wolności i samą wolność na rzecz przygodnych fluktuacji kultury masowej i logiki bezosobowego „Się”.

Domeną dzisiejszej symulacji wolności oferowanej przez kulturę masową (a czyż jest jeszcze jakaś inna?) nie jest już sfera idei, jakości, sensu, lecz świat rozkoszy i mody. I znów dwuznaczność: bo z jednej strony stan taki daje wytchnienie od fanatyzmów głoszących, iż istnieją powody, dla których warto i trzeba wzajemnie się mordować. Lecz z drugiej strony okazuje się, że świat mody i konsumpcji nie jest niewinny. Stanowi narzędzie korporacyjnego kapitału. Nie kieruje nim euforia spontanicznego spożycia, lecz precyzyjna logika zysku. **Oraz redystrybucji wypreparowanej wolności.** Nie dziwi więc kontrreakcja i powrót fundamentalizmów czy radykalizmów wszelkiej maści. Dopełniają one nijakość kultury masowej, lecz wyłącznie o same skrajności. I tak oto wolność nowolewicowa okazuje się zazwyczaj obsesją wynajdywania i demaskowania kolejnych (coraz bardziej dyskusyjnych) form opresji. W jej ramach wolność musi być zdobyta siłą, a jest się tu wolnym o tyle, o ile zniewala innych. Wolność konserwatywna natomiast bywa najczęściej identyfikowana z nasyconym resentymentem fatalizmem.

Wolność staje się obecnie pustym treściowo fetyszem, staje się postideologiczną, rynkowo-medialną grą w symulację wolności.

Niemniej funkcjonuje ona jako ostatni powszechny mit ponowoczesności. W zasadzie można by to uznać za szczęśliwe spełnienie historii naszego gatunku, po tych wszystkich rzeziach i masakrach w imię ideałów. Lecz tak nie jest, bo czyż dzisiejsza absolutyzacja wolności przypadkiem jej nie zabija? Nie odrealnia? Przypuszczam, że wolność stała się mitem kontrproduktywnym, a nawet niekiedy szkodliwym. Nie ma bowiem takich bredni, takiego draństwa, których nie dopuszczono by się w jej imieniu. „Walczyli” o nią również najwięksi tyrani i łotry naszych czasów. No i jeszcze te mnogie rzesze, które traktowały wolność jako alibi dla „bycia sobą”, czyli „spontanicznej i autentycznej” bezmyślności. Którym namginnie myli się wolność z witalnością.

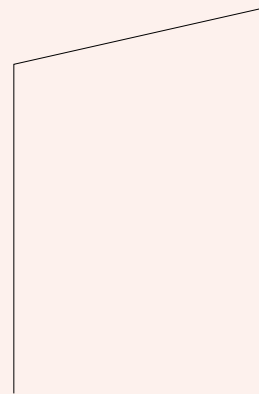
Jak sugerowałem wcześniej, historia wolności utknęła na poziomie tego, co łatwiejsze. Co korzystniejsze i bardziej przyjemne. Wypada więc przejść do teoretyzowania modelami, do tzw. paradygmatu myślenia metaforycznego, bo z samej obserwacji aktualności po prostu nic nie wynika. Tradycja europejska myśl o wolności wpisywała w wahadło pomiędzy dwoma skrajnymi modelami – biblijnym: poznaj prawdę, a ona cię wyzwoli, i gnostyckim: stań się wolny, a poznasz prawdę. Sporu tego nie da się racjonalnie rozstrzygnąć, nie przyjąwszy uprzednio którejś z opozycyjnych wizji rzeczywistości, więc koło się zamyka. W jakimś sensie spór ten stracił obecnie na znaczeniu, gdyż właściwa nam żywiołowa krytyczność zdekonstruowała zarówno racjonalność naszego zewnętrza (pojęć ogólnych), jak i sensowność instynktów zawartych w naszej podświadomości (vide neopsychoanaliza, gdzie terapia nigdy się nie kończy, bo... nie ma norm normalności). Czyli utraciliśmy podstawy definiowania prawdy i wolności.

Najbardziej popularną klasyfikacją wolności nadal pozostaje rozróżnienie Isaiaha Berlina między wolnością „od” i „do”. Czyli: prawa do niezależności i prawa wyboru zależności. Rzecz jasna, gdyby konsekwentnie radykalizować ową dialektykę wolności „od” i wolności „do”, musiałoby się to skończyć wolnością absolutną, czyli zniesieniem wszelkich uwarunkowań i wszelkiej określoności, do czego namawiał nas swego czasu Fichte (piękne, acz szalone). Paradoks polega też na tym, że pragnąc wolności, nadal jesteśmy zniewoleni – owym pragnieniem wolności. Prawdziwie wolni jesteśmy jedynie, nie pragnąc niczego i nie dążąc także do wolności. Czyli... nirwana, do której nie jesteśmy chyba jeszcze gotowi. Wolność jest dziś typowym słowem/wytrychem mającym oznaczać ocean falowania przeróżnych, nawet najbardziej sprzecznych fenomenów. Tyśiące antropologów, filozofów, teologów, socjologów itd. codziennie na nowo próbują ją zredefiniować i skategoryzować. Nawet szkicowa próba

tęgo zarysowania przekracza tu moje możliwości. Można i trzeba jednak zauważyć, że coraz częściej w refleksji o wolności pojawia się sztuka. Podejrzewam, że rzecz ma się inaczej niż to powszechnie pojmujemy:

Otóż nie tyle sztukę utożsamiamy z wolnością, lecz wolność ze sztuką.

Po prostu – nasza globalna (post)realność wyklucza istnienie wolności rozumianej inaczej, niż automatyzm spontanicznych adaptacji. Wszelka wolność podmiotowa musi kryć się zatem w sferze iluzji, symbolizacji i estetyczności, na którą skazana jest – podobno – sztuka.



Obecnie salonowi artyści/konformiści standardowo przypisują sobie wolność i niezależność. Oczywiście pomijają przy tym skwapliwie swoją sumienność wobec wymagań marketingu, socjotechnik zdobywania grantów, gier biurowych niezbędnych do otrzymania subsydiów etc. W (hiper)kulturze, będącej pochodną reklam i kampanii politycznych, obłuda w zasadzie stanowi normę w drodze do sukcesu („sukcesu”), więc zadajmy sobie nieco bardziej trudne i ambitne pytanie, niż o standardy owej „niezależności”. A mianowicie:

Jak, wobec zamiany wolności w jej symulację, w ogóle możliwa jest jeszcze sztuka?

No i kultura, skoro – jak to analizował przekonująco Theodor Adorno – sfera wartości, jak i doświadczenia metafizycznego, możliwa jest tylko w wolności i jej „rozwinięciu” (powtórzę: a nie w symulacjach wolności)? Guy Debord dodaje ponadto: *Nie ma wolności bez działania, a w ramach dzisiejszego spektaklu działanie*

jest zanegowane². Zygmunt Bauman w tym kontekście twierdzi, i to chyba desperacko, że kultura jest sposobem wyczarowania konieczności z wolności (utopii z buntu). Osobiście bardziej bym skłaniał się tu do diagnozy Richarda Rortego, że kultura dzisiejsza rozgrywana jest niemal przede wszystkim w sferze przygodności. Zatem i samo rozróżnienie wolność/konieczność ma w jej kontekście raczej charakter nostalgiczny.

No cóż, wolność w sztuce jest pomysłem stosunkowo nowej daty. Początki jej kariery można rozpoznać u zarania nowoczesności, czyli w praktykach manieryzmu (indywidualny koncept i maniera *etc.*), zaś apogeum w romantycznym micie geniuszu. Natomiast upadku dopatrywałbym się w aktualnym utożsamieniu wolności z nieodpowiedzialnością, kiedy to artyści nie mają do zaproponowania żadnej wirtuozerii ani nawet często żadnych umiejętności czy szczególnej wrażliwości, wyobraźni, głębi myśli lub uczuć, lecz jedynie błogie „bycie sobą”. I swoją niezależność. I swoją wolność. Niestety, zazwyczaj okazujące się pretensjonalnym banałem nadmuchiwanym sloganami rewolty, spontaniczności i autentyzmu. Tu prawo do bycia sobą oznacza właściwie odmowę wszelkich socjalizacji, a zwłaszcza wezwania, by się rozwijać i dojrzewać. Gdzie swojej niepowtarzalności upatrujemy w bezpardonowej obronie własnych przygodnych preferencji – w sposobie uprawiania seksu, w opcjach spożywczych, gustach, poglądach politycznych *etc.* Nie decydujemy o tym, kim chcemy się stać, lecz bronimy aktualnej przygodności, którą absolutyzujemy do rangi tego, co naturalne i autentyczne. Rzecz jasna jest to wyrzeczenie się kreatywności, krytyczności, racjonalności i wszelkich tradycyjnych czy też rewolucyjnych wyzwań, które mimo daleko idących różnic wspólnie wołały *abyśmy życie swe odmienili* (Hölderlin).

Niestety, dzisiejsza potoczna spontaniczność i prokurowana na jej bazie symulacja „wolności

i niezależności” nie ma wiele wspólnego z twierdzeniem Hegla, że sztuka jest koniecznym i wyjątkowym wyższym poziomem wolności. Ani z Bierdiajewem dowodzącym, że twórczość to wolny akt twórczy podmiotu. Akt przezwyciężania świata, a nie adaptacji. Jak i z Henri Bergsonem twierdzącym, że sztuka nadaje sens wolności, czy z myślą Paula Ricoeura, że sztuka uczy wolności. Albo z tezą Jeana Paula Sartre'a, iż sztuka stanowi pierwotną ekspresję wolności. Ani też z utożsamianiem przez Deleuze'a wolności myśli z estetycznością. *Etc.*

Po prostu naszego dzisiejszego rozumienia wolności jako swobody żeru (na przykład kreatywność jako *détournement*) nie da się do tych klasycznych twierdzeń o wolności zastosować.

Od czasów Kanta sztuka, ale i wolność artysty były zazwyczaj utożsamiane z formą bezinteresownego doświadczenia estetycznego. Antyczne pojmowanie wolności jako zrozumienie konieczności, czyli wierność ideałom i kanonom, zaczęło więc od czasów romantyzmu zastępować strategiami wychodzenia z interesowności i pragmatyzmu codzienności. Strategie te przyjmować zaczęły przeróżną postać depragmatyzacji: wolność jako intuicyjna reaktywność (impresjonizm), jako awangardowy eksperyment, czysta ekspresja, gra z podświadomością (surrealizm), restrukturalizacja (kubizm), skandal (dadaizm), prowokacja (Fluxus), utopia (konceptualizm), dekonstrukcja (postmodernizm) itd. Wzbudziło to naturalnie kontrreakcję, czyli powrót do idei wolności jako zrozumienia konieczności, co znalazło wyraz w sztuce zaangażowanej, mającej bezpośrednio usprawniać życie społeczne (artywizm) czy zaprowadzać selektywne emancypacje (feminizm).

Ważna więź pozostaje tradycja pragmatystycznej filozofii Johna Deweya twierdzącego, że wolność nie jest dana z góry, ale zależy od rozwoju, od zdolności stawania się innym i kreowania nowości. Co prawda dzisiejsi radykałowie wnioskują z tego, że wolność oznacza wymóg nowego początku. Czyli nieustające nowe otwarcia, nowe trendy, nowe pokolenia i nowi gwiazdorzy. I rzeczywiście, jeszcze kilka lat temu nawet kilka

2 Za: P. Kowalski, *Popkultura i humaniści*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2004, s. 302

razy w roku odbywały się duże wystawy „nowego pokolenia”. Prezentujące początkujących twórców, którzy radykalizując wybrane elementy czy aspekty sztuki, obiecywali „nową sztukę”. Z całą ostrością pojawił się też kolejny dylemat: wolność sztuki czy wolność artysty? W tym także wolność od sztuki, gdzie artysta kreuje się przede wszystkim poprzez karierę, rytuały i celebry *art world*. Za artystę coraz częściej jest uznawany ten, kto narzuca same kryteria sztuki, czyli raczej kurator i krytyk. Znamienne, że coraz częściej nagrody „za sztukę” dostają nie artyści, lecz animatorzy życia artystycznego. Wszakże sama wolność redefiniowania sztuki nie zastąpi kreowania sztuki. To subtelna, lecz rozstrzygająca dziś różnica:

Redefiniowanie sztuki funkcjonuje tylko na ogólnym metapoziomiu, a sztuka istnieje na poziomie jednostkowej konkretności.

Obecnie z filozofii sztuki najczęściej przywoływane jest nietzscheańskie twierdzenie, że to właśnie wolność jest żywiołem zabawy i twórczości, a zatem gwarantem niewinnego stawania się. I ona ma stanowić alibi wszelkiej negatywności i destrukcji. Stąd też potoczna i aktualna – czyli najłatwiejsza – wykładnia sztuki dowodzi, że wolność (a i sama kreatywność) w sztuce to automatyzm negacji, sprzeciwu, drwiny i bezczelności. Nieograniczona subiektywizacja, która oczywiście musi kończyć się zamknięciem w dybach bezosobowych i nieświadomych instynktów, które są innym imieniem spontaniczności. A jak dowodzi nauka, nie ma nic bardziej schematycznego i nieskomplikowanego niż spontaniczność.

Nieświadomość nie czyni nas wolnymi.

Sztuka wikłana jest przez to w szereg paradoksów. Na przykład utożsamiamy powszechnie sztukę z wolnością, ale wybieramy i praktykujemy tylko to, co... jest sztuką aktualną. Czyli co daje nadzieje na sukces, karierę, lecz co zamyka w aktualnie dominujących schematach. Innym częstym przegięciem jest wymuszanie wolności lub wmuszanie jej właściwego rodzaju. Właściwego, czyli naszego.

Czy sztuka utożsamiona z samą wolnością nie okazuje się wszakże... zbędna?

Odpowiedzi na to pytanie raczej się nie pojawiają, bo samo pytanie uznawane jest za herezję. Zamiast tego próbuje się dowodzić użyteczności sztuki w rozumieniu i usprawnieniu aktualności społecznej. W tej perspektywie postrzegając też można najnowsze myślenie o sztuce, na przykład tzw. *Visual Culture Study (VCS)*, które sprwadają tworzenie sztuki do rodzaju swoistej socjologicznej wiwisekcji. Oznaczają one *de facto* kolaps dążeń humanizmu do niezależności od paradygmatu nauk ścisłych, czyli biologiczno-empirycznych. Z zadziwiającym spokojem obserwujemy krach projektu humanistycznego rozpoczętego w renesansie. A widowym tego znakiem niech będzie likwidacja uczelni humanistycznych w Japonii. Trudno uznać też za optymistyczne koncepcje posthumanizmu czy transhumanizmu próbującego zrzucić wszystkie problemy naszego obecnego istnienia na przyszłe istnienie cyborgów. W zasadzie można by to wszystko skwitować aktualizacją biblijnego i gnostyckiego zatargu, czyli: **jestes wolny, bo nie ma prawdy, albo też istnieje nieskończenie wiele prawd**, a w innej wersji: **jestes wolny, bo twoje wybory nie mają znaczenia**.

W tym kontekście moja teza będzie brzmiała mało radykalnie: wolność w sztuce to ogromne wyzwanie, które z najwyższą starannością zazwyczaj zamieniamy na alibi dla bezmyślności, cwaniactwa, pazerności i wszelkich innych plag, w których tak sumiennie i z lubością się nurzamy. Spór o wolność komplikuje dodatkowo status nas samych. Bo kimże dzisiaj jest człowiek? Wiązką przygodnych dyskursów? Garścią broniowych do ostatka tradycyjnych wyobrażeń? Widmem w świecie symulacji? Przesada? Skoro nie bardzo potrafimy już odróżnić intencjonalności (a ściślej: wiązki chęci i roszczeń) od teleologii samouczących się robotów? Z tego, co mi wiadomo, od kilkunastu lat na gruncie kognitywnych nauk empirycznych nie jest nawet dyskutowana żadna teoria wolnej woli. Reasumując: przy okazji tzw. rozwoju cywilizacyjnego ukatrupiliśmy wolną wolę, podmiot i podmiotowość, rzeczywistość, o Bogu nawet nie wspominając. A zatem:

Kto, jak i po co ma dyskutować o wolności, skoro nie ma już nic poza... samą iluzją wolności?

Tężenie pośmiertne wolności możemy próbować maskować drgawicą aktualności, które przy odrobinie (otumanienia i) dobrej woli można postrzegać jako ruch. Leciutko pesymistyczny wydzźwięk powyższego requiem dla wolności można rzecz jasna pudrować filozofią radykalnej podmiotowości, takiej też indywidualności, tzw. autorefleksyjności, czy też koncepcją humanistyki jako *moral imagination* (Henry James), *imaginative sympathy* (Terry Eagleton) lub jako *kształcenie wrażliwości i wyobraźni* (Michał P. Markowski). Oczywiście, godząc się przy tym, że praktyki te będą mieć charakter pozainstytucjonalny, a nawet pokątny. W sferze sztuki wyjściem jest natomiast moim skromnym zdaniem koncept *art home*, przeciwstawiany zinstytucjonalizowanej hierarchii korporacyjnego *art world*, o czym rozłożyście pisując od lat. *Art home* to prywatna praktyka sztuki oparta na inspiracji pytaniem, dlaczego sztuka jest ważna, istotna i wartościowa? A nie: dlaczego jest nagłośniona, droga i spektakularna. Czyli chyba jednak jest jakiś wybór, a zatem i jakaś wolność, choć niezbyt okazała. Pomimo tych wszystkich ponurych podejrzeń głęboko wierzę w wolność, a ściślej w dążenie do wolności – jakoś tam mądrej, czyli świadomej swoich uwikłań, które czynią ją realną. Wolność absolutna, wyabstrahowana, idealistyczna jest szkodliwą fikcją. Z najwyższą ostrożnością wysłuchuję również wszelkich osobników zapewniających, że oto osiągnęli stan wolności albo że są artystami niezależnymi. Bo wolności posiadać nie można, to raczej przelotne chwile i momenty wyczarowywane wirtuozerią neutralizowania przeróżnych aktualnych determinacji. Właśnie paradoksalnie: wolność powstaje nie tyle przez znoszenie uwarunkowań, ile przez ich namnażanie (Odo Marquard), by następnie je wzajemnie rozgrywać.

W obrębie sztuki broni się wolności poprzez... jej praktykowanie.

To subtelna, lecz zasadnicza różnica! Tu dobrze wychodzi paradoks tradycji marksistowskich, które zupełnie nie wiedzą, co z wolnością począć, ponieważ potrafią tylko o nią walczyć.

Oczywiście, nie brak przy tym ludzi, którzy swoją osobistą bezczelność stroją w piórka walki o postęp, emancypację czy właśnie wolność. Zła wiadomość dla większości prowokacyjnych rewolucjonistów jest taka, że bezczelność, agresywność *etc.* nie są wartościami instrumentalnymi, ale samoistnymi. Inaczej mówiąc, ich użycie wcale nie przysporzy „kiedyś tam” czegoś dobrego. Bezczelność powoduje tylko wzrost bezczelności, a agresja wzrost agresywności. Inny częsty paradoks polega na tym, że w sztuce właściwie nie ma sporów między wolnością a zniewoleniem, lecz zawsze jest to spór na różne wizje i rodzaje wolności.

Gdyż nie ma czystej jednej, niepokalanej wolności. Jest ona bowiem tylko wyzwaniem, któremu chyba nie potrafimy już nawet sprostać. Być może istnieje wiele różnych wolności, i to chyba ułomnych, które musimy optymalizować dla danego czasu i miejsca. Ostatecznie nie wiemy nawet, czy wolność polega na jakości wyboru, czy też stanowi kondycję ducha? Czy istnieje przyczynowość przez samą wolność? Niemniej jednak, jak wszystko co istnieje, wolność również z pewnością wymaga choć nieco troski. Nie zawsze trzeba walczyć o nią z kamieniem w ręku, niekiedy jej wrogiem jest nasze zmęczenie, znudzenie czy niewiedza. Musimy jednak wziąć za wolność odpowiedzialność, bo inaczej zaniknie i odrealni się ona w symulacjach, idealizacjach, abstrakcyjnych absolutyzacjach, w barykadowych radykalizacjach czy w przyjemnych wirtualizacjach. Na wszelki wypadek przypomnę więc na koniec:

Wolność jest naszą ulubioną wymówką i samo/usprawiedliwieniem. Wolność jest farmakonem, który potrafi także niszczyć i oglupiać. Wynika ona jednak raczej z wirtuozerii realizowania pełni naszych władz niż z autentyzmu aktualnego „bycia sobą” czy sprytnych, bo aktualnych symulacji. ¶

PS *Azt gyanítom, hogy egy folyamatosan meglevő uralom alatt a szabadság fogalmát végső megoldásként újra kell fogalmazni.*

Wyzwolenie głosu w muzycznej awangardzie



Zadając sobie pytanie, czym jest głos, natrafiamy na przeszkodę uwydatnioną szczególnie przez rewolucję artystyczną XX wieku, która przyniosła niebywałe zmiany we wszystkich dziedzinach sztuki. Choć muzyka awangardowa nie egzemplifikuje dokładnie teorii awangardy, jednak wykorzystuje na swój sposób wiele zaczerpniętych z niej elementów, takich jak zerwanie z tradycją, poszukiwanie nowych technik i języka wyrazu. Rewolucja artystyczna przyczyniła się do niebywałego rozwoju i poszerzenia możliwości ekspresyjnych, w wyniku czego z jednej strony trudno o status pojęcia głosu nie pytać, a z drugiej nie sposób naiwnie twierdzić, że jakaś jednoznaczna odpowiedź na to pytanie jeszcze istnieje.¹ Ten rozległy kontekst pozwala na uchwycenie w muzyce wokalne jej głębokiego, kulturowo-filozoficznego sensu.

W muzyce współczesnej² następuje przeniesienie zainteresowania z romantycznej czy werystycznej ekspresji w stronę samej materii dźwiękowej, czego efektem jest nadanie znaczenia każdemu pojedynczemu dźwiękowi. Zmiana sensu pojęcia materialności skutkuje „ucieleśnieniem” brzmienia. Choć zdawać by się mogło, że dźwiękowe tworzywo w muzyce awangardowej ulega zdegradowaniu prowadzącemu do oderwania się od związków semantycznych do poziomu

1 P. Mościcki, *Od strażnika sensu do narzędzia rozkoszy. Myśl francuska o głosie* [w:] *Glissando* [online] nr 9/2016, <http://glissando.pl/tekst/od-straznika-sensu-do-narzedzia-rozkoszy-mysl-francuska-o-glosie-2/>

2 Określanie muzyki powstałej w XX wieku mianem awangardowej nie jest popularne, mówi się raczej o muzyce współczesnej bądź modernistycznej.

bezkształtnego podłoża, jednak rezultatem jest jego uniezależnienie, dźwiękom zostaje narzucony przez kompozytorów nowy system reguł, a co za tym idzie, wprowadza się nowy sposób ich rozumienia. Głównym przejawem wyzwolenia w awangardzie jest wyrwanie się znaczącego spod władzy znaczonego, dzięki czemu znak zyskuje autonomię, a dzieło sztuki nie odnosi się już do jakichś zewnętrznych treści, ale manifestuje siebie. Warto postawić sobie kilka istotnych pytań: jakiego rodzaju emancypacji podlega głos w muzyce współczesnej? Czy możliwe jest uwolnienie głosu spod władzy języka i dotarcie do samej jego materii? Jakie znaczenie dla naszej podmiotowości ma wydobycie autonomicznego dźwięku?

Będąc podmiotami, nie możemy oderwać się od tego, co chcielibyśmy powiedzieć, gdyż skutkowałoby to utratą podmiotowości. Głos łączy się ściśle z intencją, zawsze „chce powiedzieć”, ponieważ jest przedsemantycznym sposobem strukturywania sensu. Sztuka natomiast jest miejscem o tyle szczególnym, że głos zawsze zostanie w niej wysłuchany. Zawsze zakłada ona słuchanie odbiorcy i otwarcie na komunikat. Małgorzata A. Szyszkowska pisze w książce *Wysłuchując się w muzykę*, że słuchanie muzyczne jest szczególnym rodzajem słuchania, w którym słuchamy samego dźwięku oraz dostępnych nam jakości dźwięku w oparciu o akustyczne dane, bez względu na to, skąd pochodzą i jak do nas dotarły. [...] jest słuchaniem nastawionym na sam proces słyszenia raczej niż na praktyczne konsekwencje i korelacje słyszanych dźwięków/przedmiotów.³ W głosie (niezależnie od tego, czy jest nośnikiem tekstu, czy głosem autonomicznym) zawsze obecna jest intencja powiedzenia, komunikat potrzebujący bycia wysłuchanym.

Dążenie do nowości, będące podstawowym artystycznym impulsem awangardy, to jedna

z podstaw walki o uwolnienie sztuki z okowów wielowiekowej tradycji. Samo rozumienie nowości uległo zmianie – przestało dotyczyć zmiany środków oraz technik artystycznych i stało się za-negowaniem tradycji w ogóle, zerwaniem z tym, co zastane, a więc negacją całej sztuki. Zmianie, a raczej poszerzeniu, uległa również definicja dzieła sztuki. Umożliwiło to otworzenie galerii i muzeów na zupełnie inne niż dotychczas wytwory, będące dziełami autonomicznymi, współistniejącymi na równi z tradycyjnymi dziełami sztuki. Autonomiczna sztuka stała się przestrzenią wolności, niezależną wobec społecznych postulatów użyteczności. W przypadku muzyki trudno mówić o zniesieniu kategorii dzieła, bowiem współcześni kompozytorzy nie postulowali usunięcia dzieła jako takiego, lecz zrywali z tradycyjnymi formami muzycznymi i wychodzili poza to, co dotychczas określane było mianem muzyki.

Charakter muzyki współczesnej wymaga użycia zupełnie innych reguł techniki wokalne i instrumentalnej niż stosowane we wcześniejszych epokach. Muzyka ta zrywa z kształtowaną przez wieki tradycją i zasadami kompozycji opartymi na tonalnej harmonii, podporządkowaniu melodii tekstowi, z klasycznymi technikami wokalnymi i kieruje się w stronę poszukiwania nowych technik oraz języka wyrazu. Gra na instrumentach gwałtownie się zmienia w efekcie wydobywania z nich dźwięków w niekonwencjonalny sposób (przez pukanie w pudło rezonansowe skrzypiec, umieszczanie różnych przedmiotów na strunach fortepianu itd.), zainteresowaniem muzyków cieszą się też pozamuzyczne dźwięki, pochodzące z otaczającego nas świata. Punkt ciężkości zostaje przeniesiony z harmonijnych i ekspresyjnych fraz będących nośnikami treści na samą materię, co powoduje, że istotny staje się każdy pojedynczy dźwięk, jego barwa, wysokość, artykulacja, dynamika, czas trwania. Wprowadzony przez Petera Bürgera podział dzieła na organiczne i nieorganiczne znajduje w muzyce swoje odzwierciedlenie – utwory powstałe przed awangardą posiadają zwartą, zamkniętą formę, muzyka powstała w XX wieku jest zaś formą otwartą, niedokończoną, skłania odbiorcę do

3 M.A. Szyszkowska, *Wysłuchując się w muzykę. Studium z fenomenologii słuchania*, Wydawnictwo Naukowe Semper, Warszawa 2017, s. 25.

czynnego udziału. Wiążąca się z nieorganicznością przypadkowość pozwala dotrzeć do tego, co dotychczas było niedostępne, nieświadome, wymykające się percepcji. Dobrym przykładem dzieła nieorganicznego jest utwór Johna Cage'a *Solo for voice*, w którym kompozytor zezwolił śpiewakowi na całkowitą swobodę w doborze środków wokalnych, pozostawiając mu wolną rękę w kwestii kształtowania wykonywanego dzieła. Oznacza to nieograniczoną wielość interpretacji i właściwie o każdej z nich można powiedzieć, że jest zgodna z oczekiwaniami kompozytora co do ostatecznego brzmienia utworu.

W wokalistyce współczesnej dochodzi do największego zróżnicowania brzmienia i sposobów wydobywania głosu. Wykorzystuje się skalę od szeptu przez mowę i śpiew do krzyku, wydobywa się dźwięki z pogranicza brzmienia głosu i instrumentu, takie jak różne efekty perkusyjne oparte na samogłoskach, spółgłoskach i sylabach. Poszerzył się również zestaw sposobów artykulacji o takie efekty jak śmiech, kaszel, marmrotanie, dźwięki gardłowe, warczące, mlaskanie, kląskanie, sycząco-świszczące brzmienia głosek „s” i „sz”, głośne wdechy i wydechy, *mormorando*,⁴ a także szczykanie zębami i bębnienie dłońmi lub palcami po ustach. Uwidacznia się tu podwójna ścieżka wokalistyki, z jednej strony oswobadzającej głos z więzów wokalnej techniki (a więc przede wszystkim od *bel canto*⁵), czemu przyświeca pragnienie odkrycia go na nowo, z drugiej strony czyniącej z niego czysto techniczne narzędzie, traktujące głos bardziej jak dźwięk, odczłowieczony, pozbawiony podmiotowego rysu, przekraczający granice humanizmu. Muzyka dodekafoniczna, oparta na bardzo rygorystycznych zasadach kompozycji, nie pozwalała na ekspresję będącą wyrazem subiektywnych emocji i uczuć,

przez co jej brzmienie, jak zauważa Theodor Adorno, zbliżało się do tego, czym było, zanim zawładnął nim subiektywizm: do czystej rejestrowalności.⁶ Chociaż muzyka współczesna w pewien sposób wyobcowuje jednostkę, zmuszając ją do posługiwania się muzycznym językiem niebędącym jej własnym, z drugiej strony odzyskuje swoją pozamuzyczną indywidualność. W serializmie, wywodzącym się z dodekafonii, wielkie skoki interwałowe zostają obdarte z narośniętych na nich przez wieki znaczeń (w muzyce romantycznej wielkie interwałowe skoki służyły uzyskaniu napięcia dramatycznego), a ich istota zostaje ograniczona do bycia dwoma punktami różniącymi się od siebie wysokością dźwięku. Helena Łazarska twierdzi: *owa bezznaczeniowość międzyczłowiekowych relacji jest bardzo ważnym momentem dla zrozumienia zupełnie nowych zadań ekspresyjnych, które często, niesłusznie, noszą miano antyekspresji*.⁷

Wskutek zerwania z tradycyjnymi technikami i odrzucenia reguł trzymających głos w ryzach wokalistyka wiedzie ku „odczłowieczeniu” głosu ludzkiego, sprowadzając go do dźwięku położonego gdzieś w połowie drogi między człowieczeństwem a zwierzęcością, wydzierając go świadomemu aktowi wytwarzania. Muzyka nie jest już obrazem wewnętrznych przeżyć artysty, ale staje się zachowaniem wobec rzeczywistości. Wyzbycie się semantycznej wartości tekstu pozwala na zagłębienie się w materię brzmienia i odnalezienie najbardziej pierwotnego sensu kryjącego się w samym dźwięku. Kompozytorzy starali się dokonać tego na różne sposoby. Dla przykładu Arnold Schönberg w *Eine blasse Wäscherin*,

4 *Mormorando* – śpiew z zamkniętymi i półotwartymi ustami.

5 *Bel canto* (wł. piękny śpiew) – technika wokalna powstała we Włoszech w okresie baroku, kładąca nacisk na piękno głosu ludzkiego oraz wirtuozerię wokalną.

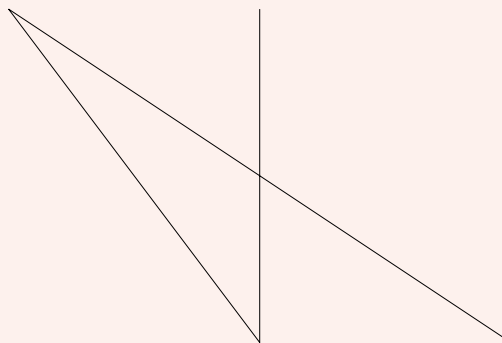
6 T. Adorno, *Filozofia nowej muzyki*, przeł. F. Wayda, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1974, s. 130.

7 H. Łazarska, *Muzyka wokalna XX wieku, jej przestanie i realizacja* [w:] *XXIV Sesja Naukowa na temat „Muzyka oratoryjna i kantatowa w aspekcie praktyki wykonawczej”... Zeszyt naukowy nr 72*, red. E. Sąsiadek, Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu. Katedra Wokalistyki, Polskie Stowarzyszenie Pedagogów Śpiewu, Wrocław 1998, s. 163.

czwartym z cyklu 21 melodramatów *Księżyc pijany* op. 21, starając się zrealizować futurystyczne hasła wyzwolenia słowa od znaczenia, uczynił głos wykonawcy tłem dla instrumentu, przejmującego rolę głosu wiodącego. Dalszego „odczłowieczenia” głosu dokonali twórcy muzyki konkretnej i elektronicznej, traktując głos ludzki jedynie jako poddawany dalszym obróbkom i manipulacjom materiał dźwiękowy, pozbawiony jakiegokolwiek semantycznej i podmiotowej treści.

Pozbawienie głosu treści niesionych przez słowa, narzucających mu formę przez ich wyrażanie, pozwala osiągnąć jako fenomenu (który nie jest równoznaczny ani z byciem nośnikiem treści językowych, ani z instrumentem muzycznym), dotknąć przedmiotu w jego „własnej osobie”, umożliwia nam doświadczenie źródła tego głosu, czyli innego podmiotu, który jest dany „tu oto, przede mną”, jednak nigdy sam w sobie. Język jest całym abstrakcyjnym medium, a głos to znak zupełnie „przezroczysty”, zabezpieczający obecność przedmiotu wobec naoczności oraz obecność dla siebie. Nie ma znaczenia, czy głos przekazuje słowa, czy nie, zawsze jest „żywy”, bo nieustannie należy do osoby, która go używa. Głos nie naśladuje słów, jedynie czyni je słyszalnymi. Wychodzi poza strukturę dyskursu i może się autonomizować, gdy jest postrzegany jako dźwięk, nieodnoszący się do gotowych znaczeń. Takie rozróżnienie głosu wpisuje się w koncepcję Husserlowskiego znaku: głos posługujący się tekstem można uznać za wyrażenie, sam dźwięk zaś, pozbawiony semantyczności, to znak niedyskursywny, odnoszący się do zewnętrżności. Zarówno wyrażenie, jak i znak naznaczone są nieustanną „chęcią powiedzenia”. Głos ma możliwość idealizacji sensu i umieszczenia go w *milczącej jedności między świadomością i znakiem*.⁸

Ukute przez Rolanda Barthesa pojęcie „ziarna” głosu, będące miejscem spotkania języka i muzyki, pozwala uniknąć słuchania głosu jed-



nostronnie, a więc tylko edynie podziwiania estetyki dźwięku bądź odbierania tylko jej przekazu słownego, a także umożliwiania poznania osoby kryjącej się za głosem. Geno-śpiew, będący siłą głosu mówiącego i śpiewającego, to przestrzeń powstawania znaczenia wewnątrz jego materialności, przed językiem, odsłaniająca cielesność głosu oraz fakt, że jest on obiektem pragnienia bycia wysłuchanym. „Ziarno”, czyli cielesność ludzkiego głosu, to wyłaniająca się z niego podmiotowość. W momencie gdy głos formalny, będący nośnikiem tekstu, traci na znaczeniu, na pierwszy plan wychodzi „dźwięk życia”, ciało przez niego „zamieszkiwane”. Głos posiadający „ziarno” *znajduje się w podwójnej pozycji i jest podwójnie wytwarzany: przez język oraz przez muzykę*.⁹

Głos jest pewnego rodzaju lustrem, ponieważ doświadczenie muzyki ściśle wiąże się z naszymi własnymi emocjami i przeżyciami. Artysta może wpływać na słuchacza na tyle, na ile sam jest poruszony; przekazanie emocji możliwe jest właśnie dzięki obecności Barthesowskiego „ziarna”.

8 P. Mościcki, op.cit.

9 R. Barthes, *Ziarno głosu*, przeł. J. Momro [w:] *Teksty Drugie* nr 5/2015, s. 231.

Muzyka może docierać do najbardziej pierwotnych, archaicznych ludzkich przeżyć i wyciągać je na powierzchnię, ujawniając swoje istnienie człowiekowi, wprawiając go w stan pozwalający na lepsze poznanie siebie i świata wokół. By tego dokonać, artysta nie może śpiewać tylko „technicznie”. Musi powiązać ściśle dźwięk z cielesnością, by głos stał się bardziej gestem niż czysto fizycznym zjawiskiem. Trzeba odnaleźć w sobie „chęć powiedzenia”, bo bez niej żaden wydobyty przez wokalistę dźwięk nie będzie miał znaczenia; znaczenie to nie jest słowną czy emocjonalną treścią, tylko miejscem *narodzin sensu w postrzeżeniowym polu naszych wzajemnych relacji z rzeczami tego świata*.¹⁰

Niektórych śpiewaków chcemy słuchać (nawet jeśli czasem ich technika wokalna nie jest idealna), ponieważ sięgają do tego, co najpierwotniejsze, a czego nie jest w stanie uchwycić żadne słowo. Uwalniając swój własny głos, pozwalają

słuchaczowi również się uwolnić i choć na chwilę sięgnąć do tego, czego nie odnajdzie w podporządkowanej językowi rzeczywistości.

Istnieją dwa szczególne dźwiękowe sposoby ekspresji człowieka, pozwalające wyrazić to, czego nie da się wyrazić za pomocą słów. Pierwszy to krzyk, umiejscowiony w połowie między ludzką i zwierzęcą ekspresją, według Antonina Artauda będący akustycznym przedłużeniem gestu, najbardziej archaiczną ekspresją własnego ja. Drugi natomiast to cisza, szczególnie ta przeciągająca się w czasie, wzbudzająca napięcie, niepokój oraz zwracająca uwagę na pewien brak. Ona pozwala na wydobycie tego, co dotychczas nie dawało się uchwycić, umożliwia dostrzeżenie „żywych” dźwięków otoczenia, gdy słuchacz uzmysłowi sobie pochodzenie wszystkich docierających do jego uszu oddechów, kaszlu, szelestów ubrań, skrzypienia siedzeń. Danielle Cohen-Levinas pisze: *między ciszą a krzykiem jest emocja, która oscyluje w granicach tych dwóch ekspresji, czasem żeby „powiedzieć”, innym znów razem, żeby sprzeciwić się najstarszej intymności – mowy i dźwięku*.¹¹ Nieobecność dźwięku niesie ze sobą przekaz równie silny jak głos (a czasem silniejszy). Wartość ciszy dla muzyki odkrył John Cage przede wszystkim w swoim utworze zatytułowanym 4'33"¹² (choć nie jest to utwór wokalny, nie ma żadnych przeszkód, by został „wykonany” przez wokalistę). Cisza w tym utworze nie oznacza bynajmniej nieobecności dźwięków pozamuzycznych.¹³ Intencją Cage’a było uwydatnienie wszystkich dźwięków

10 I. Lorenc, *Sztuka jako doświadczenie językowe w fenomenologiczno-hermeneutycznym ujęciu Maurice’a Merleau-Ponty’ego* [w:] *Estetyka i Krytyka*, nr 45 (2/2017), s. 57.

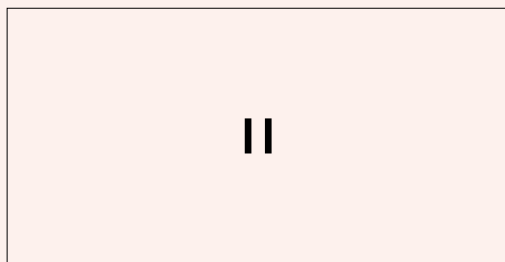
11 D. Cohen-Levinas, *Od głosu krzyku do głosu ciszy*, przeł. K. Baranowska [w:] *Glissando* [online] nr 9/2016, <http://glissando.pl/tekst/od-glosu-krzyku-do-glosu-ciszy-2/>

12 To trzyczęściowy utwór muzyczny na dowolny instrument, którego charakterystyczną cechą jest to, że składa się wyłącznie z pauz, toteż wykonawcy przez 4 min i 33 s siedzą w ciszy.

13 Widoczny jest tu wyraźny związek z zacieraniem granic między sztuką i niesztuką w awangardzie, cechującym chociażby manifestacyjne prace Duchampa, takie jak *Fontanna*, które przyczyniły się do radykalnej zmiany definicji sztuki.

i szmerów pojawiających się na sali. Dostrzec tu można echa idealnego Artaudowskiego przedstawienia, w którym zaciera się podział na słuchaczy i wykonawców, na scenę i widownię, a każdy obecny w sali koncertowej mimochodem staje się aktywnym uczestnikiem sztuki.

Fenomenologiczne podejście do sztuki wymaga tego, by być wolnym od założeń. Zatem odbiór muzyki potrzebuje odrzucenia wszelkich



86 fałszywych interpretacji, które „narosły” na utworach muzycznych przez wieki, co szczególnie trudne w przypadku utworów z epok dawniejszych. Uwolnienie się z założeń pozwala odkryć głos w całej jego okazałości, takim, jaki jest on sam, bez dodanych mu przez słowa treści. Ujmując rzeczy fenomenologicznie, doświadczenie prezentuje przedmiot bezpośrednio, w jego własnej osobie. Fenomenologiczno-hermeneutycznie słowo daje się ująć jako gest i ekspresja, jako *szczególny przypadek czegoś bardziej podstawowego niż język będący systemem znaków, a mianowicie jako „milczące wnętrze mowy”*.¹⁴ Wnętrze to jest zajęciem pozycji podmiotu w świecie jego znaczeń.¹⁵ Początków mowy można poszukiwać w naszym cielesnym kontakcie ze światem, wyrażanym jako gest. Tak ujęta mowa nie jest już narzędziem czy środkiem, ale jest przejawem bytu oraz łączącej nas ze światem i innymi ludźmi więzi. W ekspresji słowa ukryte jest

milczące źródło języka, stanowiące o znaczeniu słowa jako gestu i ukazujące pozycję człowieka w świecie. W podstawach języka mieści się milcząca intencja znaczeniowa, będąca nadmiarem tego, co *może być powiedziane, wobec tego, co już wypowiedziane*.¹⁶ Możliwość literatury i sztuki wynika ze specyficznego, stricte ludzkiego doświadczenia egzystencjalnego, które pozwala odkryć, że wokół nas więcej jest *signifies* (znaczonych) niż *signifiants* (znaczących). Ponieważ każde dzieło opiera się na „nadmiarze” znaczącego, to gdyby więcej było znaczących niż znaczonych, niemożliwe stałoby się stworzenie jakiegokolwiek opowieści, filmu bądź innego dzieła, gdyż odnawiająca się nieustannie wizualizacja świata, mająca w tymże świecie swoje źródło, stałaby się nie-realna. Tworząc dzieła sztuki, wychodzi się z poziomu przedmiotów, rzeczy, a więc z poziomu otaczającej nas rzeczywistości, nie zaś z poziomu symboli, nazw, znaków czy rozwijania pojęć.

Dążenia kompozytorów muzyki współczesnej sprawiły, że znak zyskuje autonomię, uwolniły znaczące spod władzy znaczonego, dzięki czemu dzieło może mówić samo o sobie. Theodor Adorno pisał: *To, co dziś staje się nieubłagane czytelnym w konkretach technicznych, zapowiadało się już, z siłą eksplozji pokrewną dadaizmowi, w erze atonalności swobodnej, w wyjątkowych zaiste młodzieńczych utworach Ernsta Křenka, zwłaszcza w jego II Symfonii. Jest to bunt muzyki przeciw jej własnemu sensowi. Spójnością tych dzieł jest negacja spójności, a ich triumf polega na tym, że muzyka okazuje się przeciwieństwem słowa: przemawia właśnie bezsenssem, podczas gdy wszystkie zwarte utwory muzyczne stały pod znakiem naśladowania słowa. Cała muzyka organiczna pochodzi ze stile recitativo. Od początku naśladowała mowę. Dzisiejsza emancypacja muzyki jest jednoznaczna z jej emancypacją od słowa i to właśnie oznacza likwidacja „sensu”*.¹⁷ Wyzwolenie muzyki ściśle wiąże się z oddzieleniem się ekspresyjności od

14 I. Lorenc, op.cit., s. 58.

15 M. Merleau-Ponty, *Proza świata. Eseje o mowie*, przeł. E. Bieńkowska, S. Cichowicz, J. Skoczylas, „Czytelnik”, Warszawa 1976, s. 108.

16 I. Lorenc, op.cit., s. 58

17 T. Adorno, op.cit., s. 173–174.

sensu. Kompozytorzy dążyli do oczyszczenia jej z wszelkiej romantycznej ekspresji będącej nośnikiem emocji i uczuć, zrywając z techniką *bel canto* i wszelkimi dawnymi technikami. Starali się stworzyć coś nowego, pierwszego, co nie powstało nigdy wcześniej. Z tego powodu przed śpiewakiem stawiali niełatwe zadanie wydobywania głosu, jakiego jeszcze nikt nie wydobył, głosu słyszanego pierwszy raz, pozbawionego imitacji. Pisał o tym Maurice Merleau-Ponty w *Wątpieniu Cézanne'a*: artysta ma mówić tak, jak mówił pierwszy człowiek, malować tak, jak gdyby jeszcze nikt nie malował.¹⁸ Ma za zadanie wypowiedzieć pierwsze słowo, nie wiedząc, czy będzie ono czymś innym niż krzyk.¹⁹ Linia na obrazie nie naśladuje widzialnego, lecz czyni widzialnym – czy tak samo nie można powiedzieć o głosie? Nie naśladuje on przecież słów, języka, lecz czyni je słyszalnymi. Dzieło sztuki, w przeciwieństwie do języka, nie służy za uniwersalne narzędzie komunikacji. O ile

18 M. Merleau-Ponty, *Wątpienie Cézanne'a* [w:] *Oko i umysł. Szkice o malarstwie*, przeł. E. Bieńkowska, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 1996, s. 86.

19 Ibidem, s. 86.

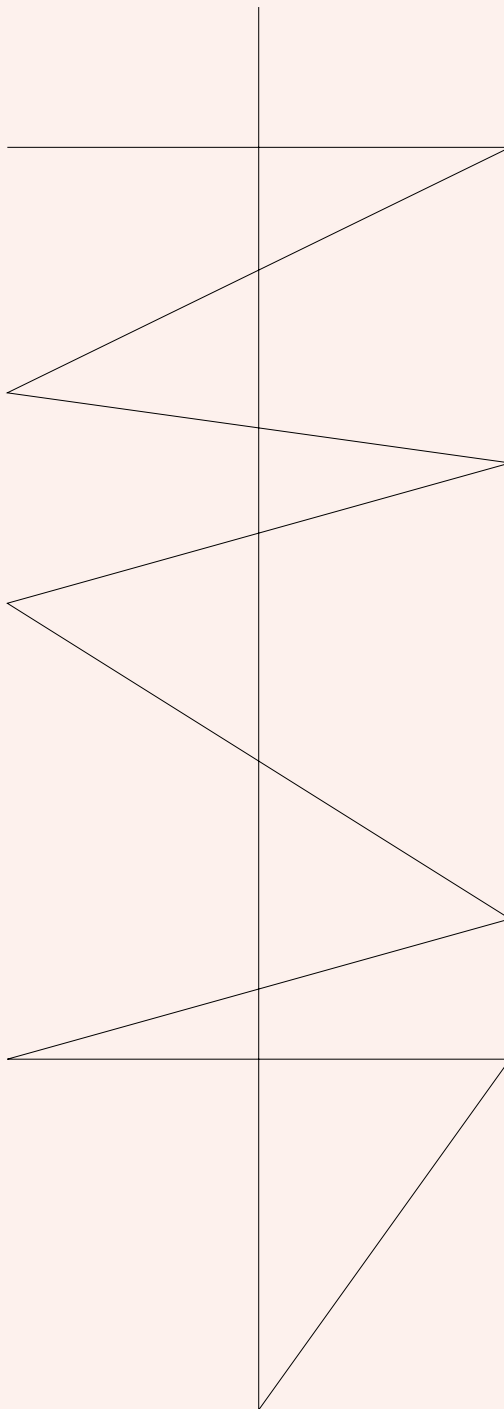
w rozmowie czy dyskursie naukowym dźwięki mowy mają jedynie przekazywać sens i można by było je zignorować, o tyle muzyka, pozbawiona dźwięku, byłaby czymś absurdalnym.

Powróćmy do postawionych na początku pytań. Muzyka współczesna, zerwawszy z wielowiekową tradycją, stworzyła zupełnie nowy język muzyczny, którego treścią stała się sama materia dźwiękowa. Rozwój awangardy, mający wpływ na ogromne zmiany w muzyce, spowodował uwolnienie głosu ludzkiego spod władzy słowa w muzyce wokalne.²⁰ Emancypacja, jakiej podlega głos w muzyce współczesnej, dotyczy uwolnienia od trzymającej go w ryzach techniki, od narzuconej przez tekst semantycznej treści. Pozwala wnikać głębiej w materię jego brzmienia, dosięgnąć ludzkiego głosu na poziomie czysto fenomenalnym, odnaleźć najbardziej pierwotny sens zawarty w samym dźwięku. Zmiana sensu pojęcia materialności umożliwia „ucieleśnienie” brzmienia, dźwięk usamodzielnia się wobec zewnętrznych znaczeń. Jako że *wyzwolenie muzyki polega przede wszystkim na odrzuceniu stałej formy i zaakceptowaniu jej autonomii*,²¹ kompozytorzy awangardowi, chcący stworzyć nową estetykę brzmieniowości, muszą podporządkować się zasadzie zmienności. Muzyka współczesna stawia przed wokalistą zadanie, by głosem pokazał, że oprócz muzyki tradycyjnej, zorganizowanej i formalnej istnieje jeszcze muzyka „naturalna”, której źródło mieści się w otaczającym nas świecie. W chwili gdy dźwięk formalny (muzyczny) traci znaczenie, do naszych uszu dociera dźwięk życia. Ludzki głos jest uprzywilejowany, ponieważ pozwala nam usłyszeć „zamieszkiwane” przez niego znajdujące się w przestrzeni ciało,

gdy słuchamy go w całej jego pełni, od ciszy po krzyk. Dzięki temu w głosie ujawnia się nam stojąca za nim i nierozdzielnie z nim związana podmiotowość, ujawniająca się „we własnej osobie”. ¶

20 Warto dodać, że problematykę wyemancypowanego głosu można rozpatrywać na wielu różnych poziomach, w zależności od definicji głosu, który może być rozumiany jako podmiotowość (człowiek jako byt obdarzony mową), jako nośnik słowa i treści, jako narzędzie sprawcze, jako dźwięk oraz politycznie – jako prawo do głosu.

21 D. Cohen-Levinas, op.cit.



Dwugłos na temat książki Jana Stanisława Wojciechowskiego *Trwanie i wyjście*

PRZEMYSŁAW KWIEK: **By Artyści „Kreowali” dla „Braci” – o „pożytkach” Jana Stanisława Wojciechowskiego!**

By odebrać całość problemów tzw. Działań Materiałowo-Przestrzennych (Dokumentowanych) w części rozwiązywanych wieloletnią pracą Jana Stanisława Wojciechowskiego (JSW), najlepiej włączyć je w dokonania KwieKulik i rozpatrywać je od 1967 roku łącznie – z korzyścią dla historii i gatunku! I zacząć je „rozdzielać” tam, gdzie trzeba, w odpowiednich aspektach. Ta książka i tzw. *Księga KwieKulik* razem bez problemu to umożliwią (dopiero po wielu latach). Dawno temu, przy uważnym „panowaniu” Zofii Kulik, tworzyliśmy we trójkę jakby jeden organizm: „Potwora Analizującego”. Miał on niezmordowanie Działania, tzw. Odmiany, Współdziałania, Dokumentowanie, Formę Otwartą, Zamkniętą, Cybernetykę, Muzykę, Hansena, Jarnuszkiewicz... , jednocześnie praktykując fizycznie. Tego „potwora” „zębami” od werbalizowania naszych teorii był JSW. Doskonali tę przyrodzoną umiejętność (talent) aż do dzisiaj – i odniósł sukces. Pokazał, co umie, ostatnio podczas najlepszego

performance’u, jaki widziałem w życiu (a widziałem ich setki „na żywo”), gdzie „na planie” tylko mówił – „tworzył”(!) krok za krokiem, czyli improwizował, bezbłędny formalnie logiczny wykład na temat kim On jest „w Sztuce” („mówiąca głowa”; str. 322–323 „...Sztuka to inni...”). Czyli odniósł i sukces jako Artysta (Performer – jeśli moje skromne opinie coś znaczą). Ale o „twardej” Rzeźbie jeszcze powiem.

Ja zrobiłem swój (prekursorski) Dyplom w roku 1970, Zofia w 1971, a JSW w roku 1973 (w tej samej pracowni). A na Zjeździe Marzycieli w 1971 roku w Elbląskiej Galerii „El” powstał Duet KwieKulik. Tak, że już Jego Dyplom (realizowany dwa lata po Zofii i trzy lata po moim) oglądaliśmy poza wzajemnym codziennym kontaktem. Nie powiem, byśmy byli zadowoleni. „Wziął” od Kwieka i Kulik? A to po prostu była kontynuacja, poszerzenie pola problemowego. Padliśmy ofiarą szczerzego wyścigu, o prawach komercji, szczepionego przez Historię Sztuki młodym adeptom. Ale nie zerwaaliśmy. W początku roku 1992 JSW kupił do Orońskiej Kolekcji *Mojżesze KK* (pominięte aktualnie, o losie! na wielkiej wystawie Kolekcji Orońskiej).

Jak się po latach okazało, postawiliśmy wtedy na „dobrego konia”. Dzisiaj (po ponad 50 latach!) jest już na Wyższych Wydziałach Sztuki z 5 Wydziałów „Sztuki Działania...”. I jakoś nie wynaleziono lepszego terminu na tę (zaczętą przeze mnie), uprawianą przez KK i rozwijaną dalej przez JSW pragmatykę gatunkową. Gdyby to było chybione, toby tego Jan, wytrawny intelektualista, „nie ciągnął”. Zwłaszcza, że (patrz: Jego portret Z. Hübnera – teścia – z brązu: s. 329) z powodzeniem funkcjonowałby jako dziewiętnastowieczny, Rodenowskiej proveniencji Rzeźbiarz. Zarówno w Polsce, jak i we Francji, Niemczech czy Ameryce (a więc kupa forsy)! Dodajmy tu: Witkacego s. 114–115 i 295; Piłsudskiego s. 272, 297...

Swoją pragmatykę, w odróżnieniu ode mnie i KK, rozwijał inaczej. JSW skupił się na jednym: używając plastycznej, cienkiej, wilgotnej skorupy odlanej ze swojej głowy, wypalając ją ceramicznie – w rysunku i bryle stworzył jej jedyny w swoim rodzaju „wariantywny” zbiór „wyrzowy”, semantyczny – potężny. To w początkach. Następnie multiplikował i łączył te efekty ze sobą (na krawędzi paranoi) i dodatkowo z większymi... właśnie, jak to nazwać – „odpadami” z innych potocznych całości. A to już nie „naukowe” mnożenie ekspresyjnych wyrazów (Jego Dyplom), lecz tworzenie w pełni samodzielnych „wolno stojących” Dzieł Sztuki „3D”. Skąd u Autora taki pesymizm? To Rzeźby totalnych „Katastrof”! Zarówno ludzkiego wizerunku, jak i ludzkiej infrastruktury. Można zaryzykować twierdzenie, że JSW na tym jedynie wolnym polu własnej autonomii Twórcy odreagowywał na „nie” swoje uwikłanie w standardowy świat rutynowych norm „otuliny” (patrz niżej), gdzie musiał (!) być kulturalny, miły i grzeczny. To jedna z tych rzeźb, powiększona z 50 razy, powinna teraz stać na placu Piłsudskiego, zamiast tych bezczelnych banalnych conceptualnych schodów o ubogiej symbolice i bogatym, acz sfałszowanym czarnym granicie. I upamiętnić tę nieszczęsną *nomen omen* Katastrofę – „na śmierć” 96 osób (...96 zdeformowanych każda inaczej „Główek”). Wracając do tej książki, kwintesencji autorzkiego dorobku z kilkadziesiątu lat, widząc po

raz pierwszy dziesiątki tych realizacji „z Głową”, muszę powiedzieć, że zazdroścę... To się nazywa wyciskanie cytryny! Znowu nie mogę „wyjść ze zdziwienia”, że nie powstała zrobiona dokładnie tą technologią „ceramiczno-deformacyjną” jakaś seria, na wzór Dunikowskiego Głów Wawelskich, np. portretów znanych Polskich Filozofów, Literatów, Filmowców, Muzyków, Artystów Sztuki Wysokiej – na państwowe zamówienie. Patrz: s. 176, 244–245... (a zasadniczo cała książka). I tu będzie pasować zdanie następane:

Nie, nie, nie jestem Broń Boże Artystą Wyklętym (JSW, s. 323) – i dobrze, bo gdyby nim był, to nie mógłby działać w roli wykładającego i publikującego, robiącego „normalną” karierę kulturoznawcy, krytyka, historyka, filozofa Sztuki i czynnego pedagoga. Co byłoby społecznym nieszczęściem dla „naszego nieszczęśliwego kraju”. Choć jednak tym „Artystą Wyklętym” jest, o czym świadczy fakt – ta książka – fenomenalna inicjatywa Janka Rylkego (z zespołem), by „niewinne” Wydawnictwo Sztuka Ogrodu Sztuka Krajobrazu uczynić bezcennym zastępnikiem „poważnych” wydawnictw o Sztuce: różnych Zachęt, Arkad, Centrów Sztuki, Muzeów itp. – ich „psiego obowiązku”. *Księżę Kwiekulik* też wydano dzięki prywatnym staraniom Zofii i w wydawnictwie zagranicznym (nie wspomnę, ile ją to kosztowało lat i pieniędzy). Wystarczy jeden „Wyklęty Artysta z konsekwencjami” – Ja! Które to konsekwencje w swojej recenzji JSW ze zdumieniem i zgrozą opisuje (w mojej książce *Facebook Okładki Kije Kawy Herbaty Mąki Ryże Kasze Cukry i Sole* wydanej też TU!). – O „wyklęciu” JSW świadczy też fakt, że trzeba zadać pytanie: A gdzie realizacje w przestrzeni publicznej rzeźb prezentowanych w *Trwaniu i wyjściu*? Dwa z projektów realizacyjnych przedstawiłem wyżej (portrety-popiersia i pomnik Ofiar Katastrofy Smoleńskiej). Ten ostatni tak oczywisty i słuszny jak to, że oddychamy tlenem...

I Rylke też „Wyklęty”! Ale obaj, przezorniej się, ubezpieczyli się pracą zarobkową w szerszym polu – w „otulinie” Sztuki (ja też w „otulinie”, ale mieszkam – Kampinosu).

Renesans mojego ponownego entuzjazmu dla JSW nastąpił po wysłuchaniu i obejrzeniu Jego trzykrotnych wykładów o Hansenie na ASP na Wybrzeżu (2015; Hansen stał się patronem duchowym MSN!), rewelacyjnych performance'ów: w XXI (2016; o którym wspomniałem), w Domu Artysty Plastyka przy Mazowieckiej (2016; z „odjazdowym”, jakże intrygującym zdaniem: *Sztuka wymaga odległej perspektywy poznawczej – minimum dwóch milionów lat!*), fantastycznego wykładu, w którym bronił „idiomicznej” wyjątkowości Artysty tu i teraz, oraz obejrzeniu Jego filmu, jak „Rzeźbi”. Gdzie nagle zamiast – jako swoje następne logiczne w ciągu wydawałoby się, kolejne „zarzeźbienie” gliny, zaczyna tańczyć (mógłby śpiewać, zagrać, napisać tekst). Nie wystarcza odpowiednich środków wyrazu w ciągu „kroków” kształtowania formy na jednym „polu branżowym”, to natychmiast przechodzi się do metajęzyka, zmienia branżę i następny „Ruch”, schodząc z pola klasycznej logiki deterministycznej, daje żądane, jak mówił śp. Piekarczyk – „Spełnienie”. Toż to czysta „logika niemonotoniczna”, *not classic behavior!* Coś, co będzie „normalne” dopiero za około 40 lat!

Jedna rzecz spać mi nie daje: że ktoś młodzińczo, a pochopnie mógłby stwierdzić – Aaa...! Towarzystwo wzajemnej adoracji... Sami sobie piszą pochwalne recenzje, książki wydają, wystawy robią... Pokoleniowa „rączka rączkę myje”! Powiedziała... – świnia! Poczekaj świnio, aż skończysz 70 lat (cały czas „w Sztuce” i to w Polsce)!! W recenzji *Moralitetów* Rylkego napisałem o tym aspekcie: dlatego sobie piszą nawzajem te teksty, bo nie było lepszych kompetentnych recenzentów. Trzeba powołać „Radę Starszych” „Sztuki Wysockiej”, coś na wzór Francuskiej Akademii. Ona powinna „wzorcować” tę Sztukę! A Ja, Rylke, Wojciechowski (i paru innych) powinni być jej Członkami. Właśnie to się dzieje! Jakoś tak się złożyło, że we trójkę wchodzimy też w skład szerszej, kiedyś przeze mnie zaanonsowanej „Szkoły Warszawskiej” (Appearance 107, 2005)!

Ważne, że na różnych łodziach dobiliśmy do tego samego brzegu – Najnowocześniejszej Nowoczesności! ♪

JAN RYLKE: Stare przekleństwo mówi: *obys żył w ciekawych czasach!* Druga połowa XX wieku i początek wieku obecnego, to przede wszystkim ciekawe czasy dla kultury. Najpierw komunizm ze swoją polityką kulturalną i cenzurą, a teraz neoliberalizm dążący do prywatyzacji i marginalizacji kultury. Jak pisze Pascal Gielen w książce: *Koniec kultury – koniec Europy* [2015, s. 68], kultura stanowi nie nadbudowę, ale fundament społecznego życia z jego ekonomiczną i polityczną nadbudową. W tym fundamencie istotną rolę odgrywa sztuka awangardowa. Istotą sztuki awangardowej jest tworzenie *antywzorców* kultury, które pozwalają ewoluować istniejącym wzorcom kulturowym. Pascal Gielen na str. 32 swojej książki (P. Gielen, T. Lijster, *Kultura – podbudowa dobra wspólnego w Europie*, w: *Koniec kultury – koniec Europy. O fundamentach polityki. Fundacja Nowej Kultury*, red. P. Gielen, Bęc Zmiana, Warszawa 2015, s. 21–78) tak mówi o dzisiejszej sztuce awangardowej: *gra z dominującym wzorcem w kulturze jest istotnym kodem, który raz za razem wynurza się na powierzchnię. Funkcjonujące w Europie wzorce kulturowe mówią, że rzeźba powinna*



przyjmować albo kształt abstrakcyjny, albo naśladujący kształty występujące w naturze. W połowie ubiegłego wieku obok rzeźb zaczęły powstawać *environmety*, a pod jego koniec *instalacje*, czyli abstrakcyjne formy przestrzenne. Jan S. Wojciechowski, któremu ten tekst dedykuję, realizuje rzeźby zgodne z obowiązującymi wzorcami kulturowymi rzadko, niemal wyłącznie po to, żeby zaznaczyć, że nie są mu obce i opanował je po mistrzowsku. Trzon jego prac rzeźbiarskich, to odlewy własnej głowy przekształcane, wzbogacane i deformowane tak, jak nasza osobowość ulega przekształceniom w procesie egzystencji. Jan S. Wojciechowski jest mężczyzną bardzo przystojnym, trudno więc nazwać jego wizerunek antywzorcem, ale taką rolę jego rzeźbiarski wizerunek pełni w polskiej kulturze. Koniec XX i początek XXI wieku, to dla rzeźbiarzy okres wyjątkowy. Skończyło się rzemieślnicze kształtowanie materii rzeźbiarskiej, rozumianej jako medal, płaskorzeźba na ścianie reprezentacyjnej budowli, pomnik, wreszcie głowa czy akt odlany z brązu. Przeminał czas abstrakcyjnych form rzeźbiarskich stawianych w parkach i wśród osiedlowych

bloków w konwencji prac Henry'ego Moora. W ten, wspomniany na początku, *ciekawny czas*, który się zaczął 50 lat temu, wkraczali młodzi rzeźbiarze, zaczynając wszystko od początku, nie rzeźbiąc dzieła w materii, ale traktując jak materiał rzeźbiarski idee artystyczne, otaczając przestrzeń, a nawet własne ciało w sztuce procesualnej. W konceptualizmie, który rozpoczął się też w tym okresie, młodzi artyści zanegowali wręcz sens istnienia materii dzieła.

Pretekstem dla tych rozważań jest książka: *Trwanie i wyjście* Jana Stanisława Wojciechowskiego (J.S. Wojciechowski, *Trwanie i wyjście. Trudne relacje mizantropii i antropomorfizmu w sztuce JSW. Monografia, Sztuka Ogrodu Sztuka Krajobrazu 3/2018*). Jest ona zapisem drogi życiowej artysty, który wkroczył w tym czasie na pole sztuki. Jak pisze w jej podsumowaniu, **trwanie** należy traktować jak **synonim oporu wobec zmiany** i jako **czynnik tożsamości** oraz **wyjście** jako **sojusznika tego, co nieznanne, obce, nieoczekiwane, a przez to niebezpieczne i trudne**. Postawa autora w tym okresie kryzysu tożsamości nie polegała na powszechnym w tym czasie oportunistycznym

deformowaniu rzeźbionych kształtów w rytmie napływających z Zachodu modnych interpretacji kolejnych nurtów awangardy i moszczeniu gniazda dla swojej twórczości w przestrzeni leżącej między tradycją i nowoczesnością. Jan Stanisław Wojciechowski wybrał trudniejszą drogę, czyli właśnie **trwanie** i **wyjście**. **Trwanie**, czyli w jego wypadku rzeźba doprowadzona do skrajnego naturalizmu, opartego na odlewie własnej głowy, i **wyjście**, czyli wprowadzenie tak odlanej głowy w nieznanne, nieoczekiwane i niebezpieczne drogi awangardy. Książka jest opisem tej drogi, która w sytuacji autora trwa już pół wieku.

Pierwsze **wyjście**, to radykalny konceptualizm, który w rezultacie zbudował Jana Stanisława Wojciechowskiego jako naukowca, badacza zawiłych ścieżek kultury, zawieszonych pomiędzy Wschodem i Zachodem, między sztuką i polityką. Drugie **wyjście**, to fascynacja *formą otwartą*, proponowaną przez nauczyciela artystów awangardowych z tych lat Oskara Hansena. Forma otwarta pozwalała nawiązywać kontakt z otoczeniem krajobrazowym i społecznym. Obok akcji smakować interakcję i konfrontację. Po kolejnych **wyjściach** autor zaznacza pierwszy okres **trwania**, powrotu do warsztatu rzeźbiarskiego, do ekspresyjnego traktowania własnej głowy w stylu nowych dzikich, do ekspresjonizmu, ale także, w drugim **trwaniu**, do egzystencjalizmu, do poszukiwania ładu absolutnego, również zawartego w świecie przyrody. Kolejnym **wyjściem** jest powrót do dawnych motywów z awangardowych **wyjść**, ale traktowanych na zasadzie echa. Refleksji dojrzałego artysty pogłębiającego łąpczywie chwytane wątki z artystycznego okresu młodości. Po tym **wyjściu** autor opisuje kolejne fazy **trwania**, teraz scharakteryzowane jako postsekularyzm i regulowany etycznie postmodernizm. Na zakończenie okresu **trwania** widzimy jeszcze ostatnie **wyjście**. Nie ma ono jednak charakteru formalnego, ale jest wyjściem w przestrzeń społeczne. Jan Stanisław Wojciechowski pisze, że chodzi tu o hermeneutyczny performance życia w teatrach myśli obywatelskiej. Przypominają się ostatnie słowa Fausta, które brzmią:

*Pragnę zobaczyć trud rzeszy ruchliwej!
Na wolnej ziemi mieszkać z ludem wolnym!
Wtedy mógłbym rzec: trwaj chwilo,
o chwilo, jesteś piękną!
Czyny dni moich czas przesilą,
u wrót wieczności klękną.
W przecuciu szczęścia, w radosnym zachwycie,
stanąłem oto już na życia szczycie!*

Podtytuł książki: *Trudne relacje mizantropii i antropomorfizmu w sztuce JSW*, również znajduje w niej rozwinięcie. Autor pisze, że na konstruujące się tropizmy **trwania** i **wyjścia** nakłada się inna dychotomia: mizantropijny *logos* i antropomorfizujący *mythos*. Głód tożsamości widoczny poprzez trwanie przejawia się w destrukcji odlewanej wielokrotnie i obecnej w książce głowy autora, a nowoczesność w sztuce jest widoczna w cyklach odnawiania tradycji i działaniach awangardowych, które są w istocie humanizowaniem tego, co nieludzkie. Sama książka też obejmuje dwie warstwy: album pięknych rzeźb oraz intelektualne rozważania o sztuce. Toteż będzie pożyteczna dla każdego. Także dla historyka sztuki, bo zawiera dokumentację dorobku jednego z najważniejszych artystów i organizatorów polskiego życia artystycznego. Losy awangardy prezentującej antywzorce nie są łatwe, bo ze względu na podważanie istniejących wzorców nie jest mile widziana w oficjalnych placówkach kultury. Stąd promocja książki w prywatnej pracowni i galerii Walka Młodych, gdzie awangardowi artyści są traktowani podmiotowo. W trakcie promocji autor wykonał performance, który stanowił antywzorzec performance'u funkcjonującego w oficjalnym obiegu, w którym dominuje forma. W performansie przez niego wykonanym najważniejsza była treść. Autor wskazywał w swoim wystąpieniu na to, że oficjalnie uznawana awangarda przetworzyła minione antywzorce we wzorce i przestała stanowić siłę mogącą odmienić rzeczywistość. W tej sytuacji odwoływanie się do tradycji staje się paradoksalnie postawą właściwą współczesnej awangardzie. ¶

Aleksandra Skarbek:
BLUSH BY MARTA ZGIERSKA

The article is a review of *Blush* – Marta Zgierska’s exhibition that took place in Biała Gallery in Lublin from 8 February to 8 March 2019. The artist presented four cycles of photographs: already shown *Post* and *Numbness*, and new ones: *Drift* and *Afterbeauty*. In her works the artist raises difficult problems of trauma and fears, constantly evoking the topic of identity and self-knowledge. Zgierska’s fully polished and aesthetic form is consciously selected, referring to the confinement in perfectionism.



Robert Jasiński:
ABSTRACTION –
TRANSFORMATION AND
REACTIVATION. ON PAINTING –
THE EXHIBITION OF SŁAWOMIR
RATAJSKI IN BARDZO BIAŁA
GALLERY IN WARSAW

Sławomir Ratajski’s exhibition, deeply rooted in the tradition of painting, presents the artist’s latest works of 2012–2018. It undertakes the problem of abstract painting immediacy in the era dominated by hyper-reality, simulation and modern media. It checks the potential of painting in order to rediscover the space of metamorphosis, metaphor and ritual, which have always worked towards the inner development of the recipient and the maintenance of social balance.



Alexandra Hołownia:
POLISH TRADITIONS OF PEN AND
INK TECHNIQUE AGAINST SUMI-E
(JAPANESE BLACK INK PAINTING)

The article discusses black ink used in Polish art against japonism traditions. Interdependencies between inspiration, freedom, mimicry and canon are marked and stylistic varieties within the ink technique are presented. Basic dissimilarity in the attitude to ink picture is still the precedence of writing and lines in contrast to light, shadow and stain. Contemporary history of niche ink painting is an interesting topic, also in the light of its close relation with Polish 20th-century engraving and drawing.



Iwona Szmelter, Joanna Kurkowska,
Aleksandra Wesołowska, Kamila
Załęska, Bartłomiej Witkowski:
INDEPENDENT ARTISTS,
THINK HOW MANY PROBLEMS
YOU CREATE WITH/ABOUT
THE IDENTIFICATION AND
PRESERVATION OF YOUR ART

FREEDOM IN ART IS OBVIOUS. However, ...since the collapse of the artist’s ‘occupation’, which Claude Lévi-Strauss understood as professions and artistic skills, millions of visual arts pieces have been threatened with extinction according to anthropologists, art researchers and restorers. Therefore, AN OPTIMAL ARTISTIC CREATION IS MADE RESPONSIBLY taking into account material, immaterial and new digital heritage, i.e. the idea of art, its matter and message for the future. Then the legacy of works of art may exist further to the satisfaction of the recipients,

but without the destruction code given by their authors.



Sławomir Marzec:
REQUIEM FOR FREEDOM
OR SIMULATED FREEDOM

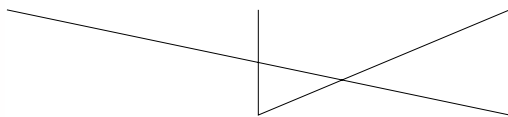
The author analyzes the threats coming from the absolutization of freedom. Freedom is both a weighty problem and an enormous challenge; it is not a solution to all problems or the neutralization of challenges. He views freedom as a pharmakon, which is of dual nature – a miracle, but also able to destroy and stupefy. It results rather from the virtuosity of using our full powers than from the authenticity of ‘being oneself’ here and now, or of clever, because current, simulations.



Julia Pyrak:
VOICE LIBERATION IN MUSIC
AVANT-GARDE

The article presents changes in contemporary music triggered by the appearance of avant-garde – breaking with traditional composition and performance techniques, the rejection of tonality, and, primarily, the refusal to subordinate vocal music to words, which significantly affects the status of human voice in music. A phenomenological view of contemporary vocal music allows revealing an intention hidden in each performance, a ceaseless ‘desire to say’. Liberation from the power of words lets us penetrate the matter of sound and reveal the physical aspect of voice, reach the subject being its source.

NASI AUTORZY



MARCIN BERYDYSZAK – urodzony w Poznaniu w 1964 roku. Dyplom z malarstwa w pracowni prof. Włodzimierza Dudkowiaka oraz z rzeźby w pracowni prof. Macieja Szańkowskiego w PWSSP w Poznaniu w 1988. Od 1989 związany z Akademią Sztuk Pięknych w Poznaniu, obecnie – z Uniwersytetem Artystycznym w Poznaniu. Pracuje na stanowisku profesora zwyczajnego i prowadzi pracownię działań przestrzennych na Wydziale Rzeźby. W latach 1999–2002 prodziekan Wydziału Edukacji Artystycznej w ASP w Poznaniu. Od 2002 do 2008 pełnił funkcję prorektora ds. studenckich i współpracy z zagranicą. Rektor Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu w latach 2008–2016. Zajmuje się instalacją, obiektem, rysunkiem i malarstwem. Prezentował swoje prace na różnych wystawach zbiorowych i indywidualnych, m.in. w Austrii, Bośni i Hercegowinie, Czechach, Finlandii, Izraelu, Japonii, na Litwie, w Meksyku, Niemczech, Polsce, Rosji, na Słowacji, w Szwecji, na Ukrainie, w USA, na Węgrzech i w Wielkiej Brytanii. Jego prace znajdują się w licznych kolekcjach państwowych i prywatnych w kraju i zagranicą.

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

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

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 JABŁONOWSKA-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.

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

KATARZYNA NAGÓRSKA – historyczka sztuki, niezależna kuratorka, menedżerka kolekcji. Absolwentka Universidad de Valencia (Hiszpania), a także Sotheby's Institute of Art w Nowym Jorku. W latach 2012–2015 wicedyrektorka i kuratorka Międzynarodowego Festiwalu Sztuki Incubarte w Walencji. W dorobku kuratorskim ma wystawy zrealizowane we współpracy z muzeami, centrami sztuki i galeriami sztuki współczesnej w Hiszpanii, m.in. z MuVIM (Walenckim Muzeum Oświecenia i Nowoczesności), Sala Lametru, Galeria 9 (Walencja), Collblanc Espai d'Art (Castellón) oraz na Targach Rzeźby Współczesnej SCULTO (Logroño). Obecnie związana z galerią SET Espai d'Art oraz kolekcją sztuki współczesnej Escribano y Badía w Walencji.

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

PRZEMYSŁAW KWIEK – rzeźbiarz, performer, artysta sztuk innych. Autor realizacji materiałowo-przestrzennych, akcji i gier plastycznych, kolarzy, filmów, interwencji. W sposób ciągły od lat 70. XX wieku dokumentuje sztukę współczesną. Z jego inicjatywy powstało Stowarzyszenie Artystów Sztuk Innych. W latach 1970–1988 pracował z Zofią Kulik (duet KwieKulik). Przez wiele ostatnich lat działa na forach internetowych. Ostatnio opublikował książkę *Facebook, Okładki, Kije, Kawy, Herbaty, Mąki, Ryże, Kasze, Cukry i Sole*.

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.

JULIA PYRAK – śpiewaczka operowa, magister filozofii, fotograf amator. Zajmuje się wyrobem biżuterii oraz projektowaniem ubrań. Asystowała reżyserowi spektaklu *Nocleg w Apeninach* wystawianego w kwietniu 2019 roku w Teatrze Scena.

PROF. JAN RYLKE – malarz i performer, profesor zwyczajny w Katedrze Projektowania i Konserwacji Krajobrazu Uniwersytetu Przyrodniczego w Lublinie. Prowadzi w swojej pracowni Galerię Walka Młodych.

DR ALEKSANDRA SKRABEK – historyczka sztuki. Jej zainteresowania skupiają się na problemie korespondencji sztuk, a także na związkach między sztuką i nauką. Kuratorka wystaw, koordynatorka konferencji naukowych w Galerii Labirynt, organizatorka wykładów poświęconych sztuce współczesnej oraz kursów dla studentów. Publikowała w *Kresach*, *O.pl* i *Roczniku Historii Sztuki*.

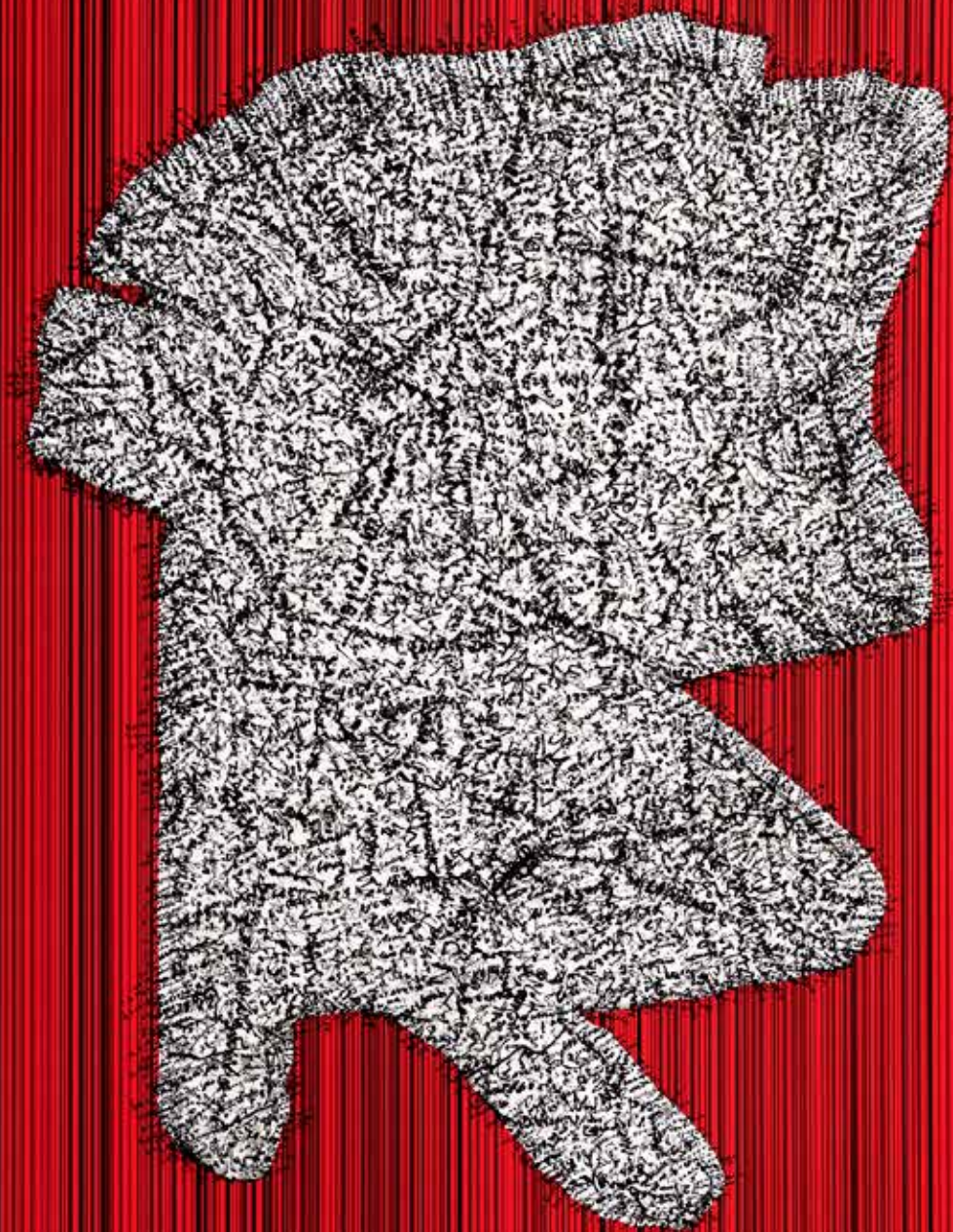
ANNA SZARY – historyczka sztuki, edukatorka, kuratorka wystaw, obecnie pracuje w dziale edukacji Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie. W latach 2012–2016 koordynatorka i kuratorka działań edukacyjnych w Galerii Labirynt w Lublinie, od 2007 do 2012 roku tym samym zajmowała się w Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku. Realizuje projekty edukacyjne z zakresu udostępniania kultury, przygotowuje interaktywne wystawy sztuki współczesnej (ostatnia: *Skład sztuki*, Galeria Labirynt, 2018) oraz publikuje teksty krytyczne o sztuce najnowszej. W 2014 roku otrzymała stypendium prezydenta Lublina dla osób zajmujących się twórczością artystyczną i upowszechnianiem kultury. W 2015 wyróżniona stypendium ministra kultury i dziedzictwa narodowego w konkursie „Aktywność obywatelska”.

PROF. IWONA SZMELTER – zajmuje się teorią i metodami ochrony dziedzictwa kultury, w tym konserwacją dzieł sztuki dawnej i współczesnej. Utworzyła i kieruje Miedzynakatedralną Pracownią „NOVUM” Ochrony i Konserwacji Sztuki Współczesnej na Wydziale Konserwacji i 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 autentyzmu, metodologii badań i opieki nad dziełami sztuki dawnej i współczesnej, etyki i strategii procesu podejmowania decyzji w ochronie dziedzictwa kulturowego.

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, posługując się też innymi mediami.

Andrzej Węclawski

The note / Zapis

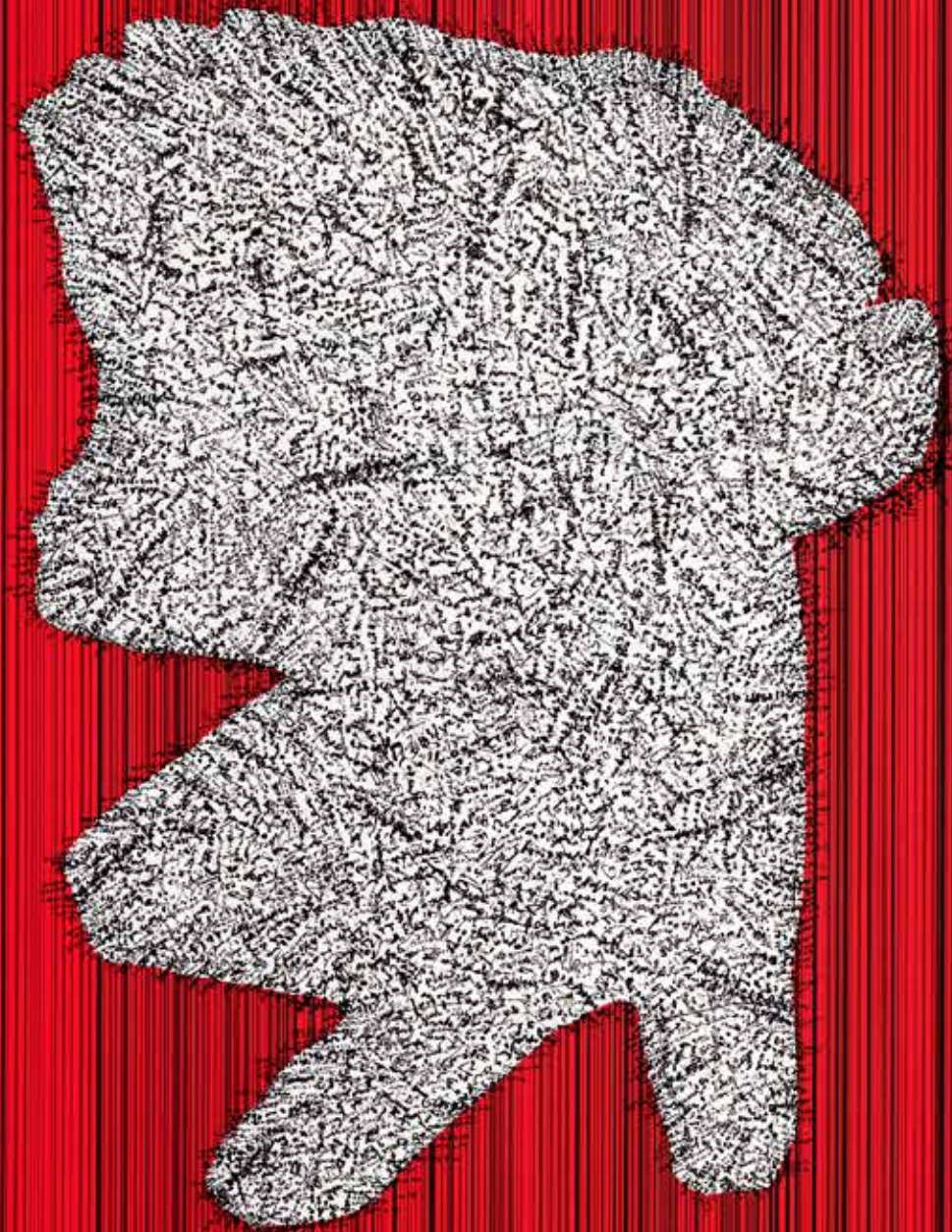


Międzynarodowe Centrum
Sztuk Graficznych w Krakowie,
Rynek Główny 29,

9 maja 2019 – 25 maja 2019

Wernisaż: 9 maja, godz. 18⁰⁰

Finisaż: 25 maja, godz. 16⁰⁰



WYDZIAŁ



FUNDACJA KYOTO – KRAKÓW
Kolory Wzrostu • Kultura Zachodniej • Tradycja

Partner wystawy
Exhibition Partner

ZACHĘTA

CISZA
I WOLA
ŻYCIA

WYSTAWA

koli kamoji

SILENCE AND THE WILL TO LIVE

13.04–30.06.2019



Koli Kamoji, 1941, Muzeum Sztuki, Łódź

1994–2019 manggha

Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej
Museum of Japanese Art and Technology
ul. M. Konopnickiej 26, 30-302 Kraków
tel.: +48 12 267 27 03, fax: +48 12 267 40 79
www.manggha.pl, muzeum@manggha.pl

POLAND + JAPAN

Państwowy Honorowy Patronat



Ambasada Japonii w Polsce
Embassy of Japan in Poland
西条一孝大使館



Instytut Honorowy
of the Honorary Institute
in Tokyo

www.museumofjapan.pl

Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego.

The Ministry of Culture
and National Heritage

Komitet Honorowy Japonii
w Krakowie
Honorary Council of Japan
in Kraków

Partner medialny
Media Partner



Japonia
Online

czoidxied.pl